



**HAL**  
open science

# La pratique de la photographie aux colonies : sur les traces d'une mission au Tonkin

Aline Muller

► **To cite this version:**

Aline Muller. La pratique de la photographie aux colonies : sur les traces d'une mission au Tonkin. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01691782

**HAL Id: dumas-01691782**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691782v1>

Submitted on 24 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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

École du Louvre

Aline Muller

# La pratique de la photographie aux colonies

Sur les traces d'une mission au Tonkin

Mémoire de recherche

(2<sup>nd</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de

M<sup>me</sup> Dominique de Font-Réaulx

Conservateur en chef au musée du Louvre

M. Michel Poivert

Professeur à l'université Paris 1- Panthéon-Sorbonne

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



# Sommaire

Remerciements .....	4
Résumé .....	5
Avant-propos .....	6
Introduction .....	7
<b>Partie 1 : Etude et plan de classement du fonds Imbert.....</b>	<b>12</b>
1    Etat actuel du fonds Imbert .....	14
1.1    La multiplicité des supports .....	14
1.1.1    Supports photographiques .....	15
1.1.2    Sources imprimées .....	19
1.1.3    Objets :.....	20
1.2    Etat de conservation et inventaire .....	20
1.2.1    Historique de la conservation .....	20
1.2.2    Mode de classement.....	22
1.3    Le protocole d'étude.....	23
1.3.1    Les plaques de verre .....	24
1.3.2    Les albums photographiques .....	26
1.3.3    Les autres supports .....	27
2    Les propositions de classement du fonds .....	27
2.1    Proposition de classement des albums photographiques IM & IT .....	27
2.1.1    Proposition de classement Imbert Madagascar .....	28
2.1.2    Proposition de classement Imbert Tonkin .....	28
2.1.3    Remise en question du classement global des albums photographiques.....	28
2.2    Les dispositions des propositions de classement du fonds.....	29
2.2.1    Explications des champs du schéma :.....	30
2.3    Les propositions de classement .....	32
2.3.1    Proposition n°1 : Classement géographique.....	32
2.3.2    Proposition n°2 : Classement par individu .....	33
2.3.3    Proposition n°3: Classement chronologique et individuel .....	34
3    Proposition retenue .....	35
3.1    Adoption d'une proposition .....	35
3.2    Préconisation pour le traitement du fonds.....	36
<b>Partie 2 : Etude historique et artistique du fonds Imbert .....</b>	<b>38</b>

1	Témoignage d'une pratique photographique aux colonies .....	40
1.1	Etre photographe dans les « pays chauds » .....	41
1.1.1	Les praticiens .....	41
1.1.2	Les contraintes .....	45
1.1.3	L'économie de la photographie .....	48
1.2	L'élaboration d'une méthode .....	50
1.2.1	Le matériel et la prise de vue .....	50
1.2.2	Du développement au tirage .....	53
1.2.3	Le classement et l'organisation de séance de projection .....	55
1.3	L'évolution d'une pratique .....	59
1.3.1	Les expérimentations .....	59
1.3.2	De Madagascar au Tonkin, le perfectionnement d'une méthode .....	61
1.3.3	Vers une évolution du sujet militaire .....	63
2	La « Perle de l'Empire » à travers l'œil de l'européen. ....	67
2.1	En route vers l'Indochine .....	68
2.1.1	Les conditions de voyage .....	68
2.1.2	Les escales .....	71
2.1.3	Le tourisme photographique .....	73
2.2	A la recherche du pittoresque, de la couleur locale .....	76
2.2.1	« Hanoi, la Jolie » .....	76
2.2.2	Les descriptions de voyage .....	79
2.2.3	Une démarche anthropologique .....	82
2.3	Entre attraction et répulsion : un regard ambivalent porté sur les populations .....	85
2.3.1	Les enfants .....	85
2.3.2	L'annamite .....	86
2.3.3	La religion .....	88
3	Photographier la collectivité coloniale, un moyen de représentation sociale 90	
3.1	L'accession à un nouveau statut social .....	91
3.1.1	De nouvelles fonctions .....	91
3.1.2	La condition féminine .....	94
3.1.3	Une mise en scène d'intérieur .....	96
3.2	Une nouvelle mondanité .....	99
3.2.1	Civils et militaires .....	99

3.2.2	La bourgeoisie autochtone.....	100
3.2.3	Figures d'entre-deux : les intermédiaires entre européens et autochtones ...	103
3.3	L'exportation d'un mode de vie .....	106
3.3.1	Se montrer.....	106
3.3.2	Dissiper l'ennui.....	108
3.3.3	Le mystère et l'exotisme des célébrations autochtones.....	111
4	Derrière l'objectif, lumière sur l'intimité du photographe.....	114
4.1	Le renouvellement des scènes et types.....	115
4.1.1	De nouveaux clichés .....	115
4.1.2	Quel regard sur les types ?.....	119
4.1.3	Un prisme de la découverte .....	121
4.2	Intérêt pour la documentation de l'art et l'archéologie .....	123
4.2.1	De la documentation de l'œuvre à la valorisation touristique .....	123
4.2.2	Sur les ruines d'Angkor .....	126
4.2.3	Promouvoir l'artisanat .....	131
4.3	L'esthétique de l'horreur .....	132
4.3.1	Tourisme morbide.....	132
4.3.2	Le freak et l'album familial .....	135
4.3.3	Le supplice des Cent Morceaux.....	138
	<b>Conclusion.....</b>	<b>143</b>
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>147</b>
1	Sources primaires :.....	147
1.1	Manuscrites .....	147
1.2	Imprimées.....	148
2	Sources secondaires .....	150
2.1	Articles :.....	150
2.2	Ouvrage: .....	152
2.3	Catalogue d'exposition :.....	157
2.4	Acte de colloque.....	160
2.5	Mémoires et thèses :.....	160
2.6	Webographie : .....	161
2.7	Conférence : .....	162
2.8	Filmographie : .....	162

# *Remerciements*

Tout d'abord, je tiens à adresser mes remerciements à Madame Dominique de Font-Réaulx ainsi que Monsieur Michel Poivert qui en tant que directeurs de recherches se sont toujours montrés disponibles et à l'écoute. Leurs précieux conseils ont facilité ce travail de recherche.

Ensuite, j'aimerais témoigner toute ma gratitude à Madame Lucie Moriceau, chargée d'études documentaires à l'ECPAD. Par sa gentillesse, son sérieux et sa bienveillance, elle m'a accompagnée pour une nouvelle année de recherche et ce malgré ses charges professionnelles. Elle m'a également accordé toute sa confiance en me proposant de travailler sur un plan de classement et je l'en remercie, car ce fut une expérience professionnelle mais aussi humaine. Je tiens également à remercier toute l'équipe de la médiathèque de l'ECPAD mais aussi de la négathèque qui ont toujours su m'accueillir avec bonne humeur au sein de leurs locaux.

Pour leurs réponses à mes questions ainsi que leurs disponibilités je tiens à exprimer ma gratitude à Messieurs Jérôme Bourgon, directeur de recherche au CNRS et spécialiste dans le droit chinois ainsi que Bertrand Thierry responsable des archives privées, iconographiques et audiovisuelles des archives départementales du Var.

Je tiens aussi à remercier toute l'équipe de la division iconographique du Service Historique de la Défense ainsi que tous mes collègues qui m'ont accompagné durant les trois derniers mois de cette recherche. Ils ont atténué le stress des derniers instants, par leurs sympathies et leurs aides.

Enfin, c'est à la famille Imbert et plus précisément à Madame Colette Imbert que je voudrais témoigner toute ma reconnaissance. Lors de sa rencontre et par ses souvenirs partagés avec moi elle a fait prendre vie à des archives et à un fonds photographique.

En dernier lieu, j'adresse ma plus sincère reconnaissance à tous mes proches qui se sont toujours montrés présents dans mes moments de doutes et d'incertitudes mais aussi par leurs précieuses relectures. A mon amie Marine Julot, qui me soutient pour une deuxième année, à ma mère et mon père qui m'encouragent depuis toujours et enfin à Julien Nivot, qui depuis cinq années m'épaulé au quotidien.

# Résumé

Ce mémoire de recherche s'articule en deux temps. Le premier est consacré à l'étude d'un fonds photographique, le fonds Imbert conservé à l'Etablissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD). Par l'étude approfondie d'une collection, produite par le lieutenant Edgard Imbert (1873-1915) lors de sa mission en Indochine française et plus précisément au Tonkin de 1905 à 1908, une réflexion est menée pour parvenir à fournir un plan de classement rendant compte de la richesse d'une production photographique, aujourd'hui inconnue. Dans un second temps, il s'agit de mettre en exergue les aspects essentiels d'une pratique photographique, celle d'un amateur mais aussi militaire, découvrant la perle de l'Empire. La mise en œuvre d'une méthode, explicitée dans son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*, sera également soulignée. La vie quotidienne du photographe et de son épouse à Hanoï, au sein de la communauté coloniale et mondaine est évoquée. Et derrière les apparences est donné un aperçu des goûts et des idées d'un homme, perceptibles dans le vrac d'un fonds photographique, resté dans la sphère de l'intime.

## Mots-clés :

Photographie, images, colonie, colonisation, pays chauds, Imbert, Edgard, Jules, militaire, soldat, civil, amateur, Indochine, Tonkin, perle de l'empire, Hanoï, empire technique, méthode, développement, plaque de verre, positif, négatif, tirage, album, économie, voyage, exploration, vie quotidienne, bourgeois, civils, intimité, paysages, anthropologie, populations, types, divertissements, autochtones, archéologie, temple, Angkor, morbide, freaks, supplice des Cents Morceau, lingchi, classement, fonds, archivistique, archive.

## *Avant-propos*

Après avoir mené mes recherches de Master 1 sur la production photographique d'Edgard Imbert à Madagascar lors de ses deux missions de 1900 à 1902 et 1912 à 1914, le mystère demeurait pour de nombreuses questions. Loin de me contenter de ces zones d'ombres, c'est avec joie que j'ai accepté de poursuivre mes recherches toujours centrées sur les réalisations d'Edgard Imbert mais cette fois-ci lors de son voyage au Tonkin de 1905 à 1908. Ce fut pour moi l'occasion de découvrir un autre continent et une autre civilisation, mais aussi de soulever des nouvelles interrogations. Au fil de mes recherches, je me suis rendue compte que le restant du fonds Imbert présentait aussi de nombreux intérêts. La proposition de Madame Moriceau Lucie, chargée d'études documentaires à l'ECPAD et responsable des fonds privés d'élaborer un plan de classement pour ce fonds m'a immédiatement séduite. Désirant donner également un aspect professionnalisant à mes recherches, je fus comblée puisqu'il s'agit d'un exercice très pratique. La première partie de ce mémoire de recherche est donc un compte-rendu pratique de mes observations sur le fonds photographique ainsi que l'explication de mes propositions de classement. Je formule ici le souhait de voir le fonds Imbert classé et diffusé au public, puisse-t-il être séduit, comme je le fus, par ces images d'un autre temps et de contrées inconnues.



# Introduction

*« Prière de ne montrer ces photos à personne ! // Je sais trop, l'ayant senti maintes fois, l'ennui au tout au moins le manque total d'intérêt des albums de photos d'amateurs. // La photo n'est vivante que pour ceux qui connaissent le site ou la scène captée par l'objectif. Donc inutile d'imposer la vue de ces photos à des gens ignorants l'Indochine, non familiarisés avec les monuments ou types de ce pays. // Inutile de faire passer –Ce qui est très fréquent – cet album de mains en mains à l'heure où l'on prend le thé et les petits gâteaux et de le soumettre à des personnes qui risquent de le maculer sans en saisir le charme ou l'intérêt. // Ces photo **pour moi** sont évocatrices d'impressions et d'émotions ressenties, elles font vibrer des moments de ma vie que j'aurais voulu prolonger, elles éveillent des souvenirs d'heures délicieuses ! // Pour les autres ce sont des images sans aucune valeur !<sup>1</sup> »*

Par un heureux concours de circonstances, l'invention de la photographie ainsi que les débuts de la colonisation se sont rencontrés au cours du XIXe siècle. Ainsi, les voyages et la découverte de l'autre se sont fixés sur la plaque de verre pour la première fois, laissant une trace à la postérité des conditions de cette rencontre. Les albums photographiques constitués par ces voyageurs apparaissent comme une source exceptionnelle pour l'étude de l'histoire coloniale. Ces images permettent d'appréhender le regard et la conception pour l'opérateur par rapport à ces découvertes et, lorsqu'elles sont accompagnées d'une légende ou mieux d'un journal, elles fournissent un point de vue complet sur une expérience unique, celle de la rencontre. Les quelques lignes citées précédemment, écrites par Henri Marchal (1876-1970), alors à la tête du service archéologique de l'École Française d'Extrême Orient, offrent de précieux renseignements sur la pratique de la photographie aux colonies et son usage social, les albums photographiques circulant de mains à mains lors de rencontres mondaines. Ne cessant de se perfectionner depuis son invention, pratiquer la photographie aux colonies relève au départ de l'exploit. Les contraintes climatiques, les conditions sur place et parfois l'attitude des populations mettent à mal cette pratique. Malgré ces difficultés, de nombreux explorateurs, aussi bien civils que militaires, fonctionnaires de l'administration coloniale ou religieux en mission ou encore simples voyageurs, ne cessent de produire des clichés de leurs découvertes. Revenant dans leurs bagages ou envoyées, ces images connaissent un succès certain. Elles prennent la suite des dessins et des gravures et sont diffusées par le biais de

---

<sup>1</sup> Siemréap, le 6 janvier 1937, par MARCHAL Henri, Préface à l'album, page de garde l'album photographique personnel reproduit dans SHIMIZU Christine, POUJOL Isabelle et MUSEE CERNUSCHI, *Objectif Vietnam: photographies de l'École française d'Extrême-Orient*, les musées de la Ville de Paris, 2014, page 132.

l'imprimé, alors en plein essor, et construisent par leurs accumulations la représentation d'un ailleurs. La presse spécialisée s'empare ce motif, comme *l'Illustration* ou encore *Le Tour du Monde*<sup>2</sup> accordant une place de choix à l'image de voyage. L'ensemble des photographies collectées par la Société de Géographie incarne cette tendance<sup>3</sup>. A la fois deniers vestiges de civilisation en voie d'extinction ces images véhiculent aussi de tenaces stéréotypes et construisent la notion d'exotisme, définie par Laurent Gerveau : « *L'exotisme demeure lié à l'impression de possession de la différence. Il fonctionne par l'image. Il se repaît de l'habitus. L'exotisme est partout. Il existe d'ailleurs un exotisme intérieur. L'exotisme n'est pas géographique. Il est mental. Inévitable conséquence de la distanciation, il participe soit d'un enfermement de l'autre dans un regard qu'on lui porte, soit il cherche, peu ou prou à générer des ouvertures, des curiosités.* »<sup>4</sup>

Parmi ces voyageurs quittant leurs terres natales pour affronter l'inconnu, il ne faut pas oublier les militaires partis en mission. Ces derniers pratiquent eux aussi la photographie et ont d'ailleurs pu y être formé lors d'ateliers au Dépôt de la Guerre créés en 1859. Puis au ministère de la Marine en 1863 sous l'impulsion du futur vice-amiral Paul Emile Miot (1827-1900). Toutefois, lors de ces ateliers, le procédé est exclusivement présenté dans le cadre de travaux topographiques, facilitant les levés de plan. Parallèlement donc, se développe rapidement un emploi amateur au sein de l'armée. D'abord employée par les officiers, elle se diffuse progressivement à toutes les strates. Les images produites dans ces conditions sont à mi-chemin entre une pratique professionnelle et privée, puisque les photographies peuvent être utilisées pour illustrer un compte-rendu d'une mission ou pour la collecte d'informations. Au gré de leurs missions, les militaires découvrent de nombreux pays et participent parfois à l'établissement d'une colonie ou d'une zone d'influence. Ce fut le cas par exemple pour l'Indochine Française, dont le nom fut donné en 1907, réunissant cinq territoires ; la Cochinchine, l'Annam, le Tonkin, le Cambodge et le Laos sous le giron français. Chacun d'entre eux disposait d'un statut particulier, comme au Tonkin par exemple un résident

---

<sup>2</sup> VENAYRE Sylvain, « Le voyage, le journal et les journalistes au xixe siècle », *Le Temps des médias* 2007 (n° 8), p.46-56.

<sup>3</sup> BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « BnF - Trésors photographiques de la Société de géographie », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/25.htm>, consulté le 1 février 2015 et BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « Voyage en Orient », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>, consulté le 7 avril 2015.

<sup>4</sup> GEVEREAU Laurent, cité dans GATTINONI Christian, *Les mots de la photographie*, Belin, Paris, France, 2004, pages 106-107.

supérieur dirigeait un protectorat. Dès 1872, la présence française s’y faisait ressentir en la personne de Jean Dupuis (1829-1912), un commerçant installé en Chine qui avait remonté le fleuve Rouge avec une cargaison d’armes destinées au gouverneur du Yunnan. Cet événement entraîne la demande formulée par la cour de Hué d’une intervention française pour le commerçant. Francis Garnier (1829-1873) et son contingent y débarquent, avec pour mission de régler pacifiquement le différend, mais cela se transforme rapidement en opération de conquête poursuivie par Henri Rivière (1827-1883). La paix de Tien Tsin, signée le 9 juin 1885, confirmait la mainmise de la France sur tout l’antique royaume du Dai Viet. Les militaires présents sur place y débarquent accompagnés de leurs appareils photographiques comme le montrent les images réalisées par exemple par Gustave Trumelet-Faber (1852-1916) ou encore par le docteur Hocquard (1853-1911) arrivé en 1884 au Tonkin. Même s’ils ne sont pas parmi les premiers à partir pour le Tonkin, leurs productions photographiques n’en demeurent pas moins remarquables. Pourtant, s’il faut en croire le texte de la préface de son album rédigé par Henri Marchal, les photographies d’amateurs n’ont aucun intérêt sinon pour ceux qui ne connaissent pas « *le site ou la scène captée par l’objectif* ». L’organisation récente d’expositions comme par exemple *Des voyageurs à l’épreuve du terrain : études, enquêtes, explorations (1800-1960)*<sup>5</sup> accordent une place de choix à la photographie amateur et affirment tout l’intérêt de cette production et de son étude. De même, la parution de l’ouvrage *Les premiers photographes au Vietnam*<sup>6</sup> s’inscrit dans la même dynamique. Les sujets mêlant voyage et photographe paraissent donc particulièrement prolifiques. Néanmoins, la place de la photographie militaire dans un contexte colonial est un sujet qui n’est encore que peu traité ou n’apparaissant qu’à la marge. En ce sens, la place des militaires comme premier découvreur de lointaines contrées est à réaffirmer.

Les photographies amateurs sont donc dignes d’intérêt, contrairement à ce qu’écrivait Henri Marchal et comme le prouvent de nombreuses recherches à ce sujet<sup>7</sup>. Mais il faut tâcher de redonner vie à ces images, en les explicitant, car elles ne meurent pas avec leurs auteurs. Pour celles réalisées par le lieutenant d’infanterie coloniale Edgard Imbert (1873-1914), elles sont certainement aussi pour lui « *évocatrices d’impressions et d’émotions ressenties.* » C’est

---

<sup>5</sup> Exposition ayant eu lieu du 13 avril au 19 septembre 2016 à l’hôtel de Soubise à Paris ASPART Vanessa, BARRON Géraldine, BEGUE Estelle, *Des voyageurs à l’épreuve du terrain: Etudes, enquêtes explorations (1800-1960)*, Pierrefite-sur-Seine, Archives nationales.

<sup>6</sup> DINH Trọng Hiếu, FONTBRUNE Loan de, FRANCHINI Philippe (et al.), *Les premiers photographes au Viet Nam*, Riveneuve éditions, Paris, France, 2015.

<sup>7</sup> Comme en attestent par exemples les travaux de JOSCHKE Christian et de FRIZOT Michel.

en tout cas ce que laissent entrevoir les textes rédigés dans les carnets de notices du photographe. Parti en mission à Madagascar (1900-1902), puis au Tonkin (1905-1908) et à nouveau à Madagascar (1912-1914), il pratique la photographie en amateur mais s'affirme en véritable technicien, comme en témoigne son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*.<sup>8</sup> Ses images, réalisées bien avant la création des Sections Photographiques et Cinématographiques des Armées en 1915, constituent un exemple de la pratique de la photographie en amateur au sein de l'armée aux colonies. Afin de rendre sa voix à l'opérateur, il a été décidé de centrer l'étude sur l'homme, sa production ainsi que sa pensée afin de tenter de reconstituer une portion de la culture coloniale du début du XXe siècle. En ce sens, l'ouvrage de Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers*<sup>9</sup>, exemple de la pratique de la micro-histoire fut inspirant. Un lieu, Hanoï au début du XXe siècle ainsi que sa communauté, photographiés par Edgard Imbert constituent les points de départ de l'étude. En quelque sorte, la recherche vise à reconstituer le microcosme colonial de Hanoï et de donner un point de vue, celui du photographe, sur son expérience de la rencontre de l'autre à travers le médium photographique. La photographie apparaît donc comme la source même des considérations. Elle n'est pas relayée à une fonction illustrative dans un développement historique<sup>10</sup>. Ainsi, cette production photographique est appréhendée du point de vue de l'histoire sociale des représentations. En effet, il a paru important de replacer la production photographique dans un contexte ainsi que dans une collectivité, celle de la société coloniale. Les clichés produits sont des représentations matérielles et offrent la possibilité d'étudier des formes culturelles collectives et des référents communs.

Après avoir étudié tout particulièrement la production photographique laissée par Edgard Imbert lors de ses deux missions à Madagascar<sup>11</sup>, l'objet de ce mémoire est l'analyse du fonds relevant de la mission menée au Tonkin de 1905 à 1908. L'enjeu de cette recherche fut double, il s'agissait de proposer un plan de classement pour l'ensemble du fonds Imbert après avoir étudié attentivement les deux sous-fonds, deux collections : Imbert Madagascar et

---

<sup>8</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908.

<sup>9</sup> GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers: l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, France, Aubier, 1993

<sup>10</sup> Voir à ce propos l'article de ABOUT Ilsen et CHEROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* (10), novembre 2001, p. 8-33.

<sup>11</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ere année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015.

Imbert Tonkin, mais aussi d'examiner ce même corpus d'un point de vue historique et artistique. La dualité de ce sujet a conduit à l'adoption d'une double problématique ainsi que de deux parties répondant à cet enjeu. Tout d'abord, il a donc été question du classement du fonds, dont l'objectif était de parvenir à rendre intelligible une production photographique complexe et diversifiée en prenant en considération la logique initiale du photographe tout en respectant les normes archivistiques de l'institution d'accueil. Pour répondre à cela, une première partie est dédiée à l'état actuel du fonds Imbert, puis trois propositions de classement sont présentées et enfin, la proposition de classement retenue est développée. Après cette première approche assez théorique, une seconde partie est dédiée à l'étude historique et artistique de la collection Imbert Tonkin. Pour celle-ci, il fut question de replacer la production photographique du lieutenant Imbert dans un contexte ainsi que de mettre en avant les pensées et aspirations du photographe. Autrement dit, dans quelle mesure, les clichés réalisés par le lieutenant Edgard Imbert, au début du XXe siècle, en Indochine Française et plus particulièrement au Tonkin, participent-ils à la représentation d'une société coloniale codifiée, tout en reflétant également un cheminement propre au photographe ? Afin de répondre à cette question, un premier temps est consacré à la pratique de la photographie aux colonies, en traitant ses enjeux et ses conditions matérielles tout en insistant sur la méthode élaborée sur place par le lieutenant Imbert. Vient ensuite l'analyse d'un regard, celui d'un occidental parti en mission, s'exprimant à travers l'appareil photographique. L'étude de la collectivité coloniale est l'objet d'un troisième développement, en incluant Edgard Imbert dans ce microcosme, là où l'appareil photographique est sans doute vecteur de représentation sociale. Enfin, à travers l'étude des multiples supports ce sera l'intimité du photographe et particulièrement ses goûts et ses idées qui seront effleurés afin de se rapprocher au plus près de la personnalité de l'opérateur, un individu singulier, évoluant aux colonies en tant que militaire mais aussi photographe, au début du XXe siècle.

## *Partie 1 : Etude et plan de classement du fonds Imbert*

Le fonds Imbert est riche d'une grande diversité, que ce soit par la variété des sujets, la multiplicité des supports ou encore la dualité des auteurs. Deux frères, tous deux militaires Edgard Imbert et son cadet Jules (1877-1964) sont les producteurs de ce fonds qui couvre la période d'environ 1873 à 1922. Au gré de leurs carrières, ils ont visité et photographié de nombreux pays, fixant sur la plaque de verre leurs découvertes. Malgré la distance qui les sépare lors de leurs missions, les deux frères pratiquent la discipline d'une manière assez similaire. Ils laissent derrière eux des albums photographiques annotés, numérotés et garnis par leurs soins. En plus de cela, une grande variété de supports est conservée, faisant du fonds celui d'un véritable atelier. Y sont rassemblés, les albums photographiques restituant le travail du photographe, des tirages épars, des plaques de verre positives et négatives, des négatifs sur support celluloïd, des cartes postales et quelques panoramas. La production d'Edgard et de Jules n'est pas toujours très distincte, ainsi pour un certain nombre de clichés la paternité de ces clichés est difficile à déterminer. Les images concernent essentiellement les missions auxquelles ont pris part les deux militaires, toutefois, quelques-unes concernent la vie quotidienne en France à la fin du XIXe siècle, des clichés pris en Grèce ou au Japon et lors de la première guerre mondiale. La richesse de ce corpus particulièrement dense offre la possibilité d'étudier l'histoire de l'expansion coloniale française entre 1900 et 1914. De plus, les sujets photographiés par les deux frères abordent des thématiques variées telles que les exercices militaires, la géographie, les recherches anthropologiques en affirmant un intérêt pour l'histoire de l'art et l'expérimentation photographique.

Ce fonds photographique appartient à une institution qui n'est autre que l'Etablissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD)<sup>12</sup> créé le 18 avril 2008. Dont l'une des missions est de « *concevoir, de réaliser et d'assurer dans le domaine des techniques de l'information et de la communication la production, l'exploitation, la diffusion et la conservation de supports, d'œuvres, de documents audiovisuels et multimédias intéressant le ministre de la Défense.* »<sup>13</sup> Afin de remplir

---

<sup>12</sup> Dont le statut est celui d'« *un établissement public national à caractère administratif, placé sous la tutelle du ministre de la défense. Son siège est au fort d'Ivry, à Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne)* » Code de la Défense, Article R.3415-1, Créé par [Décret n°2008-1219 du 25 novembre 2008](#).

<sup>13</sup> Code de la Défense, Article R.3415-2 1°, Créé par [Décret n°2008-1219 du 25 novembre 2008](#).

pleinement ces missions, l'ECPAD peut notamment « *acquérir et exploiter tous droits de propriété littéraire ou artistique ; faire breveter toute invention ou déposer en son nom tout modèle, dessin, marque sur tout support, ou titre de propriété industrielle correspondant à ses productions ; valoriser selon toute modalité appropriée tout apport intellectuel lié à ses activités.* »<sup>14</sup> L'établissement est considéré comme un centre d'archives et de production audiovisuelle, collectant, conservant, décrivant et valorisant les archives dont il a la charge. En tant que dépositaire exclusif des archives audiovisuelles et photographiques du ministère de la Défense, une grande partie des documents entrent par voie ordinaire. D'autres voies d'entrées s'ajoutent à cette dernière, comme par exemple la voie extraordinaire. Les fonds conservés à l'ECPAD représentent aujourd'hui environ 12 millions de photographies et 30 000 titres d'images animées, tous procédés et supports confondus (analogiques et numériques). L'histoire commune du fonds Imbert et de l'ECPAD commence en 1993, lorsque celui-ci fut acheté à l'un des descendants des photographes, mettant ainsi en œuvre la politique de collecte inhérente à l'institution. Ce fonds est donc entré par voie extraordinaire à titre onéreux au sein du Fort d'Ivry dans les contenants et le mode de classement choisis par les producteurs. Il est à noter qu'aucun inventaire à la pièce n'a été effectué au moment de l'acquisition, seules des estimations de volume par supports étaient alors connues. Ce corpus, intégré dans les fonds privés, présente environ 14 000 pièces tous procédés et supports confondus sous bénéfice d'inventaire. Il est à spécifier qu'un don a été fait par un autre descendant de la famille le 25 mars 2008<sup>15</sup>. Depuis son entrée dans les collections, différentes phases de traitement successives ont été menées sans pour autant aboutir. Cela peut s'expliquer par le fait que le bureau dédié aux fonds privés ne fut créé que dans les années 2000, où plusieurs chargés d'études documentaires se sont succédés depuis, occasionnant une interruption dans le traitement du fonds. L'état de classement partiel dans lequel est actuellement le fonds empêche sa compréhension ainsi que sa diffusion.

Par la même, la grande diversité du fonds en fait également une difficulté du point de vue archivistique. En effet, de nombreux paramètres sont à prendre en compte. Tout d'abord

---

<sup>14</sup> Code de la Défense, Article R.3415-3 2°, Créé par [Décret n°2008-1219 du 25 novembre 2008](#).

<sup>15</sup> Fonds D110 illustrant le retour de la mission Marchand à Toulon en 1899, la catastrophe de Lagouban le 5 mars 1899, la première course automobile à Toulon en 1899, le marché de St Jean à Toulon ainsi que des exercices équestres.

dans un souci d'intégrité<sup>16</sup>, la logique du photographe lors du classement de ses épreuves, encore aujourd'hui perceptible, est à conserver. Mais que faire lorsque cette logique s'est émoussée avec le temps ? Il faut tenter de la reconstruire mais parfois cet idéal n'est plus envisageable. Autrement dit, tenter de faire cohabiter deux époques, celle propre au quotidien du photographe ayant constitué une norme de classement personnel et notre conception du classement combiné à un outil du XXI<sup>e</sup> siècle : l'informatique. En quelques mots : comment parvenir à rendre intelligible une production photographique complexe et diversifiée, digne d'un véritable atelier, en prenant en considération la logique initiale du photographe tout en respectant les normes archivistiques de l'institution d'accueil du fonds ? Afin de proposer une solution à cet état, une étude approfondie du fonds a été mise en œuvre. Celle-ci particulièrement appuyée sur la production photographique d'Edgard Imbert, ainsi que sur ses voyages à Madagascar et au Tonkin, car il s'agit de la production la plus documentée et la plus rigoureuse. Ainsi, les albums photographiques de France et les images de Jules Imbert ne sont donc pas pris en compte. L'étude la plus poussée est celle menée sur les images produites en Indochine, où tous les supports ont pu être étudiés avec minutie. Concernant Madagascar, les albums photographiques ont été examinés soigneusement et l'étude des plaques de verre fut davantage succincte. Les étapes de cette étude du fonds seront explicitées dans la première partie de ce développement. Découlant de cette étude du fonds, viennent les propositions de plan de classement, qui sont au nombre de trois. Enfin, un aperçu sera donné concernant la proposition adoptée.

## 1 Etat actuel du fonds Imbert

---

### 1.1 La multiplicité des supports

La variété des supports photographiques est une des caractéristiques spécifiques du fonds Imbert. Cette pluralité offre la possibilité de percevoir toutes les étapes, depuis la prise de vue, en passant par le développement en allant jusqu'au tirage et à la conception des albums. Afin de présenter l'état actuel du fonds, une typologie des supports photographiques a été établie. C'est l'analyse du sous-fonds Imbert Tonkin qui a permis d'établir cette typologie.

---

<sup>16</sup> « Principe fondamental de l'archivistique, selon lequel chaque document doit être maintenu ou replacé dans le fonds dont il provient, et dans ce fonds à sa place d'origine. Il comprend trois notions connexes : le respect de la provenance, le respect de l'intégrité du fonds, le respect de l'ordre originel ou primitif. » Direction des archives de France, « Respect des fonds », *Dictionnaire de terminologie archivistique*, 2002, 31.



La production réalisée lors du voyage au Tonkin apparaît comme l'aboutissement de la méthode du photographe, elle est donc plus limpide et rigoureuse, facilitant sa compréhension. Cette typologie peut s'étendre aux autres sous-fonds avec de légères modifications.

### 1.1.1 Supports photographiques

- Les négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent<sup>17</sup> constituent premier jalon de la pratique photographique, Edgard Imbert utilise des plaques de verre négatives stéréoscopiques de format 6 x 13 cm comportant une numérotation d'origine incrémentielle et des négatifs sur verre au format 13 x 18 cm sans numérotation. L'emploi de chacun des formats est le fruit d'une réflexion<sup>18</sup>, le format 6 x 13 cm est davantage dédié à la photographie documentaire alors que le format 13 x 18 cm est dévoué à « l'étude<sup>19</sup> », c'est-à-dire des images fruits d'une recherche artistique. Un nombre conséquent de plaques de verre au format 13 x 18 cm porte une annotation au crayon concernant Paul Couadou, l'éditeur de cartes postales. Une correspondance entre la plaque de verre négative et positive, le tirage ainsi que le numéro reporté dans les carnets de notices a pu être mise en évidence.
- Les positifs sur verre stéréoscopique au chloro-bromure d'argent<sup>20</sup> ont pu être créés afin de servir lors de séances de projection, auxquelles se livrait le photographe Edgard Imbert<sup>21</sup>. Au format 6 x 13 cm, ils comportent une numérotation d'origine incrémentielle, parfois une légende. Il existe aussi quelques positifs au format 13 x 18 cm non numérotés et non légendés. Une correspondance entre la plaque de verre négative et positive, le tirage ainsi que le numéro reporté dans les carnets de notices et a pu être mise en évidence.

---

<sup>17</sup> Edgard Imbert recommande l'achat de plaques de verre de la marque Lumières, étiquette bleue dans son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*, Toulon, 1908, page 332.

<sup>18</sup> La méthode élaborée par le lieutenant Imbert est l'objet d'un développement par la suite dans la partie I. Etre photographe dans les pays chauds.

<sup>19</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 8.

<sup>20</sup> Imbert recommande l'achat de plaques de la marque Lumière au chloro-bromure à ton noirs, bleue dans son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*, Toulon, 1908, page 332.

<sup>21</sup> La pratique de la projection est l'objet d'un développement par la suite dans la partie I. Etre photographe dans les pays chauds.

- Les albums « vintage » sont l'expression finale du travail du photographe qui organise sa collection photographique. Les albums photographiques sont conçus pour répondre à un besoin mondain, ils circulent entre les mains des connaissances du photographe, comme en témoignait plus tôt Henri Marchal<sup>22</sup>, leurs organisations sont donc particulièrement réfléchies et soignées. Pour le fonds Imbert Tonkin, treize albums ont été comptés. Il est à préciser que douze de ces albums ont été réalisés par le photographe lors de son séjour au Tonkin ou très peu de temps après son retour. Concernant le dernier, nommé *Tonkin-Dakar mai 1909*, il est assez spécifique et regroupe des clichés pris par d'autres photographes, identifiés par Edgard Imbert, ainsi que quelques images provenant du séjour à Madagascar.<sup>23</sup> Les albums souples, selon la méthode décrite<sup>24</sup> par lieutenant Imbert, sont au format 24 x 31 cm et composés de dix feuillets de carton gris bleutés cousus par la largeur ou la longueur. Leurs couvertures, en papier parcheminé, servent à l'inscription du titre de l'album. Comme l'explique le photographe, à chaque album correspond un format<sup>25</sup>. De plus, le changement de format peut induire une gradation dans l'emploi de l'album. Edgard Imbert fait une distinction entre ce qu'il nomme « *l'album de classement*<sup>26</sup> », montrant en quelque sorte toute la production photographique à tendance documentaire et le « *dessus du panier*<sup>27</sup> » représentant le produit d'une sélection, incarnant ainsi l'aspect final que le photographe souhaite donner à sa collection. En ce sens, sept albums sont numérotés par le photographe, de deux à huit, contenant des épreuves obtenues par contact au format d'environ 6.5 x 6 cm. Selon le protocole décrit par Edgard Imbert les clichés sont numérotés, titrés et encadrés à l'encre de Chine. En général, cinq images sont disposées par page, dans une composition qui témoigne d'un souci esthétique de la part du concepteur de l'album. Chacun de ces sept « albums de classement » contient environ deux cents images, comme l'indiquent leurs titres<sup>28</sup>. Une correspondance entre la plaque de verre négative et positive, le tirage ainsi que le

---

<sup>22</sup> Voir Introduction.

<sup>23</sup> Voir Volume d'annexes, Fiche de description Album Imbert n°13, pages 82-84.

<sup>24</sup> La méthode élaborée par le lieutenant Imbert est l'objet d'un développement par la suite dans la partie I. Etre photographe dans les pays chauds, pages 37-45. La forme des albums photographiques est décrite dans IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908.

<sup>25</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 17.

<sup>26</sup> *Ibid*, pages 251-252.

<sup>27</sup> *Ibid*.

<sup>28</sup> Par exemple album n°1, est titré 2. 201-400. Il contient les épreuves de 201 à 400.

numéro reporté dans les carnets de notices et a pu être mise en évidence. Cinq albums contenant des épreuves au format 13 x 18 cm ont été créés, probablement « le dessus du panier ». Les épreuves sont légendées mais non numérotées. Une page contient en général deux épreuves au format 13 x 18.<sup>29</sup> D'ailleurs, l'analyse approfondie d'un album photographique, l'album n°8<sup>30</sup>, a montré que de nombreuses images ont été utilisées pour servir à la fabrication de cartes postales. Ainsi, ces albums considérés comme représentatifs de la collection auraient pu servir à démarcher l'éditeur de cartes postales sur lequel nous reviendrons plus tard.

- Bien que désavantageux selon ses propres dires<sup>31</sup>, Edgard Imbert se livre tout de même à l'emploi de pellicules sur support celluloïd. Ce dernier permet de retirer la couche de gélatine d'un cliché sur verre, offrant ainsi la possibilité de ne garder que la pellicule. Celle-ci est reportée sur un support celluloïd, ce qui facilite l'envoi de clichés en France et réduit le poids de la collection. Toutefois, ce type de film est hautement inflammable et impose des conditions de conservation adaptées. Il n'existe que très peu d'exemples de l'utilisation de ce support, signe que le lieutenant Imbert était plutôt réticent quant à son usage.
- Quelques négatifs sur support celluloïd sont présents dans le fonds, ils sont préparés pour l'impression en phototypie<sup>32</sup>. Il s'agit de négatifs au gélatino-bromure d'argent au format 9 x 14,5 cm qui après avoir été pelliculés sont utilisés pour la confection de la planche de tirage. Ce type de procédé a servi à l'impression des cartes postales en phototypie (procédé photomécanique), dont de nombreux exemplaires sont conservés dans le fonds Imbert. Le photographe stipule que « *Pour ce genre de tirage photo-*

---

<sup>29</sup> Le protocole mis en place par Edgard Imbert est explicité ainsi : « *Cependant pour la facilité et la rapidité de la recherche des clichés, il est utile de le compléter par un album de classement, dans lequel une épreuve de chacun des clichés figurera avec son titre, sous le même numéro que son négatif* » IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, pages 248-249.

<sup>30</sup> Voir Volume d'annexes, Fiches de description Album Imbert Tonkin n°8, notes, pages 64-68.

<sup>31</sup> A cause de la chaleur, les pellicules se conservent particulièrement mal, ce qu'il décrit dans IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, pages 136-137.

<sup>32</sup> Ces négatifs sur support celluloïd ont été reconditionnées dans des pochettes de conservation en boîtes noires n°4 et 5 [conservation kardex fonds privés en négathèque].

*mécanique, il faut des clichés excellents, légèrement sur-exposés et développés à fond, c'est-à-dire plutôt doux, la phototypie tendant à donner des épreuves contrastées.*<sup>33</sup> »

- Les tirages « vintages épreuves de travail<sup>34</sup> » forme un corpus se composant de nombreuses épreuves photographiques sur papier au bromure de la marque Kodak, Nikko et Velours, dont l'emploi de différentes teintes : brillante, demi-brillante ou mate exprime la recherche esthétique ainsi que la dextérité du photographe lors du tirage. Par ailleurs, Edgard Imbert a également expérimenté l'utilisation du sensibilisateur Panak, qui s'étend au pinceau sur un support quelconque. Ainsi, un papier à dessin peut être utilisé donnant des « *effets artistiques imitant la facture de la gouache*<sup>35</sup> » Majoritairement représentés dans le format 13 x 18 cm, Edgard Imbert a également réalisé des agrandissements de tirages au format 18 x 24 cm. Ces épreuves comportent souvent des inscriptions manuscrites d'Edgard Imbert, en marge de l'image au recto ou au verso. Ces mentions renseignent tout autant le sujet représenté qu'elles peuvent notifier des indications techniques à réaliser à l'attention du photographe.
- Les cartes postales<sup>36</sup> sont imprimées en phototypie et éditées par Paul Couadou, photographe professionnel installé à Toulon (Var). Les cartes postales sont éditées en noir et blanc ou en teinte sépia ; elles possèdent un numéro de série suivi d'un titre (localité géographique et sujet). L'éditeur est mentionné [P. Couadou, photog., Toulon-sur-Mer] ; le photographe ne l'est pas même s'il s'agit évidemment d'Edgard Imbert. Ces cartes postales sont des exemplaires vierges de toutes inscriptions ou de timbres et marques de postage ; elles n'ont jamais été utilisées en tant que support de correspondance.

---

<sup>33</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 253.

<sup>34</sup> L'ensemble de ces épreuves ont été reconditionnées dans des pochettes de conservation en boîtes noires n°2 et 3 [conservation kardex fonds privés en négathèque].

<sup>35</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 193.

<sup>36</sup> Les cartes postales ont été reconditionnées dans des pochettes de conservation en boîte noire n°1 [conservation kardex fonds privés en négathèque].

- Le vrac « multi-support » a été composé à la faveur d'un déménagement en négathèque en 2012, car plusieurs boîtes ont été retrouvées contenant des parties du fonds Imbert mélangées. Il s'agit essentiellement de plaques de verre ainsi que de quelques tirages toutes localisations géographiques confondues.

### 1.1.2 Sources imprimées

- Une source essentielle, partie intégrante du fonds, est l'ouvrage écrit par Edgard Imbert *La photographie en France et dans les pays chauds*, parut en 1908. Il est l'une des clés essentielles pour la compréhension de la production photographique d'Edgard. Dans cet ouvrage, illustré par ses propres clichés, le photographe développe réellement les aspects de sa méthode<sup>37</sup> opératoire, de la prise de vue au développement. De plus, il fournit à ses lecteurs des conseils pour pratiquer la photographie aux colonies sans trop d'encombres. Par ailleurs, des articles<sup>38</sup> de la main d'Edgard Imbert figurent également dans le corpus. Peut-être font-ils originellement partie du fonds ou ont été l'objet d'une collecte par les documentalistes. Ils permettent de comprendre le rapport qu'Edgard Imbert entretient avec la photographie, désirant partager ses expériences, il s'y affirme en tant que praticien. Les deux revues concernées par l'envoi de ses écrits sont la *Revue illustrée de photographie* ainsi que la *Revue de Madagascar*. Enfin, l'œuvre d'Hubert Lyautey, *Dans le sud de Madagascar : pénétration, situation politique et économique, 1900-1902*<sup>39</sup>, dédié à Edgard Imbert est aussi parvenue dans cet ensemble. Cet ouvrage est d'ailleurs illustrée par quelques-uns de ses clichés. Sa présence dans le

---

<sup>37</sup> La méthode élaborée par le lieutenant Imbert est l'objet d'un développement par la suite dans la partie I. Etre photographe dans les pays chauds.

<sup>38</sup> IMBERT Edgard, « Les petites misères du photographe », *Revue illustrée de photographie*, n°7, 17 février 1901.

IMBERT Edgard, « Notes sur la photographie à Madagascar », *Revue illustrée de photographie*, 27 février 1901.

IMBERT Edgard, « Notes sur la photographie à Madagascar », *Revue illustrée de photographie*, n°6, 9 février 1902.

IMBERT Edgard, « Impressions de voyages, au pays de l'Androy », *Revue de Madagascar*, n°12, 10 décembre 1902.

<sup>39</sup> LYAUTEY Hubert, *Dans le sud de Madagascar : pénétration, situation politique et économique, 1900-1902*, Paris, H. Charles-Lavauzelle, 1903

fonds donne une indication de la relation que pouvaient entretenir Edgard Imbert et son supérieur Hubert Lyautey<sup>40</sup>.

- Ensuite, ce sont les carnets de notices au nombre de trois, il s'agit de photocopies des carnets de notices originaux rédigés par Edgard Imbert<sup>41</sup>. Ne concernant que le voyage au Tonkin, ils permettent d'appréhender la pensée du photographe. Matériellement, Edgard Imbert a, semble-t-il, réutilisé un ancien agenda, afin de décrire sa collection. Une numérotation est inscrite, correspondant à celle adoptée pour les plaques de verre positives et négatives ainsi que pour les tirages dans les albums. En face de cette numérotation un commentaire est écrit à la main, apportant des précisions sur le sujet et donnant parfois lieu à de véritables développements. Les légendes paraissent plus intimes que celles écrites dans les albums photographiques. Ce procédé fut probablement utilisé lors des autres voyages, néanmoins, il n'en demeure aucune trace dans le fonds Imbert.
- Les catalogues originaux de l'éditeur Paul Couadou<sup>42</sup> apportent des compléments d'informations. Ils ont été conservés par les descendants du photographe et appartiennent à ce corps. Paul Couadou revendait les clichés d'Edgard Imbert sous forme de carte postale. Le premier voyage à Madagascar (1900-1902) ainsi que celui au Tonkin (1905-1908) sont concernés par ces énigmatiques catalogues<sup>43</sup>.

### 1.1.3 Objets :

- Un stéréodrome et quelques appareils portatifs (vérascoptes) s'ajoutent à ce corpus.

## 1.2 Etat de conservation et inventaire

### 1.2.1 Historique de la conservation

---

<sup>40</sup> Voir à ce propos MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1<sup>ère</sup> année de 2<sup>°</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, pages 15-17.

<sup>41</sup> Aucune information n'est connue à ce jour quant à l'endroit où pourraient être conservés les originaux s'ils n'ont pas été détruits.

<sup>42</sup> Voir Volume d'annexes, Catalogue pour la vente de cartes postales, pages 216-217.

<sup>43</sup> Cette question est l'objet dans développement par la suite dans la partie IV Derrière l'objectif, lumière sur l'intimité du photographe.

Après être resté entre les mains de la famille jusqu'à sa vente, le fonds Imbert est donc entré dans les collections de l'ECPAD avec une organisation et une intégrité qui devait être proche de celle établie par les frères. Celle-ci était assez rigoureuse, avec un classement par supports et lieux géographiques et où les carnets de notices permettaient de percevoir l'organisation. Plusieurs éléments ont pu entraîner une désorganisation dans ce classement original. Avant leurs arrivées au sein des collections de l'ECPAD, les photographies étaient conservées dans la cave du pavillon du descendant en possession de celui-ci. Les conditions de conservation n'étaient donc pas idéales et un dégât des eaux a endommagé plusieurs albums et quelques éléments ont pu être égarés. Par ailleurs, le fonds a connu des déménagements successifs et certains documents ont pu être égarés ou détruits à cette occasion.

Plusieurs campagnes de traitement du fonds ont été menées par les archivistes en charge du fonds à l'ECPAD. Toutefois, elles n'ont pu aboutir, par manque de personnels dédiés à la gestion de ce fonds. Ainsi, plusieurs campagnes sont perceptibles avec une chronologie difficile à rétablir. Par exemple, un document non daté et non signé présent dans la partie administrative de la documentation du fonds revient sur les difficultés de traitement de fonds et sur le traitement accompli. La lecture de ce document met en évidence les pertes lors du traitement du fonds. Par exemple, un livre « rédigé en collaboration avec les « frères Lumières » est mentionné, néanmoins il ne reste aucune trace de cet ouvrage. Il en va de même pour la mention de carnets de notices concernant l'Algérie ou la France absents actuellement de la documentation. La liste suivante tente donc de présenter l'état de traitement des supports :

Support ayant été l'objet d'un **inventaire et d'une restauration** : une majorité de plaques de verre négatives et positives

Toutes ces plaques ont fait l'objet d'un nettoyage et de la réalisation d'un fac-similé en polyester qui a servi à faire les tirages contemporains sur papier RC, contrecollés dans les albums de consultation de la médiathèque. Les plaques, bien qu'intégralement reconditionnées dans des pochettes de conservation et disposées dans des boîtes en polypropylène stockées en négathèque, n'ont jamais été intégrées aux différents plans de sauvegarde et de numérisation (PSN) de l'ECPAD.

Support ayant été l'objet **d'une restauration** : les albums photographiques

Certains albums photographiques ayant subi des altérations furent restaurés entre les années 2000 et 2012 par Sabrina Esmeraldo. Ils ont été reconditionnés dans des boîtes de conservation et stockés dans le kardex fonds privés de la négathèque. Par ailleurs, ces albums n'avaient jamais fait l'objet d'un inventaire ni d'une numérisation.

Supports **non inventoriés, non restaurés** : il s'agit de tous les supports restants, c'est-à-dire les négatifs sur support celluloïd, les pellicules sur support celluloïd, les tirages épars, le vrac, les cartes postales et les panoramas.

### *1.2.2 Mode de classement*

Le classement actuellement en vigueur est fondé sur une répartition géographique. L'étude faite par les archivistes de l'ECPAD sur les plaques de verre avait permis de mettre en évidence cinq entités géographiques et de diviser le fonds en collections organiques selon l'organisation suivante :

- Collection Imbert Algérie **IA**
- Collection Imbert France **IF**
- Collection Imbert Madagascar **IM**
- Collection Imbert Tonkin **IT**
- Collection Imbert Tunisie **ITU**

Suite à ce premier classement, divisant le fonds Imbert en cinq grandes collections, une seconde sous-classification par reportages<sup>44</sup> a été créée à l'intérieur de chacune d'entre-elles. La mise en place de l'informatisation du catalogue des fonds avec les progiciels Westhèque en 1994 et Armadillo en 2004 ont secondé cette démarche. Trois collections et 301 reportages ont été créés dans la base de données suivant le traitement ci-dessous :

---

<sup>44</sup> Le découpage par reportage est la norme de classement de l'ECPAD héritée de la structuration du fonds organique. Il correspond à un groupe d'image ayant une unité de temps, de lieu et d'action. L'ECPAD étant également un centre de production audiovisuelle, la classification sous forme de reportage trouve tout son sens, néanmoins cette norme pose problème pour les fonds privés dont la structuration est souvent le fruit de l'organisation personnelle de son producteur.



## **Fonds Imbert**

### **Collection Imbert Algérie IA**

Reportage IA-1 à IA-132

Photo (ex : IA-1-1)

Soit 132 reportages pour un volume de 2258 photographies dont 90 numérisées.

### **Collection Imbert Madagascar IM**

Reportage IM-1 à IM3

Photo (ex : IM-1-1)

Soit 3 reportages pour un volume de 2609 photographies dont aucune n'est numérisée.

### **Collection Imbert Tonkin IT**

Reportage IT-1 à IT-166

Photo (ex : IT-1-1)

Soit 166 reportages pour un volume de 1832 photographies dont 218 sont numérisées.

Il est à spécifier que certaines de ces images ont été numérisées en 2004 à l'occasion de l'exposition *Itinéraires Exotiques* lors du mois européen de la photographie à Paris, au sein de l'Arc de Triomphe. Sur la base de données, les notices des images ont pu être enrichies par les légendes originales rédigées par les frères leurs carnets de notices. Certaines notices de reportages ne sont pas renseignées. Certaines collections ne sont pas prises en compte, notamment IF et ITU. De plus, l'étude de la collection Imbert Madagascar n'a été qu'amorcée.

## **1.3 Le protocole d'étude**

L'étude du support est la voie d'entrée pour la compréhension du fonds Imbert. De plus, les observations qui en découlent donnent des pistes pour l'analyse historique et artistique de cette production photographique. C'est par la confrontation des supports que plusieurs degrés de l'utilisation du médium photographique sont perceptibles<sup>45</sup>, laissant entrevoir les dessous d'une pratique. Cette partie vise à présenter le protocole d'étude mis en place afin d'étudier

---

<sup>45</sup> Cette question est l'objet dans développement par la suite dans la partie IV Derrière l'objectif, lumière sur l'intimité du photographe, pages 107-133.

les multiples supports. Sont pris en compte pour ce développement les collections Imbert Madagascar et Imbert Tonkin, avec un traitement plus poussé pour ce dernier. Encore une fois, ces deux entités sont celles pour lesquelles il demeure le plus de source documentaire et dont l'organisation originelle est davantage perceptible. Ces collections apparaissent en quelques sortes comme les pistes d'interprétations pour l'ensemble du fonds, à supposer, ce qui semble être le cas, que les deux frères opèrent selon la même méthode.

### *1.3.1 Les plaques de verre*

#### **1.3.1.1 Estimation des volumes**

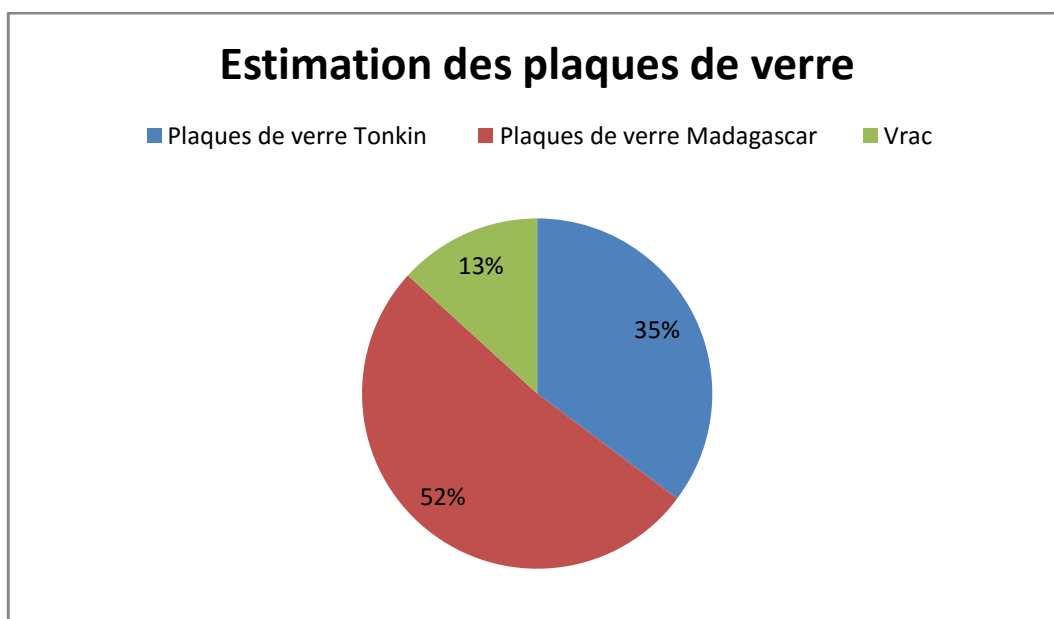
Afin de proposer une solution de classement au fonds Imbert, il a été procédé à une estimation des volumes des plaques de verre des collections Imbert Madagascar et Imbert Tonkin<sup>46</sup>. Sont considérés dans cet ensemble, les plaques de verre ayant été classées et contretypées ainsi que celles figurant dans le vrac. Il est à préciser que concernant la collection Imbert Madagascar, une étude poussée a été conduite sur deux boîtes de plaques de verre afin de vérifier la correspondance entre la numérotation des plaques de verres et des tirages des albums photographiques dont le résultat fut concluant. Les boîtes ont été comptées, elles sont au nombre de trente-cinq et contiennent plaques de verre positives et négatives. La taille du contenant étant similaire aux boîtes utilisées pour conserver et organiser la collection Imbert Tonkin, il a été estimé que chacune des boîtes comptait environ une centaine de plaques de verre. Cela donne une estimation approximative de 3500 plaques de verre réalisées pour le voyage. Concernant les plaques de verre de la collection Imbert Tonkin et le vrac, l'étude fut plus poussée et elle se présente sous forme de tableau. Deux tableaux ont été créés selon le même modèle à trois entrées rappelant l'intitulé donné au contenant, le format des plaques de verre à l'intérieur et le nombre de plaques. Ces deux tableaux traitent respectivement des plaques de verre de la collection Imbert Tonkin et des plaques de verre du vrac.

Cette étude visait à cerner la proportion de plaques de verre présentes dans le fonds Imbert et de déterminer quelle était la proportion de plaques de verre présentes dans le vrac par rapport aux plaques classées. Le graphique ci-dessous permet visualiser ces proportions. Les plaques de verre de la collection Imbert Madagascar représentent 52% de l'ensemble des plaques de verre étudiées, ce qui est assez important. Toutefois, il est à préciser qu'ici aucune

---

<sup>46</sup> Voir Volume d'Annexes, Estimation des volumes de plaque de verre de la collection Imbert Tonkin et Estimation des volumes de plaques de verre du vrac, pages 11-15.

distinction n'est faite entre le premier et le second séjour à Madagascar. La proportion du vrac demeure importante, 13%, bien que minoritaire. Il faut spécifier que de nombreuses plaques de cet ensemble sont potentiellement classables par zones géographiques et par auteurs.



### **1.3.1.2 Examen des plaques de verre**

Afin d'avoir un regard complet sur la collection Imbert Tonkin, une étude précise de toutes les plaques de verre de cette collection a été conduite. Deux boîtes ont été sélectionnées dans la collection Imbert Madagascar et le vrac a aussi été étudié. Pour mener à bien ce projet, un nouvel outil a été développé pour étudier le support des plaques de verre. Il s'agit de trois tableaux Excel<sup>47</sup> avec les champs d'entrées suivants : l'intitulé actuel de la boîte de conservation, procédé utilisé, numérotation, correspondance album, absence de plaque, virage, inscriptions / légende, remarque et le nombre de plaque. Ainsi, il s'agit à la fois d'un tableau revenant sur des observations et des aspects techniques ainsi que des remarques et interrogations pouvant servir à l'analyse historique et artistique du fonds.

L'étude poussée de ce support a mis en évidence une concordance entre la numérotation des plaques de verre et des albums. De plus, il a été découvert qu'une réorganisation interne devait être envisagée, tant du point de vue de la numérotation que des procédés, négatif ou positif. Certaines boîtes sont intitulées « boîtes négatives » alors que les deux procédés sont mélangés. De plus, une numérotation a été attribuée pour certaines plaques qui n'en

---

<sup>47</sup> Voir Volume d'Annexes, Tableau récapitulatif de l'examen des plaques de verre de la collection Imbert Tonkin, Tableau récapitulatif de l'examen des plaques de verre du vrac, Tableau récapitulatif de l'examen de deux boîtes de plaques de verre de la collection Imbert Madagascar, pages 16-33.

possédaient pas. Celle-ci vient poursuivre celle donnée originellement par le photographe, brouillant quelque peu sa pratique. De fait, s'il a choisi de ne pas les numéroter c'est qu'elles ne correspondaient pas à un tirage album. De la même manière, une numérotation donnée s'est parfois imposée face à celle choisie par le photographe.

L'étude a donc démontré la nécessité de repenser le système de numérotation. Il est à préciser qu'une grande partie des plaques de verre n'est pas classée. Il s'agit de vrac et quelques boîtes seulement regroupent les plaques thématiquement. Nombre d'entre-elles sont potentiellement classables, possédant une numérotation ou ayant un sujet identifiable. Pour d'autres, l'auteur demeure inconnu et le lieu de production indécélable. Pour le classement final, il faudra parvenir à déterminer une organisation pour cette production.

### *1.3.2 Les albums photographiques*

#### **1.3.2.1 Estimation des volumes**

Toujours dans le souci d'avoir un regard global pour les propositions de classement, une estimation des volumes des images présentes dans les albums photographiques des collections Imbert Madagascar et Imbert Tonkin a été mise en œuvre. Les résultats de cet examen se présentent sous forme de tableau<sup>48</sup> dont la forme adoptée est similaire à celui des plaques de verre. Les résultats montrent que la proportion d'images prises à Madagascar est plus importante que pour le Tonkin, en écrasant la donnée chronologique.

#### **1.3.2.2 Les fiches descriptives**

Dans le cadre des recherches menées en Master 1 sur le fonds Imbert Madagascar, une étude poussée des albums photographiques avait été mise en œuvre. Rappelons que les albums photographiques n'avaient pas encore été l'objet d'un inventaire ou d'une étude approfondie. Pourtant, le photographe prend le soin de classer ses images, d'y ajouter des légendes et d'agencer ses clichés. Afin de retranscrire les observations faites sur l'album, une fiche descriptive avait été établie<sup>49</sup>. Chaque fiche descriptive présente de trente champs dont les plus détaillées sont la description et l'analyse. Ces derniers reprennent ceux de la nouvelle

---

<sup>48</sup> Voir Volume d'Annexes, Estimation des volumes des albums photographiques de la collection Imbert Madagascar et Estimation des volumes des albums photographiques de la collection Imbert Tonkin, pages 34-36.

<sup>49</sup> Voir MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume d'annexes, pages 73-125.

structuration documentaire actuellement développée à l'ECPAD dans le cadre de la mise en œuvre du nouveau progiciel (Solution Armadillo) et l'ensemble pourra donc y être reversé. La fiche descriptive offre un panorama complet et satisfaisant et vient pallier à l'étude pièce à pièce qui s'avère chronophage et ne peut être menée sans moyens et personnels dédiés.

Dans la continuité de ce travail sur Madagascar, l'étude des albums réalisés au Tonkin constitue le champ de recherche de Master 2. Le même protocole a été appliqué que pour les albums de Madagascar c'est-à-dire par la constitution de fiches descriptives<sup>50</sup> constituant le seuil de l'étude. La partie description vise à donner au lecteur un aperçu global de ce qui peut être vu au sein d'un album. L'analyse met en évidence les lignes de forces thématiques de l'album, ces singularités et révèle la personnalité voir le talent de l'opération dans son contexte socio-historique d'une part, et du côté du fonds d'autre part. Un certain nombre d'éléments viennent donner des informations pratiques sur les albums. Le nombre de photographies, leurs dimensions, la technique employée et l'état de conservation.

Cette étape est essentielle pour la recherche puisqu'elle permet de se familiariser avec l'objet d'étude. D'ailleurs, l'ensemble de ces champs ont été choisis en accord avec la future base de données de l'institution. Il faut préciser ici que la fiche descriptive offre un panorama complet et satisfaisant et vient pallier à l'étude pièce à pièce qui s'avère chronophage sans moyens et personnels dédiés.

### *1.3.3 Les autres supports*

L'étude menée sur les autres supports fut plus superficielle, se limitant à une observation des sujets et des volumes. Rappelons que sont à prendre en compte les gélatines, les pellicules, les tirages épars, les cartes postales ainsi que les panoramas. Un inventaire plus précis est donc à envisager pour ces supports.

## **2 Les propositions de classement du fonds**

---

### **2.1 Proposition de classement des albums photographiques IM & IT**

---

<sup>50</sup> Voir Volume d'annexes, fiches de description Album Imbert Tonkin, pages 39-84.

Après avoir mené cette étude poussée des albums dont la fiche descriptive est le compte-rendu, l'objectif était de parvenir à une proposition de classement pour les albums photographiques. La difficulté d'un tel classement est de parvenir à prendre en compte tous les albums photographiques, dont la dualité a été présentée (album de classement et le « *dessus du panier* <sup>51</sup> ») tout en respectant la logique organisationnelle établie par le photographe.

### *2.1.1 Proposition de classement Imbert Madagascar*

Pour cette proposition de classement<sup>52</sup>, la solution choisie fut celle de revenir au format des plaques utilisées par le photographe et d'y combiner une sommaire datation afin d'identifier le premier et le second voyage à Madagascar. Cela permet de faciliter le travail de correspondance entre les négatifs et les tirages. La possibilité d'un classement chronologique n'est pas applicable en ce cas, puisque les photographies des albums ne sont pas organisées selon leurs dates. L'étude du fonds photographique du Maréchal Lyautey (1854-1934) conservé aux archives nationales<sup>53</sup> a permis de mettre en évidence cette incohérence au niveau de la datation interne. La possibilité d'un classement thématique de la collection n'est pas envisageable. En effet, les photographies devraient être décollées de leurs supports pour mener à bien un tel projet, cela reviendrait à perdre la logique voulue par le photographe.

### *2.1.2 Proposition de classement Imbert Tonkin*

Pour cette proposition de classement<sup>54</sup>, la solution choisie fut celle de revenir au format des plaques de verre utilisées par le photographe. Cette décision s'inscrit dans la lignée de la proposition de classement du fonds Imbert Madagascar. De la même manière, il n'a pas été possible de procéder à un classement chronologique des albums. De plus, une organisation thématique reviendrait à gommer les décisions du photographe. En ce sens, une distinction est faite entre les photographies au format 6 x 13, 13 x 18 cm et divers.

### *2.1.3 Remise en question du classement global des albums photographiques*

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Voir MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1<sup>ère</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume d'annexes, pages 71-72.

<sup>53</sup> LYAUTEY Hubert, Albums photographiques conservés aux archives nationales (1894-1953), 475AP/315-320.

<sup>54</sup> Voir Volume d'annexes, Proposition de classement des albums photographiques de la collection Imbert Tonkin, pages 37-38.

L'observation de la numérotation des albums photographiques des collections Imbert Madagascar et Imbert Tonkin a montré une concordance. Le voyage au Tonkin se termine avec l'image n°1600 et le cliché n°1601 amorce la série d'albums de Madagascar du second voyage. Les albums auraient donc été constitués en continuité. D'un point de vue formel, les albums du second voyage à Madagascar sont très similaires à ceux du Tonkin du n°1 à n°7. Ils ont une facture identique avec couverture en papier parcheminé et sont composés d'une vingtaine de feuilles bleues par cahier. Le nombre et le format des images est le même (200 images environ au format 5,5 x 6 cm). La cartographie et le schéma viennent accompagner les clichés. Il faudrait veiller à ce que le classement général du fonds Imbert prenne en compte cette information.

## 2.2 Les dispositions des propositions de classement du fonds

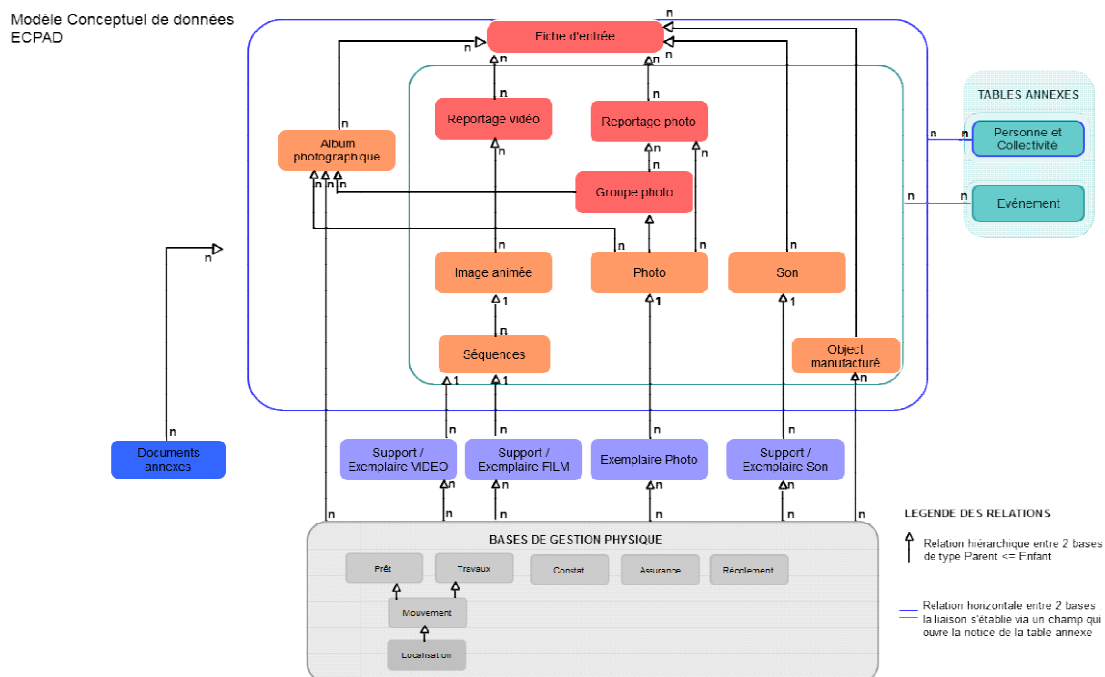
Devant la variété et la complexité du fonds Imbert, trois propositions de classement ont été élaborées. Chacune d'entre elles vient mettre en évidence un aspect de la construction du fonds. Trois enjeux sont à prendre en compte pour le classement : l'identité du photographique, la chronologie des missions et la zone géographique concernée. De plus, contrairement au classement actuel, il a été décidé de prendre en compte tous les supports présents, c'est-à-dire les albums photographiques, les plaques de verre positives et négatives, les négatifs sur support celluloïd et les cartes postales. Une place prégnante a été accordée aux albums, expression de la présentation du travail du photographe et donc étape finalisée de la diffusion, qui étaient jusqu'alors méconnus. Les propositions se sont appuyées sur les caractéristiques de la nouvelle structuration documentaire mise en place à l'ECPAD dans le cadre du projet de plateforme numérique d'archivage de la Défense. Enfin, un dernier aspect essentiel, fut la recherche de la logique de conception du photographe lors de sa production. Les propositions tentent de faire comprendre et transparaître cette logique, facilitant ainsi la recherche et l'étude.

Les collections Imbert Madagascar et Imbert Tonkin ont été tout particulièrement étudiés. Pour Madagascar, l'analyse était fondée essentiellement sur les albums photographiques, tout en tentant d'intégrer quelques supports. Pour le Tonkin, l'étude du fonds était basée sur les albums photographiques ainsi que les plaques de verres, qui furent toutes minutieusement examinées. Les observations développées ci-après sont donc basées sur l'analyse approfondie de ces deux entités qui apparaissent comme les plus documentées et

dont le classement du photographe est encore perceptible. Pour les autres collections organiques, des sondages ont été effectués sur quelques albums pour étudier si les considérations initiales en matière de numérotation et de constitution des albums étaient similaires. Les analyses effectuées ont mis en évidence que la pratique photographique des deux frères fonctionnait selon le même protocole.

Il est fondamental de revenir sur ce protocole de classement établi à l'origine par les producteurs. Il comporte une numérotation incrémentielle des clichés commune à plusieurs supports : tirages dans les albums photographiques, les plaques de verre positives et négatives et la légende du carnet de notice. Cette organisation est à sauvegarder et à mettre en évidence. Par ailleurs, une large partie de la collection n'est pas numérotée, il peut s'agir de plaques de verre, de tirages, de négatifs pelliculés. Il faut donc donner une cotation à cet ensemble. Enfin, le vrac est à trier et à incorporer dans les collections respectives.

Le schéma suivant montre le modèle conceptuel de données de l'ECPAD et présente la nouvelle structuration documentaire. Les propositions suivantes s'appuient sur ce modèle et en reprennent l'organisation. Dans le cadre de ce mémoire, seule la partie « image fixe » sera développée.



### 2.2.1 Explications des champs du schéma :



Fiche d'entrée

Il s'agit du premier niveau de classement du fonds. La fiche d'entrée vient structurer les niveaux inférieurs. Tous les autres champs sont soumis à son autorité. Des informations essentielles sont référencées dans cette première strate et forment la première fiche signalétique du corpus. Un fonds peut être composé de plusieurs fiches d'entrées, ces dernières étant reliées par une table annexe.

Reportage

Ce champ découle de la première segmentation en fiche d'entrée. Il correspond à un groupe d'images ayant une unité de temps, de lieu et d'action. Lui sont soumis le groupe photo et la photo.

Groupe photo

Un autre niveau inférieur est le groupe photo. Il vient resserrer davantage le nombre de photographies, permettant ainsi une description plus détaillée de l'image.

Photo

La photographie est traitée ici à la pièce. Il s'agit du niveau le plus précis. Les informations données peuvent être relatives à l'auteur, au type de support et donner des informations sur la prise de vue.

Album photographique

L'album photographique constitue un champ parallèle au reportage. Ce champ dépend directement de la fiche d'entrée. Le groupe photo et la photo lui sont soumis. Les fiches descriptives des albums<sup>55</sup> représentent les informations données à ce niveau. Il faut préciser qu'à chaque album photographique correspond un reportage photographique.

---

<sup>55</sup> Voir Volumes d'Annexe, Fiches de description Album Imbert Tonkin, pages 40-85.

Elles peuvent être de deux ordres, soit relatives à des « personnes et collectivités » ou relevant d'un « événement ». Cette table annexe vient rassembler des éléments qui ne le sont pas par relation hiérarchique. Par exemple, l'album photographique et le reportage peuvent être mis en relation par le biais de la table annexe « personne et collectivité ».

## 2.3 Les propositions de classement

### 2.3.1 Proposition n°1 : Classement géographique

Cette proposition de classement reprend l'actuelle typologie mise en œuvre pour le fonds Imbert<sup>56</sup>. Chacune des zones géographiques visitées par les frères Imbert fait l'objet d'un sous-fonds ou d'une collection. Ici, chacune d'entre elles constituent donc une fiche d'entrée. A chaque fiche d'entrée vient s'ajouter un certain nombre d'albums photographiques et de reportages. Les reportages comprennent à la fois les photographies présentes dans les albums photographiques qui constituent des groupes photo, mais aussi les plaques de verre négatives, positives, les gélâtines et les cartes postales. La table annexe « Personne et collectivité » vient distinguer les auteurs des photographies. Trois tables annexes seraient créées : Edgard, Jules et Inconnu. Comme spécifié auparavant, la paternité de toute une partie de la collection reste difficile à établir, s'il n'est pas possible de l'attribuer par une étude approfondie Imbert Inconnu pourrait être une solution.

Il a été choisi d'organiser en reportages distincts les plaques de verre positives, négatives, les gélâtines et les cartes postales. Un travail de correspondance pourrait être effectué à l'avenir. Ce dernier est aujourd'hui irréalisable compte tenu de l'ampleur de la tâche et du peu de personnel dédié.

#### 2.3.1.1 Avantages de la proposition

L'avantage d'un tel classement est qu'il s'inscrit dans la politique documentaire choisie à l'origine pour le fonds, un classement qui est d'ailleurs toujours en vigueur. De plus,

---

<sup>56</sup> Elle a été modélisée selon le schéma de la structuration documentaire, voir Volume d'annexes, Proposition n°1 : Classement géographique, page 85.

cette division géographique crée des distinctions claires entre chaque entité. Ceci peut être utile pour le chercheur qui souhaite découvrir un lieu en particulier.

### **2.3.1.2 Inconvénients de la proposition**

La répartition géographique n'est pas forcément très claire d'un point de vue chronologique. La datation ainsi que la distinction entre les auteurs paraît moins évidente pour le chercheur. La logique du photographe quant à son classement n'est pas totalement rendue ici. En effet, Edgard Imbert a pris soin d'organiser chronologiquement ses albums, c'est-à-dire que la numérotation est continue entre les albums photographiques du voyage au Tonkin au second voyage à Madagascar. Les séparer par aires chronologiques distinctes paraît peu intelligible. De même, les albums réalisés à Madagascar relèvent de deux voyages différents avec un écart de dix ans entre les entités, les placer sur le même plan atténue leurs différences.

### **2.3.2 Proposition n°2 : Classement par individu**

Le choix a été fait d'envisager le fonds du point de vue du producteur du fonds<sup>57</sup>. Il a donc été choisi de créer trois fiches d'entrée. Edgard Imbert et son frère Jules sont les deux producteurs des photographies. Une troisième entité a été créée

; Imbert inconnu. Cette entité vient pallier l'impossibilité d'attribuer la paternité d'un album ou d'une plaque de verre à l'un des deux frères. Les albums photographiques sont listés et organisés selon la chronologie qui est propre à chacun des auteurs. Ici le cas d'Edgard Imbert est particulièrement développé.

#### **2.3.2.1 Avantages de la proposition :**

Ce mode de classement vient donner une place au vrac et à l'inconnu qui réside dans la production des frères Imbert. Chacun des acteurs est rigoureusement identifié, les albums et les reportages sont organisés de manière chronologique.

#### **2.3.2.2 Inconvénients de la proposition :**

Les fiches d'entrée vont probablement être beaucoup trop conséquentes et noyer, in fine, le lecteur. Les renseignements recueillis sur les fiches albums vont probablement être écrasés sous la masse d'information. De fait, ayant pour mission de contenir à la fois des

---

<sup>57</sup> Elle a été modélisée selon le schéma de la structuration documentaire, voir Volume d'annexes, Proposition n°2 : Classement par individu, page 86.

informations biographiques relatives au producteur et à la structuration du fonds, l'exercice de synthèse risque de devenir une gageure.

### *2.3.3 Proposition n°3: Classement chronologique et individuel*

Cette proposition de classement<sup>58</sup> tente de résoudre deux difficultés rencontrées lors des deux propositions précédentes. La fiche d'entrée dans ce cas est individuelle, datée et localisée géographiquement. Pour ce faire, l'existence d'Edgard Imbert a été segmentée en diverses entités, relevant d'une mission située dans le temps et l'espace<sup>59</sup>. Ainsi, huit fiches d'entrée ont été déterminées le concernant. Il serait possible d'appliquer la même segmentation, adaptée aux missions de Jules Imbert. Concernant Imbert Inconnu, il paraît possible de localiser les images mais probablement pas de les dater. Un classement adapté pourrait être élaboré, uniquement par zones géographiques. Idéalement, après une étude approfondie, l'entité Imbert Inconnu pourrait disparaître.

Par exemple la quatrième fiche d'entrée correspond au voyage d'Edgard Imbert au Tonkin effectué entre 1905 et 1908. A cette mission correspondent treize albums qui sont classés par numérotation et par format. A chaque album photographique répond un reportage. Les négatifs et les positifs peuvent être distingués en reportages dont la numérotation fait écho aux albums. La table annexe « Personne et collectivité » vient distinguer les différents producteurs que ce soit Edgard, Jules ou Inconnu.

#### **2.3.3.1 Avantages de la proposition :**

Il s'agit probablement du mode de classement le plus clair et le plus intelligible. Il offre la possibilité de donner de nombreux détails quant à la production du photographe. Il met en évidence la chronologie et la spatialité des prises de vues.

#### **2.3.3.2 Inconvénients de la proposition :**

La proposition ne semble pas présenter d'inconvénients. Elle répond aux difficultés posées par les deux propositions précédentes.

---

<sup>58</sup> Elle a été modélisée selon le schéma de la structuration documentaire, voir Volume d'annexes, Proposition n°3 : Classement chronologique et individuel : Edgard Imbert, page 87.

<sup>59</sup> Ces missions sont clairement identifiées dans les états de service d'Edgard Imbert, Volume d'annexes, Etats des services : Edgard Imbert, pages 194-196 ainsi que Frise chronologique : Edgard Imbert (1873-1915), page 200.

## 3 Proposition retenue

---

### 3.1 Adoption d'une proposition

Après une rencontre avec le chef du pôle des archives, Monsieur Xavier Sené<sup>60</sup>, et suite à la présentation de ces trois propositions, la dernière a montré son efficacité et va être adoptée. La troisième proposition présente plusieurs avantages sur lesquels il faut revenir. Tout d'abord, la personnalité de chacun des acteurs, des producteurs du fonds est clairement établie. De plus, une chronologie permet de dater les prises de vue. Celle-ci est associée à une géo localisation des activités offrant la possibilité de situer l'image. D'ailleurs, cela convient tout particulièrement aux parcours de militaires partis en campagne lointaines. Enfin, chacun des supports est concerné par cette proposition de classement. D'ailleurs, un essai de cotation du fonds a aussi été élaboré<sup>61</sup>, tentant de faire cohabiter la cotation donnée par le photographe à ses clichés et celle propre à un logiciel informatique. La logique de l'amateur lors de la conception de sa collection semble donc être respectée. Un travail conséquent reste à mener pour élucider la paternité du vrac, conduisant à garder ou supprimer l'entité Imbert Inconnu. Cette proposition de classement pourra d'ailleurs être appliquée à Jules Imbert, dont une chronologie peut être établie à partir de ses états de mission<sup>62</sup>.

Par ailleurs, l'arborescence archivistique pour le Tonkin<sup>63</sup> permet de visualiser l'organisation hiérarchique de chacun des degrés de l'organisation du fonds. Le fonds Imbert est divisé en trois sous-fonds : Imbert Edgard, Imbert Jules et Imbert Inconnu. Pour chacun des deux frères une fiche d'entrée est créée et elle correspond à une mission, localisée dans le temps et l'espace. Chacun des albums photographiques est pris en compte et les fiches descriptives constituent la feuille de route pour la compréhension de ceux-ci. Au niveau reportage correspond l'album photographique permettant de décrire à la pièce chacun des photographies. Tous les autres formats sont organisés et regroupés en reportage. Idéalement, le vrac n'a plus d'existence.

---

<sup>60</sup> Monsieur Xavier Sené, Réunion du mois de mars 2016, Fort d'Ivry.

<sup>61</sup> Voir Volume d'annexes, Proposition de cotation de la collection Imbert Tonkin, pages 92-93.

<sup>62</sup> Voir Volumes d'annexes, Etats des services : Jules Imbert, pages 197-199.

<sup>63</sup> Voir Volume d'annexes, Arborescence archivistique pour le classement de la collection Imbert Tonkin, pages 88-91.

## 3.2 Préconisation pour le traitement du fonds

1/ eu égard d'une part au traitement incomplet du fonds Imbert dans l'ancienne base de données (solution *Armadillo*), d'autre part au peu d'images numérisées existantes, il semble opportun de ne pas conserver les traces de l'ancien classement<sup>64</sup> dans la base au profit du nouveau proposé *supra*, ce dernier tenant aujourd'hui plus compte de la constitution et du classement d'origine du fonds Imbert. Les informations documentaires seront conservées grâce à un export des champs dans un document intégré dans le dossier du fonds Imbert, et ce jusqu'à la reprise totale des données.

2/ créer une nouvelle cotation en conservant la cotation d'origine du photographe dans le champ « ancienne référence ». Cette opération permettra de ne pas faire cohabiter deux systèmes de référencement au sein de la base et de proposer une nomenclature harmonisée avec celle entérinée pour le traitement des fonds entrés par voie extraordinaire dans les archives de l'ECPAD.

3/ détruire tous les exemplaires créés par l'ECPAD et témoins des différentes phases de traitement successives : fac-similés polyester, tirages contemporains, albums de consultation, anciens fichiers numériques<sup>65</sup>).

4/ Reprendre intégralement le classement des plaques de verre, procéder à une vérification à la pièce dans les boîtes et prendre soin de supprimer les cotations erronées.

---

<sup>64</sup> Eu égard au volume du fonds Imbert (14000 pièces sous réserve d'inventaire) et de son traitement incomplet dans la base, la perte n'est pas estimée comme conséquente :

- collection Imbert Algérie, reportages créés IA-1 à IA-132, soit **132 reportages** pour un volume de **2258 photographies** dont **90 sont numérisées** ;
- collection Imbert Madagascar, reportages créés IM-1 à IM-3, soit **3 reportages** pour un volume de **2609 photographies** dont **0 sont numérisées** ;
- collection Imbert Tonkin, reportages créés IT-1 à IA-166, soit **166 reportages** pour un volume de **1832 photographies** dont **218 sont numérisées**.

<sup>65</sup> Cette campagne de désherbage ne sera entamée qu'après la numérisation des fonds et leur versement dans la base pour garantir au public une continuité dans l'accès au fonds Imbert.

L'étude matérielle du fonds Imbert a permis d'établir une typologie de l'ensemble des supports composants ce corps. Cette analyse méticuleuse des supports a mené à des estimations de volumes pour les plaques de verre ainsi que pour les albums photographiques. En incluant dans ces estimations et l'étude du support le vrac du fonds, l'importance de son traitement a pu être exprimée. Les propositions de classement pour les albums photographiques puis pour l'ensemble du fonds se sont appuyées sur les étapes précédentes, elles ont mis en évidence les trois enjeux entrant en compte pour le traitement, c'est-à-dire la reconnaissance de l'auteur, de la zone géographique mais aussi de la chronologique. La dernière proposition qui a été adoptée pourra être mise en place prochainement, tout en demandant un traitement spécifique pour les plaques de verre ainsi qu'une étude minutieuse pour les autres collections ; Imbert Algérie, Imbert Tunisie et Imbert France.

L'étude, d'un point de vue archivistique du fonds Imbert, a déjà laissé entrevoir quelques aspects à développer. Notamment, il a pu être mis en évidence la méthode photographique développée par Edgard Imbert lors de son voyage aux colonies. La deuxième partie de ce mémoire tente donc d'envisager la production du lieutenant Imbert d'un point de vue historique et artistique, autrement dit d'insérer cette production dans un contexte. Se penchant davantage sur l'étude de photographies choisies, permettant de faire revivre cette mission qui a mené le lieutenant Imbert au Tonkin. Il s'agit donc de développer les informations déjà recueillis dans les fiches descriptives ainsi que dans l'étude des plaques de verre.

## *Partie 2 : Etude historique et artistique du fonds*

### *Imbert*

Selon une légende, ce serait Saint Thomas, qui dès le I<sup>er</sup> siècle serait venu des Indes pour répandre la parole du Christ dans l'actuel Vietnam. Par la suite, ce sont bels et biens les missionnaires jésuites, qui dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle s'y installèrent. Alexandre de Rhodes se vu confier la mission installée au Tonkin en 1627. Cette présence chrétienne, en désaccord avec l'idéologie confucéenne, dérangeait. La politique de persécution envers les chrétiens devint alors un motif d'intervention européen. L'incursion française dans la politique locale commence lorsque Monseigneur Pigneau de Behaine (1741-1799), évêque d'Adran, protecteur du jeune prince Nguyen Anh (1762-1820), mène une ambassade auprès de Louis XVI, pour demander de l'aide pour le jeune prince dépossédé de sa couronne. Il parvint au recrutement de volontaires français qui aidèrent au succès du nouvel empereur Gia Long qui mit en place une politique de tolérance vis-à-vis des chrétiens. Une politique qui ne fut d'ailleurs plus suivie par ses successeurs. Les persécutions ne cessant pas, Louis-Philippe (1773-1850) puis Napoléon III (1808-1873) décidèrent d'intervenir, leur fournissant une occasion d'accéder à ce territoire. Lorsqu'ils arrivent ils ont à faire à plusieurs pays indépendants : le Cambodge, le Laos, l'Annam, le Tonkin et la Cochinchine. L'amiral Rigault de Genouilly (1807-1873), qui fut placé à la tête d'une flotte franco-espagnole qui s'empara le 1<sup>er</sup> septembre 1858 de la ville de Tourane puis de Saigon le 15 février 1859. La Cochinchine fut l'objet d'une conquête, ratifiée par les traités de 1862 et 1864 signés avec le gouvernement de Tu Duc (1829-1883), consacrant ainsi la création de la Cochinchine française. Jean Dupuis (1829-1912) quant à lui commence la traversée du fleuve rouge dès 1872, malgré les réticences des autorités vietnamiennes. Pour l'arrêter, Francis Garnier (1839-1873) est envoyé mais ce dernier s'empare de Hanoï mais aussi des places fortes du delta tonkinois. Les Pavillons-Noirs<sup>66</sup> sont appelés à la rescousse par le gouverneur du Son Tay, le prince Hoang Ke Vien et Francis Garnier est tué, la Chine intervient donc dans le conflit. Le successeur de Francis Garnier négocie en mars 1874 un traité par lequel Tu Duc se voit reconnaître sa souveraineté sur le Tonkin, en échange duquel il acceptait d'ouvrir le nord de son royaume ainsi que trois ports au commerce français, réaffirmait l'autorité française en

---

<sup>66</sup> Nom donné aux soldats irréguliers chinois.



Cochinchine ainsi que la liberté religieuse. Toutefois, en 1881, Paris considère que le traité de 1874 est violé et envoie donc au Tonkin un demi-millier d'homme en renfort du capitaine de vaisseau Rivière qui meurt un an plus tard à Hanoï.

Cet événement déclenche en France un sursaut d'orgueil national et Jules Ferry (1832-1893), alors au pouvoir, s'en saisit pour poursuivre sa politique d'expansion coloniale. Il obtient des crédits mais le corps expéditionnaire affronte à la fois les troupes et milices annamites, les bandes chinoises mais aussi les forces régulières de l'empire du milieu. Plusieurs accords sont signés puis abandonnés avec la Chine et l'annonce du décès du général de Négrier (né en 1839), qui s'était emparé de Lang Son en février 1885, par le général Brière de l'Isle (1827-1896), secoue l'opinion française. Elle s'avère divisée entre ceux souhaitant poursuivre la conquête et ceux désirant plutôt retrouver l'Alsace et la Lorraine, « *Vingt domestiques ne sauraient remplacer les deux sœurs* » que sont l'Alsace et la Lorraine, aurait prononcé Déroulède lors d'un discours. Les textes écrits par Paul Leroy-Beaulieu<sup>67</sup> et Gabriel Charmes<sup>68</sup> attestent de la montée d'une opinion en faveur de la colonisation. Le fait de coloniser permettrait de redonner une force à la France, affaiblie en Europe après la défaite de 1870. « *Non seulement l'Indochine entre dans l'imaginaire national, mais devient l'une des priorités de la politique extérieure de la IIIe République naissante, comme le montre l'option impérialiste du journal de Gambetta, La République française, lors de l'expédition de Garnier.*<sup>69</sup> » La faute de cet événement est imputée au cabinet de Jules Ferry qui est contraint de démissionner pour avoir voulu conquérir le « Tonkin-choléra » ou « Tonkin-famine », comme il est nommé dans les journaux de l'époque. Il revient d'ailleurs sur sa politique pour laquelle il se justifie dans son ouvrage<sup>70</sup>. Toutefois, en juin 1885, par le traité de Tien-tsin, la France s'impose comme victorieuse, puisque la Chine s'engage à ne plus intervenir au Tonkin et reconnaît le protectorat de la France sur l'Annam abandonnant ainsi le principe de sa suzeraineté et de l'imposition d'un tribut.

Bien que la France semble victorieuse, son autorité est encore à affirmer sur ce nouveau territoire et les sursauts intérieurs sont nombreux. La révolte des lettrés commence

---

<sup>67</sup> Paul Leroy-Beaulieu, *De la colonisation chez les peuples modernes*, 1874

<sup>68</sup> Gabriel Charmes, *Politique extérieure et coloniale*, 1885

<sup>69</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 39.

<sup>70</sup> FERRY Jules, *Le Tonkin et la mère-patrie : témoignages et documents*, Victor-Havard, Paris, France, 1890.

en 1885 lors de la déposition du roi Ham Nghi (1871-1943), remplacé sur le trône par Dong Khang (1864-1899) ne prend fin qu'en 1888. Certains refusent également la soumission comme par exemple Hoang Hoa Tham (1858-1913), connu sous le nom de Dê Tham qui organisait plusieurs opérations. La pacification sur Tonkin s'étendit donc jusqu'en 1897. Lorsqu'Edgard Imbert y est missionné, en 1905, la pacification est donc établie, bien que des soulèvements se fassent toujours ressentir. Lui-même, en est d'ailleurs témoin. Il parvient dans une région où la domination française est affirmée depuis quelques années. Cela est différent de sa mission à Madagascar, lors de laquelle la pacification était encore à mener. De plus, cette colonie est hautement considérée dans l'opinion publique qui la surnomme la « perle de l'Empire ». Le lieutenant Imbert participe donc plus à une occupation du territoire qu'à des missions armées. Mais dans quelle mesure, les clichés réalisés par le lieutenant Edgard Imbert, au début du XXe siècle, en Indochine Française et plus particulièrement au Tonkin, participent-ils à la représentation d'une société coloniale codifiée, tout en reflétant également un cheminement propre au photographe ? Une première partie est consacrée à la restitution de la méthode décrite par le lieutenant Imbert pour la pratique de la photographie mais aussi aux enjeux d'une telle activité aux colonies. Après cela, c'est le regard d'un occidental, celui d'Edgard Imbert, posé sur les territoires mais aussi sur les populations qu'il est tenté de reconstituer. Ensuite, la collection coloniale, apparaissant comme un véritable microcosme où Edgard Imbert et son épouse s'insèrent, est présentée, en insistant sur le rôle de la représentation photographique. Enfin, il est tenté d'atteindre l'intimité du photographe, à travers l'étude des multiples supports.

## 1 Témoignage d'une pratique photographique aux colonies

---

Permettant de saisir les grandes explorations propres au XIXe siècle, le médium photographique contribue à la connaissance d'un monde encore à découvrir. Les images prises sont celles de peuples, de paysages et de coutumes jusqu'alors presque ignorés des Occidentaux, transformant une vision du monde mais offrant également de nouvelles inspirations aux mouvements artistiques. Les identités de ces voyageurs sont multiples, solitaires, membres d'une expédition scientifique, religieux ou bien sûr militaires. Certains d'entre eux partent munis de l'appareil photographique et expérimentent la pratique sur des terrains nouveaux. Mais des difficultés se présentent rapidement devant le poids et la fragilité du matériel, la différence de climat, le fait de constituer un laboratoire au milieu de nulle part

... Par exemple, Maxime du Camp dans ses *Souvenirs littéraires* explique avoir choisi la photographie plutôt que le dessin lors de son voyage en Egypte en 1849, il raconte : « *Où la plume est impuissante à saisir, dans la vérité et la variété de leurs aspects, les monuments et les paysages, où le crayon est capricieux et s'égare, altérant la pureté des textes, la photographie est inflexible. Son ambition s'est bornée à dresser un procès-verbal et à transcrire un pays [...]. Là ni fantaisie ni supercherie, la vérité nue.* <sup>71</sup> ». Les noms de ces photographes partis à la découverte du monde et fixant leurs découvertes sont nombreux, tels qu'Alexander Gerhard Rohlfs, John Burke William Baker en Inde, Désiré Charnay à Madagascar, Henri Moser en Asie centrale, ... La place d'Edgard Imbert, parcourant l'île de Madagascar ainsi que le Tonkin est à inclure dans la liste précédente, en se demandant quelle est sa pratique de la photographie aux colonies. Pour répondre à cette question, une première partie est consacrée aux questions techniques liées à l'expérimentation de la photographie dans les pays chauds. Puis, la méthode élaborée par le lieutenant Imbert et enfin l'évolution de celle-ci seront évoquées.

## 1.1 Etre photographe dans les « pays chauds »

### 1.1.1 Les praticiens

Qui sont ceux qui pratiquent la photographie en Indochine ? Bien sûr, les militaires comme Edgard Imbert peuvent s'y exercer, mais aussi des civils comme par exemple des diplomates, des négociants ou encore des explorateurs ayant laissé derrière eux de brillants témoignages de leurs découvertes. Citons par exemple Emile Gsell (1838-1879), Gustave Ernest Trumelet-Faber, Charles-Edouard Hocquard, Aurélien Pestel (1855-1897), Firmin-André Salles (1860-1929) ou encore Pierre Dieulefils (1862-1937). La proximité du travail d'Edgard Imbert avec certains d'entre eux sera soulignée par la suite. Le terrain photographié par l'officier colonial en 1905 a donc déjà été exploré et photographié par d'autres. Il faut souligner ici le statut privilégié des militaires qui sont envoyés parfois les premiers sur les lieux et deviennent de véritables explorateurs. Les carrières d'Ernest Trumelet Faber, Charles-Edouard Hocquard et de Pierre Dieulefils en témoignent, tous furent envoyés en mission militaire en Asie et tous utilisèrent l'appareil photographique pour enregistrer leurs découvertes.

---

<sup>71</sup> DU CAMP Maxime, *La lumière*, 12 juin 1852, propos cités sur BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « BnF - Trésors photographiques de la Société de géographie », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/25.htm>, consulté le 1 février 2015.

Au vue de leur maitrise de la pratique de la photographie, il est intéressant de se demander quelle fut la formation de ces hommes. Dans le cas d'Edgard Imbert, la question demeure sans réponse. Quelques pistes toutefois, en 1899 il est mentionné dans le feuillet du personnel du 2e semestre du dossier militaire du lieutenant Imbert: « *Officier bien élevé, consciencieux et sérieux. Travaille beaucoup et répond très convenablement aux interrogations. Très bon esprit. A des talents d'agrément : musique, photographie.*<sup>72</sup> » Ces quelques lignes apportent deux informations, la première : Edgard Imbert pratiquait déjà la photographie à l'âge de vingt-six ans, la deuxième : la photographie est considérée par ses supérieurs comme un agrément au même titre que la musique. Une autre piste éventuelle est la relation qu'entretenait Edgard Imbert avec Paul Couadou (1863-1929) qui avait un studio photographique à Toulon au 17 rue de Lorgues. Une série d'épreuves dans les albums Imbert famille<sup>73</sup> (IF 1096-1100) montrent l'intérieur du studio d'un photographe. Un cliché est pris de ce dernier à l'œuvre, captant le portrait d'une femme. Revenir à la plaque de verre légendée a permis d'identifier le photographe en question qui n'était autre que Paul Couadou. Cela atteste sans doute d'une relation d'intimité entre les deux hommes, Paul Couadou étant peut être celui ayant formé le lieutenant Imbert à la photographie. De plus, les descendants d'Edgard Imbert conservent encore quelques clichés de famille réalisés par le même Paul Couadou qui semblait donc être le photographe de la famille. D'ailleurs, il est à mentionner ici que la relation commerciale entretenue par Paul Couadou et Edgard Imbert à Madagascar pour la vente de carte postale se perpétue au Tonkin comme en atteste le lot de cartes postales vierges présentes dans le fonds ainsi que le catalogue de vente<sup>74</sup>. Ces éléments peuvent constituer quelques pistes afin de d'élucider le mystère qui entoure la formation d'Edgard Imbert à la photographie. Une autre supposition est qu'Edgard Imbert se soit formé au moyen d'ouvrages et de revues, à un siècle où cette littérature spécialisée est en plein essor. *La Revue illustrée de photographie* ainsi que la *Photo-Revue* s'adressent tous deux aux amateurs et aux photographes et sont utilisés par l'officier colonial. Ils regorgent de conseils techniques et Edgard Imbert fait d'ailleurs part de sa propre expérience dans plusieurs articles envoyés à *La*

---

<sup>72</sup> Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368, Feuillet du personnel, page 5.

<sup>73</sup> ECPAD, Album Imbert France (IF) non côté, clichés n°1096-1100.

<sup>74</sup> Voir Annexes, Catalogue pour la vente de cartes postales, pages 216-217.

*Revue illustrée de photographie*<sup>75</sup>. Il préconise d'ailleurs l'abonnement à la *Photo-Revue*, comme en atteste la page 333 de son devis<sup>76</sup> et envoie même l'un de ses clichés qui illustre la première page du numéro du 5 juillet 1908<sup>77</sup>. Les écrits spécialisés constituent une autre source possible de connaissances comme par exemple l'ouvrage *La photographie dans la navigation et aux colonies* écrit par Alexandre Le Mee<sup>78</sup>. Alexandre Le Mee, enseigne de vaisseau écrit que : « *L'appareil photographique est l'auxiliaire indispensable des voyageurs lointains. Il permet de fixer en un rien de temps les souvenirs les plus précieux, que le crayon de l'artiste n'arriverait pas à représenter avec une rapidité et une fidélité égales.* »<sup>79</sup> L'appareil photographique est donc considéré comme l'allié de tout voyageur souhaitant garder une image matérielle de ses découvertes. Par ailleurs, il mentionne les difficultés rencontrées aux colonies de la manière qui suit : « *Fourmis, cancrelats, souris. – A Saïgon, nous avons eu à lutter contre deux puissants ennemis : les fourmis à terre et les cancrelats à bord. L'ancien Duguay-Trouin, sur lequel nous étions embarqués, était envahi par des cancrelats monstrueux et pourvus d'ails, dont la longueur atteignait 6 à 7 centimètres. Ces terribles bêtes vous dévoraient indistinctement la plante des pieds pendant votre sommeil, et la gélatine de vos clichés durant le séchage. Les fourmis, moins grosses, mais tout aussi voraces en proportion, avaient des goûts identiques et, à l'instar des cancrelats, considéraient la gélatine photographique comme un régal. // Nous ne signalons, pour notre compte personnel, que les fourmis et les cancrelats ; mais il est probable que la gélatine doit subir les attaques d'insectes de toutes sortes, petits et grands. // Nous lisons dans la Photo-Revue le cas de clichés rongés par des souris, survenu à M. E. I., à Madagascar.* »<sup>80</sup> M. E. I. n'est autre que le lieutenant Imbert qui avait déjà mentionné ces mêmes difficultés dans son article paru dans la *Revue illustrée de photographie* intitulé « Les petites misères du photographe »<sup>81</sup>. Un autre écrit, supplément de la *Photo-Revue*, intitulé *Notes pratiques sur la photographie*

---

<sup>75</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ere année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 2, pages 49-56.

<sup>76</sup> Voir Annexes, Devis, pages 208-215.

<sup>77</sup> BIBLIOTHEQUE NUMERIQUE NIMES, Collections numérisées, « Photo-revue : journal des amateurs et des photographes », 5 juillet 1908, [s. d.], <http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/fre/notices/108139-Photo-revue-journal-des-amateurs-et-des-photographes.html>, consulté le février 2015.

<sup>78</sup> LE MEE Alexandre, *La Photographie dans la navigation et aux colonies*, Paris, France, C. Mendel, 1902.

<sup>79</sup> *Ibid*, Avant-propos, pages V-VI.

<sup>80</sup> *Ibid*, pages 135-136.

<sup>81</sup> IMBERT Edgar, « Les petites misères du photographe », *Revue illustrée de photographie* (7), 17 février 1901 dans MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ere année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 2, pages 49-50.

*dans les pays chauds* écrit par L.-J. Bunel, publié par Charles Mendel en 1907 apporte également les informations de base aux amateurs photographes partis dans des pays chauds. D'ailleurs, il est illustré de nombreux clichés réalisés par Edgard Imbert lors de son premier séjour à Madagascar (1900-1902). Ces deux ouvrages, publiés par le même éditeur, Charles Mendel, montrent un échange véritable entre les différents acteurs de la photographie, c'est-à-dire entre les amateurs, les praticiens et les théoriciens. Ici Edgard Imbert est cité dans deux ouvrages pour la pratique de la photographie aux colonies signe que son expérience est reconnue dans ce milieu de photographes amateurs partageant leurs expériences.

Cette expérience, Edgard Imbert la livre dans son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*, publié en 1908 en collaboration avec l'ingénieur de marine Maurice Poincet. Déjà en 1907, il avait amorcé une réflexion à ce propos comme en témoigne ces quelques lignes issues du Feuillet du personnel : « *Continue à mériter les mêmes bonnes notes et à assurer d'une façon parfaite le service important dont il est chargé. Officier très méritant. Vient de présenter comme travail d'hiver une étude sur « la Photographie aux Colonies » fait à l'usage de ses camarades amateurs et moins expérimentés que lui. Cette étude bien que n'ayant pas un intérêt militaire immédiat, fait parfaitement ressortir les qualités du Lt Imbert Ordre-méthode-intelligence qui en font un excellent officier.* <sup>82</sup> » Ce commentaire montre que la photographie peut faire l'objet de travaux personnels mais aussi qu'elle n'est pas encore considérée comme outil utile dans un cadre militaire. Edgard Imbert ne s'arrête pas à ces premières recherches et publie quelques temps plus tard son ouvrage dans lequel il revient en avant-propos sur l'utilité de son travail et mentionne les praticiens de la photographie aux colonies, il écrit : « *Dès son arrivée dans la zone tropicale, le photographe, même habile, se trouve arrêté par des accidents inconnus jusqu'alors. C'est d'abord l'appareil qui, après avoir toujours assuré un service régulier, se détériore et refuse de fonctionner. C'est le matériel dont on n'a pas su déterminer la composition qu'il faut modifier. Ce sont les divers bains avec lesquels on obtenait des fréquents déboires et que l'on doit abandonner. Enfin, ce sont les plaques, les papiers, les produits, jusque-là conservés sans précautions particulières, qui s'avaient rapidement. // Faute de documentation spéciale, le photographe demeure complètement désarmé devant ces accidents successifs et répétés. Il se décourage et abandonne la photographie, convaincu qu'elle est impraticable aux colonies.*

---

<sup>82</sup>Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368, Feuillet du personnel, page 8ter-8bis.

*// Lorsque l'amateur, poussé par la nécessité ou stimulé par la curiosité, veut persévérer, il lui faut se livrer à de nombreuses expériences, sans être assuré pour cela d'acquérir la technique particulière aux pays chauds. [...] C'est pour avoir nous-mêmes éprouvé ces difficultés et avoir vu de nombreux camarades aux prises avec elles, que nous avons cru être utiles aux futurs photographes coloniaux : navigateurs, militaires, fonctionnaires, explorateurs, etc., en leur présentant ici le résultat de nos observations. Nous y avons été du reste engagés par les conseils qui nous ont été fréquemment demandés et par le succès qui a toujours suivi leurs applications. // Cet ouvrage nous paraît donc répondre à un besoin réel.* <sup>83</sup>» Face aux difficultés qu'il a lui-même rencontrées pour se former à la photographie dans un milieu différent de la France, Edgard Imbert rédige cet ouvrage qu'il adresse à un lectorat d'amateurs, « *aux futurs coloniaux* » qui sont tout aussi bien civils que militaires. Cela montre que les praticiens de la photographie aux colonies viennent de milieux variés et sont animés par une même passion pour la discipline dont la pratique s'avère plus complexe une fois parvenus aux pays chauds.

### *1.1.2 Les contraintes*

Comme vient de le décrire Edgard Imbert, pratiquer la photographie dans les pays chauds n'est pas sans contraintes et difficultés. Avant lui, d'autres se sont frottés à cette difficulté comme par exemple Frédéric Goupil-Fesquet (1817-?) qui fut l'un des premiers à se servir du daguerréotype pour enregistrer ses souvenirs de voyage en Orient et plus particulièrement au Caire. Il écrit espérer que : « *Grâce au soin que j'ai apporté au polissage et à la préparation de mes plaques, j'espère obtenir une très belle épreuve de l'aspect extérieur de la citadelle du Caire, et pendant que mon artiste mécanique travaille, je me promène sous quelques ruines [...] et je fais des vœux photogéniques.* <sup>84</sup>» Malgré ses vœux, il essuie de nombreux échecs. Il faut dire que les contraintes rencontrées sont multiples et seront partagées par de nombreux amateurs, même des années plus tard ; les déplacements et le poids, l'humidité et la chaleur, mais aussi la poussière semi-présente, l'approvisionnement en eau et la nécessité de l'obscurité pour opérer qui constituent les éléments indispensables pour le développement qui doit encore s'effectuer directement après la prise de vue. Quelques-unes de ces contraintes sont surpassées par l'invention plus tardive d'une nouvelle technique au

---

<sup>83</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page III.

<sup>84</sup> Propos cités sur exposition en ligne : BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « Voyage en Orient », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>, consulté le 7 avril 2015.

gélantino-bromure d'argent inventée par Richard Leach Maddox en 1871 et généralisée dans les années 1880. Ce nouveau procédé à plaque sèche permet de ne plus avoir à émulsionner le support avant son utilisation, la seule tâche à accomplir demeure de se procurer les plaques. Le temps de pose est également considérablement réduit, passant désormais à 1/25 de seconde. De même, le développement n'a pas besoin d'être effectué immédiatement après la prise de vue. Cela révolutionne véritablement la pratique de la photographie puisqu'il est à présent possible de saisir l'instant, transformant singulièrement les motifs qui ne sont plus statiques. D'ailleurs, c'est ce procédé qui fut déjà utilisé par le docteur Charles-Edouard Hocquard lors de la campagne militaire de la France en Cochinchine de 1883 à 1886.

Il faut rappeler que le colonial est « *Appelé à des déplacements incessants et inopinés dans des régions où les transports s'effectuent le plus souvent à dos d'homme, il doit conserver une mobilité extrême. Eprouvant parfois de la peine à se faire suivre de sa popote et de son couchage, la photographie n'est plus pour lui qu'un agrément dont il pourrait sans inconvénient se priver et qui passe de ce fait au troisième ou au quatrième rang.*<sup>85</sup> » Ces aspects conditionnent donc la pratique en dictant le choix d'appareil et du matériel. Pour parer à ce type de difficulté Edgard Imbert délivre dans son ouvrage les fruits de ses observations : « *Une expérience prolongée de la photographie aux colonies (Madagascar, Tonkin) a conduit M. le Lieutenant Imbert à combiner, pour son usage personnel, un matériel qui semble devoir donner toute satisfaction à cet égard.*<sup>86</sup> » Par exemple, il a mis au point un nécessaire de développement portatif dans lequel il parvient à insérer tout son matériel (Illustration n°1), ne dépassant pas les 3.5 kg, ce qui est un poids raisonnable. Une solution à la question du poids du matériel photographique pourrait être l'emploi de pellicule plutôt que de plaques de verre. Néanmoins, Edgard Imbert écrit à ce propos : « *On devra proscrire également aux colonies, d'une façon absolue, l'emploi des pellicules, malgré les avantages incontestables de légèreté et de non fragilité qu'elles présentent sur les plaques. Leur conservation ne dépasse guère quelques mois ; elles donnent alors des images sans vigueur et voilées.*<sup>87</sup> » Ces éléments sont important pour comprendre la réalité d'une pratique. A l'ère du numérique toutes ces

---

<sup>85</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 1.

<sup>86</sup> *Ibid*, page 123.

<sup>87</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 71.



questions ne se posent plus, néanmoins elles ont longuement déterminé la prise de vue. Cela permet d'apprécier la qualité d'épreuves qui sont produites avec une dextérité certaine.

Ces aspects conduisent donc à des choix en matière de matériel. Quel est celui préconisé par Edgard Imbert, Alexandre Le Mée et L. J. Bunel ? Tous trois s'accordent sur les mêmes points, l'appareil choisi doit être un appareil à main, de petit volume, portatif et robuste et sa composition doit être irréprochable. C'est pour cela qu'ils privilégient l'achat d'un appareil de marque comme par exemple le Vérascope de Jules Richard, Le Marsouin ou encore de Stéréospido de la marque Gaumont utilisé par Edgard Imbert au Tonkin. La question se pose entre l'emploi d'un appareil en bois ou en métal qui réagissent tous deux à l'humidité. Edgard Imbert choisit de privilégier les petits appareils en métal et de réserver le bois pour l'étude. L'humidité pose problème pour le bois comme il le raconte : « *La colle, les cuirs absorbent l'humidité, le bois se gonfle et joue d'une façon surprenante au détriment de la précision du réglage et de la douceur du maniement.* <sup>88</sup> ». Bunel, quant à lui, privilégie également l'utilisation d'un appareil en métal, même si « *Un appareil en bois de fabrication très soignée fait incontestablement, en pays tropical, un excellent service ; au contraire, les appareils bon marché sont très rapidement hors d'usage : le bois gonfle, les coulisses des châssis, des dispositifs de décentrement et de bascule, ...* <sup>89</sup> ». Enfin, Alexandre Le Mée considère que le métal n'est pas d'une grande stabilité face aux changements atmosphériques. Le bois peut être utilisé, comme il le fut par le Dr Hocquard, mais la chambre noire doit être préalablement formée par une longue exposition à des conditions météorologiques diverses. Il préconise donc l'achat d'appareils vendus par la maison Charles Mendel, qui « *possède toujours en magasin un stock d'appareils en bois spécialement construits pour braver les influences atmosphériques.* <sup>90</sup> » Ce commentaire montre que progressivement les fournisseurs français d'adaptent aux nouvelles demandes venues des amateurs partis à la découverte d'horizons inconnus, en proposant des appareils testés pour fonctionner sous des conditions extrêmes. Un aspect sur lequel les trois photographes reviennent est le soin à apporter vis-à-vis de ce matériel, qui est doit être plus soutenu que celui exercé en France, afin d'éviter moisissure, dépôt de sable, ... qui endommagent l'appareil et son cliché.

---

<sup>88</sup> *Ibid*, page 10.

<sup>89</sup> BUNEL L.-J, *Notes pratiques sur la photographie dans les pays chauds*, C. Mendel, Paris, France, 1907, page 5.

<sup>90</sup> LE MEE Alexandre, *La Photographie dans la navigation et aux colonies*, Paris, France, C. Mendel, 1902, page 9.

### 1.1.3 L'économie de la photographie

En même temps qu'une littérature spécialisée à laquelle Edgard Imbert apporte son concours, un commerce de matériel spécialement conçu pour les pays chauds se développe comme celui de Charles Mendel. Un élément qui peut encore arrêter les éventuels amateurs photographe est la rumeur selon laquelle la photographie serait onéreuse, une idée sur laquelle Edgard Imbert revient, il écrit « *Nous allons montrer qu'il n'en est rien, car, aux colonies comme en France, la photographie ne coûte que ce qu'on veut bien lui consacrer. L'essentiel est de savoir comment on veut la pratiquer : soit en amateur désirent seulement obtenir de bons résultats dans la majorité des cas ; soit en dilettante recherchant la perfection au moyen d'appareils et de procédés appropriés aux divers genres de travaux.* »<sup>91</sup> » Dans son ouvrage, *La photographie en France et dans les pays chauds*, le lieutenant Imbert tente de démontrer que la pratique de la photographie n'est pas réservée à une élite et que toutes les difficultés énoncées plus tôt peuvent être contournées si l'on agit avec méthode. La dépense reste toute de même conséquente : « *Sans se livrer à aucun luxe inutile, on ne doit pas lésiner sur la dépense de la première installation. Le succès final en dépend, aux colonies surtout. // Si le débutant éprouve parfois quelques difficultés à réussir avec d'excellents instruments, que sera-ce lorsque interviendront les inconvénients inhérents à des appareils médiocres ?* »<sup>92</sup> » Afin d'accompagner son lectorat, il propose une liste du matériel de base qui est la suivante : « 14. – *Conclusions pratiques. – Pour résumer nous dirons que, pour être outillé d'une manière définitive et parfaite, l'amateur colonial devrait posséder :*

- 1° *Un appareil vade-mecum, de format 45x10.7 ou 6x13 et son stéréoscope (indispensable).*
- 2° *Un amplificateur 13x18 ou 18x24, complément de l'appareil stéréoscopique (facultatif).*
- 3° *Un appareil d'étude au format 13x18 (facultatif).*
- 4° *Une chambre d'agrandissement du format 24x30, complément de l'appareil 13x18 et de l'appareil stéréoscopique ; remplace dans ce cas les amplificateurs 13x18 et 18x24 (facultatif).* »<sup>93</sup> » Pour le lieutenant Imbert, ces éléments constituent le matériel de base afin d'amorcer une pratique de la photographie, mais à combien reviennent-ils ?

---

<sup>91</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page IV.

<sup>92</sup> *Ibid*, page IV.

<sup>93</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 8.

Toujours dans le souci de fournir à ses lecteurs un guide pratique pour parvenir à exercer la photographie aux colonies, Edgard Imbert délivre même un devis<sup>94</sup> à la fin de son ouvrage. Les informations qui y sont données sont très intéressantes vis-à-vis d'une histoire de la photographie et de son économie, elles permettent de saisir le coût réel d'une activité. Ce devis liste plusieurs choix d'appareils et de matériel, laissant la possibilité au lecteur de choisir celui qui lui convient au mieux. Edgard Imbert propose par exemple les prix du Vérascopé, du Stéréospido Gaumont, du Stéréo-panoramique Leroy et de l'Aléthoscope Joux qui s'échelonnent de 175 francs à 580 francs. Edgard Imbert par exemple choisit d'utiliser le Stéréospido Gaumont avec des objectifs Zeiss revenant à 600 francs. L'achat d'un appareil photographique est une dépense conséquente mais unique. Il en va de même pour le matériel de base, cité auparavant, préconisé par Edgard Imbert qui revient à environ à 1545 francs, ce qui est une somme conséquente. A titre indicatif la solde que percevait Edgard Imbert devait avoisiner les 600 francs mensuels, sans compter les multiples indemnités réservés aux officiers aux colonies<sup>95</sup>. En ce sens, quelques mois d'économie peuvent suffire à l'achat de ce matériel. Néanmoins, la somme avancée précédemment couvre uniquement l'achat des appareils photographiques, mais le praticien a encore besoin du matériel courant comme des plaques Lumière (étiquette bleue) au format 6 x 13 au prix de 1 franc 40. Le photographe peut faire le choix de ne pas développer lui-même ses plaques et de confier le tirage à un tiers. Ce n'est pas la méthode choisie par Edgard Imbert qui mène le processus du début à la fin. En observant le devis, il est aisé de constater que les accessoires pour le développement ainsi que les fournitures ne constituent pas une grosse dépense. Ainsi, l'affirmation d'Edgard Imbert selon laquelle la dépense lors du premier établissement est la plus importante alors que la pratique quotidienne a un prix raisonnable paraît justifiée.

Une question demeure : comment les coloniaux parviennent-ils à se fournir en matériel photographique ? Une solution est d'acheter le matériel de base en France, comme l'appareil photographique dans la boutique d'un vendeur spécialisée. Celui-ci ayant conditionné l'appareil pour qu'il convienne à des conditions climatiques extrêmes. Mais l'interrogation demeure pour le matériel courant ; où acheter le papier ou bien le diamidophénol Lumière,

---

<sup>94</sup> Voir Annexes, Devis, pages 208-215.

<sup>95</sup> Selon les informations données dans le *Décret du 29 décembre 1903 portant règlement sur la solde et les accessoires de solde des troupes coloniales à la charge du département des colonies*, Charles-Lavauzelle, Paris, France, 1904, pages 122-123. Il existe de multiples indemnités comme la prime de départ, les frais de bureau ou de résidence.

indispensable pour le développement ? Il devait probablement exister des revendeurs et en particulier il semblerait que les pharmaciens vendaient des produits pour la photographie c'est en tous cas ce que laisse entrevoir ces quelques lignes rapportées par Pierre Brocheux mentionnant l'ouverture d'une pharmacie à Hanoï en juin 1886 qui vendait des « *produits chimiques pour les arts, l'industrie et la photographie, sirops d'agrément, eaux gazeuses* »<sup>96</sup>. Ainsi, Edgard Imbert et ses camarades amateurs pouvaient acquérir leurs produits chimiques sur place, signe du développement de la pratique de la photographie aux colonies.

## 1.2 L'élaboration d'une méthode

### 1.2.1 Le matériel et la prise de vue

Au fil de ses voyages, Edgard Imbert met au point une véritable méthode pour la pratique de la photographie. Elle est le fruit de nombreuses recherches dont l'aboutissement est perceptible dans la constitution de ses albums et par la rédaction de son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*. Ce dernier permet de réellement saisir les aspects d'une pratique qui s'avère très organisée et réfléchie, il la délivre sans détour comme il suit : « *Pour ne pas jeter l'indécision dans l'esprit de l'amateur, nous ne décrirons qu'une méthode unique, celle à laquelle nous nous sommes définitivement arrêtés pour notre usage personnel.* »<sup>97</sup> La compréhension de cette méthode très méticuleuse permet d'entrevoir les trames d'une production photographique digne d'un véritable atelier. Tout d'abord, le lieutenant Imbert revient sur le choix des appareils photographiques. Comme il l'a été montré plus tôt, le photographe recommande l'emploi de deux types d'appareils. En premier lieu, il préconise l'emploi d'un appareil stéréoscopique, du grec *stéréos* solide et *scopein* voir, qui présente à ses yeux de multiples avantages. Le négatif contient deux images ce qui offre la possibilité de choisir la meilleure des deux lors du tirage. De plus, « *La photographie stéréoscopique consista donc à réaliser successivement ou simultanément deux images prises d'une telle façon que, vues à travers un stéréoscope, celui-ci restitue une image tridimensionnelle de la réalité.* »<sup>98</sup> Le tirage sur verre ainsi que sur papier est envisageable ainsi que leur agrandissement. L'organisation de séances de projection, chères à Edgard

---

<sup>96</sup> Propos cités dans BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 194.

<sup>97</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page VIII.

<sup>98</sup> AUER Michel, *Histoire illustrée des appareils photographiques*, Edita, Lausanne, Suisse, 1975, page 224.

Imbert, est donc aussi envisageable. Enfin, l'appareil stéréoscopique peut être utilisé pour créer des images panoramiques et le lieutenant s'y est d'ailleurs essayé au Tonkin. Progressivement, il choisit de n'utiliser que le format de plaque de verre 6 x 13 après avoir expérimenté à Madagascar (1900-1902) divers formats, notamment le 4.5 x 10.7. Ainsi, lors de sa mission au Tonkin (1905-1908) et de son second séjour à Madagascar (1912-1914) le format choisi est le 6 x 13. Mais il ne faut pas oublier que l'officier colonial prend le parti de distinguer son appareil stéréoscopique, destiné à une photographie presque documentaire, de son appareil dit « d'étude ». Un appareil qu'il est probablement en train d'utiliser ici (Illustration n°2) à Madagascar aux côtés de femmes autochtones qui découvrent l'objet. La chambre est une *folding* carrée, il s'agit d'un « *boîtier dont une paroi s'abat pour déployer la chambre et découvrir l'objectif. C'est, comme l'indique ce mot mis à la mode par Eastman, un appareil pliant.*<sup>99</sup> » Le fait que l'appareil soit pliant est un avantage certain pour son emploi aux colonies, cela réduit son encombrement et facilite son transport sans réduire le format des plaques. Les clichés réalisés avec cet appareil sont ceux où la recherche artistique lors de la prise de vue est évidente. Avec cet appareil, Edgard Imbert s'affirme comme un véritable technicien de la photographie en recherche de production esthétique.

D'ailleurs, il accompagne même son lectorat dans son choix de sujet, il écrit « *Après avoir trouvé un paysage, par exemple, présentant les éléments d'un tableau, l'amateur doit rechercher avant tout : un sujet principal, des premiers plans, enfin des lointains convenablement étagés. // Les premiers plans sont indispensables : dans la photographie plane, pour équilibrer le sujet et amorcer la perspective ; dans la photographie stéréoscopique, pour amorcer le relief et mettre en évidence l'éloignement des arrière-plans.*<sup>100</sup> » Edgard Imbert affirme encore une fois ses liens avec la peinture lorsqu'il conseille de choisir son sujet « *présentant les éléments d'un tableau* ». Cela n'est pas sans rappeler ses recherches artistiques effectuées lors de son séjour à Madagascar le rapprochant fortement du courant pictorialiste<sup>101</sup>, un mouvement revendiquant le statut d'œuvre d'art pour les productions photographiques, cherchant à se rapprocher des caractéristiques des œuvres peintes. La réflexion du photographe lors de la prise de vue se ressent sur plusieurs images

---

<sup>99</sup>*Ibid*, page 145.

<sup>100</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 80.

<sup>101</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 1, pages 38-41.

particulièrement réussies réalisées pour la plupart grâce à l'appareil dit d'étude. Par exemple, les paysages de la baie d'Along (Illustration n°3) sont visités et photographiés, Edgard Imbert se comportant presque comme un touriste armé de son attribut emblématique, l'appareil photo. La recherche artistique est évidente sur une telle épreuve. La forme rocheuse crée un véritable cadre à l'image et un premier plan très réussi. Au second plan les embarcations et enfin la baie qui s'étendent à perte de vue. Edgard Imbert met en œuvre ses conseils pour la prise de vue. Un autre exemple est *La pagode dans une île du petit lac* à Hanoï (Illustration n°4). Le premier plan est constitué par un pan d'herbe, l'arbre venant apporter une dynamique verticale à l'image, au pied de cet arbre, un homme vraisemblablement un lettré. Le second plan est celui de la pagode trônant au milieu du lac et de l'image, se reflétant délicatement dans les eaux du lac, enfin les constructions de l'autre rive terminent cet étagement de plan. Un autre lac, ici le grand lac à Hanoï (Illustration n°5) est un sujet propice aux essais artistiques. Des éléments d'une construction, partiellement recouverte par la végétation sont photographiés dans un plan assez rapproché, laissant la nature reprendre ses droits pour le fond de l'épreuve. La nature est particulièrement prégnante ici, elle semble avoir conquis l'espace, une atmosphère de tranquillité et de langueur se dégage du cliché. Dernier exemple des recherches d'Edgard Imbert lors de la prise de vue, l'illustration n°6. Au centre de la composition une jeune fille est accroupie sur une planche de bois, au milieu d'une mare emplie par les nénuphars. Entourée par la végétation, elle est approchée par un groupe de canards. Elle semble laver un linge, toutefois son regard s'est arrêté sur le rassemblement animalier venu certainement réclamer de la nourriture. La scène se déroule autour d'habituations, probablement le village où vit l'enfant. L'instant semble s'être arrêté, un instant privilégié entre la jeune fille et l'animal. Elle ne semble même pas avoir remarqué la présence du photographe qui s'est effacé pour capter cette scène amenée à ne jamais se reproduire.

Une fois le sujet choisi, l'aspect pratique de la photographie se met en place. Il ne faut pas oublier de prendre en compte des éléments essentiels comme l'éclairage qui varient fortement dans les pays chauds. Le lieutenant Imbert recommande de ne pas photographier de 10h à 14h par beau temps car le soleil est au plus haut, alors qu'un temps couvert offre la possibilité de pratiquer tout au long de la journée. Le choix du point de station est également élémentaire il faut qu'il « *soit situé à une distance du sujet principal comprise entre deux fois*

*et trois fois environ sa plus grande dimension (hauteur ou largeur)*<sup>102</sup>» Cela revient au choix de point de vue qui est déterminé « *En se déplaçant légèrement en avant ou en arrière, à droite ou à gauche, l'amateur arrive, après quelques tâtonnements, à trouver la position définitive du point de vue. Il ne lui reste plus qu'à chercher la hauteur de ce point au-dessus du sol, pour déterminer sa ligne d'horizon. // A ce moment seulement l'appareil est monté sur son pied, l'objectif se trouvant à la hauteur du point de vue.*<sup>103</sup>». Ces conseils permettent de se figurer le photographe à l'œuvre devant le sujet qu'il souhaite enregistrer, se déplaçant, cherchant le meilleur emplacement. Enfin, « *Le choix du foyer dépend alors de l'angle de champ que l'on veut utiliser, c'est-à-dire l'étendue de paysage que l'on désire obtenir sur la plaque, ou bien de la grandeur à donner au sujet.*<sup>104</sup>». Une fois la position de l'opérateur déterminée, le foyer choisi, le temps de pose reste encore à adopter. Comme il l'a été démontré auparavant, ce temps est considérablement réduit grâce au procédé au gélatino-bromure d'argent. Edgard Imbert donne un conseil pratique afin d'éviter d'avoir des clichés sur ou sous-exposés. Il conseille de réaliser trois photographies consécutives d'un même sujet, avec trois temps de pose différent avec le diaphragme f/10. Les trois clichés devront être développés séparément afin de chercher à rendre le meilleur résultat pour chacun. Le choix du meilleur cliché offre la possibilité de déterminer le temps de pose idéal. A titre d'exemple, le lieutenant Imbert rappelle que pour un paysage la vitesse maximale de l'obturateur est d'environ 1/100<sup>e</sup> de seconde.

### *1.2.2 Du développement au tirage*

Le lieutenant Imbert accompagne donc ses lecteurs de l'étape de la prise de vue jusqu'au tirage de l'épreuve. Le développement est donc particulièrement détaillé. Il décrit précisément chacun des accessoires indispensables au développement et les liste dans son devis. D'ailleurs, il a même réalisé une photographie de ce nécessaire, disposé sur une table (Illustration n°7). Cette image est particulièrement intéressante puisqu'il s'agit d'une mise en abîme de la pratique de la photographie, le praticien enregistrant son matériel qu'il utilisera pour développer l'image qu'il a prise en l'instant. La disposition de chacun des instruments confère aux objets un statut privilégié, il magnifie ses outils utiles aux réalisations photographiques. Quelques éléments sont reconnaissables, comme par exemple le panier

---

<sup>102</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 82.

<sup>103</sup> *Ibid*, page 82.

<sup>104</sup> *Ibid*, page 83.

laveur pliant permettant la manipulation des plaques de verre au format 13 x 18 cm. Ou encore, la boîte en bois servant au rangement et au transport des albums de classement. Juste à côté, la lanterne en aluminium qui une fois combinée avec un filtre rouge permet d'obtenir la fameuse lumière rouge indispensable pour le développement. Enfin, les trois cuvettes en carton durcis qui permettent de plonger les clichés dans leurs bains successifs. Il faut rappeler qu'Edgard Imbert a mis au point, pour pallier les difficultés inhérentes aux colonies, un nécessaire de développement portatif (Illustration n°1) qui contient tous les éléments indispensables et pèse environ 3.5 kg. Le lieutenant Imbert a donc réfléchi longuement afin de composer un matériel répondant aux difficultés rencontrées sur le terrain.

Pour procéder au développement, il faut œuvrer dans un lieu adapté : le laboratoire. Tout local obscur peut servir pour le chargement des appareils et le traitement des plaques et des papiers. Aux colonies, il faut bien souvent attendre la nuit pour développer à cause de la chaleur mais aussi à cause de la lumière s'infiltrant dans les cases indigènes, comme le raconte Edgard Imbert. Une fois le lieu propice trouvé, il faut rassembler le matériel utile pour le développement. Ce matériel est listé dans le devis, sous l'intitulé « Accessoires de développement ». Rappelons que le but du développement est de rendre perceptible l'image latente présente sur le négatif. Ainsi, « *Le rôle du révélateur est précisément de transformer en argent réduit, c'est-à-dire en argent métallique noir, divisé à l'infini, les molécules de gélatino-bromure qui ont reçu l'impression de la lumière et qui constitueront l'image du cliché.* » Tout ce matériel, disposé sur la table (Illustration n°7) est prêt à être utilisé. Le développement s'effectue par bains successifs dont le lieutenant Imbert donne la composition. Le bain de développement contient un révélateur, un conservateur ainsi qu'un modérateur. La plaque de verre est plongée dans le ce bain et l'image apparaît. Il est encore temps de corriger la composition du bain si le temps de pose n'était pas suffisant. Les plaques sont ensuite rincées. Elles sont par la suite plongées dans le bain fixateur à l'hyposulfite chromé et à nouveau rincées. Une fois les plaques bien nettoyées elles sont mises à sécher sur les paniers égouttoirs.

L'étape du tirage vient à présent. Les épreuves peuvent être obtenues par contact ou par agrandissement sur verre ou sur papier. Au moyen d'une source de lumière, l'image du négatif se projette sur le nouveau support photosensible. Le contact peut se faire grâce à l'utilisation de châssis-presse. Edgard Imbert considère que l'épreuve sur verre est plus



agréable que l'épreuve sur papier, elle serait plus pure. L'épreuve sur papier ayant quant à elle l'avantage d'être plus économique et moins fragile. De plus, « *Elle permet d'ailleurs d'atteindre à l'effet artistique, surtout par l'emploi de grandes épreuves obtenues par agrandissement.* <sup>105</sup> » Le lieutenant Imbert vante réellement les mérites de l'agrandissement. Il écrit : « *Les épreuves obtenues avec l'appareil stéréoscopique sont destinées, en principe, à être tirées sur verre et regardées au stéréoscope. Cependant, lorsqu'on veut les examiner sur papier avec intérêt, il devient indispensable de les agrandir, pour récupérer l'exactitude de la perspective et mettre en valeur le sujet. L'agrandissement est une opération attrayante que l'on peut effectuer en France ou au poste. Devenu facile avec des appareils désignés sous le nom générique d'agrandisseurs, amplificateurs, cônes d'agrandissement, etc. et ne demande guère plus de temps que le tirage par contact d'une épreuve. Le format 18x24 est celui qui donne les meilleurs résultats d'un point de vue artistique, le 13x18 donne de bons résultats aussi et est plus économique.* <sup>106</sup> » Les épreuves placées dans les albums du Tonkin sont majoritairement au format 5 x 6 cm correspondant à une des images stéréoscopiques obtenues par contact, Edgard Imbert réservant l'agrandissement à ses clichés les plus réussis. Concernant le choix du papier, il préconise l'emploi de papier au bromure, car il se conserve très bien aux colonies. Il recommande l'achat de papier de la marque Kodak, qui peuvent s'employer indifféremment par contact ou par agrandissement et qui sont d'une grande facilité d'utilisation. Enfin, une dernière recommandation est l'emploi d'un sensibilisateur, comme celui de la marque Panak car : « *Le sensibilisateur rend des services aux voyageurs et aux coloniaux, en leur permettant d'envoyer hâtivement, en cours de route, des épreuves des clichés obtenus, en utilisant n'importe quel papier (vignettes, en-têtes de lettres, cartes postales, etc.) // Il permet en outre, d'obtenir sur un papier approprié (papier à dessin) certains effets artistiques imitant la facture de la gouache. // Malgré tout, il ne faut pas songer à employer ce produit d'une façon courante pour le tirage de toute une collection.* <sup>107</sup> » A travers cet énième conseil, la recherche artistique du lieutenant Imbert est palpable, souhaitant se rapprocher des effets obtenus avec la gouache.

### *1.2.3 Le classement et l'organisation de séance de projection*

---

<sup>105</sup> *Ibid*, page 191.

<sup>106</sup> *Ibid*, page 191.

<sup>107</sup> *Ibid*, page 193.

Une fois les épreuves obtenues, s'impose la nécessité de leur organisation et leur classement. Edgard Imbert reconnaît qu' « *Un cliché perd, en effet, une grande partie de son intérêt lorsqu'on ignore le sujet qu'il représente, que ce sujet soit documentaire, anecdotique, ou même purement artistique. // Lorsqu'il s'agit d'une collection coloniale, l'importance du classement devient capitale, si l'on veut éviter que des clichés rares ou curieux, obtenus souvent au prix de mille difficultés, ne deviennent inutilisables, par suite de la disparition fortuite de leur auteur.* <sup>108</sup> » Une telle remarque montre que le photographe s'est inquiété de la transmission de ses clichés à la postérité. Il reconnaît la nécessité de la connaissance du sujet pour la compréhension de l'œuvre, qui demeure bien énigmatique sans référence. Il va plus loin dans ses conseils de classement, il délivre même sa propre méthode, très utile pour la compréhension du fonds. Edgard Imbert écrit « *Certains amateurs, pour classer leurs clichés, réunissent tous les sujets de même nature : types, scènes de mœurs, villes, etc. D'autres préfèrent grouper par régions tous les sujets qui s'y rapportent. // Le plus grand inconvénient de ces méthodes est d'être compliqué et de ne permettre le classement qu'une fois la collection terminée. // On se trouve alors en présence d'un tel nombre de clichés, que l'on recule souvent devant le travail, ou bien on ne lui consacre pas tout le soin désirable. // Nous allons indiquer en quelques mots la méthode très simple qui nous paraît la plus recommandable. // Ce classement, que l'on peut appeler « chronologique », consiste à donner un numéro à chaque cliché, au fur et à mesure de son achèvement, sans tenir compte du sujet représenté, en suivant l'ordre naturel des nombres, 1, 2, 3, 4, etc. // Ce numéro constitue l'état-civil du cliché. Une fois affecté, il demeure définitif. // Le séchage achevé, l'inscription se fait sur la gélatine même, dans la marge et à l'encre de Chine de préférence.* <sup>109</sup> » La question se pose donc quand le photographe a choisi de ne pas donner un numéro au cliché. Il considère probablement que ce dernier n'est pas réussi et qu'il ne souhaite pas l'intégrer à sa collection. Toutefois, de nombreuses plaques de verre de ce type ont pu être retrouvées dans le fonds, signe que le photographe ne les détruisait pas pour autant. Le classement chronologique est donc celui employé par le photographe. Cette logique apparaît très claire pour les albums photographiques du Tonkin ainsi que pour ceux du second voyage à Madagascar. Néanmoins, lors du premier séjour à Madagascar les formats se superposent, plusieurs numérotations sont adoptées selon les formats, signe que la méthode était encore au stade de l'expérimentation.

---

<sup>108</sup> *Ibid*, page 144.

<sup>109</sup> *Ibid*, page 144.

L'album de classement est donc le support privilégié pour l'organisation de la collection photographique. Le photographe revient sur son importance : « *Chaque jour, à l'occasion d'un évènement, au cours d'une conversation, on est amené à montrer, séance tenante, une photographie se rapportant au sujet en question. // Rien de plus aisé avec l'album de classement. // A-t-on besoin d'un cliché ? Il suffit de rechercher dans l'album son épreuve et son numéro et de prendre la boîte en carton qui la renferme, sans qu'il puisse y avoir ni perte de temps, ni erreur possible. // Il peut arriver qu'on ait à opérer, pour un même pays ou pour des pays différents, des monographies ou de simples classements particuliers (types, coiffures, métiers, tombeaux, excursion, traversée, etc.). Ces groupements, qui présentent souvent un grand intérêt, se font très rapidement à l'aide d'une simple liste de numéros, relevée dans l'album de classement. // C'est encore de la même façon que l'on note les épreuves qui, après un tirage irréprochable, par contact ou par agrandissement, constitueront l'album définitif, le « dessus du panier » qui résumera la collection. // Enfin, en confiant en même temps à une personne l'album de classement et au besoin le carnet de notices, on lui permet d'examiner seule, tout à loisir, une collection entière, sans être obligée de donner à chaque fois, à chaque épreuve, des explications qui ne tardent pas à devenir fastidieuses.*<sup>110</sup> » Edgard Imbert avait donc pour habitude de créer des albums qu'il nomme « *définitifs* », représentant « *le dessus du panier* ». Cette information est une réelle clé d'interprétation pour certains des albums réalisés par Edgard Imbert. Comprenant effectivement des tirages particulièrement réussis, ils sont considérés par le photographe comme les plus représentatifs de sa pratique. Il est donc possible d'observer ce qu'il considère comme réussi et qu'il choisit de mettre en valeur. De plus, l'aspect collectif de la photographie se distingue dans un tel commentaire. Le lieutenant Imbert montre que ses albums circulaient, qu'ils pouvaient être prêtés à des connaissances. L'album photographique voyageait donc probablement entre les mains de ses proches, au sein de son cercle amical. Enfin, il mentionne les carnets de notices, qu'il décrit de la manière qui suit : « *Ceci fait, on se munit d'un carnet de poche, solidement relié, contenant un nombre suffisant de feuillets, qui sert à reporter le numéro du cliché et sa légende. // Chaque page est divisée en deux colonnes. La première, d'un centimètre de large environ, est uniquement réservée au numéro. L'autre, comprenant le restant de la page, sert à mentionner, après le titre de la vue, une*

---

<sup>110</sup> *Ibid*, pages 251-252.

*notice aussi détaillée que possible. On termine s'il y a lieu, par l'indication de la date et des renseignements techniques. // Pour remplir utilement son but, le carnet de notices doit contenir tous les éléments nécessaires à un conférencier pour effectuer une séance de projection.*<sup>111</sup>» Il ne reste que trois exemplaires photocopiés des carnets de notices originaux composés par le photographe dans le fonds Imbert. Il s'agit de ceux réalisés lors du voyage au Tonkin. Ces carnets sont tout particulièrement précieux car ils rendent aux clichés la voix de leur auteur. Les commentaires écrits de la main du photographe permettent de saisir sa pensée et d'apporter un complément d'information à l'image, là où la légende est parfois insuffisante. Le commentaire d'Edgard Imbert à ce propos laisse présager qu'il avait produit des carnets de notice pour l'ensemble de ses voyages, carnets qui ont aujourd'hui disparus. D'ailleurs, un autre élément absent du fonds indiqué par le lieutenant Imbert est ce qu'il nomme les fascicules, décrits de la manière qui suit : *« Au cours d'un long voyage, on saurait songer à prendre toutes les vues intéressantes qui sollicitent notre objectif. // Quelque passion qu'on puisse avoir pour l'art photographique et malgré l'approvisionnement abondant, il faut savoir se borner. Aussi ne doit-on pas négliger les occasions de compléter sa collection par un choix judicieux de cartes postales, photographies, etc., achetées au cours des déplacements. // On acquiert de la sorte, à peu de frais et sans effort, les vues les plus courantes : monuments, types, etc., tandis qu'on réserve ses plaques pour les sujets qui frappent plus vivement l'imagination. // On imprime ainsi à l'ensemble de sa collection ce caractère particulier, cette note intime si séduisante, de souvenirs personnels. // Il faut conserver avec soin les documents de toute nature qu'on a pu recueillir et les coller avec goût dans des albums de classement spéciaux. // A côté d'un menu illustré du bord, d'un programme de musique ou de fête, on dispose un dessin, œuvre d'un passager, une photographie échangée avec un amateur compagnon de voyage, un itinéraire, un croquis géographique, etc. [...] // Ces milles riens épars ne présentent par eux-mêmes qu'un intérêt insignifiant, mais groupés de la sorte, ils constituent un recueil de souvenirs des plus originaux.*<sup>112</sup>» Le fascicule revêt donc un aspect d'autant plus personnel, empli par des souvenirs soigneusement collectés sur place et disposés par le photographe lui-même. Cet objet, riche en information, aurait donné de nombreux indices sur le quotidien du photographe, ses loisirs, ses représentations. Leur disparition est donc regrettable.

---

<sup>111</sup> *Ibid*, page 146.

<sup>112</sup> *Ibid*, page 232.

Enfin, le lieutenant Imbert rappelle dans ses commentaires sur les carnets de notice, la tenue de séance de projection. Il explique « *Dans les centres aux colonies, on a parfois à faire des conférences sur les pays visités. On est donc conduit à projeter des épreuves, ce qui nous amène à dire quelques mots du matériel nécessaire aux projections. // La lanterne, spacieuse pour éviter un échauffement trop considérable, doit pouvoir admettre les deux modes d'éclairage suivants : lampe à alcool pour les installations mobiles ; électricité (petite lampe à arc, lampe Nernst) pour les installations fixes il est inutile de prévoir l'éclairage au gaz, ce dernier n'existant généralement pas aux colonies. [...] Sauf certains cas spéciaux (conférences fréquentes, clichés confiés), nous ne voyons pas la nécessité de doubler les épreuves sur verre, comme cela se pratique le plus souvent. Il suffit de les manipuler avec soin par la tranche.*<sup>113</sup> » Edgard Imbert était donc probablement amené à montrer ses clichés lors de séance de projection aux côtés de ses supérieurs. Néanmoins, l'une des descendantes de Jules Imbert se souvient de l'organisation de séance de projection familiale à caractère quelque peu lugubre. La création de plaque de projection montre que le photographe souhaitait faire part de ses réalisations et souhaitait les diffuser à un public. De la même manière que l'ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*, la séance de projection pouvait servir à transmettre son goût et sa maîtrise de la photographie.

## 1.3 L'évolution d'une pratique

### 1.3.1 Les expérimentations

La pratique du lieutenant Imbert aux colonies est le fruit d'une évolution qui se dessine dès son premier voyage à Madagascar en 1900 jusqu'à sa dernière mission coloniale sur la même île prenant fin en 1914. C'est une méthode qui se met en place ainsi qu'une technique particulièrement élaborée et rigoureuse, prenant en compte les spécificités propres au pays dans lequel il évolue. Lors de ses missions, Edgard Imbert perpétue les expérimentations techniques qui sont à la source même de sa méthode, signe qu'il se considère comme un véritable technicien. Ses divers essais montrent qu'il ne cesse de se questionner sur sa pratique ainsi que sur les possibilités multiples de la photographie. Par exemple, il effectue des essais de reproduction. A Hanoï, il reproduit la page d'un journal en gros plan (Illustration n°8). Son essai est plutôt concluant car il est possible d'en déchiffrer les colonnes. Pourquoi effectuer une telle image ? Edgard Imbert tente probablement de

---

<sup>113</sup> *Ibid*, pages 254-255.

repousser les limites de la discipline, en s'interrogeant sur ses capacités en matière de documentation. A une autre reprise (Illustration n°9), c'est le mode d'emploi d'une machine à écrire de la marque Contin qui est copié par le biais de l'image. Cet essai a été retrouvé dans le vrac du fonds Imbert et il s'agit d'une plaque au format 13 x 18 cm, prise avec l'appareil photographique d'étude. Les sujets pris avec cet appareil ne sont donc pas seulement des images à caractère artistique, ici il s'agit plutôt d'une recherche proche de la photographie documentaire. Cela n'est pas sans rappeler la confection du fascicule, dont il a été question plus tôt, la photographie venant ainsi se substituer au souvenir papier du voyage.

Les essais techniques sont toujours au rendez-vous lorsqu'Edgard Imbert réalise des gros plans. Comme par exemple celui d'une tondeuse à barbe manuelle (Illustration n°10), lors de son séjour à Madagascar. Est-ce une expérimentation technique ou bien une mise en valeur artistique ? La question reste en suspens. L'objet est mis ici en valeur, entre les mains de l'homme. Cet outil qui s'avère être d'un grand secours pour ces hommes partis en mission, privés parfois de leurs commodités habituelles. Les gros plans de ce type sont assez rares dans l'ensemble du fonds Imbert, surtout sur un objet en particulier. D'ailleurs, aucun tirage de cette plaque de verre ne figure dans les albums du fonds, peut-être s'agissait-il donc uniquement d'une tentative, ne trouvant pas grâce aux yeux du photographe. Cet essai peut être rapproché d'une autre étude cette fois portant sur l'effet de profondeur (Illustration n°11). Pour cette plaque de verre, Edgard Imbert fait des essais de mise au point. L'usage d'un appareil stéréoscopique permet de prendre deux clichés, figurant sur la même plaque, en deux temps, c'est le cas ici. Cela permet probablement au lieutenant Imbert de déterminer la mise au point à adopter, comme lorsqu'il préconisait d'effectuer plusieurs vues du même sujet avec trois temps de pose différents. Il est intéressant de constater que le sujet photographié est en fait une série de plaques de verre de la marque Lumière. Il s'agit ici d'une mise en abîme de la pratique de la photographie, le lieutenant Imbert enregistrant sa propre pratique et s'en servant à des fins d'expérimentations.

Enfin, force est de constater que la plaque de verre est véritablement un support que le photographe aime manipuler et retravailler. L'illustration n°12 en est un parfait exemple. Sur cette plaque négative, le photographe est intervenu au moyen d'un fin pinceau trempé dans de l'encre de chine noire. Les traits qu'il a réalisés sont particulièrement perceptibles sur les contours des banderoles flottants au-dessus de artisans à l'œuvre. De même, les fils employés

par les artisans ainsi que leurs bandeaux sont soulignés de ce trait noir. A quoi cela peut-il bien servir ? La réponse réside dans le positif (Illustration n°13) de l'épreuve correspondante. Les blancs y apparaissent plus denses et les contours plus nets. Il s'agit ici d'un autre exemple montrant l'aspect technique de la production du lieutenant Imbert, qui manipule à la main ses propres plaques de verre afin qu'elles produisent le meilleur rendu. Un autre exemple est la plaque de verre d'un piroguier à Madagascar (Illustration n°14 et 15). Celle-ci est tout à fait surprenante puisqu'elle est bleue, d'ailleurs d'autres exemples de ce type ont pu être mis au jour. Pourquoi avoir rendu cette plaque bleue ? L'hypothèse est que le photographe a réalisé cela afin de proposer de la couleur lors de ses séances de projection puisqu'il s'agit d'une plaque de verre positive. La scène se déroulant sur l'eau, la couleur bleue convenait donc particulièrement. Le photographe s'interrogeait donc vraisemblablement sur les possibilités de la photographie couleur, pour se rapprocher toujours plus du réel. Les séances de projection devaient être d'autant plus animées par ces essais, offrant à la photographie en noir et blanc quelques teintes nouvelles.

### *1.3.2 De Madagascar au Tonkin, le perfectionnement d'une méthode*

Les colonies furent donc les terrains privilégiés des expérimentations photographiques du lieutenant Imbert. Lors de son premier voyage à Madagascar de 1900 à 1902, il tâtonne encore, sa méthode n'est clairement déterminée. Cela se ressent particulièrement lorsque l'on étudie l'ensemble du fonds Imbert. Comme le montre la frise chronologique retraçant les missions d'Edgard Imbert<sup>114</sup>, seulement trois années séparent le premier voyage à Madagascar du départ pour le Tonkin. Ces années passées en France ont pu être l'occasion de parfaire sa technique photographique aux côtés de Paul Couadou par exemple. Enfin, c'est dix ans plus tard que le lieutenant Imbert retourne sur les lieux de ses premières expérimentations coloniales sur la grande Ile. De la première mention de sa pratique de la photographie en 1899 aux dernières images coloniales de 1914, Edgard Imbert laisse donc une collection photographique forte de quinze années de carrière, marquée par la publication en 1910 de son ouvrage *La photographie en France et dans les colonies*. Sept années passées aux colonies ont permis de parfaire une méthode, dont les traces ont pu perdurer jusqu'à nos jours.

---

<sup>114</sup> Voir Annexes, Frise chronologique : Edgard Imbert, page 200.

D'un point de vue purement formel, la collection photographique évolue vers une uniformisation. Alors que la multiplication des supports et des formats était de mise lors du premier séjour passé à Madagascar, la période passée au Tonkin laisse une production plus limpide. Rappelons que chaque format avait le droit à une numérotation propre. A Hanoï, Edgard Imbert n'utilise plus que deux formats, le 6 x 13 et 13 x 18 cm. La numérotation incrémentielle s'applique uniquement aux clichés au format 6 x 13 cm. Ces derniers sont soigneusement organisés dans des albums tout à fait similaires. Edgard Imbert en décrit très précisément les caractéristiques. Il écrit : *« Cependant pour la facilité et la rapidité de la recherche des clichés, il est utile de le compléter par un album de classement, dans lequel une épreuve de chacun des clichés figurera avec son titre, sous le même numéro que son négatif. // Nous ne conseillons, pour cette destination, ni l'album à feuillets en carton montés sur onglets, ni l'album à encoches. // Le premier est d'un poids et d'un volume considérables pour une contenance minime. Avec le second, il faut craindre les demandes indiscrettes qu'attire généralement l'examen de l'épreuve libres. De plus, ils présentent tous deux l'inconvénient d'être reliés et collés, ce qui les fait se disloquer rapidement sous l'influence de l'humidité. // L'album que nous recommandons pour les colonies mesure 24 c/m x 31 c/m. Il se compose de dix feuillets doubles de carton gris bleuté souple et léger, cousus comme un cahier dans une couverture en papier parcheminé. On coud quelques albums suivant le petit côté, d'autre selon le grand côté. // Les épreuves disposées d'une façon irrégulière sont collées à la gomme arabique, par les bords seulement. On les entoure d'un encadrement à l'encre de Chine, après avoir indiqué le numéro et le titre de chacune d'elles. // En général, on affecte un album spécial à chaque grandeur d'épreuves. Une feuille peut ainsi contenir : cinq épreuves 6 x 6.5 (éléments de 6 x 13), ou deux 13 x 18, ou encore un 18 x 24. <sup>115</sup>»* Il ne recommande pas l'album monté sur onglet et celui à encoche, dont il s'est pourtant servi lors de son séjour à Madagascar, signe qu'il remet en question ses pratiques et les adapte à la situation. Chacun des albums contenant les épreuves au format 5 x 6 cm (l'une des deux images stéréoscopique) contient environ deux cents images soigneusement collées, légendées et encadrées d'un trait à l'encre de chine. Cette manière systématique d'organiser l'album photographique se perpétue lors du second séjour à Madagascar. L'évolution de la forme même de la collection montre que le photographe a appris de ses erreurs et de ses expérimentations. Il met en œuvre ses propres conseils pour ses voyages au Tonkin et lors de

---

<sup>115</sup> *Ibid*, pages 248-249.



son second séjour à Madagascar. Pour le chercheur, l'organisation méthodique de la collection apparaît plus simple à saisir, alors que la production du premier séjour à Madagascar s'avérait bien plus énigmatique. Plusieurs numérotations se superposaient, plusieurs types d'albums se côtoyaient brouillant ainsi la chronologie du voyage.

L'apparence formelle n'est pas la seule modification palpable entre le premier séjour à Madagascar et la mission au Tonkin. Force est de constater que le militaire se confronte ici à deux pays totalement distincts, ancrés dans deux rapports différents avec la France. La production photographique du lieutenant Imbert s'en ressent donc. D'un point de vue géographique, l'apparence du pays n'est pas du tout la même. Le militaire ne rencontre pas les mêmes paysages, ni les mêmes populations. De plus, l'avancée de la politique de colonisation n'en est pas au même point. Sur la grande île, le lieutenant arrive peu après la conquête. Un décret-loi faisait de Madagascar une colonie française le 6 août 1896. Edgard Imbert y débarque en 1900, soit seulement quatre années plus tard. La pacification est donc encore en cours et les soulèvements des autochtones fréquents. Les images produites par Edgard Imbert lors de son premier séjour à Madagascar donnent donc encore à voir des altercations, des colonnes, en somme des actions militaires. Une fois arrivé au Tonkin, comme cela sera développé plus tard, la situation n'est pas la même. Edgard Imbert arrive à Hanoï en 1905, où le protectorat français, et non la colonie à proprement parlé, est établi depuis 1884. Les français occupent donc les lieux depuis une vingtaine d'années et la pacification est plus avancée. Les deux temporalités sont donc bien distinctes, l'avancement de la conquête y étant plus ou moins établi. De plus, il faut rappeler que la considération même du territoire d'un point de vue français n'est pas comparable. L'Indochine française est considérée comme la « perle de l'empire », la richesse du pays et son histoire sont reconnus en métropole. Le savoir-faire local, la culture et même les élites sont estimés. Un exemple frappant, il n'existe par exemple aucun portrait réalisé par Edgard Imbert des élites de la grande île, alors qu'au Tonkin, comme cela sera étudié plus tard, les portraits de l'intelligentsia indigène sont plus courants. Ces disparités se ressentent sur la production photographique du lieutenant Imbert qui est influencé par ces considérations opposées.

### *1.3.3 Vers une évolution du sujet militaire*

Face à ces contextes militaires fortement différents, la production photographique du lieutenant Imbert est donc modifiée. Alors qu'à Madagascar il restait encore quelques traces

des affrontements entre les populations locales et les forces françaises, au Tonkin cela ne figure pas dans les albums photographiques. La photographie ne sert plus à affirmer une domination militaire, elle a profondément mutée. Plus de scène de *kabary*, plus de colonne et de bivouac, place à d'autres formes pour illustrer une présence française sur place. Les militaires ne sont plus représentés au combat ou en mission, le plus souvent ils sont portraiturés chez eux, aux côtés de leur famille, occupant les lieux. A Hanoï, Edgard Imbert participe plutôt à l'entretien du souvenir de la conquête. Par exemple, il se rend sur la tombe du capitaine de vaisseau Henri Rivière, située aux environs d'Hanoï, près du pont de papier. L'image (Illustration n°16) montre la tombe où s'amoncellent les bouquets, signe que le souvenir est encore vivace. Henri Rivière (1827-1883) est envoyé à Hanoï le 26 mars 1882 en pleine crise, la cour de Huê décidant de résister militairement contre la France, qui avait obtenu en 1874 la liberté de commerce sur l'axe du fleuve Rouge. Henri Rivière occupe Hanoi en avril 1882 et périt en 1883. La nouvelle de son décès, tué par les Pavillons noirs, des soldats irréguliers de l'armée chinoise, permet d'obtenir de la Chambre le vote des crédits nécessaires permettant l'envoi d'une expédition sur les ordres de l'amiral Courbet, destinés à organiser le protectorat. Son nom demeure célèbre comme l'un des acteurs de l'histoire coloniale française en Indochine. Le docteur Hocquard qui précéda le lieutenant Imbert en ces lieux fit le même pèlerinage sur les tombes des hommes ayant marqué l'histoire coloniale. En visitant les alentours il écrit : « *On éprouve une émotion poignante en se représentant toutes ces scènes, sur les lieux mêmes où elles se sont passées.* <sup>116</sup> » Cette émotion est probablement partagée par le lieutenant Imbert qui visite les mêmes lieux.

Certaines tensions nouvelles sont également palpables à la lecture des carnets de notices laissés par Edgard Imbert. Lorsqu'il visite la frontière avec la Chine (Illustration n°17) il raconte : « *La route suit tout le temps une petite vallée très encaissée bordée de mamelons sur lesquelles pousse une herbe haute et très dure ; elle est toujours très accidentée, montées, descentes, etc ... tout à coup au détour de la route on aperçoit devant soi la porte de chine. / Cette phot. Représente une vue des plus curieuses car elle donne une idée de la façon dont on peut frapper l'imagination des masses. / Sur le 1<sup>e</sup> mamelon sur la droite est établi le fort français occupé par un adjoint et des tirailleurs. En face à peut-être 300m sur le 2<sup>e</sup> mamelon se trouve le fort chinois destiné à le tenir en respect concurremment avec la porte de Chine.*

---

<sup>116</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 122.

*Evidemment cette accumulation de fortifications en un si faible espace de terrain fait penser aux chiens en faïence.* <sup>117</sup>» Ces quelques lignes permettent de saisir le rapport de force qui se joue encore au Tonkin entre la présence française et les autorités chinoises. L'implication de la Chine dans le conflit s'explique par le fait que l'Annam et le Tonkin en étaient considérés comme tributaires, la France venant s'insinuer dans cette relation. C'est en 1881 que débute la guerre franco-chinoise qui ne prend fin qu'en 1885, avec la signature du second traité de Tianjin. Bien que le traité de commerce du 31 mars 1874 autorisait la libre circulation sur le fleuve Rouge, des pavillons-noirs y empêchaient le commerce français ce qui causa une intervention armée française, perçue par la Chine comme une attaque. Ce conflit est une période marquée par diverses tentatives de négociations et d'incidents. En décembre 1882, un premier essai d'entente avait été élaboré pour établir deux zones d'influence sur le Tonkin, l'une chinoise l'autre française. Cependant, le second ministre Ferry opte en mars pour la conquête, la mort du commandant Rivière lui en fournissant les crédits nécessaires. Après plusieurs défaites chinoises, le 9 août 1883 Jules Ferry exige que les chinois quittent le Tonkin. La Chine accepte le 11 mai 1884 de reconnaître les traités franco-vietnamiens, l'ouverture au commerce français de la Chine du sud et l'évacuation du Tonkin. Mais l'incident de Bac Lê, le 22 juin 1884 remet en question cette entente fragile. Les troupes chinoises sur place s'opposent à la progression des troupes françaises. Pour les autorités chinoises, l'évacuation totale n'est envisageable qu'une fois le conflit réglé. Un ultimatum est posé le 12 juillet, exigeant l'évacuation du Tonkin des troupes chinoises ainsi que le versement d'une indemnité ce que la Chine refuse. Cette affaire va précipiter la chute du gouvernement Ferry le 30 mars 1885 à la suite d'un incident à Lang Son. Le général Négrier après avoir pris la ville y est blessé le 28 mars mais son remplaçant le lieutenant-colonel Herbinger, ordonne une retraite précipitée. Une dépêche du général Brière de l'Isle sera amplifiée et répand l'idée d'une déroute totale. La dramatisation de l'affaire en fit une affaire de politique intérieure et provoqua la chute du gouvernement Ferry mais ne changea rien à la conquête du Tonkin. Le 9 juin 1885, le traité de Tien Tsin mettait fin au conflit en Chine. Pour Pierre Brocheux, Pékin esquisse dans cette guerre ce qui sera la politique de la Chine jusqu'à la chute de l'Indochine française « *tout en respectant pour l'essentiel le compromis franco-chinois, contrôler par une aide calculée et limitée, les adversaires vietnamiens de la France, dans la perspective à long terme d'une expansion vers le sud et d'une satellisation*

---

<sup>117</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°354.

*des futurs Etats nationaux modernes de la péninsule.*<sup>118</sup>» Lorsque le lieutenant Imbert se rend en Chine, il ressent donc ce rapport de force, marqué par l'occupation soutenue des deux camps des deux côtés de la frontière. L'image permet de «*frapper l'imagination des masses* », rendant visible cette confrontation toujours de vigueur.

Ainsi, Edgard Imbert ne figure que très peu de sujets militaires dans les albums photographiques réalisés à Hanoï. Il faut toutefois mentionner un tirage au format 18 x 24 cm (Illustration n°18) figurant dans le fonds et présentant des tirailleurs tonkinois en plein exercice. A leur propos Edgard Imbert écrit dans son ouvrage «*Le tirailleur tonkinois est un excellent soldat. Il a pris une part glorieuse à la pacification du pays et nous rend chaque jour de précieux services. Il est sobre, résistant et brave au feu, mais il a besoin pour faire valoir toutes ses qualités, d'être solidement encadré de gradés français et de se sentir bien commandé.*<sup>119</sup>» Les tirailleurs tonkinois armés posent rigoureusement, la première rangée est accroupie et la seconde est debout. Leur attitude est particulièrement rigide, à leur droite un gradé français, faisant régner l'ordre. Lorsque le lieutenant Imbert vante les mérites des tirailleurs tonkinois lors de la pacification, il passe sous silence la résistance locale qui effectue toujours des actions, ainsi que les écarts des tirailleurs. Ces résistants nommés pirates par les français ont pourtant accompli des opérations secouant l'autorité coloniale. Par exemple, le lieutenant Imbert réalise une série de cliché présentant des têtes coupées suspendues dans des paniers dans l'album n°7. Il commente dans cet album : «*En juillet 1908, deux cents hommes du 9<sup>e</sup> colonial furent empoisonnés par des tirailleurs et artilleurs annamites. Trois d'entre eux-ci furent décapités à Hanoï et leurs têtes exposées trois jours sur les routes que devaient emprunter les pirates.*» Ce que le lieutenant Imbert n'explique pas, c'est qu'il s'agit d'une opération organisée par Hoàng Hoa Thám autrement connu sous le surnom de Dê Tham, signifiant général Tham, un résistant œuvrant au Tonkin. Il rejoignit la lutte des lettrés contre la destitution de l'empereur Ham Nghi. Par des actions de guérilla il troubla l'occupation française qui lui octroya même un territoire dans la région du Yên Thê à une cinquantaine de kilomètres de Hanoi pour obtenir la paix en 1894. Après une révolte quelques années plus tard la paix revint jusqu'en 1905, des portraits de lui en carte postale en témoignant. Une nouvelle révolte en 1908 met fin à la paix car il fomentait d'empoisonner

---

<sup>118</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 68.

<sup>119</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 208.

deux cents soldats français, ceux mentionnés par Edgard Imbert, mais l'opération échoue car la dose de poison n'était pas assez forte. S'ensuit une action française de grande envergure pour venir à bout du résistant et de ses acolytes. Cette épisode est raconté par les quelques photographies envoyés par le capitaine Péri au lieutenant Imbert en 1909 (Illustration n°19). Les soldats français sont envoyés à Cho-Go, le quartier général du résistant afin de mettre fin à ses actions, il fuit dans la forêt et ne sera tué qu'en 1913. Les français parviennent à s'emparer du beau-père de Dê Tham, un aveugle de 76 ans, transporté dans un panier sur la première image. Ces clichés attestent de l'intérêt du lieutenant Imbert pour la répression de la révolte ainsi que le partage des images ayant lieu entre les militaires.

Cette première partie a permis de mettre en évidence que pratiquer la photographie aux colonies relève d'une certaine dextérité, pour laquelle Edgard Imbert livre de nombreux conseils. Toutefois, le protocole auquel doit se livrer l'amateur est particulièrement rigoureux. Pour parvenir aux clichés réussis et aspirer aux expérimentations artistiques, l'officier colonial s'est exercé longuement et ce sont ces différents voyages qui permettent de saisir cette évolution. Enfin, la photographie aux colonies est très probablement une pratique collégiale basée sur l'échange de conseils et de clichés. Les articles rédigés par Edgard Imbert ainsi que la présence d'images produites par d'autres photographes présents dans les albums photographiques en attestent. L'ouvrage dans lequel le lieutenant Imbert prodigue ses conseils paraît également comme représentatif de ses aspirations : la transmission de ses connaissances et la reconnaissance de son art.

La pratique de la photographie aux colonies revêt à la fois le rôle d'un passe-temps mais demande aussi le sérieux d'une réelle discipline, à laquelle il se livre par le biais d'un protocole strict. Après avoir étudié les aspects de cette méthode il paraît important de revenir à présent sur les caractéristiques des images captées, depuis le départ pour le Tonkin jusqu'à l'arrivée à Hanoï. Quelques questions animeront cette partie telles que ; quels sont les sujets photographiés ? Quel est le regard porté par un occidental sur cette civilisation ? Comment ce regard est-il observable par le biais de l'appareil photographique ? Ces interrogations ouvrant la voie à la connaissance d'un individu, au début du XXe siècle, découvrant une civilisation nouvelle.

## 2 La « Perle de l'Empire » à travers l'œil de l'européen.

Deuxièmement, il sera tenté de reconstituer un regard, celui d'un occidental lors de son voyage le menant aux colonies. Les images produites par le lieutenant Imbert sont au centre de cette étude, apparaissant comme les reliques de son regard. Cette recherche est aussi rendue possible par la présence dans le fonds des carnets de notices rédigés par le photographe. Afin de retracer son parcours, une première partie revient sur les aspects du voyage et de la traversée, première étape d'une découverte s'étendant au-delà de l'océan Indien. Les escales et la question du tourisme photographique y seront étudiées. Dans un deuxième temps, la découverte des villes et l'avis du photographe sur leurs architectures seront rapportés. Autrement dit, quelles sont les impressions laissées sur le militaire lorsqu'il aperçoit pour la première fois les villes de la colonie ? Hanoï, particulièrement photographiée par le lieutenant Imbert, sera l'objet d'une étude approfondie. Enfin, la dernière partie est consacrée aux descriptions du photographe à propos des autochtones. Les remarques d'autres voyageurs sont mises en parallèle avec ses propos, afin de faire ressortir des tendances, Edgard Imbert a-t-il un regard empreint de clichés occidentaux ou parvient-il à s'en défaire ? Comment se comporte-t-il dans ce pays où tout lui est encore inconnu ?

## 2.1 En route vers l'Indochine

### 2.1.1 *Les conditions de voyage*

Partir vers l'Indochine au début du XXe siècle est un saut vers l'inconnu. Les colonies décrites par le biais de récits de voyages parus dans les journaux ou par transmission orale, demeurent concrètement bien mystérieuses. Quitter la France pour une traversée en mer, qui peut encore se solder par un naufrage revêt de l'aventure. Les descriptions des ces voyageurs ayant quitté leurs pays pour se rendre aux colonies abordent souvent les mêmes thèmes : le danger, la maladie et l'ennui. Bien que la durée du transport ne cesse de diminuer grâce aux progrès techniques il nécessite encore une trentaine de jours pour se rendre à Saïgon en 1882 depuis Marseille avec la Compagnie des Messageries Maritimes<sup>120</sup>. Edgard Imbert et son épouse Marthe choisissent d'emprunter l'Ernest Simon en 1905 pour effectuer la traversée. Le lieutenant Imbert jette encore un dernier regard à ses proches, comme en témoigne l'illustration n°20. Quelques-uns sont encore sur le quai, secouant mouchoirs et chapeaux à

---

<sup>120</sup> Chiffres avancés par MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 32.

ceux quittant le pays, ne sachant pas s'il s'agit d'un au revoir ou d'un adieu. Après la séparation, les époux Imbert découvrent leurs conditions de voyage. Il semblerait qu'ils aient été avertis de ne pas voyager par le biais des transports gratuits, comme le décrit si bien Charles Boulanger : « *Si l'Administration vous offre le passage gratuit sur un transport de l'Etat, sous le couvert d'une mission honorifique, remerciez-la chaleureusement, mais gardez-vous d'accepter. Vous tomberiez, pendant quarante mortels jours, sous la férule des officiers de vaisseau et dans les griffes du pourvoyeur (maître d'hôtel des passagers). Moyennant quinze cents francs – une bagatelle quand on entreprend une expédition pareille –, vous aurez toutes vos aises sur les paquebots des Messageries Maritimes qui partent de Marseille. En outre, vous aurez la paix. [...] Le carré où vous prenez vos repas (et la glace ne fera point défaut pour passer la mer Rouge), où vous causez, où vous écrivez, où vous tuez le temps de toutes les manières, ne devra pas être évacué à telle et telle heure. Ou, du moins, vous aurez un salon de lecture pour humer votre cigare, une chaise longue pour faire la sieste au frais sur la dunette.*<sup>121</sup> » De plus, Charles Meyer constate que « *L'aménagement des cabines et des salons est recherché, voire luxueux dans le style tarabiscoté de l'époque. On se plaît à reconnaître la courtoisie des officiers du bord et la qualité du service. Quant aux menus, ils ont la réputation méritée d'être soignés et même somptueux.*<sup>122</sup> » Les informations sur le personnel de bord et sur la cuisine ne sont pas parvenues à nous. Toutefois, les photographies de l'intérieur du navire, laissées par le lieutenant Imbert, vont dans le sens de cette citation. L'aménagement de la cabine du couple, présenté sur l'illustration 21, ne semble pas excessivement luxueux, mais tout de même confortable. Chacun possède son lit et deux vasques permettent aux époux de faire leurs toilettes. La cabine est bien celle du couple, en comparant les deux vues stéréoscopiques il est possible de reconstituer l'inscription, vraisemblablement : « EDG. IMBERT / INF. COLONIALE / TONKIN ». Pour ce qui est de la salle à manger (Illustration n°22), l'ameublement est plus fastueux. La vue a été prise en bas du majestueux escalier, depuis la salle, permettant d'admirer la richesse des boiseries du balcon. Le reflet de l'imposant miroir offre à la contemplation le plafond sculpté agrémenté de lustres et d'ornement. Ces quelques indices des conditions de voyage à bord de l'Ernest Simon, laissent entrevoir le quotidien d'une partie des passagers, car tous ne fréquentaient pas les mêmes lieux. Il ne faut pas oublier qu'au sein du navire, une stricte distinction était faite

---

<sup>121</sup> Boulanger Charles, *Un hiver au Cambodge*, 1887, propos cités dans MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 31.

<sup>122</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 32.

entre les classes. Par exemple, voyager en première classe en 1882 revenait à 1750 francs, 1400 en seconde, 700 en troisième<sup>123</sup>, ... Pour les classes inférieures la nourriture pouvait même être en supplément. Ainsi, ne se fréquentent que les personnes d'un même milieu social, ayant eu les moyens de se payer le voyage dans des conditions similaires. En ce sens, ce voyage maritime peut être perçu comme une initiation à la vie coloniale. Les photographies prises par Edgard Imbert des passagers sont éloquentes. L'illustration n°23 présente deux portraits réalisés sur le pont du navire, probablement durant la même séance. Pour la première, le modèle est Monsieur Bion, directeur de la société d'électricité de Saigon, et pour la seconde il s'agit de Monsieur Garcia, Ingénieur de la ligue du Yunnan. Leurs costumes attestent d'une certaine aisance financière. Leurs emplois, précisés par Edgard Imbert dans la légende, indiquent que tous deux évoluent dans un milieu bourgeois. Ils sont d'ailleurs impliqués dans le développement industriel de l'Indochine. Le lieutenant Imbert représente d'autres passagers effectuant le même voyage. Par exemple, la famille Pardo de Tavera est portraiturée (Illustration n°24). L'épreuve, bien qu'abîmée par l'humidité, laisse entrevoir la richesse des sujets. Le chef de famille, qui semble être l'homme tenant la poupée, pourrait être Trinidad Hermenegildo Pardo de Tavera (1857-1925), un écrivain, polygraphe, médecin et homme politique. Les personnes photographiées à bord appartiennent donc à un milieu à la fois instruit et fortuné, se rendant aux colonies. La traversée est l'occasion de tisser des liens entre les passagers, liens qui se renforceront ou non une fois arrivés à destination.

Afin de passer le temps lors du trajet, qui demeure tout de même assez conséquent, les passagers disposent de plusieurs occupations. La lecture (Illustration n°25), à laquelle s'adonne la femme du photographe sur le pont, ou les jeux ou encore la conversation. Quant à Edgard Imbert, il relate lui-même : « *Lorsqu'on se rend aux colonies, on peut abrégé les longues heures de la traversée en utilisant son matériel photographique. Les Compagnies de navigation prévoient généralement, à bord des paquebots, des laboratoires très confortables, avec éclairage et ventilateur électriques, réservoir, évier, vidange, etc., mais sans aucun accessoire mobile. A défaut de ce local spécial, il est toujours facile de se caser dans un des recoins obscurs qui abondent dans les navires.*<sup>124</sup> » Les Compagnies de navigation avaient donc pris en considération ce loisir et s'étaient équipées de laboratoires adaptés au

---

<sup>123</sup> Chiffres avancés par MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 32.

<sup>124</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, pages 68-69.



développement sur leurs navires. Ainsi, la pratique de la photographie à bord était tout à fait envisageable. Edgard Imbert a pu poursuivre le développement de ses clichés et mener quelques expérimentations. Il n'était visiblement pas le seul, comme le prouve l'illustration n°26. Monsieur de Tavera est sur le pont photographiant un boutre arabe dans le canal de Suez. Photographier un homme s'adonnant au même exercice montre la réflexion du lieutenant Imbert sur sa pratique. Il prend le soin d'inclure dans le champ à la fois le sujet mais aussi le photographe. La discipline pouvait donc être pratiquée de manière collégiale, même lors d'un tel périple, afin d'en occuper les longues heures. Alexandre Le Mée envisage l'activité de la manière suivante : « *Durant les longues traversées, la photographie peut être à bord des navires une intéressante distraction. Il semble au premier abord que les sujets de photographies ne sont pas nombreux sur un bâtiment isolé entre le ciel et l'eau. Cependant on trouvera plus d'une fois l'occasion de découvrir l'objectif : portrait, groupes exécutés sur le pont, scènes de la vie à bord, etc.*<sup>125</sup> » Effectivement, Edgard réalise de nombreux portraits mais il effectue aussi des expérimentations comme le prouve l'illustration n°27. Le mouvement de la vague a été saisi par l'appareil stéréoscopique par le hublot de la cabine. Photographier le mouvement est possible grâce aux améliorations techniques des procédés photographiques. Le temps de prise de vue n'est plus que de quelques secondes avec les plaques au gélatino-bromure d'argent. Toutefois, les mouvements propres au navire et aux flots ne simplifient pas la tâche du praticien. Un tel cliché est donc le fruit d'essai et de réflexion.

### 2.1.2 Les escales

Une carte des lignes desservies par la Compagnie messageries maritimes (Illustration n°28) est collée dans un des albums constitué par le lieutenant. Cette dernière permet de prendre connaissance du trajet effectué par la Compagnie pour se rendre aux colonies. Le réel itinéraire emprunté par Edgard Imbert est difficile à déterminer. Toutefois, les clichés pris lors des escales offrent quelques pistes. Charles Meyer écrit : « *Les escales viennent fort à propos calmer les esprits surchauffés ou dissiper l'ennui. En 1882, les paquebots font relâche à Naples, Port-Saïd, Suez, Aden, Colombo, Pointe-de-Galle, Singapour, Batavia parfois, et les passagers descendent à terre, visitent le port et la ville, se lancent même à la découverte assez loin à la ronde. Leur curiosité est à la fois audacieuse et circonspecte, leurs observations et*

---

<sup>125</sup> LE MEE Alexandre, *La Photographie dans la navigation et aux colonies*, Paris, France, C. Mendel, 1902, page 61.

*leurs expériences telles qu'ils les relatent en de très longues lettres ont une saveur sans pareille*<sup>126</sup>. » L'expérience du lieutenant ne se détermine pas tant dans des lettres écrites à des proches, mais plutôt lors de la prise de vue. Elle vient attester de la découverte. La photographie devient une « *manière de certifier le vécu, [...] en le convertissant en image, en souvenir*<sup>127</sup> ». Pratiquer la photographie en ces lieux inédits pourrait atténuer « *le sentiment de désorientation générale que la voyage a toute chance d'exacerber. La plupart des touristes se sentent obligés d'interposer l'appareil photo entre eux et tout ce qu'ils peuvent rencontrer de remarquable. N'étant pas sûrs de savoir comment réagir, ils prennent une photo. Cela donne forme au vécu : on s'arrête, on prend une photo et on repart.*<sup>128</sup> » Il est vrai que la désorientation doit être complète, Edgard Imbert franchit pour la première fois l'océan Indien pour découvrir le Pacifique.

Les épreuves, soigneusement disposées dans l'album n°1, donnent la possibilité de reconstituer l'itinéraire emprunté par le lieutenant Imbert jusqu'à Hanoï. Ce sont surtout les légendes qui informent sur les lieux et les activités car l'album est dans un état très lacunaire. La première escale, présente dans cet album, s'effectue à Colombo à Ceylan, actuel Sri Lanka. Lors de l'escale, les voyageurs descendent du navire et visitent une plantation de cocotiers. Les époux Imbert demeurent une nuit sur place et visitent également le Victoria-parc. L'escale suivante s'effectue à Singapour, où la ville et ses monuments sont enregistrés. Le jardin botanique en particulier est visité par l'officier colonial. Après cela, c'est à Saïgon que débarquent les passagers, pour emprunter le navire annexe, La Manche, afin de se rendre à Hanoï. Que dire de toutes ces images ? La vue de la terre depuis le navire est un sujet récurrent. Le lieutenant Imbert ainsi que les autres passagers doivent probablement être joyeux de regagner la terre après en avoir été éloigné. Une fois arrivés dans les villes portuaires, les passagers s'adonnent à des activités touristiques. Ils visitent les villes, leurs commerces et leurs lieux emblématiques. Edgard Imbert en garde le souvenir, enregistré sur la plaque de verre. D'ailleurs, toute scène venant rompre la langueur du quotidien peut être le sujet d'une photographie à bord, comme par exemple le ravitaillement en charbon, lors de l'escale de retour à Colombo (Illustration n°29).

---

<sup>126</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature Paris, France, 1985, page 36.

<sup>127</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgeois, Paris, France, 2008, page 24.

<sup>128</sup> *Ibid*, page 24.

Les escales donnent parfois lieu à de véritables promenades photographiques. C'est aussi l'occasion pour le lieutenant Imbert et son épouse de découvrir la culture du pays. Par exemple, la plaque de verre n°146 (Illustration n°30) est un souvenir de la visite du couple dans une mosquée. La légende indique « On nous montre le Coran, le sabre de Mahomet ». Marthe Imbert pose à côté d'un pilier, les tapis de prière recouvrant le sol. La visite de ce lieu saint, soldé par la photographie semble être un moment privilégié. La découverte de plaques de verre stéréoscopiques retrouvées dans le vrac attestent aussi de visites en Grèce et à Chypre. Il est difficile de déterminer s'il s'agit de voyages effectués par Edgard Imbert. Toutefois, la carte des Messageries Maritimes indique bien des escales effectuées dans ces régions. Les lieux visités et enregistrés manifestent du goût du photographe pour l'art, comme le prouve l'illustration n°31, montrant probablement l'intérieur d'un musée, où des sculptures antiques sont exposées. Une autre plaque de verre (Illustration n°32), cette-fois au format 18 x 24 cm, a été aussi été réalisée à l'intérieur d'un musée, peut-être le même que pour le cliché précédant. Ce qui semble être un sarcophage à bas-relief occupe le premier plan, alors que le second est décoré par une mosaïque dans un état assez lacunaire. Le fait d'avoir photographié ces vestiges à la chambre exprime à la fois une recherche artistique lors de la prise de vue mais aussi un attrait pour la culture grecque. Enfin, ce ne sont que quelques tirages qui restent d'une possible escale au Japon, les illustrations n°33 et 34. Les Messageries Maritimes se rendaient jusqu'au Japon, en particulier à Nagasaki, Kobe et Yokohama. Les vues prises concernent essentiellement des constructions, typiquement japonaises. Il paraît improbable que le lieutenant Imbert se soit rendu au Japon, puisque ce voyage n'est pas mentionné dans ses états de service. De plus, d'un point de vue technique, le négatif de ce tirage n'est pas conservé dans le fonds et le procédé utilisé lors du tirage semble différent du processus employé par le lieutenant Imbert. D'où peuvent donc provenir ces épreuves ? Elles peuvent avoir été achetées ou il peut également s'agir d'un don d'un proche ou même d'un passager revenant du Japon à bord d'un navire des Messageries Maritimes. Toutes ces suppositions attestent du partage et de la circulation des clichés lors des expéditions.

### *2.1.3 Le tourisme photographique*

Une fois arrivé au Tonkin, Edgard Imbert conserve cette attitude presque touristique. Lorsqu'il découvre un nouveau lieu, l'appareil photographique vient accompagner ses pas. La déstabilisation face à l'inconnu est peut-être atténuée par la pratique de la photographie. De plus, il semblerait que cette discipline lui permette de garder en mémoire des lieux, des

événements, des personnes. La photographie venant matérialiser, en quelque sorte, un souvenir, par essence fugace. La constitution des albums revêt à la fois d'un désir de conservation et de transmission de ses souvenirs. D'ailleurs, il est à mentionner qu'il a participé, par l'envoi de cliché, à l'élaboration d'un guide-album de l'Indochine du Touring-club de France, signe de son intérêt pour la question touristique<sup>129</sup>. Cette démarche se ressent tout particulièrement pour les clichés pris dans la ville de Haïphong, celle qui était surnommée la « Venise du Tonkin ». Le lieutenant y réalise des vues des monuments emblématiques de la ville, comme par exemple le Pavillon de l'hôpital militaire (Illustration n°35) ou encore le théâtre (illustration n°36). Les constructions de type colonial sont particulièrement mises à l'honneur. Edgard Imbert enregistre également le caractère portuaire de la ville, avec l'illustration n°37. Cette fois, les embarcations et les populations locales sont mises à l'honneur. Photographier les monuments et les lieux représentatifs d'une ville conduit à la création et à la diffusion de sites à voir pour les futurs touristes. Le fait que certaines de ces vues de Haïphong aient été commercialisées<sup>130</sup> va dans le sens de cette idée.

Un autre lieu qui devient progressivement emblématique du tourisme au Vietnam est sans doute la fameuse Baie d'Along. L'un des attributs du touriste est l'appareil photographique et André-Firmin Salles (1860-1929) ne déroge pas à cette pratique. C'est en 1885 qu'il réalise de magnifiques images de la baie. L'illustration n°38 est l'une de ses images, aujourd'hui conservées à la Société de Géographie. Le photographe adopte un point de vue surélevé permettant un panorama des rochers. Un tel cliché a probablement été le fruit d'une longue ascension. La beauté du lieu a attiré bien d'autres européens, qui en ont laissé des descriptions fascinées. Hubert Lyautey par exemple décrit dans l'une de ses lettres ses impressions lors de la découverte du lieu. Il raconte : « *En baie d'Along. Quatre heures de rêve, de laisser-vivre, du laisser-vivre le plus doux, le plus rare parmi cette prestigieuse fantaisie de la nature, ce Carnac de mer, ces pierres-levées surgies de l'Océan. // Sur le canot à vapeur, je suis seul, mené par 5 Chinois. Dans la douceur du rocking-chair, à l'avant du charmant bateau, je les laisse virer à leur gré par le dédale des étranges rues. // Venise des roches ! Au lieu de palais, les hautes parois muettes déchirées, dentelées ; des arches, des*

---

<sup>129</sup> TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DU TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911.

<sup>130</sup> Comme en atteste le catalogue de vente de cartes postales stipulant la vente de « Diapositives sur verre, format 6 x 11, de la traversée de Marseille à Haïphong », Annexes, Catalogue pour la vente de cartes postales, pages 216-217.

*obélisques, des pylônes, aussi nettement taillés que des œuvres d'hommes et zébrés comme des cathédrales toscanes, par les grandes rayures de stries géologiques. Je fais stopper, je fais virer, je me promène en maître dans l'immense décor endormi, où malgré la chaleur écrasante, la brise de mer donne à tous les carrefours de grands coups d'éventail.*<sup>131</sup>» Devant cette beauté naturelle sans précédent, le temps semble s'être arrêté, propice à la contemplation. Le lieutenant Imbert s'est aussi rendu dans ce lieu, à la suite de son supérieur. Les illustrations n°3 et n°40 ont été prises depuis l'intérieur d'une grotte. La recherche artistique est évidente sur de telles épreuves. La forme rocheuse crée un véritable cadre à l'image et un premier plan très réussi. Au second plan les embarcations et enfin la baie qui s'étend à perte de vue. Le fait de passer de l'obscurité à la clarté reflète les ambitions esthétiques de l'officier colonial. Pour l'illustration n°3 les visiteurs sont photographiés sur les sampans, probablement Edgard Imbert et son épouse accompagnés d'un autre couple. Il effectue aussi des photographies de la baie (Illustration n°40) avec ses formes rocheuses très évocatrices.

Après avoir photographié les lieux emblématiques du pays visité, Edgard Imbert s'intéresse aussi aux événements qui en sont tout à fait typiques. L'examen des Lettrés se tenant tous les trois ans à Nam Dinh en est un exemple. Le lieutenant Imbert accomplit de nombreux clichés lors de cet examen, à la manière d'un réel reportage. L'examen des Lettrés est représentatif de la culture annamite. Paul Doumer en décrit les principaux aspects dans son ouvrage *Indo-Chine française (souvenirs)* : « *Les examens de Nam-Dinh ont lieu tous les trois ans ; ils ont une importance considérable et sont entourés d'un cérémonial imposant dont l'archaïsme extrême-oriental est plein de savoir. J'ai présidé deux fois, en 1897 et 1900, à l'ouverture de ces examens et à la cérémonie qui les termine. Plus de dix mille candidats, venus de tous les points du Tonkin y prenaient part, alors qu'on devait donner, au total, trois cents diplômes environ. Les candidats arrivent à Nam-Dinh, quelques jours avant l'examen, accompagnés chacun d'un serviteur et souvent de plusieurs membres de leur famille. [...] C'est chez les lettrés, autrefois maîtres du pays dont ils vivaient grassement que notre domination rencontrait le plus d'adversaires.*<sup>132</sup> » Les illustrations n°41 et n°42 sont les images réalisées par le lieutenant Imbert du camp des Lettrés. Pour la première, Il s'agit de la surveillance des examens par les examinateurs depuis leurs miradors. Pour la suivante, le

---

<sup>131</sup> LYAUTEY Hubert, *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, A. Colin, 1920, page 219.

<sup>132</sup> DOUMER Paul, *Indo-Chine française (souvenirs)*, Vuibert et Nony, Paris, France, 1905, page 134.

camp des Lettrés, toujours sous le regard du surveillant, est peuplé de petites tentes. Ce sont dans celles-ci que les étudiants composent. Durant plusieurs semaines ils rédigent lors d'épreuves éliminatoires. En cas de réussite, l'honneur est sur la famille ainsi que sur le village. Les résultats aux compositions sont affichés (Illustration n°43) sur d'imposantes affiches. Un petit groupe, probablement des étudiants, sont venus consulter les notes. L'examen de Lettrés était un véritable sujet photographique pour les explorateurs du Vietnam. D'autres avant Edgard Imbert ont été attirés par l'aspect solennel et profondément original de l'examen, comme Firmin-André Salles par exemple. L'extrait du *Monde Illustré* de 1899 (Illustration n°44) insérait déjà dans ses colonnes des images des examens, afin de rompre « l'ignorance de certains Français » à l'égard du mode de vie des colons du Tonkin. Ces quelques photographies contribuent déjà à la construction d'une image de l'ailleurs, qui sera d'autant plus exploitée par la carte postale. De nombreuses cartes postales figurent d'ailleurs le sujet de l'examen des Lettrés, produisant une image stéréotypée de l'éducation en Asie.

## 2.2 A la recherche du pittoresque, de la couleur locale

### 2.2.1 « Hanoi, la Jolie »

Quelques années plus tard, la considération des métropolitains à l'égard du mode de vie des colons ne semble pas avoir beaucoup évoluée. Albert Londres (1884-1923), journaliste et écrivain découvrait l'Indochine française, et en particulier Hanoï en 1922. Ses impressions et ses découvertes, il les transmettait aux lecteurs de l'Excelsior, un journal illustré quotidien où la photographie avait une place de choix. Il revient sur sa surprise en découvrant la ville de Hanoï, « Hanoï la Jolie », comme Henri d'Orléans l'avait surnommée en 1893 dans *Journal des Voyages*. Albert Londres quant à lui écrit : « *Hanoi est un réseau d'allées dans un grand jardin bâti. Chacun a sa part d'arbres, sa villa blanche, son tennis chaud et son petit « tonneau » que tire son petit poney. [...] // Et moi qui, semblable à tout autre Français, supposait que nous étions là, comme au coin d'un bois, l'œil aux aguets, en culotte de zouave ! Aux carrefours, point de faisceaux, mais l'université, l'école de médecine, le lycée pour les jeunes filles, le stade, la maternité, l'hôpital indigène (si les pauvres bougres de Paris avaient un hôpital pareil, ils préféreraient y mourir que d'en sortir). Et là le cercle annamite. // Où est la brousse ? Hanoi est un bouquet. Voici enfin une ville neuve d'Extrême-Orient. Un lac oblong, que ses arbres abritent comme des ombrelles, chante, au centre de la cité, la chanson délicieuse de l'eau immobile, et, comme un bijou dans son écrin, juste en son*

*milieu, la pagode du Lettré scintille ! Ce sont des bataillons de jardins et de décorateurs et non d'infanterie coloniale qui ont conquis le Tonkin !*<sup>133</sup>» Edgard Imbert visite cette pagode de la Littérature, aussi appelée par les Français « Pagode des corbeaux » à cause du grand nombre d'oiseaux dans les arbres des cours. Le docteur Hocquard l'avait encore devancé et racontait sa visite ainsi : « *Ces rangées de monolithes, qu'on pourrait facilement prendre pour des pierres tombales, sont m'a-t-on dit, des monuments élevés en l'honneur des lettrés tonkinois qui se sont le plus distingués soit par leur érudition, soit par le bien qu'ils ont fait au peuple lorsqu'ils occupaient les fonctions publiques.* »<sup>134</sup> Ce temple de la littérature était consacré au culte de Confucius et de ses disciples, les grandes stèles en pierres au socle en forme de tortues photographiées par le lieutenant portent les noms gravés des docteurs lauréats reçus aux concours mandarinaux du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>135</sup> (Illustration n°45) et la tortue symbolise la patience et la longévité. Marthe Imbert pose devant ces larges stèles où la nature semble reprendre ses droits.

Mais cette ville n'a pas toujours été celle décrite par Albert Londres, son architecture a été profondément modifiée sous l'influence de la politique architecturale menée pendant la période coloniale<sup>136</sup>. Les transformations engagées dès 1874 avec la première concession française s'accélérent lorsque le Tonkin devient protectorat en 1882, et Hanoï la capitale de l'Indochine française en 1902. Progressivement les quartiers à l'est et au sud du lac Hoan Kiem ou Petit Lac (Illustration n°4) occupés par les français, prennent les traits d'une ville occidentale, marquée par les principes haussmanniens. Le plan de la ville de Hanoi de mars 1911<sup>137</sup> réalisé par le service géographique de l'Indochine, permet d'observer l'organisation territoriale française au bord du fleuve rouge. De grandes artères remplacent les marécages, comme le relate le docteur Hocquard : « *J'ai peine à reconnaître cette ville, au lieu du grand village malpropre, entouré de marécages que j'ai décrit en commençant ma relation de voyage, je trouve une ville propre, soignée pourvue d'hôtels tenus par les Européens et relativement confortable. De tous côtés s'élèvent des villas et de grandes maisons de*

---

<sup>133</sup> LONDRES Albert, *Visions orientales: récit*, Serpent à Plumes Paris, France, 2002, pages 121-122.

<sup>134</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 186.

<sup>135</sup> DESPIERRES Jean et BOUZE Olivier, *L'Indochine d'antan: Tonkin, Annam, Cochinchine, Cambodge et Laos à travers la carte postale ancienne*, HC éd, Paris, France, 2008, page 18.

<sup>136</sup> Voir à ce propos, l'exposition Trésors photographiques de la société de géographie, en particulier Visions de Hanoï sur : BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE France, « BnF - Trésors photographiques de la Société de géographie », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/25.htm>, consulté le 1 février 2015.

<sup>137</sup> Le plan est disponible en haute définition sur le site de l'exposition, Ibid.

commerce ...<sup>138</sup> » De nouveaux bâtiments sont construits après la démolition de la citadelle d'Hanoï entre 1894 et 1897, dont il ne reste que quelques vestiges dont l'ancien mirador (Illustration n°46). Un exemple d'un nouveau bâtiment, construit sous le giron colonial est le commissariat de police (Illustration n°47) marqué par un T sur la carte, au cœur du quartier français, sur la rue Paul Bert. Cette rue devient d'ailleurs celle du commerce de luxe et des loisirs réservés aux Occidentaux.

Les autochtones voient donc leur cadre de vie transformé par l'arrivée de nouvelles structures, comme par exemple le pont Paul Doumer, actuel pont de Long Bien, enjambant le Fleuve Rouge et permettant de relier Hanoï à la ville de Lao Cay frontalière avec la Chine. Le lieutenant Imbert a d'ailleurs emprunté la voie ferroviaire créée sur le pont pour mener une excursion à Lao Cay et en Chine. La ville indigène au nord du Petit Lac a été progressivement modifiée par des programmes de travaux de la ville, commençant dès 1866. « *De nouvelles voies, larges et macadamées, sont ouvertes et, en premier la rue Paul Bert qui doit répondre à la célèbre rue Catinat de Saigon. Deux ans plus tard, la ville entière devenue « concession française », on abat les portes intérieures des quartiers traditionnels, on comble les mares, on installe des trottoirs, des caniveaux, des égouts, des bornes-fontaines. Puis en 1894, on démolit les remparts et les portes de la vieille Citadelle. Une vraie ville en surgit.* <sup>139</sup> » Néanmoins, même après ces transformations, les quartiers restent habités par les autochtones qui n'ont pas accès au quartier européen. L'organisation de l'espace est symptomatique des disparités entre colons et colonisés. Les rues photographiées par le lieutenant Imbert dans la ville marchande sont déjà très modifiées, avec trottoir, sol en macadam et système d'évacuation des eaux usées. Toutefois, elles gardent leurs nominations anciennes, stipulant de la spécialité commerciale de chacune des rues, comme la rue vieille des tasses (Illustration n°48) et la rue des ferblantiers (Illustration n°49). Dans le guide-album de l'Indochine il est d'ailleurs écrit : « *Dans le quartier indigène, on se croirait transporté en plein moyen-âge ; chaque rue est occupée par un corps d'état* <sup>140</sup> ». Les rues européennes ont pris quant à elles, les noms d'hommes politiques français comme pour le boulevard Gambetta, ou de noms ayant marqué l'histoire coloniale indochinoise comme Doudart de Lagrée, Francis

---

<sup>138</sup> HOCQUARD, *Le tour du monde*, 1885, cité dans BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 176.

<sup>139</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature Paris, France, 1985, page 192.

<sup>140</sup> TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DU TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911, non paginé.



Garnier ou Henri Rivière. L'appellation venant instaurer l'appartenance du lieu à l'histoire française. Un autre élément caractéristique de l'architecture locale, les pagodes. Comme le montre le plan de la ville, réalisé par le service géographique de l'Indochine, elles sont réparties sur tout le territoire et sont des symboles de la ville. Par exemple, la pagode du pilier unique ou pagode du lotus (Chua Mot Cot) (Illustration n°50) était située à l'ouest de la citadelle. Elle est indiquée par le numéro 38 sur le plan. Cette pagode, dont la construction évoque la forme d'une fleur de lotus ouverte sur le bassin, avait déjà été photographiée par Firmin-André Salles. Ce dernier s'inquiétait déjà de l'avenir des moines, il écrivait « *Pauvres Bonzes ! La nouvelle civilisation vient battre le gong à leurs oreilles*<sup>141</sup> » à cause du développement autour du lieu de culte, du le jardin botanique (Illustration n°51) et de la résidence des supérieurs, marquée par un A sur le plan de la ville, amenant de nombreuses villas coloniales. Un peu au nord, sur les rives du Grand Lac, se trouve la pagode du Grand Bouddha (actuel temple Quan Tanh), appelée ainsi pendant la période coloniale à cause de l'imposante statue de bronze de la divinité érigée dans le temple. L'illustration n°52 montre les époux Imbert posant devant cette pagode dans un pousse-pousse. Un lampadaire se distingue sur l'image, attestant de la fréquentation du lieu par de nombreux européens. Les promenades étaient fréquentes le soir en passant par la pagode du Grand Bouddha, le long du grand Lac et vers le Jardin botanique, pour les Occidentaux prenant possession des lieux.

### 2.2.2 *Les descriptions de voyage*

Les descriptions de voyage laissées par les explorateurs sont riches en informations. Les écrits de Pierre Loti, Victor Segalen ou encore Albert Londres ont forgé la représentation de l'Ailleurs et d'un orient fantasmé. Au-delà de l'aspect romancé, ces écrits permettent de saisir le point de vue d'un occidental lors de sa rencontre avec l'inconnu. Il autorise l'accès vers la pensée d'un homme découvrant une civilisation aux codes profondément différents de ceux auxquels il est habitué. Ces récits offrent la possibilité de répondre à des questions telles que : Quelles sont les références d'un occidental lorsqu'il parcourt de nouvelles contrées ? Quels sont ses sentiments ? Comment vit-il sa rencontre avec l'Autre ? Les carnets de notices rédigés par Edgard Imbert viennent apporter quelques réponses à ces interrogations. Ils délivrent le point de vue d'un militaire et non pas d'un écrivain reconnu, ni d'un haut gradé

---

<sup>141</sup> Cité par Aurélie Champ pour l'exposition *Trésors photographiques de la Société de géographie*, Photographes à Hanoi, disponible en ligne sur : BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE France, « BnF - Trésors photographiques de la Société de géographie », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/25.htm>, consulté le 1 février 2015.

ou d'un administrateur. Les écrits de ce type sont pourtant nombreux, comme ceux laissés par Joseph Gallieni, Hubert Lyautey ou encore Paul Doumer. L'angle est resserré ici à l'avis d'un individu, le lieutenant Imbert qui n'appartient pas aux classes dirigeantes. Que ressent-il par exemple lorsqu'il explore les alentours de Lang-son au nord de Hanoï ? Il écrit : « *On mesure que l'on avance, le pays devient de plus en plus sauvage et abrupte, il y a des coins qui ressemblent au décor de la nuit de Valpurgis. Les mamelons herbeux font place par instants aux pointes rocheuses ; de rares villages se trouvent sur la roue mais toujours la même profusion de forts sur les mamelons.* <sup>142</sup> » Ces quelques lignes explicitent le cliché n°338 (Illustration n°53) sur lequel un groupe chargé d'un palanquin avance le long d'un sentier enserré de verdure. La nuit de Walpurgis est une fête néo-païenne qui a lieu dans la nuit du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai, associé au sabbat des sorcières. Le lieutenant Imbert en parlant de son décor fait probablement référence à la scène se déroulant dans l'acte V de *Faust*, l'opéra de Charles Gounod (1818-1893), fondé sur la légende du même nom et sur la pièce de Goethe. Elle fut créée en 1859 et jouée au théâtre Lyrique. *Faust* est à l'origine de nombreuses références dans la culture populaire comme en atteste cette utilisation par Edgard Imbert. L'estampe (Illustration n°54) réalisée par en 1869, donne une idée de l'univers auquel le photographe fait référence. L'atmosphère est inquiétante, les montagnes abruptes et la végétation dense. Pour qualifier l'inconnu et caractériser cet espace menaçant, Edgard Imbert fait donc appel à un élément de la culture populaire.

Les excursions qu'il mène avec son épouse sont aussi l'occasion de parcourir les villes du Tonkin. L'officier colonial, muni de son appareil photographique, en saisit les particularités stylistiques. Progressivement, il se forge un avis sur ces villes et particulier sur celle de Langson, qu'il photographie (Illustration n°55) et commente : « *La gare. Les bâtiments, les gares du Tonkin n'offrent rien de pittoresque c'est partout la construction de modèle réglementaire et officiel. / Partout le même Watercloset, côté des hommes, côté des dames, puis le logement du personnel, (sur la gauche) on trouve même ici, l'inimitable vigne qui grimpe le long des murs de toutes les petites gares de campagne.* <sup>143</sup> » Une critique est formulée ici à l'encontre des constructions de style colonial. Le photographe regrette qu'il n'y ait rien de pittoresque, digne d'être peint, qui séduit ou qui paraît original. Toutes les constructions coloniales officielles se ressemblent donc aux yeux du lieutenant Imbert. Cette

---

<sup>142</sup> IMBERT Edgard, Carnet de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°338.

<sup>143</sup> IMBERT Edgard, Carnet de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°312.

remarque permet d'entrevoir ce qu'il recherche lors de la prise de vue. Il l'avait déjà exprimé, le choix du sujet peut-être celui « *présentant les éléments d'un tableau*<sup>144</sup> », difficile de créer un cliché artistique lorsque le décor n'a rien de pittoresque. Cette recherche du pittoresque, de la couleur locale est particulièrement en vogue à la fin du XIXe siècle comme en témoigne par exemple la publication des volumes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1877), à l'initiative du baron Taylor et de Charles Nodier. Le fait de réclamer du pittoresque n'a donc rien d'anodin, Edgard Imbert recherche pour ses compositions des éléments typiques et originaux à photographier.

Probablement n'est-il pas déçu lorsqu'il parvient pour la première fois en Chine. Quelles sont ses impressions sur ce nouveau pays ? Quelles images marquent son esprit et la pellicule ? Pour Edgard Imbert, ce fut l'odeur de l'opium, comme il le décrit de la manière suivante : « *La première impression qui domine en pénétrant dans la ville chinoise, est l'odeur de l'opium. Dans toutes les cases on aperçoit en passant des fumeurs étalés sur les nattes. On manipule l'opium dans de grands bassins en métal, tout comme la mélasse, et cette odeur vous poursuit persistante. On croit la sentir partout alors qu'il n'en est rien. La fabrication de l'opium étant libre en Chine, il s'en importe de grandes quantités par contrebande au Tonkin, et la fraude est encore facilitée par la nature du terrain et la configuration des lieux. Du reste, les chinois de OKeon sont tous plus ou moins contrebandiers. (...)*<sup>145</sup> » Etrangement, le cliché en rapport (Illustration n°56) ne présente pas le commerce de l'opium, mais plutôt la frontière entre la ville chinoise et celle de Laokay. Il évoque plus loin son entrée dans un village chinois : « *Nous parvenons au village. C'est bien le type des villages chinois, sale, humide. Il est construit tout en longueur, en bordure de la route, pavée pour la circonstance de galets ronds et glissants. Presque toutes les maisons sont des boutiques, forgerons, marchands de bibelots, de nourritures etc ... Les auvents s'avancent dans la rue et se rejoignent presque, ce qui fait régner sans cesse une demi obscurité. /Les étalages vont presque sur la chaussée ainsi la petite table que nous voyons à notre gauche supporte des paniers d'opium. Pour éviter les vols les chinois les mettent sous un grillage, et les débitent au détail par tranches. A première vue on croirait du foie de mouton très noir (comme grosseur et aspect). Accrochées au fil de fer sont suspendus des sandales de chinois*

---

<sup>144</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 80.

<sup>145</sup> IMBERT Edgard, *Carnet de notices*, volume n°1, non paginé, cliché n°317.

*et plus spécialement de contrebandiers.*<sup>146</sup> » Ces descriptions sont particulièrement marquées par la contrebande et l'odeur de l'opium, le peuple ne semble être fait que de contrebandiers, vivant dans une atmosphère sombre et sinistre. Le docteur Hocquard dans *Une campagne au Tonkin* décrivait une fumerie d'opium à Hanoï avant son interdiction. Les effets de cette drogue lui sont rapportés de la manière suivante « *Quand on fumé l'opium, on se sent le cœur plus heureux et l'esprit plus léger ; les préoccupations morales et les douleurs physiques s'évanouissent ; on se roule sur un dur plancher comme sur un lit de plumes, sans en ressentir ni les aspérités ni les chocs. On dirait que l'air qui vous entoure est plus pur ; on éprouve un grand bonheur à le respirer ; on se complaît dans une sorte de paresse voluptueuse, dans un état physique absolument analogue à celui d'un convalescent relevant d'une grave et longue maladie et qui, pour la première fois, se retrouverait pelotonné dans un grand fauteuil, près d'une fenêtre ouverte, par un beau soleil de printemps.*<sup>147</sup> » Les écrits des européens mais aussi leurs clichés, comme la gravure (Illustration n°57) prouvent leur étonnement mais aussi leur intérêt face à une telle pratique.

### 2.2.3 Une démarche anthropologique

Lors de sa rencontre avec les populations locales, le lieutenant Imbert est intrigué par leurs modes de vie. La lecture de ses carnets de notices et de ses articles permet d'en saisir quelques aspects. Par exemple, il rédige un article<sup>148</sup> intitulé « A bord d'un sampan de mer », agrémenté de photographies dites « documentaires <sup>149</sup> ». Le sampan, est une embarcation asiatique à fond plat qui comporte en son centre un abri en bambou pour les passagers. Lors d'une traversée, l'officier colonial emprunte ce modeste moyen de transport et est étonné de ce qui l'entoure, toute une famille évolue sur le sampan. Le rôle des enfants le captive tout particulièrement. Sur le premier cliché (Illustration n°58) un européen figure au premier plan, assis, derrière lui un enfant est perché sur une planche au-dessus de l'eau. La lecture de l'article permet d'apprendre que le poids de l'enfant fait contrepoids à la force du vent, le sampan chavirant facilement. Pour Edgard Imbert, le constat est frappant « *Que de mères de France trembleraient de voir leurs enfants en si périlleuse posture !* ». L'illustration suivante (Illustration n°59) présente toute la famille rassemblée pour la prise de vue, le lieutenant Imbert commente : « *Ce genre d'embarcation est des plus curieux : c'est une véritable*

---

<sup>146</sup> IMBERT Edgard, Carnet de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°361.

<sup>147</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 111.

<sup>148</sup> L'article est collé dans l'album n°1, sa provenance demeure inconnue.

<sup>149</sup> Comme l'indique la note de bas de page de l'article.

*maison flottante sur laquelle naissent, vivent et meurent ses habitants. Tandis que le père de famille se tient prêt à saisir la rame, la mère, l'écourte à la main, la basse du gouvernail sous le bras, allaite son premier né. »* Le photographe s'intéresse donc au mode de vie singulier d'une population rencontrée à l'occasion d'une excursion mais l'aspect technique le frappe également. Ses carnets de notices sont garnis de schémas explicatifs revenant sur le fonctionnement de la pirogue de mer à balancier ou encore sur celui de la charrette à bœuf. Ces informations il désire les transmettre comme le manifeste cet article ou encore ses carnets de notices.

Une autre scène à laquelle il lui est donné d'assister se déroule dans les rues de Hanoï. Il photographie et commente sa découverte, qui n'est autre que celle d'un barbier travaillant dans la rue, aux yeux des passants (Illustration n°60). Il raconte : « *Bien qu'un annamite soit recouvert de crasse et de vêtements loqueteux, son idéal, son luxe est d'être rasé et d'avoir les oreilles propres. Avec un rasoir étroit, le plus souvent en fer, le barbier [illisible] les petits poils follets qui poussent parcimonieusement sur les faces annamites. Naturellement il n'emploie ni blaireau, ni savon, à peine un peu d'eau. Il est amusant de voir la façon dont il essuie son rasoir sur la figure du client qui s'essuie ensuite à sec, et qui part satisfait.*<sup>150</sup> »

Edgard Imbert s'est rapproché du barbier et de son client pour immortaliser cette pratique. Il est intéressant de constater qu'il ne fut pas le premier à s'arrêter devant un tel spectacle. Le docteur Hocquard s'étant rendu au Tonkin avant le lieutenant Imbert fut aussi étonné devant cette coutume. Il décrit celle-ci de la manière suivante avec davantage de détails : « *La barbe est vite expédiée. Un coup de rasoir sur les tempes pour finir, et la deuxième phase de l'opération commence. C'est la plus importante ; il faut voir avec quel soin l'opérateur dispose ses instruments, les essaye sur le doigt, place son client, examine les conduits auditifs, le pavillon de chaque oreille, se rend compte en un mot des moindres détails de la région sur laquelle va porter son travail. Il commence par un grattage minutieux avec la curette, puis il donne deux ou trois coups du petit pinceau ; il termine par l'introduction jusqu'au tympan du bouton monté sur tige, qu'il fait tourner délicatement ; c'est la phase la plus agréable, si l'on en juge de la mine de l'opéré, qui clôt à demi les yeux et dont la figure prend une expression de satisfaction béate.*<sup>151</sup> » Les deux militaires ayant l'occasion d'observer les mêmes scènes à quelques années d'intervalles ont une réaction assez similaire ; ils sont étonnés par cette

---

<sup>150</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°2, page 42, cliché n°823.

<sup>151</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 47.

pratique bien différente de celle connue en France. Ils choisissent tous deux l'appareil photographique pour enregistrer leur surprenante découverte.

D'ailleurs, ce n'est pas le seul point commun aux voyages des deux militaires. Lors de leurs séjours à Hanoï, ils se rendent tous deux au village du papier situé aux alentours de la ville. Le docteur Hocquard décrit ses projets de visite : « *Aujourd'hui nous avons projeté une grande excursion : mes amis sont venus me prendre pour aller, à 4 kilomètres de la ville, visiter une importante fabrique de papier annamite, située sur un des affluents du Grand-Lac.*<sup>152</sup> » Il s'agit donc d'une véritable excursion pour ces deux hommes qui documentent avec soin leur découverte. Edgard Imbert réalise une dizaine de clichés relatant chacune des étapes de la confection du papier. Quant au docteur Hocquard, il en explique le déroulement dans son ouvrage. Il explique : « *Le papier est fabriqué avec des pousses de bambous, suivant des procédés imités de la Chine. Le bambou est d'abord placé dans une grande fosse remplie d'eau, où on le laisse tremper pendant plusieurs semaines pour pouvoir le débarrasser plus facilement de l'écorce verte qui le recouvre. On le fait ensuite bouillir avec de la chaux dans de grandes cuves montées sur des cubes en maçonnerie à la base desquels se trouve une ouverture pour le foyer ; après quoi on le lave, puis on le fait macérer dans une lessive de cendres. Toutes ces manipulations ont pour but de ramollir les fibres du bambou ; on broie ensuite ces fibres dans des mortiers en pierre, avec des pilons de bois manœuvrés par des hommes de façon à les réduire en une sorte de pâte. Quand cette pâte est bien travaillée et qu'elle est devenue bien homogène, on la délaye dans l'eau contenue dans de grandes auges.*<sup>153</sup> » Cette étape est celle du rouissage, montrée par l'illustration n°61. Une fois la pâte à papier obtenue, elle est passée dans la forme, qui tamise la pâte finement étalée. Puis les papiers ainsi formés passent sous presse (Illustration n°62) pour enlever l'excès d'eau et sont emmenés au séchoir, ici en plein air (Illustration n°63). Cette pratique a interpellé les deux hommes qui en détaillent les étapes minutieusement. Ils partagent le même intérêt pour les coutumes des autochtones. La rigueur, qu'elle soit photographique ou descriptive rapproche leurs démarches de celles des anthropologues qui s'intéressent au mode de vie des populations.

---

<sup>152</sup> *Ibid*, page 191.

<sup>153</sup> *Ibid*, pages 191-192.

## 2.3 Entre attraction et répulsion : un regard ambivalent porté sur les populations

### 2.3.1 *Les enfants*

Le lieutenant Imbert pose sur les populations rencontrées son regard et son objectif. A la fois l'œil d'un occidental, marqué par ses propres coutumes mais aussi celui d'un homme qui parvient à s'en détacher et à s'ouvrir à la rencontre. Les carnets de notices, sont encore une fois la source privilégiée pour l'étude d'une telle attitude. Le photographe y délivre ses sentiments, il est donc possible d'appréhender sa philosophie à l'égard des populations. Sa rencontre avec les enfants autochtones est un bon exemple de ces deux attitudes. Il écrit pour le cliché n°343 (Illustration n°64) : « *Dans l'après-midi nous nous rendons aux roches de Kilua pour visiter les grottes. On se rend en pousse jusqu'aux rochers par une route assez caillouteuse. Nous trouvons près des grottes des enfants thô qui font paître leurs buffles. Quelques sous en cadeau nous attirent leur sympathie au point de se laisser volontiers photographier. Ces enfants ont l'air vif, éveillé, intelligent ; les fillettes surtout sont gracieuses avec leur chapeau bergère et leur costume mi chinois tout bleu. Les deux garçons au centre sont des annamites vêtus en cunao, remarquer la différence dans la façon de placer le ruban.* <sup>154</sup> » L'analyse du costume montre un intérêt tout particulier de l'officier colonial pour l'identification des ethnies du Tonkin. La manière dont il décrit les enfants manifeste un certain attachement face au sujet. Les enfants sont photographiés en pleine nature. La beauté du cliché a poussé le photographe à en faire un agrandissement. Le lieutenant Imbert observe la grâce des petites filles et l'intelligence du groupe.

Ces remarques tranchent considérablement avec celles faites pour d'autres épreuves (Illustration n°65). Le photographe commente « *L'entrée du village, tels des rats aux aguets les enfants se montrent plein de méfiance. Quelques sous les ont vite apprivoisés. Ils sont de tous les côtés et il devient impossible de s'en débarrasser.* <sup>155</sup> » L'intelligence est remplacée ici par la méfiance, et l'enfant est même comparé à un nuisible, le rat. D'ailleurs, ici il ne s'agit pas d'un groupe mais de nombreux enfants, indissociables. Ces enfants, certainement habitués à la mendicité ont produit la même impression, en terme de nombre pour Edouard

---

<sup>154</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°343.

<sup>155</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, clichés n°556, 557 et 558.

Hocquard qui relate : « *Dès qu'un européen pénètre dans un village, c'est une véritable envolée d'enfants à moitié nus, aux ventres rebondis et aux nombrils saillants. Ils ne tardent guère à reparaitre successivement, attirés et effarouchés tout ensemble par l'apparition de l'étranger. / Quelques sapèques ont vite achevé de les apprivoiser. Ce sont alors des rires ininterrompus et un étourdissant babillage.*<sup>156</sup> » Les sentiments ne sont pas partagés, Edgard Imbert semble être oppressé par cette demande d'attention, alors que le docteur Hocquard paraît parvenir à les apprivoiser. Dans les deux cas, cette rencontre produit une forte impression sur les militaires.

### 2.3.2 L'annamite

Quels sont les commentaires des colons à propos des autochtones qu'ils rencontrent ? De quelle manière les considèrent-ils ? Comme il l'a décrit auparavant lors de la scène chez le barbier, Edgard Imbert admet que l'annamite, l'habitant de l'Annam, est sale, « *recouvert de crasse et de vêtements loqueteux*<sup>157</sup> ». Quant au docteur Hocquard il le décrit de la manière suivante : « *L'Annamite est petit, malingre, d'aspect chétif, malpropre, bruyant [...] Les femmes indigènes sont petites mais bien faites ; leurs extrémités sont assez fines et leur visage serait charmant n'étaient leurs dents laquées en noir. Les enfants sont ravissants jusqu'à sept ou huit ans ; à partir de cet âge leur nez s'épate, leurs pommettes saillent, leurs yeux se brident et ils prennent tous les caractères de la race.*<sup>158</sup> » La description n'est guère plus élogieuse et des caractéristiques sont attribuées à une population entière. Ces quelques lignes transmises par le biais du journal *Le Tour du Monde* alimentent l'imaginaire du métropolitain qui ne connaît pas le peuple des colonies. Ainsi, comme les cartes postales, ce type de description construit un mythe et un stéréotype attribuant à des populations des caractéristiques, dont certaines ont encore une permanence.

Pourtant, ces opinions peuvent être nuancées par des considérations, et non des moindres, comme celle livrée par le colonel Lyautey (1854-1934) : « *Sur la chaussée, ce sont vraiment des fourmis que ces files de petits êtres trottinant, hommes et femmes, tous à leur tâche, portant le double fardeau suspendu au bambou, venant de la rizière menant l'équipage au buffle. Jusqu'à 6 kilomètres de Hanoï, c'est une rue continue, grouillante comme la rue du*

---

<sup>156</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 203.

<sup>157</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°2, page 42, cliché n°823.

<sup>158</sup> HOCQUARD Edouard, « Trente mois au Tonkin », *Le tour du Monde*, 1889 cité dans MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 190.



*Bac. Or, ce peuple est laborieux et soumis comme le fellah d’Egypte ; mais aussi, ce que n’est pas le fellah, industriel et lettré. Il n’y a pas un boy qui ne sache lire ; il y a autre chose là que des bras à exploiter les rizières. Toute une vie fermentée dans ces têtes de macaques. Ce ne sont pas des sauvages que ces vieux civilisés, si vieux, ces derniers fils des vieilles grandes races (...) <sup>159</sup>»* En fréquentant ces populations, le colonel Lyautey s’est rendu compte de la valeur de l’instruction au Tonkin. Il reconnaît, et ce ne fut pas le cas pour Madagascar, que ces hommes ont une histoire et qu’elle est bien ancienne. A Madagascar, il classifiait les races de l’île selon leurs degrés de civilisation par le biais d’une échelle historique<sup>160</sup>. Ici, il reconnaît que tous sont éduqués, tous sont issus d’une culture ancestrale. Il paraît admiratif devant une telle histoire.

Devant la reconnaissance d’une culture, la politique coloniale s’en trouve remise en question, au moins par sa forme plutôt que pour son fond. Le colonel Lyautey étudie le fonctionnement de la société et cela le mène à repenser les formes d’administrations à mettre en place. Cette réflexion se perçoit dans ces quelques lignes : *« Et ce peuple a gardé sans contexte les grandes formes sociales, le respect des hiérarchies, le culte de la famille. Et non pas la petite famille de chez nous, - à trois ou quatre, - mais la grande famille ramifiée dont les branches s’enlacent autour du tronc commun. Il y a là encore toute une si curieuse organisation à pénétrer : vie phalanstérienne dans chaque groupe, à chef unique, où les enfants se multiplient suivant la loi de nature, sans clause restrictive. Que de dessous dans cet organisme profond et vénérable, auquel nous sommes venus nous superposer ! Et que fragile notre frêle couche de résidents, d’entrepreneurs et d’officiers, si elle ne jette pas au travers de ces sédiments séculaires d’autres racines que nos règlements, notre bureaucratie, notre galonnage satisfait ! Un peu d’histoire, un peu de philosophie, un peu d’extériorité, un peu de compréhension de ce qui n’est pas nous, ne messierait pas aux gouvernants éphémères que nous expédions à ce pays qui n’est pas d’hier. <sup>161</sup>»* L’étude de la population, des mœurs et des coutumes, permet au colonel de repenser les modalités de la colonisation, en prenant davantage en compte la culture d’un pays. Edgard Imbert, à son niveau de simple lieutenant délivre également des réflexions quant à la politique coloniale. Il écrit pour le cliché n°916

---

<sup>159</sup> LYAUTEY Hubert, *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, A. Colin, 1920, page 105.

<sup>160</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d’étude (1<sup>ère</sup> année de 2<sup>°</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 1, page 39.

<sup>161</sup> LYAUTEY Hubert, *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, A. Colin, 1920, page 106.

(Illustration n°66) : « *Quel mépris doivent avoir pour nous, au fond, les annamites en nous voyant si différents de leurs mandarins. On en vient naturellement à regretter qu'on n'ait pas su se servir de l'influence considérable et naturelle que ces notables exercent sur le peuple annamite. En nous attachant la classe dirigeante au lieu de nous l'aliéner en lui conservant l'autorité qu'elle possède effectivement au lieu de chercher à la faire disparaître, nous aurions pu obtenir des résultats surprenants tandis qu'actuellement nous sommes suspects à la majorité des mandarins et nous sommes l'objet de la risée de la masse du peuple par notre manque de tenue. Ce sentiment ne peut se comprendre que si l'on est témoin des marques de respect dont un haut personnage indigène est l'objet. Quelle que soit sa situation, on sent immédiatement la différence profonde qui existe.*<sup>162</sup> » Ces quelques lignes révèlent la réflexion d'un officier colonial par rapport à sa position dans un pays soumis. Il ne remet pas en question la mission civilisatrice de la France mais en critique la forme au Tonkin. Son propos rejoint quelque peu celui de son supérieur Hubert Lyautey, les administrateurs devraient davantage étudier les populations et leurs histoires avant de vouloir diriger le pays. C'est l'analyse des modes de vie des autochtones qui l'a mené à avoir de telles considérations à propos de la politique coloniale et la photographie permet de saisir les aspects de cette étude.

### 2.3.3 *La religion*

Le regard du lieutenant Imbert sur les coutumes religieuses des autochtones est assez difficile à cerner. Il semble particulièrement intrigué par ces pratiques lorsqu'il photographie l'intérieur des pagodes dont la galerie des idoles (Illustrations n°67). Un intérêt certain se déploie pour une religion qui lui est inconnue. Ce sont les commentaires laissés dans les carnets de notices qui offrent la possibilité d'accéder à quelques bribes de ses réflexions. Par exemple, pour le cliché n°51 (Illustration n°68), le lieutenant Imbert écrit « *Paysans venus faire leurs chin-chin bouddha*<sup>163</sup> », dans l'album il légende simplement *Paysans venant prier*. Trois hommes posent dans une cour, deux d'entre eux portent un manteau fait de feuillage protégeant de la pluie. L'emploi de ce terme, *chin-chin* ou *tchim-tchim*, semblait assez répandu, il est également employé par Langlet Eugène-Albert dans son ouvrage *Le peuple annamite : ses mœurs, croyances et traditions*. Toutefois, lorsque le sous-officier Langlet l'utilise il fait référence aux discours tenus par des occidentaux. L'utilisation de ce terme montre une incompréhension face à la pratique à laquelle ils assistent. C'est ce que

---

<sup>162</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°2, page 11, cliché n°916.

<sup>163</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°501.

décrit le capitaine F. Bernard de l'artillerie de marine dans son article « L'Indo-Chine, erreurs et dangers », il explique : « *Au Tonkin, à Hanoï, dans les cérémonies qui se célèbrent à diverses époques de l'année, les Européens ne voient que la manifestation d'un culte puéril ; ils n'y démêlent point les souvenirs de l'histoire. Funérailles, processions, anniversaires, les ignorants confondent ces rites divers sous un même nom : ce sont dans le langage familier, que tous emploient, des « chim chim bouddha*<sup>164</sup> » L'emploi de ce terme révèle-t-il de l'incompréhension du lieutenant Imbert face aux pratiques religieuses des autochtones ? Comment considère-t-il ce culte ? Ces questions demeurent sans réponse.

Toutefois, un cliché et son commentaire permettent de saisir les sentiments du photographe lorsqu'il se trouve dans un lieu de culte. Il décrit : « *Autel aux environs d'Hanoï. Ces antiques autels de pierre, entourés d'arbres séculaires au milieu d'une végétation sauvage font penser aux monuments druidiques et évoquent le souvenir de sacrifices humains. Il n'en est rien heureusement, les annamites se contentent d'offrir à leurs divinités des fruits et des baguettes odorantes. L'impression que l'on éprouve n'en est pas moins très forte, devant la majesté du décor.* <sup>165</sup> » L'image (Illustration n°69) montre Marthe Imbert assise sur un autel de pierre, son ombrelle à la main, dans un cadre végétal. La scène est très évocatrice, de par les jeux d'ombre et de lumière. Ce commentaire du lieutenant Imbert montre qu'il est à la fois déstabilisé dans un environnement inconnu, pour le qualifier il fait appel à des éléments connus, comme les monuments druidiques. Il se laisse aussi emporté par son imagination et l'aspect sauvage du lieu et se figure des scènes de sacrifices humains. Lorsqu'il explique que la réalité est toute autre, cela montre qu'il s'est intéressé aux modes de vie des populations, il n'est pas resté sur son impression emprunte de fantasmagorie. Cela permet d'entrevoir les impressions d'un occidental au début du XXe siècle lorsqu'il découvre un lieu tel que celui-ci, certainement emprunt d'une atmosphère sacrée et qui lui est étrangère.

Quelles impressions ont pu être celles d'un homme au début du XXe siècle lorsqu'il a quitté la France pour l'Indochine ? C'est la question à laquelle il a été tenté de répondre durant cette partie. Bien sûr, une telle tentative est assez complexe et elle ne mène pas à une réponse unique et simple. Les quelques écrits parvenus ne permettent pas de reconstituer la complexité d'une pensée mais ils offrent la possibilité d'en saisir quelques tendances. Ce qu'il

---

<sup>164</sup>BERNARD F., "L'Indo-chine : erreurs et dangers", *La Revue de Paris* (1), 1901, page 549.

<sup>165</sup>IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°2, page 22, cliché n°959.

est possible d'affirmer, c'est que lieutenant Imbert ne pose jamais son objectif au hasard sur les paysages ou les populations. Lorsqu'il photographie une scène, il cherche visiblement à en comprendre le sens et il ne reste pas en surface. Il s'intéresse aux cultures qu'il rencontre, que ce soit en Grèce ou à Hanoï. En tant que militaire, il parvient aussi à prendre de la distance sur la mission qu'il occupe. C'est-à-dire qu'il critique les choix qui ont été fait en politique coloniale. Profondément intéressé par les populations, il n'est pas pour autant anticolonialiste mais au moins humaniste comme le fut avant lui le docteur Hocquard auteur d'*Une campagne au Tonkin*.

Cet intérêt pour les populations le conduit à mener un véritable reportage sur la société coloniale à Hanoï qui est l'objet de la partie suivante. Une société à laquelle il appartient et dont il est possible d'en saisir l'organisation, perceptible par construction de l'image photographique. Edgard Imbert y trouve sa place aux côtés de son épouse, Marthe, avec laquelle il prend goût à la figuration d'un nouveau statut social. Fruit de l'évolution d'un mode de vie, la photographie prend un nouveau sens, celui de l'affirmation de soi dans un contexte colonial.

### 3 Photographier la collectivité coloniale, un moyen de représentation sociale

---

Troisièmement, il paraît donc important de revenir sur l'image comme moyen de représentation sociale. Edgard Imbert, par le biais de la pratique de la photographie compose une figuration d'une société coloniale poursuivant son établissement en Indochine. Le portrait dès sa création a été considéré comme un moyen d'affirmation d'un statut social. La photographie n'a pas échappé à cette règle et la bourgeoisie s'en est rapidement emparée, faisant fleurir les studios spécialisés dans le portrait. Lorsque l'amateur s'empare de l'appareil photographique, il délivre, lui aussi, des portraits aux codes proches de ceux du portrait peint. La représentation devient également celle du quotidien et de l'intérieur, de l'intime. Lorsqu'un militaire part en mission aux colonies, en emportant son appareil, il réalise lui aussi des portraits. Ces portraits sont ceux des colons, des autochtones mais aussi des autoportraits du photographe et de sa famille. Tous ces clichés permettent de reconstituer un réseau de sociabilité dans un environnement colonial. Qui sont ceux qu'un militaire côtoyait aux

colonies ? Une différence se ressent-elle entre portrait de colon et d'autochtone ? Y a-t-il un rapport de force perceptible entre eux via l'image ? L'épreuve est au centre de l'étude, le détail offrant des clés à l'interprétation. Au-delà du portrait, les activités et le quotidien de cette société sont aussi immortalisés sur la pellicule. Qu'ont-elles à nous apprendre sur les modes de vie de la collectivité coloniale ? Pour répondre à ces questions, l'étude des représentations individuelles mettant en scène Edgard Imbert et son épouse occuperont une première partie de cette analyse. Au-delà de l'individu, la figuration du collectif constituera le deuxième temps de cet examen, revenant sur la disparité entre colon et colonisé. Pour finir, un intérêt tout particulier sera accordé au divertissement, entre exportation d'un mode de vie et intérêt pour les pratiques autochtones.

### 3.1 L'accession à un nouveau statut social

#### 3.1.1 *De nouvelles fonctions*

Lors de sa première mission à Madagascar de 1900 à 1902, les charges d'Edgard Imbert consistaient à maintenir l'ordre dans une région qui venait d'être conquise. Les photographies réalisées sur place attestent de ce contexte fort différent de celui connu au Tonkin<sup>166</sup>. Elles montraient les colonnes, les bivouacs et les confrontations avec les populations locales. Un temps, il voyagea même aux côtés d'Hubert Lyautey, son supérieur, considéré comme le pacificateur de la grande Ile, qui apparaissait sur de nombreuses images. La proximité que ce dernier entretenait avec ses troupes faisait partie intégrante de sa philosophie, développée dans son ouvrage *Le rôle social de l'officier*. Au Tonkin, la situation est fort différente. La relation que le lieutenant entretenait avec son supérieur à Madagascar ne saurait se perpétuer au Tonkin avec un autre. Arrivé à Hanoi en 1905, les combats ne sont plus d'actualité pour le lieutenant Imbert. Le rôle qui est le sien, une vingtaine d'années après les prémices du protectorat français sur le Tonkin, est plutôt celui d'un administrateur. Joseph Gallieni, décrit tout à fait cette évolution de la manière qui suit : « *Le soldat se montre d'abord soldat, emblème de la force nécessaire pour en imposer aux populations encore insoumises ; puis, la paix obtenue, il dépose les armes ; il devient administrateur, sans perdre de vue, toutefois, qu'il se trouve au milieu de populations non encore franchement ralliées et qu'il a pour*

---

<sup>166</sup> A ce propos voir MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 2, pages 4-11.

*devoir strict de les surveiller étroitement, utilisant, à ce point de vue, le prestige moral que lui a procuré le succès de la conquête. // Ces fonctions administratives semblent incompatibles, au premier abord, avec l'idée que l'on se fait du militaire dans certains milieux. C'est là, cependant, le véritable rôle de l'officier colonial et de ses dévoués et intelligents collaborateurs, les sous-officiers et soldats qu'il commande. C'est aussi le plus délicat, celui qui exige le plus d'application et d'efforts, celui où il peut révéler ses qualités personnelles ; car détruire n'est rien, reconstruire est plus difficile.<sup>167</sup> »* Les populations du Tonkin ne viennent pas d'être fraîchement ralliées mais la surveillance et l'occupation du territoire sont toujours de mise. Edgard Imbert participe donc à cette entreprise de reconstruction. Selon son dossier militaire, le photographe occupe plusieurs régiments d'infanterie coloniale durant son séjour au Tonkin, le neuvième, le huitième puis le quatrième. Dans le feuillet du personnel, il est indiqué par exemple au deuxième semestre de l'année 1907 : *« Officier d'habillement remplit avec compétence les fonctions multiples de l'habillement, de l'armement et de commandant de la section IR. Très sérieux, intelligent, zélé, a un très bon jugement.<sup>168</sup> »* Edgard Imbert n'est plus directement confronté aux soulèvements des populations locales et ses réalisations photographiques s'en ressentent.

De plus, une fois arrivé en Indochine, Edgard Imbert évolue dans un nouveau milieu. Son lieu de vie n'a plus rien à voir avec la case dans laquelle il vivait à Madagascar. Sa modeste chambre et son bureau où le sol était en terre battue ont été remplacés par un logement qu'il loue quarante piastres par mois<sup>169</sup> pour laquelle il peut toucher une indemnité de résidence<sup>170</sup>. L'habitation (Illustration n°70) est devancée par une petite cour abhorrée où deux domestiques se tiennent aux côtés de leurs maîtres. Construite dans un style colonial, dans le quartier européen, sur le boulevard Carnot, ce logement témoigne du luxe dans lequel vivent les fonctionnaires aux colonies. Pierre Brocheux dans son étude sur l'Indochine, revient sur les avantages de cette condition, il écrit : *« Pour les Européens, il y avait des avantages liés aux soldes : le fameux « supplément colonial » (7/10 de la solde de présence brute) qui doublait la solde métropolitaine, c'était le privilège essentiel, mais non l'unique. Jusqu'en 1926, une indemnité de perte au change compensait les fluctuations du cours de la piastre.*

<sup>167</sup> GALLIENI Joseph, *Galliéni au Tonkin (1892-1896)*, Berger Levrault, Paris, France, 1941, page 222.

<sup>168</sup> Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368, Feuillet du personnel, page 8bis.

<sup>169</sup> L'information figure en légende d'une photographie non numérotée de l'album n° 10.

<sup>170</sup> *Décret du 29 décembre 1903 portant règlement sur la solde et les accessoires de solde des troupes coloniales à la charge du département des colonies*, Charles-Lavauzelle, Paris, France, 1904, pages 144-145.

*Les congés périodiques en métropole, les conditions de logement, le statut social furent autant d'éléments qui accentuèrent la disparité de statut, de rémunération et de niveau de vie avec les fonctionnaires indigènes.*<sup>171</sup> » Concernant le lieutenant Imbert, il est à mentionner qu'il a bel et bien perçu une prime avant son départ aux colonies et elle s'élevait à 250 francs<sup>172</sup>. Cela lui conférait une certaine aisance financière avant son départ. Les avantages dont il bénéficiait en Indochine en tant que fonctionnaire s'accroissaient de par sa condition de français et donc de colon, comme l'écrit R. Serène : « *En Indochine tout Français est quelqu'un, tout Français à droit à des égards, un respect, un rang (...) des domestiques, c'est que tout Français est en mission.* »<sup>173</sup>. Au vue de l'évolution de l'aspect de l'autoportrait, qui sera étudié plus loin, il apparaît évident que le photographe a pris conscience de son statut, il adopte donc de nouveaux codes.

Ces nouveaux codes se décèlent aisément, ils sont souvent perceptibles par le biais de l'habillement. Pour l'illustration n°70, le photographe et son épouse posent devant leur nouvelle demeure. Ils sont tous deux élégamment vêtus. Marthe Imbert, l'épouse du photographe a une ombrelle à la main et porte un chapeau et celui-ci porte son uniforme. A leur gauche, tenus à une distance raisonnable se tiennent leurs deux domestiques, vêtus sobrement. Photographie souvenir de l'installation de la famille dans son nouveau logement, elle vient aussi asseoir la domination par cette disparité dans l'habillement. Elle agit comme une prise de possession du lieu habité par le biais de l'image. Ces codes se perpétuent sur les portraits (Illustration n°71) suivant. Le photographe et son épouse adoptent le même lieu de pose. Ils se tiennent juste derrière le chambranle de la porte en fer forgé, tenant d'une main la grille, barrant le passage au visiteur inopportun. Ils sont tous deux maîtres de la demeure. L'épouse du photographe est identifiée comme étant « *Madame Imbert* », et l'écriteau à la droite des individus stipule bien la propriété du lieu. Il est écrit « *E. Imbert / Lieutenant / Sonnez SVP.* » Disposées l'une à côté de l'autre dans l'album les deux images fonctionnent à la manière d'un miroir. Les positions des sujets se répondent, par un jeu de complémentarité. Un nouveau couple est né et il n'aura de cesse de se photographier. D'ailleurs, qui est derrière

---

<sup>171</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 182.

<sup>172</sup> Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368, Livret matricule d'officier, non paginé.

<sup>173</sup> SERENE R., « *Des préjugés aux amitiés* », *L'Homme de couleur*, 1939 cité dans BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 176.

l'objectif quand Edgard Imbert pose ? Ces épreuves pourraient être l'œuvre de son épouse, formée par son mari à la pratique de la photographie.

### 3.1.2 *La condition féminine*

Une autre modification essentielle dans le parcours du photographe depuis son séjour à Madagascar est donc son mariage. Le huit août 1903, il épouse Demoiselle Rey Marie Marthe Anna, après l'autorisation de rigueur du Général Commandant le Corps de l'Armée des troupes coloniales<sup>174</sup>. Il est alors âgé de trente ans et elle de dix-sept ans. L'union, au sein des troupes de marine était encore soumise à l'autorisation des supérieurs. Il semblerait que la question financière pouvait entrer en compte lors de l'étude de la demande. En effet, c'est ce qu'affirme Nelly Maitre dans son *Etude d'un groupe social : les officiers de marine à Toulon (1870-1900)*, il est écrit : « Parmi les conditions que devait remplir la future épouse d'un officier figurait la clause suivante : « la dot de la future ne doit jamais être inférieure à un revenu personnel et non viager de 1200 F au minimum <sup>175</sup> ». Ainsi, l'apport financier de la fiancée de l'officier colonial pourrait aussi venir apporter une explication dans cette modification de train de vie. Les illustrations n°72 et 73 figurent la jeune femme assise au piano et au secrétaire. Ces aspects indiquent qu'elle est instruite et appartient fort probablement à la classe de la bourgeoisie. Sont placées sur le secrétaire quatre photographies, potentiellement réalisées par Edgard Imbert. Une carte de l'Indochine est accrochée à la droite de la jeune femme. Quelques images sont encadrées et posées sur la cheminée. Marthe Imbert est entourée par la passion de son époux pour la photographie. Les portraits qu'il réalise de la jeune femme, la montre élégamment vêtue, coiffée avec soin évoluant dans un intérieur délicatement décoré. L'intrusion de celle-ci dans le quotidien du lieutenant Imbert modifie les représentations produites. Elle devient le modèle privilégié de ses images, comme l'atteste le portrait (Illustration n°74) de cette dernière, réalisé en extérieur. Elle joue le jeu de la photographie en posant pour son époux. Cette fois, l'officier utilise une plaque au format 18 x 24 cm et un appareil à chambre. Ce format et cet appareil sont ceux qu'il privilégie pour les études et les réalisations esthétiques. Le portrait de Marthe

---

<sup>174</sup>Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368, Certificat de mariage.

<sup>175</sup> Bulletin officiel, Circulaire du 24 mars 1875 à MM. Les Préfets Maritimes cité dans MAITRE Nelly, "Etude d'un groupe social : les officiers de marine à Toulon (1870-1900) (Quelques conclusions)", *Cahiers de la Méditerranée* (10), page 81-82.



n'est donc pas anodin, il veut rendre compte de la beauté de son modèle et produire une épreuve artistique.

Par ailleurs, il paraît important de revenir sur la condition des femmes françaises aux colonies et plus particulièrement en Indochine. La présence de l'épouse française est-elle un vecteur ou un obstacle à l'intégration ? Qu'en est-il du concubinage avec une femme indigène ? Une réponse à la question est formulée par un certain Imbert, homonyme du lieutenant, ce dernier écrivait qu'il était « *désirable qu'ils (les émigrants) soient mariés et amènent leur femme en Cochinchine. Il faut que la femme française aille aux colonies pour y aider, y consoler, y soutenir son mari, pour veiller sur son bien-être et sa santé.*<sup>176</sup> » Ainsi, amener son épouse aux colonies permettrait de garder la santé. Pierre Brocheux, quant à lui, tient un discours inverse, il écrit « *Une idée répandue en Indochine considérait que la venue des femmes françaises dans la colonie était un obstacle à la communication et un facteur de coupure entre les Européens et les Indochinois. En sens inverse, on avait tendance à imaginer que la femme indochinoise, épouse légitime ou concubine, constituait un intermédiaire entre communautés.*<sup>177</sup> » La réalité semble bien plus complexe, et elle est décryptée par Isabelle Tracol-Huynh : « *Pour beaucoup, ils [les colons] sont célibataires ou loin de leurs femmes, l'immigration de femmes européennes n'étant pas encouragée jusqu'au tournant du siècle. La population européenne connaît un profond déséquilibre dans le ratio entre les sexes et le manque de femmes européennes explique le développement du concubinage. C'est en partie pour pallier ce déficit que le concubinage est valorisé au début de la colonisation par les autorités coloniales qui y voit un moyen efficace d'apprendre la langue, les coutumes et de créer des contacts avec les indigènes. Progressivement ces avantages deviennent des défauts voire des dangers car le colonisateur court le risque de s' « encongayer » et de perdre son prestige. Pour ces raisons, au tournant du siècle, le concubinage est interdit aux fonctionnaires.*<sup>178</sup> » Il est en fait interdit aux fonctionnaires de fréquenter les femmes autochtones car ils en viennent à perdre leurs identités en adoptant certaines coutumes étrangères. L'encouragement de l'envoi de femmes européennes aux colonies, dont Imbert

---

<sup>176</sup> IMBERT Louis, *La Cochinchine au seuil du XXe siècle*, 1900, cité dans BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 176.

<sup>177</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, pages 187-188.

<sup>178</sup> TRACOL-HUYNH Isabelle, « Encadrer la sexualité au Viêt-Nam colonial : police des mœurs et réglementation de la prostitution (des années 1870 à la fin des années 1930) », *Genèses* 2012/1 (n° 86), p. 68.

l'écrivain se faisait le porte-parole, répond plutôt à une peur de l'acculturation de la part des autorités coloniales.

Selon les chiffres avancés par Charles Meyer<sup>179</sup>, il y aurait environ deux cents femmes européennes à Hanoi en 1900, femmes pour la plupart venant de la bourgeoisie de province rejoignant leurs époux fonctionnaires. Marthe Imbert semble tout à fait appartenir à ces critères. Devenue son modèle privilégié, il aime à la faire poser dans leur intérieur. Une image en particulier, l'illustration n°75, vient symboliser l'intimité nouvelle qui se tisse entre les deux époux. Un éventail à la main, Marthe s'observe dans le miroir sur pied. Elle est vêtue d'une tenue décontractée, peut-être sa tenue de nuit. La recherche artistique du photographe lors de la réalisation de ce portrait est évidente. Le miroir a une forte connotation symbolique, permettant l'accès vers l'âme et ouvrant la voie à l'introspection. Cet accès vers ses sentiments et ses réflexions pourrait être celui donné à son époux, qui le capte à travers l'objectif. Une autre photographie (Illustration n°76) assez poétique, représente la jeune femme dans son intérieur. Cette fois, elle se tient dans le séjour devant une porte laissée ouverte. A contre-jour et à l'arrière-plan, elle adopte une position qui pourrait être celle de la réflexion. Est-elle consciente d'être photographiée ou est-elle plongée dans ses pensées ? Sa tenue et son attitude s'intègrent parfaitement dans cet intérieur au décor bourgeois teinté d'exotisme. L'intérieur prend une place conséquente dans l'image pourtant le point de fuite et la seule issue sont devancés par sa personne. Le photographe quant à lui agît dans l'ombre, derrière le buffet et la table de la salle à manger. Presque une ombre devant la lumière, Marthe fait son entrée dans le quotidien du photographe, probablement troublé par la beauté du modèle.

### *3.1.3 Une mise en scène d'intérieur*

Le cadre du logement devient propice à l'expression de la vie maritale et à l'affirmation du statut de couple et d'époux. Alors qu'à Madagascar, la relation intime était plutôt cachée, ici elle est clairement dévoilée. Il faut dire que la situation est bien différente. A Hanoï, il s'agit de l'épouse légitime alors qu'à Madagascar le photographe entretenait une relation libre

---

<sup>179</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985.

avec une autochtone<sup>180</sup>. Les images témoignant de cette liaison sont restées sur plaques de verre, alors que celles étudiées présentement trouvent une place de choix dans l'album photographique familial. Preuve que l'album photographique est essentiellement construit pour aller dans le sens de l'idée que l'on se fait de soi et de celle que l'on désire transmettre à la société. Plusieurs clichés de la nouvelle famille viennent donc couvrir les pages de l'album. Par exemple, l'illustration n°77, montre le « *Groupe familial* ». En attendant l'enfant, un chien vient faire le lien entre les deux individus. L'image revêt ici la fonction de souvenir, attestant d'un bonheur et d'une complicité familiale. Le couple est représenté dans un vêtement décontracté, probablement en tenue de nuit, l'image se rapproche d'une figuration du quotidien. La posture est moins raide que sur le portrait suivant (Illustration n°78) Ici la tenue est plus travaillée et la pose réfléchie feinte la décontraction. Les époux sont assis sur leurs chaises en rotin, dans leur salon devant le piano. Ils ne se regardent pas et ne regardent pas l'objectif, ils agissent comme s'ils n'étaient pas au courant de la prise de vue. Posant ainsi dans leur intérieur, ils expriment leur statut de bourgeois, de français, de personnes ayant une situation. « *Dans les poses, même les plus simples et les plus naturelles, en apparence, on sent un gonflement intérieur, une importance naïve et comique*<sup>181</sup> », écrivait Gisèle Freund dans *Photographie et société*. Une dernière représentation intéressante à étudier, l'illustration n°79. Marthe est assise à son secrétaire, à l'arrière-plan, où les colonnes de l'habitation constituent une sorte d'encadrement à la scène. Au premier plan, au centre, une petite table où sont disposées deux photographies. A droite, un portrait de Marthe et à gauche d'Edgard. Celui de Marthe semble avoir été pris lors de la même séance que pour l'illustration n°74. Il est permis ici d'observer la place de la photographie dans l'intérieur d'un praticien. En ce cas, la représentation de soi vient créer une mise en abîme de la pratique mais aussi du portrait. Quelque part, il s'agit de la symbolisation du couple sur une image où seule Marthe est présente. La figuration des époux se dessine même dans les portraits simples, toujours pour affirmer la vie maritale, le statut d'époux et l'image nouvelle du couple officiel.

L'aménagement de l'intérieur du logement certifie de l'évolution d'un train de vie. D'ailleurs, l'installation luxueuse est parfois vantée, à nouveau pour des raisons de santé,

---

<sup>180</sup> Lors de l'étude de la production photographique du lieutenant Imbert à Madagascar, il a pu être mis en évidence qu'il entretenait une relation intime avec une autochtone, modèle de nombreuses images. Voir à ce propos MÜLLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, pages 53-55.

<sup>181</sup> FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Ed. Du Seuil, Paris, France, 1974, page 66.

pouvant expliquer visiblement bien des comportements, comme le décrit le Docteur Courtois dans son article « Des règles hygiéniques que doit suivre l'Européen au Tonkin » où il explique : « *L'Européen résistera d'autant mieux aux influences pernicieuses du climat qu'il sera plus confortablement et plus luxueusement installé ; c'est là une vérité absolue et toute dépense faite en vue de l'habitation constituera toujours au Tonkin une véritable économie...* <sup>182</sup> » Marthe et Edgard Imbert ont donc de bonnes raisons. Il est tout de même important de préciser que : « *En tout cas ceci demeure certain : à situation équivalente, vous jouissez dans cette colonie d'un train d'existence beaucoup plus fastueux que celui auquel vous pourriez prétendre dans la métropole.* <sup>183</sup> ». Cette information permet de prendre conscience que le photographe et son épouse occupent une position privilégiée en Indochine, autant de par le luxe de leur logement mais aussi vis-à-vis de leurs domestiques.

La décoration de cet intérieur commence à être agrémentée d'éléments asiatiques. Les panneaux peints sont suspendus aux murs, aux côtés d'éventails et autres structures décoratives. C'est sur le piano que sont disposés le plus d'éléments décoratifs sur des draperies, de petites sculptures viennent côtoyer des épreuves réalisées par le photographe. Les mots de Lyautey de son propre intérieur en Indochine correspondent très bien avec l'aspect de celui des époux Imbert. Il le décrit ainsi : « *Je vous assure que ma grande pièce claire, bien éclairée, commençait à être très « home » avec un bon feu, une robe chinoise sur la cheminée, un grand parapluie de pagode de soie grenat et argent dans un angle, un coin de deux fauteuils chinois séparés par le guéridon à thé le plus couleur locale, - les fauteuils en bambous, quelques vases, quelques cuivres qui commencent à apparaître, prélude de l'encombrement que ce sera d'ici un an.* <sup>184</sup> » Progressivement, les éléments provenant de la culture locale viennent s'infiltrer dans l'intérieur européen. Charles Meyer aborde également ce sujet en expliquant : « *Néanmoins chez eux, à l'abri de la réprobation, beaucoup adoptent certains éléments de l'art de vive sino-annamite, khmer ou laotien. On porte l'ample pantalon de soie ou le sarong comme vêtement d'intérieur, puis les meubles sculptés ou incrustés de nacre, les soieries, les broderies, les paravents laqués et les bibelots tarabiscotés entrent dans*

---

<sup>182</sup> COURTOIS E., « Des règles hygiéniques que doit suivre l'Européen au Tonkin », Revue indochinoise, 1900, cité par MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 196.

<sup>183</sup> BILLOTEY P., *L'Indochine en zig zag*, 1921 cité par BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 176.

<sup>184</sup> LYAUTEY Hubert, *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, A. Colin, 1920, page 108.

*le cadre de vie.*<sup>185</sup> » Les époux ne posent pas encore en tenue annamite, toutefois la décoration intérieure révèle effectivement une acculturation. Les formes extérieures ayant visiblement une imprégnation progressive sur leurs goûts.

## 3.2 Une nouvelle mondanité

### 3.2.1 *Civils et militaires*

Lors du voyage vers l'Indochine, le lieutenant Imbert se plait à réaliser des portraits de famille. Ces derniers donnent à voir une collectivité nouvelle, une société coloniale embryonnaire qui se déploiera à l'arrivée. A Hanoi, ce sont les familles de militaires qui sont particulièrement représentées. Par exemple, l'album n°10 est essentiellement composé de ce type de photographies, recréant le cercle d'ami des époux Imbert. Une étude a été menée sur l'ensemble des personnes identifiées dans les albums du Tonkin. Cette étude<sup>186</sup> montre que les fréquentations des époux sont à part presque égales, civils et militaires. Les chiffres sont les suivants, 45% représentations de civils pour 55% de militaires. Dans les deux cas, ces individus évoluent dans des sphères assez élevées de la société coloniale. En guise d'exemple, Monsieur Laborde occupe le poste d'administrateur adjoint des colonies ou encore Monsieur Bion est directeur de la société d'électricité de Saigon. Ils appartiennent tous deux à un milieu bourgeois. Quant aux militaires, une recherche a été effectuée sur le grade occupé au moment du portrait. Cela a permis de mettre en évidence qu'Edgard Imbert photographie et côtoie majoritairement des lieutenants ou des capitaines. Autrement dit, il s'entoure d'individus ayant un grade similaire ou plus élevé que le sien, tout en ne fréquentant que peu de sous-officiers. Ces informations permettent de cerner davantage les réseaux de sociabilité d'un milieu comme Hanoï au début du XXe siècle et d'y inclure le photographe. Les civils et militaires occupent des postes assez prestigieux et sont principalement issus de la bourgeoisie.

Les portraits individuels d'européens sont rares. Pourtant, un en particulier retient l'attention, c'est celui du lieutenant Detchebarne (Illustration n°80). Il est photographié dans son intérieur, moins luxueux que celui du lieutenant Imbert. Cela n'est pas entonnant, il s'agit d'une chambre dans un pavillon militaire. Le décor du logement atteste d'une recherche

---

<sup>185</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 279.

<sup>186</sup> Voir Annexes, Tableau récapitulatif des noms cités dans les albums photographiques de la collection Imbert Tonkin, page 206.

esthétique. L'homme est assis à son secrétaire, tout à sa lecture, dans un espace rempli par des images. Au-dessus de celui-ci sont disposées des photographies, collées sur un support cartonné. D'ailleurs, il est possible de reconnaître une reproduction de l'œuvre de Jean-François Millet, *L'Angélus* sur ce même mur, où un grand éventail vient parfaire la composition murale. La décoration de l'intérieur et les arrangements muraux viennent renseigner sur l'usage de la photographie dans la sphère de l'intime. Le mur à l'arrière-plan est aussi couvert d'images délicatement disposées, à la manière d'un musée mural. Plusieurs panneaux peints, agencés symétriquement habillent l'ensemble. Deux panneaux en particulier, à gauche, la représentation d'un homme, probablement soldat, à droite d'une femme asiatique, vraisemblablement une geisha, attirent l'attention du visiteur. L'étude d'un intérieur aussi personnel, offert par l'objectif, permet d'appréhender les références et les goûts du sujet. Ici l'éventail, les panneaux peints, les ornements dénotent d'une influence asiatique. Notons la présence de symboles de l'Asie fantasmée comme le dessin de la geisha. Avec ce portrait, d'un lieutenant dans son home, Edgard Imbert dévoile une part de l'intimité de son sujet, non sans quelque voyeurisme. Probablement amateur d'art ou artiste, le lieutenant Detchebarne évolue dans une sphère construite de représentations marquées par un exotisme façonné et rêvé.

D'autres européens ayant droit au portrait sont les époux Serra, avec qui les Imbert semblent partager de nombreux moments. Monsieur et madame posent pour le photographe à plusieurs reprises. Le portrait de madame (Illustration n°81), réalisé en 1906, devant des palmiers met en exergue des attributs bourgeois comme le chapeau ou les gants. Les bijoux et le boa à plumes indiquent la richesse du modèle, qui ne néglige pas le détail. Elle tient entre ses mains gantées un petit livre, peut-être un missel, attestant en tout cas de son éducation. Le portrait de son époux (Illustration n°82) n'est pas pris à l'extérieur, mais devant un fond blanc. Pas d'accès sur l'intimité du modèle comme pour le lieutenant Detchebarne. Ce fond blanc confère au portrait un aspect presque professionnel, où le pharmacien abhorre son costume rayé, sa chemise à col cassé et son nœud papillon. Comment ont pu se côtoyer un pharmacien et un militaire ? Il est possible d'imaginer que la rencontre d'Emile Serra avec le lieutenant Imbert soit due à la photographie. Comme il l'a été démontré plus tôt, il semblerait que les pharmaciens pouvaient vendre les produits utiles à la pratique de la photographie, cela pourrait peut-être expliquer leur rencontre.

### 3.2.2 *La bourgeoisie autochtone*

Comme l'étude le démontre, la proportion de photographies prises d'européens est supérieure à celles prises d'autochtones. Les représentations d'autochtones identifiés par le photographe ne représentent que 31% par rapport au 69% d'européens. Bien sûr, de nombreux autochtones sont photographiés sans être identifiés. Leurs portraits sont saisis le long des rues, lors d'excursions, ils demeurent des anonymes. Le fait de les identifier, leur confère une identité et une reconnaissance. Qui sont ceux qui sont identifiés ? Quelles sont leurs occupations ? La majorité (32%) occupe la fonction d'artisan, ensuite viennent les autorités (26%). Les autorités sont ceux qui commandent le pays, comme Luan-An, chef de la justice indigène ou encore l'empereur d'Annam. Malgré l'identification par le nom, pour de nombreux d'entre eux leurs occupations demeurent inconnues, cela représente 21%. Par le terme intermédiaire, représentant aussi 21%, il est entendu les personnes venant servir de lien entre les européens et les autochtones. Par exemple, les interprètes et les domestiques venant favoriser l'interaction entre deux mondes qui interagissent peu.

A Hanoï, le lieutenant Imbert se plaît à photographier le milieu de l'artisanat. Bien qu'il s'intéresse à toutes sortes de production d'art, de nombreux portraits sont réservés à ceux de la classe la plus élevée, appartenant donc à la bourgeoisie locale. En particulier les incrustateurs et brodeurs sont ceux qui trouvent grâce à ses yeux. Le lieutenant Imbert semble entretenir une relation privilégiée avec un brodeur du nom de Phan-Van-Khoan ayant un commerce à Hanoï. Il photographie notamment l'intérieur du magasin (Illustration n°83) empli par la famille de l'artisan. L'intérieur paraît luxueux et tous sont soigneusement vêtus. L'horloge, le miroir, les meubles sculptés confortent cette impression de richesse. Cette pièce pourrait être celle du parloir, décrite ainsi par le docteur Hocquard : « *Le parloir est la pièce la plus grande et la mieux ornée de la maison. C'est là qu'on fait les réceptions, qu'on offre le thé à ses amis, qu'on donne des dîners de gala, suivis de représentations théâtrales. Aux murs sont pendues de grandes planches en palissandre dans lesquelles sont incrustés, en caractères de nacre longs de 10 à 12 centimètres, des sentences tirées des livres anciens, ou bien des fleurs, des oiseaux, qui font le plus joli effet.*<sup>187</sup> » Le portrait de groupe, réalisé ici manifeste sans doute d'une proximité entre l'européen et l'indigène. Cette image, prise à l'occasion du Têt, la célébration du premier jour de l'année du calendrier lunaire, indique que le militaire a été invité aux festivités et qu'il a même eu l'autorisation de photographier la

---

<sup>187</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 32.

scène. Il parvient à franchir la barrière de l'intimité d'une famille vietnamienne. Tous jouent le jeu du portrait et regardent le photographe. Cela est une réelle nouveauté par rapport à son voyage à Madagascar où il n'entretenait que peu de rapport avec les autochtones, du moins aucune trace photographique n'en a été gardée. Aucune image n'avait été prise dans l'intérieur d'un logement, aucune d'une famille entière. Edgard Imbert semble avoir une considération différente à propos de la population du Tonkin. Les deux portraits de Khoan (Illustrations n°84 et 85) sont encore d'autres exemples de cette considération que peut porter le militaire à son sujet. La première, présente le brodeur dans la cour de sa villa. Il pose une cigarette à la main dans une tenue sobre et regarde l'objectif. Il accepte d'être le modèle du photographe, saisi dans l'intimité de sa demeure. Pour la deuxième, une évolution se ressent. Le modèle change de cadre et de tenue. Ici, la tunique qu'il porte est délicatement brodée, témoignant de son talent. Il ne regarde plus l'objectif et au lieu d'une cigarette il porte deux petits livres dans la main, symboles de son éducation. Cette image met à la fois en avant l'instruction et le savoir-faire du sujet. Autre transformation : le fond. Le cadre n'est plus celui de l'intimité, c'est le fond blanc qui est adopté. Cela confère à l'image un aspect plus professionnel. D'ailleurs, il est intéressant de constater que ce fond blanc est commun à celui du portrait de Monsieur Serra (Illustration n°82). Le portrait a donc été effectué au même titre que celui d'un européen. Le brodeur Phan Van Khoan avait déjà été photographié par Firmin-André Salles (1860-1929), chez lui lors du Têt<sup>188</sup>. Le brodeur avait donc invité l'inspecteur des Colonies dans sa demeure en 1898, bien avant qu'Edgard Imbert ne soit envoyé à Hanoï. L'artisan devait entretenir des relations privilégiées avec les colons pour les inviter lors de festivités et accepter de se faire portraiturer. Quant aux deux photographes, ils tenaient sans doute en grande estime le brodeur, comme l'identification des clichés en témoigne.

Par ailleurs, ce fond blanc artificiel, une toile tendue, vient aussi donner au portrait un nouveau statut. Qui sont ceux qui bénéficient de ce traitement particulier lors du portrait ? Il s'agit essentiellement de membre de la classe aisée de la population. Par exemple, l'illustration n°86 est le portrait d'une femme âgée. La légende manuscrite apporte un complément d'information sur le modèle : « *Vieille femme annamite (classe aisée)* ». Elle porte autour de son cou un collier de perle, entre ses mains baguées elle tient un éventail. Ces

---

<sup>188</sup> SALLES Firmin-André, *Tonkin. Hanoï. Le brodeur Phan-van-Khoan chez lui, le jour du Tête*, Hanoï, 1898. Photographie négative sur verre, 13 x 18 cm, Société de Géographie, BNF Cartes et plans SGXXCM-519 dans DINH Trọng Hiếu, FONTBRUNE Loan de, FRANCHINI Philippe (et al.), *Les premiers photographes au Viet Nam*, Riveneuve éditions, Paris, France, 2015, page 359.



attributs sont représentatifs de l'appartenance à une classe sociale comme le raconte le docteur Hocquard dans *Une campagne au Tonkin* : « *Certaines femmes de la haute classe ont également de grands colliers d'or ou d'argent, fabriqués avec de petites perles de métal, grosses comme des pois et enfilées les unes à côté des autres sur plus rangs.* <sup>189</sup> ». Ses cheveux enturbannés et sa tenue sont caractéristiques de la classe bourgeoise tonkinoise. La confrontation de deux images, disposées l'une à côté de l'autre dans l'album, insiste sur ce privilège de classe. A gauche (Illustration n°87), un groupe d'enfant est représenté. Les plus grands portent les plus petits. Leurs vêtements indiquent qu'ils ne proviennent pas d'une famille aisée. A droite (Illustration n°88), un seul enfant est photographié, encore un bébé. Il est porté par sa nourrice. Autour de son cou, un bijou imposant, reluisant sur sa tunique brodée, apporte peut-être une information sur son rang social. Il pourrait s'agir d'une amulette, comme celle décrite par le docteur Hocquard : « *Les parents leur attachent souvent au cou des pièces de monnaie ou des amulettes auxquelles ils attribuent la vertu de détourner les malins esprits ou de préserver les maladies.* <sup>190</sup> » La nourrice et l'enfant posent tous deux devant un fond blanc. Deux images de l'enfance sont donc opposées ici. Pourquoi le photographe a-t-il décidé de les placer sur le même plan ? Le fond blanc choisi pour le portrait d'« *enfant de riche annamite* » le place dans une autre temporalité, une autre réalité que celle du groupe d'enfants. Toutefois, les disposer sur la même page ne revient-il pas à les placer sur un pied d'égalité ?

### 3.2.3 *Figures d'entre-deux : les intermédiaires entre européens et autochtones*

Comme il l'a été décrit précédemment, les intermédiaires sont ceux qui mettent en contact deux franges de la population, ici les européens et les autochtones. Les domestiques font parti de cette catégorie. La place accordée à ces derniers sur les images est particulièrement intéressante, elle informe sur la considération qui leur est accordée. Certaines représentations sont très travaillées, elles servent à indiquer le statut social de chacune des personnes présentes sur l'image. Par exemple, sur l'illustration n°89, les positions des protagonistes sont éloquentes. Pour la famille Barthère qui pose devant sa demeure, les domestiques sont au nombre de quatre. Trois d'entre eux sont assis à même le sol, alors que les maîtres de la demeure, en l'occurrence l'épouse et la jeune fille sont assises. L'un des domestiques est debout les bras croisés, peut-être dirige-t-il les autres. La position du chef de famille est

---

<sup>189</sup> *Ibid*, page 22.

<sup>190</sup> *Ibid*, page 28.

clairement affichée dans cette composition pyramidale. Le père pose une main sur l'épaule de son enfant mâle, à qui le pouvoir sera transmis. Leurs tenues stigmatisent aussi leurs différences culturelles, les maîtres sont vêtus à l'européenne et les domestiques à la mode locale. L'illustration n°90 quant à elle, utilise l'escalier pour exprimer cette même hiérarchie coloniale. Les deux militaires, posent devant l'entrée de leurs logements, ils sont en haut des marches et les domestiques sur les plus basses. Ainsi, les positions adoptées lors de la prise de vue ne semblent pas anodines. Elles sont mises en scène et viennent exprimer les disparités sociales inhérentes à la réalité coloniale. Il en va de même pour les illustrations suivantes (Illustrations n°91 et 92). En ce cas, ce sont le capitaine Maroix et son épouse qui deviennent modèles du photographe. Les codes adoptés par ces derniers sont très similaires à ceux développés dans l'intérieur des époux Imbert. Pour la première, le couple est installé dans le salon, à l'arrière-plan, le domestique attend l'appel de son maître dans la salle à manger. Pour la deuxième image, le lieu de la prise de vue est le même. Ce sont les sujets qui ont bougé, ils sont tous deux installés à table, à l'arrière-plan. Le domestique, quant à lui, n'a presque pas changé de place. A présent, il sert ses maîtres en leur apportant de la nourriture, il fait partie du décor, toujours en retrait. La dernière épreuve (Illustration n°93) est d'autant plus éloquente. Prise chez les Imbert dans la salle à manger, Marthe est assise à table avec un chat dans les bras. Tout au fond à droite, il est difficile de distinguer le domestique qui est assis dans le coin. Vraisemblablement, ce dernier n'est pas le sujet de l'image, peut-être apparaît-il par inadvertance. Une image telle que celle-ci rend bien compte, encore une fois, du rang de chacun : domestique ou maître.

Toutefois, il faut nuancer le propos, certains domestiques ont droit à des portraits uniques, ce qui leur confère un autre statut. C'est le cas par exemple pour Ba, le cuisinier de la famille Imbert (Illustration n°94). Le docteur Hocquard, à peine arrivé au Tonkin rencontre un certain docteur X... qui avait lui aussi un boy nommé Ba. Ce nom signifie troisième né et leurs noms de famille étaient inconnus, selon ce même docteur, afin de pouvoir rapidement disparaître en cas de problème. Le docteur X... raconte son expérience en ces termes : *« Il y a trois mois, le nommé Ba, que vous venez de voir, se savait pas un seul mot de français et n'entendait absolument rien à mon service. Maintenant non seulement il me comprend, mais il cuisine comme un vrai cordon-bleu et me repasse mes chemises et mes faux cols comme la meilleure lingère. C'est un coquin, mais je ne puis me passer de lui, et si je le prenais la main dans un de mes tiroirs, je crois, ma parole, que je fermerais les yeux pour ne pas le chasser tant il*

*m'est indispensable.*<sup>191</sup>» Ces propos montre la dépendance d'un européen vis-à-vis de ses domestiques et très certainement sa reconnaissance et son attachement. D'autres personnes, comme celles occupant le poste d'interprète, sont considérées comme des intermédiaires. Par leur savoir-faire elles viennent pallier à la barrière de la langue. Leur utilité est décrite de la manière suivante par Edgard Imbert dans ses carnets de note : « *Le Comprador est en général un chinois, qui connaît très bien le français, et l'annamite et qui sert d'interprète, et en même temps d'homme d'affaire aux européens. Ce sont des agents indispensables car un européen n'a pas la patience nécessaire pour traiter surtout une affaire commerciale avec un indigène qui lui ne connaît pas la nervosité. On perd dans toutes ces opérations un temps énorme. Mais les comprador sont des messieurs, qui connaissent leur importance et avec lesquels on compte.* »<sup>192</sup> Le cliché accompagnant cette explication est l'illustration n°95. Monsieur Broutin, dont l'occupation est inconnue, est assis à son bureau, adoptant l'attitude d'un administrateur. Derrière lui, trois hommes chinois, ses auxiliaires l'accompagnant dans ses fonctions. Le propos tenu par le lieutenant Imbert illustre à la fois la reconnaissance de l'utilité de ces hommes tout en octroyant des traits de caractères stéréotypés aux européens comme aux autochtones. L'europpéen est nerveux et l'asiatique est flegmatique. Pour le docteur Hocquard, le constat est simple : « *Donc, tant que nous n'aurons pas imposé aux Annamites nos mœurs et notre langue – ce qui sera long et difficile, - ou bien tant que nous n'aurons pas appris la langue et les coutumes de notre nouvelle colonie – ce qui demandera plus de temps encore, - le Chinois sera notre intermédiaire obligé pour la mise en valeur de notre conquête.* »<sup>193</sup> Ce constat tend à séparer les colons et les colonisés, tout en mettant en évidence la résistance de l'occidental face à l'apprentissage de la culture de l'autochtone.

Un autre aspect de la société coloniale, après avoir abordé la question de l'épouse légitime est sans doute la question du métissage qui se pose en Indochine. Ces enfants apparaissent aussi comme des figures intermédiaires, appartenant à deux pans différents de la société. Comme décrit auparavant, la fréquentation d'une femme autochtone est progressivement interdite aux fonctionnaires. Comment sont donc considérés ces enfants nés d'une alliance entre colon et colonisé ? A ce propos, Pierre Brocheux écrit : « *Les métis franco-indochinois n'étaient pas une composante allogène de la population française. Ils étaient issus de*

---

<sup>191</sup> *Ibid*, page 14.

<sup>192</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°277.

<sup>193</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 43.

*mariages légitimes – c'était la minorité – ou enfants naturels – c'était la majorité – et souvent abandonnés par leurs pères français.*<sup>194</sup>» Le lieutenant Imbert a saisi le portrait d'un métis (Illustration n°96). Une légende indique « *Monsieur Henri B.* », en dessous au crayon, est précisé « *métis* ». Le fait de n'avoir pas développé le nom de l'enfant ne permet pas d'identifier son père, peut-être militaire. L'enfant est vêtu à l'européenne, posant dans les marches d'un escalier. Qui sait ce qu'il est advenu de cet enfant, une fois le père retourné en France ? Une dernière photographie emprunte de métissage, l'illustration n°97. La légende stipule « *Congay habillée à la française* ». La jeune femme pourrait elle aussi être issue d'un métissage. Comme il est indiqué sur un autre portrait, elle porte le prénom de Claudine. Vêtue à l'européenne, ses cheveux sont relevés et elle porte un chapeau. Sa chemise et sa jupe longue marquant sa taille, ressemblent aux vêtements portés par Marthe Imbert sur l'illustration n°74. Elle aussi est photographiée, devant un fond foncé cette fois. Elle semble appartenir à une classe assez privilégiée de la société, comme l'indique son vêtement. Ces images manifestent d'une transmission entre les deux pans d'une société qui semblait pourtant si cloisonnée. Les portraits exécutés par le lieutenant Imbert des intermédiaires sont à la fois l'occasion d'exprimer une hiérarchie coloniale, mais ils sont aussi l'image d'une relation d'interdépendance.

### 3.3 L'exportation d'un mode de vie

#### 3.3.1 *Se montrer*

Après avoir affirmé leur nouveau statut dans leur intérieur, les époux Imbert adoptent les rites de la bourgeoisie en extérieur. Certains lieux sont particulièrement fréquentés pour se montrer, comme le jardin botanique. Le double portrait des épouses Imbert et Serra, (Illustration n°98) révèle cette pratique. Les deux femmes sont élégamment vêtues, avec chapeau et boa à plumes. Elles posent pour le photographe sous un arbre. Cette image confère à la vie coloniale une apparence légère et insouciant. Une autre épreuve (Illustration n°99) présente les mêmes femmes et Monsieur Serra dans une victoria. Edgard Imbert les accompagne mais a préféré immortaliser le moment. La victoria est un véhicule hippomobile, signifiant sans nul doute la réussite sociale. Les deux couples se promènent dans le jardin botanique. A ce propos, Charles Meyer écrit : « *Mais les uns et les autres se mêlent en*

---

<sup>194</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 183.

*certaines lieux et en certaines occasions. A Saigon, la promenade quotidienne est celle du « tour de l'Inspection » ; à Hanoi on fait, le soir, celle de la Digue par le Grand Bouddha, le Grand Lac et le Jardin botanique, le mamelon des Singes. C'est le défilé des victorias et des calèches, les saluts cérémonieux que l'on échange en se donnant son titre. La « bonne société coloniale » en raccourci...<sup>195</sup> » En se comportant de la sorte, les époux Imbert marquent donc leur appartenance à la « bonne société coloniale ». Ces promenades sont l'occasion de se montrer et d'exister, en quelque sorte, au sein de cette mondanité nouvelle. Le fait de photographier ces moments témoigne de la fierté de leur auteur, qui souhaite en garder le souvenir. L'image certifie la nouvelle condition sociale et l'insérer dans un album n'a rien de quelconque, c'est cette représentation de soi qu'il choisit de transmettre à la postérité.*

Le parc sert particulièrement à l'expression d'un statut social, comme le manifeste l'illustration n°100. Marthe Imbert est assise sur un banc aux côtés de la nourrice Ti-tou, tenant l'enfant des époux venant de naître, René. Cette représentation n'est pas anodine, comme le décrit Jean Star : *« Monsieur, madame, bébé et la congai ; quatuor colonial symbolique et documentaire, où se résument : pour monsieur, la satisfaction du fromage enfin décroché, pour madame, la joie d'un peu de vanité enfin satisfaite après les moroses médiocrités provinciales ; pour la congai, la volupté d'occuper la banquette de devant et de ressembler ainsi à la bonne française de M. le Directeur de la viticulture ; pour le bébé, rien ! Il ne sait pas encore se contenter, pour l'instant, d'une mine souffreteuse et pâlotte.<sup>196</sup> »* Ces quelques mots s'appliquent tout à fait au jeune couple Imbert. Effectivement, ce « quatuor symbolique et documentaire » est lourd de sens. La naissance d'un enfant exprime la pérennité du couple et la transmission des biens. Le fait qu'ils soient accompagnés de la nourrice, qui s'occupe de l'enfant, affirme encore une fois leur nouvelle aisance financière. Ils n'ont pas besoin de s'occuper eux-mêmes de l'enfant, cette tâche est reléguée à la domesticité. Ils détiennent un certain statut qui leur confère une reconnaissance sociale : *« En Indochine tout Français est quelqu'un<sup>197</sup> »*.

---

<sup>195</sup> MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 204.

<sup>196</sup> STAR JEAN, *Tonkinades*, 1902, cité dans MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 204.

<sup>197</sup> SERENE R., *« Des préjugés aux amitiés », L'Homme de couleur*, 1939 cité dans BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 176.

Les occasions de se montrer et d'exister au sein de la mondanité coloniale ne manquent pas. Par exemple, les courses hippiques sont un moment propice, comme l'exprime l'illustration n°101. Dans la tribune, Marthe Imbert regarde le photographe. Toutes les femmes assises au premier rang exhibent leurs plus belles toilettes pour l'occasion, il s'agit de se faire connaître et reconnaître. Une rangée de chapeau à plumes, de mains gantées tenant de délicates ombrelles s'offrent aux yeux de l'observateur. L'occasion d'une telle parure ? Un évènement des plus importants pour la société coloniale de Hanoï : la venue de l'empereur d'Annam. Ces courses hippiques ont probablement été organisées en son honneur. Une autre épreuve, (Illustration n°102) dévoile une autre tribune, cette fois-ci officielle. Edgard Imbert a pris le soin d'identifier chacun des protagonistes en dessous du cliché. Paul Beau (1857-1926) est un homme politique à la carrière prolifique. Au moment où ce cliché a été capté, il occupait la fonction de Gouverneur Général de l'Indochine (1902-1907), après avoir été notamment ministre plénipotentiaire à Pékin en 1901. Il est donc, sans conteste, l'une des personnalités les plus éminentes de la société coloniale. A ses côtés, l'empereur d'Annam, Than-Thaï et ses frères. L'empereur Than-Thaï (1879-1954) fut le 10<sup>e</sup> souverain de la dynastie des Nguyen, il régna de 1899 à 1907, il fut écarté du pouvoir par les autorités coloniales, devant abdiquer au profit de son fils le futur Duy Tan (1900-1945). Tous deux furent exilés par la suite sur l'île de la Réunion pour n'avoir jamais accepté la soumission. Than-Thaï, bien que placé dans sa jeunesse sur le trône pour servir les intérêts français, ne cessa de croire en l'indépendance du Vietnam. L'image prise ici se situe bien avant ces évènements. L'autorité coloniale, incarnée par Paul Beau, s'évertue encore dans un protocole comme le montre le cliché. A la manière d'un journaliste, l'officier colonial enregistre les évènements importants. Il parvient à s'infiltrer à proximité de la tribune pour saisir la rencontre entre deux figures majeures de l'histoire coloniale, la rencontre entre une autorité locale et européenne.

### *3.3.2 Dissiper l'ennui*

Quelles sont les occupations de cette société coloniale mondaine ? Très probablement l'organisation de rencontres entre les membres d'une même élite. Un exemple dans les clichés pris par lieutenant Imbert, il s'agit de l'illustration n°103. Marthe Imbert et son époux sont invités à venir prendre une collation chez Madame Broutin. Madame Imbert et Madame Broutin sont installées à l'extérieur de la demeure à une table vraisemblablement en fer forgé. Une troisième chaise est vide, certainement laissée par le lieutenant le temps de la

photographie. Le cadre est verdoyant et entre les feuillages il est possible de distinguer une autre construction au style colonial. Les deux femmes, élégamment vêtues, sont servies par un domestique. Ce dernier ne pose pas, il accomplit sa tâche. Une scène comme celle-ci illustre bien l'oisiveté dans laquelle vivent les épouses des fonctionnaires aux colonies. L'ennui doit sans doute les peser, l'entretien d'amitiés venant combler ce manque d'activité. Un autre exemple de ce type d'occupation, venant pallier à l'ennui aux colonies, se dessine sur l'illustration n°104. Les proches des époux Imbert sont attablés ensemble, trinquant devant l'objectif. Ils offrent joyeusement leurs verres au photographe. Monsieur et madame Serra sont reconnaissables. Le vin semble couler à flot lors de cette entrevue. Plusieurs bouteilles sont disposées et l'homme au fond boit directement au goulot. Il y a quelque chose de très français sur cette épreuve, que ce soit dans le motif de la nappe ou dans le fait de boire du vin. Ce qui demeure assez surprenant est le cadre dans lequel se déroule cette scène. Une légende dans l'album indique qu'il s'agit d'un déjeuner sous un pagodon à l'occasion d'une excursion à la pagode de Thua-Lang, aux environs d'Hanoï. Ce petit groupe occupe donc son temps libre à des excursions et promenades, en prenant le soin de conserver des habitudes européennes. Par ailleurs, le fait de déjeuner, au sein d'une pagode, un lieu sacré, n'est-ce pas irrévérencieux envers les croyances locales ?

D'autres activités sont organisées pour regrouper cette société coloniale en mal du pays. Les divertissements sont assez rares pour les européens expatriés, certains d'entre eux proposent donc leurs propres représentations. Une activité telle que celle-ci a été immortalisée par le lieutenant Imbert, comme le révèlent les illustrations n°105 et 106. Ces dernières mettent en scène les proches des époux Imbert s'essayant au théâtre amateur. La première image a été prise depuis l'espace réservé au public. Deux comédiens regardent le photographe, les trois autres feignent de jouer la comédie. Il est fort probable que le cliché ait été pris lors d'une répétition et non en pleine représentation. Tout à gauche, Roxane jouée par l'épouse du capitaine Sénèque, porte une robe blanche. A l'opposé, c'est le capitaine Péri qui porte le costume de Cyrano de Bergerac. Les autres acteurs amateurs ne sont pas identifiés par le militaire, peut-être s'agit-il de Christian et du Comte de Guiche. L'homme en costume d'ecclésiaste est certainement le capucin de la pièce. La représentation est donnée au Philharmonique de Hanoï comme le précise la légende de l'épreuve. Pour la deuxième illustration le photographe à cette fois gravit les marches séparant le public des acteurs, et se trouve donc sur scène. Roxane est au balcon et Cyrano s'adresse à elle, un des acteurs est sous

le balcon. Edgard Imbert se comporte à nouveau à la manière d'un journaliste. En ce cas, ce sont plutôt des images destinées à un journal local, revenant sur les divertissements de la communauté.

Le lieutenant Imbert aime décidément photographier les divertissements offerts aux expatriés, ainsi que les réunions entre membres d'une même classe. L'illustration n°107 en est un bon exemple. Sur ce tirage au format 18x24, Edgard Imbert immortalise le rassemblement de nombreux casques blancs. Quelle en est l'occasion ? Le discours d'un supérieur militaire ? Une réunion en temps de crise ? En réalité, tous ces officiers coloniaux sont regroupés pour assister à un concert, donné par des musiciens officiers eux aussi. Le bâtiment devant lequel ils sont réunis est construit dans un style colonial. Ce type de représentation témoigne des agréments proposés aux soldats, en dehors de leurs occupations militaires. Tout un réseau de sociabilité semble se tisser ici, autour de la pratique de la musique. Pourquoi ne pas en imaginer un autour de la pratique de la photographie ? Autres exemples, venant témoigner de l'exportation d'un mode de vie aux colonies, les illustrations n°108 et 109. Les deux vues ont été prises au parc, lieu décidément essentiel pour la représentation de soi. Pour la première, un cliché présente les enfants jouant à la balançoire. Elles ressemblent à celles des parcs parisiens. De nombreux enfants y jouent, deux jeunes filles semblent avoir remarqué la présence du photographe. Le procédé au gélatino-bromure d'argent offre la possibilité de fixer le mouvement, ici celui des balançoires lancées à toutes vitesses par les enfants, se tenant debout pour plus de sensations. Pour l'illustration n°109, de nombreux enfants de tous âges sont regroupés autour d'un chapiteau. Ils assistent au spectacle du célèbre Guignol. Le docteur Hocquard avait déjà assisté à une telle scène et il raconte : « *Dans un coin de la place, un théâtre de marionnettes, agencé comme nos guignols du Luxembourg ou des Tuileries, attire un nombreux public qui applaudit à tout rompre et qui rit à gorge déployée. Les petits acteurs en bois, hauts de 20 centimètres, vont, viennent et se démènent comme des personnes naturelles. Ils sont admirablement façonnés, et plusieurs d'entre eux ont des masques exécutés de main de maître. Le personnage principal a comme celui de nos théâtres en plein vent le geste prompt et la main leste ; il est armé d'un solide gourdin et tape dur sur le mandarin et sur les gens de police, à la grande joie des badauds, qui s'amuse comme des enfants.* <sup>198</sup> » Au vue de l'habillement des enfants, ils semblent appartenir à différentes classes

---

<sup>198</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, pages 216-218.



de la société, autochtones et colons confondus. Un petit groupe au milieu est particulièrement pauvrement vêtu, n'ayant pas de chaussures aux pieds, tranchant fortement avec la clarté des vêtements du groupe à leur droite. Un spectacle comme Guignol peut donc être vecteur d'acculturation, dans les deux sens puisqu'un mandarin est intégré dans la représentation comme le raconte le docteur Hocquard. Ces distractions ont été importées, de quoi fournir aux enfants d'expatriés les mêmes amusements que ceux qu'ils auraient connus en grandissant en France. Ces éléments conduisent à penser que les expatriés importaient aux colonies des éléments essentiels de leur mode de vie. Une culture française y est emportée, dans les valises des colons, à la fois pour se sentir chez soi mais aussi pour en transmettre les codes.

### *3.3.3 Le mystère et l'exotisme des célébrations autochtones*

Les clichés réalisés par le lieutenant Imbert lors de son séjour à Hanoï manifestent son intérêt pour le quotidien des expatriés, en particulier dans le cadre de leurs divertissements. Ses proches se prêtent à la mise en scène et à la recréation de leurs quotidiens lors de la prise de vue. Membre à part entière de cette communauté, cela ne l'empêche pas d'étendre son champ de vision. Les célébrations des autochtones attirent tout autant son objectif. Une série d'images dédiées au Têt, la célébration du premier jour de l'année du calendrier lunaire d'origine chinoise, a été produite par le militaire. Le nombre de clichés réalisés à cette occasion attestent de l'attraction de ces scènes sur l'europpéen. Lors du Têt, des courses de sampans sont organisées (Illustrations n°110 et 111). Ces embarcations typiquement asiatiques sont décorées spécialement pour l'évènement. De nombreuses personnes sont rassemblées sur les rives pour assister à la course. Quelques militaires se distinguent dans la foule, principalement composée d'autochtones, grâce à leurs casques blancs. Sur l'illustration suivante, prise depuis un pont, le public reste conséquent. Cette fois, tous sont amassés autour des embarcations, est-ce l'arrivée ou le départ de la course ? Difficile à dire. La rue est elle aussi transformée par les manifestations (Illustration n°112). Edgard Imbert s'arrête alors qu'il déambulait avec son épouse, dont la silhouette est perceptible au loin, une ombrelle à la main. « *Les boutiques chinoises fermées et illuminées, à l'occasion du Têt* » surprennent et intriguent vraisemblablement les deux européens. Et que dire de la découverte du dragon ? Pour les illustrations suivantes (Illustration n°113 et 114), l'officier colonial s'est mêlé au cortège d'autochtones. Il s'agit de la promenade du dragon par la congrégation chinoise dans les rues de Hanoï, comme il le précise sur la légende d'une autre image. Encore une fois, le fait d'en immortaliser la découverte n'est pas quelconque. L'aspect pittoresque de la scène

séduit l'officier en quête d'exotisme. Laurent Gervereau écrit à propos de cette notion : « *L'exotisme demeure lié à l'impression de possession de la différence. Il fonctionne par l'image. Il se repaît de l'habitus. L'exotisme est partout. Il existe d'ailleurs un exotisme intérieur. L'exotisme n'est pas géographique. Il est mental. Inévitable conséquence de la distanciation, il participe soit d'un enfermement de l'autre dans un regard qu'on lui porte, soit il cherche, peu ou prou à générer des ouvertures, des curiosités.* <sup>199</sup> » Derrière ces épreuves, quel peut être le sentiment du photographe ? La surprise ? L'incompréhension ? La curiosité ? Il est impossible de le déterminer. Photographier de telles scènes est peut-être un signe de déstabilisation face à l'inconnu. Un inconnu qui sera caractérisé par l'image afin d'en saisir l'essence.

Le lieutenant Imbert ne reste pas longtemps dans l'incompréhension des scènes qu'il observe, ses écrits témoignent de ses recherches sur la population indigène et ses rites. Il a eu l'occasion d'assister, comme le montre l'illustration n°115, à un enterrement annamite. Il est assez proche du cortège funèbre lors de la prise de vue. Une construction à la forme proche de celle d'un sampan est portée par de nombreux autochtones. Le cercueil du défunt se trouve certainement en dessous de cet édifice, richement décoré. Les motifs demeurent mystérieux depuis l'œil de l'européen mais Edgard Imbert décrit l'image de la manière suivante : « *L'annamite n'attache pas à l'idée de la mort un caractère lugubre. Il y pense, il en parle avec sérénité. Longtemps avant que la mort soit pour lui menaçante, il possède son cercueil, d'autant plus beau, plus ouvragé, de meilleur bois, qu'il est lui-même plus riche ou de goût plus raffiné. Il l'achète dès qu'il en a les moyens ou même le reçoit en cadeau de ses enfants en signe de piété filiale. / Les enterrements annamites, plus ou moins pompeux suivant le rang du défunt se ressemblent tous. / Le cortège funèbre est annoncé à grands coups de gong et de tam-tam, tandis que les flûtes et le hautbois jouent sur le même air une trainante mélodie.* <sup>200</sup> » Devant l'incompréhension, le lieutenant Imbert a mené une enquête, il s'est renseigné pour obtenir des informations. Dans son ouvrage <sup>201</sup>, toutes les scènes sont accompagnées d'un paragraphe explicatif. Après avoir rencontré ces sociétés, il a cherché à en

---

<sup>199</sup> GEVEREAU Laurent, cité dans GATTINONI Christian, *Les mots de la photographie*, Belin, Paris, France, 2004, pages 106-107.

<sup>200</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l., 1908, page 250.

<sup>201</sup> *Ibid.*

comprendre le fonctionnement. Il ne reste pas passif devant le mystère apparent, il tente de saisir les aspects de la société indigène.

Pour celui qui observe les photographies prises, sans la légende et l'explication, la scène paraît bien énigmatique. D'ailleurs, c'est le cas de l'illustration n°116. Que font ces hommes autochtones, observant l'un d'entre eux tenant une pancarte avec un signe incompréhensible, dans un quadrilatère de terre battue ? Une foule est assemblée, le temps semble être celui de la réflexion. Est-ce une cérémonie religieuse ? Des drapeaux sont disposés devant une construction à l'arrière-plan, conférant à la scène un aspect officiel. Edgard Imbert en délivre l'explication : « *Les Annamites connaissent le jeu d'échecs qu'ils pratiquent en plein air, principalement à l'occasion des fêtes du Têt. / Dans la cour des pagodes, auprès des oriflammes et des drapeaux sacrés, un forain a installé un jeu d'échecs. / Le matériel est des plus rudimentaires : des planchettes de bois laqué et doré sur lesquelles est inscrite la désignation des figures ; des godets de bambous à moitié enfoncés en terre, indiquant l'emplacement de chaque pièce, enfin une barrière séparant les partenaires des spectateurs. / Pour une modique redevance les joueurs pénètrent dans l'enceinte. Après d'interminables réflexions ils déplacent gravement les planchettes, tandis que l'assistance impassible ou ironique, apprécie les coups.*<sup>202</sup> » Aucun autre européen ne se distingue sur ce cliché. De par ses explications, le photographe exprime son intérêt pour la culture des autochtones. Il prend le soin de décrire chacun des instruments servant au jeu, signe de son intérêt pour la question.

Observer les clichés produits par le lieutenant Imbert lors de son séjour au Tonkin, c'est se rendre compte que ces images sont le fruit d'une réflexion. Photographier la société coloniale et ses divertissements n'est pas uniquement un passe-temps pour un officier en mal d'occupation. Derrière les scènes exotiques, il mène une étude pour parvenir à en cerner les codes. Pour celles de la société coloniale, il compose et reconstruit la réalité. Il fait poser ses proches dans une construction qui se veut claire. Par ses clichés, il rend également compte de la hiérarchie coloniale, comme ce fut le cas à Madagascar. Il utilise aussi la photographie à son propre compte, pour se représenter et pour transmettre son image à la postérité. Edgard Imbert, montre dans ses écrits qu'il est conscient de la transmission, au moins dans un cadre familial, de ses clichés. Les albums qui nous sont parvenus apparaissent donc comme le fruit

---

<sup>202</sup> *Ibid*, page 248.

d'une construction de l'identité, des amitiés et des divertissements. Tout n'est pas montré, tout n'est pas photographié. De plus, il faut rappeler l'aspect unique de ces représentations d'une société coloniale. Lors du premier séjour à Madagascar, le lieutenant Imbert ne fréquente guère le milieu mondain. Les divertissements et la mondanité ne sont pas non plus les sujets des albums du second voyage. Le photographe ayant perdu son épouse, entre les deux missions, met vraisemblablement fin à toute rencontres mondaines.

Derrière cette construction de la représentation de soi mise en scène dans les albums photographiques il faut rechercher d'autres traces, moins perceptibles, de la personnalité du photographe qui sera l'objet de la dernière partie de cette étude. La multiplicité des supports permet d'accéder à plusieurs strates de cette représentation. La plaque de verre négative illustrant l'ensemble d'une pratique où demeurent quelques clichés oubliés, vient ensuite la plaque de verre positive qui peut servir à la projection de cliché lors de séance amicales ou familiale, l'album photographique dont la construction est particulièrement étudiée quant à lui est destiné à un environnement similaire et enfin la carte postale dont l'image léchée est transmise en métropole, conduisant à la construction de stéréotypes tenaces. C'est donc la confrontation des supports, aussi bien les divers supports photographiques que documentaires qui permettent d'entrevoir la pensée et les goûts d'un officier colonial au début du XXe siècle.

## 4 Derrière l'objectif, lumière sur l'intimité du photographe

---

Les photographies saisies au début du XXe siècle par les occidentaux dans un pays lointain constituent le témoignage d'une rencontre avec l'Autre et l'inconnu. Les images qui en découlent sont le produit d'un regard, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un pays en situation coloniale, où le rapport de force entre le photographe, un colon et son sujet, le colonisé, s'exprime par le biais de l'image. Les sujets choisis, la manière de les photographier et l'attention portée aux images sélectionnées ont quelque chose à dire de la relation entre le photographe et le cliché, et plus encore entre le photographe et le sujet. Qu'ont à dire ces images et leurs supports du regard du lieutenant Imbert porté sur les populations et leurs cultures ? Afin de répondre à cette question, la première partie de cette analyse est consacrée au support de la carte postale, cher à l'officier colonial, où les liens entre photographie et anthropologie se ressentent. Ensuite, l'attachement du photographe pour la culture et le patrimoine indochinois et sera exprimé, un attachement encore perceptible sur le tirage

photographique mais aussi sur la plaque de verre. Enfin, c'est le goût du photographe pour le sensationnel et tout particulièrement l'horreur et le monstrueux qui sera abordé. Il s'agit d'une autre manière d'envisager cette rencontre avec l'autre, où là sa culture devient celle d'un barbare. Cet attrait d'ailleurs uniquement perceptible sur le support de la plaque de verre, signe d'une graduation vers l'intime dans l'emploi du support photographique.

## 4.1 Le renouvellement des scènes et types

### 4.1.1 De nouveaux clichés

La photographie permet de fixer sur la pellicule une image d'un pays et de ses habitants, incarnant la vision de leur auteur. Ces images ne sont jamais quelconques, elles viennent construire la conception même de ce lieu lorsqu'elles sont envoyées en métropole. Le vecteur de la carte postale est le support privilégié pour la transmission de telles images. Ces clichés, fruit d'un regard posé sur l'altérité sont à l'origine de stéréotypes tenaces qui sont complétés par les mémoires de voyages. L'étude du catalogue de « Cartes Postales Artistiques et illustrées<sup>203</sup> » édités par Paul Couadou dont les clichés sont l'œuvre d'Edgard Imbert permet de s'intéresser au fonctionnement de ce support. Les cartes postales qui figurent sur ce catalogue sont celles choisies comme étant représentatives du Tonkin. Pour la première catégorie, dites des « types divers », la première occurrence est la *congai*, signe de son importance. Sur de nombreuses cartes postales, la femme autochtone est le sujet de fantasmes<sup>204</sup>. Alors qu'en France, les femmes se découvrent peu en public, la femme noire rencontrée à Madagascar vit la poitrine dénudée<sup>205</sup>. Elle attire déjà l'objectif du lieutenant Imbert, troublé par cette nudité offerte. Au Tonkin, elles relèvent leurs pantalons pour s'immerger dans la vase et attraper des crustacés. La vue de ces jambes dénudées interpelle le photographe qui décrit son expérience de la manière suivante : « *Dans les rizières pullulent une sorte de crabe, et de coquillage ressemblant aux bigorneau, que les annamites recherchent avec plaisir. Ce sont des femmes qui le plus souvent sont chargées de cette chasse. Nues jusqu'au haut des cuisses, elles plongent leurs bras dans la vase et en refermant*

---

<sup>203</sup> Voir Annexes, Catalogue pour la vente de cartes postale, pages 216-217.

<sup>204</sup> Voir à ce propos BELMENOVAR Safia et COMBIER Marc, Bons baisers des colonies : images de la femme dans la carte postale coloniale, Ed. Alternatives, Paris, France, 2007.

<sup>205</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ere année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 1, pages 38-41.

la main retiennent les coquillages ou les crabes .... La fonction crée l'organe dit-on. Leurs jambes d'échassiers semble donner raison à cette opinion.<sup>206</sup>» Photographier cette scène et en faire le récit dans ses carnets de notices laisse entrevoir la surprise de l'euro péen face à des telles pratiques. La *congai*, comme elle était appelée par les colons, les intrigue et les séduit. Ce sont les récits de voyages qui permettent de saisir l'ambivalence des discours à leurs propos. Philippe Aude écrit par exemple dans une lettre : « Elles sont vraiment horribles et on dirait que le tempérament est en raison inverse du carré de la beauté, car ici les femmes sont d'un dévergondage effrayant. Trouvant sans doute que la nature ne les a pas assez douées en laideur, elles augmentent la somme du dégoût qu'elles inspirent à tout Européen bien né en chiquant une composition qui leur teint les dents, les lèvres et tout le voisinage de la bouche en rouge.<sup>207</sup> » Toutes les femmes vietnamiennes sont placées ici sur le même plan et des caractéristiques leurs sont attribués ; la frivolité et la laideur. Cette pratique de se colorer les dents a surpris bien des européens comme le montre cet autre récit décrivant la *congai* : « Une figure plus ovale que ronde ; des yeux peu bridés qu'il faut savoir qu'ils le sont, d'une expression presque animale, pleine d'une beau feu tranquille, les beaux yeux du bœuf de Junon ; un tout petit nez qu'on eût appelé le nez de Roxelane du temps où on poétisait jusqu'au nez ; des cheveux noir-bleu ramenés simplement en un chignon qui domine la tête, peut être d'une façon exagérée ; un corsage peu développé, mais bien pris, et cette ondulation dans la démarche que les Grecs appelaient divine, qui est comme l'harmonie du corps humain et qui annonce l'intensité de la vie [...] Elle serait belle pour des yeux européens, si elle ne s'était faite une bouche de charbon. La coutume du bétel séparera longtemps encore les Asiatiques et les Européens.<sup>208</sup> » Telle est donc l'image qui est transmise de la femme vietnamienne par la presse française. En quittant leurs pays, les colons partent donc la tête emplie de ces récits et de ces images qui marquent leurs esprits. Lors de sa rencontre, Edgard Imbert semble être séduit par l'allure de la femme vietnamienne, dont il réalise de nombreux portraits. Il distingue d'ailleurs la *congai* de la campagne (Illustration n°117) de la *congai* de la ville, plus précisément d'Hanoï (Illustration n°118). La différence de statuts de ces jeunes femmes est perceptible par leurs habillements, celle demeurant à Hanoï paraît plus raffinée. Le photographe produit une série de portraits représentant cette dernière dans de multiples

<sup>206</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°2, page 42, cliché n°824.

<sup>207</sup> AUDE Philippe, *Lettres*, B.A.V.H., 1932 cité dans MEYER Charles *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 264.

<sup>208</sup> « Notes écrites de Cochinchine, Correspondance particulière », *Le Tour du Monde*, 1861, cité dans MEYER Charles *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985, page 264.

positions, signe de son intérêt pour le modèle. Une distance se perçoit tout de même par le biais de la légende : « Type de congai de Hanoï ». La femme n'y est pas identifiée elle devient un type, un individu représentatif d'une catégorie et non pas une personne unique. Pourtant le costume de la *congai* vivant à la campagne est décrit précisément dans son ouvrage. Il écrit : « *Le costume des « Con-gay » se compose, en principe, du « kai-kuan » pantalon large et court ; du « Kai-ao » sorte de blouse longue et étroite tombant à mi-mollet, en toile de couleur brun-rouge ; du « kai-yem » ou cache-seins, pièce d'étoffe blanche en forme de trapèze, qui couvre la poitrine et s'attache au cou et à la ceinture par des cordons. / La masse des cheveux est enfermée par le turban noir, comme dans une gaine d'étoffe. Elle est tordue en un élégant chignon placé sur le côté de la tête.*<sup>209</sup> » Cela apparaît comme un autre exemple du regard ambivalent du photographe sur les populations rencontrées.

La deuxième occurrence dans le catalogue de cartes postales de Paul Couadou est le « Nha-què revêtu de son manteau de paille », illustration n°119. Au même titre que la fameuse *congai*, le *nha qué*, c'est-à-dire le paysan vietnamien, est portraituré. Sa représentation est également transmise par le support de la carte postale, accompagnant la construction de stéréotypes. Le paysan est saisi ici au bord d'une route, vêtu de son manteau, en feuille de palmier et non en paille, comme il est décrit par le docteur Hocquard dans son ouvrage *Une campagne au Tonkin*, qui raconte : « *Nos coolies sont mieux pourvus que nous : pour se protéger, ils ont des manteaux faits avec des feuilles de palmier imbriquées les unes au-dessus des autres comme les tuiles d'un toit. Pendant les haltes, quand la pluie tombe trop fort, ils s'accroupissent ; et, dans cette position, avec leurs grands chapeaux qui les recourent comme un toit conique et leurs manteaux de feuilles qui les enveloppent de tous côtés, on dirait autant de guérites placées le long du chemin.*<sup>210</sup> » Le portrait du paysan est accolé à celui de la *congai* de la campagne dans l'album réalisé par Edgard Imbert. Ils sont en quelque sorte placés sur le même plan parce qu'ils appartiennent au même milieu, celui de la campagne vietnamienne. Par ailleurs, la même utilisation de terme vietnamien par les colons leur procure une connotation assez péjorative et efface les identités réelles des personnes photographiées. Ils ne sont plus que deux inconnus, photographiés pour illustrer un type qui sera diffusé par le biais de la carte postale. Ces deux types viennent constituer une collection

---

<sup>209</sup> IMBERT et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liataud, s.l., 1908, page 201.

<sup>210</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 101.

qui se veut représentative des toutes les populations rencontrées. Par ailleurs, cette collection pourrait avoir été constituée afin de garder une trace d'une civilisation vouée à une disparition prochaine comme l'écrit Susan Sontag : « *Toutes les photos sont des memento mori. Prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose). [...] Les photographies ont commencé à fournir des duplicata du monde au moment où le paysage humain commençait à subir un rythme de changement vertigineux : au moment où un nombre inouï de formes de vie biologique et sociale se voient détruites en très peu de temps, voici que l'on dispose d'un procédé pour fixer l'image de ce qui disparaît.* »<sup>211</sup>

Enfin, ce ne sont pas seulement les hommes qui sont enregistrés mais aussi leurs modes de vie, regroupé sous le terme commun de « scène ». De la même manière, ces éléments d'une culture sont photographiés puis transmis en métropole construisant un imaginaire tenace à l'encontre d'une civilisation. Par exemple, Edgard Imbert photographie une station de pousse-pousse à Hanoi, illustration n°120. Cette image est utilisée pour la carte postale n°84. Dans ses carnets de notices, Edgard Imbert explique les caractéristiques d'un trajet en pousse-pousse « *Une station de pousse-pousse et le chinois restaurateur ambulant. Le p.p. est le véhicule le plus répandu de l'Extrême-Orient. Il est trainé au pas gymnastique par un coolie. A Singapour il y a des p.p. pouvant contenir 2 personnes. Dans l'Indochine française on n'autorise que les pousse à une place, parce que la race [des coolies] est moins forte. Le prix d'une course est en moyenne de 10 cents soit 0.25.* »<sup>212</sup> Il est intéressant de constater que le lieutenant Imbert reporte des informations comme par exemple le prix d'une course. Quant au docteur Hocquard, il fournit davantage d'explications à propos de ce mode de transport. Il raconte que le pousse-pousse est « *une de ces petites voitures japonaises à deux roues, traînées par deux coolies, auxquelles les troupiers ont donné en arrivant ici le nom caractéristique de pousse-pousse. Un des coolies s'attelle au brancard de devant ; l'autre pousse par l'arrière. Moyennant deux ou trois sous, ils nous mèneront pendant des heures à travers tous les quartiers de la ville.* »<sup>213</sup> Sa remarque permet de comprendre que ce mode de transport n'est pas culturellement vietnamien mais qu'il a été importé, pourtant ce n'est pas ce que la carte postale va transmettre. Les futurs colons se rendant aux colonies

---

<sup>211</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgeois, Paris, France, 2008, page 32.

<sup>212</sup> IMBERT Edgard, Carnet de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°239.

<sup>213</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, pages 114-115.



s'attendent probablement à y trouver ce mode de transport qui n'est en réalité qu'importé. Encore une fois, il s'agit peut-être aussi d'un mode de vie qui est enregistré, la photographie aidant la transmission à la postérité.

#### 4.1.2 *Quel regard sur les types ?*

Le rapport du colon aux populations locales est complexe et semble être conditionné par de nombreuses idées. Quelles peuvent-être celles pesant sur le lieutenant Imbert, en poste au Tonkin ? Les photographies qu'il réalise de ces populations peuvent permettre de saisir une part de ses influences. L'album n°13 en particulier, regorge de portraits de ces populations classés selon leurs nationalités : le chinois (Illustrations n°121 et 122), le tonkinois (Illustration n°123), l'indien (Illustration n°124). Souvent, le terme de type est un élément de la légende laissée par Edgard Imbert. Cette classification n'est pas sans rappeler la remarque de Pierre Brocheux : « *Les Français étaient en Indochine pour apporter la civilisation moderne à des peuples attardés. Ce credo explicité par le fameux discours de Jules Ferry du 28 juillet 1885 sur le « mandat civilisateur » était le code du comportement colonial. Cependant, cet article de foi était conjugué sur des modes différents selon ceux qui le professaient et ceux à qui il était destiné. Ainsi le Lao apparaissait-il insouciant et jouisseur, le Cambodgien passif et peu délié, l'Annamite intelligent, orgueilleux et dissimulé, le Chinois actif et roublard, le Malabar fourbe. Quelles que fussent les variantes de cette typologie, elles tendaient toutes à placer les Asiatiques dans une position inférieure qui justifiait la tutelle française.* <sup>214</sup> » Edgard Imbert partageait-il ces opinions ? Il est impossible de le dire. D'un point de vue technique, les portraits sont réalisés de manière systématique, c'est-à-dire de face et de profil, souvent devant un fond neutre. Cela permet de mettre en évidence les caractéristiques spécifiques du modèle, notamment d'un point de vue anatomique. L'influence de la photographie judiciaire imaginée par Alphonse Bertillon est palpable ici. Celui qui préconisait les photographies de face et de profil afin de mettre en évidence les aspects distinctifs de chacun des criminels était d'ailleurs connu d'Edgard Imbert. En effet, le lieutenant Imbert écrit dans ses carnets de notices en légende d'une image : « *La famille au complet. Ti-bah est récalcitrante et plus on veut la maintenir, plus se trémousse, tel un criminel qui ne veut pas se laisser photographier par M. Bertillon.* <sup>215</sup> » Cette petite note

---

<sup>214</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 185.

<sup>215</sup> IMBERT Edgar, Carnet de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°298.

permet de comprendre que le lieutenant Imbert connaissait donc les travaux d'Alphonse Bertillon (1853-1914) et pouvait en être influencé. Comme le disait Susan Sontag : « *Les photographies sont des pièces à conviction.* »<sup>216</sup> Ici, la photographie vient attester de la découverte et de l'existence d'un type observable au Tonkin.

Cela n'est pas sans rappeler les réalisations du photographe lors de son premier séjour à Madagascar de 1900 à 1902, où les liens avec la société d'anthropologie s'étaient déjà dessinés. Au Tonkin également, la photographie semble être influencée par le désir de classer et de cataloguer l'inconnu et l'Autre en particulier. Encore une fois, ses portraits de face et de profil sont comparables à ceux réalisés notamment par Rolland Bonaparte (1858-1924) membre de la Société d'Anthropologie. L'utilisation du terme de « type », la prise de vue systématique de face et de profil devant un fond neutre, contribue à rapprocher les images d'Edgard Imbert des conceptions de cette société. De plus, le fait de regrouper ces portraits dans un album distinct va dans le sens de cette hypothèse. En effet, cet album se distingue de l'ensemble de la production du militaire au Tonkin. Les photographies ne sont pas cotées et l'album en lui-même n'est pas numéroté par le photographe. Tandis que les autres albums aux photographies non cotées semblaient plutôt être des albums regroupant les plus belles vues du photographe, celui-ci semble être à part. L'un des clichés de type réalisé par le lieutenant Imbert servira d'ailleurs à l'illustration d'un guide-album à l'usage des touristes commençant de la manière qui suit : « *L'Indo-Chine française, où la mode n'a pas encore introduit ses enthousiasmes de commande, a conservé un caractère que d'autres pays, plus souvent visités, ont depuis longtemps perdu : l'inédit. Son premier attrait, celui par lequel elle séduira tout d'abord, consiste dans la couleur locale, à laquelle les nombreuses faces ou groupes ethniques dont elle est peuplée apportent un puissant élément de nouveauté et d'intérêt. Par leur type, les mœurs, leurs religions, ces groupes présentent des spécimens variés d'une humanité riche d'originalité. C'est l'annamite, rameau du tronc puissant des races jaunes ; le cambodgien, dernier représentant du peuple khmer, dont les monuments attestent la grandeur passée ; le laotien, apparenté aux siamois ; ce sont enfin ces demi-nomades désignés sous le noms de moïs, lesquels vivent en marge de la civilisation, s'obstinant dans leur sauvagerie primitive. D'autre part la montagne, la plaine, la mer, la forêt offrent à chaque pas, dans ce*

---

<sup>216</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgeois, Paris, France, 2008, page 18.

*merveilleux pays, les plus magnifiques spectacles.*<sup>217</sup>» Cette citation permet d'entrevoir la conception des européens vis-à-vis des autochtones indochinois. Ils sont à la recherche de la couleur locale, de l'inédit et de l'originalité. Devant l'inconnu, ils fixent des caractéristiques sur chacune des ethnies rencontrées, les classant et le déterminant, notamment par la photographie.

Enfin, un autre aspect à prendre en compte, est l'influence de Joseph Gallieni (1849-1916), qui était alors Gouverneur général de Madagascar (1896-1905) sur la production photographique du lieutenant Imbert. Lors du premier séjour à Madagascar (1900-1902), Edgard Imbert opérait probablement en tant qu'officier photographe pour son supérieur Hubert Lyautey mais aussi pour Joseph Gallieni. Les images produites sous leurs égides sont donc empruntées de leurs idéologies. La politique coloniale de Joseph Gallieni pourrait être résumée par l'une de ses déclarations : *«L'action politique est de beaucoup la plus importante ; elle tira sa plus grande force de la connaissance du pays et de ses habitants ; c'est à ce but que doivent tendre les premiers efforts de tout commandant territorial. C'est l'étude des races qui occupent une région qui détermine l'organisation politique à lui donner, les moyens à employer pour sa pacification. Un officier qui réussit à dresser une carte ethnographique suffisamment exacte du territoire qu'il commande est bien près d'en avoir obtenu la pacification complète, suivie bientôt de l'organisation qui lui conviendra le mieux.*<sup>218</sup>» Les photographies prises par Edgard Imbert contribuent peut-être à l'étude des races et d'une région afin d'organiser une administration efficace et adaptée. Ce fut probablement le cas lors de son séjour sur la Grande Ile, peut-être qu'il perpétuait cette pratique une fois au Tonkin. Cependant, il paraît réducteur de restreindre l'ensemble de sa production photographique à ce postulat racial. En effet, le lieutenant Imbert semblait estimer certains autochtones et était considérablement sensible à leurs cultures.

#### 4.1.3 Un prisme de la découverte

Les cartes postales réalisées par Edgard Imbert en collaboration avec l'éditeur Paul Couadou sont donc une source particulièrement intéressante pour l'histoire des représentations. L'étude de cette production commune au séjour à Madagascar puis au Tonkin

---

<sup>217</sup> TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DU TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911, non paginé.

<sup>218</sup> GALLIENI Joseph, *Galliéni au Tonkin (1892-1896)*, Berger Levrault, Paris, France, 1941, pages 216-217.

a permis de mettre en évidence quelques aspects communs pour deux lieux pourtant particulièrement différents, d'un point de vue culturel, historique et géographique. Pourtant, il semblerait que les cartes postales dites des « scènes et types » mènent à la production d'images assez ressemblantes et stéréotypées. C'est en quelque sorte un même regard, un angle de vue commun qui paraît être porté sur ces pays. Comme il a pu l'être démontré plus tôt, la production des portraits sur le mode dit des « types », construit des représentations systématiques des populations rencontrées. Cela les place en quelque sorte sur le même plan, au sein d'une collection, niant leur identité et leur singularité. L'étude de la production dite des « scènes » pourraient être étudiée dans le même sens, c'est-à-dire celui de la mise à plat des différences pour la confection d'une collection assez uniforme. Deux exemples provenant des deux pays visités par le lieutenant Imbert viennent étoffer cette supposition.

Le premier est celui de la figuration des scènes de marché et des portraits d'artisans au bord de leurs échoppes. Que ce soit à Madagascar ou encore au Tonkin, ces aspects attirent tout particulièrement l'objectif du photographe. L'artisanat et son commerce sont un sujet récurrent de ces deux voyages. Concernant les scènes de marché, c'est l'aspect rudimentaire du commerce qui est probablement mis en évidence. Au Tonkin (Illustration n°125), certaines femmes vendent leurs produits à même le sol et il en va de même à Madagascar (Illustration n°126), où ce sont les paillasses qui sont disposées sur la terre, les vendeurs à leurs côtés. Sur des figurations de ce type, le regard du colon enregistre des éléments qu'il considère comme représentatifs d'une société. Ces images sont d'ailleurs choisies, parmi tant d'autres, par l'éditeur de cartes postales, car elles illustrent sans doute au mieux à ses yeux la vie aux colonies. L'ensemble de ces représentations construit une imagerie coloniale en métropole, conditionnant les attentes des futurs arrivants, en quête de traditionnel.

Un autre exemple assez éloquent est celui de la représentation de la femme travaillant à la rizière. Cette image a été produite à la fois à Madagascar mais aussi au Tonkin, signe que le lieutenant Imbert est tout particulièrement sensible à cette scène. Ces images (Illustration n°127 et n°128) présentent plusieurs femmes s'affairant à leurs tâches, à moitié immergées dans l'eau, dans deux pays très éloignés mais dépendant de la même autorité coloniale. La photographie des femmes tonkinoises travaillant dans les rizières a aussi été choisie pour illustrer une page de l'ouvrage d'Edgard Imbert. Il a d'ailleurs pris le soin de reporter une mélodie chantée par les femmes dont voici un extrait : « *Je n'ai pas de chapeau et je dois*

*repiquer / Du riz jusqu'au soir. / Que le soleil m'épargne la chaleur, / Que les nuages m'épargnent la pluie. / Je dois repiquer du riz jusqu'au soir.* ». Cette citation tend à donner une autre nuance à la production photographique du lieutenant Imbert qui semble s'intéresser aux traditions populaires des autochtones. Par le report de ce chant, le lieutenant Imbert se place dans la lignée de campagnes de collecte ethnologique. Par exemple l'Enquête Fortoul (1852-1876) lancée en 1852, le ministre de l'Instruction publique, Hippolyte Fortoul, fut à l'origine d'un ambitieux projet de « recueil des poésies populaires de la France »<sup>219</sup>. Devant la disparition d'une culture et face à un potentiel historique et littéraire, ces traces poétiques et patrimoniales doivent être conservées. Le regard du photographe posé sur la population paraît donc aller au-delà de sa mission initiale, désirant accéder à la culture locale et cherchant à la transmettre à la postérité avant sa disparition prochaine.

## 4.2 Intérêt pour la documentation de l'art et l'archéologie

### 4.2.1 De la documentation de l'œuvre à la valorisation touristique

Les intérêts du lieutenant Imbert s'avèrent multiples au regard de sa production photographique. Un exemple particulièrement éloquent en cette matière est son ensemble d'images réalisées au musée de l'Ecole française d'extrême Orient (EFEO) à Hanoï en 1908, le futur musée Louis Finot. L'EFEO est créée en 1898 d'après une suggestion des orientalistes de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et du gouvernement général de l'Indochine en la personne de Paul Doumer (1857-1932). Leur volonté commune était de dynamiser la recherche en Asie, en favorisant le séjour de chercheurs, ainsi que de s'impliquer dans la préservation du patrimoine culturel indochinois. C'est en 1902 que le siège de l'école est établi à Hanoï avec comme fer de lance l'exploration archéologique, la conservation des monuments et l'étude des civilisations asiatiques. Pour ce faire, l'institution se pourvoit d'un musée et d'une bibliothèque. Pour Le Brusq Arnould, la constitution d'un musée dans un contexte colonial n'a rien d'anodin, il écrit : « *Dans son déploiement colonial, le musée joue par conséquent un rôle central : il étend le filet des savoirs aux territoires et populations conquis, il contribue à faire émerger le visage de nouvelles composantes sociales au sein de la nation, il émule les industries et offre même quelques exemples*

---

<sup>219</sup> Voir à ce propos BERHOU-BECAM Laurence et BECAM Didier, *L'enquête Fortoul, 1852-1876: chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*, CTHS, Paris, France, 2010.

*d'ancêtres envers qui être redevables.*<sup>220</sup>» Ce premier musée de l'EFEO inauguré en 1908 et dont les collections sont photographiées la même année par le lieutenant Imbert pourrait donc être considéré comme un moyen d'appropriation de la part des autorités coloniales vis-à-vis de la culture locale. Lors de son séjour, Edgard Imbert a réalisé pas moins d'une centaine de photographies au sein du musée d'Hanoï, s'exerçant ainsi à la reproduction de l'œuvre d'art, dont les illustrations n° 129 et n°130 sont deux exemples. Il faut rappeler ici que les liens entre la photographie et l'objet d'art sont aussi anciens que l'invention du procédé photographique même<sup>221</sup>. La démarche systématique du lieutenant Imbert s'apparente à un désir d'inventaire des collections du musée qui pourrait être comparé aux idées de Léon de Laborde (1807-1869) en 1852 qui souhaitait réaliser un inventaire général photographique de toutes les collections publiques à commencer avec les objets du musée du Louvre, ou encore des frères Mayer, ayant eu l'idée en 1854 de lancer une souscription nationale pour la création d'un musée historique de la photographie dont une partie aurait été consacrée à la reproduction d'objets d'art revendus à l'étranger. Edgard Imbert s'inscrit dans une tendance qui est celle de l'utilisation du procédé photographique afin de reproduire et de diffuser l'image de l'objet d'art.

Cette collection photographique paraît particulièrement énigmatique. En effet, seules les épreuves ainsi que les plaques de verres sont parvenues dans les fonds, sans autres informations complémentaires. D'un point de vue formel, la prise de vue est assez systématique. L'objet d'art est souvent photographié de manière frontale devant un fond noir ou blanc. La disposition de ces clichés dans les albums témoigne d'une recherche esthétique lors de la mise en page (Illustration n° 131). Parfois, certaines œuvres sont disposées par trois, certainement lors de la prise de vue. Cela atteste très probablement d'un accès privilégié aux œuvres, le lieutenant ayant pu les manipuler. De plus, les légendes laissées par le militaire sont assez conséquentes, bien que parfois inexactes. Ce dernier a pris le soin de reporter le nom de l'œuvre dans sa langue d'origine<sup>222</sup>. Enfin, il faut préciser qu'une partie de ces images ont été développées également sur un papier type beaux arts (Illustrations n°132, n°133 et

---

<sup>220</sup> LE BRUSQ Arnaud, « Les musées de l'Indochine dans le processus colonial : La colonisation culturelle dans l'Empire français : Entre visées éducatives et projets muséographiques (XIXe-XXe siècles) », 95 (356)-(357), 2007, page 97.

<sup>221</sup> Voir à ce propos DE FONT REAULX Dominique et BOLLOCH Joëlle, *L'oeuvre d'art et sa reproduction*, Musée d'Orsay : 5 continents, Paris, France, 2006.

<sup>222</sup> Plus précisément il s'agit d'une transcription en *quốc ngữ*, une romanisation de la langue vietnamienne devenue orthographe officielle en 1918.

n°134), procurant à la reproduction un aspect d'autant plus esthétique. A la lumière de ces éléments, quelques zones d'ombres subsistent quant à la réalisation de cet ensemble, le lieutenant Imbert répond-il à une commande photographique de la part de l'EFEO ? Est-ce uniquement le fait d'un amateur d'art photographiant pour son loisir ? L'aspect presque professionnel de la prise de vue ainsi que la quantité d'œuvre irait dans le sens de l'hypothèse d'un contrat. Cependant, les liens entretenus par le lieutenant Imbert avec l'EFEO demeurent complexes à élucider. Une coupure du journal mentionne un don à la collection photographique de la part du lieutenant Imbert ainsi que du capitaine Péri. Il est écrit : « *La collection photographique a reçu aussi de notables accroissements, grâce aux dons du capitaine Péri (photographies rapportées du Laos) et du lieutenant Imbert.* <sup>223</sup> » Il n'y a pas plus de détails à ce propos, comme par exemple le nombre de clichés ou encore leurs sujets. De plus, l'étude des collections photographiques de l'EFEO conservées aujourd'hui à Paris ont montré de nombreuses correspondances entre les clichés réalisés par Edgard Imbert et les images conservées <sup>224</sup>. Toutefois, il est à préciser que suite aux événements politiques survenus en 1954, l'EFEO a transféré son siège de Hanoï à Saïgon. C'est en 1961 qu'une copie du fonds est envoyée à Paris, où le siège de l'Ecole est toujours installé. Les originaux donnés par le lieutenant Imbert pourraient donc être observables au Musée d'Histoire du Vietnam d'Ho Chi Minh-Ville, mais ces dernières ont subi de lourds dommages à cause de leurs conditions de conservation. Le mystère demeure donc quant à la raison de cette campagne photographique.

Par ailleurs, un autre élément intéressant est la participation d'Edgard Imbert à la publication d'un catalogue dans lequel figure des images de ces mêmes objets d'art, signe que cette qu'il lui est permis de diffuser ses images. Dans l'album n° 1 le lieutenant Imbert a pris le soin de reporter l'article qui annonce la publication d'un « *guide-album à l'usage des touristes* », en anglais et en français, provenant des presses du Touring club de France (Illustration n°135). La vocation de cette publication est de favoriser la connaissance et le tourisme dans les colonies françaises et plus particulièrement en Indochine. L'auteur de l'article prend d'ailleurs appui sur une citation de M. Brieux de l'Académie Française qui vante le départ aux colonies de la manière qui suit : « *Parce qu'on ne sait pas qu'il est plus*

---

<sup>223</sup> INDOCHINE FRANCAISE, "Ecole française d'Extrême-Orient", *Annuaire general de l'Indochine*, 1909, pages 238.

<sup>224</sup> Correspondance de clichés d'Edgard IMBERT avec les photographies aux côtes suivantes : EFE\_CHI08435a, EFE\_CHI08340, EFE\_CHI08345b, EFE\_CHI08366, EFE\_CHI08370, EFE\_CHI08381, EFE\_CHI\_08382.

*facile d'aller à Saïgon que d'une station à l'autre du Métropolitain, avec correspondance ! On ne sait l'intérêt passionnant qu'offre en Indochine le spectacle de nos efforts... On ne sait pas non plus que c'est un devoir, un réel devoir patriotique d'aller là-bas montrer que les français de France s'intéressent aux français d'Asie... »* Le Touring Club de France fut fondé en 1890 par un groupe de jeunes vélocipédistes désirant favoriser le cyclotourisme et encourager le tourisme naissant. Doté d'une revue mensuelle ainsi que de guides, le Touring Club de France utilise également le médium photographique afin de mener à bien ce projet. Cette association subventionne régulièrement les sociétés de photographes afin de les pousser à leur transmettre des épreuves de sites et de monuments. Les collections photographiques concernent essentiellement la France mais aussi son empire afin d'y favoriser un tourisme économique mais aussi pédagogique. La participation d'Edgard Imbert pourrait être le fait d'une subvention ou encore d'une démarche personnelle. Concernant la forme du catalogue, il est précisé « *Les clichés qui ornent cet ouvrage nous ont été gracieusement prêtés par les Etablissements du Vérascopie Richard, à l'exception de quelques-uns dont l'origine est mentionnée au bas de chaque cliché. Les bouddhas sont de M. le Capitaine Imbert, de l'Infanterie coloniale.* » Le lieutenant Imbert a fourni de nombreux clichés représentant les bouddhas de l'EFEO (Illustration n°136) ainsi que quelques vues de Hanoï. Ses clichés sont présentés aux côtés de ceux d'André Salles par exemple, dont la similitude des sujets avait déjà été relevée précédemment. Le lieutenant Imbert disposait donc librement de la reproduction des images prises dans le musée de l'EFEO à Hanoï. La participation de l'officier colonial à une telle publication montre qu'il souhaite s'impliquer dans la valorisation du tourisme en Indochine, au-delà d'une simple mission militaire.

#### *4.2.2 Sur les ruines d'Angkor*

Angkor, joyau de la civilisation khmer, est particulièrement convoité par les puissances locales, le royaume du Siam et le Cambodge mais aussi par les puissances coloniales. Ce monument emblématique paraît particulièrement important dans la concurrence avec la puissance britannique où la domination se joue par sites interposés. Cette tension se perçoit à la lecture de l'introduction au guide-album de l'Indo-chine où il est écrit : « *Angkor, ville sainte et cité royale, construite à l'époque où la puissance de l'antique royaume des Kambujas ou de Khmer - si fameux autrefois par les grands Etats de l'Indo-Chine – était à son apogée, offre actuellement à l'œil étonné un ensemble extraordinaire d'édifices imposants ensevelis sous un admirable linceul de verdure. C'est le plus merveilleux domaine*



archéologique qui soit au monde. « On y admire autant le génie des hommes disparus que l'œuvre des siècles et le travail du temps. » / L'Inde elle-même ne contient rien de comparable !<sup>225</sup>» Petite référence à la colonie anglaise, l'Inde est placée à un rang inférieur par rapport aux richesses coloniales françaises. Le site d'Angkor est donc au cœur des aspirations coloniales. Déjà en 1863, le français Henri Mouhot (1826-1861), naturaliste et explorateur, visitait le temple et publiait ses découvertes dans son ouvrage *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine*<sup>226</sup> un avant-goût de l'intérêt croissant de la France à l'égard du site. De 1866 à 1868, l'exploration du Mékong menait Doudart de Lagrée (1823-1868) le capitaine de frégate et l'enseigne de vaisseau Louis Delaporte (1842-1925) sur le site. Les résultats de cette expédition paraissaient sous la plume de Francis Garnier qui écrivit dans la revue *Le Tour du Monde*, entre 1870 et 1871 et publia un récit de voyage en 1873 illustré d'après les dessins de Louis Delaporte, dont le destin restait lié à la découverte du site. C'est la rétrocession par le Siam au Cambodge des provinces de Battambang, Siem Reap et Sisophon en 1906 qui ouvre la prise en charge officielle du site d'Angkor par l'EFEO, mais surtout par la France. Un an plus tard, est créée à Paris une Société d'Angkor pour la conservation des monuments anciens d'Indochine, signe de l'engouement métropolitain pour le temple. Les missions s'y enchaînent afin de prendre en connaissance le lieu mais aussi à fin de conservation.

La fascination exercée par le temple sur les populations attire de nombreux français explorateurs, scientifiques, touristes, administrateurs mais aussi militaires. La découverte du temple est secondée par l'appareil photographique comme ce le fut le cas pour John Thomson (1837-1921) dès 1866, puis pour Emile Gsell (1838-1879) ou encore lors de la mission Dufour - Carpeaux. Ce lien étroit entre photographie et archéologie avait déjà été mis en exergue par François Arago (1786-1853) qui déclarait en 1839 : « *Quel enrichissement l'archéologie allait recevoir de la technique nouvelle ! Pour copier les millions et millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc. il faudrait des vingtaines d'années et des légions d'années et des légions de dessinateurs. Avec le daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin*

---

<sup>225</sup> BALLIF. A., *Introduction*, dans TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DU TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911, non paginé.

<sup>226</sup> MOUHOT Henri, *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties central de l'Indo-chine*, L. Hachette, Paris, France, 1868.

*cet immense travail.*<sup>227</sup>» Comme d'autres militaires avant lui, le lieutenant Imbert se rend probablement à Angkor et participe à cet engouement. Les traces de ce périple ne sont observables que dans le vrac du fonds Imbert ainsi que dans les carnets de notices où les légendes et un plan du site attestent du voyage. Il s'agit d'une véritable campagne photographique dont les modalités demeurent particulièrement obscures. Effectuer un tel voyage était probablement un acte conséquent, bien que le tourisme s'y développe progressivement. La rigueur avec laquelle ce dernier envisage ce voyage représente sans doute son attrait pour le patrimoine indochinois. Disséminées en plusieurs boîtes, la collection d'images prises par lieutenant Imbert à Angkor représente environ une centaine de plaques de verre stéréoscopiques. Étrangement, aucun album photographique n'est présent dans le fonds. Les plaques restantes sont parfois numérotées mais pour une grande partie il s'agit de clichés ratés, où l'une des deux vues stéréoscopiques est indéchiffrable. Un des premiers clichés (Illustration n°137) évoque le récit de Pierre Loti « *Mon petit bateau à vapeur toute la nuit a refoulé le courant du fleuve majestueux, et marché vers le nord. Le lever du jour nous trouve continuant la même navigation paisible, le long de cette brousse indo-chinoise dont les interminables rideaux étaient si noirs sous les étoiles, mais sont devenus si éclatants sous le soleil. Des bananiers, des cocotiers, des palétuviers, des bambous, des joncs, serrés les uns aux autres en masse compacte et sans fin. A première vue, on croirait qu'il est inhabité, ce pays ; à mieux regarder, cependant, on s'aperçoit combien son opulent manteau vert est déjà sournoisement travaillé en dessous par le microbe humain.*<sup>228</sup>» D'ailleurs, la remarque de Bruno Dagens pour le photographe John Thomson (1837-1921) s'applique tout à fait à Edgard Imbert : « *Comme tous les visiteurs de cette période, il arrive par la rivière, traverse la ville moderne de Siem Reap et finit par déboucher sur Angkor Vat dont il prend une série de clichés*<sup>229</sup>». Il réalise une série de clichés illustrant la traversée de la forêt (Illustration n°138), la rencontre avec les populations autochtones (Illustration n°139) dans la ville de Siem Rap. Les populations locales interpellent le photographe. Une fois arrivé à Angkor, il photographie le temple (Illustration n°140) à une certaine distance, à peine discernable à travers la densité de la végétation. Une fois arrivé sur le site, le lieutenant Imbert y élabore un plan (Illustration

---

<sup>227</sup> ARAGO François, Comptes rendus des séances de l'Académie des sciences, séance du lundi 19 août 1839, cité dans FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Ed. Du Seuil, Paris, France, 1974, page 27.

<sup>228</sup> LOTI Pierre, *Un pèlerin d'Angkor*, 1901 reproduit dans QUELLA-VILLEGGER Alain, *Indochine : un rêve d'Asie*, Omnibus, Paris, France, 1995, page 53.

<sup>229</sup> DAGENS Brun, "La redécouverte d'Angkor et les premières images ou de l'imaginaire aux images" dans BEGUIN Gilles, *Archéologues à Angkor: archives photographiques de l'École française d'Extrême-Orient*, Paris, France, Paris-musées, 2010, page 23.

n°141). Puis dans le temple, ce sont les bas-reliefs qui retiennent tout particulièrement l'objectif du photographe. Il existe une grande similitude dans la prise de vue avec Emile Gsell, qui photographie également les figures féminines du temple. Pour l'illustration n°142, l'officier colonial photographie deux figures féminines. Le fond du panneau est recouvert de motifs végétaux répétitifs dit en « tapisserie », le décor représenté ici, en très faible saillie est typique d'Angkor Vat. Il photographie aussi le roi Lépreux (Illustration n°143) ainsi que la terrasse dite du roi Lépreux (Illustration n°144), qui fut photographié par John Thomson ainsi qu'Emile Gsell. Cette figure devint une sculpture emblématique du lieu. De nombreuses images n'ont pu être identifiées et localisées. Des tirages grands formats laissent entrevoir le goût du lieutenant Imbert pour ce patrimoine, il photographie une statuette (Illustration n°145) mais aussi l'intérieur d'un temple (Illustration n°146). Il est difficile de déterminer les raisons d'un tel voyage et d'une telle campagne photographique. La supposition d'un voyage touristique est envisageable. Toutes les modalités sont développées dans le guide-album auquel le lieutenant Imbert a envoyé ses clichés : « *Chaque semaine les vapeurs de la Compagnie des Messageries fluviales de Cochinchine conduisent les touristes de Saïgon aux ruines khmères d'Angkor. Moyennant 50 francs par jour, la Compagnie se charge de tout : transport, logement, nourriture, interprètes, guides, domestiques.* <sup>230</sup> » L'officier colonial a peut-être choisi cette option, bien qu'aucune mention d'un tel voyage ne soit faite dans ses états de service. Une autre supposition est celle d'une collaboration avec l'EFEO, avec laquelle Edgard Imbert a déjà des affinités. Pourtant, il ne demeure aucune trace de ce type de relation dans les archives consultées<sup>231</sup>. Une dernière hypothèse<sup>232</sup> serait qu'Edgard Imbert n'ait pas capté ces images mais les auraient achetées à un tiers. Par exemple à Victor Louis Joseph Carpeaux qui était le fils du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Selon ses états -de service<sup>233</sup>, il s'est engagé dans l'infanterie coloniale en 1892 à l'âge de 18 ans. Il était également le frère de Charles Carpeaux (1870-1904) qui fut membre de l'EFEO et qui participa à plusieurs missions archéologiques à Angkor. Ses photographies, ses lettres et son journal de route rassemblés lors de son voyage en Asie furent publiés en 1908 par leur mère sous le titre *Les ruines d'Angkor, de Duong-Duong et de My-Son*. Louis Carpeaux, à la suite de son frère effectue une grande partie de sa carrière aux colonies passant par l'Algérie, le

<sup>230</sup> TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DU TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911, non paginé.

<sup>231</sup> Voir la liste des cotes consultées dans Bibliographie, Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO.

<sup>232</sup> Cette hypothèse rejoint celle formulée dans la partie 4.3.3 Le supplice des Cents Morceaux .

<sup>233</sup> Dossier personnel du capitaine Carpeaux Victor Louis Joseph : Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 371.

Tonkin, le Soudan, Madagascar, la Chine, et la Cochinchine. Il s'est rendu après son aîné sur le site en 1909 pendant 15 jours<sup>234</sup>. Il a été montré<sup>235</sup> que lui et le lieutenant Imbert se connaissait déjà à Madagascar. Louis Carpeaux est présent au Tonkin du 16 août 1908 au 12 mai 1909, et Edgard Imbert du 2 avril 1905 au 13 octobre 1908, ils avaient donc presque deux mois pour s'y retrouver, peut-être ont-ils échangé des clichés. Par ailleurs, cette supposition est étayée plus tard dans le développement. Le mystère demeure donc quant à la réalisation de cette campagne photographique.

L'attrait du lieutenant Imbert pour le site d'Angkor a d'ailleurs vraisemblablement contaminé son frère Jules. En effet, dans le fonds Imbert, une plaque de verre montre la reconstitution du temple d'Angkor Vat au bois de Vincennes en 1931 (Illustration n°147). De nombreux visiteurs montent les marches de ce temple reconstitué à l'occasion de l'exposition coloniale internationale. Peut-être est-ce donc Jules Imbert qui s'est rendu sur les lieux, l'esprit piqué au vif par les vues prises par son frère sur les lieux du véritable Angkor. La place accordée au temple lors de cette exposition montre à quel point celui-ci joue un rôle essentiel dans l'imaginaire colonial et apparaît comme un outil de propagande qui légitimise la présence française et la mission civilisatrice. D'ailleurs, il est important de préciser que le commissariat de l'exposition fut confié au maréchal Lyautey, afin de « *donner conscience aux français de leur empire*<sup>236</sup> ». Dès sa découverte et son appropriation française, Angkor, ce « Versailles khmer » ne cesse de fasciner. Le mythe d'une cité perdue retrouvée et d'une grandeur passée. Louis Delaporte écrivait d'ailleurs à propos de sa découverte : « *La vue de ces ruines étranges me frappa, moi aussi, d'un vif étonnement : je n'admira pas moins la conception hardie et grandiose de ces monuments que l'harmonie parfaite de toutes leurs parties. L'art khmer, issu du mélange de l'Inde et de la Chine, épuré, ennobli par des artistes qu'on pourrait appeler les Athéniens de l'Extrême-Orient, est resté en effet comme la plus belle expression du génie humain dans cette vaste partie de l'Asie qui s'étend de l'Indus au Pacifique.*<sup>237</sup> »

---

<sup>234</sup> Dossier personnel du capitaine Carpeaux Victor Louis Joseph : Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 371, Mutations, page 12.

<sup>235</sup> Voir MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1<sup>ère</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, Volume 1, pages 48-51.

<sup>236</sup> RAYNAUD Paul, Extrait du discours inaugural du 6 mai 1931, cite sur <http://www.carnaulet.paris.fr/fr/collections/le-temple-d-angkor-vat-reconstitue-l-exposition-coloniale-de-paris>

<sup>237</sup> DELAPORTE Louis, propos cités dans BAPTISTE Pierre, ZEPHIR Thierry, *Angkor, naissance d'un mythe: Louis Delaporte et le Cambodge*, Paris, France, Musée des arts asiatiques Guimet : Gallimard, 2013, page 41.

### 4.2.3 Promouvoir l'artisanat

Toujours dans le domaine culturel et patrimonial, le lieutenant Imbert exprime son intérêt pour ces domaines à travers de véritables reportages photographiques. En particulier, c'est le travail de la nacre qui retient l'objectif du photographe. Il photographie des artisans préparant de la nacre dans une rue à Hanoï (Illustrations n°148 et 149). Les quelques images réalisées ne sont rien à côté de la richesse des commentaires laissés dans les carnets de notices du lieutenant Imbert<sup>238</sup>. Ces commentaires sont particulièrement détaillés et agrémentés de petits schémas explicatifs. Cela reflète les aspirations presque anthropologiques du photographe, qui prend le soin de décrire avec détail les traditions des populations rencontrées avant qu'elles ne disparaissent, suite à la colonisation ou à la modernisation. Edgard Imbert est aussi particulièrement admiratif devant les meubles en nacre, résultat du travail de patience des artisans. Un bahut incrusté en nacre et une colonne sculptée sont fixés sur la pellicule (Illustration n°150). Les détails sont photographiés en gros plan, en particulier les panneaux subtilement décorés et travaillés, laissant présager la maîtrise des artisans. Le décor du panneau central figure un dragon dans une forme ovale, avec une fleur dans chaque angle (Illustration n°151). Il semblerait que le photographe ait souhaité garder en souvenir les détails de ce meuble décoré avec soin, l'image servant ainsi de support pour la mémoire.

Cet intérêt est d'ailleurs partagé avec d'autres explorateurs et photographes, troublés devant la beauté des réalisations des artisans tonkinois. Le docteur Hocquard en particulier revient sur sa découverte de la manière qui suit : « *La rue des Incrustateurs tire son nom d'une des principales industries du pays, l'incrustation de la nacre sur bois précieux. Les ouvriers qui se livrent à cette sorte de travail sont de véritables artistes. On commence à connaître en France, quelques-unes de leurs œuvres ; mais ce dont on ne se rend pas compte, lorsqu'on ne les a pas vus opérer, c'est de la patience, du temps, de l'habileté manuelle qu'ils sont obligés de dépenser pour créer ces meubles aux incrustations chatoyantes, ces coffrets couverts de charmantes fleurs et de délicieuses arabesques, avec les outils grossiers dont ils disposent.* »<sup>239</sup> Cette citation montre à quel point les européens peuvent être sensibles devant l'artisanat local qui ne dispose pas des outils modernes mais parvient à des résultats

---

<sup>238</sup> Voir à ce propos Annexes, Carnets de notices: Le travail de la nacre, pages 218-223.

<sup>239</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, pages 17-18.

satisfaisants. Toutefois, ils se sentent investi d'une mission, celle de préserver l'art local, comme le prouve cette citation de *Les Ecoles d'art et de l'Indochine* : « *Il semble que notre rôle doive consister à conserver dans le domaine artistique, aux peuples dont nous avons entrepris l'éducation, le caractère propre et l'originalité de leur art national, à les aider à retrouver les éléments qu'ils ont méconnus ou oubliés et à exagérer leurs personnalités plutôt que de chercher à y substituer la nôtre. Surtout lorsqu'il s'agit des Extrême-Orientaux qui ont créé des œuvres d'art inégalées et sont arrivés dans toutes les branches de l'art aux plus admirables résultats.* <sup>240</sup> » D'ailleurs, l'École des Beaux-arts de l'Indochine est fondée en 1925 par le gouvernement colonial français avec pour objectif de préserver le patrimoine.

Edgard Imbert se rend également au sein de l'école professionnelle de Hanoï créée en 1898, il en photographie le bâtiment ainsi que des élèves en pleine classe (Illustration n°152 et 153). La création d'une telle école n'est pas quelconque, Pierre Brocheux écrit que : « *Les autorités coloniales ou de simples individus entreprirent de relever ou de rénover d'autres domaines de la culture dans les pays indochinois. Ces initiatives concernèrent principalement les arts traditionnels et le patrimoine monumental ; au Cambodge, en Annam et au Tonkin, des Français s'attachèrent à enrayer le déclin des arts et à simuler leur développement.* <sup>241</sup> » Effectivement, la création de l'école professionnelle fut suivie de l'école d'art appliquée en 1899. Les colons s'impliquent donc dans la préservation du patrimoine local par la fondation d'écoles spécialisées. D'autre part, l'enseignement et sa maîtrise sont un autre enjeu colonial. En ce sens, l'université indochinoise fut fondée à Hanoï en 1907 afin de contrôler l'enseignement supérieur indochinois ainsi que le parcours des élites.

## 4.3 L'esthétique de l'horreur

### 4.3.1 *Tourisme morbide*

Le fonds Imbert réserve bien des surprises. C'est en particulier la confrontation des supports qui a permis de mettre en évidence certaines originalités. Les quelques petites traces laissées par le photographe permettent d'entrevoir la personnalité de ce dernier, amateur

---

<sup>240</sup> Cité dans LE BRUSQ Arnauld, « Les musées de l'Indochine dans le processus colonial : La colonisation culturelle dans l'Empire français : Entre visées éducatives et projets muséographiques (XIXe-XXe siècles) », 95, 2007, page 100.

<sup>241</sup> BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995, page 224.

d'étrange et de morbide. Un exemple de ce goût est sans doute perceptible avec l'image n°318 (Illustration n°154) intitulée sobrement dans l'album n°1 "Le banc de sable". Cette image a été saisie lors d'une visite touristique à Lao-Kay. Edgard Imbert et son épouse s'y sont rendus avec un autre couple. De prime abord, la photographie ne semble pas particulièrement originale et la légende ne laisse pas entrevoir davantage. L'apport du commentaire laissé dans le carnet de notices transforme la scène qui se déroule sous nos yeux, apparemment quelconque. Trois européens posent sur un banc de sable. Au loin plusieurs embarcations sur un cours d'eau ainsi que quelques autochtones. Laissons le lieutenant Imbert offrir les clés de lecture de cette image : « *Quelque jour avant notre arrivée, une triple exécution capitale avait lieu à l'endroit libre, devant le groupe. Trois chinois après avoir tué des réguliers et leur avoir volé leurs armes, avaient attaqué et pillé une Jonque chinoise. Les mandarins ont aussitôt fait arrêter les coupables, les condamna séance tenante à avoir la tête tranchée, le chef de la bande en 2 fois, les autres en une fois seulement. Le jour fixé, la foule se rassembla sur le banc de sable pour assister à l'exécution à laquelle la population de LaoKay avait été conviée. Les condamnés sont amenés et s'agenouillent. Le bourreau s'approche du chef lui donne un 1<sup>e</sup> coup de coupe-coupe qui n'attaque que les vertèbres, mais fait quand même affaïsser le corps ; il passe au 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> dont les têtes tombent comme un épi, puis revient au chef, le redresse, et lui tranche la tête à la volée. Alors se passe un fait absolument écœurant. Le bourreau était paraît-il un ennemi personnel du chef pirate, aussi dès qu'il fut décapité lui ouvra-t-il la poitrine d'un coupe de coupe-coupe, et lui arrachant le foie, le lava dans l'eau du fleuve et s'enfuit à toutes jambes. Sans doute voulait-il, comme dans l'expression populaire, lui manger les foies.*<sup>242</sup> ». Il est intéressant de constater combien ce commentaire transforme l'image d'apparence anodine. Le photographe apporte de nombreux détails sur la scène s'étant déroulée devant les européens. Ces derniers se sont rendus sur les lieux non sans un goût pour le morbide, un tourisme tourné vers le sensationnel. Sans doute que l'aspect particulièrement sanglant a troublé les occidentaux, peu habitués à ces formes de sanction publique.

Ce n'est d'ailleurs pas l'unique exemple du tourisme morbide auquel se livre le lieutenant Imbert, muni de son appareil photographique. Après une exécution, le photographe se rend dans les rues où sont exposées les têtes des pirates récemment décapités. Une page y

---

<sup>242</sup> IMBERT Edgard, Carnets de notices, volume n°1, non paginé, cliché n°318.

est accordée dans l'album n°7. Au sein de l'album, l'officier colonial prend le soin d'expliquer les raisons de ces décapitations il écrit « *En juillet 1908, deux cents hommes du 9e colonial furent empoisonné par des tirailleurs et artilleurs annamites. Trois d'entre ceux-ci furent décapités à Hanoï et leurs têtes exposées, pendant trois jours, sur les routes que devaient emprunter les pirates.* »<sup>243</sup>» Après cet événement montrant la résistance locale à la présence française, le lieutenant Imbert se rend sur les lieux pour en photographier les traces. Le fait de photographier la justice locale par ses aspects les plus crus est le fait de nombreux colons, en particulier militaires. Par exemple Pierre Dieulefils<sup>244</sup> a véhiculé de nombreux clichés de ce type par le biais de la carte postale. Il produit par exemple des images de supplices, de criminels et d'exécutions. Parfois ce sont même les têtes coupées qui sont photographiées en gros plan. Cela mène à transmettre en métropole une image barbare et sauvage de la justice indigène, construisant des stéréotypes tenaces.

Concernant l'exécution des pirates, il est intéressant de constater que l'intégralité de la scène figure dans le fonds Imbert, mais uniquement sous forme de plaque de verre et non pas en tirage dans un album. Ces plaques de verre sont des plaques positives, très probablement utilisées pour des séances de projection. Leurs légendes sont particulièrement détaillées et elles explicitent la scène. Pas moins d'une quinzaine de plaques de verre stéréoscopiques sont dédiées à la figuration de la scène, de l'arrivée des condamnés à l'exécution finale (Illustrations n°156, n°157 et n°158). Concernant les personnes rendant la justice locale, le docteur Hocquard livre un élément de compréhension, il écrit : « *Le parapluie est ici l'insigne du commandement : quand un mandarin paraît en public, le nombre des parasols qu'on porte à sa suite indique, son grade, tout comme le nombre de galons portés sur la manche indique celui de nos officiers* »<sup>245</sup>. Sans nul doute, il devait y avoir dans cette assemblée de hauts dignitaires locaux. Concernant la justice aux colonies, il est important de rappeler que : « *La décapitation pour les hommes et la strangulation pour les femmes était la peine suprême prévue par le code pénal annamite (code Gia Long). L'administration coloniale n'a théoriquement jamais pratiqué cette méthode. Mais, aussi longtemps que la justice indigène a continué de fonctionner parallèlement à la justice coloniale, des exécutions de cette sorte ont eu lieu. La rébellion contre le pouvoir central était évidemment passible de la peine de mort.*

---

<sup>243</sup> Voir Illustration n°155, Album n°7, non paginé.

<sup>244</sup> Voir le site DIEULEFILS Pierre, « Pierre Dieulefils », 2014-2016, <http://www.pierre-dieulefils.com>, consulté le 16 mai 2016.

<sup>245</sup> HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892, page 16.



Tous les « pirates » capturés étaient donc livrés à la justice indigène pour être exécutés. Si des fonctionnaires et des militaires français assistaient à la cérémonie, ils n'étaient que spectateurs et le juge et le bourreau appartenaient à la justice indigène.<sup>246</sup>» Ainsi, Edgard Imbert se rend sur place lors de l'exécution afin d'assister à la scène en tant que spectateur, il n'a aucun rôle à jouer dans le déroulé de l'événement. Le fait d'enregistrer chaque étape de cette exécution exprime sans nul doute l'intérêt de l'européen face à de telles pratiques. Cela n'est pas sans rappeler la citation de Susan Sontag : « *Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée.* »<sup>247</sup>». Ici même la mort est prise en possession par le photographe, qui disposera à son goût de cette image. A la manière des portraits anthropologiques où l'identité est gommée, en ce cas même la mort est accaparée par l'objectif. Le lieutenant Imbert avait d'ailleurs tout le loisir de disposer de ces images en organisant par exemple des séances de projection collective afin de faire revivre cet instant et en le faisant découvrir à d'autres. Ce fut d'ailleurs très probablement le cas chez la famille Imbert, comme s'en souviennent encore les héritiers.

#### 4.3.2 *Le freak et l'album familial*

Ce goût du sensationnel, Edgard Imbert semblait le partager avec ses contemporains. En effet, c'est à la fin du XIX jusqu'au XXe siècle que se déploient les zoos humains, expositions ethnologiques ou encore les villages nègres. Les visiteurs en quête de sensations aiment à se confronter à l'altérité, incarnant selon eux des notions telles que la sauvagerie, l'étrange ou l'exotisme. Dans un contexte colonial, ce type de représentation servait à l'expression de la classification des races. Cette dynamique est commune à celle des *freak shows*, exposant les *freaks*, c'est-à-dire les phénomènes de foire, des êtres humains à l'apparence monstrueuse ou considérée comme anormale. Particulièrement développé aux Etats-Unis, ce type de spectacle mettait en scène la difformité. L'exemple de l'avenir Saartjie Baartman (vers 1789-1815), surnommée la Vénus hottentote, montre que le public français

---

<sup>246</sup> DESPIERRES Jean, *L'Indochine d'antan : Tonkin, Annam, Cochinchine, Cambodge et Laos à travers la carte postale ancienne*, Paris, France HC, 2008, page 48-49.

<sup>247</sup> SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgeois, Paris, France, 2008, page 31.

était également sensible à ce type de représentation, mettant en scène les difformités physiques de cette femme<sup>248</sup>. Étaient donc considérés comme *freaks*, les femmes et les hommes particulièrement tatoués, les femmes à barbe, les nains et les géants, ... Une distinction était faite entre les *freaks of nature*, nés avec une anomalie et les *made freaks*, comme les tatoués qui s'infligeaient eux même ce traitement. Le fonds Imbert conserve aussi son lot de clichés relevant de cet univers. Par exemple, deux plaques de verre positives, présentent une personne atteinte d'une malformation physique au visage (Illustration n°159 et n°160). Cette personne, comme pour les portraits anthropologiques, est portraiturée de face et de profil. La paternité de ce cliché est difficile à déterminer, elle pourrait être le fait de Jules ou d'Edgard Imbert. Le costume de la femme semble plutôt provenir de l'Afrique du Nord et où Jules Imbert était en mission<sup>249</sup>. Il pouvait donc exister un attrait familial pour ce type de sujet. Ce portrait rappelle le destin de Joseph Merrick (1862-1890), atteint d'une malformation physique grave, surnommé *Elephant Man*<sup>250</sup>. Dans la même boîte de plaques de verre en vrac étaient rangés deux clichés présentant un homme tatoué de dos et de face (Illustration n°161 et n°162). Cela n'est pas sans rappeler le portrait nu d'un homme tatoué présent dans l'un des albums du fonds Imbert Madagascar<sup>251</sup>. Le tatouage est photographié à la manière d'une anomalie physique, d'une originalité. Le fait de photographier de face et de dos dénote d'un intérêt presque scientifique du photographe pour le tatouage. Cela évoque le travail du médecin Alexandre Lacassagne (1843-1924) ayant participé à l'essor de l'anthropologie criminelle et s'étant particulièrement intéressé aux tatoués<sup>252</sup>. Ce goût de l'inventaire et de la collection avait déjà été soulevé chez le lieutenant Imbert pour les portraits anthropologiques. Ici, le sujet est quelque peu différent mais la démarche demeure la même. L'officier colonial souhaite fixer sur la pellicule la différence, l'étrangeté et la difformité afin d'en conserver un souvenir mais aussi de l'insérer au sein une collection.

---

<sup>248</sup> KECHICHE Abdellatif, *Vénus noire*, 2009.

<sup>249</sup> Voir Annexes, Etats des services : Jules Imbert, pages 197-199.

<sup>250</sup> LYNCH David, *Elephant Man*, 1980.

<sup>251</sup> MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2e cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 2, page 25.

<sup>252</sup> Voir à ce propos DOMINO Xavier, « Fleurs de baigne », *Etudes photographiques*, 11 mai 2002 [En ligne], mis en ligne le 11 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/273>, consulté le 10 novembre 2015. Ainsi que Paris 2014, JULIEN&ANNE, GALLIOT Sébastien, BAGOT Pascal (et al.), *Tatoueurs, tatoués*, Paris, France, ACTES SUD.

Un autre exemple dans le fonds Imbert de cet attrait pour l'étrange est sans doute la série de photographies dédiées à une séance de dissection. Cinq hommes entourent le cadavre d'un homme dans un état de décomposition avancé. L'illustration n°163 montre que deux d'entre eux sont des mousses et trois appartiennent à l'infanterie coloniale. L'homme au tablier porte sur sa veste les insignes d'un capitaine. Derrière lui, un homme arbore les insignes d'un lieutenant. Cette scène s'est donc certainement déroulée dans un contexte militaire, l'un des deux frères ayant assisté à la dissection a cru bon d'en saisir les étapes et d'en garder le souvenir. Quatre photographies sont consacrées à ce sujet. Ces scènes frappent par la décontraction apparente des protagonistes. L'un d'eux fume la pipe, l'autre une cigarette. Est-ce une image saisie à des fins scientifiques ? Ou est-ce par intérêt et attrait personnel ? La question demeure en suspens. Ce type de représentation est assez troublant car la scène est livrée sans détour, de manière frontale. Ces images s'apparentent à une série de clichés retrouvés dans le vrac du fonds Imbert. Les plaques de verre (Illustration n°164, n°165, n°166 et n°167) retracent une scène d'exécution de rebelles ayant eu lieu à Madagascar. En ce cas aussi les scènes sont assez difficiles. Pour la première, la tête de l'un des rebelles est présentée sur un piquet, une foule d'autochtones s'est amassée pour assister à la scène. Pour la suivante, la tête est toujours en évidence, cette fois Edgard Imbert l'observe aux côtés de deux autochtones, probablement deux tirailleurs. La proximité entre les hommes et cette tête est assez saisissante, ils ne semblent pas perturbés devant la barbarie de l'acte. Edgard Imbert se place en observateur, les mains sur les hanches. Enfin, ce sont deux clichés qui présentent en quelque sorte l'avant et l'après d'une exécution qui sont tout à fait troublants. Quatre autochtones sont attachés sur des poteaux de bois, les yeux bandés. Deux tirailleurs sont en train de fixer l'un des condamnés, un troisième quitte le champ de vision du photographe le sourire aux lèvres. Sur l'image suivante, toute vie semble avoir quitté leurs corps, ne tenant aux poteaux qu'au moyen de leurs liens. Il est possible de se demander pourquoi le lieutenant Imbert a tenu à enregistrer une telle scène, illustrant la violence des affrontements entre colons et colonisés, se gardant bien de la représenter dans ses albums photographiques.

Au regard de sa production photographique, le lieutenant Imbert semble attiré par des scènes conçues de nos jours comme transgressives. Il se constitue au fil de ses voyages, une collection photographique de *freaks*, un sorte d'atlas de l'étrange. Cette collection réservée aux séances de projection familiale n'est pas perceptible au sein des albums photographiques.

Comme l'explique Richard Chalfen, dans « La photo de famille et ses usages communicationnels »<sup>253</sup>, l'album photographique destiné à un public familial relève d'une construction : « *Ces images témoignent aussi d'une certaine conformité à des idéaux culturels : mener une vie confortable, être heureux en famille, avoir une vie sociale agréable. Dans cette construction – ou cette reconstitution – de la vie, il n'y a pas de place pour la maladie, la dépression, les expériences douloureuses, les conflits interpersonnels, les déceptions, les échecs sociaux et les décors lugubres. En un sens, les photos de famille proposent des réponses à des questions telles que : qu'est-ce qui est bon dans la vie et l'existence humaine ? Comment la vie doit-elle être vécue et à quoi doit-elle ressembler ? Quelles personnes et quels événements, lieux, moments méritent une attention particulière ? Les photographes amateurs s'attachent à produire une certaine vérité sur la vie, une vision biaisée de l'existence humaine.* » Cela explique très probablement l'aspect idyllique fourni de la vie quotidienne à Hanoï dans les albums photographiques par le lieutenant Imbert. Le photographe se mettant en scène avec son épouse dans leurs intérieurs, niant leurs difficultés et se gardant bien de présenter les scènes d'exécution et dissection. Pas de place non plus pour la perte, le suicide de Marthe Imbert au retour d'Hanoi n'étant pas représenté.

### 4.3.3 *Le supplice des Cent Morceaux*

Il n'est pas rare de trouver dans les collections photographiques des militaires français de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle, partis en Indochine française ou en Chine, des images des supplices chinois. C'est d'ailleurs le cas dans le fonds Imbert mais aussi dans un autre fonds la collection d'Amade, conservée elle aussi à l'ECPAD. Une série de douze plaques de verres stéréoscopiques positives a été retrouvée dans le fonds Imbert, consacrée à un supplice chinois (Illustrations n°168, n°169 et n°170). Plus précisément, il s'agit de l'ultime supplice dit du *lingchi* ou des *Cent Morceaux*, réservés à trois catégories de crimes : les crimes de lèse-majesté, les crimes familiaux et les crimes atroces et inhumains, comme par exemple découper sur une personne vivante une partie de son corps afin de pratiquer la sorcellerie. Comme son nom l'indique ce supplice consiste en un démembrement, les membres du corps étant enlevés progressivement devant une foule assistant à la scène. Ce type de supplice fut aboli en Chine le 24 avril 1905 par un décret impérial, pourtant il devient

---

<sup>253</sup> CHALFEN Richard, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* (32), Printemps 2015, [En ligne], mis en ligne le 24 juillet 2015. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3502>, consulté le 7 octobre 2016.

célèbre en Europe dès les années 1910 car les images datant de 1904-1905, prises par les soldats français commencent à circuler par le biais de la carte postale ou encore dans des publications. Ces images construisent la représentation européenne d'une Chine, à la fois sophistiquée mais aussi redoutable. Les plaques de verre permettent de suivre toutes les étapes de ce supplice, depuis l'arrivée du condamné jusqu'à son démembrement complet. Le nombre de vue correspond souvent aux nombre de plaques disponibles dans le chargeur de l'appareil photographique. La légende des plaques de verre, numérotées de un à douze, indique qu'il s'agit de l'exécution d'une femme chinoise.

La première supposition quant à cet ensemble fut qu'il s'agissait de photographies prises par le lieutenant Imbert, puisqu'elles étaient une partie constituante du fonds. De plus, d'un point de vue formel le format de la plaque de verre correspond à celui utilisé par l'officier colonial (plaque de verre stéréoscopique au format 13 x 18 cm). L'écriture sur la plaque de verre semblait elle aussi correspondre à celle du photographe. Enfin, le restant de sa collection photographique a montré une appétence pour ce type de sujet et en particulier pour leur projection. En outre, lorsque le lieutenant Imbert utilise des épreuves d'autres photographes, il prend en général le soin d'indiquer leurs paternités. Le fait que la scène se déroule en Chine paraissait également concourir avec le parcours du lieutenant Imbert, puisque ce dernier s'est rendu à la frontière chinoise, dans la province du Yunnan au cours de son séjour au Tonkin. C'est l'étude menée par Jérôme Bourgon<sup>254</sup>, chercheur au CNRS et spécialiste du droit chinois, sur un ensemble de plaques de verre conservés au Musée Nicéphore Niepce qui a remis en question ce postulat de départ. Dans une vidéo intitulée *Le dernier supplice chinois*<sup>255</sup>, diffusée sur internet, il analyse un jeu de plaque de verre stéréoscopiques. Il s'avère que les deux jeux de plaques de verre, celui conservé à l'ECPAD et celui du musée Nicéphore Niepce sont identiques. Toutes les images sont similaires, la seule différence est que le jeu de l'ECPAD est légendé. Jérôme Bourgon propose une interprétation de l'ensemble du musée Niepce dans un article intitulé *Photographie et vérité historique: Le lingchi de Wang Weiqin*.<sup>256</sup> Malgré la légende du fonds indiquant "Exécution

---

<sup>254</sup> BOURGON Jérôme, *Supplices chinois*, La Maison d'à côté, Bruxelles, Belgique, 2007. Ainsi que BOURGON Jérôme, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://turandot.chineselegalculture.org/>, consulté le 9 octobre 2016.

<sup>255</sup> MAGET Laurent, *Le dernier supplice chinois (partie 1 et 2)*, <https://www.youtube.com/watch?v=MfeL1KYUEwk>, visionnée le 12 novembre 2016.

<sup>256</sup> Voir sur BOURGON Jérôme, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=11> consulté le 9 octobre 2016.

chinoise, Kouantcheou-ouan (pour Kouang-tcheou wan, c'est-à-dire Canton), 1908", Jérôme Bourgon considère que la scène a eu lieu à Pékin, notamment grâce à la traduction d'une enseigne qui indique qu'il s'agit du marché aux légumes de la ville, la place où se déroulaient les exécutions. Par un recoupement entre les archives et ces informations, il en est venu à la conclusion que le supplicié était un certain Wang Weiqin qui aurait exécuté à Pékin par le supplice du lingchi en octobre 1904 pour le meurtre de douze personnes. Pour le chercheur, la scène n'a pu se dérouler que sur un intervalle de quatre ou cinq ans, de l'arrivée des occidentaux pour la révolte des Boxers en 1900 à l'abolition du supplice en 1905.

Une réinterprétation de cet ensemble a été faite. Il semblerait effectivement que la scène se déroule à Pékin, l'architecture est similaire à d'autres images de suppliciés tués sur la place<sup>257</sup>. De plus, il faut préciser que le lieutenant Imbert n'a probablement pas pu se rendre jusqu'à la capitale chinoise sans qu'une mention ait été faite dans ses états de service, ce qui n'est pas le cas. Se rendre à Pékin, représente une véritable expédition dont une trace serait sans doute restée dans sa collection photographique. Que représentent donc ces images ? La première plaque montre l'arrivée du condamné dans une voiture, pour Jérôme Bourgon il s'agit d'un « *privilege, réservé à un personnage de marque (un officiel?). Les condamnés sont habituellement portés dans des paniers d'osier, ou marchent au supplice à pied* »<sup>258</sup>. La deuxième plaque montre le condamné attaché à un poteau, la poitrine lacérée, entouré par une large foule. Dans cette masse, Jérôme Bourgon a reconnu trois occidentaux par leurs chapeaux. Un élément assez original par rapport aux autres exécutions connues est le costume du supplicié. Le condamné n'est pas entièrement dénudé, le sexe est caché par un vêtement. Peut-être s'agit-il bel et bien d'une femme comme l'indique la légende laissée sur les plaques. Le visage du condamné n'est pas très expressif et comme le relève Jérôme Bourgon, peut-être est-ce à cause de drogues prises afin de diminuer leurs souffrances. Sur la troisième plaque, les deux bourreaux entourent le condamné, lui lacérant les bras. Progressivement, la vie semble quitter le corps du condamné, dont l'attitude est de plus en plus relâchée. Ce ne sont plus que quelques membres qui demeurent sur le poteau pour la plaque de verre n°8. Les membres sont placés dans un panier sur la plaque n°9. Le corps est détaché (plaque n°10), il est déposé au sol (plaque n°11) dans une marre de sang. Les restes du condamné sont placés dans un

---

<sup>257</sup> BOURGON Jérôme, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://turandot.chineselegalculture.org/>, consulté le 9 octobre 2016.

<sup>258</sup> BOURGON Jérôme, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://turandot.chineselegalculture.org/>, consulté le 9 octobre 2016.

panier, la foule observe le résultat de l'exécution avec attention. Quel pouvait donc être les raisons d'un tel supplice s'il s'agit d'une femme ? De mémoire d'héritier ayant assisté à une séance de projection, il s'agissait d'une femme adultère. Après un échange avec Jérôme Bourgon, qui considère qu'il peut effectivement s'agir d'une femme, il a été établi que l'adultère n'est pas une raison suffisante pour avoir droit à un tel procès, la femme aurait du également tuer son époux. Si l'auteur de ces clichés n'est pas Edgard Imbert, comment s'est-il procuré ces images ? Une personnalité avoisinant le lieutenant Imbert a été mise en valeur, il s'agit de Louis Carpeaux. Le nom de ce dernier a été évoqué dans un article écrit par Jérôme Bourgon<sup>259</sup>. La personnalité de Louis Carpeaux dans le commerce de cliché, notamment pour Angkor, a déjà été soulevée. Pour Jérôme Bourgon, Louis Carpeaux est particulièrement impliqué dans le commerce des clichés de supplice et dans leurs succès. Il a vendu des plaques de verre montrant un supplice chinois à la maison Jules Richard<sup>260</sup> et a participé à la renommée de ce type de cliché notamment par la parution de son ouvrage *Pékin s'en va*<sup>261</sup>, dans lequel figure, pour la deuxième édition, un jeu de quatre photographies représentant le lingchi d'un certain Fou-Tchou-Li. Il affirme d'ailleurs avoir assisté à la scène le 10 avril 1905. Peut-être est-ce donc Louis Carpeaux qui aurait partagé ces clichés avec le lieutenant Imbert, particulièrement intéressé par ce type de sujet. L'ouvrage de Louis Carpeaux a d'ailleurs inspiré d'autres écrivains comme par exemple Georges Bataille (1897-1962) qui raconte son angoisse et son attraction devant un tel cliché dans son ouvrage *Les larmes d'Eros* dans lequel il écrit : « *Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image, à la fois extatique (?) et intolérable.* <sup>262</sup> » Pour ce dernier un tel cliché illustre un « *Lien fondamentale : celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme.* <sup>263</sup> » Il existe vraisemblablement une attraction devant ce type de cliché, qui fut collectionné par Louis Carpeaux, Edgard Imbert, Jules Richard mais aussi Georges Bataille. Au-delà d'une image horrible, ces derniers y voyaient-ils autre chose ? Un moment d'extase, comme le pensait Georges Bataille, ou bien peut être l'instant ultime avant que toute vie ne quitte le corps du supplicié, saisis sur la pellicule ?

---

<sup>259</sup> BOURGON Jérôme, "Obscene vignette of truth construing photographs of Chinese executions as historical document", pages 39-91 dans HENRIOT Christian et YEH Wen\_hsin, *Visualising Chine : 1845-1945*, Brill, Leiden-Boston, 2013.

<sup>260</sup> Information donnée par Jérôme Bourgon. Aujourd'hui ce fonds est détenu par la maison d'édition Hachette.

<sup>261</sup> CARPEAUX Louis, *Pékin qui s'en va*, Paris, A. Maloine, 1913.

<sup>262</sup> BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, Union générale d'éditions, Paris, France, page 121.

<sup>263</sup> *Ibid.*, page 121.

Cette partie, axée sur l'étude du regard du lieutenant Imbert, celui qu'il pose au moyen de l'appareil photographique, a démontré tout un panel d'utilisation de l'image en multipliant les supports. D'abord, l'usage de la carte postale a montré les liens étroits qu'entretenait le lieutenant Imbert avec les codes de l'anthropologie. Ces images échappent peut-être à l'officier colonial au profit de l'éditeur Paul Couadou, toutefois elles véhiculent des stéréotypes tenaces. De plus, l'étude des cartes postales dites de « scène et types » a mené à constater que toutes ces images se ressemblent. Comme si le même angle de vue avait été posé sur toutes les civilisations photographiées. Ensuite, l'album photographique couplé aux tirages de qualité pour les images prises à l'EFEO ont exprimé l'attachement du lieutenant Imbert pour le patrimoine culturel local. D'ailleurs, les explications détaillées dans les carnets de notices en disent long sur la recherche du lieutenant Imbert après sa prise de vue. Il se renseigne sur l'artisanat local et rédige des commentaires. Un mystère demeure, il s'agit de la série de plaques de verre prises sur le site d'Angkor. Est-ce un achat à un tiers ? Le fameux Louis Carpeaux, impliqué dans le commerce d'images de supplices ? Impossible de répondre. En tout cas, le fait d'en faire la collection atteste d'un intérêt profond pour ce patrimoine. D'ailleurs, la dernière strate, celle de la plaque de verre présente dans le vrac du fonds, montre une tout autre collection ; celle de l'étrange, du morbide et du sensationnel. Tous ces éléments mis bout à bout en viennent à broser les traits d'une personnalité, celle d'Edgard Imbert, un officier colonial bien singulier.



## Conclusion

Il s'agit ici d'une double conclusion, celle de cette présente recherche mais aussi celle d'une étude menée pendant deux années de Master sur le fonds Imbert et plus précisément sur la personnalité d'Edgard Imbert.

La première partie du présent mémoire a permis de revenir sur l'analyse de ces deux collections : Imbert Madagascar et Imbert Tonkin, en s'intéressant tout particulièrement à la logique initiale du photographe lors du classement et de l'organisation de ses clichés. La maturation de cette méthode a pu y être mise en évidence dont l'aboutissement est très certainement la rédaction de l'ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*<sup>264</sup>. Afin de rendre compte du travail du photographe, aujourd'hui inconnu, tout un travail méticuleux sur le fonds a été mis en œuvre conduisant à trois propositions de classements. Celles-ci étaient axées sur trois enjeux à prendre en compte : l'identité du photographe, le lieu de la prise de vue et la chronologie. Ces trois propositions avaient pour objectif de rendre intelligible une production photographique complexe et diversifiée et conduire à sa diffusion. La dernière proposition, adoptée par l'institution, permet de conjuguer les trois enjeux. La personnalité du photographe, en l'occurrence Edgard Imbert, y est centrale, puisque ce sont les missions qui induisent le classement du fonds. Dans une deuxième partie, il fut question de replacer la production photographique du lieutenant Imbert au Tonkin dans un contexte ainsi que de mettre en avant les pensées et aspirations du photographe. La personnalité du lieutenant Imbert a été réellement mise au centre de cette recherche, en s'appuyant notamment sur ses écrits. Il s'agissait de parvenir à montrer que la photographie d'amateur est à partager. Il fallait donc montrer tout l'intérêt de cette collection et donner tort à Henri Marchal, qui considérait qu'il s'agissait d'images sans aucune valeur et qu'il est « *Donc inutile d'imposer la vue de ces photo à des gens ignorants l'Indochine, non familiarisés avec les monuments ou types de ce pays.* »<sup>265</sup> En ce sens, un premier développement a été dédié à la théorie et la

---

<sup>264</sup> IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liautaud, s.l. 1908.

<sup>265</sup> Siemréap, le 6 janvier 1937, par MARCHAL Henri, Préface à l'album, page de garde l'album photographique personnel reproduit dans SHIMIZU Christine, POUJOL Isabelle et MUSEE CERNUSCHI, *Objectif Vietnam: photographies de l'École française d'Extrême-Orient*, les musées de la Ville de Paris, 2014, page 132.

méthode d'Edgard Imbert. Mettant en avant l'aspect codifié et réfléchi de sa production d'amateur, dans des conditions parfois difficiles. Une méthode pour laquelle il rédige un ouvrage, des articles mais organise également des conférences, signe du désir de transmission de ses connaissances. Des connaissances et une expérience qui sont d'ailleurs diffusées à d'autres photographes qui utilisent ses clichés et ses écrits<sup>266</sup>. Plus qu'un amateur il s'y présente également comme un véritable technicien à la recherche de représentations artistiques, comme ce fut le cas à Madagascar<sup>267</sup>. Ensuite, ce fut le regard d'Edgard Imbert, ses impressions transcrites dans ses carnets de notices qui furent mises en lumière. Montrant que d'un simple militaire, l'officier semblait poser sur les populations le regard d'un anthropologue. Ses photographies et ses écrits attestent d'un intérêt pour les cultures rencontrées aussi bien à Madagascar qu'au Tonkin. Pas pour autant anticolonialiste, il remet tout de même en question les dispositions de la colonisation au Tonkin et porte le regard d'un humaniste sur les autochtones. Côté d'ailleurs les élites de la communauté autochtone il fournit une représentation de la société coloniale. Cette collectivité coloniale, objet d'un troisième développement, se construit en miroir par rapport à la vie mondaine métropolitaine par une reproduction dans le divertissement mais aussi dans sa hiérarchie. Comme ce fut le cas à Madagascar, la photographie sert à la transcription de cette hiérarchie. Il est clairement montré ici que la photographie est une construction et non pas expression de la réalité. Les albums photographiques en particulier sont composés pour refléter une existence choisie. Edgard Imbert semble avoir perçu la nécessité de cette autocensure afin de transmettre ses clichés à la postérité. Enfin, la confrontation de tous les supports a offert la possibilité d'accéder d'autant plus à l'intimité du photographe. L'étude de la carte postale a exprimé, encore une fois, les liens du photographe avec l'anthropologie. Mais était-il seulement conscient de l'utilisation de ses clichés pour la constitution de tels stéréotypes ? Lui ont-ils simplement échappés au profit de Paul Couadou ? Quel rapport entretenait-il réellement avec les populations ? Ces questions restent en suspens. Par ailleurs, il semble évident que le photographe s'est pris de passion pour la culture locale, en s'engageant pour la préservation de son patrimoine. Ses liens avec l'EFEO et son probable voyage à Angkor en attestent. En

---

<sup>266</sup> Notamment LE MEE Alexandre, *La Photographie dans la navigation et aux colonies*, Paris, France, C. Mendel, 1902 et BUNEL L.-J., *Notes pratiques sur la photographie dans les pays chauds*, C. Mendel, Paris, France, 1907.

<sup>267</sup> Lors de son voyage à Madagascar, Edgard Imbert s'essaie au pictorialisme Voir MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ère année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015, volume 1, pages 38-41.

dernier lieu, le goût du lieutenant Imbert pour le sensationnel s'est distingué dans l'étude des plaques de verre, avec un attrait certain pour le sordide l'inscrivant tout à faire dans la culture propre à la fin du XIX et du début du XXe siècle.

Quel était donc que cet homme, Edgard Imbert, officier colonial mais aussi photographe ? Dresser son portrait met en évidence un certain nombre de contradictions. Par de nombreux aspects, il appartient particulièrement à son siècle. Son regard sur les populations, ses idées et ses goûts en sont l'expression. Mais il semble aussi avoir le regard tourné vers la postérité, en comprenant la nécessité de transmettre sa méthode et ses images. L'identité qu'il s'est construite est celle délivrée dans les albums photographiques, celle qu'il n'a pas toujours assumée figure dans le vrac du fonds. Impliqué dans la politique coloniale avec Hubert Lyautey à Madagascar, il semble agir seul lors de son voyage au Tonkin, peut-être est-ce donc l'expression la plus limpide de sa pensée, non influencée par un supérieur. Proche des populations locales au Tonkin, il entretenait aussi une relation intime avec une autochtone à Madagascar, signe que sa conception de la hiérarchie coloniale a tendance à se brouiller. Militaire, il semble aussi se considérer comme un artiste et côtoie d'autres officiers ayant les mêmes goûts<sup>268</sup>. L'étude menée sur ces deux collections conduit à observer l'évolution de cet homme, depuis ses premières expérimentations photographiques à Madagascar jusqu'à l'adoption d'une apparence convenue au Tonkin. C'est donc le fragment d'une existence qu'il a été possible d'envisager, s'exprimant et se perpétuant à travers le vestige photographique.

Un sujet tel que la photographie pratiquée dans un contexte colonial paraît être à développer. Bien qu'un intérêt certain soit porté à la photographie de voyage, l'accent n'est pas forcément axé sur le contexte historique dans lequel il s'inscrit en étudiant la vie quotidienne et les représentations qui en découlent. Il serait intéressant de juxtaposer plusieurs fonds photographiques, d'amateurs coloniaux provenant de plusieurs horizons, militaires et civils et de confronter leurs rapports à la photographie ainsi que leurs relations avec la

---

<sup>268</sup> Dossier personnel du capitaine Carpeaux Victor Louis Joseph : Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 371, Feuillet du personnel, Cherbourg, 15 avril 1904, Commentaire du Colonel Comte : « [Victor Louis Joseph Carpeaux] *me semble avoir peu d'esprit militaire et être plutôt un artiste qu'un soldat* », 10<sup>e</sup> page. Dossier personnel du chef de bataillon Sénèque Jules Auguste, Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 2357, Feuillet du personnel, Hanoï, 1<sup>er</sup> novembre 1893, signature illisible : « *Il a mis son réel talent de dessinateur au service du Corps, en faisant des conférences intéressantes sur la topographie. C'est un officier intelligent, trop artiste, n'ayant pas le sentiment militaire, mais qui s'il veut renoncer à la fête, et ne pas dépasser ses moyens pécuniaires, peut rendre du service, plutôt dans des missions spéciales que dans le service courant pour lequel il a peu de goût.* » non paginé.

hiérarchie. Par ailleurs, tenter de reconstituer les réseaux photographiques qui devaient exister aux colonies entre amateurs et dont il fut soulevé quelques noms, pourrait être éclairant. L'échange de clichés et le partage de conseils semblent être déjà expérimentés par Edgard Imbert. Cela permettrait de parvenir à comprendre les enjeux de la photographie durant la période coloniale ainsi que de saisir s'il existe une professionnalisation de la fonction dans l'armée. Parce qu'au final, qu'est-ce que photographier sinon de récréer et façonner le réel ?

# *Bibliographie*

## 1 Sources primaires :

---

### 1.1 Manuscrites

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton I, dossier 92, sous-dossier 3.

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton II, dossier 93, sous-dossier 7, Fonctionnement de l'EFEO de 1901 à 1979, gestion du personnel européen. -

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton XII, dossier 92, Dossier I.

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton XII, Musée, Concerne le musée Louis Finot de Hanoi, s.d.

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton XXXVII, Dossier X, La conservation d'Angkor (1902-1935), - Missions (1902-1905).

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton XXXVIII, La conservation d'Angkor (1907-1932).

Archives de l'EFEO, Fonds de l'EFEO : Archives administratives et scientifiques, Carton XXXIX, La conservation d'Angkor (s.d.).

Archives nationales, Instruction publique, Distinctions honorifiques, Palmes académiques : dossiers individuels, F/17/40232, Hug-I.

Archives nationales, Instruction publique, Distinctions honorifiques, Palmes académiques : dossiers individuels, Fichiers des personnes ayant été promues aux palmes académiques, F/17/16161, De Guil à J.

Archives nationales, Instruction publique, Distinctions honorifiques (1892-1963), Palmes académiques (1890-1965), Fichiers des personnes ayant été promues aux palmes académiques, F/17/1611, De Hada à Jace.

Dossier personnel du capitaine Carpeaux Victor Louis Joseph : Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 371.

Dossier personnel du lieutenant Imbert Alphonse Edgard Jean : Service historique de la Défense, SHD/GR, 7 Ye 1368.

Dossier personnel de l'adjudant chef Imbert Jules Emile, Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 5143.

Dossier personnel du chef de bataillon Sénèque Jules Auguste, Service historique de la Défense, SHD / GR 11 Yf 2357.

Dossier personnel du chef de bataillon Péri François Michel, Service historique de la Défense, SHD / GR Yf 12115.

## 1.2 Imprimées

BUNEL L.-J., *Notes pratiques sur la photographie dans les pays chauds*, C. Mendel, Paris, France, 1907.

BERNARD F., "L'Indo-chine : erreurs et dangers", *La Revue de Paris* (1), 1901

CARPEAUX Louis, *Pékin qui s'en va*, Paris, A. Maloine, 1913.

*Décret du 29 décembre 1903 portant règlement sur la solde et les accessoires de solde des troupes coloniales à la charge du département des colonies*, Charles-Lavauzelle, Paris, France, 1904.

DOUMER Paul, *Indo-Chine française (souvenirs)*, Vuibert et Nony, Paris, France, 1905.

FERRY Jules, *Le Tonkin et la mère-patrie : témoignages et documents*, Victor-Havard, Paris, France, 1890.

GALLIENI Joseph, *Galliéni au Tonkin (1892-1896)*, Berger Levrault, Paris, France, 1941.

HOCQUARD Edouard, *Une campagne au Tonkin*, Hachette et Cie, Paris, France, 1892.

IMBERT Edgard et POINCET Maurice, *La photographie en France et dans les pays chauds*, Imprimerie régionale R. Liataud, s.l. 1908.

INDOCHINE FRANCAISE, "Ecole française d'Extrême-Orient", *Annuaire général de l'Indochine*, 1909, p. 234-237.

MOUHOT Henri, *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties central de l'Indo-chine*, L. Hachette, Paris, France, 1868.

LANGLET Eugène-Albert, *Le peuple annamite : ses mœurs, croyances et traditions*, Berger-Levrault, Paris, France, 1913.

LE MEE Alexandre, *La Photographie dans la navigation et aux colonies*, Paris, France, C. Mendel, 1902.

LYAUTEY Hubert, *Lettres du Tonkin et de Madagascar (1894-1899)*, Paris, A. Colin, 1920.

LONDRES Albert, *Visions orientales: récit*, Serpent à Plumes Paris, France, 2002.

TOURING-CLUB DE FRANCE, COMITE DE TOURISME COLONIAL, *L'Indo-Chine. Guide-album à l'usage des touristes*, Paris, Touring-Club de France, 1911.

## 2 Sources secondaires

---

### 2.1 Articles :

ABOUT Ilsen et CHEROUX Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* (10), novembre 2001, p. 8-33.

BANCEL Nicolas, « Le sens des mots dans l'usage de la photographie anthropologique (1860-1900) », *Hommes et Migration* (1252), novembre-décembre 2004, p. 82-90.

BARTHELEMY Guy, « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme* 29 (105), 1999, pp. 119-131.

BLASCHKE Estelle, « Du fonds photographique à la banque d'images », *Études photographiques* (24), 9 novembre 2009, p. 150-181.

BOETSCH Gilles et FERRIE Jean-Noël, « Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale », *Hermès, La Revue* (30), 2001, p. 169-175.

BOURGON Jérôme, *Supplices chinois*, La Maison d'à côté, Bruxelles, Belgique, 2007.

CHARPY Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle* (34), 1<sup>er</sup> juin 2007, p. 147-163.

CHALFEN Richard, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* (32), Printemps 2015, [En ligne], mis en ligne le 24 juillet 2015. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3502>, consulté le 7 octobre 2016.

COUR GRANDMAISON Olivier Le, « L'empire des hygiénistes, vivre aux colonies », *Raison Presente* (193), mars 2015, p. 105.



COMOR André-Paul, « Les plaisirs des légionnaires au temps des colonies : l'alcool et les femmes », *Guerres mondiales et conflits contemporains* (222), 1<sup>er</sup> juin 2006, p. 33-42.

DARTEVELLE Raymond et POIVERT Michel, « Élités économiques et création photographique », *Études photographiques* (24), 9 novembre 2009, p. 2-9.

D'OUZOUVILLE Brigitte, « Réflexions sur le dualisme dans la représentation photographique d'une société coloniale », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues* (80)-(81), juin 2000, p. 217-245.

DOMINO Xavier, « Fleurs de baigne », *Études photographiques*, 11 mai 2002, [En ligne], mis en ligne le 11 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/273>, consulté le 10 novembre 2015.

DULUCQ Sophie, COQUERY-VIDROVITCH Catherine, FREMIGACCI Jean et al, « L'écriture de l'histoire de la colonisation en France depuis 1960 », *Afrique & histoire*, 2006 (6), p. 235-276.

GUNTHERT André, « L'image partagée », *Études photographiques* (24), 9 novembre 2009, p. 182-209.

GUNTHERT André, « "Sans retouche" », *Études photographiques* (22), 1 septembre 2008, [En ligne], mis en ligne le 18 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1004>, consulté le 3 janvier 2016.

JEHEL Pierre-Jérôme, « Une illusion photographique », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues* (80)-(81), juin 2000, p. 47-70.

JONAS Irène, « L'interprétation des photographies de famille par la famille », *Sociologie de l'Art*, OPuS 14, 1<sup>er</sup> février 2009, p. 53-70.

JOSCHKE Christian, « Aux origines des usages sociaux de la photographie », *Actes de la recherche en sciences sociales* 154 (4), septembre 2004, p. 53-65.

LEGRANDJACQUES Sara, « Hanoi au cœur des mobilités étudiantes, 1880-1945 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, (43), 2016, p. 89-102.

LE BRUSQ Arnaud, « Les musées de l'Indochine dans le processus colonial: La colonisation culturelle dans l'Empire français: Entre visées éducatives et projets muséographiques (XIXe-XXe siècles) », 95, 2007, p. 97-110.

MAITRE Nelly. « Etude d'un groupe social : les officiers de marine à Toulon (1870-1900) (Quelques conclusions) », *Cahiers de la Méditerranée* (10), 1975, p. 79-88.

MARESCA Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques* (15), 1<sup>er</sup> novembre 2004, p. 61-77.

MOUCHEL Didier, « Archéologie du reportage photographique », *Études photographiques*, 11 mai 2002, [En ligne], mis en ligne le 11 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/271>, consulté le 12 novembre 2015.

TIMBY Kim, « Les albums photographiques du musée de l'Homme », *Études photographiques*, 1<sup>er</sup> Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/104>, consulté le 12 novembre 2015.

TRACOL-HUYN Isabelle, « La prostitution au Tonkin colonial, entre races et genres », *Genre, sexualité & société*, Automne 2009, [En ligne], mis en ligne le 26 novembre 2009, URL : <http://gss.revues.org/1219>, consulté le 14 novembre 2015.

TRACOL-HUYNH Isabelle, « Encadrer la sexualité au Viêt-Nam colonial : police des mœurs et réglementation de la prostitution (des années 1870 à la fin des années 1930) », *Genèses* (86), 2012, p.55-77.

VENAYRE Sylvain, « Le voyage, le journal et les journalistes au xixe siècle », *Le Temps des médias* 2007 (n° 8), p.46-56.

## 2.2 Ouvrage:

ALLOULA Malek, *Le Harem colonial : images d'un sous-érotisme*, Paris, France, Séguier, 2001.

AUER Michel, *Histoire illustrée des appareils photographiques*, Paris, France, Edita, 1975.

BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et VERGES Françoise, *La République coloniale*, Paris, France, Hachette littératures, 2006.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, France, Gallimard, 1980.

BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, Union générale d'éditions, Paris, France, 1978.

BEHAD Ali et GARTLAN Luke, *Photography's Orientalism: new essays on colonial representation*, Los Angeles, Etats-Unis, Getty Research Institute, 2013.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, France, ÉdAllia, 2012.

BERHOU-BECAM Laurence et BECAM Didier, *L'enquête Fortoul, 1852-1876: chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*, CTHS, Paris, France, 2010

BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, BOETSCH Gilles (et al.), *Zoos humains et exhibitions coloniales: 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, France, La Découverte, 2011.

BLILI TEMIME Leïla, DAHLEM Jacqueline et GRONDIN Reine-Claude (et al.), *Colonisation: droit d'inventaire*, Paris, France, A. Colin, 2004.

BODIN Michel et FREMEAUX Jacques, *Les Français au Tonkin, 1870-1902: une conquête difficile*, Saint-Cloud, Ed. SOTECA, 2012.

BOISJOLY François et BADOT Jean-Christophe, *Répertoire des photographes français d'outre-mer, de 1839 à 1920*, Paris, France, Héritage architectural, 2013.

BOLTANSKI Luc, CASTEL Robert, CHAMBOREDON Jean-Claude (et al.), *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1965.

BOURRIN Claude, *Le vieux Tonkin: le théâtre, le sport, la vie mondaine de 1890 à 1894*, Hanoi, Viet Nam, Imprimerie d'Extreme-Orient, 1941.

BROCHEUX Pierre et HEMERY Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë (1858-1954)*, Editions la Découverte, Paris, France, 1995.

BUSY Léon, *Villages et villageois au Tonkin: 1915-1920*, Boulogne, France, Collections Albert Kahn, 1986.

CARTIER BRESSON Anne, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, France, Marval : Paris musées, 2008.

CHEROUX Clément, *Vernaculaires: essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, France, le Point du Jour, 2013.

DESPIERRES Jean, *L' Indochine d'antan : Tonkin, Annam, Cochinchine, Cambodge et Laos à travers la carte postale ancienne*, Paris, France HC, 2008.

DEROO Éric, *La vie militaire aux colonies*, Paris, France, Gallimard, 2009.

DEROO Éric et LEMAIRE Sandrine, *L'illusion coloniale*, Paris, France, Tallandier, 2006.

DINH Trọng Hiếu et POISSON Emmanuel, *Hà Nội en couleurs: 1914-1917*, Paris, France, Riveneuve éd., 2014.

DINH Trọng Hiếu, FONTBRUNE Loan de, FRANCHINI Philippe (et al.), *Les premiers photographes au Viet Nam*, Riveneuve éditions, Paris, France, 2015.

FAVROD Charles-Henri, *Étranges étrangers: photographie et exotisme, 1850-1910*, Paris, France, Centre national de la photographie, 1989.

FRANCHINI Philippe, *Tonkin, 1873-1954: colonie et nation, le delta des mythes*, Paris, Ed. Autrement, 1994.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Ed. Du Seuil, Paris, France, 1974

FONT-REAULX Dominique de, *Peinture & photographie: les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, France, Flammarion, 2012.

FONT-REAULX Dominique de et BOLLOCH Joëlle, *L'oeuvre d'art et sa reproduction*, Paris, France, Musée d'Orsay : 5 continents, 2006.

FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, France, Bordas : Adam Biro, 1994.

GATTINONI Christian et VIGOUROUX Yannick, *La photographie, 1839-1960*, Paris, France, Scala, 2001.

GATTINONI Christian, *Les mots de la photographie*, Belin, Paris, France, 2004.

GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers: l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, France, Aubier, 1993.

GUNTHERT André et POIVERT Michel (et al.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

HENRIOT Christian et YEH Wen\_hsin, *Visualising Chine : 1845-1945*, Brill, Leiden-Boston, 2013.

HIGHT Eleanor M. et SAMPSON Gary P., *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*, London, Royaume-Uni, 2002.

JAY Paul, *La carte postale et la collection Combiér*, Châlon-sur-Saône, France, Musée Nicéphore Niépce, 1976.

LAUR Jean, *Angkor: temples et monuments*, Paris, France, Flammarion, 2002.

LEFEBURE Antoine, *Explorateurs photographes: territoires inconnus*, Paris, France, Ed. La Découverte, 2003.

LEFAILLER Philippe, *L'Ecole française d'Extrême-Orient à Hanoi 1900-2000: Regards croisés sur un siècle de recherches*, Hà Nội, Viet Nam, EFEO, 2000.

MAXWELL Anne, *Colonial photography and exhibitions : representations of the « native » and the making of European identities. Anne Maxwell*, London New York, Leicester University Press, 1999.

MEYER Charles, *La vie quotidienne des Français en Indochine: 1860-1910*, Hachette littérature, Paris, France, 1985

MORICEAU Lucie, *Capitaine Emile Coquibus : journaux d'Afrique (1901-1910)*, Paris, France, L'Harmattan, ECPAD, 2015.

NGUYEN Văn Ký, *La société vietnamienne face à la modernité : le Tonkin de la fin du XIXe siècle à la Seconde guerre mondiale. Nguyễn Văn Ký*, Paris, France, l'Harmattan, 1995 (Recherches asiatiques).

PAPIN Philippe, *Histoire des territoires de Hà-Nội: quartiers, villages et sociétés urbaines du XIXe au début du XXe siècle*, Paris, les Indes savantes, 2013.

PELACOT Charles Balthasar de Colonel, *Souvenirs d'un officier colonial (1871-1918) : Algérie, Tunisie, Tonkin, Nouvelle-Calédonie, Chine, Madagascar*, Aurillac, Imprmoderne, 1926.

PINGUET Catherine, *Felice Beato, 1832-1909 : aux origines de la photographie de guerre*. Paris, France, CNRS, 2014.

POIVERT Michel, *Le pictorialisme en France*, Paris, France, Hoëbeke : Bibliothèque nationale, 1992.

QUELLA-VILLEGGER Alain, *Indochine: un rêve d'Asie*, Paris, Omnibus, 1995 (Omnibus).

RIPERT Aline, FRERE-MICHELAT Claude et FORESTIER Sylvie (et al.), *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*, Paris, France, Éditions du C.N.R.S, 1983.

ROUILLE André, *La photographie en France: textes & controverses, une anthologie*, Paris, France, Macula, 1989.

ROUILLE André et MARBOT Bernard, *Le corps et son image: photographies du dix-neuvième siècle*, Paris, France, Contrejour : Bibliothèque nationale, 1986.

SEKULA Allan, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*, Paris, France, Beaux-arts de Paris éd. Ministère de la culture et de la communication, 2013.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgeois, Paris, France, 2008.

TARAUD Christelle, *Mauresques: femmes orientales dans la photographie coloniale 1860-1910*, Paris, France, Albin Michel, 2003.

THEROUX Paul, *Cartes postales des contrées lointaines et mystérieuses*, Paris, France, Thames & Hudson, 2007.

## 2.3 Catalogue d'exposition :

Londres, 1995

PEERS Simon et BRITISH COUNCIL, *The working of miracles: William Ellis*, British Council.

Paris 2016

ASPART Vanessa, BARRON Géraldine, BEGUE Estelle, *Des voyageurs à l'épreuve du terrain: Etudes, enquêtes explorations (1800-1960)*, Pierrefite-sur-Seine, Archives nationales.

Paris 2014

JULIEN&ANNE, GALLIOT Sébastien, BAGOT Pascal (et al.), *Tatoueurs, tatoués*, Paris, France, ACTES SUD.

Paris, 2014

SHIMIZU Christine, POUJOL Isabelle et MUSEE CERNUSCHI, *Objectif Vietnam: photographies de l'École française d'Extrême-Orient*, les musées de la Ville de Paris.

Paris 2011

BERLIERE Jean-Marc, FOURNIE Pierre et MAGNIEN Agnès, *Fichés ? : photographie et identification 1850-1960*, Paris, France, Perrin Archives Nationales.

Paris, 2011

THURAM Lilian et MUSEE DU QUAI BRANLY, *Exhibitions: l'invention du sauvage*, Actes Sud.

Paris 2010

MUSEE DU QUAI BRANLY, *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Somogy Musée du quai Branly.

Paris, 2007

BELMENOVAR Safia et COMBIER Marc, *Bons baisers des colonies: images de la femme dans la carte postale coloniale*, Ed. Alternatives.

Paris 2006

LE FUR Yves et MUSEE DU QUAI BRANLY, *D'un regard l'Autre: photographies XIXe siècle*, Musée du quai Branly : Actes Sud.

Paris 2004-2005



BAJAC Quentin Auteur (et al.) *Le photographe photographié: l'autoportrait en France, 1850-1914*, Paris-Musées : Maison Européenne de la Photographie : Somogy.

Paris 2010

BEGUIN Gilles, MUSEE CERNUSCHI, *Archéologues à Angkor : archives photographiques de l'école française d'Extrême-Orient*, Paris-musée.

Paris 2001

FRANCHINI Philippe et GHESQUIERE Jérôme, *Des photographes en Indochine : Tonkin, Annam, Cochinchine, Cambodge et Laos au XIXe siècle*, Paris, Marval Réunion des musées nationaux.

Paris 2000

FOURNIE Pierre (et al.), *Regards sur le monde: trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, Somogy.

Paris, 1998

MINISTERE DE LA DEFENSE, *Les soldats de l'image*, ECPAD.

Paris, 1997

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS ET MUSEE RODIN, *L'art du nu au XIXe siècle: le photographe et son modèle*, Hazan : Bibliothèque nationale de France.

Paris, 1994

MUSEE DE L'ARMEE, *Crimée: 1854-1856*, ed. Musée de l'armée.

Paris 1989

MUSEE D'ORSAY et BIBLIOTHEQUE NATIONALE, *L'Invention d'un regard: (1839-1918)*, Ed. de la Réunion des musées nationaux.

Paris 1986

MUSEE DE L'ARMEE et MUSEE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE, *Soldat et société 1850-1950: exposition du 27 octobre au 30 novembre 1986*, Paris-Audiovisuel.

Paris 1980

MAUREL Christian (et al.), *L'Exotisme colonial: 150 photographies du début du siècle*, France, R. Laffont.

## 2.4 Acte de colloque

ASSOCIATION CONNAISSANCE DE L'HISTOIRE DE L'AFRIQUE CONTEMPORAINE, CENTRE DE RECHERCHES ET D'ETUDES SUR LES SOCIETES DE L'OCEAN INDIEN et CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, *L'autre et nous: « scènes et types »*, Paris, France, Syros, 1995.

ASSOCIATION OF ART HISTORIANS, *Colonialism and the object: empire, material culture and the museum*, London, Royaume-Uni, 1998.

CONGRES NATIONAL DES SOCIETES HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES et CENTRE DE RECHERCHES HISTORIQUES SUR LES SOCIETES MEDITERRANEENNES, *Images de guerre, guerre des images, paix en images: la guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Perpignan, France, Presses universitaires de Perpignan, 2012.

## 2.5 Mémoires et thèses :

DIEN Dao Thi, *Les archives coloniales au Vjêt Nam (1858-1954): les fonds conservés au dépôt central de Hà Nội fonds de la résidence supérieure au Tonkin*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006.

LALLOUETTE Victoire, *Histoire d'une conquête photographique en Papouasie-Nouvelle-Guinée à la fin du XIXe siècle : étude du fonds photographique du musée du quai Branly*, Mémoire de recherche : histoire de l'art appliquée aux collections (2eme année de 2<sup>e</sup> cycle), sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique et Monsieur Poivert Michel, Paris, Ecole du Louvre, 2014.

MULLER Aline, *Inventaire et étude des albums Madagascar du fonds Imbert : Entre regard militaire et mémoire de voyage*, Mémoire d'étude (1ere année de 2<sup>e</sup> cycle) sous la direction de Madame De Font-Réaulx Dominique, Paris, Ecole du Louvre, mai 2015.

## 2.6 Webographie :

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « BnF - Trésors photographiques de la Société de géographie », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/25.htm>, consulté le 1 février 2015.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « Voyage en Orient », [s. d.], <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>, consulté le 7 avril 2015.

BIBLIOTHEQUE NUMERIQUE NIMES, Collections numérisées, « Photo-revue : journal des amateurs et des photographes », 5 juillet 1908, [s. d.], <http://bibliotheque-numerique.nimes.fr/re/notices/108139-Photo-revue-journal-des-amateurs-et-des-photographes.html>, consulté le février 2015.

BOURGON Jérôme, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://turandot.chineselegalculture.org/>, consulté le 9 octobre 2016.

DEGROISE Marie-Hélène, « Photographes outre mer (1840-1944) », [s. d.], <http://photographesenoutremer.blogspot.fr/>, consulté le 15 mars 2016.

DIEULEFILS Pierre, « Pierre Dieulefils », 2014-2016, <http://www.pierre-dieulefils.com>, consulté le 16 mai 2016.

ECPAD Agende d'images de la défense, « Itinéraires exotiques », 1<sup>er</sup> décembre 2004, <http://www.ecpad.fr/itineraires-exotiques/>, consulté le 4 février 2015.

MEDIATHEQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE, Archives photographiques, « Touring club de France », [s.d.], [http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives\\_photo/visites\\_guidees/touring\\_club\\_de\\_france.html](http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/touring_club_de_france.html), consulté le 15 novembre 2015.

## 2.7 Conférence :

BRUNET François, « De l'exploration à la fascination, image de l'Ouest et de l'Indien : conférence enregistrée au Salon de lecture Jacques Kerchache le 28 juin 2014. François Brunet, Carine Peltier-Caroff, Daniel Dubois, conférenciers », Musée du quai Branly, Paris, 2014.

DIAS Nélia, « L'histoire et la proto-histoire de la photographie ethnographique : Conférence enregistrée au Salon de lecture Jacques Kerchache le 29 janvier 2011. Nélia Dias, conférencière », Musée du quai Branly, Paris, 2011.

## 2.8 Filmographie :

KECHICHE Abdellatif, *Vénus noire*, 2009.

LYNCH David, *Elephant Man*, 1980.

MAGET Laurent, *Le dernier supplice chinois (partie 1 et 2)*, <https://www.youtube.com/watch?v=MfeL1KYUEwk>, visionnée le 12 novembre 2016.

WARGNIER Régis, *Indochine*, 1992.