



**HAL**  
open science

# Documenter le Brésil au début du XXe siècle : étude du fonds Voyage en Amérique du Sud conservé au musée Albert-Kahn

Hortense de Lestang Parade

► **To cite this version:**

Hortense de Lestang Parade. Documenter le Brésil au début du XXe siècle : étude du fonds Voyage en Amérique du Sud conservé au musée Albert-Kahn. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04495201

**HAL Id: dumas-04495201**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04495201v1>**

Submitted on 8 Mar 2024

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

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



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

ÉCOLE DU LOUVRE

Hortense de LESTANG PARADE

# Documenter le Brésil au début du XXe siècle

étude du fonds « Voyage en Amérique du Sud »

conservé au musée Albert-Kahn

Mémoire de recherche

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

Histoire de l'Art Appliquée aux Collections

présenté sous la direction de

Mme Dominique de FONT-RÉAUX

Août 2019

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

CC BY NC ND





## Remerciements

En premier lieu, je remercie Mme Dominique de Font-Réaux, conservatrice générale au Musée du Louvre, pour sa disponibilité et ses recommandations en qualité de directrice de recherche.

Ma profonde reconnaissance va à Mme Marion Perceval, directrice de la Donation Lartigue, pour m'avoir guidée tout au long de ce travail, investie dans son rôle de personne-ressource, en m'accordant son temps et son aide précieuse. Je la remercie pour nos entrevues mensuelles constructives et ses corrections.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude au musée départemental Albert-Kahn, en particulier Mme Véronique Bouchut, attachée de conservation, sans qui je n'aurais pas eu l'opportunité de me pencher sur la collection. Je remercie M. Bertrand de Sainte-Marie, conservateur du patrimoine, en tant que maître de stage, ainsi que Mme Anne Sigaud, doctorante en histoire. Sa contribution à la recherche a été un moteur. Et je n'oublie pas Mmes Sylvie Dény, Valérie Duperray et M. Serge Fouchard qui m'ont accompagné et aidé pendant mon stage.

Je remercie l'Instituto Moreira Salles de Rio de Janeiro, dont l'équipe du département Photographie m'a orienté avec toute sa bienveillance : Mmes Mariana Newlands, Roberta Zanatta et Thaiané Koppe.

J'adresse toute ma reconnaissance à M. Max Perlingeiro qui m'a chaleureusement accueillie à la Pinakothek de Rio de Janeiro dont il est le directeur, et m'a permis de m'entretenir avec M. Pedro Karp Vasquez, photographe, professeur et curateur. L'intérêt qu'ils ont porté à mon sujet m'ont beaucoup touché. À M. Jaildo Marinho, sculpteur et ami, merci pour sa confiance.

Un grand merci aux chercheurs et historiens, Mme Maria Isabela Mendonça dos Santos et M. Philippe Oulmont, pour m'avoir accordé de leur temps.

Enfin, je remercie mon amie Madeleine Daste, ainsi que ma famille pour leurs relectures et leurs encouragements.

# Sommaire

Remerciements .....	3
Sommaire .....	4
Avant-propos.....	6
Introduction .....	9

## **I. Le fonds « Voyage en Amérique du Sud » : une collection unique .....** 13

<b>1) Le « Voyage en Amérique du Sud » et les Archives de la Planète : une « documentation originale » .....</b>	<b>13</b>
1. La constitution des collections d'Albert Kahn.....	13
2. La singularité du « Voyage en Amérique du Sud » : un terrain à défricher.....	18
3. Le jardin comme pendant de l'« inventaire » d'Albert Kahn.....	22
<b>2) A l'origine du « Voyage en Amérique du Sud » .....</b>	<b>25</b>
1. Le « Voyage Autour du Monde » et le « Voyage en Amérique du Sud » : un prélude aux Archives de la Planète ? .....	25
2. La collecte et la photographie : outil de prédilection pour « répertorier » le monde	28
3. L'expérimentation des techniques en vogue.....	32
<b>3) Un projet inscrit dans son temps .....</b>	<b>35</b>
1. La vision d'un homme du début du XXe siècle .....	35
2. France / Brésil : les premiers contacts d'Albert Kahn avec le continent latino-américain.....	38
3. L'expédition au Brésil au XIXe : à la découverte de l'altérité.....	43

## **II. Le voyage au Brésil .....** 49

<b>1) La photographie au Brésil : un pays précurseur .....</b>	<b>49</b>
1. Histoire(s) de conquête... et d'indépendance.....	50
2. La place privilégiée de la photographie : Dom Pedro II et Hercule Florence.....	53
3. L'apport des photographes étrangers au XIXe siècle.....	56
<b>2) La terre du bois rouge : entre cliché et réalité.....</b>	<b>59</b>
1. Clichés et expositions universelles.....	60

2. Cartes postales.....	64
3. Situation économique, historique et sociale. Représentation de la population .....	69
<b>2) L'itinéraire d'Albert Kahn .....</b>	<b>73</b>
1. L'esthétique du voyage tributaire de la stéréoscopie .....	73
2. Les villes visitées : le réseau de transport .....	77
3. La place des autres pays du fonds « Voyage en Amérique du Sud » .....	83
<b>4) « Documenter » : la photographie de l'urbanisme et du paysage, une articulation chère au Brésil.....</b>	<b>87</b>
1. Voir le pays comme un « paysage » : la photographie de paysage et d'urbanisme ...	87
4. Retour sur l'autochrome : l'attrait de la couleur .....	94
3. Le hiatus : les photographes brésiliens contemporains du voyage en Amérique du Sud.....	99
<b>III. La projection ou la manifestation du social .....</b>	<b>105</b>
<b>1) Le rôle de l'amateurisme .....</b>	<b>105</b>
1. La tendance de l'excursionnisme en France et le Photo-Club de Rio .....	105
2. L'ambiguïté de la collection photographique.....	111
3. Les vues sur stéréoscopies : Guilherme dos Santos.....	114
<b>2) Des échanges interculturels .....</b>	<b>119</b>
1. L'image animée du Brésil et les films du fonds.....	119
2. L'implantation du cinéma au Brésil .....	123
3. Quand Paris s'invite au Brésil.....	126
<b>3) « Instruire l'élite » : le voyage comme fin de connaissance.....</b>	<b>130</b>
1. L'image ou la « forme d'un spectacle ».....	130
2. L'orientation didactique des projections .....	133
3. La dimension sociale : les invités à Boulogne et les boursiers Autour du Monde..	137
<b>4) L'anthropologie : des thèmes éthiques et sociaux en jeux .....</b>	<b>141</b>
1. Les images du fonds, écartelées entre le désir de paix universelle.....	141
2. ... Et l'écueil du « projet civilisateur » : le regardeur fait l'image .....	144
Conclusion.....	148
Bibliographie .....	151

## Avant-propos

D'un point de vue méthodologique, l'étude s'est organisée selon trois niveaux. Tout d'abord, un stage de deux mois a eu lieu au musée départemental Albert-Kahn, au sein de l'unité de Conservation, Recherche et Documentation. La première étape documentaire a visé à compléter l'inventaire du « Voyage en Amérique du Sud », selon une méthode scientifique convenue. En effet, l'analyse des images sur la base de données, en lien avec d'autres fonds de la collection, et la comparaison avec des photographies prises au Brésil au XIXe siècle / début XXe, ont servi de clefs pour la documentation, parmi ses caractéristiques stylistiques. Dans un deuxième temps, la consultation du fonds dans les réserves du musée a permis de soulever les enjeux liés aux conditions de conservation et de l'examen physique.

En deuxième lieu, de nouvelles pistes de recherches sur la genèse de la constitution du fonds « Voyage en Amérique du Sud » ont été explorées. Les premières investigations ont pris place au musée, en interrogeant à la fois les sources qui y étaient disponibles (archives, documentation), ainsi que le personnel du musée départemental Albert-Kahn, grâce auquel des éléments inédits ont été apportés. La deuxième étape de recherche a eu lieu et doit se poursuivre hors-les-murs, que ce soit dans les Archives Diplomatiques ou à l'étranger.

Enfin, grâce à l'obtention d'une bourse de recherche à l'École du Louvre, un voyage à Rio de Janeiro, au Brésil, a été effectué à la suite du stage. Dès lors, une première expérience dans le département de photographie à l'Instituto Moreira Salles de Rio de Janeiro avait débouché sur la familiarisation de la ville et du sujet d'étude sur les archives du photographe Marc Ferrez. Ainsi, la recherche sur place a permis, d'une part, l'approfondissement de l'étude consacrée à la deuxième partie de ce travail, basée sur la production documentaire des photographes brésiliens contemporains du « Voyage en Amérique du Sud ». D'autre part, les échanges avec les chercheurs et les administrateurs d'institutions culturelles brésiliennes ont été utiles pour enrichir la documentation des images de retour à Paris, sans oublier l'ouverture à un contenu brésilien, dans un souci d'objectivité et de valorisation de collections photographiques étrangères qui se répondent.

Aussi, ce voyage s'est déroulé non sans quelques mésaventures. Le vol du téléphone portable (le premier sur place, le suivant en juin à Paris) et la disparition d'une de mes valises à l'aéroport m'ont fait perdre des informations, des photos et des documents qui étaient nécessaires à la poursuite de mon travail. Malgré ces aléas, et avec optimisme, l'étude a pu être menée à bien.



*« A témoigner l'image vient de loin : comprenons alors qu'elle revient vers nous, s'adresse à nous, nous regarde. L'image remonte le temps, cela veut dire aussi qu'elle propose une possibilité autre, une bifurcation dans l'histoire.<sup>1</sup> »*

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Vol. 1, *L'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 60.

## Introduction

La maison de Rui Barbosa, située dans le quartier de Botafogo à Rio de Janeiro, est restée figée dans le début des années 1900. À bien des aspects, cet établissement, devenu un musée, nous rappelle le contexte du « Voyage en Amérique du Sud » constitué par Albert Kahn en 1909. Outre le fait de pouvoir replonger à l'époque précise du voyage au Brésil et d'en contempler les vestiges, le musée a jadis été la propriété de l'intellectuel et homme politique brésilien Rui Barbosa de Oliveira (1849-1923), contemporain d'Albert Kahn. Le gouvernement brésilien acquiert la maison de style néoclassique et sa collection après sa mort, tel a été le cas pour le musée départemental Albert-Kahn, et l'inaugure le 13 août 1930 comme la première maison-musée du Brésil. La pensée et les activités des deux hommes se rejoignent à bien des égards. D'une part, Rui Barbosa, en tant que député puis ministre, a œuvré pour davantage de liberté et d'égalité sociale dans son pays mais aussi sur la scène internationale. D'autre part, le musée dispose d'un jardin de 9000 m<sup>2</sup>, dont la végétation demeure encore similaire à celle de l'époque de Rui Barbosa, qui appréciait y cultiver de nouvelles espèces. Ainsi, la Fondation Rui Barbosa veille au développement de l'enseignement et de la connaissance de la diversité culturelle.

Dès lors, le musée est animé des mêmes objectifs. Les collections des Archives de la Planète, qu'Albert Kahn réunit de 1909 à 1931, échelonnent toute sa carrière. Très tôt, il exprime l'ambition d'enregistrer les images fixes et animées des pays du monde afin d'en conserver la trace. Parmi les Archives de la Planète, le musée conserve le fonds photographique « Voyage en Amérique du Sud », dont l'étude s'est inscrite dans le contexte du chantier de rénovation et du déploiement des nouveaux axes de recherche du musée. Albert Kahn part en Amérique du Sud d'août à octobre 1909, peu de temps après son voyage autour du monde. Le banquier est accompagné d'un opérateur qui a pris les photographies sur place, supposé être Auguste Léon. Le fonds comprend au total une soixantaine d'autochromes, (cinquante-deux sont contemporains du voyage, le reste est constitué des portraits de personnalités brésiliennes de 1927), d'environ 600 plaques stéréoscopies noir & blanc (228 positives et 377 négatives), et de cinq films dont deux rushs sont non-datés. Le premier film est

composé de deux extraits, datant respectivement de 1909 et 1911, le deuxième est de 1927, et le troisième de 1929.

Ainsi, les deux sortes d'images, photographies et films, résultats de trois techniques différentes (autochrome, cinématographe, et stéréoscopie), se déploient sur une partie du continent sud-américain et le sud-ouest de l'Europe. C'est ici que vient porter à confusion le titre original du fonds : « Voyage en Amérique du Sud ». En effet, l'Argentine, le Brésil, l'Espagne et le Portugal constituent les pays d'où sont issues les images de 1909, sans oublier les scènes capturées en mer ou sur le réseau ferroviaire. Les autres états du continent ne sont pas pris en compte, et deux pays européens y sont intégrés. L'appellation d'Amérique du Sud renvoie à la partie méridionale du continent américain, au sud de l'isthme de Panama, ce qui souligne le critère géographique du voyage. Autrement, l'Amérique latine correspond à l'ensemble des pays d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale qui ont été des colonies espagnoles et portugaises, et dont fait partie le Brésil<sup>1</sup>. Une chose est certaine : l'intérêt assumé pour la documentation du Brésil, notamment à travers le nombre d'images produites en supériorité par rapport aux autres pays du fonds, et les relations d'Albert Kahn en lien avec le Brésil. L'objectif est donc de croiser les images du Brésil avec la production documentaire qui a lieu dans le pays à la même époque. Pour ce faire, l'étude débute à la moitié du XIXe siècle, afin de comprendre le processus d'introduction de la photographie au Brésil, jusqu'à l'année de la constitution du fonds « Voyage en Amérique du Sud ». L'année 1912 est charnière. Elle représente le moment où Jean Brunhes est nommé directeur des Archives de la Planète.

Il s'agit de se demander en quoi les images du fonds « Voyage en Amérique du Sud » témoignent à plusieurs échelles de la notion d'« itinérance », tout en affirmant la place prépondérante du Brésil dans la reconnaissance de son patrimoine ? La recherche sur ce fonds est tout d'abord le moyen de lever le voile sur des images qui ont été très peu étudiées. Les motivations de ce voyage demeurent encore obscures à ce jour, étant donné que l'on ne peut pas encore confirmer la participation d'Albert Kahn ni le nom de l'opérateur. Puis, l'étude consiste à renforcer la position du Brésil dans l'implantation et l'affirmation de la photographie, pays qui a tissé des liens très particuliers avec la France. Cependant, il est avant tout question de se référer à cette

---

<sup>1</sup> *Le petit Larousse : compact en couleurs*, Paris, Larousse, 1992. p. 1131.

notion d' « itinérance », terme que l'on croise chez Boris Kossoy, à la fois photographe brésilien, historien, chercheur et professeur, dans son *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. Boris Kossoy étaye l'idée que « l'itinérance des photographes est l'une des caractéristiques les plus notables de la pénétration de la photographie à l'intérieur du pays ». En effet, à partir de 1840 jusqu'en 1860, force est de constater que de nombreux photographes, ambulants, anonymes, parcourent le vaste pays et contribuent à enregistrer des représentations du Brésil. Au même moment, des vagues d'immigration venues d'Europe encouragent des photographes français, italiens ou allemands à pratiquer leur activité au Brésil. Cette notion d'itinérance se fonde donc sur une dynamique d'échanges entre plusieurs pays, ce qui va considérablement assurer la pérennité de la photographie au Brésil, où d'ailleurs le médium voit le jour de manière exceptionnelle grâce à Hercule Florence en 1833. L'« itinérance » est également perceptible en prenant en compte l'itinéraire d'Albert Kahn en Amérique du Sud. Mais cela comprend aussi son projet plus global de parcourir le monde, notamment à travers les opérateurs et les boursiers autour du monde qui en explorent la cartographie. Du latin *itinerare* qui signifie voyager, l'itinérance renvoie également aux enjeux de la matérialité de l'objet d'étude qui, passant d'un support matériel et technique, la plaque (autochrome et stéréoscopique) devient une image projetée, donc intangible. Ce transfert est fondamental pour considérer le sujet de recherche car sans projection il n'y a pas de diffusion de la connaissance, dont le fait de « documenter » est parent. C'est pourquoi, à terme, cette idée de déplacement d'une forme à une autre, d'une réalité à une illusion, insiste sur la nature ambiguë de la collection. Quentin Bajac, cité par Eléonore Challine dans *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, nomme « déplacement » le phénomène qui consiste à d'abord interpréter les photographies à travers une « lecture documentaire » pour aboutir à une vision plus esthétisante qui se met en place à partir des années 1990. Bien que cela n'enlève en rien au caractère technique de la prise de vue et de l'autochrome, cette recherche a aussi pour objectif de revenir à l'iconographie des images. Les sujets empruntent à l'esthétique de l'instantané, en reprenant l'expression de Michel Poivert, et celle du fantôme involontairement véhiculé par le Brésil à l'époque. Par ailleurs, Theresa Castro, dans *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, en appelle à Aby Warburg qui évoquait la migration pour parler des déplacements qui s'opèrent dans « l'univers des images », entre les rapports qu'entretiennent leur

différentes fonctions (symbolique, figurative etc.) et les « pensées » qu'elles sous-entendent.

Tout d'abord, un premier volet se concentre sur la figure d'Albert Kahn et la genèse du projet archivistique. Ensuite, nous nous pencherons sur les conditions du développement de la photographie documentaire et de ses représentants au Brésil, en lien avec l'itinéraire du voyage. Enfin, il s'agit d'examiner, à travers une lecture anthropologique, les fonctions et les intentions de ce fonds photographique. Dans ce cadre, la recherche s'est effectuée à trois échelles : la première partie documentaire, a consisté à compléter l'inventaire du fonds, la deuxième visant à identifier et étudier les photographes de cette période actifs au Brésil, et la troisième ayant pour objet de croiser les différentes sources des mobiles supposés d'Albert Kahn à voyager au Brésil et y investir.

## I. Le fonds « Voyage en Amérique du Sud » : une collection unique

### 1) Le « Voyage en Amérique du Sud » et les Archives de la Planète : une « documentation originale »

En 1912, soit trois ans après le voyage en Amérique du Sud, Albert Kahn délègue au directeur scientifique la tâche de « profiter des résultats de missions scientifiques qu'[il] [se] propose d'envoyer dans le monde entier en vue d'une documentation originale.<sup>1</sup> » Il s'agit donc de voir en quoi le fonds d'Amérique du Sud rejoint le projet global des Archives de la planète, ensemble unique d'images fixes et animées dédiées à la pluralité des cultures et des pays du monde, dans sa méthode. Mais aussi en étant le fruit d'un intérêt spécial accordé au Brésil, à travers sa prédisposition à l'exotisme, aussi bien visuellement, scientifiquement que sensiblement.

#### 1. La constitution des collections d'Albert Kahn

Né le 3 mars 1860 à Marmoutier en Alsace, Albert Kahn, fils de marchand de bestiaux devenu mécène fortuné, n'aura de cesse de chercher à étendre son regard sur le monde. S'il est connu pour son musée, plus personne aujourd'hui ne peut attester de sa personnalité, de sa manière de parler, de ses gestes. L'homme n'a laissé aucun témoignage personnel, aucune trace écrite, et il n'a pas eu d'enfants. Pourtant, subsiste le fruit d'un travail de plusieurs décennies, rendu possible grâce à ses actions dans la banque. Sa capacité à se dissiper derrière son œuvre est telle qu'il figure sur

---

<sup>1</sup> Lettre d'Albert Kahn à Maurice Croiset, administrateur du Collège de France, 27 février 1912, AAK, CB, original non localisé, cité par Valérie Perlès, « Les yeux ouverts sur le monde. Une entreprise de séduction », », in *Les Archives de la Planète*, Paris, LienArt, 2019, p. 33.

très peu de photos, de plus il abhorre cela. Ainsi que le souligne Gilles Baud Berthier<sup>2</sup>, l'Histoire ne serait pas innocente dans sa réticence à s'exposer. En effet, même si Albert Kahn n'affiche pas ses convictions religieuses, la société de l'époque pose un regard défavorable sur les personnes d'origine juive. À la suite du traité de Francfort, la famille Kahn devient allemande, comme beaucoup d'autres alsaciens ruraux. Cinq ans plus tard, il lui est permis d'émigrer en France, et l'usage de son prénom Albert daterait de cette époque<sup>3</sup>. Il a 16 ans lorsqu'il arrive à Paris. Il travaille chez un confectionneur avant de devenir employé de la banque des frères Charles et Edmond Goudchaux.

Très vite, au sein de la banque, Albert Kahn est amené à parcourir l'Europe. Il entreprend trois grands voyages : un en 1896, un deuxième l'année suivante en 1897, et un troisième entre 1908-1909<sup>4</sup>. Et c'est en 1898 qu'il devient indépendant et en profite pour créer les Bourses de voyage. Ce premier projet va initier sa trajectoire en tant que mécène. Il permet ainsi à de jeunes diplômés sélectionnés de faire le tour du monde et d'en recueillir des connaissances, et l'expérience que des études sur place, en France, n'autorisent pas. Alors qu'il assoit ses affaires financières et qu'il acquiert une propriété, Albert Kahn poursuit ses pérégrinations. En 1908 et en 1909, il fait deux grands voyages documentés de photographies et de films, et c'est à l'issue du second qu'il concrétise les Archives de la Planète. Ici, les sources s'accordent à situer les Archives de la Planète entre 1909 et 1931, mais le début est plus difficile à déterminer qu'il n'y paraît.

Ainsi, jusqu'en 1931, deux ans après la crise de 1929, les Archives de la Planète vont constituer un « véritable atlas cinématographique et photographique du monde »<sup>5</sup>, regroupant des images fixes et animées enregistrées sur une cinquantaine de pays de tous les continents, à part l'Océanie. En 1912, Jean Brunhes est nommé

---

<sup>2</sup> Gilles Baud Berthier, « Un certain Albert Kahn », in Jeanne Beausoleil (dir.), *Albert Kahn, 1860-1940 : réalités d'une utopie*, catalogue d'exposition, Boulogne, Musée Albert-Kahn, (28 novembre 1995 – 15 septembre 1995), Boulogne, Musée Albert-Kahn, 1995, p.18.

<sup>3</sup> Son prénom de naissance est Abraham.

<sup>4</sup> Anne-Laure Tassin, « Esquisse d'un portrait intime », in S. Couëtoux et M. Espalieu-Ruby (dir.), *Albert Kahn : singulier et pluriel*. Montreuil, LienArt ; Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2015, p.14.

<sup>5</sup> Teresa Castro, *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, Aléas cinéma, 2011, p.176.

directeur des Archives de la Planète. Ces images sont le résultat du travail de près d'une douzaine d'opérateurs employés par le banquier, sachant photographier, filmer, ou les deux. Il s'agit d'inventorier toutes les différences culturelles, les costumes des autochtones, les paysages, et les lieux, qui font la particularité des pays donnés. Ainsi, selon les mots de Valérie Perlès, une « réelle hétérogénéité<sup>6</sup> » caractérise les Archives de la Planète, « croisant différentes disciplines, influences, relations à l'ailleurs, types de récits<sup>7</sup> ». Elles témoignent d'un monde qui change. Ces images sont ensuite ramenées en France et développées pour être présentées à l'entourage de Kahn. Mais surtout, comme le souligne Teresa Castro, leur visée est plus large car elles doivent parvenir aux générations futures<sup>8</sup>. Elles permettent d' « avoir devant nos yeux les choses les plus éloignées de nous »<sup>9</sup>. À la fois spatialement et temporellement. Comme le dit Vidal de la Blache : « Il faut, il est vrai, qu'elle [la photographie] soit empruntée dans un esprit géographique, par des personnes sachant épier la nature<sup>10</sup> ». Le fait d'enregistrer ces images participe à décrire le monde dans une veine philanthropique et didactique. Les Archives de la Planète revêtent quatre facettes<sup>11</sup> : la « dimension archivistique », qui consiste à fixer à l'instant T des événements voués à disparaître, mais riches d'informations pour les futurs chercheurs ; la « dimension universitaire », en touchant la jeunesse diplômée et les élites ; la « dimension militante », visant à influencer sur la vie réelle par des actions concrètes ; et la « dimension esthétique », qui s'articule autour de la mise au point d'un langage particulier. Sans se poser comme le porte-étendard d'un parti spécifique, Albert Kahn cherche au contraire à s'ouvrir sur le monde, et favoriser le progrès dans une France qui s'internationalise et jouit encore de l'insouciance à l'aube de la Grande Guerre.

L'observation se veut objective, bénéficiant des techniques de pointe pour sa réalisation, que sont la photographie et le cinématographe. La modernité et le réalisme rendent unique cette entreprise documentaire, qui compile une collection de 72 000 autochromes et 183 000 mètres d'images animées. Au fur et à mesure des années, le musée s'enrichit de nouvelles pièces léguées par les ayants droits des opérateurs qui

---

<sup>6</sup> Valérie Perlès, « Les yeux ouverts sur le monde », in *Les Archives de la Planète*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Castro, *La pensée cartographique des images*, *op. cit.*, p.184

<sup>9</sup> Joan Blaeu, cité dans C. Jacob, *L'Empire des cartes*, p. 423, in Castro, *op. cit.*, p. 184.

<sup>10</sup> Castro, *op. cit.* p. 186.

<sup>11</sup> Perlès, in *Les Archives de la Planète*, *op. cit.*, p. 31.



ont accompagnés le projet kahnien. Le fonds Jean Brunhes, par exemple, qui est très riche, est toujours en cours d'inventaire. Jean Brunhes, sans qui d'ailleurs, nous n'aurions peut-être pas connu les Archives de la Planète telles que nous les connaissons aujourd'hui. Nourri par l'enseignement de Paul Vidal de la Blache, l'historien devenu géographe a institué des règles et des normes à la constitution de ces « archives visuelles » servant la démarche innovante de « documenter la France, l'Europe et le reste du monde<sup>12</sup> ». L'alliance d'Albert Kahn et de Jean Brunhes est à l'origine de la création d'une chaire de Géographie humaine au Collège de France, qu'Albert Kahn finance. Elle va permettre à Jean Brunhes, tout en asseyant sa position de titulaire, de favoriser la diffusion des Archives de la Planète, qu'il étaye via ses cours.

L'appréciation de la collection va de pair avec l'expérience du jardin ; une pérégrination physique et sensible à travers la nature, qu'Albert Kahn chérit. Après la promenade visuelle lors de la projection, les convives d'Albert Kahn sont invités à déambuler dans son jardin, où l'enseignement et l'échange se poursuivent. Ainsi, le dessein de Kahn n'est autre que de « chercher avant tout à toucher le cœur et l'âme des invités<sup>13</sup> ». Suite à la ruine du financier en 1929, une partie de sa propriété de Boulogne et de ses biens sont vendus aux enchères. Grâce à l'impulsion des « admirateurs de son œuvre<sup>14</sup> », le Département de la Seine décide, en 1936, de racheter l'ensemble de la propriété d'Albert Kahn et la collection d'images, qui n'intéressent pas les allemands pendant l'occupation. Cette année-là, Marguerite Magné de Lalonde s'associe avec l'opérateur Georges Chevalier pour prendre en charge les collections de Kahn, jusqu'en 1949 où ce dernier prend sa retraite. Puis, en 1968, moment de sa création, le Département des Hauts-de-Seine acquiert le domaine et les collections. Et, en 1974, Jeanne Beausoleil devient la directrice du musée. Le Conseil Général des Hauts-de-Seine lui permet de recruter une équipe constituée de chercheurs et de techniciens qui veillent à la préservation de la collection.

D'autre part, le catalogue d'exposition *Albert Kahn, 1860-1840 : réalités d'une utopie* offre un bel éventail sur la vie, notamment politique, et le réseau du fondateur des Bourses. Faisant écho à une exposition qui a eu lieu de novembre 1995 à

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>13</sup> Perlès, *Les Archives de la Planète, op. cit.*, p. 32.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 38.

septembre 1996, Jeanne Beausoleil dirige le musée à ce moment-là. De ce fait, la référence est à prendre avec une certaine distance tant elle fait l'éloge du banquier et de son altruisme. Elle permet également de retracer la genèse du musée. Notamment sur le patrimoine animé, qui a fait l'objet de duplication pour l'ensemble des pièces, sur pellicule acétate puis film polyester, suite à des mesures de conservation du support nitrate. Cela est permis grâce au concours financier du département des Hauts-de-Seine<sup>15</sup>. À l'origine, c'est à Henri Langlois que revient la tâche de s'en occuper, alors qu'il est Directeur de la Cinémathèque française. Puis, en 1977, la collection est réintégrée en région parisienne. Et c'est faisant suite à toutes ces évolutions que le Conseil des Hauts-de-Seine publie l'une des premières biographies du mécène.

Si les jardins sont connus aujourd'hui par le grand public, la terminologie « Archives de la Planète » l'est moins. Diane Toubert, dont le projet de thèse repose sur la collection des Archives de la Planète, cite deux ouvrages dédiés au sujet. Le premier est Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010 qui, selon elle, étaye peu sur les acteurs directs des Archives de la Planète. Le second, *La photographie autochrome en France (1904-1931)*, thèse de doctorat de 1994, où Nathalie Boulouch accorde un chapitre aux Archives de la Planète. Les études sur les Archives de la Planète ont l'avantage, outre de susciter l'intérêt des esthètes et connaisseurs d'Albert Kahn, de bannir les frontières au nom de la recherche et des sciences humaines. Comme c'est le cas avec le fonds « Voyage en Amérique du Sud », les travaux des années passées auront mené les chercheurs et les historiens dans différents pays du globe. Des recherches « se dérouleront sans doute à l'avenir à Dublin, Genève ou Berlin »<sup>16</sup>, poursuivant ainsi l'héritage des explorations des jeunes boursiers autour du monde.

---

<sup>15</sup> Charles Pasqua, « Le cinéma a 100 ans », in Beausoleil, *Albert Kahn, 1860-1940 : réalités d'une utopie*, op. cit., p.11.

<sup>16</sup> G. Baud Berthier, in Beausoleil, p.18.

## 2. La singularité du « Voyage en Amérique du Sud » : un terrain à défricher

La première question qui vient à l'esprit est : peut-on considérer le fonds « Voyage en Amérique du Sud » comme faisant partie intégrante des Archives de la Planète ? Il semble que non. Les boîtes conservant les images étaient effectivement entreposées dans la réserve des Archives de la Planète mais n'avaient pas été inventoriées jusqu'alors. Aucune documentation n'a permis de confirmer la présence d'Albert Kahn lors de ce périple et l'espace laissé au hiatus a achevé de ralentir les recherches. Néanmoins, il est nécessaire de rappeler que les constats suivants sont le fruit d'un rassemblement des travaux égrenés tout au long de ces années par les membres du musée Albert-Kahn.

Ainsi que les dates écrites sur les étiquettes des plaques l'indiquent, le voyage a lieu d'août à octobre 1909. Si un doute peut subsister quant aux mois, des indices peuvent orienter sur la saison durant laquelle le voyage se déroule. Plusieurs plaques stéréoscopiques montrent des arbres dénudés **[Figures 3 & 4]**, montrant que la scène a été prise en hiver. Or, l'on sait bien que dans l'hémisphère sud, les saisons sont inversées. Cet indice renforce alors l'idée qu'Albert Kahn part bien pendant la saison hivernale.

Le fonds comprend une soixantaine d'autochromes, dont la majorité représentent des portraits de personnalités brésiliennes datant de 1927, d'environ 600 stéréoscopies NB (228 positives et 377 négatives), et de cinq films, dont deux sont non-datés. Les trois autres indiquent les dates respectives de 1909 (dont un extrait serait de 1911), 1927 et 1929. La dénomination de ce fonds pose question lorsque l'on s'attarde sur son contenu. En effet, les pays représentés sont l'Argentine, le Brésil - dont le nombre d'images, si l'on tient compte des films, est en supériorité numérique -, l'Espagne, et le Portugal. Il ne s'agit donc pas réellement d'un corpus sud-américain. Quelques sources mentionnent également l'Uruguay mais il n'en subsiste qu'une image.

Quatre zones d'ombres achèvent de laisser le chercheur pantois : 1) on ne peut pas confirmer si Albert Kahn faisait partie du voyage ; 2) les images conservées n'ont jamais été montrées au public ; 3) le nom de l'opérateur reste à préciser ; 4) aucun

document ne vient appuyer les motivations du voyage. C'est pourquoi la présente recherche devrait permettre d'éclaircir ces points.

Faute de témoignage confirmant la présence d'Albert Kahn lors de ce voyage, nous pouvons d'abord nous pencher sur l'identité des personnes photographiées. Un autochrome et une vue stéréoscopique représentent hypothétiquement Albert Kahn. Sur un autochrome **[Fig. 5]**, on aperçoit à droite un homme flou, dont la silhouette ressemble au banquier, qui regarde l'objectif. L'image a été enregistrée en septembre 1909 à Recife (connu anciennement sous le nom de Pernambouc), État situé dans le nord du Brésil. Le regard est d'abord attiré par le premier plan : deux éléments gisent au sol. Il s'agirait du matériel photographique de l'opérateur. Cependant, au fond, un rassemblement de personnes suscite notre curiosité. La légende mentionne une parade militaire sur la Place de l'Arsenal. Autrement, sur un papier dactylographié trouvé dans une boîte « Amérique du Sud » dans le sous-sol du musée, une liste fait état de tous les autochromes du fonds, et la légende de l'image en question indique : « Réception de l'ambassadeur de France ». Nous reviendrons dans les pages qui suivent sur la figure de cet hypothétique contact d'Albert Kahn. Cette note permet d'ouvrir une brèche quant à la confirmation de la participation d'Albert Kahn au Brésil. Ce qui, à savoir, consiste à rechercher des documents qui listeraient les invités de l'Ambassadeur présents le jour de cette réception. La stéréoscopie **[Fig. 6]**, quant à elle, a été prise à Madère, au Portugal, et elle représente un homme cette fois tournant le dos au photographe. Il se pourrait également qu'il s'agisse d'Albert Kahn. Quand, dans la première image, le sujet flou est quasiment hors-cadre, s'imaginant peut-être n'avoir été que spectateur de la prise de vue, on se demande si, dans la seconde, l'homme n'a pas fait exprès de tourner la tête. On aimerait le penser quand on sait qu'Albert Kahn n'appréciait pas apparaître sur les photos. Enfin, une ancienne hypothèse identifie l'homme endormi sur une stéréoscopie prise dans la ville de Petrópolis comme étant Albert Khan **[Fig. 7]**. Mais, il a 49 ans en 1909, et l'homme portraituré paraît plus jeune. Dans une légende de l'une de ces dernières, est écrit à la main « H endormi ? ».

Concernant l'opérateur qui a pris les images, il est établi au début qu'il s'agit d'Auguste Léon. L'ancienne responsable de la collection photographique du musée départemental Albert-Kahn, Nathalie Clet-Bonnet, a consigné les informations suivantes : Auguste Léon (1857-1942) est le premier photographe professionnel

employé par Albert Kahn. Avant de rentrer à son service, à partir de 1897, Léon est photographe au 75, rue Sainte-Catherine à Bordeaux, dans l'ancien quartier juif. D'après David Okuefena, il produit des cartes postales<sup>17</sup>. Il vend son affaire en 1906 ou 1908 pour ensuite se rendre à Paris où il est recruté par Albert Kahn. On ignore quand exactement et de quelle manière. La base de données du musée reste prudente quant à l'identification de Auguste Léon lors du voyage en Amérique du Sud. Par contre, son voyage suivant, en Scandinavie, qu'il documente en 1910 peut être tenu pour avéré. Qu'a-t-il donc fait de 1907 ou 1908 jusqu'en 1910 ? Des hypothèses viennent nourrir le doute : le carnet manuscrit d'Albert Dutertre, qui part photographier le Voyage Autour du Monde en 1908, mentionne un « Léon » mais il s'agirait de Léon Dutertre, dont l'adresse était à Paris<sup>18</sup>. Enfin, une fiche de demande d'état civil tapée par Jeanne Beausoleil, adressée à l'Hôtel de Ville de Bordeaux, demande des « renseignements concernant Messieurs Auguste Léon et Ferdinand Cuville qui ont tous deux travaillé comme opérateurs-photographes pour Albert Kahn de 1910 à 1930 ». La date de 1910 peut signifier que Auguste Léon commence son activité après le voyage en Amérique du Sud, et donc qu'il n'aurait pas pu y participer puisqu'il est actif en Scandinavie, ou alors les dates écrites sur les étiquettes du « Voyage en Amérique du Sud » sont erronées - ce qui est moins probable. Ses missions pour les Archives de la Planète le conduisent en Europe, en Turquie, et en Égypte. Auguste Léon joue un rôle particulièrement important dans les Archives de la Planète puisqu'il est à la tête des laboratoires de photos et de films, entouré de onze collaborateurs<sup>19</sup>. Il photographie également les invités à Boulogne et au Cap Martin. L'opérateur serait également représenté sur certaines images, mais d'après Serge Fouchard, attaché de conservation au musée Albert-Kahn, une autre photo le montrant assez mince contredit cette idée. Il s'agit d'une prise de vue réalisée par Wilse, en 1910, soit un an après le voyage en Amérique du Sud, où on le voit à gauche sur une route en Suède [Fig. 76].

Aussi, trois autochromes dans le « Voyage en Amérique du Sud » représentent le même individu accompagné d'un homme sans moustache et d'une femme, faisant

---

<sup>17</sup> David Okuefena, *Albert Kahn : le monde en couleurs*, Paris, Ed. du Chêne, 2008, p. 85.

<sup>18</sup> Ajout de Marie Corneloup (19/ 09/ 2010) dans la boîte « Auguste Léon » de la documentation du musée Albert-Kahn.

<sup>19</sup> Flore Hervé, « Les Archives de la Planète, 1909-1931 », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 193.

le périple au Portugal [Fig. 8 & 9]. Cette personne ressemble à l'homme photographié avec « sa fille » à Boulogne en 1918. La légende de cet autochrome indique « Auguste Léon et sa fille ». Cette information serait pourtant obsolète : l'homme est de forte corpulence et donc ne ressemble pas à celui photographié par Wilse. Si Auguste Léon n'était pas présent, alors qui prenait les photos ? L'hypothèse de Serge Fouchard avance que l'opérateur Maurice Levy aurait été présent lors de ce voyage, comme il l'a été sur le Voyage Autour du Monde où il secondait Dutertre, et l'aurait pris en photo à plusieurs reprises. Par ailleurs, le négatif [Fig. 12] pris à Rio de Janeiro serait un clin d'œil à son patronyme car il prend un cliché de la devanture d'un magasin qui porte l'inscription : « M.V. Lévy Frères ».

Ensuite, intervient la recherche sur des documents extérieurs qui prouveraient la présence de, soit Albert Kahn, soit Auguste Léon, ou les deux. Il faut donc se reporter aux listes des passagers des bateaux empruntés lors du voyage. Les légendes de quelques plaques stéréoscopiques indiquent le nom de deux bateaux à vapeur : le Köning Friedrich (ou Köning August) et l'Avon. Pour ce faire, une inscription sur la base de la S.I.A.N. (Système d'Information des Archives Nationales) du Brésil a été effectuée. La première recherche a donc été de consulter toutes les listes concernant l'arrivée au port de Rio de Janeiro, de mars 1908 à novembre 1909, portant l'occurrence de l'un de ces deux bateaux. En parallèle, le musée de l'Immigration de São Paulo contient la liste des immigrés passés par l'Auberge des Immigrants de São Paulo, qui n'est pas une étape obligatoire, et les enregistrements des familles implantées. Hélas, cela n'a pas été fructueux.

Somme toute, il s'agit d'un fonds tout à fait unique, qui fait état d'une grande variété de sujets sur une palette de trois techniques différentes, que sont l'autochrome, la stéréoscopie et le cinématographe. Comme le nombre d'images le laisse penser, tout porte à croire que le Brésil est le pays qui attire le plus Albert Kahn. C'est également l'un des deux pays, avec le Portugal, qui a des clichés en couleurs, bien que cela concerne seulement Rio de Janeiro et Petrópolis<sup>20</sup>. La visite du Brésil comprend la découverte de six villes : Salvador de Bahia, Petrópolis, Recife, Rio de Janeiro, Santos et São Paulo. En Argentine, deux villes sont témoins de l'entreprise du banquier : Buenos Aires, la capitale, et Rosario. Funchal, sur l'île de Madère,

---

<sup>20</sup> Se reporter à la [Fig. 2] en Annexes, en ce qui concerne le relevé des techniques photographiques par lieu.

Lisbonne et Porto constituent les arrêts effectués par Albert Kahn et son opérateur au Portugal. Enfin, ils ne seraient allés qu'à La Corogne en Espagne et auraient peut-être effectués un arrêt à Montevideo, sans enregistrement rapporté mis à part une prise de vue de la côte de l'Uruguay. Concernant les portraits réalisés dans le studio de la propriété de Boulogne en 1927, il n'existe cette fois pas de doute pour ce qui est l'identité de celui qui les a immortalisés. Auguste Léon fixe le portrait en couleurs de ces hommes et femmes brésiliens, comme il l'a fait pour tant d'autres personnes venues dans la propriété. Le sujet est en soi unique aussi car il existe peu, ou pas, d'autres portraits de personnalités brésiliennes, ainsi que nous l'affirme Da Silva, suite à des recherches dans plusieurs institutions en France<sup>21</sup>. Aussi, il faut noter l'absence de figures des autres pays cités dans le fonds, démontrant encore une fois l'intérêt que le Brésil exerce sur Albert Kahn.

### 3. Le jardin comme pendant de l'« inventaire » d'Albert Kahn

Ce n'est sans doute pas par hasard qu'Épicure a nommé son école philosophique « Jardin », dédié aux hommes et aux femmes pour leur permettre d'atteindre l'ataraxie (ou paix de l'âme). De même, l'œuvre d'Albert Kahn ne peut se concevoir sans comprendre l'action sur ses jardins. Albert Kahn, un épicurien convaincu ? Tout porte à le croire. Tout au long de sa vie, Albert Kahn envisage de jouir du plaisir des sens, et le jardin constitue la continuité de ses voyages qui procurent un défilé de paysages, l'observation de coutumes locales, l'expérience des sons, des odeurs...

Dès 1895, il fait l'acquisition de terrains à Boulogne-sur-Seine, où il fait aménager une maison et des jardins. Au total, sept hectares, dont quatre de jardins. Au sein de cet espace, une « galerie de tableaux », selon le terme du Prince Hermann von Pückler-Muskau, compose le paysage : un verger, une roseraie, un palmarium, un fruitier, un marais, une prairie, un jardin à la française, un jardin à l'anglaise, un jardin japonais, un jardin alpestre dit « chinois », une forêt bleue, une forêt dorée et une forêt

---

<sup>21</sup> Jussara Nunes da Silva, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », *Sociétés* n° 71, n°1, 2001. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soc.071.0073> (consulté le 10 novembre 2018).

vosgienne. Ensuite, c'est au tour de la Côte d'Azur de susciter la convoitise du banquier. En 1902, à Roquebrune-Cap-Martin, il fait construire une propriété, dite Villa Zamir, à laquelle s'ajouteront les villas Dunure et Miramar. Autour de ces maisons, treize hectares de jardins se déploient, avec l'exotisme comme ligne rouge [Fig. 77 & 78]. Albert Kahn tire parti du climat du Sud pour faire planter des végétaux divers et variés<sup>22</sup>. Entre 1910 et 1911, il confie au jardinier Quigrat l'aménagement des jardins ainsi que l'ornementation du domaine<sup>23</sup>. Albert Kahn hérite en quelque sorte des textes qui se diffusent en France au XVIe et XVIIe siècles sur la manière de concevoir son jardin. Ils étaient destinés de manière générale aux grands propriétaires terriens désireux de voir fructifier leur domaine, tout en respectant les recommandations d'utilité, de beauté et d'agrément. Ainsi, Albert Kahn reconstitue un jardin paysager où les scènes exotiques s'inspirent « de la distribution spontanée [des plantes] dans la nature<sup>24</sup> ». Les jardins africain, algérien, marocain, brésilien, mexicain etc., évoquent probablement les souvenirs d'Albert Kahn lors de ses périples. Comme sur le modèle du jardin chinois, il s'agit d'une récréation du monde, où « [...] on passe par des transitions habilement ménagées, d'un pays à un autre, pour ne pas dire d'une partie du monde à un autre<sup>25</sup> ».

Albert Kahn se serait-il donc inspiré des paysages du Brésil pour orchestrer la scène florale de son domaine au Cap Martin ? Force est de constater que la végétation prend une grande place dans les images du fonds « Voyage en Amérique du Sud ». De la forêt qui tapisse les pieds du Pain de Sucre en passant par le verger de Petrópolis, sa présence est notable. Le Jardin Botanique de Rio de Janeiro est évidemment un sujet à part entière, que ce soit chez Kahn ou chez d'autres photographes. Occupant un espace de 2 000 hectares à l'ouest du lac Rodrigo de Freitas, le Jardin compte près de 3 000 spécimens. C'est à la suite d'un décret institué en 1808 par l'empereur Dom Joao VI qu'est décidé d'aménager un jardin d'Acclimatation à Rio de Janeiro pour introduire des plantes venues d'Inde de l'Est<sup>26</sup>. Joao Barbosa Rodrigues est nommé directeur du Jardin Botanique en 1890, et le reste

---

<sup>22</sup> Sylvie Dény, « Le domaine du Cap Martin, un domaine d'exception oublié », in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *Albert Kahn : singulier et pluriel*, op. cit., p.144.

<sup>23</sup> *Idem*, p.147.

<sup>24</sup> *Idem*, p.148.

<sup>25</sup> Philippe Rivoire, cité dans Rivoire, « Causerie horticole, les jardins de la Côte d'Azur », *Le salut Public*, 3 juin 1922, p. 3, in Couëtoux et Espalieu-Ruby, op. cit., p.149.

<sup>26</sup> Marie (Robinson) Wright, *The New Brasil*, Philadelphia, Barrie & sons, 1908, p.160.



pendant près de deux décennies. C'est un scientifique reconnu, dont les travaux et les écrits sont salués par les naturalistes à l'échelle internationale. À cet effet, il est également membre des principales sociétés scientifiques incluant les sociétés botaniques royales d'Edimbourg, Vienne et Marseille, et la Société Géographique à Paris. Il met tout en œuvre pour organiser le jardin selon un système de classification et élargir le nombre d'espèces cultivées<sup>27</sup>.

Robinson Wright raconte également qu'un certain nombre de spécimens ont été offerts par un certain Luiz de Abreu Vieira e Silva au Prince régent Dom João en 1809. Luiz de Abreu Vieira e Silva, capturé en mer par les Français, a rapporté clandestinement des plants de palmiers impériaux, qui sont les premiers à être implantés au *Real Horto* (plus tard nommé *Real Jardim Botânico*). D'après Wright<sup>28</sup>, ils sont issus du Jardin Gabrielle situé dans les Guyanes françaises mais, en réalité, les premiers qui ont été introduits au Brésil viennent du Jardin Pamplemousse, à Maurice<sup>29</sup>. Enfin, le Jardin est rapidement identifié à chacun des espaces spécifiques qui participent au mythe, comme le pont rustique, la Fontaine des Muses. Parmi celles du fonds, l'allée des Palmiers Impériaux **[Fig. 13]** et le Salon de Bambous **[Fig. 14]** sont mis en valeur par le format choisi de la prise de vue. Barbosa Rodrigues est d'ailleurs à l'origine de l'installation des œuvres d'art et d'embellissement du Jardin tels que les sculptures, les ponts et les pergolas<sup>30</sup>, qui contribuent à véhiculer l'image romantique du lieu. Ils font l'objet de représentations, de la peinture en passant par la photographie au cinématographe, ce qui va renforcer son attractivité dans le domaine touristique.

Dès lors, en voyant les nombreuses photos du jardin, on se demande si Albert Kahn n'a pas bénéficié de son réseau de contacts pour rapporter certaines espèces botaniques en France. Ainsi que le soulève Sylvie Dény<sup>31</sup>, se pourrait-il que son frère Jules, émigré en Australie en 1894 l'ait aidé ? Ou aurait-il employé ses relations professionnelles comme les boursiers, les opérateurs, ou bien des amis qu'il aurait

---

<sup>27</sup> *Idem*, p.159.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Sa propagation dans le pays est due à la désobéissance d'esclaves qui pendant la nuit en déroberent les fruits malgré l'interdiction. Voir « Nosso Jardim », (s.d.), *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*. En ligne : <http://www.jbrj.gov.br/jardim/historia> (consulté le 13 juin 2019).

<sup>30</sup> « Nosso Jardim », *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*, *op. cit.*

<sup>31</sup> Sylvie Dény, in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p.150.

sollicités ? A-t-il rencontré le directeur du Jardin à l'époque, Joao Barbosa Rodrigues, très porté sur les échanges entre les institutions étrangères ? Cela reste à élucider, cependant nul ne peut douter qu'Albert Kahn chercha à concevoir et agencer le monde comme un unique « *jardin planétaire*<sup>32</sup> ».

## 2) A l'origine du « Voyage en Amérique du Sud »

À travers la genèse du projet, il convient de soulever les similarités qui unissent les fonds du « Voyage Autour du Monde », (1908-1909) et du « Voyage en Amérique du Sud » (1909). La méthode de la prise de vue, l'appel de la modernité et l'exploitation des derniers outils technologiques confèrent à ces deux voyages d'Albert Kahn la valeur initiatrice des Archives de la Planète, parmi les premiers pays qu'il fait documenter.

1. Le « Voyage Autour du Monde » et le « Voyage en Amérique du Sud » : un prélude aux Archives de la Planète ?

Nathalie Clet-Bonnet écrit en Novembre 2006<sup>33</sup> : « Dans un entretien mené avec des membres de l'équipe du musée départemental Albert-Kahn en 1984, Madame Magné de Lalonde, ancienne chargée des Collections, mentionne les deux grands voyages d'Albert Kahn, soient le Voyage autour du monde et le Voyage en Amérique du Sud ». Avant d'entamer le voyage en Amérique du Sud, Albert Kahn s'associe à Albert Dutertre pour réaliser le voyage autour du monde. En novembre 1908, Kahn part de Cherbourg pour se rendre au Japon et en Chine, via les États-Unis. Il arrive en Chine en janvier 1909, où il reste 23 jours. Au total, quatre mois où il

---

<sup>32</sup> Expression de Gilles Clément, jardinier-écrivain, citée par Roger-Pol Droit, « Le jardin, un cas d'espace », *Le Point*, N°2323, 16 mars 2017, p. 87.

<sup>33</sup> Note extraite d'un document conservé dans la boîte « Amérique du Sud » de la documentation du musée Albert-Kahn.

fait prendre les clichés par son mécanicien-chauffeur, Albert Dutertre, qui apprend les rudiments de la technique en à peine trois semaines.

Près de 4000 images stéréoscopiques et cinématographiques sont enregistrées durant ce voyage autour du monde. Plus précisément, Albert Dutertre est l'auteur de 2 566 plaques stéréoscopiques NB et autochromes originales (format 4,5 x 10,6 cm). En effet, ces clichés « autour du monde » n'en ont que le nom : Albert Kahn ne voyage pas pour tuer le temps mais d'abord pour se rendre au Japon, pays qu'il apprécie plus que tout, en passant par New-York, où il a également des intérêts. Pourtant, si ce n'était que pour satisfaire des obligations professionnelles, pourquoi le banquier se serait-il donné tant de peine à se faire seconder par quelqu'un à qui il confie un bon matériel pour photographier et filmer ? Evidemment, Dutertre n'est pas un photographe confirmé mais le nombre de clichés et les témoignages de son journal de bord laissent supposer qu'Albert Kahn nourrit un projet bien plus conséquent. Dans ce journal, aujourd'hui conservé dans les archives du musée départemental Albert-Kahn, il y mentionne : « 3 000 m de film pour prise de vues cinématographiques auxquels s'ajoutent les 1 200 m qu'on lui expédia au Japon<sup>34</sup> ». Jocelyne Leclecq affirme que 756 mètres de films seulement ont été collectés à ce jour, sans toutefois présenter de « bons plans<sup>35</sup> ».

Alors que Dutertre ne sera pas retenu dans la postérité des Archives de la Planète pour sa maîtrise de la photographie, Auguste Léon, lui, est le premier opérateur professionnel à seconder Albert Kahn. Techniquement parlant, il convient de noter la qualité assez moyenne de la production du « Voyage en Amérique du Sud », ceci faisant douter encore de la paternité d'Auguste Léon. En 1913, Jean Brunhes, alors à la tête des Archives de la Planète, emploie le mot « artiste » pour désigner Auguste Léon. Le géographe fait la promotion des Archives de la Planète et, dans les coulisses, il ne manque pas de critiquer son travail, n'attendant que de pouvoir se débarrasser de lui une fois qu'il aura maîtrisé le procédé autochrome<sup>36</sup>.

Mais alors, quelle est donc la fonction de l'opérateur ? Intéressons-nous à la signification de ce terme. À l'époque, comme le souligne Manon Demurger, les

---

<sup>34</sup> Jocelyne Leclecq, « Albert Kahn et le cinématographe », in Beausoleil, *op. cit.*, p.74.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Manon Demurger, « Les Archives de la Planète à l'épreuve du style », in Perlès, *Les Archives de la Planète*, *op. cit.*, p. 382.

agences de presse comme les industries de la carte postale, utilisent beaucoup le mot *opérateur*, et cela n'englobe pas encore véritablement le sens d'auteur, mais davantage de *praticien*<sup>37</sup>. L'opérateur se doit alors d'exécuter ce pour quoi il a été mis à contribution à l'aide de ses outils, que sont ici les appareils d'enregistrement. À ce moment, la photographie est vue davantage comme la maîtrise d'une technique, d'où la formation d'ingénieur de Dutertre. Il est d'ailleurs formé par un professeur en pharmacie, car, à cette période, aucune école de photographie existe en France<sup>38</sup>. C'est davantage le caractère initiatique de ces inventaires visuels qui retient l'attention.

Par conséquent, les deux voyages ont en commun d'avoir été documentés par deux opérateurs qui réalisent des clichés pour le compte d'Albert Kahn pour la première fois. Ils sont espacés d'à peine quelque mois et pourtant le « Voyage en Amérique du Sud » ne sera pas inclus dans le « Voyage Autour du Monde ». Aujourd'hui, on s'aperçoit que la postérité n'a retenu que le « Voyage Autour du Monde », et c'est sans doute parce que ses images ont été diffusées qu'il est connu du public. En effet, les boîtes contenant le fonds du « Voyage en Amérique du Sud » sont initialement<sup>39</sup> retrouvées dans les réserves dédiées aux Archives de la Planète, sans avoir été inventoriées. Si les images n'ont pas été projetées en public, il est possible qu'elles aient été montrées en petit comité, avant que l'arrivée de Jean Brunhes en 1912 n'enclenche la consignation de chaque projection. De plus, l'expérience de Albert Dutertre et d'Auguste Léon est limitée pour plusieurs raisons : la courte durée du voyage, les interactions restreintes à des intermédiaires officiels, et la déficience d'instruction scientifique du terrain, qui aboutissent à une compréhension partielle du pays. Il faut donc statuer qu'à ce stade, les opérateurs n'ont pas vraiment de procédure stricte, et la capture de leurs images est probablement influencée par des modèles et des stéréotypes du pays. Selon Valérie Perlès, c'est pour pallier ces écueils que le mécène va recruter un directeur scientifique<sup>40</sup>.

Aussi, des caractéristiques se répètent chez l'un et l'autre. Elles vont sans doute influencer dans une certaine mesure l'élaboration des Archives de la Planète.

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 376.

<sup>38</sup> Michel Poivert, « Les yeux d'Albert Kahn. Les photographies d'Albert Dutertre durant le Voyage Autour du Monde (1908-1909), in Perlès, *op. cit.*, p. 359.

<sup>39</sup> À l'époque de Marguerite Magné de Lalonde, mais la note de Nathalie Clet-Bonnet sur le registre concerné n'indique pas de date précise.

<sup>40</sup> Sophie Couëtoux, « Les beaux-arts dans l'univers d'Albert Kahn », in *Albert Kahn : singulier et pluriel*, *op. cit.*, p.99.

Les choix de sujets, surtout, et les plans de prise de vue semblent dès lors confirmer une certaine homogénéité dans la documentation d'Albert Kahn. D'abord, il s'agit d'une proportion presque équivalente entre les autochromes et les plaques stéréoscopiques : la stéréoscopie est plus largement utilisée pour des raisons techniques, étant plus spontanée et plus simple à utiliser. L'autochrome, avec un temps de pose plus long, se borne dans ce cas à des panoramas de ville et des paysages, quand la stéréoscopie vise l'enregistrement instantané de scènes plus peuplées. La traversée en mer, avec ces portraits de passagers et le parallèle des modes de vie entre les premières et les troisièmes classes, semble amorcer une analyse sociologique du voyage à bord d'un bateau à vapeur, notamment par le biais de la vue plongeante **[Fig. 79]**. On retrouve ce même intérêt pour les éléments qui composent le bateau, tels que la chaloupe, le pont, l'entrepont, les cheminées etc., **[Fig. 80]**. Le tournant de la modernité et de l'innovation est également un sujet à part entière : il faut mentionner toutes les plaques stéréoscopiques qui représentent les trains, les voies ferrées **[Fig. 81]**, dont l'intersection est incarnée par la mutation du visage des grandes villes, et les plaques amorcent les travaux de grande envergure à l'orée du XXe siècle.

Dès lors, répondre maintenant à l'interrogation de Michel Poivert qui consiste à se demander si ce sont « ses premiers voyages » qui ont pu faire naître chez Albert Kahn l'appétence pour l'« enregistrement du monde » paraît bien téméraire. Cependant, il faut reconnaître dans le fonds « Voyage en Amérique du Sud » – comme pour le « Voyage autour du monde » – l'ébauche visionnaire qui y règne et qui va contribuer à uniformiser le travail des Archives de la Planète pour les années à venir.

## 2. La collecte et la photographie : outil de prédilection pour « répertorier » le monde

D'abord, l'absence de limites, qu'elles soient géographiques et spatio-temporelles, caractérise le plus le projet d'Albert Kahn. Le dessein est de parcourir le monde, dont la documentation ne devait s'achever qu'avec l'échec financier du banquier. La dimension universelle, voire gigantesque, de cette entreprise philanthropique, ne peut que faire écho à la naissance de la muséologie. En effet, le principe de classement et d'inventaire est à l'origine de la muséologie, avec la pratique

du collectionnisme qui existe depuis l'Antiquité. Ainsi, en 1565, paraît l'ouvrage de Samuel Quiccheberg le Belge intitulé *Inscriptiones*<sup>41</sup>. Connu comme le premier traité de muséologie, l'écrivain se concentre sur 53 inscriptions, 56 pages, 5 classes : le fondateur du théâtre, les ouvrages d'art ou les réalisations humaines, les outils et les images. Le cœur de l'ouvrage se base sur cette idée : classer le monde. Il consacre notamment une partie sur le classement des images, substitués aux livres qui permettent une mémorisation optimale des connaissances.

Dès lors, au XIXe siècle, s'installe le « processus de dissémination des images du monde<sup>42</sup> ». L'Europe en plein essor, due à la révolution industrielle, fait l'expérience d'une économie dynamisée, de techniques et de technologies plus avancées, la mue des modes de transports et l'intensification des échanges internationaux. Ceci contribue à favoriser la diffusion d'images, interprétées comme des supports de connaissance, venant à l'encontre de chaque individu qui veut acquérir un savoir sur les « réalités extérieures du monde »<sup>43</sup>. Tel que l'affirme Boris Kossoy, le constat issu de cette expérience est de vouloir garder et collecter les images du monde. La photographie va apparaître comme le média de prédilection, aussi bien que son support est considéré comme un objet de collection. Par exemple, la carte de visite, sur laquelle nous reviendrons, rencontre, dès son invention en 1854 par André Adophe-Eugène Disdéri à Paris, un très grand succès, notamment grâce à sa caractéristique de la sérialité sur différents sujets. Au Brésil, notamment, le duc de Agrolongo fait développer des stéréoscopies en forme de petites cartes<sup>44</sup>. En plus de correspondre au loisir et à la mode de collectionner, elles constituent des médias d'information culturelle, permettant d'en apprendre plus sur les monuments, les villes, les coutumes, à une époque où peu de gens ont la possibilité de voyager.

Par ailleurs, Teresa Castro, dans son ouvrage *La pensée cartographique des images*, souligne l'importance de l'atlas. En effet, l'atlas constitue une sorte de bouture de l'ensemble du monde, en comprenant la somme de ses savoirs. De plus, il permet

---

<sup>41</sup> Notes issues du premier cours de Muséologie, « Histoire et fondement », dispensé lors du Master 1 par François Mairesse à l'École du Louvre (2017).

<sup>42</sup> Boris Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro : fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo, SP, Instituto Moreira Salles, 2002, p. 45.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> José Inacio Parente, *A estereoscopia no Brasil / Stereoscopia in Brazil*, Rio de Janeiro, Brésil, Sextante Artes, 1999, p. 51.

de donner corps à la « véritable pulsion archivistique qui hante les consciences depuis le XIXe siècle »<sup>45</sup>. En effet, le chamboulement provoqué par la Révolution française entraîne la création des Archives nationales et départementales, revêtant par la suite un rôle patrimonial majeur. À la fois forme visuelle et champs de collection, l'atlas concourt à la survivance de la mémoire. C'est cette volonté de sauvegarde qui anime Albert Kahn, et il exprime l'idée de « fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps » en janvier 1912. En homme de son temps, Albert Kahn prévoit des changements qui risquent de faire disparaître l'ancien monde que lui et ses pairs ont connus. Et la documentation constitue le remède contre l'oubli. Comme le note Roland Barthes, l'intemporel caractérise les scènes dans la peinture figurative, alors que la photographie gèle un moment dans le temps<sup>46</sup>.

À ce moment-là, seul le document écrit est un outil fiable pour l'analyse historique, comme le rapporte Valérie Perlès<sup>47</sup>. Cependant, c'est bien grâce aux sciences humaines que la photographie va acquérir un nouveau statut de document utilisable et crédible pour inventorier le monde. Dès l'arrivée de Jean Brunhes, chargé de gérer les Archives de la Planète, des méthodes scientifiques sont instituées pour souder la géographie humaine au projet du philanthrope. Le père spirituel de Brunhes, Paul Vidal de la Blache, reconnaît en la photographie le palliatif idéal pour l'étude du terrain, « élément méthodologique incontournable »<sup>48</sup>, tout en encourageant la diffusion des connaissances. Toutefois, encore faut-il que la photo réponde à plusieurs critères pour accéder à cette valeur de document. D'abord, le cliché doit fournir des informations nécessaires à sa désignation. François Cheval, dans la revue *Musées et Collections publiques de France*, insiste sur l'*intention*<sup>49</sup> qui doit découler de chaque

---

<sup>45</sup> Castro, *op. cit.*, p. 185.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Cahiers du cinéma, 1980, cité dans Aguilar et Fundação Bienal de São Paulo, (éd.), *Mostra do redescobrimento : O olhar distante / Exposition de la redécouverte : le Regard lointain*, catalogue d'exposition, São Paulo, Parque Ibirapuera, (23 avril 2000 – 7 septembre 2000), São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 57.

<sup>47</sup> Valérie Perlès, « Les archives de la planète, un projet en tension entre science et action », *in* Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p.198-199.

<sup>49</sup> François Cheval, « L'intention perdue à propos de photographies dites banales », *in* Christophe Vidal (dir.), *Conserver et Exposer la Photographie au Musée*, revue de l'association générale des conservateurs des collections publiques de France, collection « Musées & Collections publiques de France », 2, n° 251, 2002, p. 30.

photographie. L'*intention* est rendue perceptible grâce à la légende : où, quand, qui, pourquoi, ce qui permet de comprendre dans quelle circonstance la prise de vue a été effectuée.

De nombreux clichés du fonds « Amérique du Sud » sont dépourvus de ces indications, ce qui rend d'autant plus floues les origines de leur création. Par exemple, les quatre plaques stéréoscopiques **[Fig. 15 à 18]** prises hypothétiquement à Petrópolis, au Brésil, paraissent bien curieuses. Nous ne savons pas exactement dans quelle maison ou à quel endroit les prises de vue ont été réalisées. Une certaine relation de proximité semble s'être tissée entre les sujets photographiés et le photographe : les poses nonchalantes des enfants, leurs sourires en direction de l'objectif, et le cliché de l'intérieur de la maison laissent suggérer l'idée d'une confiance établie entre les hôtes et le regardeur. Mais nul ne sait qui ils sont et les raisons pour lesquelles l'opérateur capturent ces scènes bucoliques.

C'est ainsi que nous ignorons quelles conditions ont été requises pour réaliser ces dernières stéréoscopies, et pour quelle finalité, autre que documentaire. Ensuite, pour qu'un document soit exploitable, il faut qu'il réponde à certains critères : un classement méthodique des épreuves photographiques, et des gages d'« exactitude » et de « conservation » du cliché<sup>50</sup>. Ainsi que Paul Vidal de la Blache l'a fait remarquer, la photographie procède d'un « enregistrement visuel d'une chose ou d'un fait »<sup>51</sup> et incarne une « valeur testimoniale » car est dans l'instantané. La photographie devrait donc consister à « conserver à travers les siècles l'identité même des objets vus par les contemporains » pour acquérir l'authenticité du « document graphique "automatique" »<sup>52</sup>. Ici, il s'agit de bien noter l'importance portée à la qualité réaliste d'une photo, sans quoi elle ne pourrait apporter tout le crédit de l'objectivité, indispensable aux sciences humaines.

---

<sup>50</sup> Éléonore Challine, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, Transbordeur, 2017, p. 150.

<sup>51</sup> Challine, *op. cit.*, p.151.

<sup>52</sup> *Ibid.*



### 3. L'expérimentation des techniques en vogue

Les trois techniques qui constituent le fonds « Voyage en Amérique du Sud » seront les mêmes que celles employées lors de la constitution des « Archives de la Planète ». Il faut dire qu'en 1909, Albert Kahn fait déjà preuve d'une volonté moderniste qui paraît sans borne dans la réalisation de son *atlas* visuel. Marie Mattera Corneloup décompose le matériel de l'opérateur en parlant d' « exhaustivité dans la capture du réel »<sup>53</sup> : la stéréoscopie pour le relief, l'autochrome pour la couleur, et le cinématographe pour le mouvement. Il y a également le phonographe enregistreur à cylindres pour enregistrer le son que Dutertre a emporté pour le « Voyage autour du monde ». Dès lors, le fonds « Voyage en Amérique du Sud » présente une large majorité d'images stéréoscopiques en noir et blanc, bien que les autochromes ont le plus souvent capté toute l'attention dans l'étude des collections en général. Les boîtes originales des plaques stéréoscopiques sont conservées dans les réserves du musée, bien évidemment vidées de leur contenu. D'ailleurs, des annotations au crayon à papier ont été faites sur certaines étiquettes. Bien qu'elles soient difficilement lisibles, nous pouvons déchiffrer : « Brésil », « à Revoir » **[Fig. 19]**. Au total, près de 113 boîtes en carton vides ou parties de boîtes pour plaques de formats et de types différents sont recensées mais pas inventoriées.

Alors, comment expliquer une telle performance dans la production des stéréoscopies ? Avant tout, qu'est-ce qu'une stéréoscopie ? L'auteur José Inácio Parente en donne la définition<sup>54</sup> : il s'agit d'un type de photographie en trois dimensions obtenu par un appareil disposant de deux lunettes qui reproduit deux images légèrement différentes d'un même objet. À travers un viseur direct, les deux images se convertissent au moyen de la vision humaine binoculaire pour donner une image unique. L'effet tri-dimensionnel provoqué permet de reconstituer une image synoptique, complétant des éléments présents d'un côté avec les éléments présents dans l'autre. Ainsi, l'image vue à travers le viseur se retrouve alors « retouchée,

---

<sup>53</sup> Marie Mattera Corneloup, « Ébauche de l'œuvre : A. Kahn autour du monde, 1908-1909 », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 64.

<sup>54</sup> Parente, *A estereoscopia no Brasil*, *op. cit.*, p.10.

enrichie et agrandie<sup>55</sup> » tout en conférant l'agréable sensation d'être à l'intérieur de l'image même.

Quelques années à peine après l'annonce de l'invention de la photographie en 1839 par Daguerre, la stéréoscopie voit le jour grâce au chimiste écossais Sir David Brewster en 1844, qui présente publiquement son invention en 1851 lors de l'Exposition Universelle à Londres<sup>56</sup>. Suite à cela, la stéréoscopie est aussitôt commercialisée, et rencontre un très vif succès. Le retentissement est tel qu'est mis en place à Londres la Stereoscopic Society par George Swan Nottage avec le slogan « *No home without a Stereoscope* », et son catalogue international de plus de 10 000 vues<sup>57</sup>. La stéréoscopie connaît également la vogue en Europe et aux États-Unis à partir de 1860, entraînant un fort mouvement de collectionnisme<sup>58</sup>, qui se propage jusqu'à la fin du siècle et dans tout le reste du monde. Au Brésil, d'après Gilberto Ferrez, le chercheur et descendant du photographe Marc Ferrez, beaucoup de vues stéréoscopiques ont existé, seulement peu ont survécu. Le patrimoine photographique brésilien doit énormément à l'empereur Dom Pedro II pour avoir veillé à conserver ces photographies anciennes, malgré l'humidité, les nuisibles, le manque d'espace et de soin, la négligence qui sévirent tout au long de ces années<sup>59</sup>. Ces clichés sont les rares témoins d'une époque, capables de fournir des détails et des éléments pour l'étude de l'histoire sociologique du pays et de ses villes. Dès 1862, les premiers stéréoscopes apparaissent, grâce notamment aux plaques plus sensibles et des appareils plus développés sur le plan technique et mécanique<sup>60</sup>. Ils permettent notamment de figer des personnes mobiles sur le support. Le charme et l'étonnement conférés par le visionnage des stéréoscopies font ensuite place à la magie de l'illusion d'être immergé dans la scène. Ce n'est donc pas un hasard si les vues touristiques s'emparent du médium, et vont attirer également le marché parallèle et prohibé du nu et des images pornographiques<sup>61</sup>.

---

<sup>55</sup> « retouched, enriched and enlarged », in Parente, *op. cit.*, p. 10, traduction de l'auteure.

<sup>56</sup> Parente, *op. cit.*, p.13.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Pedro Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, São Paulo, Metalivros, 2003, p. 286.

<sup>59</sup> Gilberto Ferrez, *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*, New-York, The Center for Inter-American Relations, 1976, p. 11.

<sup>60</sup> Parente, *op. cit.*, p. 14.

<sup>61</sup> *Ibid.*

Les années précédant le voyage en Amérique du Sud connaissent de nouvelles avancées techniques. Après la stéréoscopie qui simule la profondeur, arrivent l'image animée et la couleur. Albert Kahn opte pour un film 36 mm pour enregistrer le mouvement. Séduit par la modernité, celui-ci s'engage dans la voie entérinée par les frères Lumière, les Lyonnais « qui font bouger les images »<sup>62</sup>. C'est un soir de décembre 1895, soit un an après l'invention du kinétoscope (une seule personne autorisée à regarder les images dans la boîte) de l'Américain Edison<sup>63</sup>.

Toutefois, c'est sans compter l'ingéniosité des frères Lumière pour mettre au point une autre innovation : l'autochrome. Ainsi que l'explique Jean-Paul Gandolfo : « faire le choix de la couleur pour constituer un fonds documentaire est alors une entreprise marquée du sceau de la témérité pour qui connaissait les limitations imposées par le procédé Lumière »<sup>64</sup>. En effet, la plaque autochrome vient tout juste d'être commercialisée en 1907 quand le financier s'empare du médium pour la documentation de ses voyages. Nous reviendrons dans les pages qui suivent sur la place de l'autochrome dans ce fonds et ses usages.

C'est donc en suivant le sillage de la modernité que le projet d'Albert Kahn se manifeste. Bien que la constitution du « Voyage en Amérique du Sud n'en a pas fait un clair témoignage, c'est à partir de 1909 que s'enclenche la machine des Archives de la Planète. Même s'il n'en est pas conscient, l'opérateur joue un rôle fondamental, livrant une vision plus ou moins objective sur ce qui l'entoure, selon le contexte culturel et social. La recherche de l'exactitude et l'aspect précurseur qui caractérisent son matériel photographique fait de lui le témoin d'une époque, soumis à ses limitations.

---

<sup>62</sup> Malika Bauwens, « La naissance d'un 7<sup>ème</sup> art », *Paris 1900, La ville spectacle*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts, 2014, p. 50.

<sup>63</sup> *Idem*, p.52.

<sup>64</sup> Jean-Paul Gandolfo, « Albert Kahn et la photographie », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 79.

### 3) Un projet inscrit dans son temps

Le « Voyage en Amérique du Sud » renferme l'essence d'une pensée héritée du contexte de la Troisième République en France, animée de valeurs égalitaires et libérales au début du siècle. Nous verrons en quoi le cercle « brésilien » d'Albert Kahn, tout en le prédisposant à une veine humaniste, annonce des projets professionnels et financiers, et dans quelle mesure son entreprise en Amérique du Sud s'inscrit dans la continuité de l'« archétype du voyage de découverte<sup>65</sup> », initié dès le XVIIe siècle.

#### 1. La vision d'un homme du début du XXe siècle

Japon, le 22 décembre 1908. Albert Kahn s'exprime face aux journalistes venus l'interviewer pour le journal *Hôchi* : « Je travaille pour l'humanité, je sers le genre humain. Ce que je fais est sans arrière-pensée et par conséquent, je n'ai pas besoin qu'on claironne à ce sujet à travers le monde entier »<sup>66</sup>. Cette sentence a vite fait de broser le portrait d'un homme au tempérament bien trempé. C'est bien cette ambivalence de douceur et de complexité, comme le souligne si bien Pascal Ory<sup>67</sup>, qui définit le banquier, s'engageant dans une voie humaniste et bienveillante tout en exploitant les ressorts du monde cruel des affaires et la rigueur des bureaux. Il s'agit de voir en quoi ses choix ont été influencés par son époque.

Tout d'abord, de manière prosaïque, Albert Kahn était un homme de son époque, dans le sens que le confort était pour lui une chose primordiale - dès lors que l'individu en a les moyens. Depuis le « Voyage Autour du Monde », jusqu'aux Bourses « Autour du monde », il ne jure que par les grands hôtels. Avec Albert Dutertre, il descend dans des hôtels faisant partie d'un réseau international<sup>68</sup>. À ses boursiers, il recommande : « Voyagez comme un homme riche, toujours en première classe.

---

<sup>65</sup> Pascal Riviale (dir.), *Des voyageurs à l'épreuve du terrain : études, enquêtes, explorations, 1800-1960*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Archives nationales, (13 avril-19 septembre 2016), Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 2016, p. 52.

<sup>66</sup> Jeanne Beausoleil, « Portrait en creux », in Beausoleil, *op. cit.*, p.23.

<sup>67</sup> Pascal Ory, « Entrée dans l'histoire », in Beausoleil, *op. cit.*, p.17.

<sup>68</sup> Sylvain Venayre, « Le passepartout d'Albert Kahn », in Perlès, *op. cit.*, p. 75.

Descendez dans les meilleurs hôtels<sup>69</sup>. » Il suffit aussi de regarder les images du fonds pour comprendre que son statut de financier le fait s'intéresser de très près aux bons établissements. C'est particulièrement probant dans les stéréoscopies prises en Argentine : à Buenos Aires d'abord où est inauguré, entre la Calle Florida et la Plaza San Martin, le Plaza Hotel en 1909 [Fig. 20]. Puis à Rosario, un cliché a immortalisé le « Grand Hotel » dans l'arrière-plan [Fig. 21]. Deux autres figurent ce qui semble être deux angles différents d'un même croisement de rues, fréquentées par un attelage et des passants élégants, où se tient l'Hôtel Royal [Fig. 22 & 23]. Albert Kahn y a-t-il séjourné ? Il s'agit probablement d'établissements à la mode. Sylvain Venayre nous dit justement que l'industrie hôtelière dans cette fin du XIXe siècle<sup>70</sup> tend à faire propager des conventions à travers le monde, et ce jusqu'en Amérique du Sud.

Dès lors, on a vite tendance à rapprocher la fortune du mécène de celles de personnalités influentes de l'époque telles qu'Andrew Carnegie ou d'Emile Guimet<sup>71</sup>. Des hommes qui, par le biais de leur activité économique, ont mis leur argent à contribution de projets philanthropiques (création de fondations, de musées, etc.). Mais, à la différence de ces derniers, Albert Kahn a « dépensé sans compter »<sup>72</sup>, nourrissant jusqu'au dernier souffle l'espoir de voir reprendre ses affaires, bien qu'il mourût complètement ruiné.

Par ailleurs, c'est à partir de 1860 que la photographie représente une véritable cible pour les affaires (production d'équipements et de matériels, investissement dans la recherche), allant dans la continuité de la croissance de l'économie qui fait éclore des empires industriels et commerciaux<sup>73</sup> et vice-versa. Maria Isabela Mendonça dos Santos mentionne judicieusement André Rouillé et son analyse de la production de

---

<sup>69</sup> Allocution de l'ambassadeur du Japon le 11 mai 1960, lors de la cérémonie commémorative du centenaire de Kahn - élaborée d'après des informations de Pierre Comert, boursier de 1905. Document dactylographié transmis par l'ambassade du Japon, archives du musée, cité par Marie Corneloup, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 64.

<sup>70</sup> Sylvain Venayre, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 75.

<sup>71</sup> Pascal Ory, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Maria Isabela Mendonça dos Santos, *Cenas cariocas : O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957)*, mémoire dirigé par Mme Ana Maria Mauad Essus, Universidade Federal Fluminense, Niteroi (Brésil), 2014, p. 20. En ligne : [file:///C:/Users/Hortense/Desktop/MEMOIRE%20M2/Annexes/mémoire\\_stéréoscopies\\_santos.pdf](file:///C:/Users/Hortense/Desktop/MEMOIRE%20M2/Annexes/mémoire_stéréoscopies_santos.pdf). (consulté le 20 février 2019).

« visibilité adaptées à une nouvelle époque<sup>74</sup> ». En effet, ce besoin de retranscrire le quotidien va répondre aux manifestations de la société industrielle, qui contribuent à la légitimité des capacités documentaire et objective de la photo. La prise de conscience de l'accélération du mode de vie engendrée par le perfectionnement des transports va rendre indispensable cet outil photographique.

Enfin, Albert Kahn est de ceux qui appréhendent l'avenir de son pays en cohésion avec d'autres nations. Son envie d'ailleurs a probablement été influencée par sa jeunesse, et notamment le premier périple initié en 1876, quand il quitte son Alsace natale pour une autre terre, une autre vie, une nouvelle identité<sup>75</sup>. Le futur « citoyen du monde »<sup>76</sup> se rapproche en ce sens de Victor Hugo, l'homme aux multiples étiquettes, qui prononce en 1849 lors du Congrès de la Paix à Paris un discours d'ouverture :

Un jour viendra où vous, France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes, nations du continent, sans perdre vos qualités distinctes et votre glorieuse individualité, vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure, et vous constituerez la fraternité européenne, absolument comme la Normandie, la Bretagne, la Bourgogne, la Lorraine, l'Alsace, se sont fondues dans la France. Un jour viendra où il n'y aura plus d'autres champs de bataille que les marchés s'ouvrant au commerce et les esprits s'ouvrant aux idées. [...] Un jour viendra où l'on verra ces deux groupes immenses, les États-Unis d'Amérique, les États-Unis d'Europe, placés en face l'un de l'autre, se tendant la main par-dessus les mers, échangeant leurs produits, leur commerce, leur industrie, leurs arts, leurs génies, défrichant le globe, colonisant les déserts, améliorant la création sous le regard du Créateur.

Avec ses accents prophétiques, ce discours semble préfigurer l'avènement de l'Europe, qui s'établit après le deuxième grand conflit mondial. Albert Kahn aurait sans doute été très enthousiaste à cette idée. Il subsiste l'un de ces individus qui ont consacré leur vie au rapprochement des peuples et au bannissement des frontières. En même temps, il a cherché à étudier ces pays étrangers en immortalisant chacune de leurs spécificités. Bien qu'Albert Kahn ait d'abord voyagé pour le compte de la

---

<sup>74</sup> *Idem*, p.16.

<sup>75</sup> Il se prénomme encore Abraham, prénom de naissance, avant qu'il arrive à Paris à l'âge de 16 ans. Voir Jean-Didier Urbain, « Le cercle des boursiers disparus », *in* Perlès, *op. cit.*, p. 59.

<sup>76</sup> J.-D. Urbain, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 59.

banque, il est tourné vers les autres langues : il parle l'allemand (sans surprise car il a étudié au collège en Alsace) ainsi que l'anglais couramment<sup>77</sup>. Il fait partie de ces érudits, issus d'un milieu modeste, pour qui écouter et comprendre sont les clés de voûte à l'affirmation de l'harmonie entre les peuples. C'est d'ailleurs au sein de la banque Goudchaux qu'il rencontre Ferdinand Buisson, qui le confronte à des idées sur la pédagogie, en tant que Président de la Ligue de l'Enseignement, mais aussi à des idées d'ordre pacifiste<sup>78</sup>. Ce dernier s'engage aux côtés de Jules Ferry et obtient le Prix Nobel de la Paix en 1927.

Ainsi, les bases de la photographie documentaire se mettent en place très tôt et sur deux échelons. D'abord, du point de vue technique, la photographie, dès le XIXe siècle prend le parti d'enregistrer, fixer le vernaculaire, mais aussi permettre de « dire ce que l'art n'est pas », pour reprendre les termes de Michel Poivert<sup>79</sup>. Le début du XXe siècle marque l'aube de la « transgression des valeurs de l'art »<sup>80</sup> et cette pratique documentaire en fait, plus en moins consciemment, partie. Albert Kahn en a la certitude et, d'autre part, il s'appuie sur la modernité et la complémentarité des outils d'enregistrement. Il est également dans une logique de la mentalité de son époque. Sujet à de grandes discussions entre les intellectuels français de la IIIe République, le système colonial en Europe influence les sociétés.

## 2. France / Brésil : les premiers contacts d'Albert Kahn avec le continent latino-américain

La passion pour les voyages d'Albert Kahn n'est pas ignorée, mais de quand datent ses premiers liens avec le continent d'Amérique du Sud ? Quelles sources d'intérêt y puise-t-il ? Conservée au musée départemental Albert-Kahn, une lettre datée du 12 septembre 1882 offre un exemple d'échange entre Albert Kahn et le philosophe français Henri Bergson. Alors qu'il est employé de la Banque Goudchaux, en 1879 Albert Kahn reprend ses études, aidé par un jeune professeur de vingt ans,

---

<sup>77</sup> Lettre de Bergson à Khan, 19 juin 1888, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 30.

<sup>78</sup> Couëtoux, *in* *Albert-Kahn : singulier et pluriel*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>79</sup> Notes issues du neuvième cours magistral de L2 d'Histoire de la photographie, dispensé par Michel Poivert, à l'Université Panthéon Paris, (2015).

<sup>80</sup> Notes issues du cours de L2 dispensé par Michel Poivert.

soit un an de plus que lui. Il s'agit d'Henri Bergson qui, au-delà de son enseignement, devient un ami proche du futur mécène. Dans cette missive [Fig. 124], Henri Bergson commente son projet de partir pour le Venezuela : « je me fais difficilement à l'idée de vous voir partir » dit-il, en ajoutant que le climat du Venezuela est « insalubre et auquel les Européens s'habituent difficilement ». Albert Khan aurait donc eu le dessein d'aller s'installer dans ce pays d'Amérique du Sud<sup>81</sup>, mais cela n'a pas abouti. Le souhait de son ami : « Il faut espérer que vous y resterez le moins longtemps possible » a donc été exaucé. Il faut dire qu'à cette époque, le pays indépendant est sujet à, certes, une économie modernisée, mais subit une politique autoritaire. Ainsi, le philosophe et le banquier se rejoignent dans cet élan de dépassement du conformisme de la pensée. Cette culture soucieuse de la tradition ne néglige pas pour autant, au contraire, les avancées technologiques de l'époque (par exemple le cinématographe et l'autochrome) qui, comme le rappelle Marie Bonhomme, sont des « mises au point » de processus qui avaient déjà été expérimentés de par le passé<sup>82</sup>.

En 1898, le banquier institue les Bourses Autour du Monde. Destinées aux jeunes agrégés français ou étrangers (ouvertes aux femmes en 1905), elles permettent aux lauréats de partir à l'étranger pendant presque quinze mois, moyennant un rapport final. Ce voyage autour du monde devait ainsi être l'opportunité de *frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui*, selon les mots de Saint Augustin. Parmi les boursiers, il en est un qui choisit l'Amérique du Sud comme terre d'accueil, c'est Pierre Denis. Le lauréat (1883-1951), agrégé d'histoire mention géographie, indique dès le début le pays Brésil et la ville de Rio de Janeiro comme escales de son voyage. Boursier en 1906, il écrit dans une lettre : « Je désirerai en premier lieu faire dans mon voyage une partie de mon éducation géographique qu'il m'est impossible de faire dans les livres<sup>83</sup> ». Avant même l'arrivée de Jean Brunhes, on note la prééminence de la géographie comme cadre de recherche.

La passionnante biographie *Pierre Denis : Français libre et citoyen du monde*<sup>84</sup> nous situe le personnage. Après une première visite du pays, Denis s'en retourne au

---

<sup>81</sup> Chronobiographie, in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 292.

<sup>82</sup> Marie Bonhomme, « Correspondances... l'art et la philosophie », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 54.

<sup>83</sup> Lettre « Projet » (non datée) de Pierre Denis, transcrite par Philippe Oulmont et transmise très aimablement à l'auteure.

<sup>84</sup> Philippe Oulmont, *Pierre Denis, Français libre et citoyen du monde : entre Monnet et de Gaulle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.



Brésil en 1907, en partant de Gênes, pour se pencher sur son objet d'étude que sont les émigrés italiens. Sur place, Denis est alors soucieux de ne pas faire appel à des « auxiliaires dangereux » mais des personnes aptes à lui livrer des informations les moins corrompues possibles<sup>85</sup>. Traversant plusieurs États du Brésil, alors qu'il étudie les systèmes monétaires et éducatifs, il remarque la forte présence de livres français importés dans les écoles<sup>86</sup>. Plus tard, en 1908, Denis est autorisé par le recteur Monsieur Liard à reprendre son voyage jusqu'à la rentrée de 1909, ayant été invité à assurer un cycle de conférences jusqu'en février 1909. Ces conférences devaient situer l'influence de la politique culturelle française.

Phillippe Oulmont, son biographe, suppose qu'Albert Kahn a apprécié cette initiative, de concert avec Paul Appell son ami et président du Groupement des universités et grandes écoles pour les relations avec l'Amérique latine<sup>87</sup>. Son professionnalisme et sa souplesse d'esprit auront sans doute motivé Albert Kahn à lui proposer la fonction de directeur des Archives de la Planète. Ne comprenant pas complètement au premier abord ce qu'entend Albert Kahn, Pierre Denis refuse. Dès lors, l'ex-boursier peut se consacrer à sa tâche, celle de se « [centrer] sur le Brésil, où il a séjourné près de six mois à deux reprises, de même que sur l'Argentine où il est resté plus d'un mois avant d'y retourner en 1909, depuis Washington<sup>88</sup> ». Philippe Oulmont ajoute : « Dans cette ville, sa fréquentation de la Bibliothèque du Congrès a certainement enrichi sa documentation sur ces deux pays, en même temps qu'elle lui permet de faire la connaissance de géographes et de spécialistes latino-américanistes ».

Dans cette perspective, il a été utile de soulever plusieurs hypothèses. D'abord, Pierre Denis part à la même date en Amérique du Sud qu'Albert Kahn : se peut-il qu'il ait croisé la route d'Albert Kahn et son opérateur ? Aurait-il pris quelques photos qui ont par la suite été mêlées au fonds ? Dans un second temps, un appel téléphonique a été effectué avec le biographe de Pierre Denis, Phillippe Oulmont, qui avait été en contact avec Nathalie Clet-Bonnet, ancienne documentaliste au musée Albert-Kahn, en 2011. Enfin, le chercheur a infirmé toutes ces hypothèses. Aucune référence ne fait

---

<sup>85</sup> Oulmont, *op. cit.*, p.92.

<sup>86</sup> Oulmont, *op. cit.*, p.92.

<sup>87</sup> Rapport du Président Appell (10 janvier 1909, AN, AJ 16 6960), cité par Oulmont, *op. cit.*, p. 96.

<sup>88</sup> Oulmont, *op. cit.* p.106.

mention d'un lien quelconque du boursier avec le fonds du « Voyage en Amérique du Sud ». La mention de la rencontre au Brésil du boursier avec le Ministre de l'Industrie, de l'agriculture et des travaux, qui lui remet des documents, ne fait suite à aucune preuve précise. Et, s'il se peut qu'il ait pris des clichés durant son périple, ils figurent dans *La Géographie Universelle*, dont deux volumes sont consacrés au continent. L'une d'elles représente la célèbre vue de la baie de la Guanabara et du quartier de Flamengo depuis le Corcovado **[Fig. 85]**, axée sur ses aspects topographiques et géologiques. Elle rappelle la photo prise par Marc Ferrez vers 1885 du même point de vue, ainsi qu'un cliché du photographe Augusto Malta en 1906, mis à part que dans cette dernière les nuages caressent les cimes des collines **[Fig. 86]**. Les autres photos convoquent aussi l'idée que les images proviennent de studios professionnels. Par exemple, la première s'attarde sur la culture du café, et la seconde porte sur les caractéristiques géographiques du Pain de Sucre, et elles ne présentent pas de lien concret avec le voyage en Amérique du Sud d'Albert Kahn **[Fig. 87 & 88]**.

Ensuite, parmi les notes de bas de page de l'ouvrage, il est dit qu'un autre boursier en 1908 – encore dans le même champ chronologique – est parti en Amérique du Sud. Mais, de nouveau, rien de probant pour relier le boursier au « Voyage en Amérique du Sud ». Il s'agit de Jean-Edmond Egli, qui voyage en Amérique du Sud, en Extrême-Orient et aux États-Unis. Celui-ci se penche sur l'influence de la France à l'étranger, sous réserve de la question de la rivalité avec les allemands. À Rio de Janeiro, il fait le tour des établissements supérieurs, visite une exposition nationale ; il note les défaillances de l'enseignement du français<sup>89</sup>. Toutefois, il livre un témoignage très enthousiasmant de son voyage, répondant parfaitement au but que s'étaient livrés les Bourses d'Albert Kahn : « Il y a un an que j'ai quitté la France, et j'apprécie chaque jour davantage la valeur de cette faveur qui m'a été accordée. Sans parler de l'intérêt pittoresque des choses exotiques, j'ai le sentiment que ces séjours dans des sociétés autrement constituées, ces relations toujours nouvelles avec des gens différents de nous, sont un inestimable profit pour l'exercice plus large du jugement, pour l'enrichissement de l'expérience générale, et aussi pour l'appréciation plus

---

<sup>89</sup> Notes de Nathalie Clet-Bonnet, extraites de la boîte au nom du boursier dans la documentation du musée Albert-Kahn.

clairvoyante de notre propre nation »<sup>90</sup>. Le normalien s'engage par la suite dans une carrière de professeur.

Dès lors, ces déplacements spontanés en Amérique du Sud ont lieu dans les années 1907-1909, ce qui ne paraît pas négligeable lorsque l'on considère d'autres voyages de personnes influentes au même moment. L'Amérique du Sud était-elle sujette à un engouement au début des années 1900 ? En 1910, Georges Clemenceau, dit le « Tigre », embarque pour l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay et devient le défenseur des droits d'auteur, jusqu'alors inexistantes. Participant à une tournée de conférences, il fait ratifier la Convention de Berne datant de 1886 sur la protection des œuvres littéraires et artistiques, au Brésil et en Argentine. Il publie en 1911 ses *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud*. De même qu'une autre figure connue de la Troisième République, Jean Jaurès, jette son dévolu sur l'Amérique latine. Invité par un délégué socialiste argentin, Jean Jaurès va également s'exprimer à des conférences au Brésil, en Uruguay et en Argentine, de juillet à octobre 1911. Connu comme le « seul déplacement lointain entrepris par le leader socialiste »<sup>91</sup>, l'Amérique du Sud semble incarner le nouveau terreau apte à recevoir la semence de la pensée jaurésienne.

À ce propos, le colloque « Jaurès, l'Amérique latine et la latinité » de Novembre 1992, à l'occasion du 500e anniversaire de la découverte de l'Amérique, est le sujet de ce *Cahier Jaurès* N°139. Dans les premières lignes du chapitre *Les Tournées Culturelles françaises en Amérique latine au début du siècle : de Ferri à Jaurès*, une question très intéressante est à mettre en lumière : « Que signifient au tournant du siècle les voyages organisés à partir de la France vers l'Amérique latine ? »<sup>92</sup>. L'auteure Madeleine Rebérioux mentionne notamment le voyage de Georges Clemenceau, cité plus haut, ponctué de ses conférences sur la démocratie. Aussi, Jaurès effectue un passage « glorieux » au Portugal, « où la monarchie vient d'être

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Alain Boscus, « Introduction », in Société d'études jaurésiennes, « Jaurès, l'Amérique latine et la latinité », dans Cahiers Jaurès, *Colloque de Castres*, 21 et 22 novembre 1992, Castres, Paris, CEDIAS-musée social, n°139, 1996. En ligne : [http://www.cedias.org/index.php?lvl=bulletin\\_display&id=7169](http://www.cedias.org/index.php?lvl=bulletin_display&id=7169) (consulté le 7 mai 2019).

<sup>92</sup> Madeleine Rebérioux, « Les tournées culturelles françaises en Amérique latine au début du siècle : de Ferri à Jaurès », cité dans Cahiers Jaurès, *op. cit.*, p. 7.

renversée », et également à Madère, de manière identique au voyage en Amérique du Sud.

Enfin, l'idée qu'Albert Kahn ait pu interroger ces deux figures politiques au sujet du Voyage en Amérique demeure nébuleuse. Cependant, reste encore un homme que nous n'avons pas cité et qui a communiqué avec le banquier. En mars 2019, le siège des Archives de la Fondation Gulbenkian informe qu'il détient une correspondance entre Albert Kahn et Calouste Gulbenkian. Richissime financier également tourné vers la philanthropie, Gulbenkian naît en 1869 dans un quartier d'Istanbul et s'éteint à Lisbonne en 1955. En 1909 et 1910, au moment du voyage d'Albert Kahn, il est affecté en tant que conseiller financier de la légation ottomane à Paris et à Londres. Une biographie intitulée *Mr Five Per Cent. The many lives of Calouste Gulbenkian, The world's richest Man*, par l'historien Jonathan Conlin, a d'ailleurs été publiée en janvier 2019. Un exemple de ce type d'échanges, qui porte principalement sur des négocees et des applications financières, a été transmis au musée Albert-Kahn. Aussi, une première consultation de cette documentation conservée au siège de la Fondation à Lisbonne permet d'apporter quelques éclaircissements<sup>93</sup>. Il est déjà possible de confirmer qu'Albert Kahn et Calouste Gulbenkian sont en contact depuis au moins l'année 1902. Gulbenkian cherche alors à acquérir des actions. Ensuite, il est dit qu'Albert Kahn lui en a acheté une centaine. Autre exemple, en 1923, alors qu'il se trouve à Londres, Albert Kahn lui propose de venir déjeuner avec lui et Sir Henry Deterding, directeur de la compagnie pétrolière Shell. L'inscription dans le temps de cette relation n'est alors pas négligeable. Malgré tout, les points communs que partagent les deux fondateurs mériteraient une étude complète dont ce n'est ici pas le sujet.

### 3. L'expédition au Brésil au XIXe : à la découverte de l'altérité

Au XIXe siècle, un certain nombre de Français, tels que Ferdinand Denis, Auguste de Saint-Hilaire, Hercule Florence, Alfred Martinet, Francis de Castelnau, Alcide d'Orbigny, Jules Dumont d'Urville, le comte de Suzannet, Emile Adet et le comte

---

<sup>93</sup> Nous remercions Teresa Castro d'avoir consulté ces archives à Lisbonne.

de Gobineau<sup>94</sup>, partent en expédition au Brésil et en rapportent des témoignages. Hercule Florence, né à Nice en 1804, avec sa découverte fondatrice dans l'histoire de la photographie brésilienne, a aussi joué un rôle dans la description du Brésil. Il a vingt ans lorsqu'il débarque à Rio de Janeiro, ayant suivi le dessein de faire le tour du monde. Dans la préface de *Hercule Florence : la découverte isolée de la photographie au Brésil* par Boris Kossoy, il est question du départ de Hercule Florence, à la suite d'une annonce pour une expédition organisée par le baron Langsdorff et financée par le Tsar Alexandre I<sup>95</sup>. Employé en tant que dessinateur, Florence s'embarque dans une traversée qui doit l'amener au Brésil central jusqu'à la région amazonienne, et gagner les Guyanes.

À cette époque, ces voyageurs privilégiés - commerçants, religieux, diplomates, naturalistes, scientifiques, militaires, migrants, ou bien aventuriers<sup>96</sup> - partent avec le projet de découvrir de nouveaux horizons tout en livrant à leur retour une documentation du pays propre à leur vision subjective. Elle va constituer l'unique fenêtre ouverte sur le monde pour les gens restés au pays. Prendre le bateau à l'époque est également synonyme d'exploration de soi, propre à endurcir le caractère, adjointe à la découverte d'une nouvelle contrée. C'est dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle que l'on constate une multiplication de ces expéditions, certainement favorisées par les innovations techniques. La quête et l'observation de nouveaux paysages, de nouvelles espèces, et de nouvelles cultures sont sources d'enrichissement pour tous ces naturalistes venus dresser un inventaire scientifique des particularités des terres étrangères, dont les richesses sont aussi potentiellement bonnes à être vendues<sup>97</sup>. Il faut ajouter qu'au Brésil, l'année 1808 marque l'ouverture du pays aux étrangers. La permanence de la Cour portugaise<sup>98</sup>, l'ouverture des ports en direction des nations amies, la politique encourageante du prince régent Dom

---

<sup>94</sup> France-Brazil, « Le Voyage au Brésil », (s.d.). *Gallica*. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/html/und/ameriques/le-voyage-au-bresil?mode=desktop> (consulté le 20 février 2019).

<sup>95</sup> Jacques Leenhardt, « Préface », in Kossoy, *Hercule Florence : la découverte isolée de la photographie au Brésil*, traduit du portugais par Jean Briant et Thierry Thomas, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016, p. 13.

<sup>96</sup> France-Brazil, « Le Voyage au Brésil », *op. cit.*

<sup>97</sup> Leenhardt, « Préface », in Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p.13.

<sup>98</sup> Assemblée représentative, aussi connue sous le nom de Congrès Souverain, mise en place lors de la Révolution libérale de 1820.

João<sup>99</sup>, constituent autant de raisons qui encouragent les Européens à venir attester de la beauté de la faune et de la flore, comme des autochtones, sujets à fantasmes de l'autre côté de l'Atlantique. Rio de Janeiro est bien entendu le lieu privilégié pour confronter le rêve à la réalité, et le quartier de Botafogo par exemple, avec sa nature tropicale et ses scènes urbaines, inspire beaucoup les artistes européens de 1808 à 1850<sup>100</sup>. Ainsi, tous ces éléments favorisent l'attrait de ces récits de voyage hauts en couleurs, souvent très attendus par le public de l'époque.

Il faut ajouter que, de manière concomitante à l'installation de la Cour Portugaise, les livres et tous les supports imprimés émergent de l'ombre après une réclusion sévère subie au début du XIXe siècle au Brésil<sup>101</sup>. Dès lors, la presse, les bibliothèques et les livres sont réintroduits et facilitent la transmission du savoir. Des libraires, comme Plancher<sup>102</sup>, l'un des employeurs de Hercule Florence, profitent de cette ouverture pour s'installer dans la colonie portugaise. Avant cela, l'imperméabilité entre les deux mondes rend difficile à concevoir une expédition au Brésil, comme c'est le cas en 1800 par l'allemand Alexander von Humboldt. A l'époque, l'idée de partir à la découverte de ce pays est « suspecte », ce qui n'empêche pas le géographe et naturaliste, de parcourir plusieurs pays d'Amérique entre 1799 et 1804 et, entre autres, récolter près de 70 000 spécimens de végétaux<sup>103</sup>. À l'origine de la discipline de la géographie physique moderne, ses investigations scientifiques le mènent à faire partie de la commission initiée par l'Académie des Sciences de Paris, qui vise à étudier la toute nouvelle invention du daguerréotype en 1839, avec les savants Jean-Baptiste Piot et François Arago<sup>104</sup>.

Fernando de Azevedo écrit à propos de Hercule Florence : « Dans son œuvre, Florence ne se contente pas de relater les événements : il décrit également le paysage et fixe des aspects généraux des régions parcourues. Comme dessinateur, il a transcrit sur le papier des scènes de la vie et de la nature, avec exactitude et propriété. Pour les géographes, le travail de Hercule Florence, écrit dans la période entre 1825 et

---

<sup>99</sup> Texte extrait du panneau d'exposition du Musée Rui Barbosa (Rio de Janeiro).

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> La presse et les livres sont considérés comme des médias subversifs, les bibliothèques privées étaient interdites. Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p.32.

<sup>102</sup> Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p.34.

<sup>103</sup> Il écrit *Voyage aux régions du Nouveau Continent* en plusieurs volumes. Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>104</sup> Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p.34.

1828, ne manque certes pas d'une certaine valeur géographique. Celle-ci pourtant ne peut, ni ne doit être, exagérée. L'auteur, outre la description fidèle, mais sommaire, qu'il a faite des aspects de quelques paysages, n'a pu présenter que des informations générales sur divers recoins perdus<sup>105</sup> ». En effet, dans les carnets de Florence, seules les traces écrites de ce long voyage périlleux mais néanmoins instructif sont conservées. Boris Kossoy met en lumière les compétences scientifiques du dessinateur : une bonne aptitude en cartographie, un intérêt pour le domaine de la science et son appétence pour la lecture, qui l'aident à les réaliser<sup>106</sup>.

Surtout, ses dessins des ethnies indiennes [Fig. 120] laissent entrevoir la force qu'incarne la rencontre qui a eu lieu entre deux cultures qui ne s'étaient jamais vues auparavant. Ils représentent une « contribution inestimable à la connaissance des groupes indigènes brésiliens, jusqu'alors absents du panorama iconographique » atteste l'anthropologue Thekla Hartman . Cela encourage des savants célèbres à les diffuser dans leurs publications, tel que Karl von den Steinen<sup>107</sup>. Davantage que le dessin, la photographie s'empare de ce sujet, grâce à sa supériorité dans l'attention du détail et car il s'agit d'un projet qui fait écho à l'actualité. En effet, la première Société Ethnologique est créé à Paris en 1841<sup>108</sup>. La même année, Etienne Serres<sup>109</sup> conçoit le projet d'un musée de photographies ethnographiques, qui ne va pas aboutir. La photographie balbutiante et la « nouvelle science » vont aussitôt se plaire l'une à l'autre, habitées par le même élan « [positiviste] dans l'objectivité de ces représentations »<sup>110</sup>, et car les photos permettent la collection et le classement<sup>111</sup>. Ensuite, en 1899, nous dit Pedro Karp Vasquez<sup>112</sup>, une entreprise de documentation des indigènes nord-américains, établie sur les trente prochaines années, se met en

---

<sup>105</sup> *As Ciências no Brasil*, SP, Melhoramentos, ([s.d.]), p. 348, cité dans Kossoy, *Hercule Florence*, op. cit., p.53.

<sup>106</sup> Kossoy, *Hercule Florence*, op. cit., p.53.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, op. cit., p.286.

<sup>109</sup> Le professeur d'anthropologie du Museum acquiert dès 1839 un « appareil de Daguerre », manifestant l'enthousiasme de ce nouveau médium chez les savants, dans Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, mémoire dirigé par André Rouillé et Sylvain Maresca, Université Paris VIII, Saint Denis, 1994-1995, p. 4. En ligne : [http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/photo\\_anth19e.pdf](http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/photo_anth19e.pdf) (consulté le 10 juin 2019).

<sup>110</sup> Flore Hervé, « Les Archives de la Planète, 1909-1931 », in Beausoleil, op. cit., p.198.

<sup>111</sup> Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, op. cit., p. 4.

<sup>112</sup> Vasquez, op. cit., p. 286.

place par l'initiative de Edward Sheriff Curtis, photographe-ethnologue, afin d'en préserver le mode de vie traditionnel.

Albert Kahn se situe dans le même mode de pensée. Il se sert des images fixes et animées pour immortaliser les spécificités de contrées entraînées à se fondre dans un même moule. Mais, contrairement aux usages de l'ethnologie, Albert Kahn ne se situe pas dans un inventaire des types humains. Dès lors, parallèlement aux démarches scientifiques de ces bonnes âmes, un commerce florissant des clichés de ces minorités se met en œuvre, rencontrant beaucoup de succès chez les Occidentaux.

Combinant l'effet des premiers émois au contact d'un nouveau pays, les photographies de ces explorateurs manifestent aussi les traces véridiques d'une altérité bien cachée. Suite à une recherche effectuée au niveau du Quai Branly, il est intéressant d'évoquer le travail de quatre photographes ethnologues européens, qui s'aventurent en Amérique du Sud. D'abord, Charles DeForest Fredricks (1823 – 1894) a vingt ans à peine lorsqu'il débarque au Venezuela, après avoir acheté son matériel photographique à New-York, dans son pays d'origine. Daguerrotypiste, il capture des portraits d'indiens, et traverse pas moins de quatre provinces brésiliennes. Il reste en activité jusque dans les années 1850 et finit par ouvrir un studio à Broadway, reconnu pour ses cartes de visite **[Fig. 114]**. Ensuite, Guido Boggiani (c.1861 – 1902) est un fameux ethnologue italien qui pratique la photo, le dessin et la peinture. En 1887, il voyage au Brésil, en Bolivie et au Paraguay pour étudier le mode de vie des indiens. Il est tué au cours d'une cérémonie rituelle. Curt Unkel (1883 – 1946) est un ethnologue brésilien d'origine allemande, qui émigre vers 1897 à São Paulo. En 1905, il part partager le quotidien des indiens Guaranis, ce qui lui vaut d'obtenir le surnom de Nimuendaju, qui signifie : « celui qui a su trouver son lieu ». Plus tard, il devient fonctionnaire du *Museu Paulista* et du *Serviço de Proteção ao índio*, à la recherche de tribus ou vestiges pour en recueillir des informations. Enfin, Robert de Wavrin (1888 – 1971), conscient de la menace que fait peser la civilisation moderne sur les ethnies minoritaires, passe vingt-cinq ans en Amérique du Sud à les immortaliser sur son appareil ou sa caméra. Dans les années 1920, il est équipé d'une caméra Gaumont et poursuit ses investigations dans le continent, encouragé par les sociétés ethnographiques et géographiques. Il publie des milliers de photos, des films et des



livres, qui sont notamment conservés dans plusieurs institutions telles que le Musée d'art et d'histoire de Bruxelles et le Musée de l'Homme à Paris.

Leurs productions permettent d'articuler la finalité documentaire du voyage d'Albert Khan, dont les images font partie, à partir de 1912, d'un ensemble contextualisé et soumis à des normes scientifiques, à la visée documentaire du Brésil. Comme nous le verrons par la suite, la photographie au Brésil à ses débuts convoque des modèles typiques de l'époque.

## II. Le voyage au Brésil

Au Brésil, où le voyage se concentre, l'introduction du médium et l'émigration de photographes étrangers au XIXe siècle singularisent ce pays des autres états du continent. La pratique photographique, aussi bien celle exploitée des pionniers que celle d'Albert Kahn, est symbolisée par l'itinérance de ses représentants modernes et urbains et la cartographie d'un territoire en pleine évolution. Ainsi, les différentes formes de communication visuelle reposent sur les mutations des civilisations occidentales<sup>1</sup>. La photographie est le reflet de la société, « celle qui documente avec un maximum de pertinence et d'efficacité, qui sert d'outil, et qui met à jour ses valeurs essentielles. De même pour la photographie, la société industrielle représente sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme.<sup>2</sup> »

### 1) La photographie au Brésil : un pays précurseur

La compréhension du fonds du voyage en Amérique du Sud ne peut se concevoir sans la prise en compte de l'histoire et du patrimoine d'un pays prédisposé à la photographie qui, au-delà d'exercer une fascination sur tous les voyageurs et les aventuriers du monde, a tissé, comme nous allons le voir, des échanges commerciaux, artistiques et scientifiques avec l'Europe au XIXe siècle.

---

<sup>1</sup> Mendonça dos Santos, *O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957)*, *op. cit.*, p.17.

<sup>2</sup> André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2005, p. 30, cité par Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 17.

## 1. Histoire(s) de conquête... et d'indépendance

Les vents étaient réguliers dans la baie et les bateaux bien manœuvrables. Ils approchèrent de la côte et passèrent presque au pied de l'immense silhouette qu'ils avaient vue de la mer. Ni capucin de pierre ni chevalier infernal, le rocher, d'apparence lisse et bombée, évoquait plutôt pour ces Normands un pot de beurre et, pour les plus riches, un pain de sucre. À son pied grimpaient un tumulte de grands arbres qui cherchaient à échapper au corps à corps végétal des basses terres. Le long de la côte, ce n'était qu'une débandade de branches torses, de racines aériennes, de lianes, sans la rémission d'une clairière ni d'un pré. D'autres rochers, aussi gros que le pot de beurre, d'un gris brillant sous le soleil, émergeaient de la forêt dense.

J.C. Rufin, *Rouge Brésil*<sup>3</sup>

Avant tout, il est nécessaire de se pencher sur le contexte historique du pays où ont été enregistrées le plus d'images dans le fonds « Voyage en Amérique du Sud ». La date de 1492 signe le temps de la découverte du continent par la flotte de Christophe Colomb, et 1500 celle de l'appropriation du Brésil par le royaume portugais. Pour autant, le XVI<sup>e</sup> est le siècle des premiers contacts de la France avec le Brésil. Il faut remonter en 1551, lorsque la France révèle un décor peint sur un feuillet qui montre la première représentation imprimée du peuple brésilien<sup>4</sup>. L'illustration **[Fig. 121]** montre l'arrivée du roi Henri II et de Catherine de Médicis à Rouen, le 1<sup>er</sup> octobre 1550. La reconstitution d'une « fête brésilienne » a lieu sur les bords de la Seine, animée par cinquante prisonniers indiens Tupinamba et des marins normands, ainsi que par un affrontement de caravelles françaises et portugaises.

Outre cette image quelque peu fantaisiste, un texte connaît un fort retentissement en France : les *Singularités de la France antarctique* publié en 1558 par le franciscain André Thevet<sup>5</sup>. Ce témoignage raconte un événement historique très méconnu, et pourtant, ô combien, passionnant<sup>6</sup>. Sous le règne de Henri II, André

---

<sup>3</sup> Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil*, Paris, Gallimard, Collection Folio 3906, 2005, p. 160.

<sup>4</sup> Muniz Sodré, « Éditorial brésilien », traduit du portugais par Simon Berjeaut, 2009 (traduction 2018). *Bnf. Patrimoines partagés*. En ligne : <https://heritage.bnf.fr/france-bresil/fr/editorial-bresilien> (consulté le 13 juin 2019).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Jean-Christophe Rufin s'en est inspiré pour écrire son roman *Rouge Brésil*, prix Goncourt 2001.

Thevet fait partie de l'équipage de l'Amiral de Villegagnon, partant à la conquête du continent. L'implantation de la colonie française antarctique, située sur la Baie de Guanabara de 1555 à 1560, à Rio de Janeiro, fut brève, et c'est aux portugais victorieux qu'échut sa possession.

Le second ouvrage est également décisif et consiste en une sorte de riposte à la nouvelle publication<sup>7</sup> du récit en 1575 d'André Thevet, qui s'attaque davantage aux protestants. Arrivé en 1557 à Rio de Janeiro, le calviniste Jean de Léry publie en 1578 *l'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, qu'il va rééditer à plusieurs reprises pour développer certains chapitres. L'observation qu'il fait des Indiens présente l'avantage d'être plus détaillée, et sa rigueur a d'ailleurs été soulignée par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques*, qui le qualifie de « chef d'œuvre de la littérature ethnographique<sup>8</sup> ».

Selon Pierre Denis<sup>9</sup>, la géographie et la topographie ont constitué les paramètres majeurs d'insertion de la population sur le territoire, puis de colonisation, ayant eu ensuite pour effet d'influer sur la politique et l'économie du pays. Denis ne manque pas de citer Humboldt qui disait : « Des espaces déserts ou peuplés seulement par des sauvages, entourent les régions qui ont été conquises par la culture européenne ; ils les séparent comme des bras de mer difficiles à franchir, et le plus souvent les États voisins ne communiquent que par des isthmes colonisés. »<sup>10</sup>. Nul doute que sans l'élément tropical du pays, le Brésil aurait beaucoup moins suscité la convoitise de l'hégémonie européenne. Mais, sa position sur le globe fait aussi que les grandes expéditions menées en ce sens sont favorisées par les vents. Dans une certaine mesure de faisabilité, les européens partent donc à la recherche de nouvelles richesses, comme celles de métaux précieux à l'origine de la fièvre coloniale en Amérique du Sud<sup>11</sup>.

Plus tard, en 1807, l'armée napoléonienne force la flotte royale, composée du prince-régent Dom João et de la famille de Bragance, à quitter Lisbonne. Les trente-

---

<sup>7</sup> France-Brazil, « Le Voyage au Brésil », *op. cit.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Pierre Denis, *Géographie Universelle*, Tome XV, Première Partie, *Amérique du Sud*, Paris, A. Colin, 1927, p.1.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Idem*, p. 57.

six embarcations<sup>12</sup> arrivent en février 1808 au Brésil et y installent la monarchie portugaise. Un autochrome, parmi les images du fonds « Voyage en Amérique du Sud », a notamment immortalisé la commémoration du centenaire de l'ouverture du Brésil aux nations amies. Cela a eu lieu dans le cadre de l'Exposition de 1908, sur la Plage Vermelha, à Rio de Janeiro. On distingue les pavillons de l'exposition au fond, tandis qu'à droite, la structure en bois est un quai d'accostage pour l'aviron<sup>13</sup> [Fig. 24]. Jusqu'au retour au Portugal de Dom João en 1821 pour y être couronné, le Brésil évolue, de sorte que la vie économique est améliorée, et la première imprimerie est ouverte<sup>14</sup>. La cour portugaise, d'environ 10 000 sujets, qui a accompagné la famille royale durant son déplacement, contribue à instiller une pensée plus libérale et ouverte sur le monde. Et, pour faciliter son insertion, de grands travaux sont entrepris pour les accueillir dans de nouveaux lieux, tels que l'Académie de la Marine, l'Académie Militaire Royale, le Jardin Botanique ou encore l'École Royale de Sciences, d'Arts et Métiers<sup>15</sup>.

En 1822, la Cour Portugaise prend des mesures pour affaiblir la puissance du Brésil<sup>16</sup>. Le Prince Pedro, qui a pris la tête de la colonie pendant l'absence de son père, s'oppose à la Cour qui lui ordonne de rentrer à Lisbonne. Pedro entre alors dans l'Histoire lorsqu'il proclame le 7 septembre 1822 « L'indépendance ou la mort ! » sur les bords de la rivière Ypiranga, qui signe le jour de la fête nationale brésilienne. Dom Pedro II, alors majeur, devient empereur en 1841. Puis, en 1889, il est exilé en Europe après qu'un mouvement militaire ait instauré « sans effusion de sang » la République Brésilienne<sup>17</sup>. Connaissant à l'origine un système centralisé pendant la période impériale, le Brésil va, après cette date, devenir une République fédérale, constituée d'états - anciennes provinces – qui se gèrent de manière indépendante. Pierre Denis

---

<sup>12</sup> Bia et Pedro Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, Paris, Gallimard, 2005, p. 236.

<sup>13</sup> D'après Nathalie Clet-Bonnet, les légendes des autochromes du fonds ont été effectuées par le photographe brésilien Gilbert Koatz en 1997, (boîte « Amérique du Sud » conservée au musée).

<sup>14</sup> Bia et Pedro Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, op. cit., p. 236.

<sup>15</sup> Kossoy, *Hercule Florence*, op. cit., p. 33.

<sup>16</sup> Gilberto Ferrez, *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*, op. cit., p.7.

<sup>17</sup> Bia et Pedro Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, op. cit., p. 237.

note aussitôt la similarité avec les États-Unis d'Amérique du Nord, dont le fonctionnement a été inspirateur<sup>18</sup>.

Cela dit, plusieurs facteurs peuvent expliquer en quoi, dès cette époque, le Brésil est enclin à recevoir de manière plus favorable l'invention de la photographie que les autres pays d'Amérique du Sud. Aussi, peut-être pourrions-nous mettre en relation cette réceptivité avec la place que les images du pays occupent dans le fonds du musée départemental Albert-Kahn.

## 2. La place privilégiée de la photographie : Dom Pedro II et Hercule Florence

Sans Dom Pedro II, la photographie n'aurait probablement jamais fertilisé les sillons de la terre brésilienne. Dès son plus jeune âge, l'empereur manifeste un intérêt tout particulier pour les innovations techniques. Il est le premier à s'offrir un téléphone « apparatus de Graham Bell » et, à peine quelques mois après son invention, il acquiert un appareil photo<sup>19</sup>. À la suite de la proclamation de l'invention du daguerréotype, que rachète le Parlement français<sup>20</sup>, le navire de marine française *L'Orientale* débarque à Rio de Janeiro en janvier 1840, comptant parmi ses passagers l'abbé Louis Compte. Il rapporte alors dans ses bagages l'invention de Daguerre et va être l'initiateur des premières expérimentations de daguerréotypie en Amérique du Sud<sup>21</sup>. L'empereur Dom Pedro II, qui n'a pas encore quinze ans, va être subjugué par cette démonstration. Considérés aujourd'hui comme les premières photos du Brésil, trois daguerréotypes sont conservés dans la collection de Dom Pedro de Orléans et Bragança (petit-fils de Dom Pedro II), que les chercheurs attribuent à Louis Compte. Il s'agit de trois vues prises dans le centre de la ville de Rio de Janeiro ; la première et

---

<sup>18</sup> Pierre Denis, *Le Brésil au XXe siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1909, p. 55. En ligne : <https://ia800205.us.archive.org/12/items/lebrsilauxxesi00deni/lebrsilauxxesi00deni.pdf>. (consulté le 19 mars 2019).

<sup>19</sup> Parente, *A estereoscopia no Brasil*, *op. cit.*, p.37.

<sup>20</sup> Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>21</sup> Vasquez, *Dom Pedro II e a Fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1985, p. 16, cité par Nunes da Silva, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », *op. cit.*

plus connue représente la Place du Palais [Fig. 89], puis les deux suivantes, la fontaine de Maître Valentim, et le Marché de la Candelaria.

Force est de constater que sans les démarches fondatrices de Dom Pedro II pour constituer une collection de photographies, peu de clichés auraient survécu et seraient parvenus jusqu'à nous. A cette époque précoce du médium, rares sont les institutions qui s'en soucient, mis à part la Société Française de la Photographie (1854) et la *Royal Photographic Society* d'Angleterre<sup>22</sup> (1853). La sollicitude de Dom Pedro II est telle qu'une fois démuné de ses pouvoirs lors de l'instauration de la République, il cède les biens de sa collection<sup>23</sup> à la Nation brésilienne<sup>24</sup>. Par ailleurs, il met en œuvre des Bourses d'honneur, tout comme la Reine Victoria en Angleterre<sup>25</sup> l'a fait, et ainsi encourage la pratique photographique. En effet, à la suite du patronage de Dom Pedro II, le Brésil suscite la convoitise de photographes étrangers désireux de faire des affaires. Ils émigrent au Brésil et proposent leurs services via des annonces dans les journaux<sup>26</sup>. Premier instrument de reproduction, le daguerréotype investit d'abord les grandes villes portuaires (Rio de Janeiro, Salvador, Recife)<sup>27</sup> dont les fonctions commerciales et administratives permettent une meilleure porosité de circulation et d'échange entre les pays.

À présent, il est temps de revenir sur la figure d'Antoine Hercule Romuald Florence, que nous avons évoqué précédemment. Dans les notes de l'édition française de *Hercule Florence : la découverte isolée de la photographie*, Boris Kossoy souligne les trente-neuf années qui isolent la publication de son livre en français de celle originellement reçue en Amérique du Sud<sup>28</sup>. Ses recherches permettent ainsi de révéler au monde l'action de Hercule Florence dans l'histoire de la photographie.

Lorsque Hercule Florence rentre de son expédition, il travaille pour le compte du libraire Pierre Plancher, au moment du réveil de la presse, et de « l'espace public »

---

<sup>22</sup> Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, *op. cit.*, p.13.

<sup>23</sup> Collection Theresa Cristina conservée à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro.

<sup>24</sup> Nunes da Silva, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », *op. cit.*

<sup>25</sup> Vasquez, *A fotografia no Império*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, Coleção descobrindo o Brasil, 2002, p. 8, cité par Mendonça dos Santos *O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957)*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>26</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p.15.

<sup>27</sup> Nunes da Silva, *op. cit.*

<sup>28</sup> Le livre est publié au Brésil dans les années 1970, in Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p. 11.

qu'elle entraîne<sup>29</sup>. C'est dans ce contexte qu'une raison bien singulière mène le naturaliste et dessinateur vers la photographie. Hercule Florence achève une étude de *zoophonie* en 1829 sur le chant des oiseaux, et souhaite l'imprimer. Cependant, faute d'imprimerie à São Carlos où il vit (aujourd'hui Campinas, dans l'État de São Paulo), il met au point un procédé de reproduction. Aujourd'hui, nous dit l'auteur, on la nommerait photocopie : il fixe « sur le papier sensibilisé de sels d'argent et chlorure d'or, à travers l'action de la lumière solaire, des copies des diplômes maçonniques et des étiquettes pour la pharmacie<sup>30</sup> ». Ainsi, en janvier 1833, bien avant tous les autres savants, il qualifie son invention de « photographie<sup>31</sup> ». Mais, qu'est-ce qui empêcha Hercule Florence d'être désigné l'inventeur de la photographie, à l'heure où tous les scientifiques se sont penchés sur la question ? Malgré tout, il est raisonnable de remettre en doute cette affirmation. Gilberto Ferrez<sup>32</sup> explique qu'une fois mis au fait de l'invention de Daguerre quelques années après, le 21 octobre 1839, Hercule Florence dresse dans une lettre à l'éditeur d'un journal de São Paulo le bilan de ses découvertes<sup>33</sup>, en ajoutant qu'il n'a pas tenu à les divulguer par crainte de vol ou de plagiat. En guise de conclusion, il écrit : « le bon inventeur (lui-même) serait connu en temps voulu »<sup>34</sup>.

Cette innovation incroyable pose la question du véritable statut de précurseur de la photographie, mais également de sa légitimité. Boris Kossoy met en exergue la distanciation, à la fois mentale et physique, qu'ont adopté les historiens de la photographie à l'égard d'Hercule Florence tout au long des années. De plus, les nombreuses dénominations qu'ont revêtu le phénomène de la lumière avec des effets chimiques n'ont pas facilité la tâche. À partir de 1824, Nicéphore Niepce met au point la technique de l'« héliographie », en reproduisant une image sur le papier, et nomme *Point de vue du Gars* sa première photographie<sup>35</sup>. Comme si, dans une certaine mesure, le fait que la photographie ait pu prendre racine ailleurs qu'en Europe, dans

---

<sup>29</sup> *Idem*, p.14.

<sup>30</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p.15.

<sup>31</sup> Mention écrite de la main d'Hercule Florence sur une épreuve retrouvée dans les archives de l'un des plus anciens journaux du Brésil, in Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, *op. cit.*, p. VII.

<sup>32</sup> Ferrez, *Pioneer Photographers of Brazil*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>33</sup> Retranscrites dans *Livre d'annotations et des premiers matériaux* d'Hercule Florence. *Ibid.*

<sup>34</sup> « the proper inventor (himself) would be known in due time », *Ibid.*, [T.d.A.].

<sup>35</sup> Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, *op. cit.*, p. 286.



une ville inconnue du Brésil, pourrait ébranler près de 140 années<sup>36</sup> plus tard la « trinité Niepce, Daguerre et Talbot <sup>37</sup> ». En effet, comme l'a déclaré l'auteur :

La découverte de Florence a lieu dans un lieu périphérique improbable, à l'écart des grands centres où se déroulaient la révolution industrielle et le progrès scientifique [...]. L'environnement dans lequel il vivait était encore loin de comprendre l'étendue de sa découverte. Il se sentait en exil, comme il le disait souvent dans ses journaux. Un endroit où [on] ne s'intéressai[t] qu'à la politique, le commerce, le sucre, le café et la chair humaine, dit Kossoy en se référant à l'esclavage.<sup>38</sup>

Peut-on qualifier de eurocentrée la posture qui consiste à déterminer, puis dater tous les grands faits de l'Histoire uniquement à partir d'une vision réduite du globe ? Après tout, le Brésil existait bien avant la colonisation des Portugais en 1500, et la photographie a bien été découverte, au Brésil ou ailleurs, avant la communication d'Arago en 1839.

### 3. L'apport des photographes étrangers au XIXe siècle

Hercule Florence, comme Louis Compte, sont des émigrés français arrivés au Brésil au XIXe siècle. Comme eux, après la divulgation de la daguerréotypie, de nombreux professionnels américains et européens embarquent pour tenter leur

---

<sup>36</sup> Le manuscrit autographe de Hercule Florence, conservé par ses descendants, a été redécouvert dans les années 1970. Boris Kossoy a pu reproduire le procédé négatif-positif qui y était consigné dans un laboratoire de Rochester aux États-Unis, *in* Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, *op. cit.*, p. VII.

<sup>37</sup> À l'origine de l'invention des trois branches de la photographie, *in* Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p.15.

<sup>38</sup> « A descoberta de Florence acontece num local improvável, periférico, afastado dos grandes centros onde se processavam a Revolução Industrial e o avanço científico [...] O ambiente em que ele viveu estava ainda muito longe de compreender o alcance de sua descoberta. Sentia-se no exílio, como anotou muitas vezes em seus diários. Um lugar onde só se interessavam por política, comércio, açúcar, café e carne humana. » cité dans Cassiano Viana, « *A história da fotografia seria mal contada não fosse Boris Kossoy* » [en ligne], 2018. *Itau Cultural*. Disponible sur : <http://www.itaucultural.org.br/a-historia-da-fotografia-seria-mal-contada-nao-fosse-boris-kossoy>. (consulté le 28 février 2019), [T.d.A.].

chance dans le Nouveau Monde. Ces derniers vont progressivement remplacer les « peintres voyageurs »<sup>39</sup> à partir de 1840 et choisir de s'établir au Brésil. Frappés par la beauté tropicale, de 1850 à 1880, ils sont les premiers à fixer les paysages via la photographie, après avoir cherché à les saisir au début du XIXe siècle lors de missions culturelles. L'américain Charles D. Fredricks par exemple, en plus de s'être intéressé aux ethnies indiennes, produit de nombreux daguerréotypes de paysage, qui ont été redécouverts dans les années 1980<sup>40</sup>. Néanmoins, sa maîtrise est grandement reconnue dans l'exécution de portraits, dont la pratique rémunère davantage et favorise le contact avec le client. Il faut bien toutefois rappeler qu'à l'époque, les photographes professionnels, considérés comme des « techniciens ou artisans » sont encore moins connus que les artistes peintres et n'apposent pas leur signature aux clichés<sup>41</sup>.

Aussi, le daguerréotype s'adapte, dans un premier temps, aux demandes accrues de portraits. Bien que le portrait présente quelques inconvénients<sup>42</sup>, il s'interprète comme le nouveau support de « représentation sociale et de mémoire individuelle et familiale », selon les termes de Boris Kossoy<sup>43</sup>. Au Brésil, les membres de la famille impériale figurent parmi les premiers à se faire photographier pour à la fois diffuser leurs portraits au peuple, mais aussi les envoyer à des cousins, en Europe notamment, où certains daguerréotypes ont pu être retrouvés<sup>44</sup>.

À ce moment-là, l'Europe et les États-Unis monopolisent la production et la divulgation des équipements et des matériaux photographiques dans les transactions internationales, en particulier la France<sup>45</sup>. Elle est suivie puis rattrapée, dès 1880, par

---

<sup>39</sup> Pedro Corrêa do Lago, « Les photographes étrangers du XIXe siècle », in Nelson Aguilar, et Fundação Bienal de São Paulo, (éd.), *Mostra do redescobrimento : O olhar distante / Exposition de la redécouverte : le Regard lointain*, cat. exp., São Paulo, Parque Ibirapuera, (23 avril 2000 – 7 septembre 2000), São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 72.

<sup>40</sup> Corrêa do Lago, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, op. cit., p. IX.

<sup>41</sup> Corrêa do Lago, « Les photographes étrangers du XIXe siècle », in Aguilar, et Fundação Bienal de São Paulo, *Exposition de la redécouverte : le Regard lointain*, op. cit., p.72.

<sup>42</sup> Le daguerréotype est une image unique. Il faut le manipuler de sorte qu'avec la lumière et une bonne inclination, l'image positive apparaisse.

<sup>43</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, op. cit., p. 43.

<sup>44</sup> Corrêa do Lago, op. cit., p. X.

<sup>45</sup> Milton Guran, et Jean-Luc Monterosso, (dir.), *Rio, uma paixão francesa : a imagem do Rio nas coleções francesas / Rio, une passion française : l'image de Rio dans les collections françaises*, cat. exp., Rio de Janeiro, Museu de Arte, (14 avril 2015 - 9 août 2015), 2016, p. 44.

l'Angleterre, qui promulgue des appareils destinés à un plus large public<sup>46</sup>. Le portrait photographique traverse ensuite une mue, passant du daguerréotype à des supports papier dès les années 1850, avec l'arrivée du collodion humide<sup>47</sup>. À cet effet, l'année 1854 inaugure deux événements dans le paysage photographique : pour l'un, la fondation de la Société Française de la Photographie et de sa collection, en digne héritière de la Société Héliographique<sup>48</sup>, et pour l'autre, il s'agit de l'invention de André Adolphe-Eugène Disdéri, la carte de visite, à grande valeur commerciale, comme ce fut le cas pour le daguerréotype. Ce petit format, dont le nombre d'exemplaires produits s'élève en millions<sup>49</sup>, permet d'élargir la cible de consommateurs, qui s'échangent, et s'offrent leurs portraits, pouvant être accompagnés au verso de petites annonces<sup>50</sup>. Les clients d'hier ne sont plus ceux d'aujourd'hui. Et, de même, les photographes passent de daguerréotypistes au statut de « *photographos* », dont les annonces sont publiées dans les journaux<sup>51</sup>.

Joaquim Inchely Pacheco compte parmi les portraitistes les plus en vue dans les années 1860, en faisant notamment poser la famille impériale devant son objectif. Il a commencé à pratiquer la daguerréotypie dans la province du Ceará<sup>52</sup>. Comme lui, l'allemand<sup>53</sup> Otto Hees immortalise pour la dernière fois en 1889 l'empereur, sa femme et ses enfants dans leur propriété à Petrópolis [Fig. 90]. Le terme d' « itinérance » que nous trouvons chez Boris Kossoy<sup>54</sup> s'explique par les déplacements qu'ils ont effectués à travers le pays pour venir à la clientèle, quelques-uns exécutant des travaux en parallèle pour subsister. À l'image des trajets de ces photographes itinérants, la photographie est acheminée de plus en plus loin, pénétrant lentement le territoire brésilien. Charles D. Fredricks, par exemple<sup>55</sup>, parcourt différentes régions du Brésil dans les années 1840.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, op. cit.*, p. 43.

<sup>48</sup> Guran et Monterosso, *Rio, une passion française, op. cit.*, p. 44.

<sup>49</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>50</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, op. cit.*, p. 34.

<sup>51</sup> *Idem*, p.15.

<sup>52</sup> Guran et Monterosso, *op. cit.*, p. 25.

<sup>53</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Pedro Karp Vasquez, *Fotografos Alemães no Brasil do Século XIX [Les photographes allemands dans le Brésil du XIXe siècle]*, Rio de Janeiro, Metalivros, 2000.

<sup>54</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, op. cit.*, p. 25

<sup>55</sup> Pará, Maranhão, Pernambuco et Bahia, in Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, op. cit.*, p. 27

Grâce à certaines données collectées par Boris Kossoy<sup>56</sup>, telles que des annonces dans les journaux ou des livres de comptes, il a été possible de constater l'évolution du nombre de photographes étrangers en activité au Brésil. De 1840 à 1849, nous comptons environ trente portraitistes dont les patronymes indiquent qu'ils étaient soit nord-américains, soit européens, avec une faible chance que les anonymes soient brésiliens. Puis, de 1850 à 1859, on retrouve une forte proportion d'étrangers. À partir de 1860, sur 200 photographes, 40% sont étrangers. Bien entendu, cela varie en fonction de la localité. Dans les États du Sud par exemple, les professionnels brésiliens sont en infériorité. São Paulo et de Rio de Janeiro attirent davantage les émigrés, en raison de son économie pour la première ville, et de son attractivité culturelle et cosmopolite pour la seconde. Il faut dire qu'à la fin du XIXe siècle, l'abolition de l'esclavage et les nouvelles dispositions au niveau de l'État engagent davantage les étrangers, surtout venus du Portugal, d'Italie et d'Espagne, à s'y rendre<sup>57</sup>.

Par ailleurs, ces photographes venus d'Europe et des États-Unis ont, pour la majorité, hérité des enseignements qu'ils ont suivi dans leur pays d'origine. Pacheco, mentionné précédemment, a été formé dans un studio réputé de New-York, tenu par Brady & Gurney. Charles Fredricks, qui a également fait ses débuts aux côtés de Gurney, a sans doute appliqué à ses créations une signature plutôt nord-américaine lorsqu'il a fondé son studio à Belem<sup>58</sup>. Cependant, encore une fois, la tradition de l'émergence des photographes n'aurait pu se faire sans les contacts favorisés par la nature de Rio de Janeiro, cœur culturel et économique du pays<sup>59</sup>.

## 2) La terre du bois rouge : entre cliché et réalité

L'ouverture à la fois culturelle et économique du Brésil favorise la venue d'artistes, de voyageurs, et de chroniqueurs, qui vont relayer des images à vocation touristique et commerciale, correspondant à l'idée « exotique » qu'ils s'en font. Les images du fonds se trouvent dans cette frontière, basculant entre la reprise de

---

<sup>56</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>57</sup> Parente, *op. cit.*, p. 51.

<sup>58</sup> Ferrez, *op. cit.*, p. 24.

<sup>59</sup> *Idem*, p.17.

« clichés » qu'ils ont vus publiés dans des guides et sur les cartes postales, et la description du pays qui n'a pas totalement réalisé son détachement de l'empire colonial.

## 1. Clichés et expositions universelles

Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que « clichés visuels<sup>60</sup> ».

En préambule de son ouvrage, Teresa Castro met en évidence une illustration de l'atlas nautique portugais, dit l' « Atlas Miller » : il s'agit d'une représentation du Brésil datant du XVI<sup>e</sup> siècle **[Fig. 122]**. Dans la note du cartouche au-dessus, deux informations sont renseignées au lecteur<sup>61</sup> : d'une part, la dextérité des indiens dans le maniement de leurs armes, et de l'autre, leur anthropophagie. Effectivement, certains indigènes sont figurés en costumes d'apparat, tenant des flèches et un arc, et arborant des plumes sur la tête. Les autres sont nus et ils ramassent du bois, dont l'espèce a donné le nom au Brésil. Le bois rouge du Brésil (ou pernambouc) est, à cette époque, une denrée recherchée par les Occidentaux pour sa couleur rouge, utile pour la teinture.

Dans un premier temps, les récits des expéditions, qui donnent naissance aux illustrations, aux gravures sur le Brésil, font la part grande aux témoignages dépréciatifs voire effrayants, issus de l'observation du cannibalisme parmi les indiens. Cependant, Montaigne et d'autres personnalités contribuent à atténuer les aversions, comme Jean de Léry, dans son ouvrage, qui assure que l'Occidental est tout autant capable d'horreurs que l'Indien mangeur d'homme, en citant la Saint-Barthélemy<sup>62</sup>. Puis, vient le temps du romantisme, mouvement culturel européen qui survient à la fin

---

<sup>60</sup> D'après les termes de Walter Benjamin. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Vol. 1, *L'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 36.

<sup>61</sup> Castro, *op. cit.*, p. 3.

<sup>62</sup> Jean Galard, « The distant view », in Aguilar et Fundação Bienal de São Paulo, (éd.), *Exposition de la redécouverte : le Regard lointain*, cat. exp, *op. cit.*, p.42.

du XVIIIe, début du XIXe siècle, et divulgue des idées spirituelles et une imagerie bucolique et pittoresque. La description du Brésil répond à cet appel du lointain, renforçant le « caractère exotique<sup>63</sup> » tout en le rendant plus sensible et accessible. Il demeure qu'à l'époque et encore aujourd'hui, le Brésil est indissociable de la vision fantasmée d'une terre sauvage, envahie par la nature exubérante et inhospitalière. Tel est le cas pour l'écrivaine Madame Toussaint-Samson qui, dès son avant-propos d'*Une Parisienne au Brésil* (1888), fait part des obstacles auxquels elle a dû faire face pour faire accepter en l'état son manuscrit relatant son expérience. Son texte est vilipendé entre d'une part, les affirmations démontrant l'inutilité de son manuscrit, car tout a déjà été dit sur le Brésil - ou presque -, les aberrations qui s'y trouvent, et d'autre part, la confrontation avec un éditeur qui repousse son manuscrit, sous prétexte que sans « des tigres, des serpents, des missionnaires mangés par les sauvages<sup>64</sup> », cela ne pourra pas intéresser les lecteurs. L'auteure se désole de ne pouvoir offrir une « peinture vraie » de son voyage au Brésil, qui ne correspond pas aux attentes des éditeurs et ne rapporterait pas de bénéfice.

C'est à partir de la seconde moitié du XIXe siècle que l'Amérique du Sud est représentée dans les expositions universelles (1855-1889)<sup>65</sup>. Alors que la France cherche à asseoir sa suprématie en tant que puissance « commerciale, diplomatique, et parfois coloniale », les États d'Amérique du Sud ambitionnent de s'intégrer à ce nouvel ordre mondialisé<sup>66</sup>. C'est pourquoi, ils acceptent le plus souvent de s'astreindre à des canons où le cliché tient une grande place<sup>67</sup>. Les expositions sont d'un côté, le lieu pour satisfaire les attentes du public, et de l'autre, en tant qu'espaces de représentation, elles ont aussi pour but de séduire les portefeuilles des financiers qui veulent investir. Le Mexique, jeune république indépendante, est le premier pays à s'illustrer dans une exposition universelle en 1855<sup>68</sup>. En 1867, lors de la deuxième exposition universelle qui s'installe à Paris, le Brésil rencontre le public français et

---

<sup>63</sup> Nunes da Silva, *op. cit.*

<sup>64</sup> Adèle Toussaint, *Une Parisienne au Brésil*, Paris, P. Ollendorff, 1883, p. IV. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5747774p/f12.image>. (consulté le 19 mars 2019).

<sup>65</sup> Christiane Demeulenaere-Douyère, et Archives Nationales, (éd.), *Exotiques expositions : les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, cat. exp., Paris, Archives Nationales, (31 mars au 28 juin 2010). Paris, Somogy - Archives nationales, 2010, p. 66.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Demeulenaere-Douyère, et Archives Nationales (éd.), *Exotiques expositions, op. cit.*, p.67.

reproduit le microcosme de la forêt amazonienne pour faire valoir ses ressources naturelles, à savoir l'exploitation du bois exotique. Ducuing décrit ce tableau *dans L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, propre à fasciner le spectateur<sup>69</sup> :

Les forêts voisines de l'Equateur ne sont pas rendues impénétrables par l'impossibilité de se frayer un chemin avec la hache [...]. L'explorateur a lancé son canot au milieu des rapides et des cataractes, et devant ses yeux enchantés se sont déroulés les plus merveilleux spectacles de la nature. C'est le pinceau de M. Rubé qui a fait jaillir la verte oasis qu'on rencontre au milieu du Palais [...]. Au milieu de la forêt s'élève une immense pyramide de bois, composée de plus de 400 échantillons.

Le motif de la forêt est récurrent depuis que le Comte de Clarac l'a dessiné entre 1816 et 1819, repris dans les années qui suivent par une série d'artistes reproduisant la vision d'un pays où règne une nature sauvage et exubérante<sup>70</sup>. Toutefois, l'exposition de 1889 va refléter une autre facette du Brésil et de l'Argentine, par exemple, qui ne cherchent pas à insister sur leur identité exotique et lointaine. Elle affiche plutôt leur statut de « jeunes républiques<sup>71</sup> » dynamiques, promptes à convaincre « peuplement et capitaux<sup>72</sup> » de les choisir pour renaître.

Les années qui suivent donnent lieu à des expéditions de plus en plus répétées, et vont de pair avec le progrès des sciences et l'intérêt croissant que l'on y porte. L'anthropologie et l'ethnographie étudient avec plus d'attention ces territoires inexplorés où les autochtones semblent avoir été figés dans le temps. Le nombre d'explorateurs en Amérique du Sud augmente (Jules Crevaux en Guyane, Edouard André en Colombie et Equateur, Léon de Cessac et Alphonse Pinart dans les deux Amériques, Charles Wiener au Pérou et en Bolivie)<sup>73</sup>, encouragés par la commission des missions scientifiques du Ministère de l'Instruction Publique. Pascal Ory<sup>74</sup> étaye l'idée que, à l'aube du XXe siècle, l'Exposition Universelle est « universelle » par

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Pedro Correa do Lago et Louis Franck, *Le Comte de Clarac et la forêt vierge du Brésil*, Paris, Louvre-Chandeigne, 2005, in Demeulenaere-Douyère, et Archives Nationales, (éd.), *Exotiques expositions, op. cit.*, p. 68.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 66.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>74</sup> Pascal Ory, « A la recherche de l'universel perdu », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 55.

l' « universalité des objets exposés », et la notion « internationale » ne l'est qu'en mesurant les pays face aux autres « au nom de valeurs communes occidentales, posées comme universelles ». Ainsi, le pays d'accueil de l'exposition capture l'essence de la culture de la nation invitée à l'intérieur du pavillon, transfigurant, en quelque sorte, sa domination sur elle.

Enfin, l'année 1900 fait écho à la commémoration du 4ème centenaire du Brésil dont le premier périodique de la *Revista da Semana*, sorti le dimanche 20 mai<sup>75</sup>, consacre la première page. Le journal est enrichi d'illustrations réalisées à partir de zincographie et de photogravure. Il inaugure le photoreportage au Brésil. À la page 3, une photographie **[Fig. 91]** représente le Pain de Sucre surplombant une avenue empruntée par plusieurs attelages et un rond-point au centre, légendée : « En 2000. Photographie prophétique de ce que sera Rio de Janeiro dans le 5eme centenaire<sup>76</sup> ». Ileana Pradilla Ceron, chercheuse à l'Instituto Moreira Salles, affirme que Alvaro de Tefé, fondateur de la *Revista da Semana*, lors d'un périple en Europe à la fin de l'année, est arrivé à l'Exposition Universelle le jour de sa fermeture<sup>77</sup>. L'Exposition Universelle de 1900, tout en mettant l'accent sur la Ville Lumière et ses divertissements, met en opposition le siècle antérieur avec les dernières innovations technologiques<sup>78</sup>. L'électricité est mise à l'honneur, faisant d'ailleurs l'objet de quelques pages dans le numéro de la *Revista da Semana*.

Par ailleurs, lors de ce grand événement, qui va rassembler des millions de personnes, la photographie est présentée parmi les arts libéraux, et pour la première fois est fait le distinguo entre la photographie amateur et la photographie professionnelle<sup>79</sup>. Les plaques de couleurs créées par les frères Lumières, appelées panchromatiques, sont exposées à la vue du public, aussi bien que les appareils photographiques.

---

<sup>75</sup> Ileana Pradilla Ceron, *Marc Ferrez : uma cronologia da vida e da obra*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2019, p. 92.

<sup>76</sup> « No anno dois mil. Photographia prophetica do que sera o Rio de Janeiro no V centenario », *Revista da semana*, N°1, Année 1, 20 mai 1900, p. 3, Biblioteca Nacional. En ligne sur : [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_01&PagFis=30547](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=30547) (consulté le 5 mai 2019), [T.d.A.].

<sup>77</sup> Ceron, *op. cit.*, p. 92.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*



## 2. Cartes postales

Comme nous l'avons vu précédemment, certaines vues procèdent de paysages qui incarnent le Brésil dans ses caractéristiques typiques. Le fait qu'Auguste Léon ait produit des cartes postales à Bordeaux<sup>80</sup> avant son arrivée au service d'Albert Kahn a pu lui servir d'inspiration, donnant naissance aux images de ce fonds. Ou bien, il se peut que l'opérateur présent au voyage, pour une raison quelconque, ait acheté des photographies chez des éditeurs sur place.

D'après le chercheur Paulo Berger, la première « *postal card* » naît en 1861, à Philadelphie, sous le brevet de J.P. Carlton<sup>81</sup>. Pour Pedro Karp Vasquez, il est question de cartes simples, qu'intronise le courrier allemand, dépourvues d'enveloppes<sup>82</sup>. Elles arrivent en France en 1872. Ensuite, les cartes postales sont introduites en 1869 au Brésil comme « une nouvelle forme de correspondance par courrier<sup>83</sup> », qui allège le format antérieur ainsi que le prix. La carte postale est progressivement adoptée à l'international, comme on le voit en 1875 avec l'Union Postale Générale, qui institue un prix fixe pour tous les pays. Paulo Berger souligne tout de même la difficulté d'identifier la paternité de la carte postale dans chaque pays, bien que de nombreux collectionneurs à l'époque s'intéressent à la nouveauté. Nouveauté qui « excite »<sup>84</sup> le carioca, selon Luis Edmundo, qui affirme qu'un certain Castro Moura l'introduit dans un billet satirique à la fin du XIXe siècle au Brésil, avant d'arriver à Paris en 1901, muni de cartes postales,

La première carte postale reconnue pour avoir circulé au Brésil le 24 novembre 1898 serait une vue de l'édifice du Trésor de São Paulo, type chromolithographie « Gruss auss<sup>85</sup> ». Cependant, Rio de Janeiro demeure la ville où le sens même de carte postale aujourd'hui, comme c'est le cas à l'époque, prend tout son sens. Les vues de la ville, transformée par Pereira Passos et Oswaldo Cruz au début du siècle,

---

<sup>80</sup> Okuefena, *Albert Kahn : le monde en couleurs*, op. cit., p. 85.

<sup>81</sup> Paulo Berger, *O Rio de ontem no cartão-postal : 1900-1930*, Rio de Janeiro, Rioarte, 2 rev., 1986, p. 7.

<sup>82</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>83</sup> « Uma nova forma de correspondência pelo Correio », in Berger, *op. cit.*, p.7, [T.d.A.].

<sup>84</sup> « empolga », in Edmundo Luis, *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, Vol. II, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, p. 719, cité dans Berger, *op. cit.*, p. 9, [T.d.A.].

<sup>85</sup> Collection Elysio O. Belchior, in Berger, *op. cit.*, p. 9.

et embrassée par la végétation tropicale, permettent une fois encore de dévoiler au monde la volonté du Brésil de célébrer le baptême d'un nouvel état, moderne et sophistiqué, à l'image des grandes capitales européennes. Avec la carte postale s'accompagne l'ambition des bénéfices. Paulo Berger met en exergue le travail pionnier de Albert Aust, originaire de Hambourg, qui lance la série « Süd Amerika », représentant des « clichés » de diverses villes, comme Salvador, Paraná, Pará et Rio de Janeiro<sup>86</sup>. Les images sont accompagnées de légendes en portugais. Des cartes comportent également des dictons en langue étrangère, d'aspect similaire, ce qui laisse supposer qu'elles doivent toucher une cible plus large que celle auquel se rattache le pays illustré : à la fois pour assouvir une curiosité de pittoresque et pour servir à des communautés étrangères<sup>87</sup>.

Parmi les premiers éditeurs de cartes postales, il faut citer la production de Marc Ferrez, photographe brésilien, établi à Rio de Janeiro. D'après Paulo Berger, ses premières cartes à être diffusées vers 1900, ont été marquées sur le registre de l'immeuble N°88, démoli en 1904<sup>88</sup>. Plus tard, elles sont éditées *Marc Ferrez & Filhos* et *Casa Marc Ferrez*. Selon lui<sup>89</sup>, la production de Marc Ferrez s'élèverait à près de 350 cartes différentes, dont la grande majorité sont des vues de Rio de Janeiro, et lui permettent ainsi de faire sa publicité **[Fig. 92]**. Le belge Léon de Rennes est également à la tête d'une édition de cartes postales, située Rue de Guarda Velha à Rio de Janeiro<sup>90</sup>. Enfin, mentionnons le travail de Augusto César Malta dos Campos qui, dans les années 1910, produit ses propres cartes postales sous l'estampille *Edição Malta*<sup>91</sup>.

Ainsi, comme l'affirme Paulo Berger, l'âge d'or de la carte postale ponctue les trois premières décennies du XXe siècle. Ce moment fait écho à l'acmé du documentaire, où la pratique de l'enregistrement du quotidien se généralise. Les changements et les travaux qui s'effectuent dans les villes résident aussi dans ce siècle nouveau, dont la photographie accompagne le développement. La carte postale se trouve alors écartelée entre l'idée de fixer ce qui est pérenne, comme la nature, et

---

<sup>86</sup> Une note page 13 indique que la série devait également comprendre d'autres villes d'Amérique du Sud, *in* Berger, *op. cit.*, p. 9.

<sup>87</sup> Berger, *op. cit.*, p. 9.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>89</sup> Ceron, *op. cit.*, p. 94.

<sup>90</sup> Berger, *op. cit.*, p.10.

<sup>91</sup> *Idem*, p.11.

celui d'immortaliser les choses qui ont pour vocation d'évoluer, comme les villes, mais dont les transformations et la modernité sont mises en avant. Cela est patent dans l'ensemble du fonds, où les paysages naturels côtoient les panoramas des villes, visant à en souligner l'illusion de profondeur et l'immensité. Ces qualités ont fait de la photographie stéréoscopique une icône populaire au XIXe siècle, jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par la carte postale<sup>92</sup> et qu'elle sombre dans l'oubli. La carte postale, permettant d'être produite à plus faible coût et vue par un plus grand nombre, a été un élément déclencheur du collectionnisme et de la vogue des vues urbaines au début du XXe siècle.

À cet effet, les thèmes de l'époque suivent généralement des lieux fréquentés par les touristes. Comme l'a relevé Maria Isabela Mendonça dos Santos dans son étude<sup>93</sup>, la Baie de Guanaraba, le Corcovado, le quartier de Flamengo, dont on peut croquer les plus belles vues sur le Pain de Sucre **[Fig. 25]**, constituent les points de vue, avec l'Avenue Rio Branco, les plus emblématiques de la ville de Rio de Janeiro à la fin du XIXe, et figurent parmi le fonds « Voyage en Amérique du Sud ». Un autre exemple est celui de l'autochrome représentant les Grottes d'Agassis **[Fig. 26]**. Elles sont non seulement situées dans la fameuse forêt de la Tijuca qui confère à la ville toute son ambiguïté, mais les grottes, découvertes par le géologue suisse du même nom<sup>94</sup> en 1865, ont toujours attiré les touristes en masse depuis la visite de Dom Pedro II et l'accès favorisé par l'amélioration des routes au début du XXe siècle.

Un coucher de soleil **[Fig. 27]** est également présent parmi les autochromes du fonds, convoquant ainsi un attrait esthétique additionnel dans l'ensemble et la part subjective de l'opérateur dans le choix des prises de vues. Le titre seul, bien que sans doute postérieur, nous permet d'interpréter cette idée. Dès lors, ces images en particulier relèvent moins de la finalité scientifique du voyage, encouragée par quelque géographe, que celui d'agrément, durant lequel l'opérateur a pu photographier ce que bon lui semblait. Parallèlement, plusieurs opérateurs des « Archives de la Planète » succomberont eux aussi au charme de la palette chromatique du coucher de soleil sur des autochromes. Nous pouvons le voir quelques exemples dans *Les Archives de la*

---

<sup>92</sup> Jean-Paul Gandolfo, « Albert Khan et la photographie », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 79.

<sup>93</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 52.

<sup>94</sup> Louis Agassis (1807-1873) a notamment fait produire des daguerréotypes des esclaves noirs et des indigènes au Brésil lors de son expédition zoologique. Voir Pierre-Jérôme Jehel, *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 109.

*Planète*<sup>95</sup>, ou dans les collections en ligne [Fig. 82 & 83]. De plus, il est question de la dimension éternelle d'une telle image. Qu'importe l'époque à laquelle le spectateur l'observe, le coucher de soleil ne trahira pas le temps qui passe. Avant cela, Auguste Léon se prête à l'enregistrement de ces « vue[s]<sup>96</sup> » en juin 1909 dans le centre de la France. Le cadrage de ses photographies des châteaux est directement hérité des cartes postales éditées à la fin du XIXe siècle et, également pour le voyage en Amérique du Sud, il prend certains sites en deux exemplaires [Fig. 28 & 29], comme c'est le cas pour ses prises de vue de lors de sa mission à Chenonceau.

Selon Valérie Perlès, la probabilité que les opérateurs connaissent les « logiques internes » du pays qu'ils documentent est faible<sup>97</sup>. Par conséquent, il est logique qu'ils tendent à suppléer à ces informations en se basant, consciemment ou non, sur les guides touristiques et les stéréotypes mis en avant par les cartes postales<sup>98</sup>. Notamment, la photo [Fig. 30] de la cascade de la Forêt de Tijuca, (dite cascade Taunay) évoquée ci-dessus, est un motif récurrent dans l'iconographie du Brésil, tel que la page 113 du guide de Vicente Alves Paula Pessoa le montre. Marc Ferrez prend en photo également à plusieurs reprises ce motif que l'on ne peut manquer de voir sur support depuis les années 1860<sup>99</sup>. Ferrez offre une composition travaillée qui met en valeur la monumentalité en plaçant une figure - un autoportrait ?<sup>100</sup> - ou plusieurs, en l'occurrence des femmes élégantes au pied de la roche, dont la toilette claire contraste avec la roche [Fig. 93 & 94].

Auguste Stahl (1828-1877), photographe alsacien, qui vit au Brésil de 1854 à 1870, s'illustre dans tous les domaines photographiques : portrait, documentation « ethnographique<sup>101</sup> », et paysage. À son arrivée dans la ville de Pernambouc (aujourd'hui Recife), Stahl fonde un atelier photographique qui suscite beaucoup d'engouement grâce à ses portraits, et notamment ses clichés de la ville et de ses

---

<sup>95</sup> Perlès, *op. cit.*, pp. 410-421.

<sup>96</sup> Le site photographié ne comporte aucun indice de l'auteur de la photo, mettant l'accent sur la paternité de l'éditeur. Voir Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990, p. 44, cité par Marie-Ève Bouillon, « Influences de la photographie commerciale sur les archives de la planète », in Perlès, *op. cit.*, p. 249.

<sup>97</sup> Étant donné le manque d'enseignement et de temps, et les interactions limitées avec les locaux. Voir Perlès, « Les yeux ouverts sur le monde », in *Les Archives de la Planète*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>98</sup> Bouillon, in Perlès, *op. cit.*, p. 33.

<sup>99</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 196.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 43.

alentours. Les étrangers, affluant dans le port à vocation internationale, sont particulièrement friands de ces vues urbaines<sup>102</sup>. Les auteurs de *Brésil. Les premiers photographes d'un empire sous les Tropiques*, estiment à une soixantaine le nombre de ses clichés de paysages avec trois panoramas de Rio de Janeiro<sup>103</sup>. Bia et Pedro Corrêa do Lago sont connus pour être très impliqués dans la valorisation du patrimoine photographique brésilien. Ils sont à l'origine de l'une des plus importantes collections privées de photographie, conservée à l'Instituto Moreira Salles. Selon eux, les paysages d'Auguste Stahl renferment « avant la lettre » les sujets de cartes postales de la ville de Rio de Janeiro, où Stahl part travailler après avoir excellé dans les paysages de Recife<sup>104</sup>. Le Pain de Sucre, le Corcovado, etc., autant de sites réputés dont Stahl s'inspire et sait qu'ils plairont à la demande croissante de la clientèle. Le photographe Marc Ferrez se serait très probablement inspiré de ses paysages au début de sa carrière, « jusqu'à réutiliser certains négatifs que Stahl lui aurait laissé<sup>105</sup> ». Cet exemple le montre très clairement avec ce point de vue identique, à quelques détails près, sur le *Passeio Público* [Fig. 95 & 96].

La carte postale pourrait ainsi constituer la mise en abyme d'un monde idéalisé, construit à partir de l'enchevêtrement des regards du photographe, du voyageur, de l'observateur absent et du collectionneur. Objet transmissif, elle circule d'un territoire à un autre et contribue à forger la mémoire collective d'un lieu et d'une atmosphère. On ne peut s'empêcher de penser à Paris, représentée depuis cette époque sur les cartes postales par des monuments iconiques comme la Tour Eiffel, Notre-Dame de Paris, ou l'Opéra Garnier. C'est en cela que la carte postale, en plus de sa facette récréative et anecdotique, s'apparente au projet d'Albert Kahn : viser à circuler d'un pays à un autre, traverser les époques et conserver les traces du passage de l'homme sur la Terre.

---

<sup>102</sup> *Idem*, p.45.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 50

<sup>105</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 187.

### 3. Situation économique, historique et sociale. Représentation de la population

Documenter le Brésil, c'est également décrire sa population. Le peuple d'un pays renseigne aussi bien sur des éléments d'ordre économique et politique, que sociaux et culturels. « Je sers le genre humain », affirme Albert Khan en 1908<sup>106</sup>. L'intérêt pour l'individu est, il faut le souligner, probant dans la philosophie d'Albert Kahn, tout autant que la diversité des cultures qu'il s'est efforcé de préserver. Le « Voyage en Amérique du Sud » s'applique dans cette démarche d'une manière ambiguë car, à l'image des images postérieures où les autochtones posent en pied face à la caméra, souvent vêtus de vêtements traditionnels, les personnes immortalisées par l'opérateur en Amérique du Sud, ne semblent pas refléter un intérêt pour un tel propos<sup>107</sup>.

Au Brésil, l'exploitation des ressources naturelles a d'abord modelé les rapports entre les différentes couches de la société. Les Portugais, après la quête de métaux précieux, se concentrent sur la culture des espèces tropicales. Ainsi que Pierre Denis l'affirme<sup>108</sup>, fort de son expérience en Argentine et au Brésil, le sucre, issu de la canne à sucre, est la première denrée à être exportée vers l'Europe. Avec les villes de Bahia et Pernambuco comme foyers de la production<sup>109</sup>, le Brésil inaugure un empire industriel et rentier. Ainsi, au début du XIXe siècle, il existe trois sortes d'individus<sup>110</sup> : le premier est le propriétaire de terres et d'esclaves, le plus riche et le plus noble, ensuite viennent les représentants des secteurs civils, militaires et religieux, les artisans et les commerçants, vivant en ville. Enfin, la classe des sujets non-libres est constituée des esclaves, au service de la rentabilité de la *fazenda*<sup>111</sup>. En effet, la campagne concentre près de 80% de la population<sup>112</sup>. Pierre Denis<sup>113</sup> évoque également les cultures de la gomme de caoutchouc, du coton, du cacao, de l'indigo et des cuirs, dont les produits sont grandement exportés vers l'extérieur. Par exemple,

---

<sup>106</sup> Anne-Laure Tassin, « Esquisse d'un portrait intime », in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 14

<sup>107</sup> Lire à ce sujet l'article de Valérie Perlès, « Les types en costume. De l'ethnologie à la politique » dans *Les Archives de la Planète*, *op. cit.*, pp. 182-197.

<sup>108</sup> Denis, *Le Brésil au XXe siècle*, *op. cit.*, p.3.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Kossoy, *Hercule Florence*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>111</sup> Grande ferme ou propriété terrienne au Brésil.

<sup>112</sup> Claudio Batalha, « Jaurès au Brésil », in *Cahiers Jaurès*, *op. cit.*, p. 23

<sup>113</sup> Denis, *Le Brésil au XXe siècle*, *op. cit.* p. 77, et *Géographie Universelle*, *op. cit.*, p. 57.

cette photographie monochrome [Fig. 97] de Marc Ferrez illustre la difficile besogne que représente l'embarquement de café dans des bateaux sur le port de Santos en direction de l'Europe. Jusqu'en 1908, le Brésil connaît une période économique faste, suivi d'une crise qui va toucher en particulier le secteur industriel<sup>114</sup>.

Les échanges commerciaux ont permis d'ouvrir la voie pour la culture extérieure des relations internationales<sup>115</sup>. L'Europe, les États-Unis, mais également l'Afrique a plus que jamais forgé la population du Brésil d'hier et d'aujourd'hui. Le premier contact avec le continent s'effectue durant l'époque coloniale. Les Portugais sont à la recherche d'esclaves pour travailler dans leurs exploitations, après avoir eu recours à la main-d'œuvre indigène locale. La proximité géographique, écrit Pierre Denis<sup>116</sup>, leur permet de tracer un itinéraire destiné à la traite des Noirs dès le XVIIIe siècle. Il faut attendre 1888 pour voir l'abolition de l'esclavage au Brésil, signé par la princesse Isabel, régente de l'Empire<sup>117</sup>. Des célébrations sont organisées en l'honneur de la « loi d'Or », comme par exemple la grande messe qui a lieu à Rio de Janeiro le 13 mai 1888, immortalisée par le photographe amateur de Barros Araujo, qui témoigne de la liesse populaire<sup>118</sup>.

Lorsque Pierre Denis est au Brésil, alors presque conjointement au voyage en Amérique du Sud, l'esclavage a été aboli, bien qu'en subsistent encore les cendres. Il constate, dans le cadre de la baisse des cours de café, l'emploi de blancs venus d'Europe par les propriétaires de *fazendas*, en attendant que les anciens esclaves reviennent y travailler<sup>119</sup>. En ville, le Portugais s'est donné la mission de la constitution de la « classe urbaine<sup>120</sup> » dans le pays contemporain, étant en général soit commerçant soit fonctionnaire. Au XIXe siècle, l'étranger qui débarque au Brésil doit s'accoutumer à une société binaire (colons / esclaves), avec de nouveaux codes ethniques et sociaux. Aux dires des chroniqueurs-voyageurs de l'époque, les noirs sont omniprésents dans les rues et il arrive que l'on ne puisse éviter de « trébucher<sup>121</sup> »

---

<sup>114</sup> Rebérioux, « Les tournées culturelles françaises en Amérique latine au début du siècle : de Ferri à Jaurès », in *Cahiers Jaurès*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>115</sup> Marie Wright, *The New Brasil*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>116</sup> Denis, *Géographie Universelle*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>117</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 237.

<sup>118</sup> Guran et Monterosso, *op. cit.*, p. 25.

<sup>119</sup> Oulmont, *op. cit.*, p. 92.

<sup>120</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>121</sup> « Tropeçar », extrait du texte du panneau d'exposition du Musée Rui Barbosa, [T.d.A.].

sur eux. Pour Pierre Denis également, cela fait partie de son projet empirique : « Je chercherai donc à voir quelques-uns des aspects du sol et de l'homme les plus différents de ceux auxquels je suis habitué – différentes formes de la végétation tropicale – une grande steppe – un grand fleuve équatorial – une population de race noire. [...] » écrit-il dans une lettre<sup>122</sup>. Il va d'ailleurs, tout au long de son périple, s'interroger sur la colonisation et son impact sur les « pays à esclaves<sup>123</sup> ».

Qu'en est-il de la place de ces individus dans le fonds « Voyage en Amérique du Sud » ? Les prises de vues effectuées dans les bateaux mises de côté, les images présentent plusieurs cas de figures. D'abord, il s'agit en majorité de plaques stéréoscopiques qui montrent des scènes de rue animées par plusieurs personnes, qu'on pourrait qualifier de « marcheurs<sup>124</sup> ». Ils sont très souvent mobiles et de dos ; l'attention n'est pas sur eux mais sur la scène en générale. Élégants en costumes et passants pieds nus se côtoient dans des rues populaires, comme on le voit sur cette stéréoscopie **[Fig. 31]**, où le *Café da Ordem* était un point d'attractivité. Parmi les « minorités », si l'indigène est complètement absent de cet ensemble, les images représentent les personnes de couleur de manière partielle. Il est deux autochromes qui immortalisent un homme et une femme noirs avec un blanc, à côté de deux enfants probablement mulâtres, assis dans la végétation, dans les hauteurs de Santa Teresa **[Fig. 32]**. L'hypothèse<sup>125</sup> selon laquelle ils habiteraient une favela dans cette banlieue de Rio de Janeiro tient au fait que les premières ont été mises en place par des militaires démobilisés suite à la guerre contre la sécession du Nord du Brésil. Ou alors, il s'agirait d'esclaves émancipés<sup>126</sup>. On retrouve la même femme sur une stéréoscopie **[Fig. 33]**, mais posant seule et debout devant la même vue, où se détache le *Castelo*, érigé en 1879 par Antônio Valentim<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> Transcription de la lettre « Projet » (non datée) de Pierre Denis par Philippe Oulmont.

<sup>123</sup> « Brésil-Antilles-Sud des États-Unis », issu de « Projet » (non datée).

<sup>124</sup> Poivert, « Les yeux d'Albert Kahn », in Perlès, *op. cit.*, p. 362.

<sup>125</sup> Okuefena, *op. cit.*, p. 97.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> L'image apparaît sur une courte vidéo (0:23) où le postulat selon lequel Valentim da Fonseca e Silva, plus connu sous le nom de Maître Valentim, serait l'auteur du *Castelinho* (« petit château »), se révèle erroné. Il s'agit en réalité de son commanditaire Antônio Valentim, puis de son fils, l'architecte Fernando Valentim qui le modifie dans les années 1930. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=Sp1ADb0f-rM> (consultée le 28/06/2019).



Dans les images suivantes, l'opérateur a utilisé les plaques stéréoscopiques pour capturer les scènes dans l'instant, et il se positionne davantage comme un témoin, voire un voyeur. Les femmes noires y adoptent des poses plus figées que les hommes. L'objectif surprend une scène plutôt intimiste **[Fig. 34]** avec cette femme âgée, penchée sur un bébé. Dans ce cas **[Fig. 35]**, deux femmes et un enfant, avec un homme à l'arrière-plan, ne prêtent pas attention à l'opérateur, tout comme sur cette vue **[Fig. 36]**, où une femme, dite « mulâtre » dans la légende, est accompagnée d'un jeune garçon. Puis, tous les regards de ces vendeurs ambulants convergent vers l'objectif de la stéréoscopie **[Fig. 37]**. On voit que l'activité des femmes est ici toujours associée au commerce, étant fréquemment munies d'un plateau de nourriture à vendre. La population noire est la plus concentrée à Bahia, où il a subsisté bon nombre d'anciens esclaves. Enfin, une stéréoscopie montre trois enfants noirs dans une rue, probablement au Brésil **[Fig. 38]**. La douceur qui s'en dégage contraste avec un fait marquant qui survient en novembre 1910, à Rio de Janeiro. Appelée la « Révolte du Fouet<sup>128</sup> », ce soulèvement concerne les marins d'origine africaine contre les officiers de la marine et leur pratique de la punition corporelle.

Ainsi, les enjeux de ce reflet d'un pays au début du XXe siècle soulèvent des questionnements quant au regard de l'observateur sur ces populations. Jean Galard avance que ce mélange de différentes cultures, qui se considèrent aujourd'hui « dans le même bateau<sup>129</sup> » a forgé le Brésil. Selon lui, il faut savoir adopter, en tant que voyageur, la « meilleure distance », à la fois mentale et psychologique, mais aussi physique et littéraire, pour obtenir le plus beau paysage. De plus, à travers ces images et celles dont il sera question par la suite, l'opérateur prouve que la stéréoscopie est l'instrument le plus efficace.

---

<sup>128</sup> « Revolta da Chibata » cité dans Silvia Capanema, « Race, révolte, république : les marins brésiliens dans le contexte post-abolitionniste » [en ligne], 2015. *Le Mouvement Social*, vol. 252, n° 3, pp. 159-176. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2015-3-page-159.htm>. (consulté le 2 juillet 2019).

<sup>129</sup> « in the same boat » cité par Jean Galard, in Aguilar et Fundação Bienal de São Paulo, *op. cit.*, p. 36, [T.d.A.].

## 2) L'itinéraire d'Albert Kahn

Il s'agit de se pencher, de manière plus cartographique, sur le trajet du voyage d'Albert Kahn en Amérique du Sud, et plus particulièrement au Brésil. Nous verrons en quoi les images des villes qu'il vise à documenter et le choix limité des pays du continent reflètent le développement de l'urbanisation et du tourisme à cette époque.

### 1. L'esthétique du voyage tributaire de la stéréoscopie

Il est une catégorie d'images dont il n'a pas été question jusqu'ici : il s'agit des prises de vues à bord des bateaux à vapeur, des trains et autres moyens de locomotion. Car, comme le dit à juste titre l'écrivain Hugo Verlomme, « le vrai voyage, c'est d'y aller », et sans cette mobilité, le voyage n'aurait pas lieu d'être. Ainsi, comment ne pas évoquer la profusion de plaques stéréoscopiques dans ce fonds ?

Pour ce faire, il faut se pencher sur l'article « Les yeux d'Albert Kahn. Les photographies d'Albert Dutertre durant le Voyage Autour du monde (1908-1909) » écrit par Michel Poivert dans *Les Archives de la Planète*. Beaucoup de points en commun rassemblent une fois de plus Albert Dutertre et Auguste Léon - le supposé - opérateur du « Voyage en Amérique du Sud ». L'usage de la stéréoscopie est le plus évident, outre leur statut d'opérateur dont on ne sait quelle est la part d'autonomie qu'ils ont pris dans la collecte d'images et la prise de vue. À cette époque, l'expérience du voyage, indissociable des moyens modernes, relève en soi d'une aventure, surtout lorsque la destination est hors des frontières de l'Europe. À cet effet, la stéréoscopie est l'objet de prédilection du voyageur photographe, mais aussi de l'amateur excursionniste, attiré par la mobilité qu'il cherche à fixer, et la modernité. La stéréoscopie va donc se substituer aux yeux du photographe, à la manière anthropomorphique de deux orifices sur l'appareil de prise de vue. Ce n'est donc un hasard si l'étymologie est issue du grec *stereos*, qui veut dire solide, et *skopein*, observer. La technique favorise la sérialité et l'instantanéité, grâce à sa composition à partir de gélatino-bromure d'argent, un système d'obturation, et une modique source de lumière nécessaire à son aboutissement. L'introduction du gélatino-bromure

d'argent en 1870-1880 va représenter une aubaine pour les photographes en déplacement, dans la mesure où il réduit nettement les temps de pose et, en tant qu'émulsion sèche, marque la fin du transport d'un « petit laboratoire » qui consistait à préparer la plaque au collodion humide avant la prise de vue<sup>130</sup>.

Voyage et stéréoscopie font bon ménage, comme l'a compris le Comte de Agrolongo, manufacturier portugais, aussi connu sous le nom de José Francisco Correia. A la tête d'une imposante Manufacture de cigarettes et de cigares, le Comte décide d'adjoindre son commerce à son loisir de la photographie en distribuant des autocollants représentant des stéréoscopies dans les paquets de cigarettes<sup>131</sup>. Les images sont issues de ses vues de voyages en Europe, puis du Brésil<sup>132</sup>. Par la suite, le Comte offre aux collectionneurs, suivant la vogue de plus grands formats, de pouvoir échanger les petites images avec des photographies de modèles plus grands et de meilleure qualité<sup>133</sup>. Puis, pour répondre à une plus forte demande, il va commissionner d'autres photographes<sup>134</sup>.

Avant même de débarquer, l'opérateur capture déjà des images de son voyage à bord. Comme pour Albert Dutertre, le nombre de ces images peut laisser supposer que l'opérateur du voyage en Amérique du Sud s'approprie le matériel avant la documentation du pays et constitue une sorte de journal de bord, qui peut aussi bien éclairer sur les conditions de voyage d'Albert Kahn<sup>135</sup> que celles des autres passagers. On distingue trois sortes de sujets des plaques stéréoscopiques : les photos des passagers, celles de l'embarcation même, et les photos des paysages depuis les moyens de transport. Les deux dernières catégories se complètent dans la mesure où l'opérateur fait voir le cadre même de la prise de vue, qu'il s'agisse du bateau ou de l'attelage **[Fig. 39]**, d'un côté, puis de l'autre, le paysage vu depuis ce cadre, qui apparaît alors en mouvement, parfois flou et pas cadré **[Fig. 40]**. On se trouve ici très loin de l'imagerie idéalisée « carte postale » évoquée précédemment. La surface plane et horizontale, qu'est l'horizon de la mer surmontée d'une légère bande de terre, rend

---

<sup>130</sup> André Gunthert, « Entre photographie instantanée et cinéma : Albert Londe », 2009. *L'Atelier des icônes*. En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/67> (consulté le 2 juillet 2019).

<sup>131</sup> Parente, *op. cit.*, p. 17.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Poivert, « Les yeux d'Albert Kahn », *in* Perlès, *op. cit.*, p. 358.

le paysage très minimaliste et paraît donner à voir une aquarelle monochrome **[Fig. 41]**. Dans le train cette fois, l'image tend alors encore plus vers la composition abstraite, à la manière d'un Mark Rothko, lorsque la vitesse brouille la netteté de la vue **[Fig. 42]**.

Dans d'autres cas, la mer est ponctuée de quelques embarcations, vue en surplomb, comme c'est le cas sur cette stéréoscopie **[Fig. 43]** où l'on voit un petit canot se diriger vers un autre bateau. Comme l'écrit Sylvain Venayre<sup>136</sup>, il peut s'agir d'un échange de courrier ou autre durant une pause des embarcations. Parfois des fragments du bateau apparaissent dans le champ, laissant deviner d'où la photo a été prise. Quoique potentiellement volontaire, cette perturbation n'est pas souvent contrôlée, étant donnée l'instabilité générée par le mouvement de l'embarcation ou les tremblements de la main. Nous le voyons sur cette image **[Fig. 44]**, où l'élément intrusif n'intervient que sur une vue sur les deux. La réintroduction du trivial dans une vue censée mettre en valeur l'environnement et du paysage explicite le « lexique visuel du voyage »<sup>137</sup>.

Dans le cas extrême, la monstration de la machine peut être complètement assumée. Cela fait l'objet d'au moins quinze plaques stéréoscopiques, qui se concentrent principalement sur le bateau à vapeur **[Fig. 45]**. Encore une fois, est-ce purement par intention de documenter le voyage que de montrer le bateau ; dissimule-t-elle une fascination déguisée pour la machine, à une époque où l'on n'en fait pas encore une utilisation massive ? Quoi qu'il en soit, ces clichés baignés de lumière, à la fois grâce au blanc monochrome du bateau et du ciel clair, contrastent fortement avec les images qui ont immortalisées les passagers.

À la fois physique et symbolique, la séparation qui existe entre les premières et les dernières classes est reproduite dans les images du fonds. De prime abord, ce qui distingue l'une de l'autre, ce sont les tons monochromes de la photo et le focus sur le sujet photographié. Les premières classes sont photographiées à une certaine distance, respectueuse dirons-nous, et une certaine variété de motifs apparaissent relatifs aux accessoires qui les entourent (chaises, fauteuils, jeux) et les vêtements raffinés qu'ils portent (robe en dentelle blanche, costume rayé), par exemple sur **[Fig.**

---

<sup>136</sup> Venayre, « Le passepartout d'Albert Kahn », in Perlès, *op. cit.*, p. 74.

<sup>137</sup> Poivert, « Les yeux d'Albert Kahn », in Perlès, *op. cit.*, p. 365.

**46]**. Le recul se réduit avec les passagers moins aisés, ici qualifiés en tant qu'« émigrants », parfois « émigrants de l'Est », où le focus est plus renforcé **[Fig. 47]**. Un effet plus oppressant s'en dégage, à travers la vision saturée des passagers, et le fait qu'ils soient la plupart du temps sur l'entrepont, et non vraiment à l'air libre, où de rares rayons lumineux percent les parois. Un parallèle avec la photographie d'Alfred Stieglitz, *L'Entrepont*, est nécessaire<sup>138</sup>, dans la mesure où elle a été prise en 1907, également à bord d'un paquebot long-courrier, faisant le trajet des États-Unis jusqu'à l'Allemagne **[Fig. 115]**. Cette image donne à la fois accès à des informations en tant que document sur les conditions de vie des passagers, mais aussi en tant que composition photographique avec cet agencement de formes géométriques. Les regards davantage tournés vers l'opérateur que les premières classes, les expressions interrogatives des visages des émigrants se mêlent à des sourires amusés devant l'appareil de prise de vue **[Fig. 48]**.

D'après Michel Poivert, la description des passagers et de la vie à bord n'était pas sujet usuel chez les autres photographes de l'époque<sup>139</sup>. Inscrites dans une démarche de témoignage, ces images sont intéressantes sur le plan historique, en renseignant sur la façon dont étaient traités les passagers sur le bateau. Le trajet étant très long, il était nécessaire de trouver des divertissements, propres à chacune des classes. Un certain nombre de clichés immortalisent des jeux qui ont lieu sur le pont des premières classes, suscitant aujourd'hui une interrogation quant à leur nature<sup>140</sup> **[Fig. 49]**. Les migrants de leur côté jouent aux cartes, lisent, discutent ou prennent du repos. Les plus aisés s'occupent également en conversant ou en prenant du café. Une piscine en plein air est également aménagée pour se rafraîchir **[Fig. 50]**.

De plus, les activités liées à la manutention du bateau ont également été capturées. Par exemple, l'image **[Fig. 51]**, dont la composition aérienne confère une impression de légèreté à la montée / descente de ce très grand panier soutenu par des câbles, ou bien le maniement de la barre par un matelot dont la tête a été tronquée rendent encore plus accessible et dynamique la vie à bord **[Fig. 52]**. De plus, l'opérateur manifeste son attention sur une chaloupe de sauvetage, que l'on peut voir

---

<sup>138</sup> Photo également mentionnée par Michel Poivert, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 360.

<sup>139</sup> Poivert, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 360.

<sup>140</sup> Trois sortes de jeux. Pour la [Fig. 49], au-dessus d'un matelas, des hommes sont assis à califourchon face à face sur une poutre en bois : était-ce un jeu de tournoi ou de lutte ?

reproduite à plusieurs reprises, aussi apparente chez son collègue Albert Dutertre pendant le Voyage Autour du Monde. Ces détails anecdotiques font aussi l'objet d'autres images dans la situation particulière qu'est le voyage en mer. Quelques années plus tôt, en 1899, la photographe nord-américaine Frances Benjamin Johnson a, de son côté, immortalisé la vie à bord en photographiant des marins dansant la valse sur le pont du bateau de l'USS Olympia **[Fig. 116]**. Une scène tout à fait singulière signée par la première femme photojournaliste à la fin du XIXe siècle<sup>141</sup>.

Parmi ces anonymes, certains passagers prennent la pose devant l'objectif de l'opérateur. Si aujourd'hui, l'identité inconnue de ces visages n'apporte rien de concluant, ils peuvent à l'avenir être une source d'indices pour remonter la chaîne des relations en lien avec le voyage en Amérique du Sud. Les portraits réalisés sur l'entrepont réservé aux migrants demeurent parmi les plus touchants : celui de deux jeunes filles qui pourraient être sœurs **[Fig. 53]** et le portrait de deux hommes placés derrière une femme assise, tenant son bébé, telle une madone **[Fig. 54]**. Le seul groupe de figures photographié à plusieurs reprises est celui constitué de deux hommes, deux femmes et d'une petite fille, faisant partie des premières classes. L'opérateur photographie deux fois seul l'homme le plus jeune. Avaient-ils des accointances avec l'opérateur ou étaient-ils seulement des inconnus dont il a immortalisé le portrait ?

Ainsi que le souligne Michel Poivert, la pratique de la stéréoscopie, permettant de saisir des scènes instantanées, confère à ces images le statut d' « archives » de voyage, tout en construisant une géométrie à la fois visuelle et sociétale. Peinture d'une époque mais aussi expérimentation abstraite, cette esthétique du voyage, comprenant la composition, le cadrage, la lumière, participe à l'évolution de l'opérateur, d'amateur à documentaliste.

## 2. Les villes visitées : le réseau de transport

Au cours de ce périple, qui va durer deux à trois mois (d'août à octobre), Albert Kahn et son opérateur traversent cinq pays (Argentine, Brésil, Espagne, Portugal, et

---

<sup>141</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

Uruguay) et visitent pas moins de douze villes. Pour connaître son itinéraire et comprendre ses motivations, il est nécessaire de se pencher sur les légendes annotées sur les plaques, dont l'écriture est semblable à celle d'autres stéréoscopies d'époque, telles que celles du Cap Martin, de la Suisse, d'Allemagne. L'écriture est lisible, soignée, et les caractères ne sont pas attachés.

D'après ces indications, le voyage débute en août par l'Espagne, passant par la Corogne (5 positifs), suivi du Portugal où ils font escale à Porto (1 positif). Un doute a existé sur le pays où ont été prises les plaques représentant la chapellerie lusitanienne [Fig. 55]. Mais, comme le rappelle une note dans la boîte « Amérique du Sud » au musée, les inscriptions sont lusophones et, à cette époque, dans cette région de la Galicie, les habitants parlent un « dialecte proche du portugais ». Une stéréoscopie légendée « Traversée entre le Brésil et le Portugal », à bord de l'Avon, fait penser qu'il commence par le Brésil. Puis, une autre représente la route de Rio de Janeiro à Petrópolis. D'autres images viennent confirmer qu'ils se rendent à la gare de Petrópolis [Fig. 56], fréquentée par divers véhicules comme des « *tilburis* », des « *vitorias* » et des « *bonde* », à traction animale<sup>142</sup>. Le chemin de fer reliant Petrópolis à Rio a ensuite été démoli en 1964<sup>143</sup>. Ensuite, ils arrivent par le bateau Koning Friedrich à Buenos Aires. Passent-ils avant par la côte de l'Uruguay, proche de Montevideo ? La légende d'une stéréoscopie indique qu'ils prennent la route de Buenos Aires à Rosario, probablement en train car une charrette est en arrêt devant une barrière. Des images datant du mois de septembre nous ramènent à la route de Buenos Aires à Rosario, via le chemin de fer. Puis, le reste du mois est consacré au Brésil : Santos, Pernambouc (aujourd'hui Recife), Rio de Janeiro, Bahia et São Paulo qui, mis à part la dernière, sont toutes des cités côtières. Enfin, la visite de l'Île de Madère, avec la ville de Funchal, puis de Lisbonne clôturent le voyage en octobre.

Dès lors, la consultation d'un guide du Brésil de l'époque s'avèrerait fort utile. Il servirait à connaître les trajectoires et les correspondances usuelles pour se rendre en Amérique du Sud depuis la France, ou savoir de quel port Albert Kahn serait parti pour aller au Portugal avant l'étape outre-Atlantique. Cela permettrait également de voir s'il y a vraiment eu des illustrations du pays qui auraient pu influencer l'opérateur de la mission. Malheureusement, aucun ne fut trouvé, pas même au musée où sont

---

<sup>142</sup> Note de Gilbert Koatz pour les autochromes (documentation musée Albert-Kahn).

<sup>143</sup> Okuefena, *op. cit.*, p. 96.

conservés un certain nombre de guides bleus. Dès lors, s'il n'y a pas de guide en français du Brésil de cette époque, peut-être en existe-t-il un du côté brésilien ? La réponse est mitigée car, en recherchant dans les archives numériques de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro, il devient évident que le Brésil est un pays « trop » vaste pour qu'il en existe un guide complet à l'époque. Toutefois, un guide de Rio de Janeiro, *Guia da Cidade do Rio de Janeiro*, datant de 1905 a pu être trouvé avec l'aide d'une documentaliste sur la base des archives. Cet ouvrage est publié à l'occasion du Troisième Congrès Scientifique Latino-Américain qui a lieu à Rio en août 1903. Après une introduction générale du pays et de ses différents États, Vicente Alves Paula Pessoa achève son texte avec les « Excursions » à faire dans les environs, après une description de la banlieue. L'auteur accentue notamment sur le réseau ferroviaire (en page 149, trois photos de stations de trains). Une référence est également réalisée à la page 126 se rapportant au *Guia do Viajante no Rio de Janeiro* publié par Valle Cabral en 1884. Ce guide a d'ailleurs été publié chez des maisons d'édition très connues de l'époque, qui étaient en lien avec les photographes : Leuzinger & Fils, Garnier et Laemmert & Cie, placées dans la fameuse rue Ouvidor à Rio de Janeiro.

L'itinéraire brièvement brossé, il reste à comprendre les raisons qui ont poussé Albert Kahn à s'arrêter dans les villes brésiliennes. L'intérêt pour ces lieux se confirme également à travers le nombre de photographies prises et les thèmes représentés. D'abord, les villes qui se détachent du lot par la supériorité du nombre de clichés sont bien entendu Rio de Janeiro et São Paulo, à rattacher à l'histoire vernaculaire. En effet, dans la décennie 1900, la capitale fédérale réunit près de 16% des photographes, contre 14% à São Paulo<sup>144</sup>. Les avantages que présentent ces deux villes résident dans leur attractivité commerciale, d'une part avec les nombreuses rues du centre de Rio où affluent bon nombre de personnes, et de l'autre, les Paulistains récoltent les fruits d'une économie en hausse depuis la fin du XIXe siècle<sup>145</sup>. Par conséquent, l'environnement rassurant a achevé de convaincre les photographes de s'y établir, faisant de Rio de Janeiro « le centre le plus important pour

---

<sup>144</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, op. cit., p. 28.

<sup>145</sup> *Ibid.*



l'activité photographique du pays »<sup>146</sup>. Faut-il rappeler la curiosité et l'attente que produisent la ville de Janeiro chez tous ceux qui s'apprêtent à s'y rendre ? D'après Pierre Denis, « Rio est l'orgueil des Brésiliens<sup>147</sup> ». Il écrit : « Un Brésilien raconte qu'après avoir achevé la baie de Rio, le Créateur, satisfait de son chef-d'œuvre voulut le signaler à l'admiration des hommes par un point d'exclamation. Ce point d'exclamation, c'est le Pain de Sucre ». Toutefois, il ajoute que ce sentiment chauvin a su se « tempérer » au contact d'une population étrangère.

Toutefois, São Paulo bénéficie également d'une immigration massive, en particulier durant la Première République (1889 à 1930). « Saint-Paul mène la marche du jeune Brésil » déclare Pierre Denis dans son ouvrage<sup>148</sup>. Son statut de ville d'affaires est ce qui la démarque, allié à un grand dynamisme. Cela mène au constat qu'en 20 ans, São Paulo est passée de 300 000 âmes en 1890 à 370 000, en partie grâce à l'immigration<sup>149</sup>, ce qui n'est pas négligeable pour l'époque. En tant qu'État de commerce agricole grâce aux plantations, la ville est progressivement devenue le centre industriel du pays<sup>150</sup>. Les mutations urbaines, avec notamment les bâtiments des premiers chemins de fer et la station de la *Luz*, ont été grandement documentés par les photographes de renom : Militão Augusto de Azevedo qui a produit, entre autres, un Album comparatif de la ville de São Paulo entre 1862 et 1887 et Valerio Vieira est également l'auteur d'un panorama de 12m de la ville<sup>151</sup>. Nous en voyons un extrait sur ce cliché d'une exposition du panorama **[Fig. 98]**. Militão de Azevedo, l'un des rares photographes brésiliens d'origine portugaise, voit dans la juvénile bourgade l'opportunité de céder à ses habitants et à ses étudiants<sup>152</sup> une documentation fidèle de la ville. Par ailleurs, une stéréoscopie du fonds **[Fig. 57]** s'avère avoir été prise à São Paulo, sur la Place de la Cathédrale, également fixée vers 1862 par le photographe brésilien dans son album **[Fig. 99]**. Bien qu'elles aient été prises depuis le même point de vue, en se prêtant au jeu des différences, il est à noter que, mis à

---

<sup>146</sup> Sergio Burgi, « Do natural ao construído: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez », 2016. *Brasiliana Fotográfica* (blog). En ligne : <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021> (consulté le 17 février 2019).

<sup>147</sup> Denis, *Le Brésil au XXe siècle*, op. cit., p. 29.

<sup>148</sup> Denis, *Le Brésil au XXe siècle*, op. cit., p. 100.

<sup>149</sup> Parente, op. cit., p. 64.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Parente, op. cit., p. 64.

<sup>152</sup> Corrêa do Lago, op. cit., p. 121.

part la cathédrale de style baroque, les bâtiments de la place ont tous évolué, en l'espace de quarante ans, vers de plus hauts édifices à l'architecture sophistiquée. Aussi, parmi les images du fonds, une image comporte une inscription dont on déchiffre à la fin « Franco-brésilienne » **[Fig. 58]**. Elle peut être rattachée à celles de la Rue du XV de Novembro, qui forme avec les rues Direita et de São Bento, l'artère de la ville depuis le début du XXe siècle.

En troisième place arrivent les stéréoscopies et les autochromes de Petrópolis. La « Ville Impériale », nommée ainsi suite à l'installation de la résidence d'été de l'empereur Dom Pedro II, est située dans les collines à 40 km au Nord de Rio de Janeiro<sup>153</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si progressivement la ville devient « l'espace par excellence dans la composition des représentations sociales de l'élite<sup>154</sup> », bien décidées à graviter autour de l'empereur. Une plaque autochrome et une plaque stéréoscopique, parmi les images du fonds, représentent le chemin qui mène à la gare **[Fig. 56]**. Quant au reste, il s'agit de photos de quelques maisons nichées dans la végétation, et de celles avec les enfants évoquées un peu plus haut. Un photographe emblématique du XIXe siècle, Revert Henrique Klumb, est actif à Petrópolis. Il part y travailler vers 1880 et devient par la suite le premier photographe à recevoir l'honneur d'être exposé à l'Académie Impériale des Beaux-Arts, comptant parmi ses clientes l'impératrice Teresa Cristina<sup>155</sup>. Il documente également, avec un talent précurseur, à l'image de la collection, la route de Petrópolis à Rio dans un petit album<sup>156</sup>.

À l'égal des autres lieux cités, Bahia et sa ville de Salvador ont leur place dans l'iconographie du Brésil. D'après Parente, les premiers clichés de Salvador se rapportent aux édifices, aux chemins de fer et aux paysages, effectués par l'anglais Ben Mullock en particulier qui, à l'instar de portraitistes comme Gaensly ou Henschel, lèguent des albums de la ville au XIXe siècle<sup>157</sup>. La topographie spécifique de la ville, séparée en partie haute et partie basse par l'Ascendeur Lacerda, à l'arrière-plan à gauche sur cette image **[Fig. 59]**, et ses églises, sont par ailleurs bien documentés

---

<sup>153</sup> Okuefena, *op. cit.*, p. 96.

<sup>154</sup> « o espaço por excelência na composição de representações sociais da elite », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p.71, [T.d.A].

<sup>155</sup> En 1865, elle aurait dépensé 480 *mil reais* en portraits, vues et cartes stéréoscopiques, in Ferrez, *op. cit.*, p.108.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>157</sup> Parente, *op. cit.*, p. 65.

dans le fonds. Notamment, Recife, dans l'État du Pernambouc, fait très tôt l'objet d'images photographiques. En effet, les premières daguerréotypes de la ville datent de 1841<sup>158</sup>. Elle est la plus ancienne capitale de l'État du Brésil. L'opérateur a fait des prises de vue de plusieurs lieux : le rivage de l'un des bras du fleuve de Capibaribe sur un autochrome de très mauvaise qualité, la rue du Commerce **[Fig. 60]**, et deux autres figurant une parade militaire ayant lieu sur la Place de l'Arsenal<sup>159</sup>. Il faut enfin noter d'autres stéréoscopies représentant l'arrivée du bateau à la Ligue Maritime Brésilienne, près de la Tour Malakof, ou des invités lors de la parade...

Pour finir, la ville portuaire de Santos a été, comme nous l'avons vu avec les clichés de Marc Ferrez ou de ceux du fonds, très souvent immortalisée comme le théâtre de l'embarquement de produits pour l'exportation. Connue comme le premier port brésilien moderne et le « débouché du café de Saint-Paul<sup>160</sup> », les stéréoscopies **[Fig. 61 & 62]**, reflètent des rues luisantes de pluie, dont le pavé grignote en partie le cadre de prise de vue, et des silhouettes d'hommes courbés par l'effort.

Enfin, il est pertinent de mettre en lumière l'itinéraire emprunté par Albert Kahn en Amérique du Sud avec celui suivi par les figures publiques que nous avons mentionnées. Le circuit Brésil-Argentine-Uruguay est le plus courant, partant pendant l'été sur l'hémisphère Nord, autour du mois de Juillet, pour rentrer vers novembre. D'après Jules Huret, dans le Cahier Jaurès, les années précédant la guerre, les compagnies maritimes allemandes ont la côte<sup>161</sup>. Le bateau à vapeur que prend Kahn pour aller en Argentine, le Köning Friedrich, fait partie de la Hambourg-American Line<sup>162</sup>, et l'Avon, qui effectue la liaison entre le Brésil et le Portugal, est d'origine anglaise. Par conséquent, outre des personnalités comme Jean Jaurès ou Georges Clemenceau, les artistes, dès la fin du XIXe siècle, choisissent l'Amérique latine pour allier dépaysement et promotion de leur carrière à l'échelle internationale<sup>163</sup>. Le constat se fait également sur les listes des passagers des bateaux à vapeur, partant de

---

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Légende existant sur l'étiquette de la plaque de l'autochrome A69805X : « Réception de l'ambassadeur de France » (boîte « Amérique du Sud », documentation du musée Albert-Kahn).

<sup>160</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>161</sup> Rebérioux, *in Cahiers Jaurès*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>162</sup> La compagnie effectuait en 1872 un passage par semaine jusqu'à New York et a étendu son service pour inclure Baltimore, les Antilles, le Mexique, l'Amérique du Sud, la Chine, le Japon et l'Australie. Voir [www.theshiplist.com](http://www.theshiplist.com).

<sup>163</sup> Rebérioux, *in Cahiers Jaurès*, *op. cit.*, pp. 10-11.

l'Europe vers le Port de Rio de Janeiro, où entre 1908 et 1909, la grande majorité des français est répertoriée en tant qu'« artiste ».

### 3. La place des autres pays du fonds « Voyage en Amérique du Sud »

L'intérêt porté aux autres pays du fonds n'est pas des moindres en comparaison avec le Brésil, largement documenté dans ce fonds. Il est effectivement à mettre en relation, dans la continuité de la partie précédente, avec le développement du réseau de transport dans la première décennie du XXe siècle. Comme nous l'avons vu, le voyage se fait principalement par bateau, d'où l'importance des villes littorales dans cet itinéraire, dont les ports se modernisent à la fin du XIXe siècle<sup>164</sup>.

Le premier bateau à vapeur est construit en 1807, dénommé Le Clermont, par Robert Fulton. Dès lors, d'après Pedro Karp Vasquez, le transport maritime à Paris, adjoint aux lignes ferroviaires<sup>165</sup>, participe à réduire le champ de vision du monde de l'homme du XIXe siècle, que les innovations technologiques rendent plus accessible. D'autre part, l'implantation des voies ferrées au Brésil réunit plusieurs enjeux, de l'entrée du pays dans la marche de la modernité à une porosité améliorée entre les provinces, aussi bien sociale, économique, culturelle, que géographique. En 1907, nous dit Pierre Denis<sup>166</sup>, sept cent un kilomètres de chemins de fer ont été mis en place dans le pays, malgré quelques manques comme le Bassin de l'Amazone. La croissance du commerce du café est une des causes de ces aménagements<sup>167</sup>. Par conséquent, désormais, pour aller de Rio à Petrópolis, il n'est plus question d'embarquer dans un bateau à vapeur dans le centre, à l'aube, mais prendre le train équipé de trois classes différentes<sup>168</sup>.

Outre le fait que les trains ont été beaucoup documentés, ce sujet suscite toujours aujourd'hui beaucoup d'intérêt. Le chercheur Samuel Leal Barquete, lauréat

---

<sup>164</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>165</sup> L'invention des chemins de fer date de 1838 mais c'est à partir de 1840 qu'ils deviennent empruntables pour les êtres humains. Vasquez, *op. cit.*, p. 238.

<sup>166</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>167</sup> Voir Bolsa de Pesquisa em Fotografia, « Anexo 1. Eixos temáticos », 2018. *Instituto Moreira Salles*. En ligne : <https://ims.com.br/2018/07/10/bolsa-de-pesquisa-em-fotografia-edital-2018/>. (consulté le 8 octobre 2019).

<sup>168</sup> Parente, *op. cit.*, p. 39.

2018 de la bourse IMS de recherche en Photographie, a l'opportunité d'entreprendre cette année une étude basée sur le photographe Marc Ferrez, sur la photographie et la modernité avec son projet *Temps, ligne et carrefour*, enregistrée dans la catégorie « Chemins de fer ». « Icônes par excellence de la révolution industrielle et du capitalisme<sup>169</sup> », les trains et les voies ferrées sont également des référents de l'iconographie photographique du Brésil. Comme les archives de Ferrez, Gaensly, ou de Stahl, le fonds comporte des clichés de voies de chemins de fer tel que « Route de Rio de Janeiro à Petrópolis » [Fig. 63], mais aussi, à une autre échelle, des installations dans les voies pédestres destinées à la circulation des tramways ou *bonde* en portugais [Fig. 64]. Auguste Stahl qui, par ailleurs, est chargé en 1856 par la compagnie *São Francisco Railway* d'immortaliser les avancées de la future liaison ferroviaire de Recife-Escada, dont il subsiste aujourd'hui quelques photos<sup>170</sup>.

En France, il est également question de faire la promotion de la construction ferroviaire. Une année avant Auguste Stahl, en 1855, Edouard-Denis Baldus, naturalisé français, se fait également témoin des transformations qu'opère l'ingénierie française sur le paysage avec sa série photographique consacrée à la Compagnie française du Chemin de fer du Nord<sup>171</sup>. Ce n'est donc pas par hasard si ce moyen de locomotion devient aussi la figure centrale de l'Exposition Universelle de Paris en 1889, avec le Chemin de fer intérieur Decauville, servant à relier divers sites de l'Exposition pour une durée de six mois.

Durant le voyage en Amérique du Sud, la fortune du banquier lui a très certainement permis de voyager en première classe. Pour des questions de logique et de proximité, il commence par La Corogne en Espagne, ville rocheuse en bord de mer, orientée vers l'Amérique du Sud, où beaucoup d'émigrants se sont installés tout au long des années.

Le passage au Portugal vient beaucoup plus naturellement étant donné que c'est sur le chemin en direction de l'Atlantique et que l'on y parle portugais. On pourrait supposer qu'Albert Kahn en maîtrise progressivement les rudiments, ayant passé la majorité du temps de son voyage au Brésil et fait escale au Portugal à deux reprises.

---

<sup>169</sup> « ícones por excelência da revolução industrial e do capitalismo » in Bolsa de Pesquisa em Fotografia, « Anexo 1. Eixos temáticos », *op. cit.*, [T.d.A.].

<sup>170</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p.45.

<sup>171</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

Les images de Lisbonne, mais surtout de Funchal, sur l'île de Madère, semblent confirmer l'impression que l'agrément a pris le pas sur le professionnel. En effet, d'une part, parce que c'est à ce moment-là que l'on trouve le premier et hypothétique portrait d'Albert Kahn, bien que l'homme ait le dos tourné - ce qui lui ressemblerait étant donné son aversion à être photographié. D'autre part, parce que l'opérateur prend en photo à plusieurs reprises un groupe de personnes, parmi lesquelles un homme en particulier. Cet homme, sans barbe ni moustache, apparaît sur quelques photographies : il pose sur le pont à gauche, en compagnie d'une femme et d'un homme **[Fig. 8]**, et on le retrouve sur deux autres parmi ce groupe de touristes **[Fig. 9,]**. L'un d'eux, le moustachu portant un chapeau, a longtemps été soupçonné d'être Auguste Léon. Puis, on retrouve l'homme assis dans cet attelage à touristes **[Fig. 10]**, tournant le visage vers l'objectif comme s'il était familier du photographe. Aussi, la jeune femme photographiée dans un cadre assez resserré, deux fois **[Fig. 11]**, dans le jardin possiblement d'une *quinta*<sup>172</sup>, a-t-elle un lien avec cet homme ou Albert Kahn ? Il est possible de l'envisager.

Au sein du continent sud-américain, il est question des autres pays pour lesquels un avenir prometteur semble promis. Ainsi que l'écrit Pierre Denis<sup>173</sup> : « La côte atlantique de l'Amérique du Sud semble aller à la rencontre de l'ancien monde de l'Europe et de l'Afrique ». Tout d'abord, la perspective d'investir dans les productions des pays comme le Mexique ou le Pérou décide de nombreuses personnes à s'y installer<sup>174</sup>. L'Uruguay et l'Argentine ont justement bénéficiés des capitaux de ces exploitations<sup>175</sup>. Autrement, à court terme, la politique d'indépendance, entre autres, au cours du XIXe siècle pour certains États rassurent les voyageurs qui viennent assouvir leur soif de découverte et y collecter des trésors archéologiques. Cela est d'ailleurs en partie à l'origine des premiers « musée[s] américain[s] », en 1850, présentant des collections d'art précolombien<sup>176</sup>.

Par ailleurs, le boursier Pierre Denis, de son côté, n'a pas biaisé son étude au Brésil lorsqu'il est parti pour le tour du monde. Philippe Oulmont, son biographe, résume : « Son goût pour les grandes randonnées, rendu possible par sa résistance

---

<sup>172</sup> Une ferme ou un domaine agricole.

<sup>173</sup> Denis, *Géographie Universelle*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>174</sup> Demeulenaere-Douyère, et Archives Nationales, *Exotiques expositions*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>175</sup> Denis, *Géographie Universelle*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>176</sup> Demeulenaere-Douyère, et Archives Nationales, *op. cit.*, p. 66.

physique et sa frugalité, lui a certainement facilité une perception intime des paysages d'Amérique du Sud<sup>177</sup> ». A cet effet, il prend la décision de baser sa thèse de doctorat sur l'Argentine, rappelant l'importance pour les Argentins de favoriser les relations franco-argentine, à l'occasion de la commémoration du centenaire d'Indépendance<sup>178</sup>. Le développement dans la République est devenu telle que les grands ports sont devenus des capitales, assure Pierre Denis dans son ouvrage<sup>179</sup>.

Le chemin de *L'Orientale*, après avoir présenté la daguerréotypie à Rio de Janeiro, puis fait une escale à Montevideo, est brisé net dans son élan<sup>180</sup>. Un accident détruisant le navire empêche la photographie de progresser tout au long de la côte Ouest du continent, et le Brésil, stimulé par l'héritage Bourbon, adopte aussitôt la technologie<sup>181</sup>.

La photographie, quelle qu'en soit sa technique, demeure l'outil idéal pour enregistrer avec « objectivité et précision<sup>182</sup> » les différentes facettes de la vie moderne : elle consiste en une observation du monde, à la fois dans sa dimension culturelle que naturelle. Dans cette optique de conserver des vues dont les objets sont potentiellement voués à disparaître, tout en réduisant la distance entre différents pays, Noël-Marie-Paymal Lerebours publie à partir de 1840 *Excursions daguerriennes. Vues et monuments les Plus Remarquables du Globe*. L'ouvrage contient 110 daguerréotypes, parmi au total 1 200, qui sont envoyés à différents endroits en Europe<sup>183</sup>.

---

<sup>177</sup> Oulmont, *op. cit.*, p.121.

<sup>178</sup> Oulmont, *op. cit.*, p.108.

<sup>179</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>180</sup> Ferrez, *op. cit.*, p. 17.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 18.

<sup>183</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

#### 4) « Documenter » : la photographie de l'urbanisme et du paysage, une articulation chère au Brésil

Il convient de voir en quoi la constitution des archives visuelles du Brésil par Albert Kahn rejoint les campagnes d'inventaires photographiques qui ont eu lieu à partir de 1870 jusqu'en 1890 dans le pays. De ces deux démarches se détache l'ambition de capturer l'immensité et la diversité d'un territoire en pleine mutation, dont la richesse du patrimoine photographique du XIXe siècle interroge sur le hiatus laissé au début du XXe siècle. Aussi, la quête de la couleur sur les images va constituer un atout certain dans cette entreprise mimétique totale.

##### 1. Voir le pays comme un « paysage » : la photographie de paysage et d'urbanisme

Il est évident que nous changeons d'époque. Il faut faire notre bilan. Nous avons un héritage, laissé par la nature et par nos ancêtres. Des paysages ont été des états d'âme et peuvent encore l'être pour nous-mêmes et ceux qui viendront après nous ; une histoire est restée inscrite dans les pierres des monuments ; le passé ne peut pas être entièrement aboli sans assécher de façon inhumaine tout avenir. Les choses se transforment sous nos yeux avec une extraordinaire vitesse. Et on ne peut pas toujours prétendre que cette transformation soit un progrès. Nos belles créations se comptent sur les doigts d'une main, nos destructions sont innombrables.

Jean Giono, *La Chasse au bonheur*<sup>184</sup>.

La question du paysage est prégnante dans le fonds photographique « Voyage en Amérique du Sud ». Aussi, regarder un paysage suppose toujours de s'extraire de son environnement quotidien pour l'appréhender avec un regard neuf. Ce à quoi correspond la finalité du voyage, et le produit de l'itinérance. Au travers de ces images se joue une sorte de dichotomie dans la représentation du Brésil, balançant entre sa masse végétale et son urbanisme en plein essor au début du XXe siècle. La

---

<sup>184</sup> Jean Giono, *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, 1988, p. 83.



perspective de pouvoir dépasser le clivage entre « civilisation et nature<sup>185</sup> » s'opère ici.

Selon le *Dictionnaire étymologique et historique du français*<sup>186</sup>, le mot paysage n'apparaît véritablement qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et ce grâce à Jean Molinet, un poète flamand, qui aurait utilisé ce terme pour qualifier « un tableau représentant un pays ». En effet, selon Frangne, quand d'un côté le paysage semble désigner d'abord sa « représentation artistique », le sens commun lui accorde le sens selon lequel le paysage est « ce morceau de pays que l'on saisit, que l'on embrasse sous une unité, ou un principe d'unité<sup>187</sup> ». Dès lors, la perception du paysage est circonscrite par le sujet qui le regarde. D'après Pedro Karp Vasquez, l'appétence pour les paysages au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a pris tout son sens que lorsqu'elle a été rattachée à la volonté d'immortaliser le moment présent par la voie de la création artistique<sup>188</sup>. Représenter le paysage en peinture est une tradition qui existe depuis au moins le Moyen-Age en Occident, si ce n'est plus. Cependant, le paysage photographique revêt une importance supérieure quant à sa capacité « métonymique » à archiver les aspects de l'univers<sup>189</sup>.

De fait, le terme « panorama » dérive de la caractérisation d'un espace physique vu en largeur ou, selon le Larousse, une « vaste étendue d'un pays qu'on découvre en hauteur »<sup>190</sup>. D'après Pedro Karp Vasquez, le peintre brésilien Victor Meirelles aménage un pavillon circulaire présentant un panorama peint de Rio de Janeiro, de 14,5 x 115 mètres, sur le *Paço Imperial* à Rio de Janeiro<sup>191</sup>. On est en 1890 et le « Diorama » sera visible sur certains clichés de Marc Ferrez et Juan Gutierrez **[Fig. 100]**, puis exposé à Paris et à Bruxelles<sup>192</sup>. Cette installation a la faculté de permettre au spectateur de s'immerger dans le paysage, grâce aux effets de perspective et de trompe-l'œil. Le passage au régime républicain contribue à la déchéance puis la mort en 1903 de l'un des peintres brésiliens les plus influents de

---

<sup>185</sup> « Civilização e Natureza », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 23, [T.d.A.].

<sup>186</sup> Pierre-Henry Frangne, et Patricia Limido, (éd.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Art & société », 2016, p. 8.

<sup>187</sup> Frangne et Limido, *op. cit.*, p. 9.

<sup>188</sup> Vasquez, *op. cit.*, p.145.

<sup>189</sup> Frangne et Limido, *op. cit.*, p. 15.

<sup>190</sup> Voir définition : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/panorama/57664>.

<sup>191</sup> Vasquez, *op. cit.*, p.153.

<sup>192</sup> *Ibid.*

son temps. Par la suite, le panorama devient un média utile pour installer la réputation de places, de monuments censés promouvoir les avancées urbanistiques du pays<sup>193</sup>. Selon Maria Isabela Mendonça dos Santos, la représentation du panorama urbain est donc tributaire de l'héritage des Beaux-Arts. Elle écrit : « Se décomposant dans la géographie de la ville, le paysage panoramique cherche à tisser la relation entre civilisation et nature, s'harmonisant avec la logique romantique de peinture académique de paysage, détaillant maintenant la ville dans ses multiples contradictions sociales<sup>194</sup> ». La chercheuse prend pour exemple les panoramas de Rio de Janeiro du photographe espagnol Juan Gutierrez, pris dans la décennie 1890. On retrouve dans plusieurs de ces photos cette manière de structurer sa composition, avec une vue en plongée sur la ville, flanquée des mornes et des arbres, semblant flotter au-dessus de ces masses sombres **[Fig. 101]**.

Par ailleurs, William Henry Fox Talbot s'adonne à des expériences en Italie pendant un voyage<sup>195</sup> au Lac de Côme. L'idée de reproduire les belles vues qu'il avait admirées, supposant de tracer des esquisses à l'aide d'une *camera lucida*, ne lui plait pas et c'est ainsi que lui vient l'invention résultant des « crayons de la nature<sup>196</sup> ».

Parmi le fonds d'Albert Kahn, l'opérateur se sert aussi des élévations naturelles pour saisir la totalité d'un paysage, où terre, ciel et mer peuvent se retrouver. Les collines de São Paulo (*Morro do Chá*), de Rio de Janeiro (Santa Teresa, Gloria, Urca, etc.) ou autres, permettant d'admirer la vue imprenable sur la ville, répondent en écho aux installations progressives qui vont envahir le naturel et s'adapter à la croissance du tourisme. Cette centralisation du regard, amenant à dominer le paysage<sup>197</sup>, est une des caractéristiques du mode opératoire de Marc Ferrez pour réaliser ses panoramas. Pour autant, les photos du fonds, telle que ce panorama **[Fig. 65]**, restent assez classiques dans la composition. Parfois, l'opérateur a placé une figure qui fait face à lui devant le panorama **[Fig. 66]**, avec la seconde plus réussie car on parvient à

---

<sup>193</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p.68.

<sup>194</sup> « Decalcando-se na geografia da cidade, a paisagem panorâmica buscava tecer a relação entre civilização e natureza, ora harmonizando-se com a lógica romântica da pintura de paisagem acadêmica, ora detalhando a cidade em suas múltiplas contradições sociais » cité dans Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 67, [T.d.A.].

<sup>195</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 147

<sup>196</sup> Renvoie au titre *The Pencil of Nature* (1844), son premier livre comportant des photographies calotypes.

<sup>197</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 67.

distinguer le paysage de Santa Teresa à l'arrière-plan. Il n'a pas cherché à idéaliser l'environnement qui l'entoure, ni à le mettre en valeur. Marc Ferrez, au contraire, use de stratagèmes pour dynamiser ses compositions, comme des points de vue inattendus tel que dans cette vue sur Pain de Sucre **[Fig. 102]**, depuis la Forteresse de Santa Cruz. Il met au point des appareils spécifiques pour prendre des photographies à grand format panoramique, de type « jumbo »<sup>198</sup> pour les commandes importantes. Autrement, il se plaît à introduire des personnages (soit lui, soit des figures de dos) pour souligner la grandeur du paysage.

Selon Frangne, Aristote estime que le meilleur endroit pour admirer une ville c'est de se positionner au sommet d'une colline pour pouvoir « l'embrasser du regard ». La vue urbaine doit pouvoir raconter un maximum d'éléments avec une économie dans la composition. Le paysage laisse parler d'elle-même la nature, qui s'exprime déjà au Brésil avec grandiloquence ; reste au talent du photographe de lui en donner l'occasion. Ainsi, « voir ce pays comme "paysage" oblige à diriger un regard toujours distant sur le Brésil"<sup>199</sup>. Cette envie irrésistible de tout « saisir dans un rayon visuel <sup>200</sup> » se vérifie dans l'importante production de panoramas de villes réalisés par les photographes. Probablement, les photographes de nationalité étrangère ont un regard et une distance qui leur permettent d'avoir une meilleure perception des paysages. Ce qui leur a permis de mieux répondre aux demandes des clients étrangers, qui font de Auguste Stahl, le studio Leuzinger, Marc Ferrez et Guilherme Gaensly, les photographes les plus sollicités pour les vues photographiques.

Mais, lequel d'entre eux a devancé Albert Kahn et son inventaire à échelle nationale ? En 1875, la Commission géologique de l'empire propose à Marc Ferrez de se joindre à une expédition scientifique en parcourant plusieurs régions du pays<sup>201</sup>. Il entreprend également en 1879 l'album du *Voyage au Brésil*, effectué en collaboration avec d'autres photographes. Mentionnons également Victor Frond qui, d'après Gilberto Ferrez, compte parmi les photographes d'extérieur les plus productifs au

---

<sup>198</sup> Terme donné par les spécialistes américains. Corrêa do Lago, *op. cit.*, p.187

<sup>199</sup> « Ver este país como "paisagem" obriga a dirigir um olhar sempre distante sobre o Brasil », cité dans Aguilar et Fundação Bienal de São Paulo, *op. cit.*, p. 48, [T.d.A.].

<sup>200</sup> Georg Simmel, « Philosophie du paysage », *La Tragédie de la culture*, p. 232, in Frangne et Limido, *op. cit.*, p.12.

<sup>201</sup> Burgi, « *Do natural ao construído: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez* », *op. cit.*

début des années 1860<sup>202</sup>. À partir de ces années-là, des photographies illustrent des ouvrages de voyage<sup>203</sup>. Victor Frond se donne pour objectif en 1858 de compiler des photographies de tous les territoires distants de l'Empire, comprenant les villes et les édifices<sup>204</sup>. Ayant fondé un atelier ambulant, il aurait engagé deux orphelins brésiliens qui, à terme, pratiqueraient la photographie au service du pays<sup>205</sup>. La postérité connaît de ses vues les uniques lithographies<sup>206</sup> **[Fig. 103]** qui lui ont survécu, compilées dans *O Brazil Pitoresco* (1859), connu à l'étranger grâce, notamment, au texte signé par Charles Ribeyrolles.

La représentation du Brésil qui, comme nous l'avons vu, a parfois souffert d'une imagerie trop idéalisée et fantasmée et dont les photographies des premiers temps n'ont peu ou pas traversé les frontières. Albert Kahn présage-t-il le caractère ambitieux de son encyclopédie en Amérique du Sud ? La tâche se présente difficile et audacieuse : la superficie du Brésil équivaut à 15 fois celle de la France. Pierre Denis constate pendant son périple qu'il reste des espaces inexplorés, inconnus, que la cartographie n'a pas su restituer que ce soit par manque de précision ou d'intérêt<sup>207</sup>. Déjà contredit-il deux idées reçues sur le territoire : le fait que les forêts couvrent entièrement le pays<sup>208</sup> et l'exotisme constant qui y règne, ressentant plutôt de la lassitude, passée la découverte du paysage<sup>209</sup>. D'un autre côté, cette nature, bien que familière et environnante, demeure un élément à maîtriser pour l'homme brésilien. Cette relation a, dans les premiers temps, pris le caractère d'une « lutte<sup>210</sup> », aboutissant à la conclusion de Pierre Denis : « le paysage brésilien n'est pas achevé<sup>211</sup> ».

Il faut le rappeler : faire des prises de vue de « paysages naturels » n'était pas chose facile et supposait un savoir-faire technique et de la patience. Selon Parente, le

---

<sup>202</sup> Ferrez, *op. cit.*, p. 88.

<sup>203</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>205</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>206</sup> Exécutées par des lithographes français, comme Joseph Lemercier, et publiées à Paris, *in* Ferrez, *op. cit.*, p. 88.

<sup>207</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>208</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>210</sup> « La nature très dense et hostile a contraint l'homme brésilien à sans cesse lutter », cité par Alexandre Moret, « Notes sur le Brésil », *Bulletin Société Autour du Monde*, 1927, Département des Hauts-de-Seine, musée Albert-Kahn, SAM14-1927, pp. 11-18.

<sup>211</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 24.

photographe s'abritait dans des cabanes pour préparer ses émulsions à l'abri de la lumière et utilisait du blanc d'œuf pour réaliser les négatifs sur verre, où se mélangeaient des sels d'argent<sup>212</sup>. Il répétait le même processus pour chaque plaque, exposée ensuite à la lumière qui capturait le paysage à l'aide de son « pinceau » invisible<sup>213</sup>. La photo était par conséquent soumise aux aléas de la plaque de verre, dont la sensibilité pouvait être déficiente, et le paysage et l'objet immobile et inerte, les sujets idéaux<sup>214</sup>.

D'après Boris Kossoy, il s'agit de se pencher sur les éléments significatifs qui relient la propagation du médium photographique avec la « structure urbaine » du Brésil. Le chercheur ajoute : « Dans cette perspective, il a été précisé dans quelle mesure une structure socio-économique de caractéristiques coloniales, basée sur la main-d'œuvre esclave et sur un territoire de dimensions continentales, conditionnait un type particulier d'expansion de l'activité photographique<sup>215</sup> ». Dès lors, la photographie ne put s'affirmer en raison du peu de matériel disponible, en particulier vis-à-vis « [d]es vues daguerréotypes et [d]es panoramas »<sup>216</sup>. La proportion entre ce que renferme à ce sujet les archives et les collections, qu'elles soient privées ou publiques, des pays d'Europe et d'Amérique du Nord et le Brésil est très inégale, écrit-il. Ceci parce qu'un certain nombre de photographes itinérants au Brésil ont voulu fuir la concurrence de leur pays d'origine et leur exploration terminée y sont retournés, emportant avec eux leurs images<sup>217</sup>.

Mais, pour ainsi dire, photographier le Brésil est indissociable de la reconnaissance du pays en tant qu'un terrain de jeux inspirant et audacieux. Les photographes ont également rapporté leur production dans leur pays d'origine sans doute pour joindre la preuve au verbe<sup>218</sup>. La production des vues n'aurait pas vu le jour sans ces conditions parfois précaires qui conduisent le photographe à s'adapter à

---

<sup>212</sup> Parente, *op. cit.*, p. 11.

<sup>213</sup> « paintbrush », in Parente, *op. cit.*, p. 11, [T.d.A.].

<sup>214</sup> Parente, *op. cit.*, p.11.

<sup>215</sup> « Nesta linha ficou explicitado em que medida uma estrutura socioeconomica de caracteristicas coloniais, calcada na força de trabalho escravo e num territorio de dimensoes continentais, condicionou um tipo tambem peculiar de expansao da atividade fotografica », cité dans Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p. 11, [T.d.A.].

<sup>216</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> Ferrez, *op. cit.*, p. 24.

son environnement et inventer de nouvelles solutions dans le maniement du matériel et du médium<sup>219</sup>. La prise en compte de ces aléas, et le temps passé à chercher les meilleurs points de vue ont sans doute découragé nombre de photographes pour qui les portraits représentaient un meilleur rendement.

Par conséquent, la photographie des vues de villes est chronologiquement antérieure à celle des paysages naturels, bien que la Nature et ses éléments ont prévalu à la photographie. On l'a vu avec les premiers daguerréotypes qui ont documenté le centre-ville de l'ancienne capitale fédérale. Rio de Janeiro, selon lequel le « naturel et le construit »<sup>220</sup> sont indissociables de la ville, a propulsé la technique photographique au premier rang dans les activités à l'époque. Les vues de ville ont également permis au XIXe siècle d'affirmer le Brésil comme une ville moderne, tout en laissant un souvenir aux touristes. En effet, le développement de l'esthétique documentaire intervient à une période où des évolutions majeures ont lieu dans l'environnement social, c'est à dire les modifications engendrées par la bourgeoisie sur la nature, d'après Helouise Costa et Renato Rodrigues<sup>221</sup>.

Malgré tout, on ne peut imaginer combien de photographes ont « documenté la diversité de l'Empire Brésilien<sup>222</sup> ». Les recherches sur ce sujet sont encore relativement récentes et ne concernent encore que les photographes pionniers. Quid de la postérité de la photographie brésilienne, par-delà les frontières du Brésil, dont « la qualité et l'intérêt historique [du fonds] sont égales à ceux de n'importe quel autre pays ?<sup>223</sup> ». Dès lors, un photographe connu aujourd'hui en appelle à en découvrir un autre, tel que ce phénomène nous inspire le système des poupées russes. C'est le cas par exemple pour la ville de Pernambouc, dont la figure locale de l'européen Auguste Stahl se détache. Son exploitation des paysages du Brésil est illustrée avec brio dans ce cliché *Les Chutes de Paulo Afonso*, commandé par l'empereur Pedro II [Fig. 104]. La majesté du site est pleinement rendue sur cette épreuve, composée à partir de deux négatifs, ce qui lui permet d'hériter du prestigieux titre de « Photographe de la

---

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Burgi, « Do natural ao construído: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez », *op. cit.*

<sup>221</sup> *A fotografia moderna no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 28, in *Mendoza dos Santos*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>222</sup> Ferrez, *op. cit.*, p. 7.

<sup>223</sup> *Ibid.*

Maison Impériale<sup>224</sup> ». Mais, récemment, l'Instituto Moreira Salles a remis à la lumière le travail du photographe João Ferreira Villela, originaire de Recife. Suivant la formation classique qui consiste à se former comme portraitiste puis paysagiste, João Ferreira se déclare de la suite du photographe Portugais Joaquim Inchley Pacheco<sup>225</sup>. Le 18 septembre 1860, il obtient de l'empereur, de passage à Recife, la distinction de photographe impérial. En 1861 et en 1868, le *Diário de Pernambuco* fait état à deux annonces relativement à ses ventes de : « portraits des principaux personnages d'Europe, vues stéréoscopiques<sup>226</sup> » (26 octobre 1861, troisième colonne) et de « vues stéréoscopiques des pays d'Europe et aussi des stéréoscopes<sup>227</sup> » (21 mars 1868, dernière colonne). Dans le journal daté du 22 janvier 1869, il est publié qu'il est « toujours au courant des améliorations et des progrès pouvant être réalisés en art photographique en Amérique du Nord, en Europe ou à Rio de Janeiro<sup>228</sup> ». Preuve en est de ces transferts culturels, artistiques et techniques, qui s'opèrent à cette époque entre les continents.

## 2. Retour sur l'autochrome : l'attrait de la couleur

Depuis l'invention de la photographie au XIXe siècle, la couleur fait l'objet de nombreuses convoitises, en particulier de la part des scientifiques qui cherchent à s'en emparer. En 1862, Louis Ducos du Hauron expérimente la synthèse additive pour la photographie colorisée, en additionnant trois couleurs (rouge, bleu, et jaune), et sept ans plus tard, de manière simultanée mais indépendante de Charles Cros, il développe la photographie en couleurs par trichromie<sup>229</sup>. Plus tard, en 1903, les frères Lumière

---

<sup>224</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 49.

<sup>225</sup> Andrea C.T. Wanderley, « Joao Ferreira Villela, um dos primeiros fotografos pernambucanos », 2019. *Brasiliiana fotografica*. En ligne : <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=joao-ferreira-villela>. (consulté le 4 juin 2019).

<sup>226</sup> « retratos dos principais personagens da Europa, vistas estereoscopias » in « Joao Ferreira Villela, um dos primeiros fotografos pernambucanos », *op. cit.*, [T.d.A.].

<sup>227</sup> « vistas estereoscópicas de países da Europa e também de estereoscopos ». *Ibid.*, [T.d.A.].

<sup>228</sup> « sempre em dia com os melhoramentos e progressos que na América do Norte, na Europa ou no Rio de Janeiro se consegue na arte fotográfica », in « Joao Ferreira Villela, um dos primeiros fotografos pernambucanos », *op. cit.*, [T.d.A.].

<sup>229</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

déposent le brevet du processus industriel de l'autochrome, mis au point par Auguste<sup>230</sup>.

D'après Jean-Paul Gandolfo<sup>231</sup>, il faut rappeler qu'au XIXe siècle, on ne parle pas de photo « noir et blanc » mais seulement de « photographie ». Le fantasme d'accoler la réalité à la photographie est telle que les experts préfèrent « tricher » en la coloriant à la main plutôt que de la laisser monochrome. Si Louis Ducos du Hauron est le premier à concevoir la photographie en couleurs sur tirage papier [Fig. 117], les frères Lumière s'inspirent de l'une de ses propositions de son traité de 1869<sup>232</sup> pour transmettre la technique à des photographes amateurs<sup>233</sup>. Ils intègrent des grains de féculés de pomme de terre teintés (rouges, verts, bleus), au niveau de la couche photosensible de la plaque, qui vont jouer le rôle de filtres couleurs. De la poussière de carbone noir comblent les interstices. Albert Kahn s'empare aussitôt de cette technique dès sa commercialisation qui, de 1907 à 1935, rythme la documentation des Archives de la Planète, de ses prémises jusqu'à sa fin (1909-1931).

La plaque autochrome, image positive, demande une restitution par projection à la lumière ou une observation directe, qui reste limitée. Le choix de ce médium montre d'emblée l'ambition du mécène. D'abord, parce que manipuler la plaque de verre suppose de la maîtrise et de la patience : quand l'opérateur fait la prise de vue, il charge la plaque à l'envers<sup>234</sup>, et il a besoin d'un pied stabilisateur<sup>235</sup>. Or, l'émulsion sensible, nécessitant un temps de pose relativement long et précaire, ne permet pas les instantanées ni plusieurs épreuves<sup>236</sup>. Ensuite, le transport de ces plaques compliquait la tâche de l'opérateur. Malgré tout, Jean-Paul Gandolfo, dans *Albert Kahn, 1869-1940 : réalités d'une utopie*, souligne la « complémentarité » de la plaque

---

<sup>230</sup> Notes extraites du cours dispensé par Bertrand Lavédrine dans le cadre du séminaire « Arts Graphique et Photographique » de Master 1 à l'École du Louvre (2017).

<sup>231</sup> Notes extraites du cours dispensé par Jean-Paul Gandolfo à l'ENS Louis Lumière, dans le cadre du séminaire « Arts Graphique et Photographique » de Master 1 à l'École du Louvre (2017).

<sup>232</sup> Notes extraites du cours dispensé par Jean-Paul Gandolfo.

<sup>233</sup> Cela supposait de prendre trois photos, avec des risques de mouvement de l'objet photographié, ou de parallaxe (décalage de prise de vue), selon Jean-Paul Gandolfo.

<sup>234</sup> Notes issues du cours de Jean-Paul Gandolfo.

<sup>235</sup> Nathalie Boulouch, *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p.50, cité par Manon Demurger, in Perlès, *op. cit.*, p. 378.

<sup>236</sup> Jean-Paul Gandolfo, in Beausoleil, *op. cit.*, p. 79.



Lumière avec le cinématographe, gageant de l'idéal documentaire du projet d'Albert Kahn<sup>237</sup>.

Cette technique, adoptée bien avant le Voyage en Amérique du Sud, est d'abord utilisée par Jules Gervais-Courtellemont, qui initie le 10 avril 1908 sa première séance de projections des *Visions d'Orient*. Les images, projetées en grand format et en couleurs, illustrent le discours lors de ses conférences sur l'Orient dans la salle consacrée à l'Université des annales. Le rapprochement entre le projet d'Albert Kahn et les projections de Gervais-Courtellemont est stipulé dans l'article de Nathalie Boulouch<sup>238</sup>, et lors de la Table Ronde « Les Archives de la Planète pendant la Première Guerre Mondiale<sup>239</sup> », qui a eu lieu le 11 février 2019 au Musée de l'Armée. En effet, le banquier entre probablement en contact avec le photographe, explorateur et éditeur, à son retour de son voyage autour du monde<sup>240</sup>. Les deux hommes ont en commun l'enregistrement visuel de contrées lointaines à des fins didactiques, porté par un procédé novateur dont l'évocation suffit à provoquer la « rêverie<sup>241</sup> ». C'est ainsi que le photographe, qui jouit d'une excellente réputation d'expert de la photo en couleur, signe quatre-vingt-quatre plaques autochromes en Algérie **[Fig. 84]** et en Tunisie, qui intègrent en 1911 la collection des Archives de la Planète<sup>242</sup>. Sa contribution au service d'Albert Kahn est décisive dans la mesure où, d'après l'opérateur Georges Chevalier, il est invité à Boulogne pour former Auguste Léon, suite à la demande du banquier, peut-être à l'issue d'une projection en mai 1909<sup>243</sup>. Ainsi que l'écrit Georges Chevalier, « C'est à cette époque que Mr Kahn enthousiasmé eut l'idée de faire prendre des photographies à travers le monde et de créer une photothèque.<sup>244</sup> »

---

<sup>237</sup> « Image statique et couleur pour la première, mouvement et achromie pour le second », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 79.

<sup>238</sup> Boulouch, « Jules Gervais-Courtellemont. Un inspirateur des Archives de la Planète ? », in Perlès, *op. cit.*, p. 212.

<sup>239</sup> À l'occasion de la célébration du centenaire de la Grande-Guerre et de la publication de l'ouvrage de Valérie Perlès & Anne Sigaud (dir.), *Réalités (in)visibles. Autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande Guerre*.

<sup>240</sup> Boulouch, in Perlès, *op. cit.*, pp. 213-214.

<sup>241</sup> *Idem.*, p. 214.

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Boulouch, in Perlès, *op. cit.*, p. 214.

<sup>244</sup> *Souvenirs de George Chevalier dictés à sa fille*, manuscrit sans date [vers 1960], p. 2, AAK, fonds Monique Rigal. Cité par Boulouch, in Perlès, *op. cit.*, p. 214.

L'autochrome est par la suite plébiscitée par le directeur scientifique Jean Brunhes, avec le format de prise de vue 9 x 12 cm. Elle met en avant la valeur « descriptive<sup>245</sup> » de la plaque autochrome, avec ce grain si particulier qui permet une lecture analytique. Cette esthétique comprend notamment une certaine poésie picturale, qui n'est pas sans rappeler certains courants artistiques du XIXe siècle. À ce sujet, Diane Toubert<sup>246</sup> évoque la thèse de doctorat (1994) de Nathalie Boulouch qui dédie un chapitre aux Archives de la Planète et avance que l'autochrome « aurait manqué le rendez-vous de la modernité » à cause de son esthétique trop passéiste. C'est d'ailleurs pour ces qualités que le courant pictorialiste l'adopte pour la photographie. Comme le souligne Manon Demurger, l'autochrome se trouve alors écartelé entre la « pratique amateur dans le cercle privé et par une pratique artistique à l'héritage pictorialiste<sup>247</sup> ».

Tels des tableaux aux couleurs pastel, les autochromes du fond présentent pour la plupart des paysages qui paraissent désertés, pris dans la ville des cariocas - ce qui est singulier quand on songe à la métropole la plus peuplée du Brésil - et de Petrópolis. La quasi-absence de figures vivantes et l'immuabilité des scènes, mis à part l'apparition momentanée de « fantômes<sup>248</sup> » **[Fig. 5]** convoque un effet d'éternité à ces images, « qui érige le "documentaire" en style photographique par excellence<sup>249</sup> ». Les seuls autochromes qui présentent des figures qui posent face à l'objectifs concernent ceux pris au Portugal ou à ses abords **[Fig. 8 & 11]**. Dans l'article « Les Archives de la Planète à l'épreuve du style », Manon Demurger<sup>250</sup> évoque la formation antérieure à Bordeaux d'Auguste Léon, qui a fait de lui un photographe professionnel et réputé. Parallèlement, les images en couleurs de ce fonds ne comptent pas parmi les plus réussies de la collection d'Albert Kahn. Toutefois, le climat, les conditions de prise de vue en Amérique du Sud et le fait que la technique fut encore récente pourraient expliquer ces maladresses.

Malgré tout, il reste à relever les bonnes intuitions qui ont conduit l'opérateur à réaliser de telles images. La captation des panoramas, paysages ou vues urbaines,

---

<sup>245</sup> J.P. Gandolfo, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 79.

<sup>246</sup> Diane Toubert, *Projet de thèse*.

<sup>247</sup> Demurger, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 380.

<sup>248</sup> Voir <http://www.graphicsatlas.org> pour les caractéristiques de chaque technique.

<sup>249</sup> Demurger, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 382.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 382.

qu'il se charge de reproduire sur plaques stéréoscopiques, résulte d'une volonté de se rapprocher au plus près de la réalité. Ce choix de sujet est judicieux dans la mesure où il est soumis au temps d'exposition. S'approchant des thèmes de la carte postale, les photographies ont fixé des points de vue très renommés de Rio de Janeiro : le centre de la ville, la colline de Santa Teresa, la baie de Guanabara, le quartier de Gloria, le jardin du Palais de Catete **[Fig. 67]**, qui est acquis par l'État en 1896 pour y accueillir le siège du gouvernement, le Corcovado (3 vues), la Lagoa Rodrigo de Freitas, la forêt de la Tijuca, le Jardin Botanique (6 vues), le Pain de Sucre (6 vues) etc. Ici, le documentaire semble se borner aux lieux les plus chics et les vues les plus imprenables et les plus pittoresques de la ville. À Petrópolis, on ressent beaucoup moins la recherche au sophistiqué, avec des clichés de l'architecture locale, de la gare, ou de la Place de l'Arsenal où se tient une manifestation. Enfin, les autochromes du Portugal semblent s'être réservés à une fonction plus sociale, où les activités populaires (le traineau en osier, l'attelage de touristes) sont représentées **[Fig. 43]**.

Ensuite, cinq autochromes **[Fig. 69 & 70]** ne sont pas sans rappeler les expérimentations de Marc Ferrez, possiblement en compagnie d'un autre photographe, pour enregistrer des « effets de nuit » ou des « effets de lunes » dans une série d'images<sup>251</sup>, comme cette plaque autochrome **[Fig. 105]**. Sur ces autochromes qui fixent le quartier de Gloria et la baie au fond, le crépuscule semble poindre : l'image se teinte d'un bleu-gris et une mince lueur solaire ravive l'arrière-plan. Exercice qui n'est pas aisé alors que la plaque a besoin de filtrer une bonne dose de lumière, en prenant en compte que la tonalité de base sera légèrement plus sombre que dans la réalité<sup>252</sup>.

Dès 1910, lors d'un Congrès sur la photographie à Bruxelles, il est déclaré que « toute image photographique n'est pas un document, et que la pratique photographique ne se limite pas à ses fonctions documentaires<sup>253</sup> ». L'autochrome bouleverse la frontière entre art et document. Fort d'une production industrielle qui reste sans concurrence jusque dans les années 1930, il caractérise d'emblée les collections d'Albert Kahn. La pratique novatrice de cette technique, deux ans après sa

---

<sup>251</sup> Burgi, *op. cit.*

<sup>252</sup> Voir <http://www.graphicsatlas.org>.

<sup>253</sup> « que toda imagem fotográfica não é documento, e que a pratica fotográfica não se limita as suas funções documentais. », cité dans Mendoça dos Santos, *op. cit.*, p. 19, [T.d.A.].

mise sur le marché, démontre la perspicacité d'Albert Kahn à composer un fonds unique mais aussi durable, en se basant sur la capacité de conservation de l'autochrome. Mais, également, le fonds d'Amérique du Sud ne saurait que plus relever la production photographique brésilienne méconnue à cette époque, dressant des ponts entre la France et le Brésil, parmi les objectifs les plus souterrains du banquier.

### 3. Le hiatus : les photographes brésiliens contemporains du voyage en Amérique du Sud

Jusqu'ici, il a particulièrement été question de la production des photographes du XIXe siècle au Brésil. Chez les historiens, le postulat général statue que les études sur la photographie brésilienne s'arrêtent au début du XXe siècle. Par exemple, le chercheur et critique Pedro Karp Vasquez<sup>254</sup>, lorsqu'il demande à l'historien Gilberto Ferrez pourquoi les recherches n'atteignent pas le début du XXe siècle, obtint la réponse : « Après, c'est trop compliqué ! ». Rio de Janeiro demeure le centre des vues de ville, dont la plupart sont acquises par les riches étrangers de passage, la classe moyenne n'existant pas à l'époque<sup>255</sup>. Malgré tout, il reste à suggérer que l'esclavage qui y a sévi aurait ralenti l'intérêt venu d'extérieur pour le Brésil.

Ce tournant est illustré par ces photographes qui s'installent au début du siècle, soit devenant fonctionnaires, soit à la tête de leur propre studio. Ensuite, il faut attester à cette période de l'évanouissement de l' « artiste voyageur », selon le terme emprunté par Pedro Corrêa do Lago<sup>256</sup>, au profit des photographes étrangers. Selon Corrêa do Lago<sup>257</sup>, le XIXe siècle est caractérisé par la « qualité de l'image ». Qualité qui est la signature du photographe anonyme. Au XXe siècle, au contraire, c'est le nom de l'artiste qui donne accès à son travail. De plus, il s'interroge sur le passage direct de la figure majeure de Marc Ferrez à Claude Levi-Strauss : personne pour incarner le

---

<sup>254</sup> Propos recueillis lors de l'entrevue avec Pedro Karp Vasquez le 29 avril 2019 à Rio de Janeiro. Pedro K. Vasquez est, entre autres, responsable de la création de l'Institut National de Photographie de la Funarte et du département de la photographie, de la vidéo et des nouvelles technologies du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro.

<sup>255</sup> Entrevue avec Pedro Vasquez.

<sup>256</sup> Aguilar et Fundação Bienal de São Paulo, *op. cit.*, p.73

<sup>257</sup> *Ibid.*

tournant du XXe siècle ? Nous allons nous pencher cependant sur deux photographes en qui le travail du « Voyage en Amérique du Sud » résonne.

Le premier est un photographe qui a déjà été mentionné à plusieurs reprises. Il s'agit de Marc Ferrez, né le 7 décembre 1843 de parents français, à Rio de Janeiro. Son père Zéphyrin Ferrez, graveur de médailles et sculpteur, avec son frère Marc, débarquent à Rio de Janeiro dans le cadre de la Mission Artistique Française en 1817<sup>258</sup>. Après la mort soudaine de ses parents en 1851, très peu de traces<sup>259</sup> évoquent les conditions du départ de Marc Ferrez à Paris, âgé alors de 8 ans. A l'adolescence, il revient au Brésil et est probablement employé par la Casa Leuzinger, maison d'édition, de typographie et de papeterie très renommée. Il y a probablement fréquenté les photographes professionnels de l'époque, tel que Stahl, et Revert Henry Klumb dont la famille de Ferrez a gardé des négatifs en verre, après une formation à Paris, capitale de l'essor photographique<sup>260</sup>.

Marc Ferrez s'établit comme indépendant en 1867, à la tête de son studio Marc Ferrez & Cie, qui lui permet d'accéder à la cour et au titre de Photographe de la Marine Impériale. Marc Ferrez est le seul photographe qui n'a pas commencé en tant que portraitiste, au profit d'une carrière très prolifique comme paysagiste<sup>261</sup>, qui s'épanouit à partir de la fin des années 1870. Alors que tous les autres spécialistes ont abandonné la production à la fin du XIXe siècle, il demeure encore le seul à réaliser des vues urbaines et des paysages<sup>262</sup>.

À ce sujet, l'exposition *Marc Ferrez : Território e Imagem* a lieu à l'Instituto Moreira Salles de São Paulo, du 26 mars au 25 août 2019, sous le commissariat du conservateur Sergio Burgi, et Ileana Pradilla Ceron, chercheuse. Cette rétrospective revient sur la figure majeure du photographe, en mettant l'accent sur son lien avec le territoire brésilien, son appétence pour l'innovation et ses relations avec les différentes formes de communication visuelle. C'est donc dans les années 1870 qu'il est envoyé à sillonner les régions du Brésil, d'abord dans le cadre de la Commission Géologique de l'Empire, où il se retrouve l'intermédiaire des scientifiques. D'après Sergio Burgi,

---

<sup>258</sup> Voir la chronologie de Marc Ferrez sur : <https://ims.com.br/2017/07/24/cronologia-marc-ferrez/> .

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. 187.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 181.

<sup>262</sup> *Ibid.*

une salle de l'exposition, rappelant l'ambiance du cabinet, projette cinquante-trois diapositives de stéréoscopies issues de la documentation de l'expédition. Ces projections ont servi lors de conférences au Brésil. Cette expédition et l'incendie<sup>263</sup>, survenu quelques années plus tôt, ont fait venir à maturité le talent de Marc Ferrez, cherchant constamment les points de vue les plus originaux, s'amusant avec les possibilités créatrices infinies du médium. Ce travail lui donne accès à la décoration de Chevalier de l'Ordre de la Rose, et par la suite, à exposer ses photos lors de grandes manifestations internationales, comme l'Exposition Universelle de Paris en 1889<sup>264</sup>.

Sa fascination pour l'innovation est palpable dans la recherche d'amélioration du matériel photographique au point qu'il acquiert en 1878 une caméra Brandon qu'il fait monter à Paris. Cela lui permettant de réaliser des plaques de verre de 40 x 110 cm pour des vues panoramiques<sup>265</sup>. Il contribue également à divulguer au Brésil le gélatino-bromure d'argent, qui réduit le temps d'exposition<sup>266</sup>. Aussi, la relation qu'entretient Marc Ferrez avec les deux inventeurs français, les frères Lumières, permet ainsi au Brésil de connaître les premières plaques sèches qu'ils ont mis au point, mais également la photographie en couleurs. En effet, Marc Ferrez s'essaye à la plaque autochrome Lumière à partir de 1912. Ferrez destine ces images en couleurs à une autre sphère, celle de l'intime. Il ne produit pas moins de 1 400 autochromes stéréoscopiques<sup>267</sup>, représentant des scènes d'intérieur et de famille. On le voit avec ces autochromes où apparaissent la maison des Ferrez **[Fig. 106]**, et ce portrait de famille **[Fig. 107]** où sont réunis Marc Ferrez, sa femme Marie, son fils Julio, sa belle-fille Claire et leurs enfants Gilberto et Edouardo. Les paysages et les monuments qu'il avait déjà immortalisé en noir et blanc réapparaissent en couleurs (Pain de Sucre, Vue d'Ipanema, Santa Teresa, le Jardin Botanique etc.). Mais d'autres autochromes font par la suite écho à son retour aux sources, alors qu'il part pour Paris en 1915. Il

---

<sup>263</sup> Un incendie s'est déclaré dans son établissement, le contraignant à chercher de nouveaux équipements photographiques. Voir sa chronologie sur <https://ims.com.br/2017/07/24/cronologia-marc-ferrez/>.

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> Burgi, *op. cit.*

<sup>266</sup> Instituto Moreira Salles, *Visita guiada com Sergio Burgi. Marc Ferrez : Território e Imagem*, [vidéo en ligne], *Youtube*, 26 mars 2019. Disponible sur : <https://ims.com.br/exposicao/marc-ferrez-brasil-territorio-e-imagem-ims-paulista/#videos>. (consultée le 22 juin 2019).

<sup>267</sup> *Ibid.*

photographie des paysages et des monuments de villes diverses, comme Versailles, Pau, Vichy, Hyères etc. Les paysages naturels, les vues intemporelles et la flore semblent l'intéresser davantage que la vivacité de la ville et de ses acteurs. Dans ses correspondances avec ses fils, Marc Ferrez exprime son engouement pour cette nouvelle pratique. Il y reste jusqu'en 1920 et retourne définitivement à Rio de Janeiro en 1922. Laurent Gervereau écrit à son propos<sup>268</sup> :

Son étrangeté, son surréalisme, son onirisme – à nos yeux actuels – résultent d'un soin extrême de préparation et structure de l'image. Le registre direct de certains aspects de la réalité peut nous conquérir avec beaucoup plus de force que la fiction. Il construit pour le monde un Brésil de mythe, un Brésil de vertige. Ainsi se forme cette documentation-fiction qui jusqu'à aujourd'hui nous fascine. Il ouvre le diaphragme de la caméra pour capturer une fantaisie, un rêve du Brésil.

La seconde figure qui traverse la période concernée est Augusto Cesar Malta, actif de 1900 à 1923. Lorsque d'un côté Marc Ferrez utilise de grandes caméras, voire des caméras « mammoth<sup>269</sup> », le brésilien Augusto Malta préfère se munir d'un équipement plus pratique et moins encombrant comme de petits appareils avec des plaques sèches<sup>270</sup>. Avant d'être photographe, Malta est vendeur de tissus dans le Nordeste et se déplace à vélo à travers le pays. D'après Pedro Karp Vasquez, la légende raconte qu'il aurait fait l'échange de son vélo avec un appareil photo, jusqu'à le conduire à Rio de Janeiro<sup>271</sup>. Il développe aussitôt un regard très particulier quant aux événements qui se déroulent autour de lui. Par exemple, il prend en photo la chambre du Baron do Rio Branco, ministre des Affaires Étrangères, qui y meurt en 1912. Ou bien devient le troisième observateur de cette scène impromptue, où deux marins américains scrutent les filles au travers des volets fermés d'une maison close dans une rue de Rio de Janeiro **[Fig. 108]**.

En 1902, l'ingénieur et préfet de la ville de Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos (1836-1913), le recrute comme photographe officiel pour inventorier les travaux publics mis en place pour l'entrée de la capitale fédérale dans le siècle. Ce témoignage a bien entendu une visée politique car il s'agit de défendre l'idée que Rio

---

<sup>268</sup> Laurent Gervereau, « *Da foto ao filme* », in *O Brasil de Marc Ferrez*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005, p. 115, cité dans Burgi, *op. cit.*

<sup>269</sup> Ferrez, *op. cit.*, p.136.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> Entrevue avec Pedro K. Vasquez.

est la « vitrine<sup>272</sup> » d'un pays devenant aussi dynamique et attrayant que l'Ancien Monde. Mais cela ne s'arrête pas là. Il s'agit également, selon Maria Isabela Mendonça dos Santos, de fixer le « retard précédent<sup>273</sup> » qu'a vécu la ville avant de voir surgir de la terre toutes ces évolutions. Enfin, d'un point de vue pratique, photographier les façades des immeubles de l'Avenue Centrale pourraient permettre à leurs propriétaires d'être indemnisés<sup>274</sup>. Dans cette image prise le 27 avril 1906 [Fig. 109], Malta capture la séance d'inspection du préfet sur les travaux de l'Avenue Beira-Mar, faisant à la fois de ce portrait un paysage qui inclut la mer et la colline à l'arrière-plan.

Augusto Malta veut, selon Pedro Karp Vasquez, devenir un disciple de Marc Ferrez, venant le voir très souvent pour se faire apprécier de lui. Malgré tout, Marc Ferrez demeure indépendant. Progressivement, Malta travaille sa propre signature, qui va ponctuer les changements engendrés par le Siècle Nouveau. Sa parenté avec des photographes de la vie urbaine comme Sander ou Eugène Atget – dont il ignore sans doute la production<sup>275</sup> –, inaugure un regard précurseur, né d'une volonté de témoigner au cœur de l'action. Par ailleurs, Atget aussi, dans les années 1890, immortalise des rues ou des monuments voués à disparaître ainsi que les petits métiers qui, autrefois, étaient indissociables de la capitale. Il compte parmi les photographes qui, au-delà de la facture neutre et documentaire, a instillé une « dimension poétique et subjective » à ses réalisations<sup>276</sup>. Aussi le travail de Augusto Malta demeure-t-il singulier dans la mesure où il est l'un des rares photographes brésiliens à avoir pu à la fois conquérir le marché étranger avec ses cartes postales, que l'œuvre novatrice et patriotique en documentant la ville de Rio de Janeiro.

Au cours de l'étude de ces deux figures, il a été possible d'entrevoir qui et par quels moyens les photographes au Brésil ont documenté leur pays. On conclut que seulement deux photographes marquent d'une encre indélébile cette période 1900-1910 de l'histoire de la photographie du Brésil. L'intérêt pour la photographie brésilienne revient dans les années 1920, au moment où les Années Folles balayent

---

<sup>272</sup> En français dans le texte, cité par Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 25.

<sup>273</sup> « o atraso anterior », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 69, [T.d.A.].

<sup>274</sup> Entrevue avec Pedro K. Vasquez.

<sup>275</sup> Corrêa do Lago, *op. cit.*, p. XXIX.

<sup>276</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.



le globe de sa légèreté et de son insouciance, rencontrant avec Rio de Janeiro un élan réciproque de bohème et de beauté.

Après avoir pu parcourir tous les enjeux qu'incarne la notion d' « itinérance », à la fois depuis l'angle historique que l'angle géographique, il est temps de se pencher sur la problématique de la matérialité du corpus. Corpus qui se caractérise par la fonctionnalité de ces trois procédés destinés à la projection.

### III. La projection ou la manifestation du social

Du support matériel et technique, la plaque photographique, qu'elle soit stéréoscopique ou autochrome, devient une image intangible dès lors qu'elle est projetée. De même, le film subit la même métamorphose, de la pellicule à la représentation en mouvement. Ce transfert est fondamental pour considérer le corpus car sans projection il n'y a pas de diffusion de la connaissance, dont le fait de « documenter » est parent. C'est pourquoi, à terme, cette idée de déplacement d'une forme à une autre, d'une réalité à une illusion, insiste sur la condition ambiguë de la collection. La production du fonds se situe également à une période charnière qui bascule dans la modernité grâce à la dimension démocratique de sa pratique. Dès lors, l'ambivalence réside dans la nature du fonds, comprenant les caractéristiques de la photographie dite amateur, qui contraste avec le souci de diffusion de ces images, visant un public spécifique dans les premiers temps.

#### 1) Le rôle de l'amateurisme

Nous allons voir dans quelle mesure la pratique de l'amateurisme à la fin du XIXe siècle bouscule les codes du marché photographique. La démocratisation de l'équipement mais aussi le choix de sujets davantage ancré dans la modernité et la vitalité influence la documentation de l'opérateur, qui devient actif et non plus passif, en particulier à travers la stéréoscopie. La finalité de ce fonds, sans être commercial, interroge alors la nature de la collection photographique.

##### 1. La tendance de l'excursionnisme en France et le Photo-Club de Rio

L'opérateur a beau être un technicien, l'esthétique de l'instantané, que nous avons évoqué précédemment, est présente parmi les images du fonds « Voyage en

Amérique du Sud ». Il faut dire que le contexte des années 1890-1900 est relié à l'avènement de la photographie dite amateur, en partie grâce à la « révolution Kodak<sup>1</sup> », introduite par l'américain George Eastman, fondateur de la *Eastman Kodak Compagny* à la fin du XIXe siècle. Il affirme en 1888 : « N'importe quelle personne d'intelligence moyenne peut apprendre à prendre de bonnes photos en 10 minutes<sup>2</sup> ». L'appareil Kodak numéro 1 développe 100 négatifs à l'aide d'un rouleau de film, d'abord en papier puis en celluloïd<sup>3</sup>.

Michel Poivert, dans son cours d'Histoire de la Photographie, apporte des éléments sur les photographes amateurs. En effet, même avant Eastman, les évolutions techniques, comme par exemple le gélatino-bromure d'argent et le développement du système d'obturateurs de l'appareil, ont libéré les photographes de certaines contraintes pour aller vers davantage d'instantanéité. L'entreprise d'Albert Kahn hérite de ces mutations, qui affectent la chaîne de production et les techniques qui se tournent vers l'industrialisation, en employant deux procédés Lumière et la stéréoscopie. En France, le photographe Albert Londe (1858-1917), membre de la Société Française de la Photographie, porte la culture de l'excursionnisme, qui met en scène l'instantané, et dirige « l'organe de tous les sports et de la vie en plein air<sup>4</sup> », selon les termes de Nathalie Boulouch. L'excursion extrait le photographe hors de son quotidien, lors de journées de promenade ou d'étude, et institue le « nouveau code visuel de l'instant<sup>5</sup> ». Ainsi que l'affirme l'écrivain naturaliste Émile Zola, la pratique de l'instantané s'accompagne de la représentation du vivant. L'effet de réel, apporté par le mouvement, est recherché par nombre d'« amateurs » qui bénéficient de la démocratisation de la photographie. Michel Poivert interprète cette iconographie comme un esthétisme qui fixe le flux de la vie. Ces tentatives de fixer toutes sortes de manifestations mobiles intègrent bien entendu des défauts : « la révélation de l'involontaire, la pure apparition de l'accidentel causent un choc imprévu »<sup>6</sup>. Les

---

<sup>1</sup> Notes extraites du cours de L2 « Histoire de la photographie » dispensé par Michel Poivert, maître de conférences à Panthéon-Sorbonne, Paris 1, (2015).

<sup>2</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>3</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>4</sup> Boulouch, « Albert Londe positions autochromistes », 1999. *Études photographiques*, n° 6. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/187>. (consulté le 18 juillet 2019).

<sup>5</sup> Notes issues du cours d'« Histoire de la photographie », par Michel Poivert à l'Université Panthéon-Sorbonne Paris 1 (2015).

<sup>6</sup> Gunthert, « Entre photographie instantanée et cinéma : Albert Londe », *op. cit.*

puritains et les artistes y voient l'échec de la consécration du réel, tandis que les autres y puisent un terrain d'idées expérimentales. Parallèlement, Michel Poivert range la figure d'Albert Dutertre, dont les caractéristiques de la production instantanée sont très proches de l'opérateur du voyage en Amérique du Sud, parmi les amateurs excursionnistes, bien que le voyage d'agrément dépasse le cadre de la simple excursion<sup>7</sup>.

Dès lors, les « nouveaux amateurs », de plus en plus nombreux, insufflent une portée beaucoup sociale et commerciale à la photographie en organisant des échanges et des débats sur le sujet. Des manuels de photographie sont publiés, des clubs pour en parler sont organisés, la vente de matériel photographique est dynamisée. De nouveaux usages voient le jour. Selon Pedro Karp Vasquez, les affaires liées au portrait photographique se replient et l'album subit des évolutions<sup>8</sup>. En effet, les amateurs font l'expérience de la « série » en prenant les images en plusieurs exemplaires, notamment avec la stéréoscopie qui en facilite la pratique, et en les agençant dans les albums par thème, date, etc<sup>9</sup>. La collection d'images d'Amérique du Sud entre parfaitement dans cette logique de sérialité, d'abord de par la stéréoscopie qui induit le doublon d'une prise de vue, puis l'enregistrement d'un même thème ou d'un même paysage que l'on peut retrouver sur au moins deux procédés. Les vues depuis le bateau en sont un bon exemple, mais aussi les paysages de la ville de Rio de Janeiro, capturés aussi bien sur les plaques autochrome et stéréoscopique, que sur le support filmique.

Par ailleurs, en 1888, le Photo-Club de Paris est fondé par Charles E.J. Constant Puyo, l'un des chefs de file du pictorialisme français, et deux ans plus tard est publié à Londres *Artistic Landscape Photography* par A.H. Wall, visant à imputer à la photographie de paysage des préceptes pictorialistes<sup>10</sup>. Pierre Bourdieu, dont Michel Poivert cite le concept d' « art moyen » dans son cours, mentionne le travail de recherche de Robert Castel et Dominique Schnapper qui distinguent les photos-clubs

---

<sup>7</sup> Poivert, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 360.

<sup>8</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>9</sup> Kim Timby, « Quel rôle de la copie au musée ? Le cas de la stéréoscopie », *in* Vidal, *op. cit.*, p. 75.

<sup>10</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

« populaires » et « bourgeois »<sup>11</sup>. Amateurisme et pictorialisme s'affrontent dans ce duel, où il est question pour les premiers que la « saisie d'un signifié préalablement établi » soit induit sur le produit de leur « technique », et pour les membres des photo-clubs « bourgeois », la peinture constitue le modèle de leur « art » photographique<sup>12</sup>. Une tension certaine qui se retrouve dans les procédés respectifs de l'autochrome et de la stéréoscopie. Cette dernière dont les clichés, on le voit dans le fonds, ne tentent pas de se hisser au rang d'art mais plutôt d'égaliser l'expérience et la vélocité de la vie.

Il faut attendre octobre 1909 (date de retour du voyage) pour qu'Albert Londe révèle sa passion pour l'autochrome, dont il ne peut se passer depuis plusieurs années<sup>13</sup>. En effet, ce n'est qu'en 1997 que sont découverts les autochromes et les épreuves noir et blanc qu'a réalisés Albert Londe, et qui ont été légués par les héritiers à la Société Française de la Photographie<sup>14</sup>. Une collection qui révèle l'activité amateuriste tardive du photographe et directeur scientifique, qui écrit dans *Le Chasseur Français* en 1909 : « L'autochromie amènera fatalement une révolution complète dans la photographie amateur. Celui qui en aura essayé ne voudra plus rien faire d'autre ». Les dernières années avant sa mort sont, comme pour Marc Ferrez, empreintes du vide laissé par la disparition de son épouse. Cette période est également dévouée, pour les deux hommes, à la perspective de voir un jour se concrétiser la « perfection mimétique »<sup>15</sup> de la photographie, notamment en produisant des autochromes au sein de la sphère privée, dont la chaleur des couleurs préserve la nostalgie des jours heureux. Fervent disciple de l'instantané et promoteur de la photographie accessible à tous, il est forcé de reconnaître qu'il faut savoir maîtriser la méthode de l'autochrome. Une démonstration nous est fournie avec cet exemple représentant un portrait de groupe en plein air **[Fig. 118]**.

À l'autre bout du monde, à Rio de Janeiro, au début de 1890, les cariocas peuvent lire à propos de Kodak : « Le plus petit appareil photo, le plus compact et le plus facile à utiliser connu à ce jour ; et le plus approprié pour les voyageurs, touristes,

---

<sup>11</sup> Olivier Burgelin, « Pierre Bourdieu. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie », 1966, p. 165. *Communications* 7, n° 1. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_7\\_1\\_1107](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1107) (consulté le 18 juillet 2019).

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Boulouch, « Albert Londe positions autochromistes », *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

curieux, etc., et le seul qui peut être utilisé sans instructions<sup>16</sup>». Boris Kossoy énumère les boutiques qui font la publicité d'articles photographiques, durant la décennie de 1890, en direction des clients amateurs. Il mentionne enfin des photographes professionnels, comme le Viennois Henrique Perlmutter, qui prêtent leur « atelier<sup>17</sup>», permettant de se servir du laboratoire pour exécuter les développements des photographies. Quant au journal carioca *Fon-Fon* de 1909, une photo prise à l'occasion du « Grand championnat de lutte romaine » prend la page en format paysage. Elle est légendée ainsi : « *Fon-Fon*, toujours armé de son *kodak* a réussi à capturer ce groupe [...] », où figure le lutteur français et champion du monde Paul Pons<sup>18</sup>.

Phénomène international, les premiers photo-clubs sont fondés en France, en Angleterre et aux États-Unis, dès les années 1850. Les photo-clubs peuvent être considérés comme des associations où se réunissent des amateurs, c'est-à-dire des membres dont la photographie n'est pas la seule occupation, mais dont ils discutent, échangent, consacrent des galeries, des articles dans des magazines, des catalogues ou des manifestes, allant parfois jusqu'à faire la promotion d'expositions, de conférences, au niveau national aussi bien qu'international. Le mouvement du photo-club est à son apogée au Brésil dans les années 1930, après son introduction au début du XXe siècle. D'abord lieux de critique, d'expérimentation et de perfectionnement de la technique photographique, les photos-clubs évoluent ensuite à un statut « élitiste », cherchant à faire de cette occupation, une pratique artistique<sup>19</sup>.

Il est pertinent de constater que les trésors cachés ou oubliés par les photographes amateurs d'hier ont pu aujourd'hui acquérir une valeur documentaire notable. Selon Pedro Karp Vasquez, on commence à les étudier à la fin du XXe siècle.

---

<sup>16</sup> « A camara fotografica a mais pequena, a mais compacta e a mais facil para funcionar até hoje conhecida; e a mais apropriada para viajantes, turistas, curiosos, etc., e a unica que se pode usar sem instruções », in Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, op. cit., p. 42, [T.d.A.].

<sup>17</sup> En français dans le texte, in Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, op. cit., p. 42.

<sup>18</sup> Paul Pons a habité au Brésil entre 1905 et 1907. *Fon-Fon*, n°32, Année III, Rio de Janeiro, 7 août 1909, p.12, Biblioteca Nacional, p. 9. En ligne sur : <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=>, (consulté le 5 mai 2019).

<sup>19</sup> Andressa Ignácio da Silva, « Fotoclubista e Lambe-lambe : a constituição do campo fotográfico da cidade de Curitiba », 2009. *Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. En ligne : <https://docplayer.com.br/6778535-Fotografos-lambe-lambe-e-fotoclubista-analise-de-perfil-e-perspectiva-social-da-producao-fotografica-1-andressa-ignacio-silva-2.html> (consulté le 25 mai 2019).

Cette production et accumulation d'images est notamment le fait d'artistes-peintres, comme nous l'avons vu, qui sont à l'origine de l'éclosion de photo-clubs. C'est le cas de Hermínia de Mello Nogueira Borges, née à Rio de Janeiro en 1894, qui va ériger le Photo-Club Brasileiro en 1923 dans sa ville de naissance. Pedro Vasquez raconte qu'à l'époque, la production d'elle et de son mari, João Nogueira Borges, ne vaut rien aux yeux des gens. Les membres de ces photo-clubs dits « bourgeois » sont fortunés et peuvent s'offrir un équipement et des appareils haut-de-gamme. Par conséquent, la plupart possèdent plus de technique et d'expérience par rapport aux photographes professionnels. Mais c'est à partir de 1904, nous dit Maria Isabela Mendonça dos Santos<sup>20</sup>, que les photos-clubs éclosent grâce à l'initiative d'amateurs telles que Sylvio Bevilacqua, Barroso Neto, Guerra Durval, et Hermínia Nogueira Borges.

Le premier photo-club brésilien est le Photo-Club de Rio, crée en 1910<sup>21</sup>. L'expression personnelle et artistique gagne en crédit avec l'élan donné par le Photo-Club Carioca. Influencé par le pictorialisme à tendance internationale, il trouve avec l'École Nationale des Beaux-Arts une ligne directrice<sup>22</sup>. Les photo-clubs se développent et s'installent progressivement au Brésil à mesure de l'accroissement des métropoles et l'affirmation de la classe bourgeoise<sup>23</sup>. Selon Helouise Costa et Renato Rodrigues da Silva, « le photo-club a été utile, créant une identité culturelle forte<sup>24</sup> », lié à cet embourgeoisement des noyaux urbains. Enfin, l'étude des photo-clubs brésiliens, qui se penche sur le tournant du XIXe au début du XXe siècle présente un « vide historiographique<sup>25</sup> » évident, à l'instar de la présente recherche sur les photographes employés au documentaire au Brésil.

---

<sup>20</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 60.

<sup>21</sup> Marly Terezinha Castro Porto, « *Os saloes de arte fotografica (1942 e 1943) realizados pelo foto ciné clube bandeirante* » (s.d.). ANPUH, SP. *XXe Encontro Estadual de Historia*. En ligne : [http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467717706\\_ARQUIVO\\_2016\\_trabalho.pdf](http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467717706_ARQUIVO_2016_trabalho.pdf) (consulté le 25 mai 2019).

<sup>22</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 26

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Costa Helouise, et Renato Rodrigues da Silva, *A fotografia moderna no Brasil*, Sao Paulo, Cosac Naify, 2004, p.22, cité dans Luciane Viana Barros Páscoa, et Khetlen da Costa Tavares, « Experimentalism photo club : from Geraldo dos Barros photo forms until the urban decayo f Carlos Navarro » (s.d.). *Palíndromo*. En ligne : [www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/6653/4883](http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/6653/4883) (consulté le 25 mai 2019).

<sup>25</sup> « vazio historiográfico », terme employé par Rodeghiero, cité dans Barros Páscoa, et Da Costa Tavares, *op. cit.*, [T.d.A.].

Ainsi, la photographie « amateur » joue un très grand rôle dans l'autonomisation de la photographie comme activité à part entière, bousculant le marché et les usages. En effet, le marché de production d'articles et de matériel photographique n'est plus artisanal, mais bien industriel. Aussi, le développement des photos-clubs, bien que participant à rendre plus accessible la photographie, va ébranler son statut en tant que simple document. Alors qu'Albert Kahn s'emploie à fournir à son opérateur des procédés industriels, les images du fonds n'appartiennent pas à son auteur et n'ont aucune visée commerciale. Et pourtant, elles se rattachent en un sens à la photographie vernaculaire et l'instantanéité, prisées par les amateurs. On a vu par exemple les plaques stéréoscopiques prises à Petrópolis, au Portugal, ou à bord du bateau, où l'opérateur exécute des portraits d'enfants, de voyageurs, de badauds. C'est cette dichotomie, à l'œuvre dans ce fonds, qui en souligne la spécificité.

## 2. L'ambiguïté de la collection photographique

Si les images fixes et animées de ce fonds ont été rassemblées pour la raison qu'elles ont trait à un thème commun, qui est le « Voyage en Amérique du Sud », il ne faut pas pour autant oublier qu'elles font partie d'un ensemble, celui des collections du mécène. C'est d'ailleurs en direction de la protection et de la valorisation de ces collections, composées d'objets, de photos, de films et des jardins, que le musée départemental Albert-Kahn a reçu le label "Musée de France" en 1986, conformément à la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002.

Pour les historiens de la photographie, le statut de la collection photographique a pendant longtemps été examiné. Les photos ont subi des négligences : durant des années, les albums, jugés sans intérêt par ceux qui en héritent, ont été désossés ; les photos dispersées, voire jetées. Ce qu'étaye Éléonore Challine dans son ouvrage en parlant du long « processus patrimonial » que la photographie a suivi durant le XXe siècle pour voir naître la « collection photographique », inhérente à l'intention de



collectionner ces images<sup>26</sup>. Par ailleurs, Quentin Bajac<sup>27</sup> qualifie de « déplacement » le phénomène qui consiste à d'abord interpréter les photographies à travers l'angle documentaire pour aboutir à une vision plus esthétisante, mise en place à partir des années 1990 dans les établissements concernés. Certes, des musées ont vu des photographies intégrer leur collection. Éléonore Challine évoque à ce titre l'introduction de daguerréotypes au sein de la collection du Museum d'Histoire Naturelle dès 1841, et dix ans plus tard, certains détenteurs<sup>28</sup> de photographies viennent placer leurs images à la Bibliothèque nationale de France.

Le principe de collection n'est pas forcément synonyme d'exposition. Cependant, la monstration des photographies participe progressivement au gain de la valeur ajoutée et de son examen en vue de la légitimation. Le 24 juin 1839, a lieu la première exposition de photographies de l'histoire<sup>29</sup> rue des Jeûneurs à Paris, lors d'une opération de charité. Hippolyte Bayard présente trente épreuves de natures mortes et de vues d'architecture. Cet expérimentateur de la photographie des débuts va souffrir d'une mise à l'écart à l'égard de ses inventions. Pourtant, il est parmi les premiers à interroger « l'ontologie photographique » dès lors associée « au témoignage indiciel de la réalité », en réalisant un autoportrait de lui en « noyé », relayant au verso les circonstances de sa mort<sup>30</sup> **[Fig. 119]**. Et, en 1871, le peintre Appert réalise une série « Les Crimes de la Commune » qui est considérée comme le premier « photomontage<sup>31</sup> » à des fins de propagande. Ces deux exemples viennent mettre en doute la définition cardinale de la véracité, censée décrire de manière objective la réalité et l'objectivité, que le projet d'Albert Kahn cherche à appliquer.

Passés les aléas de la technique manuelle, la photographie, production industrielle, tend à se diviser en deux branches. D'une part, les héritiers de la tradition

---

<sup>26</sup> Éléonore Challine, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, Transbordeur, 2017, p. 72.

<sup>27</sup> Y. le Fur, Q. Bajac, et C. Barthe (dir.), *D'un regard l'Autre. Photographies du XIXe siècle*, cat. exp., Paris, musée du quai Branly, (19 sept. 2006-11 janv. 2007), Arles/Paris, Actes Sud/musée du quai Branly, 2006, pp. 147-157, cité par Challine, *op. cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> Tels que des « imprimeurs, éditeurs, photographes », *in* Challine, *op. cit.*, p. 72.

<sup>29</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>30</sup> Denise Stumvoll, « A poética fotográfica de Lunara e suas relações com o Pictorialismo », 2014. 23<sup>e</sup> Encontro da ANPAP, « Ecossistemas Artísticos ». En ligne : <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio01/Denise%20Stumvoll.pdf>. (consulté le 25 mai 2019).

<sup>31</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286

picturale, brandissant la bannière pictorialiste, veulent se détacher de la technique en faveur d'un rendu plus artistique. D'autre part, les amateurs préfèrent expérimenter le médium au gré de leurs pérégrinations, compilant des photos à un usage domestique et restreint. Dès lors, cette dichotomie présente dans la nature du médium a programmé la fragilité de sa légitimité en tant que pratique autonome. Par exemple, en 1855, la photographie entre à l'Exposition Universelle de Paris, exposée dans le Pavillon de l'Industrie, ainsi séparée du Salon des Beaux-Arts<sup>32</sup>. Cela se reproduit à l'Exposition Universelle de 1900 où elle prend place dans le Pavillon de l'Éducation, loin de celui consacré aux Beaux-Arts. Entre les deux, en 1892, d'après Éléonore Challine<sup>33</sup>, une exposition de photographie se tient dans la Galerie Rapp, un ancien site de l'Exposition Universelle de 1889.

Parallèlement, comme l'a souligné Sergio Burgi à l'occasion du vernissage de l'exposition sur Marc Ferrez<sup>34</sup>, la photographie tisse des liens avec d'autres formes de communication visuelle qui composent le puzzle du XXe siècle en images. Véhicules d'exposition à échelle plus réduite, la page imprimée et l'album constituent des terrains accessibles où la photographie opère ses migrations. En effet, la page imprimée réside en un moyen de diffusion très important au XIXe et au XXe siècles, à une époque où les photographies se retrouvent associées au progrès scientifique et la véracité de reproduction des faits. Ensuite, l'album sert le discours visuel de nombreux photographes, interrogeant la pratique, notamment pour les photographies de paysage, par le biais des interactions entre les professionnels de l'image technique et les spécialistes d'un art appliqué, attelés aux canons de la peinture de paysage du XIXe siècle. La question de la matérialité et du format y est également prégnante, certains auteurs jouant sur les dimensions, la forme, et les légendes des photographies, intégrant dans chacune d'elles les champs de la création et du document.

Aussi, comme l'explique à juste titre François Cheval, « la matière même de l'objet tirage reste un terrain d'investigation ». Ceci est d'autant plus vrai dans la mesure où le fonds comprend 605 stéréoscopies NB, dont 228 positives et 377 négatives. Elles sont aujourd'hui rangées dans neuf boîtes au total dans les réserves.

---

<sup>32</sup> Vasquez, *op. cit.*, p. 286.

<sup>33</sup> Challine, *op. cit.*, p. 175.

<sup>34</sup> Instituto Moreira Salles, *Visita guiada com Sergio Burgi, op. cit.*

La plaque négative sans laquelle aucun développement de l'image positive n'est possible, ni reproduction, subsiste pourtant la forme matérielle de la représentation. Par conséquent, la reconnaissance encore récente de la collection photographique a enclenché la mise en place d'équipe de restaurateurs, pour veiller à la conservation de la matérialité - en 1974 pour la collection d'Albert Kahn. « Nature physique » qui demeure difficile d'accès, aussi physiquement que conceptuellement, selon François Cheval, de sorte qu'elle ne « s'exposerait que sous forme d'exposition temporaire »<sup>35</sup>.

Enfin, la reconnaissance du fonds « Voyage en Amérique du Sud », dont les images fixes et animées n'ont jamais été exposées, du moins pas ou peu projetées, contribue à examiner à travers cette recherche les ressorts de sa constitution, et de son intégration aux collections du musée départemental Albert-Kahn.

### 3. Les vues sur stéréoscopies : Guilherme dos Santos

Malgré un abandon progressif au début du XXe siècle, la stéréoscopie est demeurée le maillon complémentaire dans l'objectif de la photographie comme mimesis. Dès 1584, l'artiste et ingénieur Léonard de Vinci met au point des mécanismes pour observer des objets en profondeur et en perspective, en se basant sur l'écart des yeux pour voir les images<sup>36</sup>. Dès son introduction sur le marché au XIXe siècle, la stéréoscopie jouit d'une industrialisation bien structurée et avantageuse<sup>37</sup>, en plus de l'effet saisissant qu'elle produit. En 1859, Oliver Wendell Holmes<sup>38</sup> écrit :

Le premier effet qui se ressent quand se voit une bonne photo à travers un stéréoscope est une telle surprise qu'aucune peinture n'a jamais réussi à provoquer. L'esprit se fraye un chemin au plus profond de l'image. Les branches nues d'un arbre au premier plan font saillie vers nous comme si elles nous égratignaient les yeux [...].

---

<sup>35</sup> Cheval, *in* Vidal, *op. cit.*, p. 5.

<sup>36</sup> Parente, *op. cit.*, p.12.

<sup>37</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 29.

<sup>38</sup> « O primeiro efeito que se sente ao se olhar uma boa fotografia através de um estereoscópio é uma tamanha surpresa que nenhuma pintura jamais conseguiu provocar. O espírito avança no próprio interior da profundidade da imagem. Os galhos nus de uma árvore no primeiro plano sobressaem em nossa direção como se quisessem arrancar-nos os olhos [...]. » *in* Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 29, [T.d.A.].

Avant tout, il est utile de souligner, comme l'a rappelé Maria Isabela Mendonça dos Santos<sup>39</sup>, que l'étude de la stéréoscopie rencontre une lacune bibliographique, en particulier lorsqu'il s'agit de relier le procédé à son contexte historique, ou plus globalement aux sciences sociales. Ainsi, le mémoire *Scènes cariocas : Rio de Janeiro à travers les stéréoscopies de Guilherme dos Santos (1910-1957)*<sup>40</sup> écrit par Maria Isabela Mendonça dos Santos en 2014, et l'ouvrage de José Inacio Parente, *Estereoscopia no Brasil : Stereoscopia in Brasil* (1999) ont été des références utiles et complètes pour en étudier tous les aspects, tout en comprenant sa pratique dans une logique aussi bien nationale qu'internationale.

Il s'agit donc de mettre en lumière la production de stéréoscopies, au sein du fonds « Voyage en Amérique du Sud » qui a permis d'enregistrer sur l'instantané nombre de vues et de paysages sur le Brésil. C'est pourquoi le travail du photographe Guilherme dos Santos (1871-1966) se relève édifiant dans la mesure où il est l'un des rares photographes « amateurs » à avoir produit la collection de stéréoscopies la plus importante au Brésil<sup>41</sup>. Outre le fait que peu d'images tri-dimensionnelles ont survécu aux méfaits du temps, Gilberto Ferrez, parmi d'autres chercheurs, a suivi la trace de ces panoramas et de ces vues sur une trentaine d'années, identifiant certaines institutions<sup>42</sup>. Entre-temps, et comme nous l'avons vu précédemment, le marché de la stéréoscopie a bénéficié d'une belle offre grâce aux vues de voyage, vendues par des compagnies à travers des sélections thématiques, telle que *A Tour Around the World*<sup>43</sup>. D'autres compagnies sont fondées durant les années 1890, notamment des américaines comme H.C. White Co et la Keystone View Compagny, qui rencontrent un grand succès et produisent des vues stéréoscopiques de très bonne qualité qu'elles négocient à des photographes demeurés dans l'ombre<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> « Cenas cariocas : Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957) », *op. cit.*, [T.d.A.].

<sup>41</sup> Parente, *op. cit.*, p.75

<sup>42</sup> Par exemple, le Musée Impérial à Petrópolis, le Musée Historique, la Bibliothèque Nationale et l'Institut Historique et Géographique Brésilien à Rio, les collections du Ministère des Affaires Étrangères à Rio, la Bibliothèque Municipale, le Musée Paulista, etc., cité par Ferrez, *op. cit.*, p.11.

<sup>43</sup> Parente, *op. cit.*, p.15.

<sup>44</sup> Parente, *op. cit.* p.15 et p. 53.

Ainsi, cent ans après les premières stéréoscopies de Revert Henrique Klumb, Guilherme dos Santos achève en 1955 sa production stéréoscopique<sup>45</sup>. Non seulement auteur d'images en trois dimensions, rares dans le pays, et chroniqueur d'un inventaire unique des villes brésiliennes, en particulier de Rio de Janeiro, Guilherme dos Santos est un photographe indépendant amateur. À Maria Isabela Mendonça dos Santos de se demander : « Quel serait le sens de l'acquisition de sa collection par le pouvoir public, si elle n'était pas significative pour la composition de la collection d'un musée né dans l'intention de préserver la culture et l'identité brésiliennes ?<sup>46</sup> » En effet, le travail de cet amateur ponctue correctement la constitution des images du voyage en Amérique du Sud, et dont l'étude de Maria Isabela Mendonça dos Santos, à l'instar de la présente recherche, est la première à se pencher sur les images du photographe en lien avec l'établissement de la mémoire carioca.

Selon Maria Isabela Mendonça dos Santos, la facture photographique de Guilherme dos Santos et les fonctions de ses images correspondent davantage à l'esthétique du XIXe siècle, bien qu'il soit un contemporain de Augusto Malta, actif à Rio de Janeiro de 1902 à 1936<sup>47</sup>. Guilherme dos Santos, né en 1871, débute la photographie en 1906. Faisant partie du Photo-Club Brasileiro, il envisage d'abord la photographie comme un passe-temps avant de s'y spécialiser. D'après Mendonça dos Santos, si l'attrait du pictorialisme et l'exploitation de ses ressorts sont vivaces dans ses débuts, il se laisse peu à peu gagner par le prisme de la photographie comme « miroir du réel<sup>48</sup> ». En effet, commerçant et familier de la haute-bourgeoisie carioca, Guilherme dos Santos se tourne dans un premier temps vers les arts, jouant de la musique, collectionnant des œuvres, et rédigeant des articles pour la revue *Boletim de Belas Artes*.

La collection de Guilherme dos Santos est conservée dans le Musée de l'Image et du Son, situé à Rio de Janeiro. Le musée est érigé en 1965 avec, pour dessein, d'être la première institution du genre à compiler le fonds audiovisuel et tridimensionnel

---

<sup>45</sup> Parente, *op. cit.*, p.111.

<sup>46</sup> « Qual seria o sentido da aquisição de sua coleção pelo poder público, não fosse esta significativa para a composição do acervo de um museu que nasce com o intuito de preservar a cultura e identidade brasileira ? », cité par Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p.12, [T.d.A.].

<sup>47</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p.12 et 15.

<sup>48</sup> « Espelho do real », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 36, [T.d.A.].

du pays. Il compte aujourd'hui vingt-quatre collections contenant plus de 300 000 documents. Le site du musée, en décrivant la collection de Guilherme dos Santos, se fonde sur les prises de vue de Rio de Janeiro, faisant bien comprendre que la capitale fédérale à l'époque concentre toutes les attentions, forte de son identité en tant que « vitrine » du pays<sup>49</sup>.

Tout commence à Paris, lorsque Guilherme dos Santos, de passage en Europe, visite une exposition de photographies en trois dimensions de la Maison Richard. Cette entreprise est fondée par l'industriel Jules Richard, qui brevète en 1893 un appareil stéréoscopique qui comprend la caméra et le viseur, sous le nom de « Vérascopie ». Santos se met alors à la recherche de vues du Brésil, qui se limitent à des représentations exotiques comme des « noires bahianaises vendant des ananas, forêts et animaux sauvages<sup>50</sup> ». C'est en voulant aller à l'encontre de ces stéréotypes - dont la racine grecque *stereos*, signifiant ferme et solide, est identique à celle de stéréoscopie - que le négociant se munit d'un équipement photographique. Rappelons<sup>51</sup> que, en photographe amateur, Santos bénéficie d'un confort financier suffisant afin de s'adonner à la pratique de la stéréoscopie, recevant notamment, par l'intermédiaire de la Casa Luiz Resende, tous les articles nécessaires issus de la Maison Richard<sup>52</sup>.

L'esthète est également un passionné de la nature, qu'il se plaît à fixer sur ses plaques stéréoscopiques. Il faut donc souligner l'« environnement naturel en trois-dimensions »<sup>53</sup> de Rio de Janeiro, favorisant sa disposition à la stéréoscopie. Les vues des jardins, les espaces naturels en sont d'ailleurs la preuve, alimentées d'une appétence pour les lieux mondains où la population est à proximité de la nature et qui riment avec aisance et confiance. À l'image des clichés du fonds du voyage en Amérique du Sud, les photos stéréoscopiques projettent la vision d'une ville dont les fondements s'équilibrent entre les pains de sucre et la nature indomptable, avec une structure dite « civilisée ».

---

<sup>49</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 51.

<sup>50</sup> « negras baianas vendendo abacaxi, florestas e animais selvagens », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 40, [T.d.A.].

<sup>51</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 62.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> « three-dimensional natural environment », in Parente, *op. cit.*, p. 24, [T.d.A.].

En s'appuyant sur la recherche effectuée au Musée de l'Image et du Son, il s'agit ensuite de se pencher sur les images correspondant à la période du voyage en Amérique du Sud, sur un filtre allant de 1903 à 1910. Les images sélectionnées comprennent des stéréoscopies négatives et des diapositives stéréoscopiques, portant sur le thème général de « Paysage Urbain ». En effet, les clichés sont partagés entre les vues « classiques » de Rio de Janeiro, telles que la baie de Guanabara, la plage de Botafogo, le Pain de Sucre à l'arrière-plan ; des espaces naturels pour ainsi dire. Il y a également les démonstrations d'une ville moderne, dont l'architecture très aérée fait penser à Paris (*Passeio Publico*, Avenue du Président Wilson, Avenue Beira Mar, Avenue Rio Branco) et dont plusieurs images consacrées à l'Exposition Nationale de 1908. Nous n'avons pu trouver que cette stéréoscopie propre à illustrer **[Fig. 110]**, la date étant légèrement postérieure à celles des images consultées pendant la recherche. Ainsi, l'inventaire de la ville carioca est à considérer en relation avec le contexte politico-culturel, en pleine mouvance à cette époque.

Amateur et photo-clubiste, Guilherme dos Santos ne sacrifie pas sa « subjectivité<sup>54</sup> » pour réaliser des images fidèles à son approche du réel, douées d'une technique héritée d'un soin quasi pictorialiste. Son mode de vie et ses fréquentations font notamment qu'il est particulièrement attiré par l'enregistrement des événements populaires destinés à une classe sociale aisée montante. Cela s'intensifie particulièrement dans sa production datant des années 1920. Il se charge alors de « documenter les beautés de la ville, qu'elles fussent naturelles ou artificielles<sup>55</sup> », sans pour autant céder à l'appétit consommateur du marché du tourisme. D'après Mendonça dos Santos, bien que fidèle monarchiste, le photographe amateur dépeint dans ses images une admiration non feinte pour tous les travaux urbains qui ont métamorphosé Rio de Janeiro en une capitale moderne et ouverte sur le monde.

Comme nous avons pu le voir, le début du XXe siècle constitue un nœud d'échanges entre aspirations culturelles et nouveautés techniques entre la France et le Brésil. Comme jadis au moment où l'Europe apporte immigrants et matériel photographique au Nouveau Monde, Albert Kahn manifeste dès 1909 des intérêts tous

---

<sup>54</sup> « subjetividade », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 100, [T.d.A.].

<sup>55</sup> « documentar as belezas da cidade, fosse naturais ou artificiais », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 99, [T.d.A.].

particuliers au Brésil, terreau fertile dont certaines métropoles sont désignées pour être le prolongement de Paris.

## 2) Des échanges interculturels

Aborder la partie filmique du fonds du voyage en Amérique du Sud est ici l'occasion de revenir sur les motivations qui ont poussé Albert Kahn à centrer son étude sur le Brésil. Mais, cela consiste également à examiner l'iconographie des images fixes et animées entre elles afin de déterminer la genèse du projet. Enfin, nous nous pencherons sur la construction d'une nation éprise du modèle français en ce début du XXe siècle, que ce soit à travers l'implantation du cinéma ou les grands travaux dans les métropoles brésiliennes.

### 1. L'image animée du Brésil et les films du fonds

Le fonds « Voyage en Amérique du Sud » comprend cinq films qui ont trait uniquement au Brésil et dont il n'est conservé que très peu d'informations. Malgré cette petite quantité d'images animées, l'intérêt d'Albert Kahn pour le mouvement est aussi vivace que celui pour la quête de la couleur et de l'instantanéité, ainsi que le montre la collection de films du musée départemental.

En effet, le musée départemental Albert-Kahn comprend en majorité des rushes, pour ceux réalisés par ses opérateurs, ainsi que des actualités achetées aux sociétés Gaumont et Pathé, soit 17 000 mètres de pellicule<sup>56</sup> portant sur des sujets aussi divers que variés. D'après Diane Toubert<sup>57</sup>, la collection de films a d'ailleurs fait l'objet d'une thèse depuis 2012 sous la direction de Christian Delage. À l'instar du fonds, les films de la collection sont, pour la plupart, en noir et blanc ; les prises de vue en couleurs ne se développent qu'en 1928<sup>58</sup>. Toute morcelée qu'elle est, cette collection d'images

---

<sup>56</sup> Castro, *op. cit.*, p. 176.

<sup>57</sup> Diane Toubert, Projet de thèse.

<sup>58</sup> Leclercq, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 77.



animées est limitée pour plusieurs raisons techniques<sup>59</sup>, d'autant plus saillantes à l'étranger : la manipulation de l'équipement dans des conditions parfois compliquées, le développement qui doit se faire rapidement, et la fragilité du support et de sa conservation qui mettent en danger la pérennité de lecture de l'image.

Ainsi, il s'agit de rentrer dans le détail des informations rassemblées au sujet des films du fonds « Voyage en Amérique du Sud ». Tout d'abord, il y a deux rushes, d'une trentaine à quarante secondes, tournés à Rio, qui portent respectivement sur la fête des détenus et sur « les fêtes de la mi-Carême ». Il s'agit plus précisément du Carnaval qui est représenté dans ce rush, dont le concept et le modèle est hérité du Carnaval de Paris. En effet, selon le spécialiste Felipe Ferreira<sup>60</sup>, l'idée de déplacement et d'appropriation des rues de la ville par les participants trouve son origine dans le Paris du XIXe siècle ; rappel que l'on décèle notamment dans les costumes du Pierrot, dont est fait un focus dans l'extrait. Les deux films, traitant de traditions locales, sont anonymes et sans date.

Il est indiqué pour les « Fêtes de la Mi-Carême à Rio de Janeiro » qu'il provient des *Gaumont Actualités* sur la base de données du musée. La question étant de savoir si l'un ou les deux extraits ont pu être achetés à des firmes, a donc été posée en mars 2019 par email au musée Gaumont. La réponse n'a rien apporté de concluant dans la mesure où aucun numéro des films ne correspond aux archives. Au sujet de ces transactions, le rapport entre le banquier et le cinéma remonte de manière fonctionnelle à 1908. D'après Georges Sadoul<sup>61</sup>, il se peut qu'Albert Kahn se soit associé à une entreprise pour veiller à la mise en place du Cinéma Palace, premier cinéma de places fixes ouvert en août 1908 par Léon Gaumont. Par ailleurs, les scènes présentées n'ont rien de commun avec les images fixes du fonds, comme si elles se sont ajoutées à cet ensemble de manière postérieure.

L'influence de ces compagnies pionnières, Pathé et Gaumont, peut s'articuler dans ces premiers films, à la fois à travers le cadre de prise de vue et le sujet à potentiel documentaire. Ainsi que Jocelyne Leclercq l'expose, le « modèle Lumière » met en avant « l'expression d'une expérience d'observation du réel qui consiste à "piéger" une

---

<sup>59</sup> Flore Hervé, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 193.

<sup>60</sup> Felipe Ferreira *L'invention du Carnaval au XIXe siècle : Paris, Nice, Rio de Janeiro*, Paris, L'Harmattan, Collection Géographie et Cultures, p. 79.

<sup>61</sup> Leclercq, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 73.

action connue dans ses grandes lignes mais aléatoire dans tous ses détails<sup>62</sup> ». L'objectif de la caméra est neutre et déroule les scènes de ces événements populaires, du général au particulier. Le film étant muet, un carton énonçant le titre blanc sur fonds noir, typique des actualités, introduit l'extrait, avec tout le pittoresque qu'il suggère, (« une curieuse coutume » est-il écrit).

Malgré ces détails folkloriques (les costumes du carnaval, la montgolfière qui s'envole, etc.), on retrouve l'attention au documentaire basée sur le prosaïque, ainsi que le souci du « statut archivistique<sup>63</sup> », dans nombre d'actualités à la même époque. De façon générale, ces actualités ont été diffusées par l'*Encyclopédie Gaumont* et le service photographique et cinématographique de l'armée<sup>64</sup>, ou bien auparavant, par les *Journaux d'actualité* créée par Charles Pathé en 1907<sup>65</sup>. À ce titre, les archives de Gaumont et Pathé comprennent deux actualités qui ont trait à des sites très touristiques de Rio de Janeiro. La première est issue de la collection Pathé Actualité, et a mentionné pendant un temps une « allée bordée d'arbres gigantesques<sup>66</sup> », qui correspond en fait à l'allée de palmiers impériaux du Jardin Botanique. La seconde, de la collection Gaumont (Série Rouge, Documentaire) est intitulée « Promenade à Tijuca » (1910) et inclut également des points de vue célèbres<sup>67</sup> : les Grottes d'Agassis, la « Vue Chinoise », et le Corcovado suivi de la Lagoa Rodrigo de Freitas. Contrairement à ces films, les deux rushes du fonds n'ont pas été projetés à des fins commerciales, tout comme les trois autres films et peu, parmi la collection du musée, ont été montés à dessein<sup>68</sup>.

Ensuite, le troisième film *Au large des côtes du Brésil, scènes à bord du bateau* serait l'unique film contemporain du voyage en Amérique du Sud. Une comparaison plus attentive est effectuée avec les stéréoscopies du fonds car il pourrait s'agir aussi d'un film hérité du voyage d'un certain Calciati<sup>69</sup> en 1911 aux États-Unis. Et, en effet,

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Castro, *op. cit.*, p.185.

<sup>64</sup> Castro, *op. cit.*, p. 185.

<sup>65</sup> Flore Hervé, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 200.

<sup>66</sup> Information fournie par l'auteure aux Archives Gaumont et Pathé. Document VMAM 149, NB, muet, (01 min et 19 sec).

<sup>67</sup> Informations fournies par l'auteure aux Archives Gaumont et Pathé. Document 0000GR 10058, NB, muet, (07 min et 01 sec).

<sup>68</sup> Flore Hervé, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 200

<sup>69</sup> Note de Marie Corneloup sur les fiches d'inventaires, indiquée dans la boîte « Amérique du Sud » de la documentation du musée Albert-Kahn.

on peut recouper l'une des premières images du film (0:24) avec une plaque stéréoscopique où l'on voit la caméra longer la côte, notamment le fort ceinturé par la mer, lors de l'entrée dans la baie de Guanabara, à Rio de Janeiro. De 0:59 à 1:19, des petites filles jouent à la corde à sauter sur le pont, et l'une d'entre elles est identifiable sur la stéréoscopie **[Fig. 71]**, portant une robe blanche et un serre-tête dans les cheveux. Enfin, deux stéréoscopies, telle que celle-ci **[Fig. 51]**, immortalisent la même scène que le passage de 1:47 à 2:00, où de grands paniers de taille humaine sont surélevés par-dessus bord.

Puis, l'extrait correspondant au voyage aux États-Unis commence hypothétiquement à 2:07, lorsqu'une fanfare se met en place avec l'arrivée de personnes déguisées avec des symboles américains (type Oncle Sam). La scène est suivie par des figures tronquées, due à un mauvais cadrage, et par un épisode de tempête en mer.

Enfin, les deux films négatifs ont été tournés respectivement en 1927 et 1929 et durent entre 53 et 56 secondes. Ils pourraient nous aider à comprendre les liens existants entre Albert Kahn et les représentants officiels du Brésil. En effet, le premier filmé par l'opérateur Georges Thibaud, montre la visite du Ministre du Brésil dans le Parc, plus exactement dans le jardin japonais, dans la résidence de Boulogne, guidé par Raymond Voize, secrétaire général des fondations d'Albert Kahn de 1917 à 1933. Le second s'intitule « M. Somier et l'Ambassadeur du Brésil dans les jardins de la propriété d'Albert Kahn », filmé par Camille Sauvageot, où l'on voit les invités déambuler dans l'ancien jardin japonais.

Le premier film n'explicite pas de quel ministre il s'agit, par contre, dans le second, l'Ambassadeur du Brésil en 1927 ne peut être que Luiz Souza Dantas (1922-1944). Son portrait figure parmi ceux du fonds « Voyage en Amérique du Sud » **[Fig. 74]**, indiquant qu'il est venu en visite à Boulogne accompagné du Dr Carvahlo Mendonça, Monsieur Banesvesle, Monsieur Octave Guinle, homme d'affaires qui a commandité la construction du Copacabana Palace, et Monsieur Lumen de Paula Machado. Par ailleurs, la consultation de la boîte sur Raymond Voize, effectuée le 27 mars 2019 dans la documentation du musée, ne permet pas d'en savoir plus sur ces relations. Malgré tout, il est à noter que Nathalie Clet-Bonnet, dans un mail adressé à Monsieur Dubois, qui a effectué des recherches sur Voize, écrit, en parlant des jardins, que Voize « y amenait des relations ».

Si ces deux derniers extraits relèvent plus de l'archive que du documentaire – terme alors équivoque pour les films de l'époque<sup>70</sup> - c'est bien parce que, d'une part, ils ont trait au même sujet, qui est le Brésil, et de l'autre ils constituent des documents relatifs au cercle d'Albert Kahn, qui peuvent être consultés à tout moment. Ainsi que l'affirme Teresa Castro, le « documentaire », dès l'époque du Voyage Autour du Monde, est associé au « déplacement de la caméra dans l'espace<sup>71</sup> », appelé travelling, et que l'on retrouve dans les premières cinquante secondes du film *Au large des côtes du Brésil*. Suivant le mouvement de la caméra qui va d'un point à un autre, les vues et les scènes mentionnées plus haut itinèrent de l'image fixe à l'image animée, et répondent à l'appel descriptif du voyage.

## 2. L'implantation du cinéma au Brésil

L'histoire de la photographie est sémantiquement et techniquement reliée à celle du cinéma. Cela est également visible dans le fonds d'Albert Kahn où il s'agit, pour tous les procédés réunis, de reproduire le « rythme de la vie<sup>72</sup> ». Au Brésil, notamment, ainsi que le souligne Pedro Karp Vasquez, la photographie et le cinéma sont, depuis le début, très associés.

La volonté de rendre compte des événements dans le monde, et donc à l'étranger, remonte au début du XXe siècle, en France. En 1907, le « coup d'État Pathé » marque le moment où Charles Pathé ne vend plus ses films mais les loue après autorisation à ses exploitants<sup>73</sup>, favorisant le monopole des grandes entreprises de production. Il se lance ensuite dans la diffusion d'actualités avec son nouveau *Journal d'Actualités Filmées du monde* suivi, un an plus tard en 1910, par les *Gaumont-Actualités* qui intègre un programme international<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Perlès, « La création d'un corpus filmique inédit aux origines des Archives de la Planète », in *Les Archives de la Planète*, op. cit. p. 102.

<sup>71</sup> Teresa Castro, « Vues panoramiques et travellings : les paysages en mouvement des archives de la Planète », in Perlès, op. cit., p. 390.

<sup>72</sup> Jean Brunhes, cité par Jocelyne Leclercq, in *Beausoleil*, op. cit., p. 73.

<sup>73</sup> Marcel Huret, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Collection « Cinéma », Paris, Henri Veyrier Eds, 1984, p. 28.

<sup>74</sup> *Ibid.*

La documentation du monde passe aussi par la conquête et l'implantation dans les pays étrangers. À cette époque, d'après Boris Kossoy, certains photographes sont déjà considérés comme des « agents de vente », fournissant les papiers et le matériel photographique à d'autres studios. C'est le cas Militão de Azevedo à São Paulo, et de Marc Ferrez à Rio de Janeiro, comme nous l'avons vu avec les plaques sèches, et plus tard l'autochrome. En effet, intéressé par le processus de mouvement de la caméra dès lors qu'il produit ses panoramas, Marc Ferrez s'intéresse à l'image en mouvement en devenant le premier interlocuteur des frères Lumières au Brésil. Il passe donc de l'exercice photographique professionnel au marché amateur. Dès 1905, la Casa Marc Ferrez déploie un catalogue qui met en vente du matériel photographique, dont quelques appareils de cinéma. Marc Ferrez s'enthousiasme pour la capacité du cinématographe de « reproduction exacte de tous les mouvements et scènes animées qui se déroulent sous nos yeux »<sup>75</sup> et, ayant déjà étudié le potentiel commercial, ajoute : « il n'existe aucune branche d'exposition qui puisse être rendue plus rentable que la cinématographie et, au moyen d'une faible utilisation du capital, une société peut être créée pour l'exploration des villes et le centre de l'intérieur des nouveaux états.<sup>76</sup> »

Ces perspectives alléchantes n'auraient pas lieu d'être si Marc Ferrez n'entretenait pas une relation privilégiée avec la France. Fils de français, Marc Ferrez est reconnu en tant que photographe en intégrant la Société Française de la Photographie, qui rédige un article sur l'appareil qu'il a mis au point pour faciliter les prises de vues sur un bateau<sup>77</sup>. C'est ainsi qu'il offre en retour une série de marines. Puis, en 1907, c'est lui qui accompagne le député Paul Doumer dans son voyage dans l'État du Paraná<sup>78</sup>. Il s'agit également d'une histoire de famille et de transmission pour Marc Ferrez, qui introduit pour la première fois ses fils Julio et Luciano dans le marché du cinéma. Le mois de mai 1905 signe l'entrée de Julio dans le négoce en partant en France discuter avec les frères Pathé pour les représenter au Brésil<sup>79</sup>. Par ailleurs, plusieurs autochromes prouvent cette alliance ; l'un montrant à l'intérieur de la maison

---

<sup>75</sup> Cité dans Marc Ferrez, *Machinas e accessorios para photographia, productos chimicos etc.*, Rio de Janeiro, Typographia L'Étoile du Sud, 1905, pp. 54-55, in Ceron, *op. cit.*, p.115.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 54, in Ceron, *op. cit.*, p. 100.

<sup>77</sup> Guran et Monterosso, *op. cit.*, p. 26.

<sup>78</sup> Ceron, *op. cit.*, p. 118.

<sup>79</sup> Ceron, *op. cit.*, p. 100.

de Marc Ferrez, une sculpture d'un coq, emblème des Pathé, deux de l'usine de Joinville-le-pont en 1917, et au moins six de la façade du cinéma Pathé. Premier cinéma Pathé, il ouvre ses portes sur l'Avenue Centrale (actuelle Avenue Rio Branco) à Rio de Janeiro **[Fig. 111]** qui, sans les Ferrez, n'aurait pas vu le jour en 1907.

Enfin, il est également d'autres correspondances qui se sont tissées entre le photographe touche-à-tout et les leaders hégémoniques du cinéma. Des lettres manuscrites, conservées aux archives de l'Instituto Moreira Salles, mettent à jour les facettes de l'entrepreneur d'images. Une lettre datée du 5 juin 1915<sup>80</sup>, issue du fonds de la famille Ferrez, évoque bien les activités qui animent Marc Ferrez à la fin de sa vie. D'une part, la projection de « bons films », et de l'autre, la photographie en couleurs, précisant « aller voir à Bagatelle si la roseraie est ouverte ». Égrenant les titres de films, le photographe et ingénieur se mue progressivement en producteur puis critique de cinéma, n'hésitant pas à donner son avis à ses fils sur le jeu des acteurs, les décors. Par exemple, le journal brésilien *Fon-Fon* consacre un article au film *La Tour de Nesle*, drame en 21 tableaux, qui va être projeté dans la capitale **[Fig. 112]**. En dessous, il est indiqué *Fitas [Bandes] Pathé Frères*, suivi de « Uniques représentants au Brésil : Marc Ferrez & Fils – Rue S. José, 112 ».

Effectivement, le début du siècle marque pour le Brésil le temps des affinités avec la France, synonyme de luxe et de culture, comme on le voit avec cet extrait intitulé « L'influence de la culture française<sup>81</sup> », au moment de la venue de Jean Jaurès à Rio de Janeiro. L'auteur évoque la profusion de magasins de vêtements aux noms bien français tels que « *A Torre Eiffel* », « *Bazar Francês* », ainsi que dans ceux des salles présentant le « divertissement l[e] plus moderne de l'époque » : « l'Odéon », « Paris », « *Parisiense* », dont les films sont distribués par les firmes Gaumont et Pathé. Ces faits sont notamment probants dans les détails des images, où l'on peut aisément retrouver des inscriptions francophones sur les devantures des établissements.

---

<sup>80</sup> Se reporter à la [Fig. 126] en annexes. Transcription des lettres 1915-1923 de Marc Ferrez réalisée par l'auteure en 2017 à l'Instituto Moreira Salles.

<sup>81</sup> Claudio Batalha, « Jaurès au Brésil », in Cahier Jaurès, *op. cit.*, p. 24.

### 3. Quand Paris s'invite au Brésil

Dans l'article « L'influence de la culture française », l'auteur poursuit sur l'évolution, aussi bien interne qu'externe, que vit le Brésil dans les premières décennies du XXe siècle. Ces mutations, à la fois urbaines et sociétales, saillantes dans les grandes métropoles, ont pour but d'impacter de manière positive le rôle économique du pays qui, à l'époque, est centré à Rio de Janeiro. Par la même occasion, ces transformations attirent les investisseurs étrangers, comptant parmi eux Albert Kahn, qui va probablement jusqu'à dépasser le cadre purement documentaire et archivistique à des fins de considérations professionnelles et financières.

Davantage qu'une « histoire d'amour »<sup>82</sup>, la relation entre Rio de Janeiro et Paris pose, à cette époque, ses fondements sur une architecture moderne commune. Ancienne ville coloniale et « débouché de la plaine sucrière de Campus et des mines de l'intérieur »<sup>83</sup>, Rio de Janeiro accuse de grandes réformes urbaines mises en application par Francisco Pereira Passos, inaugurant le *bota-abaixo*<sup>84</sup> (« période de destruction »). Selon Ileana Pradilla Ceron, Pereira Passos, préfet de la ville de 1902 à 1906, a vécu à Paris de 1858 à 1860, où notamment il fait la connaissance de Marc Ferrez. C'est sous l'égide de Haussmann, alors préfet du département de Seine, que le brésilien étudie l'ingénierie<sup>85</sup>. Preuve de l'admiration dont il est la cible, une page du journal *Fonf-Fon* fait part d'une célébration à venir pour le « Réformateur de la Ville » orchestrée par « ses admirateurs, qui sont tous les cariocas<sup>86</sup> ». Comme à Paris, l'éloignement et l'éradication de la population misérable sont programmés pour convenir au modèle d'une ville européenne civilisée, mettant ainsi au ban toutes les pratiques typiques et locales qui animent les rues (vendeurs ambulants, modes de locomotion avec des animaux, groupes de musique afro-brésilienne)<sup>87</sup>. De plus, ces nouveaux plans visent à assainir la ville, comme le poursuit son successeur Oswaldo Cruz avec des campagnes de vaccination destinées aux habitants<sup>88</sup>.

---

<sup>82</sup> Guran et Monterosso, *op. cit.*, p. 29.

<sup>83</sup> Denis, *Le Brésil du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>84</sup> Parente, *op. cit.*, p. 74.

<sup>85</sup> Ceron, *op. cit.*, p. 97.

<sup>86</sup> « Reformador da Cidade », et « Os seus admiradores, que são todos os cariocas », dans *Fon-Fon*, *op. cit.*, p. 9, [T.d.A.].

<sup>87</sup> Parente, *op. cit.*, p. 74.

<sup>88</sup> Batalha, *in* Cahier Jaurès, *op. cit.*, p. 24.

Le « Paris tropical<sup>89</sup> » prend peu à peu forme : de larges avenues percent la ville en remplaçant les petites rues, comme par exemple l'Avenue Centrale. Évoquée plus haut, elle constitue le centre culturel de la ville avec des bâtiments flambants neufs, que l'opérateur ne manque pas d'immortaliser : la Bibliothèque Nationale **[Fig. 75]**, le Palais Monroe, l'École des Beaux-Arts, ou encore le Théâtre Municipal, très similaire à l'Opéra de Paris, dont Georges Clemenceau va dire : « aussi bien par la silhouette que par l'exagération de la dépense<sup>90</sup> ». En effet, dans une logique capitaliste, Rio de Janeiro doit affirmer sa position dans l'économie du café et adapter sa topographie à un mode de vie plus bourgeois<sup>91</sup>. L'Avenue Beira Mar, le long de la plage de Botafogo, capte toute l'attention de l'objectif du photographe qui cherche à mettre en valeur la sinuosité de ces tracés. Notamment, à proximité, le Palais de Catete et son jardin, qui deviennent propriété du gouvernement en 1896, ou encore le quartier de Gloria, tout récemment rénové, montrent cet attrait pour les lieux convoités par l'intelligentsia. Non seulement les places et les parcs sont embellis, mais le port va également se moderniser. D'après Parente, « Les navires européens qui ont apporté non seulement les costumes, les meubles et les vêtements, mais aussi les nouvelles sur les pièces et les livres en vogue, le comportement, les loisirs, l'esthétique, tout ce qui pourrait être consommé par une société assoiffée de modèle de prestige<sup>92</sup> ». Le Brésil cherche la reconnaissance par la voie du mimétisme.

Les changements opérés à cette époque sont immanquablement documentés par les photographes, jonglant entre bâtiments authentiques et nouveaux aménagements. À ce titre, l'opérateur du voyage en Amérique du Sud prend en photo à plusieurs reprises le Théâtre Municipal de São Paulo **[Fig. 72]**, dont la construction débute en 1903 au sommet du Morne du Thé, ainsi que les quartiers qui l'entourent. Ces travaux urbains ne manquent pas de susciter des débats véhéments sur la conception du beau et du laid, et sur le passé de la ville banni, conjuguant la saleté, l'obsolescence et le colonialisme, en faveur d'une future métropole belle, aérée, progressiste, et cosmopolite.

---

<sup>89</sup> Parente, *op. cit.*, p. 74.

<sup>90</sup> Georges Clemenceau, *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud : Argentine - Uruguay - Brésil*, Paris, Hachette, 1911, p. 211, in Cahier Jaurès, *op. cit.*, p. 24.

<sup>91</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.* p. 57.

<sup>92</sup> Parente, *op. cit.*, p. 75.



De plus, selon Claudia da Oliveira<sup>93</sup>, les réformes influant sur l'iconographie de la ville, vont construire un nouveau langage visuel que le photographe applique dans ses images, et que les revues illustrées vont relayer. Pour Marc Ferrez, la question du format est d'ailleurs prégnante dans son *Album da Avenida Central*, qui va constituer la principale documentation de la rénovation urbaine de Rio de Janeiro. Il s'agit d'une commande qui comprend plus de cent planches de photogravure grand format représentant les nouveaux édifices qui la longent. L'analyse méthodique se note d'emblée dans l'attention portée à la singularité de l'architecture de cet immeuble de la compagnie Theodore Wille **[Fig. 113]**, figure emblématique du commerce de café et du port de Santos, dans l'État de São Paulo. Les façades sont prises sans lien apparent les unes avec les autres. Son petit-fils Gilberto Ferrez est le premier à s'intéresser à ces images, qu'il sauve d'une inondation et qu'il classe<sup>94</sup>. Vues de perspectives sur les rues, croisement, carrefours constituent la géométrie des images du fonds qui peuvent trahir un intérêt beaucoup plus souterrain pour les quartiers photographiés.

Mentionnée plus haut, la manifestation qui se tient Place de l'Arsenal à Recife, aux pieds de la Tour Malakof, fait l'objet d'environ huit images parmi le fonds, telle que cette dernière qui capture un groupe d'hommes, dans un cadre plus resserré **[Fig. 73]**. Indiquée conventionnellement « parade militaire », la stéréoscopie représenterait en fait la « Réception de l'ambassadeur de France<sup>95</sup> ». Une recherche a ensuite laissé voir qu'il s'agit d'Albert d'Anthouard, élu ambassadeur en 1907. Anne Sigaud, chargée de recherche au musée départemental Albert-Kahn, a fait connaître qu'il est inscrit parmi les invités à Boulogne. Après consultation sur l'inventaire, le nom du Baron d'Anthouard est bien noté, en tant que « Membre du Comité France-Amérique », invité à la Société Autour du Monde en novembre 1909. Dès lors, l'information ouvre la piste de contacts entre Albert Kahn et des personnes influentes qui auraient pu le guider dans son entreprise brésilienne. Enfin, suite à des recherches menées par Anne

---

<sup>93</sup> Claudia de Oliveira, *O Moderno em revistas : Representações do Rio de Janeiro de 1890 à 1930*, Rio de Janeiro, Garamond, 2010, pp. 111-252, in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 73.

<sup>94</sup> Entrevue avec Pedro Karp Vasquez.

<sup>95</sup> Légende reportée sur une liste des autochromes du fonds comprise dans la boîte « Amérique du Sud », documentation du musée Albert-Kahn.

Sigaud aux Archives Diplomatiques de la Courneuve, il est possible qu'Albert Kahn ait eu des motivations financières à venir investir au Brésil.

Anne Sigaud livre les constats suivants<sup>96</sup> : un grand nombre d'initiatives d'emprunts et de créations de banques françaises au Brésil a lieu en 1909-1910. Dès lors, Albert Kahn a l'habitude de travailler avec plusieurs banques, qui dépêchent parfois des experts à l'étranger. Ainsi, il aurait pu échanger avec l'un d'eux. Un des emprunts correspond justement au passage d'Anthouard à Boulogne en novembre 1909, mais le lien avec le voyage reste à prouver. Aussi, en dehors des archives diplomatiques, il existe un rapport bien plus tardif sur la situation « de la Banque, ainsi que du Patrimoine et des Engagements Personnels » de 1932 (fonds Petit), qui confirme des actions effectuées par Albert Kahn au Brésil. Toutefois, il est difficile d'en mesurer l'étendue. Au final, toutes ces hypothèses restent à creuser dans le cadre d'une prochaine recherche, en reliant et justifiant lesdits projets avec son itinéraire.

Outre ces renseignements, l'on pourrait facilement extrapoler sur la signification de chacune des rues et des édifices que l'opérateur capture. Mais, l'essence des images de ces métropoles réside en cette dichotomie entre mémoire et modernité, à une époque où les véhicules à chevaux n'ont pas encore été remplacés par les automobiles, néanmoins les tramways les mettent au défi. Albert Kahn, témoin discret parmi les gens du pouvoir et de la bourgeoisie, rend surtout compte d'une « photographie d'arpenteur<sup>97</sup> » de la ville, se plaçant au même niveau du piéton happé par l'esthétique du contemporain.

---

<sup>96</sup> Nous la remercions pour la consultation de ces documents. Cote 144 CPCOM 52 : correspondance politique et commerciale, Brésil, finances privées, banques, janvier 1908-avril 1910 ; cote 144 CPCOM 46 : correspondance politique et commerciale, Brésil, emprunt brésilien, octobre 1909-décembre 1910 ; et dossiers 144 CPCOM 53, 99 et 120.

<sup>97</sup> « fotografia vistoriadora », in *Mendoza dos Santos, op. cit.*, p. 73.

### 3) « Instruire l'élite » : le voyage comme fin de connaissance

Les fonctions du fonds « Voyage en Amérique du Sud » visent, comme nous allons le voir, un objectif commun à travers trois actions. La première consiste à exploiter les capacités d'émerveillement de la projection d'images de voyage pour ainsi permettre de véhiculer plus facilement, dans un deuxième temps, des idées et des connaissances. Enfin, le troisième mode opératoire se base sur le public de ces projections, que sont les élites, encouragées à faire communiquer et fraterniser les nations.

#### 1. L'image ou la « forme d'un spectacle »

Dans cette perspective, la photographie et la cinématographie ont pour but d'être diffusées, d'être partagées à l'extérieur « pour dépasser le lieu et l'instant qui l[es] ont déterminée[s] »<sup>98</sup>. Comme nous avons pu le voir, les procédés employés jusqu'ici dans le fonds du voyage revêtent en commun une valeur ajoutée qui amène l'observateur, dès lors qu'il consulte une de ces images fixes ou aminées, à se transporter dans une dimension presque thaumaturgique.

Concevoir ce fonds sans la projection, que ce soit pour l'autochrome, la stéréoscopie ou le film, est indubitablement impossible pour ces techniques qui ont été pensées pour être regardées dans la pleine possession de leurs fonctionnalités. Aussi, pour Sonia Floriant, l'image « revêt la forme d'un spectacle dans son dispositif même [...] »<sup>99</sup>. La projection partage les mêmes enjeux que dans la salle de représentation, avec les spectateurs réunis dans une salle face aux acteurs, que sont ici les images. Selon Anne Lacoste, les observateurs, physiquement et sensiblement investis, sont tous reliés par cette expérience unique, sorte de « performance de la photographie »<sup>100</sup>. Les images projetées se comprennent dans un ensemble, les unes liées aux autres, et délivrent un message spécifique qui peut être complètement

---

<sup>98</sup> Guran et Monterosso, *op. cit.*, p. 41.

<sup>99</sup> Sonia Floriant, *in* Vidal, *op. cit.*, p. 84.

<sup>100</sup> Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, et Olivier Lugon (dir.), *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, cat. exp., Lausanne, Musée de l'Élysée, (1 juin 2017 – 24 septembre 2017), Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2017, p. 125.

différent suivant l'ordre de passage à l'écran. De cet effet d'accumulation, la projection constitue la racine de l'image diapositive<sup>101</sup>.

Avant même l'invention du cinéma, dès 1850, la projection s'applique à la photographie sur verre. Les Langenheim, deux frères allemands à la tête d'un studio photographique aux États-Unis, sont à l'origine de l'entrée sur le marché des premières plaques de projection, avec l'image positive développée sur un support translucide<sup>102</sup>. Cette innovation prolonge l'expérience du spectacle, initiée dès le XVII<sup>e</sup> siècle avec la lanterne magique, divertissement populaire mais servant également à l'enseignement par le biais des illustrations réalisées manuellement<sup>103</sup>.

Au contraire, la charge magique est absente de l'agrandissement photographique qui finit par devenir obsolète vers 1880 quand apparaissent les images positives sur verre<sup>104</sup>. « Plaques de projection », « positif sur verre », « cliché diapositif », « vue » sont, selon Carole Sandrin<sup>105</sup>, autant de synonymes pour lesquels la lumière joue un rôle fondamental. Le terme de « diapositive » apparaît vers 1890, dont le préfixe *dia-* (« à travers ») renvoie à la transparence du support de l'image qui est traversée par la lumière pour pouvoir être « projetée sur un écran ou seulement regardée par lumière transmise<sup>106</sup> ». Outre l'introduction du cinématographe, avec ses images animées, la diapositive continue d'être aussi populaire au XX<sup>e</sup> siècle qu'elle l'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, « la diapositive raconte aussi bien la diffusion des savoirs, la quête de la couleur et de la stéréoscopie, que l'essor d'une pratique photographique amateur engendrant une industrie florissante à la fin XIX<sup>e</sup> [...] ». En effet, les plaques de projection dérivent de la stéréoscopie, dont elle entraîne la production massive étant donné le support à plus faible coût et l'illusion de profondeur conférée par la vue. Concernant la couleur, les *Visions d'Orient* de Gervais-Courtellemont rapportent également un franc succès, transportant les spectateurs grâce à la magie des

---

<sup>101</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>103</sup> « Introduction », in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>104</sup> Carole Sandrin, « L'image de lumière », in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

couleurs, prodiguant elles aussi un « effet de réalité<sup>107</sup> ». Albert Kahn va d'ailleurs profiter de la célébrité du photographe pour utiliser lui aussi la salle Charras, qui possède une lanterne de projection, et attirer le public<sup>108</sup>. Cependant, en 1907, le marché de l'autochrome se teinte d'une polémique provoquée par le mouvement pictorialiste, et la question de la couleur dans la projection : « l'autochrome ne donne toute sa saveur que dans l'image agrandie et [...] c'est là seulement qu'il faut juger de sa valeur esthétique<sup>109</sup> ». Notamment, Antonin Personnaz, secrétaire général de la Société Française de la Photographie, n'accepte pas de montrer ses autochromes autrement que par la voie de la projection<sup>110</sup>. Enfin, l'image animée suscite enchantement et curiosité :

Figurez-vous un écran, placé au fond d'une salle aussi grande qu'on peut l'imaginer. Cet écran est visible à une foule. Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais, tout à coup, l'image de la grandeur naturelle ou réduite, suivant la dimension de la scène, s'anime et devient vivante. C'est une porte d'atelier qui s'ouvre et laisse échapper un flot d'ouvriers et d'ouvrières, avec des bicyclettes, des chiens qui courent, des voitures ; tout cela s'agite, grouille. C'est la vie même, c'est le mouvement pris sur le vif.<sup>111</sup>

Ces quelques phrases, parues dans *La Poste* le 30 décembre 1895, font référence à la première projection publique payante, qui a lieu le 28 décembre à Paris, au Salon Indien du Grand Café. Nathalie Boulouch souligne que le terme de « projection » est directement relié à la désignation des plaques positives de projection<sup>112</sup>. Ici, l'effet de réel n'est pas donné par la couleur ou la profondeur, mais par le mouvement. Puis, à Paris, en 1900, pendant l'Exposition Universelle, les frères Lumière projettent gratuitement 15 vues cinématographiques et 15 trichromies

---

<sup>107</sup> Aumont, *L'Oeil interminable*, Paris, Séguier, 1989, p.20-24, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 164.

<sup>108</sup> Boulouch, in Perlès, op. cit., p. 213.

<sup>109</sup> Cyrille Ménard, « La photographie des couleurs au Salon de 1909 », *Photo-Magazine*, N°40, 1909, p.118, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 174.

<sup>110</sup> *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 174.

<sup>111</sup> Anonyme, *La Poste*, le 30 décembre 1895, cité par Daniel Banda et José Moure (éd.), *Le Cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2008, p.41, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 163.

<sup>112</sup> *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 163.

stéréoscopiques<sup>113</sup>. Pourtant, l'auteur révèle que l'image animée va plus rapidement rebuter les spectateurs, le mouvement provoquant plus une fatigue visuelle, et que la fin du XIXe signe le triomphe des projections d'images fixes dans le cadre de l'enseignement.

Si ces images fixes et animées convoquent l'aspect spectaculaire et divertissant par la forme, il l'est aussi par le fonds, par conséquent le sujet montré. Voir des photographies de voyage par projection permet au spectateur de s'immerger dans ces scènes, désormais à travers une expérience collective. Depuis la fin du XIXe siècle, l'exposé du retour d'un voyage implique une projection de diapositives sur un écran, qui invite aussitôt à un empirisme du voyage pour celui qui n'a pas quitté son siège. Et, les paysages d'Amérique du Sud, peu communs aux yeux des Occidentaux, se rajoutent à cette subjugation. Le verbe « subir » est utilisé par Edmond Haraucourt alors qu'il fait part de la projection de paysages rapportés par Gervais-Courtellemont : « Certaines de ces visions, [...] en se projetant sur l'écran lumineux, étaient d'une magnificence et d'une suggestion, d'une évocation, d'une poésie qu'on ne peut pas nier puisqu'on la subissait<sup>114</sup>. »

## 2. L'orientation didactique des projections

Au-delà de cet attrait égayant et invitant à la rêverie, les projections, telles que les séances à la lanterne magique, sollicitent non seulement les sens mais également la matière grise. Les établissements de formation et d'enseignement, comme la Royal Polytechnic de Londres, ont bien saisi cet enjeu en se servant des projections à la lanterne magique pour « capter l'esprit en arrivant au cerveau par les yeux<sup>115</sup> ». Les vues photographiques, avec les qualités d'exactitude et de neutralité, partagent les mêmes intérêts scientifiques que la géographie à la fin du XIXe siècle, signifiant littéralement « dessin de la Terre ».

---

<sup>113</sup> Emmanuelle Toulet, « Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N°33, 1986, p.186, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 164.

<sup>114</sup> Edmond Haraucourt, « Art et machine », *La Dépêche*, 6 avril 1909, p. 2, cité dans Boulouch, in Perlès, op. cit., p. 219.

<sup>115</sup> Boulouch, in Perlès, op. cit., p. 213-214.

« Instruire l'élite », telle est la conviction partagée par Bergson, et Brunhes plus tard, qui constitue la vocation des projections d'Albert Kahn<sup>116</sup>. Albert Kahn a créé les bourses « Autour du Monde » à la fin du XIXe siècle, voulant encourager les décisionnaires de demain à se faire leur propre opinion, sans se limiter à un horizon fermé sur lui-même. On retrouve de nouveau dans cette démarche la philosophie cartésienne qui exhorte l'individu à s'extraire d'un raisonnement trop théorique pour aborder « le grand livre du monde<sup>117</sup> », à travers le voyage et la juste observation. Dans cette perspective, à une époque où les allocutions politiques sont teintées de propagande politique, la photographie se trouve être le bouclier à toute manipulation idéologique, dans sa nature objective et réaliste. Elle demeure donc l'outil idéal pour enseigner, tout en convoquant les sens, et ce pour un grand nombre dans le cadre de projections.

Il est peu probable que les images du voyage en Amérique du Sud aient été projetées (aucune référence ne correspond sur l'inventaire<sup>118</sup>), et si un public les a vues, cela aurait été dans un cadre privé et réduit. D'après Flore Hervé, la transmission des Archives de la Planète s'est effectuée, sous la direction d'Albert Kahn, à deux échelles. Dans le premier cas de figure, des projections ont eu lieu dans la propriété d'Albert Kahn, et dans le second, elles ont été adressées dans le cadre de requêtes externes<sup>119</sup>. Jean Brunhes a été le principal instigateur de la consignation des projections dans un registre, mentionnant les noms des invités, la technique et le thème présenté. Les registres concernant les autochromes s'étendent de 1913 à 1930, et pour les films, ils datent partiellement de 1913 à 1921, et de manière complète de 1921 à 1935<sup>120</sup>. Les photographies et les films les plus sollicités ont trait à des couchers de soleil et des vues automnales, puis des sujets centrés sur l'art et l'architecture sont les plus choisis pour les autochromes, alors que les films concernent des préoccupations « scientifiques et techniques<sup>121</sup> ». Les archives étaient également diffusées à l'extérieur dans un cadre pédagogique, servant pour des conférences et

---

<sup>116</sup> Flore Hervé, in Beausoleil, *op. cit.*, p. 198.

<sup>117</sup> Expression issue de la première partie du *Discours de la méthode*, citée par Henri Bergson, *Bulletin de la Société Autour du Monde*, n°14, juin 1931, pp. III-IV, in Castro, *op. cit.*, p. 182.

<sup>118</sup> Information obtenue auprès de Serge Fouchard, responsable de l'inventaire du registre des projections, au musée départemental Albert-Kahn.

<sup>119</sup> Flore Hervé, in Beausoleil, *op. cit.*, p. 198.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Flore Hervé, in Beausoleil, *op. cit.*, p. 198.

des séminaires dans des institutions telles que le Collège de France ou la Sorbonne, ainsi qu'à l'étranger<sup>122</sup>.

Depuis longtemps, la photographie sert de support à l'enseignement, que ce soit pour l'art en général ou pour tout autre domaine scientifique. En 1880, Alfred Molteni, spécialisé en optique, membre de la Société de Géographie réunit une assemblée à la Sorbonne avec Stanislas Meunier, géologue de profession afin de convaincre les enseignants de la valeur éducatrice des photographies sur plaques projetées dans la sphère scientifique<sup>123</sup>. *L'Univers illustré*, cette année-là, commissionne l'artiste Auguste Hilaire pour représenter cette conférence [Fig. 123]. Cela porte ses fruits, dès lors qu'en France comme dans d'autres états européens, la Maison Molteni devient hautement recommandée dans l'édition des vues de projections : conviée à 12 000 conférences et diffusant un ensemble d'environ 60 000 images pendant quarante ans<sup>124</sup>. Encore faut-il noter qu'à cette période les plaques n'ont pas encore remplacées l'ensemble des dispositifs pédagogiques, étant donné le coût du matériel<sup>125</sup>.

Ainsi, en premier lieu, au moment de ses balbutiements, le médium photographique est véhicule de connaissance et rapproche les individus entre eux, professeurs et enseignants. Boris Kossoy montre que depuis la décennie 1840, des services étaient proposés par des studios photographiques pour y « enseigner l'art<sup>126</sup> » à travers l'apprentissage de la pratique. Difficile de quantifier exactement le nombre de personnes intéressées par le biais des annonces, même si l'attrance pour le métier est certaine<sup>127</sup>. Ensuite, au sein des groupes de discussions, des photos-clubs, le lien entre enseignement et photographie reste constant.

De plus, la force de proposition didactique des projections photographiques a ponctué l'évolution scientifique, et notamment celle de l'histoire de l'art. D'abord, les expérimentations sur la couleur entrent à la fois dans le champs artistique et

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Anne Lacoste, « La séance », in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p.126.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> Roland Recht, « Fiat Lux. Histoire de l'art et projections lumineuses », in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>126</sup> « Ensina-se a arte », in Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>127</sup> Kossoy, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, *op. cit.*, p. 40.



photographique, que physique et scientifiques avec les théories sur la vision<sup>128</sup> qui se développent - tout particulièrement dans le contexte de la peinture pointilliste. La perméabilité entre l'université et le musée se trouve mise en avant par Wilhelm von Humboldt<sup>129</sup>, dans cette vocation instructrice et formative de l'individu, lui qui est à l'origine de la création de l'Altes Museum de Berlin<sup>130</sup>. Cette tendance est également au centre des discussions au XIXe siècle pour la fondation d'un Musée pédagogique, qui passe de la chimère à la réalité en 1879<sup>131</sup>. Le Musée dispose de quatre sections issues de la France et de l'étranger : matériel scolaire, appareils d'enseignement, bibliothèque centrale et documents relatifs à l'histoire de l'éducation et est doublée de la *Revue Pédagogique* en 1882, qui constitue « en quelque sorte un congrès pédagogique, permanent et universel » dans un siècle qui s'intéresse de très près à la science de l'éducation<sup>132</sup>. À partir de 1896, le Musée se dote d'un *service des vues* photographiques pour des projections dans le cadre de cours et de conférences, qui se mettent à circuler à travers la France, jusqu'à présenter le service lors de l'Exposition Universelle de 1900. Ses offices ne cessent de se développer au début du XXe siècle, en France comme à l'étranger, notamment outre-Atlantique en Argentine et en Uruguay.

Par exemple, l'historien de l'art Aby Warburg matérialise cette porosité lors de conférences qu'il préside à Hambourg, dans la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, équipée d'appareils pour la projection<sup>133</sup>. Pour ce faire, il affiche des photographies ou autres sur de larges panneaux de bois tapissés de tissu noir, se déplaçant « d'une planche à l'autre », dans la salle de forme ovale, ce qui ne peut que

---

<sup>128</sup> Roland Recht, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 179

<sup>129</sup> *Idem*, p.178.

<sup>130</sup> Nathalie Figueroa, « Les frères Humboldt, l'Europe de l'esprit », exposition virtuelle, [en ligne], 2014. *Université Paris Sciences et Lettres Research Université* (P.S.L.). Disponible sur : <https://explore.psl.eu/fr/decouvrir/expositions-virtuelles/les-freres-humboldt-leurope-de-lesprit>. (consulté le 2 juillet 2019).

<sup>131</sup> Maurice Pellisson, « Musées pédagogiques » [en ligne], (s.d.). *Institut Français de l'Éducation. L'Édition Électronique*. Disponible sur : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3241> (consulté le 28 janvier 2019).

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne. Avec un essai de Roland Recht*, Paris, Atelier de l'écarquillé, 2012, p. 47, cité dans Roland Recht, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, op. cit., p. 185.

captiver son auditoire<sup>134</sup>. Ainsi que le souligne Roland Recht, ce dispositif permet de mettre en balance image et parole, dont la cadence éveille deux études : celle de l'iconographie et celle du style. « Cette tension, qui est à l'œuvre dans toute écriture de l'histoire de l'art, devient particulièrement sensible dans un cours illustré de projections, en raison de l'instantanéité de leur apparition.<sup>135</sup> » écrit-il.

Enfin, cette mosaïque d'images, aux techniques et aux sujets différents, a pour but de composer une œuvre de documentation unique dont la projection a brouillé les frontières. En effet, l'orchestration des diapositives et le rythme auquel elles sont montrées signent entre elles une « interdépendance comparable au montage cinématographique<sup>136</sup> ». La projection renouvelle à chaque séance une œuvre à part entière, dépendant de cet agencement d'images, du débit du conférencier et de la réception de l'auditoire.

### 3. La dimension sociale : les invités à Boulogne et les boursiers Autour du Monde

Sans faire partie, à proprement parler, du fonds du « Voyage en Amérique du Sud », il reste une catégorie de photos dont il a peu été question jusqu'ici. Il s'agit des autochromes de portraits d'invités brésiliens, pris en 1927 par l'opérateur Auguste Léon, donc étant hors du cadre chronologique fixé initialement. Néanmoins, ils constituent un excellent point d'ancrage pour aborder la voie sociale et publique qu'empruntent le fonds, surtout dans le cas de sa fonction originelle et future.

Tout d'abord, passées la création des Bourse Autour du Monde et l'acquisition de sa propriété de Boulogne, Albert Kahn intronise en 1905, dans cette même maison, la « Société Autour du Monde »<sup>137</sup>. Dans les « Statuts » datant du 1<sup>er</sup> janvier 1913<sup>138</sup>, Albert Kahn écrit que la « Société Autour du Monde » est accessible aux « personnes

---

<sup>134</sup> Roland Recht, in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>136</sup> « Introduction », in *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>137</sup> Projet né en 1902 et officialisé en 1906. Nathalie Clet-Bonnet, « La Société Autour du monde 1906-1949 », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 237.

<sup>138</sup> Albert Kahn, « Statuts de la Société Autour du Monde », 1 janvier 1913, p. 7, cité dans Clet-Bonnet, in Beausoleil, *op. cit.*, p. 237.

qui, par leurs voyages, leurs travaux ou leur action, témoignent une sympathie et promettent une collaboration à l'œuvre entreprise par M. Albert Kahn ». Dès lors, « les membres [...] se proposent de travailler à répandre, en France, la connaissance exacte des pays étrangers, à l'étranger, celle de la France, à faire comprendre et estimer tout ce qu'on peut appeler la civilisation internationale ». Aussi nommé Cercle Autour du Monde, les boursiers comptent parmi les premiers à s'y réunir, réutilisant l'expression « Autour du Monde<sup>139</sup> ». La famille spirituelle de Kahn naît donc dans sa maison à Boulogne-Billancourt, aménageant les salles à cet effet et organisant tout un rituel pour stimuler les esprits et renforcer les liens de la collectivité. De plus, la Société, après un premier ouvrage collectif publié en 1904, consigne ses préceptes dans un *Bulletin* qui est imprimé à partir de 1914, après avoir été écrit à la main<sup>140</sup>.

Ainsi, dès 1898, Albert Kahn envoie des boursiers, d'abord de jeunes agrégés, puis des docteurs en droit et des étudiants qui veulent travailler dans l'enseignement<sup>141</sup>, pour faire un voyage autour du monde. Sur une base tripartite, le boursier doit mettre à exécution, selon Nathalie Clet-Bonnet<sup>142</sup> : l'observation des pays visités ; la comparaison entre ces pays et la France ; et l'échange d'opinions divers, du vécu, dont il doit donner les conclusions à son retour de voyage. Parmi les recommandations que transmet Albert Kahn à ses boursiers, il est une liste de « Vêtements et objets spéciaux à emporter » qui compte un appareil photo portable, le *Folding Kodak Pocket*<sup>143</sup>. Aussi, il leur adresse une « Note » qui explicite ses attentes tout en revenant sur l'origine de l'idée des Bourses. En effet, à ses 38 ans, Albert Kahn déplore le manque de solidarité entre les états, qui aboutit à l'ignorance et au conflit, auquel le voyage doit pallier grâce à la communication et l'enrichissement personnel et professionnel des jeunes gens<sup>144</sup>. Former les « élites » consiste en un dépassement de l'enseignement trop hermétique des études via la prise de « contact

---

<sup>139</sup> Clet-Bonnet, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 237.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 241.

<sup>141</sup> Clet-Bonnet, « Le regard. Les bourses autour du monde. La fondation française », *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 141.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 149.

<sup>144</sup> Clet-Bonnet, « Le regard. Les bourses autour du monde. La fondation française », *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 140.

avec la vie » qui doit entraîner « l'ensemble de la société » afin de viser la concorde et l'union entre les nations<sup>145</sup>.

De plus, Albert Kahn a dû s'inspirer pour les bourses du modèle de la Conférence Molé-Tocqueville<sup>146</sup>, réseau d'intellectuels et de politiciens et de financiers, dans lequel il gravite aussitôt qu'il arrive à Paris. Personnalité publique et influente, bien que peu expansive, Albert Kahn, de nature philanthrope, encourage l'enseignement en faisant des dons à son ancien collègue en Alsace, et en cofondant la Société des amis de l'Université de Paris en 1898<sup>147</sup>.

Au-delà de toutes ces œuvres, c'est le nombre de portraits pris dans le studio de sa propriété à Boulogne-Billancourt qui confirme son désir de fraternité et son humanisme. La sociabilité avec les élites reste néanmoins réduite et privée quand il convie des gens à voir des projections et à découvrir ses jardins : hommes d'affaires, intellectuels et universitaires, politiciens, scientifiques, militaires, hauts dignitaires religieux, artistes, etc. Le fonds comprend une quarantaine de portraits de personnalités brésiliennes, parmi lesquels l'Ambassadeur du Brésil, Luiz Souza Dantas, accompagné du Dr Carvahlo Mendonça, Monsieur Banesvesle, Monsieur Octave Guinle, et Monsieur Lumen de Paula Machado, mentionnés précédemment, et des membres de leurs familles. Le sujet s'assoit devant un rideau pour un fonds neutre, et quand Albert Kahn conserve un portrait, il donne en guise de souvenir un autre exemplaire à la personne. Le mystère reste entier quant aux raisons qui ont amené ces convives en France en 1927, chez Albert Kahn. Et, nous ignorons s'ils ont pu assister en petit comité à une projection des films et des photos du fonds du « Voyage en Amérique du Sud ». Le fait qu'Auguste Léon les ait portraiturés peut paraître anodin dans la mesure où il a pris beaucoup d'autres portraits dans le studio.

Au début du XXe siècle, l'influence des élites sur la politique, l'industrie et les secteurs artistiques est telle qu'elle conduit involontairement à la construction d'un mode de vie et d'une iconographie bien spécifique. Au Collège de France, Jean

---

<sup>145</sup> Lettre au recteur de l'académie de Paris, Louis Liard, 10 juin 1898, reprise sous forme de « Note » aux boursiers, citée dans Clet-Bonnet, », in Beausoleil, *op. cit.*, p. 140.

<sup>146</sup> Association reconnue d'utilité publique en 1897. Couëtoux, « De l'Alsace à Paris, d'un siècle à un autre », in *Albert Kahn : singulier et pluriel*, *op. cit.* p.26

<sup>147</sup> Couëtoux, in *Albert Kahn : singulier et pluriel*, *op. cit.* p.26

Brunhes, après sa nomination, commente des projections publiques d'autochromes suivant l'actualité des Archives de la Planète, que des spécialistes, comme Molteni et Massiot mettent en place dans la salle dédiée<sup>148</sup>. Puis, ainsi que l'écrit Nathalie Boulouch<sup>149</sup>, l'arrivée de certains invités peut orienter la sélection de plaques à projeter ; par exemple des images de la Grèce sont montrées à la danseuse Isadora Duncan et ses élèves.

Parallèlement au Brésil, les grandes métropoles cherchent à adopter les conventions bourgeoises pour séduire les étrangers et attirer les investisseurs. Guilherme dos Santos a aussi bien capté les merveilles naturelles et sauvages de Rio de Janeiro qu'il a pris soin d'immortaliser les lieux et les événements d'une société raffinée et moderne. De plus, il tient à offrir ses vues stéréoscopiques à des touristes étrangers de prestige et des diplomates rencontrés grâce à ses bonnes relations ou lors d'événements mondains et de visites officielles. Pour lui, il s'agit surtout de véhiculer une description avantageuse de son pays à ces membres de l'élite<sup>150</sup>.

Ainsi, comme l'affirme Maria Isabela Mendonça dos Santos, la pratique même de la photographie peut être vécue comme une expérience sociale dès lors qu'elle est déterminée par une « hiérarchie de valeurs ». Et cette hiérarchie se fonde sur différentes notions comme l'exploitation ou non de nouvelles technologies, les codes du beau et de l'art correspondant aux patrons internationaux (expositions nationales ou internationales), et proches des réseaux de pouvoir, de production ou d'instruction, promulguée par exemple par les Beaux-Arts.

Si les images fixes et animées ont pu aussi bien, ou peuvent, susciter l'émerveillement et l'admiration par la beauté de ses paysages, ses vues sont également riches de détails et d'informations sur une époque dont les mœurs et les usages sont décelables dans les scènes animées. Mais, surtout, elles se caractérisent par leur *migration*, selon le principe d'Aby Warburg, qui se réfère aux

---

<sup>148</sup> Des documents conservés dans les archives Jean Brunhes confirment ces services rémunérés. Boulouch, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 219.

<sup>149</sup> Boulouch, *in* Perlès, *op. cit.*, p. 219.

<sup>150</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 56.

« déplacements », qu'ils soient allégoriques, formels ou conceptuels, qui sous-tendent les images<sup>151</sup>.

#### 4) L'anthropologie : des thèmes éthiques et sociaux en jeu

D'une part, l'entreprise archivistique d'Albert Kahn est inscrite dans le contexte politique et historique du colonialisme. D'autre part, les différentes fondations qu'il a érigées confèrent à toutes ses actions une valeur humaniste, portée vers la connaissance de l'altérité. À cette balance s'ajoute la montée de l'anthropologie au XXe siècle, dont la photographie est le premier instrument. Dès lors, il convient de noter les différents degrés d'interprétation de ces images d'un pays dont l'iconographie s'est souvent rapportée à l'exotisme et aux différents types humains.

##### 1. Les images du fonds, écartelées entre le désir de paix universelle...

Avant même le projet du voyage en Amérique du Sud, Albert Kahn s'est lancé dans de multiples actions tournées vers l'altérité et l'élévation de la civilisation. L'image considérée comme un document, « substitut du terrain<sup>152</sup> », retrace l'itinéraire d'Albert Kahn dans diverses zones du Brésil et à travers sa monstration, lors de la projection, en souligne le comparatisme les unes entre les autres. Dès lors, il a été question de la nature objective et descriptive de ce document, que l'époque porte à son paroxysme, en particulier dans les domaines scientifiques.

Au-delà du caractère scientifique, les images du fonds, comprises dans l'ensemble de la collection des Archives de la Planète, visent à élaborer « les archives de demain<sup>153</sup> ». Initié avec les Bourses « Autour du Monde », le banquier met sa fortune au service de nombreuses fondations, comme le Comité Nationale d'Études

---

<sup>151</sup> Castro, *op. cit.*, p. 248.

<sup>152</sup> Perlès, « Les archives de la planète : un projet en tension entre science et action », in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 199.

<sup>153</sup> Perlès, Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 207.

Sociales et Politiques en 1916, pour encourager les français décisionnaires à réfléchir sur des « questions d'ordre social et politique d'intérêt général<sup>154</sup> », à l'attention des générations futures. Albert Kahn formule ses idées philanthropiques dans *Des droits et des devoirs des gouvernements*, écrit à partir de 1917, dont le titre fait évidemment écho au texte fondateur de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789. Il le complète avec l'ouvrage *L'Orientation nouvelle* (1920), qui affirme la personnalité du banquier à la fois dans la pensée et l'action, en fusionnant les écrits avec ses voyages documentés, et devraient permettre aux femmes et aux hommes de « s'épanouir<sup>155</sup> ».

Dès lors, il ne faut pas considérer ses actions indépendantes les unes des autres. Parmi les millions de fils qui composent l'inachevée tapisserie qu'est l'Histoire, ces actions sont issues d'un courant propre à la notion du voyage typique des années 1900, tout en étant savamment fondées sur un « système de rôles complémentaires<sup>156</sup> ». « Archiver, diffuser et enquêter<sup>157</sup> » correspondent bien respectivement et chronologiquement à la fondation des Archives de la Planète, et tout ce qui les entourent : la société Autour du Monde et les Bourses Autour du Monde, comme le relève Jean-Didier Urbain.

Aussi, Albert Kahn, en sélectionnant ces territoires, cibles de la documentation, et en répétant pour certains la visite (tel est le cas du continent sud-américain) montre bien l'espace d'« influence » qu'il peut exercer sur ces pays<sup>158</sup>. En effet, l'étude de la documentation du Brésil illustre brillamment l'œuvre d'Albert Kahn, qui ne doit former qu'un tout. En effet, progressivement, il a été intéressant de relier la mission documentaire, dont se charge l'opérateur, avec les échanges qu'a entretenus Albert Kahn avec diverses personnalités, brésiliennes ou non, devant mener à la « coopération internationale<sup>159</sup> ». Nous en avons pour exemple ses relations avec Calouste Gulbenkian ou Luiz Souza Dantas, avec lesquels se sous-tendent des thèmes qui ont

---

<sup>154</sup> Hauts-de-Seine, « Le Comité National d'Études Sociales et Politiques » [en ligne], 2014. *Les Entretiens Albert Kahn*. Disponible sur : <http://eak.hauts-de-seine.fr/13-contenu-popup/22-le-comite-national-d-etudes-sociales-et-politiques>. Consulté le 23 juillet 2019.

<sup>155</sup> Beausoleil, « Portrait en creux », in *Albert Kahn, 1860-1940 : réalités d'une utopie*, op. cit., p. 32.

<sup>156</sup> J.-D. Urbain, in Beausoleil, op. cit., p. 57.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Diane Toubert, Projet de thèse.

<sup>159</sup> Perlès, in Beausoleil, op. cit., p. 32.

trait à la fois à des questions pratiques (finance, politique) mais aussi des préoccupations humanistes, chacun des deux ayant œuvré à leur manière à l'intérêt général.

Comme l'a déclaré Albert Kahn en janvier 1912, au sujet du dessein des Archives de la Planète : « La photographie stéréoscopique, les projections, le cinématographe surtout, voilà tout ce que je voudrais faire fonctionner en grand afin de fixer une fois pour toute, des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est qu'une question de temps. » On retrouve ici l'aspect exhaustif et global du projet documentaire, qui est malgré tout animé d'un pressentiment alarmiste, selon lequel la civilisation humaine, en crise, est vouée à disparaître. Cependant, le vaccin se trouve décelable dans le diagnostic même. L'ethnologie semble le remède à ce risque.

Au temps des grandes expéditions ethnographiques, l'ethnologie commence à acquérir sa légitimité en 1910 avec Lucien Lévy-Bruhl<sup>160</sup>, l'un des fondateurs de la science en France. Selon Valérie Perlès, elle ne devient officielle qu'en 1927, au moment de l'édification de l'Institut de l'Ethnologie, et se trouve alors accolée à la géologie durant le XXe siècle. Ainsi, la nomination de Jean Brunhes à la direction des Archives de la Planète en 1912 accrédite ce basculement dans l'ethnologie, disant en 1913 : « Nous croyons pouvoir apporter une aide précieuse aux recherches ethnographiques par une documentation vraiment moderne. Il est évident et certain que la photographie en couleur peut fournir des pièces documentaires qui sont de premier ordre pour toutes les recherches sur les costumes.<sup>161</sup> » Les écrits du géographe dans les années 1920 confirment cette direction, notamment la création de sa *Revue de géographie et d'ethnologie*<sup>162</sup>, de sorte que l'ethnologie, méthode qui consiste à étudier les groupes humains dans leur environnement, rejoigne la finalité de la « géographie humaine », penchée sur les traces de l'homme sur le territoire, et dont Brunhes est l'instigateur.

---

<sup>160</sup> Perlès, in Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 203.

<sup>161</sup> Brunhes, « Ethnographie et géographie humaine », *L'Ethnographie*, N°1, 15 octobre 1913, pp. 29-40, cité dans Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 204.

<sup>162</sup> Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 204.



Les Archives de la Planète et le fonds « Voyage en Amérique du Sud » visent donc bien l'axe politique de l'établissement de la paix universelle. En éclairant la fonction didactique des images, selon Brunhes, l'œuvre constituée au fil des pays et des années est non seulement documentaire mais aussi joue un rôle de propagande dans son souci de reproduire la vie <sup>163</sup>. Ce large inventaire d'images de pays étrangers et de leurs modes de vie, fort de son pouvoir communicant aux élites grâce aux projections, révèle le dessin souterrain d'« organiser l'avenir<sup>164</sup> » par l'enseignement et le rapprochement des peuples. Ce thème, cher à Kahn et à Bergson, est reconnu par la Société Des Nations, créée au début des années 1920, qui lance en 1927 l'Institut International de Cinématographie Éducative<sup>165</sup>, à connotation démagogique.

Il faut toutefois rappeler que la photographie reflète une perception subjective individuelle, étant donné l'« appartenance de l'opérateur à une classe socioculturelle<sup>166</sup> ». Malgré le fait que la photographie ne dépend pas d'une décision collective, le fonds du « Voyage en Amérique du Sud » s'inscrit dans une homogénéité, le projet d'un homme, les Archives de la Planète, grâce à la participation de plusieurs personnes.

## 2. ... Et l'écueil du « projet civilisateur » : le regardeur fait l'image

Le tournant du XIXe siècle au XXe siècle a fait passer le Brésil d'une *terra incognita*<sup>167</sup> à un pays perçu comme « occidental » grâce à ses transformations à la fois sur les plans politique, économique et socio-culturel. L'itinéraire du voyage et celui emprunté par les pionniers semblent tout de même confirmer une attitude distante vis-à-vis de ce vaste pays. En enregistrant des images de paysages, des vues de villes et de monuments et des scènes du quotidien, l'opérateur du voyage livre malgré lui une vision spécifique, astreinte à sa propre culture européenne. Dans un pays où le thème colonial a ponctué son histoire, il est utile de décrypter sa production documentaire à travers la grille de lecture anthropologique.

---

<sup>163</sup> *Idem*, p. 209.

<sup>164</sup> Flore Hervé, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p. 198.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Da Silva, *op. cit.*

<sup>167</sup> Stefan Zweig, *Le Brésil, terre d'avenir*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche n°15198, 2002, p. 20.

Dans les débuts de la photographie au Brésil, les clichés de photographes professionnels ont intégré des collections dites ethnologiques et anthropologiques sans qu'elles aient été produites à ce dessein. L'anthropologie est comprise comme étant le « processus d'analyses et d'explications des données ethnographiques<sup>168</sup> » et existe depuis la découverte du Nouveau Monde par les Occidentaux. En effet, elle serait à l'origine des premières énonciations déterminant le rapport entre l'homme dit « civilisé » et le primitif vivant dans ces territoires étrangers.

La photographie en tant que document a contribué à conférer à celle-ci une fonction descriptive, rationnelle, afin de prouver certains faits. En réalité, elle en dit plus sur celui qui la prend, et de son insertion dans le temps. Enfin, sur la dernière strate, l'image n'existe qu'à travers l'angle de son regardeur. Ainsi que l'écrit Flore Hervé, la photo est un outil pour dévoiler l'angle « autocentriste » de l'Europe affirmée comme le calibre universel de la civilisation, et étayé par Jean Brunhes et Henri Bergson dans leurs réflexions<sup>169</sup>.

L'Institut d'Ethnologie de Paris, créée en 1910, sous l'égide du Ministère des Colonies, nomme Jean Brunhes enseignant pour les futurs agents de direction des colonies<sup>170</sup>. Le géographe catholique se dresse comme le porte-étendard de l'engagement missionnaire pour guider la colonisation. La réflexion anthropologique se retrouve alors amalgamée à la controverse sur l'évangélisation<sup>171</sup>. Il est pourtant nécessaire d'évoquer à ce titre les photographies d'églises dans le fonds qui, sans la participation de Jean Brunhes, se trouvent détachées de tout discours moral et religieux. Albert Kahn et Auguste Léon – en supposant qu'il ait été présent – décident probablement d'enregistrer ces églises à une finalité purement documentaire, voire esthétique, étant donné la singularité et la beauté de l'architecture baroque, et la prégnance de l'« *ecclesia universalis*<sup>172</sup> » au Brésil.

---

<sup>168</sup> E. Edwards, *Anthropology and Colonial Endeavour, History of Photography*, volume 21, n° 1, Spring, 1997, cité dans Da Silva, *op. cit.*

<sup>169</sup> Définition de la « géographie humaine » selon Brunhes, de l'état de nature à celui de culture, et la « mémoire spontanée des primitifs » opposée à la « mémoire consciente », structurée par l'intelligence d'après Bergson. Bloom, p.18-19, cité par Flore Hervé, *in* Beausoleil, *op. cit.*, p.200.

<sup>170</sup> Couëtoux et Espalieu-Ruby, *op. cit.*, p. 205.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Zweig, *op. cit.*, p.48.

D'ailleurs, selon Ana Belluzo<sup>173</sup>, le musée est bien une invention européenne au XVIIIe siècle, de sorte que la posture du collectionneur et du rassembleur de « curiosités » lui permet de manifester son contrôle sur ces contrées lointaines. Finalement, on se peut demander si « les images élaborées par les voyageurs participent à la construction de « l'identité » européenne ». On le voit bien d'ailleurs avec les monuments représentés dans le fonds qui s'inspirent de leurs modèles européens (Théâtre Municipal, École des Beaux-Arts, etc.).

Parallèlement, au Brésil même, les autorités vont cautionner la diffusion d'une propagande idéologique. La photographie va être l'instrument idéal pour servir le développement de la « construction du national<sup>174</sup> ». Comme l'écrit Boris Kossoy, « Ce sont des images de commande qui, d'une part, étaient utilisées pour fixer la mémoire, de l'autre, avaient généralement un but promotionnel, propagandiste, financées par des institutions ou des sociétés privées intéressées à diffuser un certain type de progrès. Des images qui exaltent le matériel, mais qui, en général, minimisent, voire omettent, le social. Des images construites visant à propager une idée symbolique de l'identité nationale en fonction de l'idéologie dominante à un moment historique donné<sup>175</sup>. » Ainsi, les motifs les plus récurrents dans l'iconographie du Brésil incarnent la projection du pays construite à l'extérieur, par les étrangers. Quoi de mieux pour illustrer cet argument que les stéréoscopies des plus beaux quartiers de la capitale de Guilherme dos Santos<sup>176</sup>, offertes à des membres de l'élite, internationaux ou non, afin de présenter la facette la plus idéalisée possible du pays ?

Plus particulièrement, selon Mendonça dos Santos, l'identité de la ville de Rio de Janeiro, l'airain du Brésil à cette époque, s'élabore à partir de repères formels et empiriques qui renvoient à la fois aux canons représentatifs européens (l'architecture,

---

<sup>173</sup> « Imaginario do novo mundo », vol. 1, p.13, in Aguilar et Fundação Bienal do São Paulo, *op. cit.*, p. 60.

<sup>174</sup> « Construção do nacional », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 28, [T.d.A.].

<sup>175</sup> « Tratam-se de imagens encomendadas que, se por um lado, se prestaram para a fixação da memória, por outro, tinham em geral, uma finalidade promocional, propagandística, financiadas por instituições ou empresas privadas interessadas em divulgar um certo tipo de progresso. Imagens que exaltam o material, mas que, em geral, minimizam, ou mesmo omitem, o social. Imagens construídas que visam propagar uma ideia simbólica de identidade nacional conforme a ideologia predominante num dado momento histórico. » Kossoy, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo, Ateliê editorial, 2009, p. 82, cité dans Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 24, [T.d.A.].

<sup>176</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 28.

les marques de luxe), qu'à ses particularités culturelles et géographiques (la langue, la nature tropicale)<sup>177</sup>. Cette ambivalence dans la représentation de l'urbain<sup>178</sup> se retrouve d'ailleurs diffusée dans des revues illustrées et des chroniques.

Enfin, dans l'expression « Civilisation & Nature<sup>179</sup> », le Brésil trouve la substance janusienne de la définition « idéologique » du pays. Selon Ricardo Salles, elle est soutenue d'une part par l'empereur Dom Pedro II, et de l'autre par la nature comme fondement territorial et matériel de la nation<sup>180</sup>. Ainsi, la photographie est désignée comme le véhicule du « projet civilisateur<sup>181</sup> » : en exaltant les innovations techniques et industrielles, les paysages naturels, les activités agricoles ou commerciales, les stigmates du progrès etc.

Les questions posées par Nunes da Silva<sup>182</sup> équivalent aux doutes soulevés ici : l'opérateur a-t-il été conscient des images réalisées avant lui ? La représentation du Brésil a-t-elle précédé celle qu'il a élaboré pendant son voyage en Amérique du Sud ? Autant d'interrogations qu'il nous est impossible de répondre avec certitude, bien qu'il ne faille pas oublier l'apport du complément subjectif et artisanal propre à tout photographe.

---

<sup>177</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 104.

<sup>178</sup> Pasavento, Sandra Jetahy, 1999, p. 60, cité dans Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 104.

<sup>179</sup> « Civilização & Natureza », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 23.

<sup>180</sup> Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 23.

<sup>181</sup> « projeto civilizatório », in Mendonça dos Santos, *op. cit.*, p. 24, [T.d.A.].

<sup>182</sup> Da Silva, *op. cit.*

## Conclusion

Ainsi, tout au long de cette étude, il a été question de se demander en quoi les images du fonds « Voyage en Amérique du Sud » témoignent à plusieurs échelles de la notion d'« itinérance », tout en affirmant la place prépondérante du Brésil dans la reconnaissance de son patrimoine. Nous avons pu voir que les photographies et les films, selon la technique donnée (autochrome, stéréoscopie, et cinématographe) et selon l'iconographie, sont véhicules de communication visuelle. D'abord, d'un point de vue stylistique et symbolique, les sujets de ces images font l'objet même d'une itinérance, jumelée au trajet d'Albert Kahn sur la carte du continent. Ensuite, les images fixes et animées opèrent des mouvements de va-et-vient à travers leur fonction originelle à être projetées, dépendantes du regard que le voyeur y pose et l'usage qu'il en fait. Il devient évident que la prise de distance favorise, avec la progression du temps et de l'histoire, l'analyse de ce fonds. Aussi, ces questions se répercutent sur l'histoire de la photographie du Brésil. Comme nous l'avons vu, l'« itinérance » représente la clause essentielle à l'implantation du médium dans le pays grâce aux photographes ambulants. Et, c'est à travers également les vues, les panoramas et les paysages reproduits que le Brésil, pays précurseur, signifie sa volonté de se transformer à différents niveaux (politique, social, culturel, urbanistique), tout en léguant une mémoire collective unique.

La révélation de ce fonds du Brésil au début du XXe siècle marque un fait majeur dans la mesure où cette période manifeste un hiatus dans l'histoire de la photographie brésilienne. Comme nous l'avons vu précédemment, le XIXe siècle est richement documenté des activités de nombreux photographes, encouragés par le patronage de l'empereur Dom Pedro. Ce dernier fomenta le projet de l'édification patrimoniale et, ainsi, nationale du pays. Les chercheurs sont ensuite confrontés à un flou observé dans le tournant du siècle, vite mis de côté en raison de la production prolifique de certains photographes dans les décennies suivantes. Cela a souligné l'influence certaine de Marc Ferrez, aussi bien dans sa signature photographique que dans ses négoce franco-brésiliens pour notamment installer le cinéma dans son pays. Documenter au début du XXe siècle rejoint donc le constat d'une époque en plein

essor, due à la révolution industrielle. Les images servent le discours d'un éloge à l'innovation technologique et de la performance des nouveaux moyens de transport et de communication. Par conséquent, la recherche et la diffusion de ces initiatives parviennent à dépasser l'archétype d'un territoire lointain et exotique. Pourtant, force est de constater que le banquier et mécène a probablement été séduit par les paysages de ce pays riche et vaste pour lequel le terme de carte postale n'a jamais été aussi bien choisi.

Les investigations restent à poursuivre, comme celles qui consistent à répondre aux interrogations sur les projets d'investissement d'Albert Kahn au Brésil. Il s'agirait de creuser en direction des archives diplomatiques, de celles des banques liées à Albert Kahn, mais aussi des listes des passagers des bateaux, et des personnalités telles que Gulbenkian ou celles portraiturees en 1927. La confirmation de sa présence lors de ce voyage pourrait s'immiscer par cette brèche. Autrement, le doute reste encore entier sur l'identité des protagonistes qui figurent sur les photos du fonds. Malgré tout, ce fonds est dénué d'intérêt commercial. À l'image du « Voyage Autour du Monde », le « Voyage en Amérique du Sud » adopte un statut spécifique en tant que « pré-Archives de la Planète », lui permettant de consolider le programme archivistique d'Albert Kahn. Pendant un certain temps, ce fonds s'est retrouvé réprimé entre d'un côté l'ambitieux « Voyage Autour du Monde », en 1908, amplement documenté par le journal de bord d'Albert Dutertre, et de l'autre, les voyages en Scandinavie, en Italie et dans les Balkans en 1910, qui seront les terrains de conflits armés, annonciateurs de la Première Guerre Mondiale.

Ainsi, l'ambition visant le rapprochement des peuples et des nations, le progrès et la diffusion de la connaissance, chers à Albert Kahn comme aux autres personnalités évoquées précédemment, ne peuvent que briller à la lumière de la documentation du Brésil à cette époque. L'avènement de la modernité, dont il est question dans ce fonds, est introduit dans le développement de la pratique de la photographie amateur, grâce à un équipement plus accessible et adapté à la liberté de mouvement. Modernité qui signe également une étape cruciale dans l'étude des sciences humaines, dévoilant l'altérité. La photographie, dans sa pratique documentaire et sa vocation scientifique, peut donc révéler à partir du XIXe siècle les

ressorts d'une « anthropologie qui parle d'un homme rendu étranger à lui-même<sup>1</sup> », selon les termes de Michel Foucault. Car, documenter un pays c'est également refléter sa manière d'observer.

Quoi qu'il en soit, dans la démarche globale d'Albert Kahn, (re)mise en valeur à travers cette présente étude, résonne de façon inverse l'œuvre contemporaine du photographe brésilien Sebastião Salgado. En effet, dans le premier cas, il s'agit d'un banquier français qui, parallèlement et suite à ses missions à l'étranger, décide de lancer un inventaire photographique du Brésil et du monde. Dans le second, c'est un brésilien qui quitte son travail dans l'économie pour parcourir la planète, muni de son appareil photo. Alors qu'Albert Kahn s'attache à s'approcher au plus près de la réalité en utilisant les couleurs, le mouvement ou la profondeur de champs, Salgado ne se sert que du noir et blanc pour traduire sa vision. Le film documentaire *Le Sel de la Terre*, qu'il coréalise avec son fils Juliano Ribeiro Salgado et Wim Wenders en 2014, se penche sur son travail à travers une expédition, tant physique que psychologique. Il explore les beautés naturelles des quatre coins du globe, joue sur la porosité des dispositifs du film et de la photographie, et interroge l'attitude du photographe, en relation avec son environnement et les bouleversements humains.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 238, p. 238, cité dans Jehel, *op. cit.*, p. 7.

## Bibliographie

### Sources primaires

#### *Sources manuscrites :*

Boîtes de la documentation du musée départemental Albert-Kahn :

- « Amérique du Sud »
- « Pierre Denis »
- « Jean-Edmond Egli »
- « Auguste Léon »
- « Raymond Voize »

BERGSON, Henri, Lettre à KAHN, Albert, 12 septembre 1882 (photocopie), boîte « Henri Bergson », documentation du musée Albert-Kahn.

DENIS, Pierre, Lettres au Recteur Louis Liard, 1906-1907, transcrites par OULMONT, Philippe :

- « Itinéraire », 29 juillet 1906
- « Projet », sans date
- 6 mars 1907
- « Rapport », 6 mars 1907
- 13 mai 1907
- Sicile, fragment 1907
- Brésil, fragment, novembre 1907 ?
- 15 janvier 1908
- 7 avril 1908
- 6 mai 1908

KAHN, Albert, Lettres à GULBENKIAN, Calouste, 1902-1903, 1919-1923, Archives de la Fondation Gulbenkian, Lisbonne, Portugal.



Sistema de Informações do Arquivo Nacional (S.I.A.N.) : Arquivo Digital

Liste des passagers des bateaux – entrée au port de Rio de Janeiro

- Köning Friedrich, mars 1908 à novembre 1909
- Avon, mars 1908 à novembre 1909

**Sources visuelles :**

Fonds photographique « Voyage en Amérique du Sud », 1909, Département des Hauts-de-Seine, musée Albert-Kahn.

Fonds « Voyage Autour du Monde » 1908-1909, base de données, Département des Hauts-de-Seine, musée Albert-Kahn.

Fonds des stéréoscopies de Guilherme dos Santos, base de données, Musée de l'Image et du Son, Praça XV, Rio de Janeiro, 3 avril 2019.

**Sources secondaires :**

**Sources imprimées :**

Boîtes Photographie / Brésil, documentation Musée d'Orsay, 24 octobre 2019 :

- Da Silva, Arsenio
- Dom Pedro II
- Ferrez, Marc
- Vieira, Valério

CHARTON, Edouard (dir.), *Le Tour du Monde : Journal des Voyages et des Voyageurs*, n°7, 1865, n°9 1883, 1900-1908. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34434z>. Consulté le 11 janvier 2019.

DENIS, Pierre, *Le Brésil au XXe siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1909. En ligne : <https://ia800205.us.archive.org/12/items/lebrsilauxxesi00deni/lebrsilauxxesi00deni.pdf>. Consulté le 19 mars 2019.

DENIS, Pierre, *Géographie Universelle*, Tome XV, Première Partie, *Amérique du Sud*, Paris, A. Colin, 1927.

*Fon-Fon*, n°32, Année III, Rio de Janeiro, 7 août 1909, Biblioteca Nacional. En ligne sur : <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%201900&pesq=>. Consulté le 5 mai 2019.

MORET, Alexandre, « Notes sur le Brésil », *Bulletin Société Autour du Monde*, 1927, transcription sur la base de données, Département des Hauts-de-Seine, musée Albert-Kahn, SAM14-1927, pp. 11-18.

*O Malho*, n°376, Année VIII, Rio de Janeiro, 27 novembre 1909, Biblioteca Nacional. En ligne sur : <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=0&Pesq=1909>. Consulté le 5 mai 2019.

PESSOA, Paula, *Guia da cidade do Rio de Janeiro*, 3<sup>e</sup> Congresso Cientifico Latino-Americano, Rio de Janeiro, Offs. Graphics E. Bevilacqua & C., 1905. En ligne sur : <http://acervo.bn.br>. Consulté le 1<sup>er</sup> mai 2019.

*Revista da semana*, N°1, Année 1, 20 mai 1900, Biblioteca Nacional. En ligne sur :

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909\\_01&PagFis=3054](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=3054)

7. Consulté le 5 mai 2019.

TOUBERT, Diane, *La collection autochromes des Archives de la Planète (1909-1932)*, projet de thèse sous la direction de Michel Poivert.

TOUSSAINT, Adèle, *Une Parisienne au Brésil*, Paris, P. Ollendorff, 1883. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5747774p/f12.image>. BnF. Consulté le 19 mars 2019.

### **Catalogues d'expositions**

AGUILAR Nelson, et FUNDAÇÃO BIENAL de São Paulo (éd.), *Mostra do redescobrimento : O olhar distante / Exposition de la redécouverte : le Regard lointain*, catalogue d'exposition, São Paulo, Parque Ibirapuera, (23 avril 2000 – 7 septembre 2000), São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

BEAUSOLEIL, Jeanne, ORY, Pascal, et Musée ALBERT-KAHN (éd.), *Albert Kahn, 1860-1940 : réalités d'une utopie*, cat. exp., Boulogne, Musée Albert-Kahn, (28 novembre 1995 – 15 septembre 1995), Boulogne, Musée Albert-Kahn, 1995.

GURAN, Milton, et MONTEROSSO, Jean-Luc (dir.), *Rio, uma paixão francesa : a imagem do Rio nas coleções francesas / Rio, une passion française : l'image de Rio dans les collections françaises*, cat. exp., Rio de Janeiro, Museu de Arte, (14 avril 2015 - 9 août 2015), 2016.

LACOSTE, Anne, BOULOUCHE, Nathalie, LUGON, Olivier (dir.), *Diapositive : histoire de la photographie projetée*, cat. exp., Lausanne, Musée de l'Élysée, (1 juin 2017 – 24 septembre 2017), Lausanne, Les Éditions Noir sur Blanc, 2017.

INSTITUT MOREIRA SALLES (dir.), *Le Brésil de Marc Ferrez*, cat. exp., Paris ; Musée Carnavalet, (21 septembre-11 décembre 2005). São Paulo, Institut Moreira Salles, 2005.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, et ARCHIVES NATIONALES (éd.), *Exotiques expositions : les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, cat. exp., Paris, Archives Nationales, (31 mars au 28 juin 2010). Paris, Somogy - Archives nationales, 2010.

RIVIALE, Pascal (dir.), *Des voyageurs à l'épreuve du terrain : études, enquêtes, explorations, 1800-1960*, cat. exp., Paris, Musée des Archives nationales, (13 avril-19 septembre 2016), Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales, 2016.

## **Dictionnaire**

*Le petit Larousse : compact en couleurs*, Paris, Larousse, 1992.

## **Ouvrages**

### ***Monographies***

AMAD, Paula, *Counter-archive: film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, Film and culture series, 2010.

BERGER, Paulo, *O Rio de ontem no cartão-postal : 1900-1930*, Rio de Janeiro, Rioarte, 2 rev., 1986.

CASTRO, Teresa, *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, Aléas cinéma, 2011.

CHALLINE, Éléonore, *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Éditions Macula, Transbordeur, 2017.

FERREZ, Gilberto, *Pioneer Photographers of Brazil, 1840-1920*, New-York, The Center for Inter-American Relations, 1976.

OULMONT, Philippe. *Pierre Denis, Français libre et citoyen du monde : entre Monnet et de Gaulle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.

OKUEFENA, David, *Albert Kahn : le monde en couleurs*, Paris, Ed. du Chêne, 2008.

BANCO DO BRASIL, et BIBLIOTECA NACIONAL (éd.), *A coleção do Imperador : fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*, Rio de Janeiro, Brazil, Centro Cultural Banco do Brasil, Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, 1997.

CERON, Ileana Pradilla, *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e da obra*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2019.

CORRÊA DO LAGO, Bia et Pedro, *Brésil, les premiers photographes d'un empire sous les tropiques*, Paris, Gallimard, 2005.

COUËTOUX, Sophie, et ESPALIEU-RUBY, Martine (dir.), *Albert Kahn : singulier et pluriel*. Montreuil, LienArt ; Boulogne-Billancourt, Musée Albert-Kahn, 2015.

FRANGNE, Pierre-Henry, et LIMIDO, Patricia (éd.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Art & société », 2016.

HURET, Marcel, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Collection « Cinéma », Paris, Henri Veyrier Eds, 1984.

KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro : fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo, SP, Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris, *Hercule Florence : la découverte isolée de la photographie au Brésil*, traduit du portugais par Jean Briant et Thierry Thomas, Paris, Éditions L'Harmattan, 2016.

LUGON, Olivier (dir.), *Transbordeur : photographie histoire société*, Paris, Association Transbordeur & Éditions Macula, 2017.

PARENTE, José Inacio, *A estereoscopia no Brasil / Stereoscopia in Brazil*, Rio de Janeiro, Brésil, Sextante Artes, 1999.

PERLÈS, Valérie (dir.), *Les Archives de la Planète*, Paris, LienArt, 2019.

VASQUEZ, Pedro, *O Brasil na fotografia oitocentista*, São Paulo, Metalivros, 2003.

WRIGHT, Marie (Robinson), *The New Brasil*, Philadelphia, Barrie & sons, 1908.

### **Romans et essais**

DIDI-HUBERMANN, Georges, *Quand les images prennent position*, Vol. 1, *L'œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GIONO, Jean, *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, 1988.

RUFIN, Jean-Christophe, *Rouge Brésil*, Paris, Gallimard, Collection Folio 3906, 2005.

ZWEIG, Stefan, *Le Brésil, terre d'avenir*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de poche n°15198, 2002.

### **Article de colloque**

Société d'études jaurésiennes, « Jaurès, l'Amérique latine et la latinité », dans Cahiers Jaurès, *Colloque de Castres*, 21 et 22 novembre 1992, Castres, Paris, CEDIAS-musée social, n°139, 1996. En ligne : [http://www.cedias.org/index.php?lvl=bulletin\\_display&id=7169](http://www.cedias.org/index.php?lvl=bulletin_display&id=7169). Consulté le 7 mai 2019.

### **Articles de périodiques**

BARROS PÁSCOA, Luciane Viana, et DA COSTA TAVARES, Khetlen, « Experimentalism photo club : from Geraldo dos Barros photo forms until the urban decay of Carlos Navarro », (s.d.). *Palíndromo*. En ligne : [www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/6653/4883](http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/6653/4883). Consulté le 25 mai 2019.

BOULOUCHE, Nathalie, « Albert Londe positions autochromistes », 1999. *Études photographiques*, n° 6. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/187>. Consulté le 18 juillet 2019.

BURGELIN, Olivier, « Pierre Bourdieu. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie », 1966. *Communications* 7, n° 1. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_7\\_1\\_1107](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1107). Consulté le 18 juillet 2019.

CAPANEMA, Silvia, « Race, révolte, république : les marins brésiliens dans le contexte post-abolitionniste », 2015. *Le Mouvement Social*, vol. 252, n° 3. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2015-3-page-159.htm>. Consulté le 2 juillet 2019.

CASTRO PORTO, Marly Terezinha, « Os salões de arte fotográfica (1942 e 1943) realizados pelo foto ciné clube bandeirante », (s.d.). *ANPUH, SP. XXe Encontro Estadual de Historia*. En ligne : [http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467717706\\_ARQUIVO\\_2016\\_trabalho.pdf](http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467717706_ARQUIVO_2016_trabalho.pdf). Consulté le 25 mai 2019.

DROIT, Roger-Pol, « Le jardin, un cas d'espace », *Le Point*, N°2323, 16 mars 2017, pp. 84-87.

IGNÁCIO DA SILVA, Andressa, « Fotoclubista e Lambe-lambe : a constituição do campo fotográfico da cidade de Curitiba », 2009. *Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. En ligne : <https://docplayer.com.br/6778535-Fotografos-lambe-lambe-e-fotoclubista-analise-de-perfil-e-perspectiva-social-da-producao-fotografica-1-andressa-ignacio-silva-2.html>. Consulté le 25 mai 2019.

LUCCHESI MORAES, Julio, « Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915) »,



(s.d.). En ligne : <https://journals.openedition.org/cal/3680?lang=en>. Consulté le 24 octobre 2018.

MAUJARIN, Anaïs, « De « beaux documents » pour l'ethnologie. Expositions de photographies au musée d'Ethnographie du Trocadéro (1933-1935) », 2015. *Études photographiques*, N° 33. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3559>. Consulté le 28 Novembre 2018.

PELLISSON, Maurice, « Musées pédagogiques », (s.d.). *Institut Français de l'Éducation. L'Édition Électronique*. En ligne : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3241>. Consulté le 28 janvier 2019.

SILVA, Jussara Nunes da, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », 2001. *Sociétés* n° 71, n°1, pp. 73-87. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soc.071.0073>. Consulté le 10 novembre 2018.

STUMVOLL, Denise, « A poética fotográfica de Lunara e suas relações com o Pictorialismo », 2014. *23ª Encontro da ANPAP, « Ecosistemas Artísticos »*. En ligne : <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio01/Denise%20Stumvoll.pdf>. Consulté le 25 mai 2019.

### **Ressources web**

« *Bolsa de pesquisa em fotografia. Anexo 1 : Eixos temáticos* », 2018. *Instituto Moreira Salles*. En ligne : <https://ims.com.br/2018/07/10/bolsa-de-pesquisa-em-fotografia-edital-2018/>. Consulté le 8 octobre 2019.

BURGI, Sergio, « Do natural ao construído: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez », 2016. *Brasiliiana Fotográfica*. En ligne : <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021>. Consulté le 17 février 2019.

FRANCE-BRÉSIL, « Le Voyage au Brésil », (s.d.). *Gallica*. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/html/und/ameriques/le-voyage-au-bresil?mode=desktop>. Consulté le 20 février 2019.

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO, « Nosso Jardim », (s.d.). *Jardim Botânico do Rio de Janeiro*. En ligne : <https://www.jbrj.gov.br>. Consulté le 13 juin 2019.

FIGUEROA, Nathalie, « Les frères Humboldt, l'Europe de l'esprit », exposition virtuelle, 2014. *Université Paris Sciences et Lettres Research Université (P.S.L.)*. En ligne : <https://explore.psl.eu/fr/decouvrir/expositions-virtuelles/les-freres-humboldt-leurope-de-lesprit>. Consulté le 2 juillet 2019.

HAUTS-DE-SEINE, « Le Comité National d'Études Sociales et Politiques », 2014. *Les Entretiens Albert Kahn*. En ligne : <http://eak.hauts-de-seine.fr/13-contenu-popup/22-le-comite-national-d-etudes-sociales-et-politiques>. Consulté le 23 juillet 2019.

SODRÉ, Muniz, « Éditorial brésilien », traduit du portugais par Simon Berjeaut, 2009 (traduction 2018). *BnF. Patrimoines partagés*. En ligne : <https://heritage.bnf.fr/france-bresil/fr/editorial-bresilien>. Consulté le 13 juin 2019.

VIANA, Cassiano, « A história da fotografia seria mal contada não fosse Boris Kossoy », 2018. *Itau Cultural*. En ligne : <http://www.itaucultural.org.br/a-historia-da-fotografia-seria-mal-contada-nao-fose-boris-kossoy>. Consulté le 28 février 2019.

WANDERLEY, Andrea, « No primeiro dia da primavera, as cores de Marc Ferrez (1843 – 1923) », 2017. *Brasiliiana Fotográfica*. En ligne : <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=9714>. Consulté le 17 février 2019.

WANDERLEY, Andrea, « Joao Ferreira Villela, um dos primeiros fotografos pernambucanos », 2019. *Brasiliiana Fotográfica*. En ligne : <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=joao-ferreira-villela>. (consulté le 4 juin 2019).

HAACK, Frederico, « A história da Rua do Imperador », 2015. *A história de Petrópolis*. En ligne : <https://ahistoriadepetropolis.blogspot.com/2015/03/a-historia-da-rua-do-imperador.html> (consulté le 6 juillet 2019).

GUNTHER, André, « Entre photographie instantanée et cinéma : Albert Londe », 2009. *L'Atelier des icônes*. En ligne : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/67>. Consulté le 2 juillet 2019.

## **Revues**

VIDAL, Christophe (dir.), *Conserver et Exposer la Photographie au Musée*, revue de l'association générale des conservateurs des collections publiques de France, collection « musées & Collections publiques de France », 2, n° 251, 2002.

*Paris 1900, la ville spectacle*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts, TTM éd., 2014.

## **Mémoires**

MENDOÇA DOS SANTOS, Maria Isabela, *Cenas cariocas : O Rio de Janeiro através das estereoscopias de Guilherme dos Santos (1910-1957)*, mémoire dirigé par Ana Maria Mauad Essus, Universidade Federal Fluminense, Niteroi (Brésil),

2014, [en ligne]. Disponible sur : [file:///C:/Users/Hortense/Desktop/MEMOIRE%20M2/Annexes/mémoire\\_stéréoscopies\\_santos.pdf](file:///C:/Users/Hortense/Desktop/MEMOIRE%20M2/Annexes/mémoire_stéréoscopies_santos.pdf). Consulté le 20 février 2019.

JEHEL, Pierre-Jérôme, *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*, mémoire dirigé par André Rouillé et Sylvain Maresca, Université Paris VIII, Saint Denis, 1994-1995, [en ligne]. Disponible sur : [http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/photo\\_anth19e.pdf](http://cinema.anthropologie.free.fr/Anthropologie%20audiovisuelle/photo_anth19e.pdf). Consulté le 10 juin 2019.

### **Table-ronde**

MUSÉE ALBERT-KAHN, Présentation de l'ouvrage *Réalités (in)visibles. Autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande Guerre* dans « Les Archives de la Planète et la Première Guerre Mondiale », 11 février 2019, Musée de l'Armée.

### **Vidéo**

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Visita guiada com Sergio Burgi. Marc Ferrez : Território e Imagem*, [vidéo en ligne], Youtube, 26 mars 2019. Disponible sur : <https://ims.com.br/exposicao/marc-ferrez-brasil-territorio-e-imagem-ims-paulista/#videos>. Consultée le 22 juin 2019.