



HAL
open science

La photographie stéréoscopique amateur de voyage au tournant du XXe siècle en Extrême-Orient à travers le fonds Albert Émile Le Play conservé au musée Albert-Kahn

Véronique Bouchut

► **To cite this version:**

Véronique Bouchut. La photographie stéréoscopique amateur de voyage au tournant du XXe siècle en Extrême-Orient à travers le fonds Albert Émile Le Play conservé au musée Albert-Kahn. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04601548

HAL Id: dumas-04601548

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04601548v1>

Submitted on 5 Jun 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

Véronique BOUCHUT

La photographie stéréoscopique amateur de voyage
au tournant du XX^e siècle en Extrême-Orient
à travers le fonds Albert Émile Le Play
conservé au musée Albert-Kahn

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} [Flora TRIEBEL

Membre du jury : M. Bertrand DE SAINTE-MARIE
M. Anthony PETITEAU

Janvier 2021

VOLUME 1

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

CC BY NC ND



Remerciements

Je voulais remercier ici en premier lieu Mme Flora Triebel, conservatrice du patrimoine en charge de la photographie ancienne au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, pour sa gentillesse et ses recommandations en qualité de directrice de recherche. Elle a su utilement et agréablement m'aider pour achever ce travail.

J'adresse mes remerciements les plus sincères à Mme Dominique de Font-Réaulx, conservatrice générale au musée du Louvre, pour m'avoir confortée et encouragée dans la poursuite de cette étude ainsi qu'à M. Michel Poivert, professeur des universités, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Que soit remercié ici chaleureusement M. Bertrand de Sainte-Marie, conservateur en chef du patrimoine, chef du projet peintures et objets d'art, mission de préfiguration du musée du Grand Siècle, qui a soutenu et promu mon projet au sein du musée Albert Kahn dès le départ.

J'adresse ma reconnaissance à M. Olivier Loiseaux, Conservateur en chef à la Bibliothèque nationale de France, qui m'a m'envoyé de précieux documents relatifs à la Société de géographie.

J'exprime ma gratitude à M. Anthony Petiteau, responsable des collections de photographie au musée de l'armée, pour le temps qu'il a bien voulu m'accorder.

Que M. Jean-François Vincent, chef du service d'histoire de la santé à la bibliothèque universitaire de Santé (Paris), soit ici également remercié pour avoir retrouvé la trace des thèses de médecine d'Albert Le Play et de son fils Albert Émile, ainsi que M. Julien Le Margueresse, chef du service des publics aux archives départementales des Hauts-de-Seine, pour ses envois de documents.

Enfin, je remercie MM. Nicolas Carlier et Vincent Bellan de l'association du château de Ligoure pour l'envoi des photographies intimes liés à la famille Le Play.

Merci aussi à toute l'équipe du musée Albert Kahn et à ma famille qui m'a soutenue sans failles dans ce beau projet !

Remerciements.....	3
Sommaire.....	4
Avant-propos.....	8
Introduction.....	10

I. Albert Émile Le Play, une vision du monde16

1) Une histoire de famille.....16

1.1) Frédéric Le Play (1806-1882) : voyager, percevoir le monde, l'exposer, le théoriser.....	16
1.2) Albert Le Play (1842-1937), un physiocrate, photographe amateur dans l'intimité.....	18
1.3) Albert Émile Le Play (1875-1964), le voyage et la photographie en héritage.....	21

2) Le Tour du monde.....23

2.1) Les origines : le voyage à Rome.....	23
2.2) Le Grand Tour.....	24
2.3) Transports commerciaux, coloniaux, touristiques et <i>Très Grand Tour</i>	27
2.4) Guides touristiques et agences de voyages.....	29
2.5) Presse et littérature du voyage autour du monde.....	32

3) Les Expositions universelles.....35

3.1) Une création de la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	35
3.2) Un reflet des sciences : archéologie, sociologie et anthropologie	37
3.3) Une promotion de la colonisation.....	39
3.4) L'imagerie des Expositions universelles.....	41

II. La photographie stéréoscopique.....	44
1) L'avènement de la photographie amateur.....	44
1.1) Émulsion ultra-sensible et obturateur.....	44
1.2) Plaques et pellicules souples.....	46
1.3) Photographes amateurs et touristes.....	48
2) Évolution de la pratique stéréoscopique.....	49
2.1) Photographie en relief et réalité virtuelle, des illusions de la réalité.....	49
2.2) Les débuts de la photographie stéréoscopique.....	51
2.3) L'essor des stéréoscopies ou des tirages stéréoscopiques.....	52
2.4) L'apogée des stéréoscopies et l'Exposition universelle de 1867.....	54
2.5) Visionnages et contemplation des stéréoscopies.....	55
2.6) La photographie stéréoscopique amateur autour de 1900.....	56
3) Analyse des stéréoscopies de Le Play.....	60
3.1) Identification des lieux et des sujets.....	60
3.1.1) Le temps du voyage : le temps des transports.....	62
3.1.2) Monuments et sites monumentaux incontournables.....	63
3.1.3) Les paysages vus des chemins.....	67
3.1.4) Scènes de rue : des clichés instantanés.....	68
3.1.5) Influence occidentale et présence coloniale.....	70
3.1.6) Trois uniques portraits : un Chinois, une Occidentale élégante et un autoportrait.....	74
3.1.7) Instantanés de militaires et sujets immobiles (nature-morte, monument et mise en scène).....	75
3.2) Ses cadrages, ses compositions et ses effets photographiques préférés.....	77

III.Sa collection de photographies	82
1) Des albums de photographies et de cartes postales	82
2) Des cartes postales photographiques	84
3) Ses cartes postales	87
3.1) En bateau, entre sérénité et peur du naufrage.....	87
3.2) Monuments et paysages, des archétypes du voyage.....	88
3.3) Angkor : la preuve par l'image.....	89
3.4) Des scènes de rue mises en scène.....	90
3.5) Figures du pouvoir et colonisation du Vietnam.....	90
3.6) Des portraits exotiques et des stéréotypes de collection.....	91
4) Les « clichés exotiques » : des tirages de professionnels pour touristes	92
5) Ses clichés exotiques	96
5.1) Images de Chine.....	97
5.1.1) Quand les photographies remplacent les visites.....	97
5.1.2) Les modèles de ses prises de vue.....	98
5.1.3) L'atelier photographique de Sanshiro Yamamoto.....	98
5.1.4) Le panorama de la baie de Hong Kong.....	99
5.1.5) Portraits posés et mise en scène de rue.....	100
5.1.6) De la « cruauté » des Chinois.....	101
5.2) Images du Japon.....	102
5.2.1) Des ateliers de photographes occidentaux... pour des touristes occidentaux !.....	102
5.2.2) Temples et paysage traditionnels, « des peintures de vues célèbres ».....	107
5.2.3) Les nouveaux sites incontournables créés par les guides touristiques.....	108

IV. Notes et Croquis d'Orient et d'Extrême-Orient par Albert Le Play	111
1) Un livre entre journal de bord et récit de voyage	111
1.1) Un ouvrage encore illustré de gravures.....	111
1.2) Son récit du voyage, une histoire de transports.....	113
1.3) Des références aux ouvrages plus anciens.....	119
2) Passages littéraires et fictions	120
3) Sa sélection de photographies imprimées : un désir d'exotisme	123
4) Instantanés ou clichés exotiques, une valeur documentaire identique	126
4.1) L'affirmation de Le Play comme photographe.....	126
4.2) La prégnance des clichés exotiques.....	127
5) Un livre distingué par la Société nationale de géographie	131
Conclusion.....	135
Bibliographie.....	139

Avant-propos

La redécouverte et la valorisation du fonds Albert Le Play sont liés au « chantier des collections » en cours au musée Albert Kahn. En effet, avec la rénovation du musée, la gestion des collections est devenue une priorité. Un récolement sommaire de l'ensemble des fonds en réserves était indispensable avant leur premier déplacement. Cette première étape de travail a mis en lumière une technique photographique particulière relative à ces fonds. À cette occasion, pas moins de 10 000 négatifs stéréoscopiques et stéréoscopies (tirages en stéréoscopies sur verre et sur papier) ont pu être recensés. Le musée Albert Kahn étant un musée relativement récent (1986), ses collections n'ont jamais fait l'objet d'un inventaire complet et réglementaire¹.

Aujourd'hui, le statut général de la photographie a évolué. La notion juridique d'auteur « d'une œuvre de l'esprit » a été établie en 1994 par le Code de la propriété intellectuelle² où « *les œuvres photographiques et celles réalisées à l'aide de techniques analogues à la photographie* » sont reconnues et donnent à leur auteur certains droits. Avec ce code, la reconnaissance du photographe et de son œuvre, y compris pour un photographe non professionnel, invite à une reconsidération de certains des fonds photographiques du musée Albert Kahn, dont celui d'Albert Le Play.

Comme les autres fonds, ces collections ont bénéficié des mesures de conservation préventive, elles n'ont néanmoins jamais encore été étudiées. Plus d'un septième des collections photographiques en réserves n'ont pas été inventoriées, analysées et encore moins présentées au public. Au vu de cette masse d'objets photographiques stéréoscopiques, il m'est apparu nécessaire de commencer leur étude. La réalisation d'un master 2 à l'École du Louvre m'aura permis d'amorcer cette démarche avec le fonds Le Play. L'inventaire du fonds a donc commencé plus de trente ans après son acquisition par l'immatriculation des stéréoscopies avec un numéro d'inventaire rétrospectif pour les images contenues dans les boîtes 12, 13, 14

1 Code du Patrimoine : Article L451-2. Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans.

2 Article L112-2

et 15 qui concernent l'Extrême-Orient. Cet exercice m'a fait découvrir la matérialité des stéréoscopies du fonds, sans en percevoir immédiatement l'effet de relief pour lequel elles ont été conçues. Cette immatriculation des items était un prérequis indispensable pour leur numérisation. Un des objectifs professionnels de cette étude est d'inclure une partie de ses résultats dans la base de données de musée et de l'inscrire dans l'inventaire réglementaire des collections. Bien que constituant simplement une première approche du fonds Le Play, cette étude s'intègre donc aussi dans le « chantier des collections ».

Ce travail s'est déroulé dans les conditions particulières des séquences de confinement, de confinement partiel, de reconfinement et sur du matériel et des logiciels informatiques pas toujours compatibles durant l'épidémie de Covid-19. J'ai eu la chance de pouvoir déjà me rendre sur place dans certaines institutions patrimoniales comme le musée de l'armée ou la Bibliothèque nationale de France avant l'application des premières mesures. Par la suite, j'ai essentiellement travaillé sur les numérisations des collections, des ouvrages et des sources grâce au programme de la BnF « Gallica » entre autres.

Dans ce contexte particulier, je n'ai malheureusement pas pu accéder à certaines archives photographiques, en particulier celles conservées par la dernière descendante de la famille Le Play, Béatrice Thomas Mouzon. Ses archives étaient cogérées avec une association loi 1901 du « *Domaine de Ligoure* » qui regroupait les habitants, les métayers et des artisans, jusqu'à son décès subit au mois de septembre 2020. Elle a depuis légué par testament le domaine et ses archives à la municipalité du Vigen. Jean-Luc Bonnet, actuel maire du Vigen déclare : « *C'est un legs très important. Il est inestimable sur le plan culturel. Il correspond à un magnifique château, huit exploitations agricoles, des maisons d'habitation et plus de 300 hectares de terres. La donatrice a également légué l'ensemble des archives qu'elle possédait. Il est trop tôt pour en donner une estimation* »³. On peut donc encore espérer pouvoir consulter ces archives dans l'avenir et penser qu'elles enrichiront un jour notre étude.

³ Christian Lainé, « Interview de Jean-luc Bonnet, maire du Vigen », *Le Populaire du Centre*, 5 novembre 2020.

Introduction

Le musée Albert Kahn a souvent été considéré comme un musée ne conservant qu'un seul fonds clos, celui des *Archives de la Planète*, intitulé donné par Albert Kahn en personne à sa collection. Sa fortune érigée dans les années 1880 lui permet de réaliser « un tour du monde » en 1908. Ce voyage semble avoir été pour lui une inspiration pour la suite. « *D'évidence, ce voyage d'Albert Kahn autour du monde fut aussi un creuset de maturation pour le projet naissant des Archives de la Planète, qui devait constituer le contrepoint iconographique de la vaste enquête de réalité menée par les boursiers et prit corps dans l'élan du retour, avec les autochromes d'Auguste Léon datées de juin 1909* »⁴. Lors de ce voyage révélateur, il charge son chauffeur Albert Dutertre, qu'il avait auparavant fait former à la prise de vue, de prendre des clichés que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « photographies souvenirs » à l'aide d'un appareil stéréoscopique. Son projet de collection de photographies se concrétise à partir de 1912 avec un désir de caution scientifique apportée par le géographe Jean Brunhes (1869-1930). Après la mort d'Albert Kahn en 1940 s'ouvre une période où les collections départementales Albert Kahn vont voir peu à peu leur statut évoluer, du service départemental « photothèque-cinémathèque Albert Kahn » pour devenir en 1986 des collections muséales.

L'existence de fonds différents de ceux des *Archives de la Planète* a toujours été connue par le personnel travaillant sur les collections du musée Albert Kahn. Le terme de fonds « annexes » utilisé au sein du musée pour décrire ces fonds montre assez clairement la manière dont ils étaient alors perçus. Issus d'anciennes acquisitions par dons ou par achats, ces fonds « annexes » ont longtemps été considérés comme de la simple documentation au cœur des collections du musée, à savoir *Les archives de la planète* et les photographies réalisées pour Albert Kahn, donc sans valeur patrimoniale propre. Ils semblent d'abord avoir été intégrés aux réserves pour apporter des compléments d'information sur les pays visités par les opérateurs, dans une sorte de continuation documentaire postérieure aux *Archives de la Planète*. Durant la période allant des années 1980 aux années 2000, un certain nombre de fonds dits « annexes » vont être acquis par le département pour enrichir la photothèque-cinémathèque, devenue ensuite un musée classé et contrôlé. Jugés complémentaires, ils serviront de documentation pour les *Archives de la Planète*, car traitant des mêmes pays et, par ce processus, permettront de poursuivre ainsi la collection initiée par Albert Kahn. Cette

⁴ Marie Corneloup, « Ébauche de l'œuvre, Albert Kahn autour du monde, 1908-1909 », *Albert Kahn réalités d'une utopie*, Musée Albert-Kahn / Vilo, 1995.

conception d'une photographie « documentaire » pour des collections de photographies a prévalu depuis les années 1930, non seulement à la photothèque-cinéma Albert Kahn, mais aussi dans de nombreuses autres institutions françaises comme le souligne Christine Barthe dans un article intitulé *Des photographies dites « ethnographiques »* : « *Ce sont alors les tirages qui, complétés par des mentions de classement géographique et thématique, une légende et un numéro, font office de fiche. Cette fusion entre l'objet (le tirage photographique) et son support de description (la fiche papier) va conduire à ce que nous pouvons interpréter comme une réelle confusion entre l'objet matériel photographique et l'information qu'il est censé transmettre* »⁵. Cette politique d'acquisition va ainsi faire rentrer des images et des objets de natures très différentes et va se poursuivre jusque dans la première décennie des années 2000.

Parmi les dons de ces fonds « annexes », le fonds Albert Émile Le Play est l'un des plus imposants. Il contient en effet environ 4000 plaques stéréoscopiques négatives sur verre, 3500 stéréoscopies contrecollées sur carton, 26 albums de 150 pages contenant chacun un à deux tirages à l'albumine ou une dizaine de cartes postales par page et un livre illustré de 200 « phototypies ». Comme les autres fonds « annexes », le fonds Albert Le Play semble lui aussi avoir été acquis dans une optique documentaire, mais concernant la période précédant *les Archives de la Planète* et en particulier le tour du monde d'Albert Kahn. La similitude de ces deux voyages, un tour du monde vers l'est, la concordance des dates, entre 1906 et 1907 pour Albert Le Play et entre 1908 et 1909 pour Albert Kahn, et enfin l'utilisation de la même technique photographique employée pour enregistrer les traces de ceux-ci (la photographie stéréoscopique) expliquent l'entrée du fonds Le Play dans les collections du musée. C'est ce fonds important par son volume et par son sujet que nous nous proposons d'aborder pour une première approche.

L'acquisition du fonds Albert Le Play s'inscrit dans cette optique de continuation de la démarche d'Albert Kahn, en collectant des images sensiblement de la même époque, mais s'enrichissant de lieux non photographiés pour *Les Archives de la Planète*. Ainsi, un courrier de Jeanne Beausoleil⁶ adressé à Madame le Directeur Général des Services du Département des Hauts-de-Seine proposant l'acceptation de don aux « Collections Kahn » du fonds Le Play et daté du 12 janvier 1984 donne comme argument d'acquisition que les « *documents ramenés*

⁵ Christine Barthe, « Des photographies dites " ethnographiques " », *D'un regard l'autre. Photographies XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée du quai Branly, Jacques Chirac, 2006, p. 165.

⁶ Jeanne Beausoleil a été nommée à la tête du service de la photothèque médiathèque Albert Kahn en 1974 et a pris sa retraite comme conservateur en chef, directrice du musée départemental Albert Kahn, en 2003.

par le Docteur Le Play en 1906 [...] couvrent sensiblement les mêmes pays que les Archives de la Planète, avec en plus, et ce n'est pas négligeable : La Russie, les États-Unis et l'Afrique Noire »⁷. En 1983, Germaine Le Play, femme d'Albert Le Play décédé depuis vingt ans déjà, cherche à pérenniser les collections photographiques de son mari. À l'origine, madame Le Play souhaitait donner cet ensemble au service des archives photographiques de l'armée. À l'époque, la personne chargée des acquisitions a jugé que seul une partie du fonds pouvait entrer dans les collections du musée de l'armée et a suggéré de contacter la photothèque-cinéma Albert Kahn. Cette proposition est relatée dans ce même courrier du 12 janvier 1984 : « Madame Le Play s'était, en premier, adressée au service photographique de l'armée, son mari ayant pris aussi beaucoup de documents pendant la Première Guerre mondiale. Mais très courtoisement le responsable de ce Service, compte-tenu de l'évidente correspondance avec l'œuvre de Kahn, a proposé que ces albums sur le voyage autour du Monde soient remis aux Collections Kahn, son service conservant les clichés sur la guerre »⁸. Actuellement le Cabinet des dessins, estampes et photographies du musée de l'armée conserve cinq albums de Le Play, avec environ 1500 plaques stéréoscopiques noir et blanc négatives sur verre, un portrait peint en uniforme du Dr Le Play et diverses décorations (légion d'honneur, croix de guerre...). L'ensemble de la collection Le Play est donc aujourd'hui conservé dans deux institutions distinctes, une première partie au musée de l'armée et une seconde au musée départemental Albert Kahn.

Aujourd'hui, le fonds Le Play se compose de quatre catégories d'objet : des plaques stéréoscopiques négatives, des stéréoscopies (tirages positifs sur papier contrecollés sur carton), des albums et un livre. La totalité des objets a été reconditionnée depuis leur arrivée au musée. À l'époque, aucune photographie ni aucun document n'a été réalisé pour saisir l'état de la collection et la manière dont elle était organisée par son propriétaire. Cela ne pose pas de problème pour les albums ou le livre qui forment eux-mêmes des ensembles où les images suivent l'ordonnement de Le Play. Mais la modification de l'ordre des négatifs et des stéréoscopies rend plus difficile la lecture du parcours de voyage en images de Le Play. Pour des raisons de conservation préventive et de traitement des collections au sein du musée, il n'est pas possible d'étudier convenablement les négatifs stéréoscopiques de Le Play. Ils ne seront donc pas analysés dans notre mémoire.

Le choix de délimiter le corpus de notre étude aux photographies concernant l'Extrême-Orient est d'abord dicté par la taille du fonds et de l'impossibilité matérielle de traiter l'ensemble

⁷ Jeanne Beausoleil, lettre du 12 janvier 1984. Dossier d'acquisition fonds Albert Le Play, boîte Enrichissement des collections (dons, legs, achats) acquisitions, musée Albert Kahn.

⁸ *Ibid.*

dans son intégralité. Ce choix de consacrer notre étude sur la partie extrême-orientale du fonds Le Play est envisagé dans une perspective de reconstitution d'une partie du parcours du tour du monde de Le Play. Grâce aux images collectionnées dans ses albums et à son ouvrage qui comporte d'importants chapitres sur l'Extrême-Orient, nous espérons pouvoir reconstituer cette section de son périple dans les grandes lignes et découvrir, en comparant les différentes images, la pratique photographique de Le Play durant son tour du monde.

Dans un premier temps, nous envisagerons la place du contexte familial et historique dans les motivations qui ont poussé Le Play à entreprendre un tour du monde, à réaliser des photographies stéréoscopiques lors de ce dernier et d'en faire un récit imprimé à son retour. En effet, s'il livre bien des informations sur son voyage et les lieux visités, il ne donne pas d'éléments sur ses prises de vue, ni sur les traitements de ses images.

Nous étudierons ensuite les tirages stéréoscopiques de l'auteur et nous nous attacherons à reconnaître ou identifier les lieux de prises de vues pour essayer de comprendre l'éventail de ses sujets et sa façon de les réaliser sur place. L'observation de l'organisation actuelle du rangement matériel des clichés est un préalable indispensable pour obtenir quelques indications. Actuellement, l'ensemble des stéréoscopies du fonds Le Play est contenu dans vingt boîtes renfermant chacune environ deux cent vues. Lors des reconditionnements, l'ordre des stéréoscopies a probablement été modifié plusieurs fois depuis celui des boîtes d'origine qui n'étaient vraisemblablement pas du même format que celles utilisées par la suite. Des mentions récentes « Chine » et « Japon » ont été reportées sur quatre boîtes numérotées de douze à quinze. Ce sont les stéréoscopies qui y sont conservées que nous nous proposons d'étudier, bien que des vues prises en Extrême-Orient puissent être par ailleurs contenues dans d'autres boîtes car, par exemple et étonnamment, aucune stéréoscopie prise au Cambodge n'y figure. Nous nous attacherons donc à découvrir leur lieu de prise de vue, leur sujet ou thème et enfin leur cadrage ou les effets photographiques qu'utilise Le Play. Pour obtenir des données quantifiables et exploitables nous suivrons la démarche présentée par Didier Mendibil appliquée aux *Archives de la Planète* : « *Comment interroger les images et leur donner sens ? Le choix des lieux et des milieux, celui des objets, des personnes et des paysages ainsi que leur fréquence dans les vues collectées doivent être pris en compte mais aussi la nature des points de vue et des cadrages photographiques choisis. [...] Pour inventorier les thèmes représentés, on a utilisé*

une grille de classification. [...] Nous avons aussi utilisé une grille de classement des cadrages »⁹.

L'étude des albums donnera aussi des indications sur les lieux visités par le photographe amateur et le type d'images photographiques qu'il apprécie. Chacun des deux albums concernant l'Extrême-Orient comprend environ cent cinquante pages dont certaines sont perforées d'incisions réalisées de manière industrielle et prévues pour y insérer huit cartes postales. Ces deux albums concernant l'Extrême-Orient reflètent le contexte géographique et politique de l'époque. Ainsi, le premier est intitulé « Chine-Indochine-Cambodge-Annam-Laos-Tonkin » et le second « Japon ». Comme pour les stéréoscopies un recensement par catégorie d'images, cartes postales ou tirages photographiques et par thèmes et lieux représentés est une condition indispensable avant de commencer à comparer les images entre elles. Ensuite, à partir du relevé de chaque image associé à leur mise en page, nous réaliserons une première comparaison en mettant en évidence les liens qui unissent les photographies prises par Le Play et celles qu'il collectionne dans des albums.

Enfin, d'autres informations complémentaires concernant son trajet sont données dans le récit de son voyage fait par l'auteur. Son ouvrage intitulé *Notes et croquis d'Orient et d'Extrême-Orient* constitue une part importante et complémentaire du reste du fonds Le Play. Il donne un autre éclairage à la compréhension de cet ensemble avec le précieux témoignage de l'auteur, de la vision personnelle de son voyage et de ses images. Ces indications permettent dans certains cas d'identifier les lieux de ses prises de vue ou des images qu'il a collectionnées dans ses albums. Néanmoins, certaines descriptions très littéraires s'inscrivent plus dans la tradition des récits de voyages que dans celle des analyses scientifiques. L'ouvrage de Le Play donne enfin des indications assez précises sur le trajet général suivi par son auteur, mais ne permet pas de distinguer dans le détail toutes les péripéties de son voyage, ni d'identifier systématiquement les lieux visités ou les personnes rencontrées. Nous nous attacherons donc aussi à essayer d'identifier les passages relevant de la fiction et d'identifier un maximum de lieux et de monuments par comparaison avec des images actuelles ou d'autres fonds datant de la même époque.

Nous nous attacherons pour terminer à montrer en quoi Albert Le Play est un homme de son temps qui utilise les dernières technologies mises à sa disposition, un témoin qui

⁹ Didier Mendibil, « À la recherche de l'effet Brunhes », in *Les archives de la Planète*, Paris, musée départemental Albert Kahn / Lienart, 2019, p. 131.

s'inscrit de plein pied dans les grandes mutations et changements de société de son époque et en quoi, par son regard photographique, il se singularise.

I. Albert Émile Le Play, une vision du monde

1) Une histoire de famille

Albert Émile Le Play est un homme issu du XIX^e siècle dans lequel il passe son enfance et sa jeunesse. Les années écoulées au sein de sa famille sont formatrices pour lui, car il baigne dans une culture qui se veut universelle et portée par les sciences. La figure de son grand-père reste omniprésente dans sa famille qui vit sur le domaine du château de Ligoure acquis par ce dernier¹⁰. Le Play y est vraisemblablement né le 21 octobre 1875 (à Vigen en Haute-Vienne) et est décédé le 6 juin 1964 à Paris. Il fait partie d'une famille aisée de la haute bourgeoisie française. Son grand-père paternel, Frédéric Le Play (1806-1882), ayant été conseiller d'État sous le gouvernement de Napoléon III et ayant été chargé de l'organisation d'Expositions universelles, les documents et les souvenirs de cette entreprise entourent le jeune Albert.

1.1) Frédéric Le Play (1806-1882) : voyager, percevoir le monde, l'exposer, le théoriser

Né en 1806, fils d'un fonctionnaire des douanes, Frédéric Le Play intègre l'École polytechnique avant celle des Mines. Avec un camarade de promotion, il décide de partir en voyage en Allemagne « *avec le dessein de ne pas séparer la visite des mines, des usines et des forêts de son intérêt pour les questions sociales* »¹¹. Grâce à une bourse de voyage octroyée par l'école des Mines, il part en 1829. Lors de ce périple, il rédige un journal qui est publié à son retour dans les *Annales des Mines*. Un extrait de la *Notice biographique*, réalisée par M. Lefèbure de Fourcy, Inspecteur général des Mines, nous renseignent sur les conditions de ce voyage : « *Nul, je crois, n'a su voyager comme Le Play. De petite stature, mais de taille dégagée, doué de jarrets*

¹⁰ Voir annexes, Figure 1, p. 5.

¹¹ Antoine Savoye, « Le Play Frédéric (1806-1882) », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/frederic-le-play> (consulté le 11 octobre 2020).

d'acier, passé maître dans l'équipement du piéton, bravant les ardeurs du soleil comme les intempéries du ciel, résigné aux mauvais repas et aux mauvais gîtes, il accomplissait sans fatigue des étapes énormes, aussi dispos à l'arrivée qu'au départ »¹². La méthode utilisée pour présenter les convictions politiques et sociales de Frédéric Le Play sont aussi décrites par M. de Fourcy : « *Les voyageurs s'étaient proposés, dans chaque contrée, trois buts principaux* " 1° *Visiter les établissements spéciaux offrant au mineur des modèles à suivre ; 2° Se mettre en rapport intime avec les populations et les lieux, pour établir une distinction nette entre les faits entièrement locaux et ceux qui ont un caractère d'intérêt général ; 3° Rechercher avec sollicitude les autorités sociales de chaque localité, observer leur pratique, recueillir les jugements qu'ils portent sur les hommes et sur les choses* ". Dans ce voyage, où ils parcoururent 6.800 kilomètres à pied, Le Play et Reynaud se mirent d'accord à l'égard de certaines thèses économiques reposant sur l'évidence des faits »¹³. Cette notice confirme que Frédéric Le Play souhaite mettre en œuvre une observation sociale scientifique dès ce premier voyage, en prenant le temps de rencontrer les autochtones, ici les Allemands. D'autre part, ce voyage s'inscrit aussi dans la tradition du Grand Tour¹⁴, car il se déroule à un moment particulier de sa vie privée. Frédéric Le Play l'effectue juste après ses études et au début de sa carrière professionnelle. Par la liberté de son organisation, son indépendance, l'absence d'obligations financières ou familiales, l'unique compagnie d'un ami de son âge, son périple s'apparente à un parcours initiatique. Le titre donné par son fils à la publication de la correspondance de son père à sa mère durant ce périple, *Voyage en Europe*, montre l'importance de cette première expérience de voyage. La vision du monde de Frédéric Le Play est ainsi portée par sa pratique personnelle des voyages, en tant que rédacteur pour les *Annales des Mines* et en tant qu'inspecteur des études à l'école des Mines : « *C'est à l'occasion de missions métallurgiques diverses, entreprises chaque année, que Le Play réalise des études sociologiques systématiques au cours des séjours répétés dans différents pays d'Europe* »¹⁵. L'importance du voyage dans la vie de Frédéric Le Play est valorisée par son fils Albert, non seulement au sein de la cellule familiale, mais aussi à l'extérieur, par la publication des lettres de son père plus de dix ans après la

¹² Frédéric Le Play, *Voyages en Europe, 1829-1854, Extraits de sa correspondance publiés par M. Albert Le Play –Sénateur*, Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1899, pp. 6-7.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ Voir *infra*, p.24.

¹⁵ Antoine Savoye, *loc. cit.*

mort de ce dernier en 1882. En 1855, Frédéric Le Play rédige une première synthèse de ses pensées dans un ouvrage intitulé *Les ouvriers européens* où il donne la primauté à la cellule familiale dans l'organisation de la société. La même année, il est nommé commissaire général de l'Exposition universelle de 1855 Par Napoléon III. Il sera aussi le commissaire pour la partie française de l'Exposition universelle de Londres en 1862 et encore commissaire général de l'Exposition universelle de 1867. Cette année-là, il devient sénateur du second Empire. Avec les comptes-rendus de ses voyages, ses commissariats sont l'occasion de présenter sa vision du monde et des sociétés. Fier de ces commissariats, il se présente sur la page de couverture de son ouvrage *La Réforme sociale en France déduite de l'observation comparée des peuples européens*, publié en 1874, comme « Ancien sénateur, ancien conseiller d'État, Inspecteur général des Mines, Commissaire général aux Expositions universelles de Paris et de Londres, et Auteur des Ouvriers européens »¹⁶. À la chute du second Empire, il se retire de la vie politique et se concentre sur l'action associative en participant à la création d'une nouvelle société savante organisée en réseau, l'*Union pour la paix sociale*, pour laquelle il rédige différentes notes. Elle prône l'étude sociale à travers l'observation des conditions de vie matérielles et « morales » des populations dans le but de les améliorer par l'action de réformes. Il est aussi actif dans l'autre société savante, la *Société internationale des études pratiques d'économie sociale*, qu'il a créée en 1857. Enfin, il est par ailleurs à l'origine de la création d'une revue issue de ces deux sociétés savantes intitulée *La Réforme sociale*, dont le premier numéro paraît en 1881, un an avant sa mort en 1882.

1.2) Albert Le Play (1842-1937), un physiocrate et photographe amateur dans l'intimité

Fils de Frédéric, Albert Le Play, étudie la médecine à Paris et y soutient sa thèse intitulée : *De l'anesthésie locale par la pulvérisation de l'éther et description d'un nouveau pulvérisateur par le gaz acide carbonique*¹⁷. Son sujet de thèse s'inscrit dans les recherches de la seconde moitié du XIX^e siècle consacrées à l'utilisation de l'éther

¹⁶ Frédéric Le Play, *La Réforme sociale en France déduite de l'observation comparée des peuples européens*, Tours, 1874. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209942s.image>

¹⁷ Albert Le Play, *De l'anesthésie locale par la pulvérisation de l'éther et description d'un nouveau pulvérisateur par le gaz acide carbonique*, Thèse de médecine de Paris, 1866.

et du chloroforme dans les anesthésies, locales ou générales. L'administration réussie de chloroforme à la reine Victoria en 1853 pour l'accouchement de son fils Léopold diffuse largement ce procédé anesthésique en chirurgie et en obstétrique¹⁸. Un an après la fin de ses études, il est chargé de l'organisation de la partie « agricole » de l'Exposition universelle de 1867 par son père, Frédéric Le Play, qui en est le commissaire général. Cette partie de l'exposition présente les produits agricoles et les outils organisés par section. Ceux-ci sont présentés dans des bâtiments indépendants à la mode éclectique du second Empire. Certaines de ces constructions sont visibles sur une affiche intitulée *Exposition Agricole de Billancourt, 1867* et légendées en bas de la composition : Le « moulin Thiébaud », le « pavillon météorologique », la « tente sur le champ de manœuvre et des pavillons »¹⁹. Dans le coin inférieur droit de la gravure figure une construction rappelant la laiterie du hameau de la reine à Versailles, dans le style des fabriques rustiques anglo-normandes présentes dans les parcs parisiens aménagés à cette époque. Ce style de construction rassemble à la fois des pavillons exotiques (les pays lointains des Expositions universelles) et des pavillons des régions françaises selon une vision stéréotypée où les architectures correspondent aux lieux présentés dans une sorte de voyage immobile. Julien Le Margueresse, attaché de conservation aux archives départementales des Hauts-de-Seine, décrit cette exposition agricole : « *L'île de Billancourt (actuellement île Saint-Germain) est alors intégrée au dispositif de l'Exposition. Cet espace de 23 hectares est un terrain de promotion pour les fabricants de machines agricoles qui ont pu présenter les moissonneuses, batteuses et autres semeuses. Des concours d'animaux sont fréquemment organisés, ainsi que des démonstrations en matière de viticulture, arboriculture ou horticulture. Des outils de de météorologie, science encore balbutiante, sont également présentés. L'accès à l'île de Billancourt est assuré par diverses compagnies assurant un service régulier de bateaux vapeur (futur bateaux-mouches)* »²⁰. Ce féru d'agriculture obtient diverses médailles comme la prime d'honneur du concours régional de 1876 et la grande médaille d'or du concours

¹⁸ Arnaud Bassez, *Histoire de l'anesthésie*, site de la Société Française des Infirmiers(ères) Anesthésistes, 2006. En ligne : <https://sofia.medicalistes.fr/spip/spip.php?article49> (Consulté le 26 octobre 2020).

¹⁹ Voir annexes, Fig. 2, p. 6.

²⁰ Julien Le Margueresse, « Des projets aux vestiges, les expositions universelles et les Hauts-de-Seine », *Vallée de la Culture* n°21, automne 2020, La revue culturelle du département des Hauts-de-Seine, p. 46.

d'irrigation du centre de la France en 1878²¹ pour les aménagements et la gestion agricole du domaine de Ligoure au Vigen, acquis par son père Frédéric Le Play en 1856. Comme beaucoup de membres de la haute société française, il fait partie de nombreuses sociétés savantes qui se développent au XIX^e siècle comme la Société d'horticulture. Investi dans la gestion de son domaine, il participe aussi à la vie politique régionale en exerçant un mandat de sénateur de 1892 à 1900 en tant que républicain : « *En 1896, il intervient longuement pour s'élever contre le projet de loi relatif à l'exposition universelle de 1900 qui, selon lui, ne ferait qu'occasionner des frais à la France* »²². Toute la famille habite le château ou du moins s'y réunit régulièrement, comme on le voit sur une photographie montrant sa famille dans le jardin d'hiver autour de 1898 reproduite dans l'ouvrage : *La photographie à Limoges, 1839-1914*²³. Mais Albert a d'autres passions. Il cultive aussi celle de la photographie. Photographe amateur expérimenté, il a aménagé son propre laboratoire chez lui : « *Dans son château de Ligoure près de Limoges, l'homme, médecin de formation, agronome, [...] installe son laboratoire photographique dans l'une des tours de l'ancien château. Parallèlement Albert Le Play multiplie les images liées aux productions de son domaine agricole. Quelques épreuves au cyanotype et au jaune d'argent dénotent l'influence des esthétiques artistiques alors en composition* »²⁴. Il a sans doute transmis son expérience de la pratique photographique à son fils Albert Émile ou au moins lui en a donné l'envie. Il fait partie de l'ancienne génération de photographes amateur qui utilise une chambre sur pied et est capable de faire ses propres préparations chimiques. L'esthétique induite par son matériel, comme une chambre demandant un long temps de pose, se concrétise par des photographies posées et un intérêt expérimental pour la matière même des tirages photographiques.

²¹ « Le Play Albert, ancien sénateur de la Haute-Vienne », site officiel du Sénat. En ligne : https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/le_play_albert1776r3.html (consulté le 06 octobre 2020).

²² *Ibid.*

²³ Jean-Marc Ferrer et Etienne Rouzies, *Une histoire de la photographie à Limoges 1839-1914*, Limoges, Les ardents éditeurs, 2011, p. 153. Voir annexes, Fig.1, p.5.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

1.1) Albert Émile le Play (1875-1964), le voyage et la photographie en héritage

Albert Émile Le Play naît au domaine familial et y passe une partie de son enfance, avec ses frères et sœurs. Il voit son père photographier les membres de sa famille et réalise sans doute des tirages avec lui dans son laboratoire. Dans la bibliothèque du château, il trouve les ouvrages de son père et de son grand-père. Il lit peut-être des magazines illustrés comme *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages* et peut-être aussi les romans de Jules Verne dont *Le tour du monde en 80 jours*. Enfin, il a vraisemblablement contemplé des stéréoscopies de l'Exposition universelle de 1867 dans un stéréoscope qu'aurait pu posséder sa famille. Il a sûrement entendu son père prendre parti au sujet de l'organisation de l'Exposition universelle de 1900, qu'il a peut-être d'ailleurs visitée par la suite. L'admiration ou l'affection qu'il porte à son père l'ont sans doute poussé à lui ressembler en entamant des études de médecine. Il obtient son doctorat à la faculté de médecine de Paris en 1906 pour sa thèse *Du rôle des substances minérales en biologie*, qui sera publiée la même année²⁵. Il suit aussi les traces de son grand-père en partant en voyage une fois ses études terminées : « *Arrivé au terme de mes études médicales, j'ai pensé que le moment était favorable pour entreprendre un pareil voyage. Les nécessités d'une carrière particulièrement absorbante pouvaient en rendre plus lard la réalisation difficile* »²⁶. Alors âgé de 36 ans, il effectue un tour du monde d'octobre 1906 à juillet 1907. Durant ce voyage, il prend des photographies stéréoscopiques à l'aide d'un appareil portable et achète des tirages souvenirs dans différents lieux traversés. Comme son grand-père, il prend des notes de ses aventures et tient ainsi un journal de voyage, dont la première page commence par son arrivée à Athènes, le 1^{er} novembre 1906, et se termine par son départ de New York en paquebot, le 27 juin 1907. Comme son grand-père, sa volonté d'observation scientifique des régions traversées le conduira en 1910 à publier un ouvrage tiré de ses notes de voyage et à le présenter à la Société nationale de géographie qui lui attribuera le prix Armand Rousseau. Même si le mot « touriste » est utilisé en France depuis la fin du

²⁵ Albert Le Play, *Du rôle des substances minérales en biologie*, Paris, Thèse de médecine de Paris, 1905-1906, n°243, Steinheil, 1906.

²⁶ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis d'Orient et d'Extrême-Orient*, Paris, Hachette, 1910, p 9.

XIX^e siècle et apparaît alors dans le Littré selon la définition suivante « *Se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes. Se dit surtout des voyageurs anglais en France, en Suisse et en Italie* »²⁷, Albert le Play ne se considère pas comme un touriste. Il se perçoit comme un voyageur, un visionnaire privilégié qui peut décrypter le monde : « *C'est là ce qu'on peut nommer une " constante de position " du voyeur par rapport au monde. Elle fait de lui un observateur supérieur, un découvreur, un révélateur du réel* »²⁸ qui se doit de partager sa vision dans un récit de voyage. Pendant la Grande Guerre, il exerce son métier de médecin au service des armées. Il continue aussi de pratiquer la photographie en amateur en utilisant toujours un appareil stéréoscopique portable. Les tirages monoscopiques qu'il en tire sont rassemblés dans des albums à côté de cartes restituant les combats et de coupures de journaux dans un esprit proche du journal de bord et du récit de voyage²⁹. Après la Seconde Guerre mondiale, il éprouve le besoin de réécrire un livre à partir de ses notes prises lors de son tour du monde dans un autre ouvrage intitulé *Le chemin de ronde, promenade autour de la Terre, 1906-1916*³⁰. Ce récit reprend en grande partie son précédent opus. On y retrouve par exemple le menu du paquebot japonais qui l'emmène au Canada. Cette publication qu'il réalise quarante ans plus tard montre l'importance que l'auteur accorde à cette expérience de tour du monde dans sa vie. Il fait partie de ces touristes aisés qui ont « fait » le tour du monde à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

²⁷ Didier Urbain, *L'idiot du voyage, histoire de touristes*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁹ Voir *infra*, p. 113.

³⁰ Albert Le Play, *Le chemin de ronde, promenade autour de la terre 1906-1916*, Paris, Librairie Le François, 1947.

2) Le Tour du monde

2.1) Les origines : le voyage à Rome

En Occident, à l'origine des voyages de plaisance et d'agrément sans lien avec les voyages commerciaux ou professionnels se trouve le pèlerinage sur un lieu saint de la Chrétienté. Le voyage à Rome est celui qui est le plus prisé, car il permettait l'obtention de lettres d'indulgence qui absolvait les péchés du pèlerin. À la Renaissance, ce type de voyage à Rome donne lieu à une production de journaux de voyages décrivant les lieux et les monuments rencontrés, comme l'indique Marc Boyer, « *Les chrétiens connaissaient les chemins de Rome en esprit de pèlerinage ou en quête de bénéfices à obtenir du pape. Avec la Renaissance, un motif culturel s'ajoute, grandit. Consacrés aux voyages d'Italie, des ouvrages de plus en plus nombreux, appelés, Deliciae, Diary, journal, aux auteurs souvent germaniques ou anglais témoignent du nouvel attrait pour la mère des arts, la terre de l'Antiquité* »³¹. Le pèlerinage à Rome est un voyage qui symbolise la piété des Européens catholiques, mais il fait aussi l'objet de certaines critiques ou satires exprimées dans la littérature de fiction que l'on retrouve par exemple dans les aventures d'Eulenspiegel publiées dès le XVI^e siècle.

Simultanément, les premiers guides de voyages apparaissent en France et en Europe. Le premier guide français à paraître, avec des informations pratiques destinés aux voyageurs, est publié par Charles Estienne. D'après Marc Boyer : « *Charles Estienne de la grande famille des imprimeurs, a le premier l'idée d'imprimer un guide en 1552 – à la demande de ses amis, écrit-il. Le titre est bref : La guide des chemins de France, est bien le premier itinéraire des routes* »³². Ce premier guide de voyage est consacré uniquement à la France, mais il publie ensuite, aussi en 1552, un autre guide pour les voyageurs pèlerins : *Les voyages de Rome, de Saint Jacques et de Jérusalem*. Ce dernier ouvrage montre que les lecteurs visés sont d'abord les pèlerins chrétiens qui voyagent en France, en Europe, mais aussi en Orient jusqu'à Jérusalem. Les guides d'Estienne ont un grand succès et deviennent un modèle qui se diffuse en

³¹ Marc Boyer, *L'invention du tourisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 17.

Europe. De nombreux ouvrages en reprennent le format, les itinéraires et même les spécialités culinaires. Ainsi, « *les ouvrages portatifs – on va bientôt écrire manuels - auront un vif succès auprès des voyageurs et seront souvent réédités* »³³. Dans ces guides, destinés à des lecteurs chrétiens, le temps de l'Antiquité romaine est privilégié, car il correspond à celui de la vie de Jésus. Aussi les monuments et les villes gardant les traces de cette époque, évocateurs pour le pèlerin, y sont-ils décrits : « *Rome est le premier attrait : Colisée, Panthéon, Forum, Thermes doivent être vus, les voyageurs ne vont pas plus loin. En chemin, sont valorisées les villes qui ont conservé des antiquités, celles de Provence méritent le détour, Nîmes surtout et la Maison carrée, le pont du Gard. Ravenne est une antichambre de cette Italie romaine, Trèves et sa porte en sont les prolongements* »³⁴. Au fil du temps, les voyageurs occidentaux lisent des guides de voyages similaires, mêmes s'ils sont publiés dans des langues différentes, et suivent des itinéraires identiques, visitent les mêmes lieux et les mêmes monuments. La diffusion de ces guides participe à la fabrication de lieux à contempler, de monuments à visiter, d'habitudes culturelles à partager : « *Cette répétition constante depuis le XVI^e siècle des observations semblables des lieux – mais avec les mêmes oublis, des choses goûtées sur les mêmes chemins parcourus vont consacrer tôt des réputations, établir des clichés, ancrer les sight-seeing, dirait-on aujourd'hui* »³⁵.

2.2) Le Grand Tour

Après le temps des pèlerinages, apparaît celui des voyages initiatiques mêlant loisirs et éducation. Au XVIII^e siècle, les jeunes lords anglais doivent réaliser le Grand Tour, un voyage aller-retour à travers l'Europe durant lequel ils vivent certaines expériences personnelles et acquièrent des références culturelles qui seront communes à la haute société anglaise. Le Grand Tour s'inscrit dans le prolongement du voyage à Rome et de la visite des antiquités romaines, ainsi d'après Marc Boyer : « *Un membre de la upper class ne peut se soustraire au Grand Tour qui conduit nécessairement à Rome. Ce voyage de jeune homme (pas de femme) se fait à vingt*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ *Ibid.*

*ou mieux vingt-cinq ans ; il dure de six mois à un an et demi »*³⁶. Le circuit du Grand Tour passe par les plus grandes villes d'Europe comme Paris, Rome, Vienne, Munich, Dresde, Berlin, Hambourg ou Amsterdam. Les destinations incontournables de ce périple se trouvent en Italie, avec les villes de Rome, Venise ou Naples et les sites archéologiques de Pompéi et d'Herculanum, récemment découverts. La pratique du Grand Tour est un véritable phénomène de société. Jean-Cristophe Gay indique : « À son apogée, au milieu du XVIII^e siècle, on estime que 15 000 à 20 000 Anglais pratiquent annuellement le Grand Tour »³⁷. Les voyageurs du Grand tour relatent fréquemment par écrit leurs pérégrinations à travers leur correspondance ou en publiant leurs mémoires contribuant ainsi à rendre célèbres les monuments et les lieux qu'ils ont visités. Cette littérature privée s'ajoute à celle des guides de l'époque formant ainsi une autre strate de récits qui s'agrège aux récits et guides de voyages plus anciens. Le Grand Tour participe ainsi à la création de véritables destinations touristiques en Europe. Avec l'anglomanie, celui-ci devient une pratique adoptée par d'autres nobles européens ou des bourgeois fortunés. Le célèbre tableau représentant *Goethe dans la campagne romaine* par Johane Henriche Wilhem Tischbein montre bien l'ampleur européenne du voyage à Rome et du Grand Tour à la fin du Siècle des Lumières.

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, en même temps que la pratique du Grand Tour se diffuse dans toute l'Europe, les voyageurs tendent à étendre leur périple vers l'est et le sud : l'Orient devient une destination de choix. Même si pour Christine Barthe, les traditionnelles destinations européennes restent encore privilégiées : « *La France, L'Italie : ces premiers territoires " préphotographiques " s'inscrivent encore en ces années 1820 et 1840 dans l'esprit du Grand Tour que réalisent les jeunes gens de l'élite européenne pour parfaire leur éducation* »³⁸. À cette époque, les frontières de l'Europe buttent sur celle de l'Empire ottoman, de la Grèce à l'Égypte. Faire un Grand Tour en passant par Rome, Jérusalem et Le Caire correspond alors aux temps bibliques. Voyager en Orient permet de remonter aux origines de

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Jean-Christophe Gay, « Tourisme », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tourisme> (consulté le 18 septembre 2020).

³⁸ Christine Barthe (dir.), *Ouvrir l'album du monde, photographie 1842-1806*, catalogue de l'exposition, Louvre Abu Dhabi / Musée du quai Branly, p. 21.

l'Histoire, des Romains cités dans les Évangiles jusqu'aux pharaons présentés dans l'Ancien Testament. L'expédition d'Égypte au tournant du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle avait déjà marqué l'imaginaire occidental et ses arts grâce entre autres aux nombreuses gravures qui avaient été imprimées et diffusées dans toute l'Europe. Une vision imaginaire et littéraire de l'Orient émerge à travers de nombreux ouvrages tels que le récit de voyage de François-René de Chateaubriand (1768-1848), *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (paru en 1811). Toute une production artistique inspirée par l'Orient et contribuant à la construction d'un Orient rêvé se développe au XIX^e siècle, de la littérature à la musique, en passant par la peinture. Les artistes effectuent eux-mêmes un voyage à Rome et en Orient. Ainsi Pascal Blanchard écrit : « À partir de 1830, ce périple, via Damas, Le Caire ou Alger, s'impose devant l'initiatique périple italien ou le séjour dans les traces de la Grèce antique. Il faut « aller » en Orient, il faut en revenir avec des imaginaires et, rapidement des images »³⁹.

Durant la première moitié du XIX^e siècle, de nombreux écrivains publient des récits de voyage. Catherine Bertholo Lavenir décrit la trame de ce type d'ouvrage : « Dans les années 1830-1840, rédiger un récit de voyage représente souvent une besogne alimentaire pour des auteurs débutants. Après Stendhal, Victor Hugo, Alexandre Dumas, puis Flaubert sacrifient à l'exercice. Ces textes sont construits selon une structure commune : le récit suit fidèlement la progression géographique et temporelle du narrateur. Ce dernier insère aux endroits stratégiques, des notations sur le paysage et les monuments rencontrés. Les indications concernant la vie économique contemporaine disparaissent peu à peu des récits : pas de paysans au travail, pas de fabriques, pas de machine à mâter ou de ponts métalliques dans ces paysages »⁴⁰. Ces récits de voyages sont à la fois des incitations à voyager où leurs auteurs se pose en guide, et simultanément des écrits imaginaires où le voyageur est un « voyant » privilégié qui transmet son expérience et son savoir au lecteur immobilisé. Pour Marc Boyer, « Le voyage apparaît encore comme un moyen de se distinguer au XIX^e siècle »⁴¹. Le rédacteur d'un récit de voyage non seulement se distingue, mais acquiert aussi une certaine reconnaissance ou célébrité par la diffusion

³⁹ Pascal Blanchard, *1860-1910, L'invention de l'Orient*, Paris, Éditions de la Martinère, 2016, p. 7.

⁴⁰ Catherine Bertholo Lavenir, *La roue et le stylo, comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, p. 44.

⁴¹ Marc Boyer, *op.cit.*, p. 52.

de son ouvrage. Mais jusqu'à l'apparition des premiers voyages organisés, « *le récit de voyage a une fonction propre. Sans cesse répété et diffusé, il contribue à codifier et organiser le voyage privé* »⁴².

2.3) Transports commerciaux, coloniaux, touristiques et *Très Grand Tour*

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'expansion coloniale vers l'est est un des objectifs des gouvernements anglais et français. À partir de 1858, l'Inde et le Pakistan sont directement gérés par une administration anglaise et non plus seulement sous l'influence du Raj de la Compagnie des Indes orientales. La colonisation d'un pays implique des moyens de transport régulier qui permettent d'acheminer des troupes, des colons et des marchandises. Grâce au développement des moteurs à vapeur, les transports maritimes sont assurés par des navires qui permettent de traverser les mers plus rapidement et plus sûrement. De même, la construction et la mise en place de voies ferrées sont parmi les premiers travaux entrepris par les colonisateurs pour créer des liaisons terrestres. Enfin, l'ouverture du canal de Suez en 1869 facilite et raccourcit les trajets vers l'Orient et l'Extrême-Orient depuis l'Europe. La clientèle principale de ces nouveaux trajets est constituée d'abord de professionnels comme les fonctionnaires administrateurs des colonies, les commerçants et les industriels qui empruntent les mêmes transports régulièrement. Les lignes maritimes et terrestres régulières sont donc mises en place non seulement pour ces voyageurs professionnels mais aussi pour le transport de marchandises et l'exploitation des ressources issues des colonies ou de territoires en cours de conquête comme l'Indochine et la Chine. Ces voyageurs habituels sont encore bien présents au début du XX^e siècle dans l'ouvrage d'Albert Le Play dans un passage où il décrit les autres passagers qui sont embarqués avec lui en 1906 sur un navire des Messageries maritimes au passage du canal de Suez, « *Le navire reprend alors sa vitesse moyenne de quatorze nœuds. Il ne fait que 30° et une légère brise du nord-est rend la température très supportable. Il y a peu de monde à bord du bateau, l'un des plus grands de la Cie des Messageries, qui fait le service de l'Australie : quelques industriels allant aux Indes, trois ou quatre fonctionnaires rejoignant leur poste en Nouvelle-Calédonie, le général de B., qui se rend en Birmanie, pour faire des recherches*

⁴² Catherine Bertholo Lavenir, *op.cit.*, p. 52.

archéologiques, un Yankee accompagné de trois dames. Les autres passagers sont des officiers anglais qui retournent aux Indes ; ils prennent la ligne française, délaissant leur P. and O. (Peninsular and Oriental Company), parce que le " food " y est meilleur. Ils sont les véritables maîtres à bord, la Compagnie, désireuse de conserver leur clientèle, leur laisse toute liberté ; le règlement est fait pour les passagers français. Ces messieurs établissent des courants d'air qui gênent leurs voisins et fument dans la salle à manger ; ils viennent le matin prendre leur «breakfast » vêtus de kimonos transparents ou robes de chambre débraillées, en caleçon et en chemise de nuit, les pieds toujours nus dans des sandales »⁴³.

Un certain nombre des photographies prises à ce moment-là témoignent de l'édification et du fonctionnement de grands aménagements portuaires, ferroviaires ou industriels. En effet, des photographes professionnels sont engagés pour valoriser ces équipements, qui à leur tour sont photographiés par le voyageur photographe amateur. Olivier Loiseaux précise ainsi « *Qu'il [le photographe professionnel] soit au service d'une compagnie ferroviaire, intégré à des missions de génie civil ou présent sur des chantiers en travaux, son travail est un reportage destiné à convaincre le commanditaire, un outil de promotion pour l'entreprise présenté souvent lors d'expositions universelles ou coloniales. La photographie, enfin, est parfois pratiquée par les acteurs eux-mêmes de cette modernité, ingénieurs, entrepreneurs, industriels, qui mettent en image le résultat de leurs propres réalisations* »⁴⁴. En parallèle de ces déplacements professionnels, de marchandises ou de courriers, des voyageurs vont pouvoir utiliser ces nouveaux transports et avoir la possibilité de se rendre vers des destinations peu connues des Occidentaux et en ramener des récits de voyage agrémentés d'abord d'illustrations, puis de photographies. Avec le désir de dépaysement des voyageurs, les images des contrées qui sont diffusées sont exotiques dans le sens où elles montrent uniquement ce qui est différent de l'Occident. Pour Edward Said, c'est cette différence même présentée dans l'imagerie orientale à travers ses récits de voyage qui favorise la colonisation : « *Tous ces horizons qui allaient s'élargissant avaient l'Europe fermement à leur centre, comme principal*

⁴³ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p. 132.

⁴⁴ Olivier Loiseaux, « Les photographes : témoins ou acteurs », *Trésors photographiques de la Société de géographie*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/17.htm> (consulté en janvier 2009).

observateur [...]. Le sentiment qu'elle avait de sa propre puissance culturelle se renforçait. C'est à partir de récits de voyageurs et non seulement à partir des grandes institutions telles que les différentes compagnies des Indes, que des colonies ont été créées et que les perspectives ethnocentriques ont été assurées »⁴⁵. L'importance des liaisons organisées par les différentes compagnies de transport vers l'Orient et l'Extrême-Orient est soulignée par Christine Barthe : « Trois routes maritimes facilitaient les voyages de ces touristes friands de photographies de studio quand ils ne réalisaient pas eux-mêmes leurs photographies, à titre professionnel ou en tant qu'amateurs : la route qui reliait l'Europe et la Turquie ; celle qui reliait l'Europe au Japon via l'Inde, Ceylan, Singapour et la Chine ; et celle qui partant de la côte Ouest des États-Unis, allait au Japon »⁴⁶. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les escales des flottes militaires coloniales sont les mêmes que celles des lignes destinées aux civils avec leurs voyageurs fortunés. Les photographies souvenirs trouvent dans ces escales un lieu de vente et de diffusion de leurs représentations. Lionel Gauthier lie ces clichés souvenirs au développement du tourisme et à ce qu'il appelle le *Très Grand Tour* : « La seconde partie du XIX^e siècle représente une période clé dans l'histoire de l'élargissement de l'accès au monde, tout du moins pour les riches Occidentaux. C'est à ce moment-là que le tourisme devient planétaire, que la pratique du « Grand Tour » se modifie et que celui-ci change d'échelle. [...] Au cours du XIX^e siècle l'échelle des voyages à travers des lieux exemplaires se modifia et aux " Grands Tours " se succédèrent ce que nous suggérons ici d'appeler de " Très Grands Tours " à travers la planète »⁴⁷.

2.4) Guides touristiques et agences de voyage

Vers 1850, ces nouveaux moyens de transports et ces nouvelles destinations sont intégrés aux guides de voyages qui comprennent les informations sur les lignes de chemin de fer et maritimes. Ces guides à vocation pratique sont en format poche et chaque volume correspond à un pays et non plus à un circuit de voyage comme les tous premiers guides. Ils indiquent aussi la monnaie, les formalités administratives des

⁴⁵ Edward Said, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997.

⁴⁶ Christine Barthe, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1980*, Éditions de Monza, 2015, p. 25.

lieux traversés, les routes et l'hôtellerie. Cette nouvelle formule de guides de voyage par pays est publiée d'abord en Angleterre par John Murray vers 1840 : ce sont les « *handbook for travellers in...* ». Charles Boyer précise : « À partir de 1840, les grandes collections de guide dominent le marché. L'anglaise Murray est la première et la germanique Baedeker et la française Joanne la suivent. Elles diffèrent par la couleur, mais ont le même format, même abondance d'information pratique, ce sont des ouvrages portatifs ».⁴⁸ Les guides Joanne sont édités par Adolphe Joanne associé au journaliste Alexandre Paulin qui fonde aussi avec Édouard Charton le magazine *L'illustration et le Journal universel*. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Hachette absorbe les guides Joanne et au début du XX^e siècle leurs « guides bleus » reprennent toujours la même formule de guides de voyage. À la même époque apparaissent les premières agences de voyage. Thomas Cook (1808-1892) invente la formule du voyage organisé pour les groupes ou pour les individuels. D'abord en Angleterre, puis en Europe, il est le pionnier des voyages « clé en main » en Égypte et propose la première croisière organisée sur le Nil en 1869. La même année, il ajoute la traversée du canal de Suez suite à son inauguration pour des voyages vers « l'Orient ». Le succès de ses formules de voyages et de son entreprise l'amène à proposer, dès 1872, des « tours du monde ». Les guides de voyages incitent aussi les voyageurs à emprunter le nouveau canal : « *Un examen des guides de Murray montre le caractère décisif qu'eut en 1869 l'ouverture du canal de Suez sur l'essor de la photographie en Asie et de la démocratisation du tourisme mondial* »⁴⁹. Ainsi, plus de quarante ans plus tard la fascination éprouvée par le voyageur à propos de cet ouvrage d'art est encore palpable dans un passage du livre d'Albert Le Play : « *Depuis quatre jours, nous avons quitté Port-Saïd, pour nous engager aussitôt dans le canal. Il faut environ vingt heures pour parcourir ses soixante kilomètres, la course des bateaux ne devant pas dépasser six nœuds à l'heure afin de ménager les berges qui pourraient être endommagées par un ressac trop violent ; la largeur varie de cinquante à cent mètres suivant les endroits, la profondeur ne dépassant pas dix mètres. De temps à autre, le Canal s'élargit tout à coup en forme de bassin ; c'est un des treize garages aménagés sur la route pour permettre au bateaux de gros tonnage de se croiser sans risque d'avaries. Le soir, l'effet de ses rencontres est très saisissant. Bien que le soleil ait disparu à l'horizon depuis un certain temps, il semble que l'atmosphère s'illumine ; le pont, il y a un instant*

⁴⁸ Marc Boyer, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁹ Christine Barthe, *op. cit.*, p.29.

à peine, plongé dans l'obscurité absolue sous le velum qui le protège contre la poussière de la machine et les rayons meurtriers du soleil, s'éclaire peu à peu ; goûtant à l'arrière, sur des rockings, la fraîcheur régénératrice de la nuit, on croit à l'apparition du l'astre lunaire »⁵⁰.

La pratique des voyages organisés se diffuse en Europe et d'autres agences de voyage se créent. Catherine Bertholo Lavenir indique : « *Des agences de voyages voient le jour à l'image de celle qu'organise en 1845 l'Anglais Thomas Cook suivi par Bennet en Norvège en 1850, Stangen en Allemagne en 1863, Lubin en France en 1874, Lissone en Hollande deux ans plus tard. La Suisse, les bords du Rhin, mais aussi Paris et l'Italie sont les destinations privilégiées de cette nouvelle industrie* »⁵¹. Ces voyages organisés et ces guides proposent les mêmes trajets et les mêmes lieux à visiter, car les transports utilisés sont toujours les mêmes, ceux réguliers et avec un certain confort qui sont utilisés par les administrateurs des colonies. Dans cette optique, le progrès, la mécanique et les ouvrages d'art, représentants de la modernité occidentale sont utilisés et valorisés dans la littérature grise comme dans les publications des récits de voyage. Pour Marc Boyer, « *On doit trouver ce que l'on cherche, éprouver ce qu'il est convenable de sentir* »⁵². Albert Le Play aurait pu utiliser les services de l'agence Cook ou d'une autre agence, mais il n'en fait aucune mention. Dans tous les cas, s'il a eu recours à ce type d'agence, ce n'est pas pour l'ensemble de son périple. En effet, certaines parties, comme son expédition au site d'Angkor, semblent plutôt avoir été improvisées. Par contre, il s'est visiblement muni en partie d'une série de guides sur les pays qu'il traverse. Ainsi à propos de son arrivée en Turquie, il raconte : « *Nous voici maintenant à la douane ; j'ai commis la grande faute de laisser dans ma valise quelques livres et, en particulier, un Baedeker sur la Turquie [...]* »⁵³.

⁵⁰ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op. cit., p. 121.

⁵¹ Catherine Bertholo Lavenir, op. cit., p. 45.

⁵² Marc Boyer, op. cit., p. 57.

⁵³ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op. cit., p. 20.

2.5) Presse et littérature du voyage autour du monde

En 1860, la revue hebdomadaire française *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages* créée par Édouard Charton (1807-1890) et publiée par Hachette est vendue dans les gares, sous la forme d'articles à suivre. Cette revue illustrée de gravures édite des récits d'explorateurs. Pierrette Chappelle évoque l'importance des images pour Édouard Charton : « *Fondateur et directeur du premier journal illustré français, Le Magasin pittoresque en 1833, puis co-créateur de L'illustration en 1843, Charton place l'image au premier rang de la connaissance* »⁵⁴. Des militaires, des diplomates, des scientifiques amateur ou professionnels possédant des laissez-passer ou des accréditations racontent leurs périples dans la revue. Les terres inconnues, le courage du voyageur et son objectivité dans les faits décrits sont mis en avant dans ces récits. Des anecdotes spectaculaires racontées par des tiers, présentées comme des faits avérés aident souvent à pimenter le récit. Les illustrations prennent une grande importance à la fois par leur nombre et leur taille dans la mise en page. Elles marquent l'imaginaire des lecteurs et sont réalisées par de nombreux illustrateurs comme Gustave Doré, qui enrichit de ses gravures l'article « Voyage en Espagne »⁵⁵ dans la revue *Le Tour du monde*. Certaines illustrations sont réalisées d'après des photographies fournies par l'auteur de l'article. Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil soulignent les liens de ces producteurs d'images photographiques avec la Société de géographie : « *Un réseau de transmission des informations et des photographies s'est progressivement établi entre des observateurs lointains, souvent des journalistes, des militaires ou des personnels diplomatiques qui étaient parfois associés de près aux explorations, et diverses associations intéressées par la découverte du monde. La plupart d'entre elles étaient liées à la société de géographie par toutes sortes de relations personnelles et institutionnelles. Une fois ces informations et images analysées, validées et commentées par les scientifiques, elles devenaient accessibles aux éditeurs. Ils prenaient en charge le lourd travail de transposition graphique des*

⁵⁴ Pierrette Chappelle, « *Le Tour du Monde (1860-1914)* », *Le cartographe*. En ligne : <https://le-cartographe.net/component/content/article?id=258:le-tour-du-monde-nouveau-journal-des-voyages> (consulté le 20 septembre 2020)

⁵⁵ Ch. Davillier, « Voyage en Espagne » 1862, *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, deuxième semestre 1863, pp. 353-368. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k343998/f436>

photographies en gravures pour permettre leur publication »⁵⁶. Le voyageur qui relate son expédition dans les revues et les journaux clame quelquefois sa modestie en déclarant que c'est uniquement sous l'insistance de ses amis qu'il accepte de publier son récit. Ainsi commence William-Charles Baldwin, membre de la société de géographie de Londres dans *Chasses en Afrique, de Port Natal aux chutes du Zambèze* : « *Lorsque dans une hutte sauvage ou au fond d'un chariot, j'écrivais à mon frère les pages suivantes, quelquefois avec de l'encre, souvent au crayon, fréquemment avec un mélange de poudre de thé ou de café, j'étais loin de penser qu'elles seraient un jour imprimées. Si maintenant je me décide à les publier, ce que je fais avec défiance, c'est pour répondre aux sollicitations de mes amis et tenir la promesse que j'en ai donnée à ceux qui, dans le Natal, ont vu avec intérêt mes courses [...]* »⁵⁷. Le magazine concurrent du *Tour du monde* est l'hebdomadaire *Le journal des voyages et des aventures de terre et de mer* fondé en 1877, mais les récits de voyage y sont souvent réécrits par exemple par Jules Gros, membre de la Société de géographie ou sont des œuvres de fiction illustrées d'images spectaculaires sans aucun rapport avec la réalité. D'après Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil, les liens entre les voyageurs photographes, la Société de géographie, les revues et les éditeurs de guides de voyage permettent la réutilisation des mêmes images dans les différents supports : « *Dans ce système, les éditions Hachette jouent un rôle actif en lien direct avec la Société de géographie dont faisait partie ses principaux collaborateurs : Joanne, Reclus et Schrader. Sous la direction d'Adolphe Joanne elles éditaient, entre autres, des monographies de tous les départements français et de nombreux guides de voyages vendus dans les gares ; sous la direction scientifique d'Élysée Reclus, elles publiaient la Nouvelle Géographie universelle et bien d'autres ouvrages de référence scientifique largement diffusés ; sous la direction de Franz Schrader, elles élaboraient des atlas et des manuels scolaires [...]* »⁵⁸. Le roman de Jules Verne *Le tour du monde en 80 jours* s'inscrit dans la continuité de ces revues. Cette perméabilité entre la revue *Le tour du monde* et les romans de Jules Verne passe aussi par les images. Isabelle Surun montre cette liaison à travers l'exemple de l'illustrateur

⁵⁶ Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil, « Un système iconographique, La chaîne de transmission des images », *Trésors photographiques de la Société de géographie*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/009.htm> (consulté en janvier 2009).

⁵⁷ William-Charles Baldwin, « Chasses en Afrique, de Port Natal aux chutes du Zambèze » 1852-1860, *Le tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, deuxième semestre 1863, p. 369. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34383w/f372.item> (consulté le 16 novembre 2020).

⁵⁸ Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil, *op.cit.*

Edouard Riou (1833-1900) : « *Ces compositions iconographiques s'affranchissent d'autant plus aisément d'un régime de représentation référentiel ou d'une visée didactique que leurs auteurs collaborent indifféremment à l'illustration de récits de voyage et d'œuvre de fiction. Riou a ainsi réalisé les illustrations de plusieurs romans d'aventure, en particulier Cinq semaines en ballon de Jules Verne, paru en 1863, inspiré de récits d'exploration en Afrique dont la charge dramatique a été considérablement accentuée* »⁵⁹. Même si la narration n'est pas à la première personne, les personnages vivent des aventures similaires et les illustrations sont conçues dans le même style. Le succès du roman et des revues contribue à présenter la réalisation d'un voyage autour du monde comme un privilège et une aventure exceptionnelle. Au-delà, il permet de faire l'apologie de la société occidentale en présentant les Européens ou les Occidentaux comme des explorateurs face à des populations indigènes dont les types correspondent à des caractéristiques inhérentes à leurs races. Pour Henri Mouhot par exemple, un auteur qui relate son voyage dans la revue *Le Tour du monde* : « *Les laotiens sont paisibles, soumis, patients, sobres, confiants, crédules, superstitieux, fidèles, simples et naïfs* »⁶⁰. La hiérarchie des races et la colonisation communément admise en France commencent à être perçue différemment à la fin du XIX^e siècle. Pierrette Chapelle affirme ainsi à propos de la revue *Le tour du monde* : « *Après 1890, les conditions techniques, économiques et politiques conduisent à une évolution sensible de la revue notamment dans sa composition, ses auteurs et la place de l'image. Elle est alors classée parmi les publications favorables au " Parti Colonial " [...]* »⁶¹.

⁵⁹ Isabelle Surun, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle », *Le Temps des médias*, n°8, n°1, 2007, p. 66.

⁶⁰ Henri Mouhot, « *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et d'autres parties centrales de l'Indochine* » 1858-1861, *Le tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, deuxième semestre 1863, p. 349. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34383w/f352.item> (consulté le 16 novembre 2020).

⁶¹ Pierrette Chapelle, *op.cit.*

3) Les Expositions universelles

3.1) Une création de la seconde moitié du XIX^e siècle

À la fois vitrine officielle du pays organisateur et outil de connaissance du monde pour les visiteurs, les Expositions universelles et internationales constituent un répertoire d'images du monde, en parallèle à celui publié dans les revues et les guides de voyage. Christiane Demeulenaère-Douyère explique que « *Tandis que les explorateurs de tout poil, souvent encouragés par les instances officielles, se lancent pour réaliser un " inventaire du monde ", [...] ceux dont la situation [...] leur interdit de voyager au loin, trouvent dans les expositions, [...] un succédané qui satisfait leur curiosité et comblent leur envies de sensations fortes* »⁶². La première Exposition universelle est organisée par la Grande-Bretagne en 1851, alors que précédemment, les expositions étaient uniquement nationales. Le prestige de cette première manifestation internationale motive le gouvernement de Napoléon III à organiser en retour à Paris une nouvelle Exposition universelle. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, cinq Expositions universelles sont organisées : en 1855, 1867, 1878, 1889 et en 1900. À chaque nouvelle exposition, le nombre de visiteurs ne cesse d'augmenter. Ils sont 5 millions en 1855, 15 en 1867, 16 en 1878, 32 en 1889 et 51 en 1900. La mondialisation du commerce et de l'industrie, favorisée par les nouveaux moyens de transports, concoure à la réussite de celles-ci. « *Les Expositions universelles sont étroitement liées à la révolution industrielle qui, par le développement de la mécanisation, du chemin de fer et de la navigation à vapeur, favorise la production à grande échelle et la distribution sur tous les continents de produits conçus pour satisfaire les besoins du plus grand nombre* »⁶³. La première Exposition universelle de 1855 comprend 25 pays représentés et celle de 1900 comprend 58 pays. Les stands ou les pavillons attribués aux différents pays ne sont pas tous des présentations officielles organisées par les pays concernés. Ainsi « *C'est seulement en 1900 que le gouvernement chinois participe officiellement à l'exposition*

⁶² Christiane Demeulenaère-Douyère, *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*, catalogue de l'exposition. Paris, Somogy éditions d'art / Archives Nationales, 2010, p. 16.

⁶³ Christiane Demeulenaère-Douyère, « Expositions universelles », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/expositions-universelles/> (consulté le 13 novembre 2020).

universelle »⁶⁴ en pleine révolte des Boxers. Il s'agit d'une vision du monde ethno-centrée et nationaliste qui se développe au fil des différentes expositions. L'Exposition universelle de 1867 a un quart de la surface dévolu spécifiquement à la France. C'est à travers l'architecture même de ses bâtiments qu'apparaît la conception du monde et de ses habitants mis en scène par ses organisateurs. Ainsi la première Exposition universelle de Londres est présentée dans un bâtiment moderne essentiellement en verre et en fonte de fer. Les verrières du Crystal Palace éblouissent les visiteurs et ces éléments architecturaux sont largement utilisés dans les expositions à venir. Ils sont encore bien visibles dans le bâtiment actuel du Grand Palais, érigé pour l'exposition de 1900. Mais c'est véritablement avec l'Exposition universelle de 1867 qu'apparaît une certaine vision du monde promue par Frédéric Le Play. Elle se matérialise à travers la forme et l'organisation spatiale des différents bâtiments, comportant un édifice principal et des « folies » annexes. La construction principale rappelle la forme sphérique du monde par son plan circulaire⁶⁵. Le visiteur en passant d'un stand à un autre finit par faire le tour du monde d'une façon symbolique. Bertrand Lemoine présente ainsi l'édifice central : « *C'est dans l'espace du Champ-de-Mars qui est mis à contribution. [...] Un grand ovale qui s'étend sur près de 500 m de longueur pour 386 m de largeur, formé de cinq anneaux concentriques entourant un jardin central, recevant les expositions de toutes les nations. Le principe conçu par le polytechnicien Frédéric Le Play [...] offre l'avantage d'une double classification : chaque galerie est dédiée à un type de produit exposé, et chaque pays a droit à une tranche du gâteau ainsi formé.* " *Faire le tour de ce palais circulaire comme l'équateur, c'est littéralement tourner autour du monde* " *faisait remarquer le catalogue de l'exposition* »⁶⁶. Le monde y est donc perçu comme un espace connu et reconnu auquel n'appartiennent pas certains pays plutôt lointains et qui sont présentés par des pavillons extérieurs exotiques comme celui du Japon ou de la Chine. Cette organisation urbanistique comprenant un ou plusieurs bâtiments centraux entourés de pavillons étrangers devient le modèle spatial des Expositions universelles françaises dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Julien Margueresse décrit aussi ces constructions de 1867 : « *Un vaste bâtiment de 146 000 m² est entouré par un jardin de 300 000 m², où l'on construit*

⁶⁴ Christiane Demeulenaere-Douyère, *Exotiques expositions...*, *op.cit.*, p 90.

⁶⁵ Voir annexes, Fig. 3, p. 5.

⁶⁶ Bertrand Lemoine, « Paris 1867, exposition universelle », in Pascal Ory, Volker Barth, Bertrand Lemoine et André Lortie, *Paris et ses expositions universelles, architectures, 1855-1937*, Paris, Éditions du patrimoine, Hors collection, Centre des monuments nationaux, 2008, p. 19.

divers pavillons suivant les principes d'architecture de chaque pays, ce qui est alors une première pour des Expositions universelles. La foule se presse au « temple d'Edfou », pastiche de plusieurs temples égyptiens, doté d'une écurie de dromadaires »⁶⁷. Plus que des principes d'architecture de chaque pays, « Ils [les pavillons] répondent d'avantage à l'image que le public européen s'en fait, quitte à forcer le trait pour aller au devant de ses attentes, réelles ou supposées »⁶⁸. Car ces pavillons n'ont pas de fonction réelle autre que celle d'être le plus spectaculaire possible, pour impressionner le public, sans aucune vraisemblance. Ils se situent dans la continuité des chinoiseries par leur aspect imaginaire, mêlant allègrement des motifs issus de différentes contrées et différentes cultures. Cette logique est le résultat de l'organisation et de la scénographie de l'exposition où la géographie physique est transformée par l'imagination des organisateurs. « Le commissariat de la section orientale de l'exposition est dirigée par Jules de Lesseps (1809-1887), frère cadet de Ferdinand et représentant du Bey à Paris, qui regroupe à la fois l'Égypte, le Maroc, la Chine et le Japon confondant ainsi des pays très différents dans une même image symbolisant " l'exotisme absolu " »⁶⁹. L'Orient est alors étendu à l'Extrême-Orient en comprenant un morceau de l'Afrique du Nord.

3.2) Un reflet des sciences : archéologie, sociologie et anthropologie

Simultanément à l'émergence de la sociologie du travail initiée par Frédéric Le Play naît l'ethnologie qui apparaît d'abord comme un outil pour l'archéologie. La comparaison entre les outils préhistoriques européens et les outils des sociétés dites « primitives » est un principe qui traverse toute la seconde moitié du XIX^e siècle. « Avec le développement des recherches relatives à l'archéologie des temps préhistoriques, le recours à la comparaison avec les artefacts et les observations recueillies par les voyageurs chez les peuples " sauvages " paraît un excellent moyen pour tenter d'interpréter les plus anciens vestiges découverts en fouille un peu partout en Europe. En 1867, parallèlement à l'inauguration du nouveau musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, il est prévu d'organiser une grande exposition de

⁶⁷ Julien Le Margueresse, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁸ Christiane Demeulenaere-Douyère, *Exotiques expositions, op. cit.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid*, p. 126.

" l'histoire du travail " »⁷⁰. D'une façon générale, les Expositions universelles jusqu'à celle de 1900 reflètent le développement de l'ethnologie avec sa théorie des races. « L'ethnographie est à l'origine un outil pour l'anthropologie conçue comme une science des races qu'il faut identifier et clarifier, en établissant d'éventuelles filiations spatiales et temporelles »⁷¹. C'est avec l'exposition de 1878 que se concrétise ces théories avec la création du musée du Trocadéro. « Après l'Exposition universelle de 1878, l'ethnographie marque un pas décisif. [...] Une exposition du " museum ethnographique des missions scientifique " d'abord présentée au Palais de l'Industrie des Champs-Élysées en janvier 1878, est transférée au Champ de Mars spécialement pour l'Exposition universelle »⁷². La pérennité de l'exposition est assurée quelques années plus tard et « Le 19 juillet 1880, Jules Ferry, ministre de l'instruction publique, signe l'arrêté portant la création du Musée d'ethnographie au Palais du Trocadéro »⁷³. Ce mouvement en faveur de l'ethnographie, de l'étude des races suivant les différentes contrées, va de pair non seulement avec les expéditions d'exploration géographique, mais aussi les expéditions militaires et l'expansion coloniale de la France. Les Expositions universelles organisées à Paris servent aussi à valoriser les politiques des gouvernements du second Empire et de la III^e République auprès de la population française et étrangère. Ainsi, pour Pascal Ory, « Une Exposition universelle réussie est la meilleure des propagandes »⁷⁴. L'Exposition universelle apparaît à cette époque comme un moyen privilégié de communication en direction de la population française, à l'intérieur de l'exposition elle-même et ensuite par l'intermédiaire des articles de journaux et les images produites à son sujet. Aussi pour l'exposition de 1900, « Soucieux de la vocation des expositions à être le rendez-vous de la vulgarisation des savoirs, le gouvernement accorde des réductions de train [...] et assure la gratuité des entrées pour les ouvriers, les instituteurs et leurs élèves »⁷⁵.

⁷⁰ Pascale Riviale, « Entre Exotisme et pragmatisme : l'Amérique latine dans les premières expositions universelles en France, 1855-1889 », in Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions...*, op.cit., p. 68.

⁷¹ Armelle le Goff, « À l'origine du musée du Trocadero : les missions scientifiques du ministère de l'instruction publique », in Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions...*, op. cit., p. 82.

⁷² Pascale Riviale, op. cit., p. 70.

⁷³ *Ibid*, p. 85.

⁷⁴ Pascal Ory, « Paris capitale des expositions universelles », in Pascal Ory, Volker Barth, Bertrand Lemoine et al., *Paris et ses expositions universelles - Architectures, 1855-1937*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du patrimoine, Hors collection, Centre des monuments nationaux, 2008, p. 11.

⁷⁵ Volker Barth, « Les visiteurs des expositions universelles », *ibid.*, p. 88.

3.3) Une promotion de la colonisation

La politique coloniale est aussi présentée dans les Expositions universelles avant de faire l'objet d'expositions spécifiques. Le second Empire souhaite étendre son influence vers « l'Orient » et porte d'abord ses efforts sur l'Afrique, puis sur l'Extrême-Orient avec la seconde guerre de l'opium en Chine (1857-1860) et la conquête de l'Aman (centre Vietnam) et de la Cochinchine (sud Vietnam) entre 1858 et 1867. La notion d'empire colonial apparaît d'ailleurs à la fin du second Empire et « *Si les colonies ont toujours eu leur place dans les expositions, celles-ci relaient et amplifient à partir des années 1880, la propagande gouvernementale en faveur de la colonisation [...]* »⁷⁶. Après la chute du second Empire une politique ouvertement colonialiste est mise en place et « *Les partisans de l'expansionnisme sont groupés autour de Gambetta et Jules Ferry. Les questions coloniales, [...] tout au long des années 1880 vont dominer les débats au parlement et provoquer la chute de nombreux ministres* »⁷⁷. À partir des années 1880, les politiques en faveur de la colonisation sont mises en œuvre par de nombreux pays européens. Pour y parvenir, plusieurs expéditions géographiques sont organisées dans un premier temps, préparant les voies à suivre pour les futures expéditions militaires qui occupent ensuite le territoire. Une fois occupé militairement, une administration civile est alors mise en place par le pays colonisateur. La communication concernant les explorations géographiques passe d'abord par les journaux et les magazines spécialisés comme *Le Tour du monde*, mais aussi par les Expositions universelles, en particulier à travers les expositions d'objets rapportés de ces expéditions et présentés dans des dioramas ou inspirant des compositions murales et des panoramas. Sylvain Venayre montre cette succession d'étapes à travers la colonisation de l'Afrique : « *En effet, depuis 1880 environ, le mouvement des explorations était devenu franchement politique : des expéditions de Brazza dépendait la colonisation française, tandis que celles de Stanley préparaient la colonisation britannique et celles de Serpa Pinto la colonisation portugaise. Bismarck, qui avait engagé l'Allemagne, avec retard, dans le processus de partage de l'Afrique, entendait imposer des règles, en particulier le libre accès*

⁷⁶ Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁷ Pierre Fournié et Laurent Gervereau, *Regards sur le monde - Trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, catalogue de l'exposition, Paris, Somogy éditions d'art / AFFA, 2000, p. 20.

*commercial aux grands bassins fluviaux et l'obligation d'occuper effectivement un territoire avant d'en revendiquer la possession. Ce dernier point eut pour conséquence le scramble for Africa, la " course au clocher " : Britanniques, Français, Allemands, Belges, Portugais, Italiens se lancèrent dans l'intérieur de l'Afrique, qui fut partagé par les Européens en moins de quinze ans [...] »⁷⁸. Cette course pour la colonisation ou, à minima pour l'influence culturelle et commerciale sur des territoires, s'étend aussi vers l'Asie et l'Extrême-Orient. Les sociétés savantes, comme la Société de géographie et la Société d'anthropologie soutiennent les missions d'exploration et proposent divers outils comme des guides pour la préparation des expéditions ou des guides relatifs à un territoire donné. Elles présentent ensuite aux publics les résultats de ces expéditions via des conférences, des expositions, des articles dans leurs bulletins et des aides à la publication d'ouvrages. À la fin du XIX^e siècle, explorations et expéditions militaires deviennent intimement liées : « *Nombre de ces missions avaient clairement pour vocation de préparer ou d'accompagner le mouvement colonial enclenché par la France à cette époque, d'abord sur le continent africain, puis en Asie du Sud-Est. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les expéditions menées par des militaires, dont les objectifs mêlaient exploration, contrôle d'un territoire et entreprise de " pacification " des populations indigènes* »⁷⁹. L'expédition militaire de 1866 organisée par exemple sur le Mékong - pour découvrir si le fleuve pouvait constituer une voie navigable pour atteindre la Chine et pouvoir par ce moyen y envoyer des troupes, déboucha ainsi sur une découverte aussi fortuite que spectaculaire : les vestiges d'Angkor. Louis Delaporte (1842-1925), officier de marine, retourne sur le site lors de missions successives et fait exécuter différents moulages en plâtre des monuments qui sont ensuite présentés dans un assemblage hétéroclite lors de l'Exposition universelle de 1878. Ce montage est ensuite présenté au musée indochinois du Trocadéro. Ces restitutions plus ou moins imaginaires des temples d'Angkor deviennent une attraction récurrente des Expositions universelles, internationales ou coloniales à Paris en 1889, 1900, 1906, 1922 et 1931⁸⁰.*

⁷⁸ Sylvain Venayre, « Berlin (conférence de) - (1884-1885) », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/berlin-conference-de-1884-1885/> (consulté le 16 novembre 2020).

⁷⁹ *Des voyageurs à l'épreuve du terrain, études, enquêtes, explorations (1800-1960)*, catalogue de l'exposition, Paris, hôtel de Soubise, Archives nationales, Paris, 2016.

⁸⁰ *Angkor, naissance d'un mythe, Louis Delaporte et le Cambodge*. En ligne : <https://www.guimet.fr/sites/angkor/> (consulté en décembre 2013).

3.4) L'imagerie des expositions universelles

Mais les Expositions universelles sont aussi des présentations éphémères, même si certains édifices ont non seulement survécu mais sont même devenus emblématiques de Paris et de la France, comme la Tour Eiffel érigée pour l'Exposition universelle de 1889. Pour garantir la publicité à ces événements, une communication est mise en place avant même l'événement, pendant celui-ci et après sa fermeture à travers une multitude d'objets et d'images souvenirs. Des illustrateurs trouvent à travailler sur les affiches ventant les expositions et participent aux nombreux dioramas et panoramas, des attractions très visitées durant les expositions. Le titre de « peintre de la marine » dont la fonction est d'abord de servir de « passeport » au reporter embarqué sur un bâtiment national est né au moment de la conquête de l'Algérie en 1830. Ces peintres fournissent toute une imagerie qui continue d'être publiée, même après l'utilisation de la photographie pour documenter les opérations militaires de la Marine. Ces peintres participent au répertoire d'images qui seront ensuite diffusées dans la presse. Par exemple, Gaston Rouillet (1847-1925) : « *Nommé peintre officiel en 1885, il suit les opérations militaires du Tonkin (1885-1886) [...]. Ses dessins sont publiés dans plusieurs périodiques parmi lesquels l'hebdomadaire Le monde illustré [...]* »⁸¹. Certains participent en tant que peintre ou illustrateur à la décoration et à la réalisation d'attractions dans les Expositions universelles. Louis Dumoulin (1860-1924), un autre peintre de la Marine nommé officiellement en 1891, est peintre décorateur et confectionneur de panoramas : « *D'ailleurs, Louis Dumoulin, l'actif promoteur de " l'expansion coloniale par l'art ", est un spécialiste des panoramas, [il réalise le] " Tour du monde " à l'exposition de 1900 [...] et il sera chargé de diverses grandes compositions à Paris en 1900 au Pavillon de l'Indochine [...]* »⁸². À côté de ces images peintes ou dessinées, la photographie est utilisée pour la promotion des Expositions universelles dès la première. C'est la maison Petit qui est chargée officiellement de couvrir l'événement en 1855 et en 1867⁸³. Ces images photographiques servent à la fois d'éléments de communication pour les organisateurs et de supports de souvenirs pour les visiteurs. « *Seul subsistera au final l'image de*

⁸¹ Céline Martin-Raget, *Peinture des lointains, la collection du musée du quai Branly Jacques Chirac*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du musée du quai Branly / Skira, 2018, p. 55.

⁸² *Ibid*, p. 92.

⁸³ Voir *infra*, p. 54.

*l'exposition, démultipliée [...] par l'abondante iconographie dont elle a fait l'objet ; les expositions ont été un des événements les plus photographiés dans le monde »⁸⁴. Les photographes prennent à la fois les bâtiments et les différentes attractions en détail, mais aussi des vues générales. Une partie de ces photographies est prise « en relief » et celle-ci sont tirées en grand nombre pour servir d'objet souvenir. « *L'Exposition universelle de 1867, en particulier, est remarquablement documentée : outre les spectaculaires " albums du Parc " dédiés à l'Empereur qui confrontent aquarelles et photographies, on possède d'assez nombreux tirages sur papier, particulièrement une collection importante de vues stéréoscopiques, qui permettent de reconstituer de manière fidèle l'ambiance de cette exposition et particulièrement de son Parc où étaient rassemblées les constructions les plus hétéroclites »⁸⁵. Les Expositions universelles ne présentaient pas uniquement des architectures et des objets, mais aussi, des comédiens et autres artistes ainsi que des « représentants » des contrées lointaines montrés dans leur « vie quotidienne » reconstituée. « *L'exposition de 1889 cède la première à la mode des spectacles ethnographiques en présentant plusieurs reconstitutions de " villages indigènes" »⁸⁶. Avec les représentations données dans les « villages exotiques », les images photographiques prises à ces occasions s'inspirent des photographies « ethnologiques » où les personnes sont prises de face et en pied ou au contraire dans des compositions où la mise en scène rappelle les peintures et les illustrations déjà produites : celles qui étaient déjà imprimées dans les guides touristiques, les journaux ou les magazines illustrés et dans les différents ouvrages géographiques de l'époque. Comme elles sont reproduites pendant une longue période pour des raisons économiques, elles finissent par devenir au fil du temps des images récurrentes et incontournables. « *En matière d'images, la maîtrise était encore plus sensible car les éditions Hachette avaient constitué une importante collection de gravure sur bois élaborées d'après des photographies souvent fournies par la Société de géographie. Étant donné la lourdeur de cet investissement, l'éditeur utilisa abondamment ce fonds iconographique sans hésiter à réutiliser les mêmes images dans toute ses publications de découvertes du monde et de géographie, et ce jusqu'aux dernières années du XIXe siècle alors que, dès le début de la décennie****

⁸⁴ Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions, op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ Christiane Demeulenaere-Douyère, « Expositions universelles et internationales : quelles sources aux Archives nationales ? » in Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *ibid.*, p. 100.

⁸⁶ Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.), *Exotiques expositions...*, *op.cit.*, p. 180.

1880, il était devenu possible d'imprimer directement des photographies sur papier »⁸⁷. Les éditeurs comme Hachette produisent déjà non seulement différents ouvrages mais dirigent ou participent à la publication de journaux et de magazines dont les membres des équipes participent et créent d'autres types d'ouvrage ou d'autres périodiques, dont Édouard Charton. Les photographies prises lors des expositions sont à leur tour diffusées dans la presse : « *En période d'exposition, pratiquement tous les journaux et revues (comme le " Génie industriel " ou " L'illustration "), ou des journaux éphémères qui paraissent seulement pendant la durée de l'exposition, comme le " Journal illustré de l'Exposition de 1867 " ou le " Bulletin officiel de l'Exposition de 1889 "), rendent compte de l'événement et de ses curiosités, ils fournissent des commentaires sur les produits et machines exposées, et des images en grand nombre »⁸⁸. Au fil du temps, ces illustrations, ces photographies, ces mises en scène, d'objets, d'individus et d'architectures, reproduites sur différents supports finissent par constituer un imaginaire connu et apprécié pour son aspect spectaculaire et original. Sa diffusion à grande échelle dans les journaux et les objets manufacturés de la vie quotidienne, comme les emballages, fait de ces images un fonds de véritables archétypes iconographiques qui marqueront profondément des générations. Face à ce battage médiatique et à cette profusion d'images produites à l'occasion des Expositions universelles entre autres, il apparaît impossible pour quelqu'un comme Albert Le Play de ne pas avoir vu, regardé et apprécié ces clichés.*

⁸⁷ Jean-Marie Baldner et Didier Mendibil, « Un système iconographique, La chaîne de transmission des images », *Trésors photographiques de la Société de géographie*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/009.htm> (consulté en janvier 2009).

⁸⁸ Christiane Demeulenaere-Douyère (dir), *Exotiques expositions...*, *op. cit.*, p. 99.

II. La photographie stéréoscopique

1) L'avènement de la photographie amateur

1.1) Émulsion ultra-sensible et obturateur

Deux inventions techniques complémentaires vont simplifier considérablement l'exercice de la photographie dans les années 1880 et 1890 et favoriser ainsi la pratique amateur. Ces deux inventions vont aussi permettre d'élargir le type de sujets photographiés et leur aspect esthétique.

L'invention d'une émulsion assez photosensible pour pouvoir permettre des temps d'exposition assez courts et qui reste active après sa mise en place sur le support est une réelle simplification pour les photographes. À partir de l'invention de l'émulsion au gélatino-bromure d'argent par Richard Maddox en 1871, la possibilité de produire des négatifs prêts à l'emploi entraîne de nouvelles possibilités de prises de vue. Bertrand Lavedrine et Jean-Paul Gondolfo pensent que « [...] *l'absence de brevet va favoriser son adoption rapide par la communauté photographique et industrielle naissante. Par sa nature, cette invention se prête au mode de production industriel et aux attentes consuméristes de la fin du XIX^e siècle* »⁸⁹. Le photographe n'est plus obligé d'avoir son laboratoire à proximité de l'endroit où il réalise ses prises de vues. Ainsi, il peut réaliser des portraits et des vues en extérieur plus facilement. Il peut par exemple partir en voyage sans avoir à prévoir une logistique importante comprenant le transport et le déplacement d'un laboratoire mobile comme auparavant. Vingt ans après la guerre de Crimée, avec l'émulsion au gélatinobromure d'argent, les temps de pose se réduisent. Très vite les industriels s'accaparent du nouveau procédé et produisent en masse des plaques de verre émulsionnées, vendues par lots et emballées dans des boîtes, comme celles de l'entreprise Lumière. Ainsi Antoine Lumière, photographe portraitiste lyonnais, change de métier pour devenir fabricant

⁸⁹ Bertrand Lavedrine et Jean-Paul Gondolfo, *L'autochrome Lumière, secrets d'atelier et défis industriels*, Paris, Collection Archéologie et Histoire de l'art, n°29, CTHS, 2009, p. 17.

de plaques, avec ses fils Louis et Auguste. Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gondolfo rapportent que : « *Dans les années 1878-1879, conscient du déclin prévisible des techniques employées jusqu'alors, Antoine Lumière saisit les nouvelles opportunités offertes par les préparations photographiques à la gélatine. Il abandonnera progressivement son métier de portraitiste pour se consacrer à la fabrication des nouvelles plaques sèches* »⁹⁰. Déjà une amélioration de la sensibilité de l'émulsion avait permis de descendre le temps d'exposition comme l'indiquent Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gondolfo dans le même ouvrage : « *Après 1878, les améliorations apportées par Charles Bennett (1840-1925) dans la préparation vont permettre des gains remarquables en matière de sensibilité et autoriser la photographie instantanée. L'exposition se compte non plus en secondes mais en fraction de seconde et il sera possible de saisir des sujets en mouvement* »⁹¹.

Avec un émulsion ultra-sensible permettant de capter l'instant en moins d'une seconde, la main du photographe enlevant et repositionnant le bouchon sur l'objectif ne peut plus suivre. C'est donc l'apparition de l'obturateur mécanique dans les années 1880 qui va permettre d'utiliser les possibilités offertes par les récentes émulsions ultra-sensibles, comme les fameuses « *Étiquettes bleues extra-rapide* » : « *C'est à cette époque que Louis parvient à mettre au point une nouvelle formulation d'émulsion au gélatinobromure d'argent, qui donnera naissance en 1883 aux fameuses plaques " étiquette bleue " [...]. Elles seront suivies en 1885 par les plaques " étiquette bleue extra-rapide "* »⁹². Émulsion ultra-sensible et obturateur émergent de façon concomitante dans les années 1880, car l'une ne va pas sans l'autre. Michel Frizot le rappelle : « *Ce n'est que dans les années 1880 que l'introduction au gélatino-bromure d'argent très sensible, va permettre d'accéder à une autre catégorie " d'instantanéité ", correspondant à des temps de pose de 1/100 ou 1/500 de seconde, contrôlés par de nouveaux appareils se greffant sur la chambre noire, les obturateurs [...]* »⁹³. Il précise même : « *[...] on atteint le dix millième de seconde dans les années 1900-1910* »⁹⁴.

⁹⁰ *Ibid*, p. 19.

⁹¹ *Ibid*, p. 17.

⁹² *Ibid*, p. 20.

⁹³ Michel Frizot, *L'homme photographique, une anthologie*, Paris, Hazan, 2018, p. 150.

⁹⁴ *Ibid*, p. 134.

La pratique de la photographie change alors complètement. Plus besoin de chambre photographique lourde et stable, fixée sur son pied, ni de préparer ses plaques négatives juste avant la prise de vue. Le photographe sort dans la rue en portant un appareil « à main », une partie de ses plaques négatives déjà à l'intérieur de celui-ci. Un autre choix de sujets s'offre à lui. Il peut maintenant saisir les activités quotidiennes en mouvement. Ces inventions techniques font apparaître de nouvelles possibilités d'expression photographique. Ainsi, les personnes marchant dans la rue sont maintenant nettes sur les photographies. Le célèbre cliché d'Auguste Lumière saisi en plein saut au-dessus d'une chaise, réalisé par son frère Louis vers 1888, vante non seulement les qualités de l'Étiquette bleue mais annonce de nouvelles perspectives plastiques pour les photographes qui s'emparent alors de l'instantané⁹⁵. Bien plus tard, Philipp Halsmann (1906-1979) utilisera cette vision de l'instantané dans ses portraits qu'ils publiera en 1959 dans son *Jump book*⁹⁶. Michel Frizot définit cette pratique esthétique : « *Ce que l'on désigne par " instantané " (image instantanée) n'est donc pas seulement une question de temps de pose : cela consiste à s'assurer une lisibilité des formes de telle sorte que, sur l'image, l'objet en mouvement semble suspendu, autrement dit qu'il ne soit pas flou, afin qu'il soit lisible en tant qu'objet [...] »*⁹⁷.

1.2) Plaques et pellicules souples

L'invention de la pellicule souple comme support photographique inventée et produite par Eastman associé à Kodak aux États-Unis est en partie à l'origine du développement de la photographie amateur. Ainsi, Michel Poivert explique les difficultés que rencontrent certains photographes professionnels comme l'entreprise Nadar : « *En effet, à partir du début des années 1880, la mise au point des émulsions au gélatino-bromure d'argent autorise une certaine instantanéité des prises de vue. Si la chose facilite le travail du portraitiste, elle le met surtout en concurrence, en raisons de l'arrivée des petits appareils d'Eastman Kodak, avec un nouveau type d'opérateur :*

⁹⁵ Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gondolfo, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ Voir le site officiel de Philippe Halsmann. En ligne : <http://philippehalsman.com/> (consulté le 24 mai 2019).

⁹⁷ Michel Frizot, *op. cit.*, p. 134.

l'amateur »⁹⁸. Les photographes professionnels diversifient leur activités comme Paul Nadar (1856-1939), « [...] *Paul ouvre une boutique de matériel, représente Eastman Kodak et développe un goût pour les mises en scènes spectaculaires* »⁹⁹, ou en change du tout au tout, comme Antoine Lumière qui délaisse la prise de vue pour la fabrication de produits photographiques destinés surtout aux amateurs, comme les plaques puis les papiers déjà préparés et les produits chimiques nécessaires au développement des images. L'entreprise Lumière développe sa production de plaques dans les années 1880 : « *En 1886, elles [les usines] dépassent les 100 000 boîtes et chaque nouvelle année d'exercice confirme la croissance de l'activité* »¹⁰⁰. Ce développement se confirme dans la décennie suivante : « *En 1890, une centaine d'ouvriers assurent une production annuelle de 350 000 boîtes* »¹⁰¹. La fabrication du film souple par l'entreprise Lumière à destination des photographes amateurs ou non n'est pas envisagée dans les années 1880 et 1890. Les frères Lumière utilisent le film souple d'Eastman, mais pour une autre de leurs inventions, le cinématographe. Comme l'indique toujours Jean-Paul Gondolfo et Bertrand Lavédrine : « *En effet, aux revenus générés par la vente des plaques photographiques et du papier citrate au gélatinobromure d'argent s'ajoutent depuis 1896 ceux liés au cinématographe, d'abord à l'exploitation de leur catalogue cinématographique et ensuite à la vente de pellicules vierges* »¹⁰². Ce n'est qu'après 1900, que l'entreprise Lumière décide de produire en interne de la pellicule souple en rachetant son unique sous-traitant : « *La décision est prise en 1902, lors d'une assemblée générale extraordinaire des actionnaires : " un autre argument plus important encore a vivement engagé votre Conseil à vous proposer l'absorption de la Société des Pellicules, les actions de cette société peuvent passer dans les mains des chefs d'entreprises concurrentes puissantes avec l'intention de paralyser cette affaire à notre grand détriment "* »¹⁰³. Le succès de leurs plaques prêtes à l'emploi montre une utilisation massive des photographies qui utilisent des appareils « à main » de petites dimensions avec des châssis pour les protéger de la lumière et permettant de les charger « au jour » au moment de la prise de vue, puis des magasins pouvant contenir six à douze plaques. C'est ainsi que les

⁹⁸ Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 75.

⁹⁹ *Ibid*, p. 76.

¹⁰⁰ Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gondolfo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰¹ *ibid*.

¹⁰² *ibid*, p. 34.

¹⁰³ *ibid*, p. 34.

appareil photographiques portables à plaques sont utilisés par les nouveaux photographes amateurs en France et en Europe.

1.3) Photographes amateurs et touristes

Cette classe aisée qui s'adonne aux derniers loisirs à la mode va pouvoir aussi pratiquer la photographie en amateur. Ces photographes débutants peuvent se regrouper dans des « clubs », « cercles » ou autres dénominations pour des associations regroupant des pratiquants d'une même discipline, comme la Société Française de photographie ou la Société d'excursions des amateurs de photographie (S.E.A.P.) fondée en 1887, mêlant ainsi voyages et photographie. Les activités de ce type d'associations sont d'abord des réunions régulières de leurs membres durant lesquelles ils échangent sur leur pratique, leurs astuces, le matériel utilisé et proposent des sorties. Ces excursions sont organisées pour réaliser en groupe des campagnes de prises de vue qui peuvent donner lieu à des concours et dont certains clichés seront reproduits dans le bulletin de l'association. Ainsi peut-on lire dans l'article 18 des statuts de la S.E.A.P. : « *Chaque excursion donnera lieu à un compte-rendu qui sera fait par un des Membres présents à l'Excursion. Ce compte-rendu, adressé au Secrétaire, sera publié par les soins du Conseil d'Administration. Pour former l'album de la Société, tout membre ayant pris part à une excursion est invité à envoyer au Secrétaire une épreuve de ses différents clichés* »¹⁰⁴. Ces sociétés donnent aussi une certaine visibilité aux amateurs de leur production tant par la publication de leurs clichés dans le bulletin que par l'organisation de concours et d'expositions. Ces différentes associations voient le jour dans de nombreuses régions de France et entretiennent des relations entre elles au niveau national et international. Les membres de la S.E.A.P. sont par exemple aussi membres de la S.F.P. Ainsi le Bulletin de Société Nationale de photographie de 1902, retrace l'emploi du temps des membres qui ont été invités à la neuvième session de l'Union internationale de photographie tenue à Oxford en Juillet 1901. Dans le compte-rendu du 8 juillet, les activités des photographes amateurs y sont décrites : « *Dès 10 h du matin les secrétaires de la*

¹⁰⁴ Société d'excursions des amateurs de photographie (S.E.A.P.), *Statuts et règlements*, Paris, 1897, pp. 5-6. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9637298p/f10.image> (consulté le 12 juillet 2020).

convention recevaient dans l'hôtel de ville d'Oxford les membres de cette association ainsi que ceux de l'Union internationale de Photographie en leurs délivrant leurs insignes ainsi que les tickets pour les excursions. Tous les adhérents se sont alors dispersés pour visiter à leur gré cette intéressante ville d'Oxford, où les monuments dignes d'intérêt sont si nombreux et où la nature vient y ajouter des charmes par ses prairies verdoyantes et par ses arbres séculaire »¹⁰⁵.

2) Évolution de la pratique stéréoscopique

La photographie stéréoscopique est une application du principe de la stéréoscopie qui fut inventé quelques années avant la mise au point de la photographie. L'anglais Charles Wheatstone conçoit un instrument de vision équipé de deux miroirs permettant de voir en relief des images dessinées. Il présente son invention à la Royal Society de Londres le 21 juin 1838. « *Charles Wheastone (1802-1875) avait imaginé un appareil constitué de deux miroirs verticaux réunis à angle droit, en regard desquels deux tablettes portaient les dessins représentant un objet perçu respectivement par l'œil droit et par l'œil gauche. Lorsque le spectateur se plaçait à l'immersion des miroirs, le cerveau en opérant la fusion des deux images planes, restituait la sensation de relief »¹⁰⁶.*

2.1) Photographie en relief et réalité virtuelle, des illusions de la réalité

Depuis l'invention de Wheastone, plusieurs processus pour recréer le relief ont été inventés et diffusés. Comme l'évoque le biologiste Jacques Ninio dans son article intitulé « La perception du relief » : « *Tout procédé qui rend le support de l'image moins présent et surtout qui fait disparaître le cadre, facilite le " jaillissement du relief " »* et il ajoute plus loin : « *On obtient un excellent jaillissement quand on observe des diapositives par transparence, à travers un oculaire grossissant. La loupe atténue la*

¹⁰⁵ Bulletin de la Société Française de photographie, deuxième série, tome dix-huitième, Gauthier-Villard, Paris, 1902, pp. 28-29. En ligne : https://sfp.asso.fr/collection/images/pdf_bsfp/BSFP_1902_oo.pdf

¹⁰⁶ Denis Pellerin, *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, catalogue de l'exposition, Paris, BNF, 1995, p. 10.

présence du cadre et la vision par transparence réduit la présence du support »¹⁰⁷. Cette impression de relief et d'espace, due à une sorte d'immersion dans l'image, est à rapprocher d'une projection cinématographique lorsque le spectateur se trouve au premier rang en particulier, la taille de l'image projetée dépasse ce que les yeux peuvent percevoir. Cette « immersion » est aussi utilisée depuis les années 1990 dans des jeux vidéo devenus célèbres comme *Doom* ou *Tomb Rider*. Dans ceux-ci, l'image montrée à l'écran est censée remplacer l'image que perçoivent les yeux. Ainsi, les déplacements de la souris ou du joystick actionné par la main entraînant le mouvement des images à l'écran remplacent de manière fictive les mouvements réels du regard sur son environnement en dehors des écrans. L'idée de réalité virtuelle vient non seulement du fait que les images présentées sur l'écran sont réalisées en images de synthèse, mais aussi que ces images peuvent suivre le regard du spectateur, même à 360 degrés. « *La sensation mentale des trois dimensions naturelles est liée à la fois au mouvement des choses dans l'espace et au déplacement du regard sur les choses* »¹⁰⁸.

La réalité virtuelle ou la stéréoscopie ne permettent pas au spectateur de percevoir l'espace ou le relief mais en crée l'illusion. Dans l'introduction de l'ouvrage *Stéréoscopie et illusion, Archéologie et pratiques contemporaines : photographies, cinéma, arts numériques*, les auteurs rappellent : « *La stéréoscopie repose, par essence, sur une illusion. À partir de deux images légèrement différentes, le spectateur ne perçoit qu'une seule image, laquelle produit une impression de relief proche de celle de la vision binoculaire. Dès lors, la stéréoscopie possède un caractère magique* »¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Jacques Ninio, « La perception du relief », in Françoise Reynaud, Catherine Tambrun et Kim Timby, *Paris en 3D, de la stéréoscopie à la réalité virtuelle, 1850-2000*, catalogue de l'exposition, Paris, Paris-Musée, 2000, p. 19.

¹⁰⁸ Michel Frizot, « De l'espace en surface, la profondeur instrumentale », *ibid.*, p. 33.

¹⁰⁹ Miguel Almiron, Esther Jacopin, et Giusy Pisano (dir.), *Stéréoscopie et illusion, Archéologie et pratiques contemporaines : photographies, cinéma, arts numériques*, Lille, Arts du spectacle-image et sons, Presse universitaire du Septentrion, 2018, p. 11.

2.2) Les débuts de la photographie stéréoscopique

Le premier appareil stéréoscopique fabriqué par l'opticien français Louis-Jules Dubosq utilise deux images dessinées pour donner l'impression de relief et est présenté à la première Exposition universelle à Londres en 1851. Au même moment apparaissent deux nouvelles techniques photographiques en 1850 : le procédé à l'albumine (diffusé par Louis Désiré Blanquart) et le procédé au collodion humide qu'utilise Gustave Le Gray.

Cette conjoncture va favoriser l'émergence d'une production de tirages stéréoscopiques sur papier et d'un nouveau marché pour ce genre d'images. D'après Denis Pellerin, dès 1852, Jules Dubosq avait publié le premier catalogue d'images stéréoscopiques sur daguerréotype, verre et papier. Un an plus tard, 1500 stéréoscopes (visionneuses pour vues stéréoscopiques) sont vendus à Paris. Les nouveaux procédés photographiques au collodion humide ou à l'albumine vont rapidement se décliner en stéréoscopies (positifs). Comme pour une photographie « monoscopique », les stéréoscopies sont tirées sur verre ou sur papier à partir d'un négatif originel. Les tirages sur papier sont ensuite montés dans un passe-partout et parfois collés sur un support cartonné pour pouvoir être facilement manipulés, puis visionnés dans un stéréoscope, sorte de boîte munie de deux oculaires permettant de contempler les deux images en les isolant totalement de leur cadre. Le succès de ces photographies stéréoscopiques est très tôt perçu par les photographes professionnels qui s'équipent avec des appareils de prise de vue adaptés. Ainsi, le premier brevet pour une chambre à objectif double est déposé en 1853. « *Trois techniques de prise de vue furent d'abord employées. Les deux images nécessaires à la restitution en relief étaient enregistrées soit par une chambre monoculaire que l'on déplaçait latéralement selon un écartement proportionnel à la distance objectif-sujet, soit par deux chambres accolées, soit par une seule chambre binoculaire dont on démasquait tour à tour les objectifs* »¹¹⁰. Mais l'utilisation d'un seul appareil de prise de vue était plus rapide, plus pratique et plus rentable pour les photographes professionnels et « *dès le début des années 1860, les appareils photographiques stéréos, utilisant deux objectifs étaient*

¹¹⁰ Denis Pellerin, *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 25.

largement répandus »¹¹¹. En 1855 la première Exposition universelle de Paris est organisée. Des tirages photographiques sont largement présentés sur les stands des 25 pays participants et l'exposition qui sera vue par plus de cinq millions de visiteurs sera elle-même le sujet de nombreux tirages photographiques, dont un certain nombre sont des photographies stéréoscopiques. « *Ce n'est qu'à l'exposition universelle de 1855 –la première à ce tenir à Paris- que la stéréoscopie commence à s'imposer véritablement* »¹¹².

2.3) L'essor des stéréoscopies ou des tirages stéréoscopiques

En une douzaine d'années, la stéréoscopie se développe pour devenir un véritable phénomène de société. Le matériel utilisé pour les produire ou les visionner s'enrichit et se perfectionne. Le premier brevet pour un stéréoscope pouvant être disposé dans un lieu recevant du public et où le visiteur fait défiler les vues est déposé en 1856. L'ancêtre du cinéma en relief, le diaporama en relief grâce à la projection de photographies en relief est inventé en 1858 par Joseph-Charles d'Almeida qui « *présente deux systèmes de projection stéréoscopique à l'Académie des Sciences : l'un par verres colorés et l'autre par l'alternance d'images* »¹¹³. Le procédé consistant à présenter deux images, une en rouge et l'autre en vert est le procédé anaglyphe où le spectateur est déjà muni de lunettes à verres colorés.

D'après Kim Timby, les brevets d'invention dédiés à la photographie stéréoscopique et déposés entre 1852 et 1869 concernent pour 70 % d'entre eux des stéréoscopes. Elle ajoute : « *Mais dans l'ensemble, les inventeurs s'intéressent moins à la prise de vue qu'aux autres aspects de la stéréoscopie* »¹¹⁴. Il apparaît plus rentable de produire des stéréoscopes qui peuvent s'adresser à une large clientèle plutôt que des appareils de prise de vue stéréoscopique, car la réalisation de photographie stéréoscopique comme la photographie en général reste à cette époque le domaine

¹¹¹ Toda Gustavson, *150 ans d'appareils photographiques, histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*, adapté de l'anglais par Dominique Dudouble (INGED), Georges Eastman House, Paris, Eyrolles, 2010, p. 52.

¹¹² Denis Pellerin, « la naissance de la stéréoscopie », in Françoise Reynaud, Catherine Tambrun et Kim Timby, Paris en 3D, *op.cit.*, p. 46.

¹¹³ Denis Pellerin, *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire, op.cit.*, « Chronologie 1850-1880 ».

¹¹⁴ Denis Pellerin, *ibid.*

des professionnels. Ce qui est donc vendu en priorité, ce sont des stéréoscopes et surtout des tirages stéréoscopiques montrant des vues spectaculaires, merveilleuses, exotiques ou même pornographiques à contempler seul ou en petit groupe et à tour de rôle.

« En 1857, les premières stéréoscopies sont enregistrées au dépôt légal par Fronty, puis peu après par A. Gaudin ; le total à la fin de l'année s'élève à 2 300 vues environ »¹¹⁵. L'aspect extraordinaire des stéréoscopies est accentué par le choix des sujets par les photographes professionnels avec des vues de voyages. Denis Pellerin définit le terme « voyage » : « Le mot "voyage" désigne ici un périple à travers un pays ou une région au cours duquel le photographe s'attache à montrer, outre les paysages et les monuments marquants, la vie des habitants »¹¹⁶. Dans son article intitulé « L'âge d'or de la stéréoscopie 1850-1880 », il précise que dès les débuts de la photographie stéréoscopique, les vues de « voyages » furent particulièrement diffusées : « À partir de 1856, les premiers voyages stéréoscopiques firent leur apparition sur le marché : vues de Pompéï de Grillet, voyage en Bretagne ou dans les Pyrénées de Fume et Tournier »¹¹⁷.

Les grands studios photographiques de Paris basent leur succès en premier lieu sur les portraits. De la même façon que le public collectionne les portraits des célébrités au format carte-de-visite (format breveté depuis 1854 par le photographe Eugène Disdéri), il souhaite rapidement se procurer des vues du monde en relief. Ainsi, le portrait stéréoscopique de Napoléon III pour son cinquantième anniversaire en 1858 par le studio Mayer et Pierson, n'est pas représentatif de la production des stéréoscopies, mais rend compte de leurs succès. « Si les portraits occupent la plupart des photographes exerçant en atelier entre 1850 et 1875, c'est plutôt vers les vues de paysages, de monuments et de voyages que se tournent les stéréoscopistes »¹¹⁸.

¹¹⁵ Denis Pellerin, *ibid.*, p. 19.

¹¹⁶ Denis Pellerin, *ibid.*

¹¹⁷ Denis Pellerin, « L'âge d'or de la stéréoscopie », in Françoise Reynaud, Catherine Tambrun et Kim Timby, Paris en 3D, *op.cit.*, p. 46.

¹¹⁸ Denis Pellerin, *La photographie stéréoscopique sous le Second Empire, op. cit.*, p. 19.

2.4) L'apogée des stéréoscopies et l'Exposition universelle de 1867

L'exposition universelle de 1867 à Paris marque l'apogée des stéréoscopies. D'après Denis Pellerin, déjà en 1863, l'éditeur H. Jouvin avait envoyé au dépôt légal environ deux cents stéréoscopies variées de Paris, mais lors de l'Exposition universelle ce seront six cent cinquante vues différentes de celle-ci qui seront proposées à la vente. Les pouvoirs publics chargés de l'organisation et de la promotion de l'Exposition universelle sont conscients de l'importance de la photographie pour la communication de l'événement et passent alors une commande officielle à la société Petit qui avait déjà réalisé des photographies lors de la première Exposition universelle à Paris. « *La concession Petit, matérialisée dans le Jardin français du Parc par un pavillon spécifique qui servit, semble-t-il, d'atelier de portrait et de tirage et de poste de commandement fut une entreprise collective de grande ampleur et d'une certaine durée.* »¹¹⁹. La Maison Léon et Lévy fut spécialement associée à l'entreprise Petit pour la production des stéréoscopies. Les thèmes des sujets représentés suivent les consignes du commanditaire étatique et les valeurs mises en avant dans la scénographie de l'exposition. « *De même que la France (colonies comprises) fournit près d'un tiers des exposants, [...], la collection Léon et Lévy, consacre, selon l'inventaire des Archives Nationales, 250 à 300 entrées aux exposants et installations français. La Prusse est représentée par 19 vues, suivie de la Grande-Bretagne (33), l'Autriche (25), la Suède et la Norvège (47 à elles deux), la Belgique (15), la Roumanie (13), la Russie (12) ; le Wurtemberg (12), l'Empire ottoman (10) au même niveau que l'Égypte, la Tunisie, les Amériques et l'Asie, [...] se limitant à quelques vues* »¹²⁰.

Non seulement la photographie stéréoscopique et la production de stéréoscopies furent abondamment utilisées pour promouvoir l'Exposition universelle de 1867, mais elles furent aussi présentées à l'intérieur même de l'exposition dans la section française de photographie. Ainsi Denis Pellerin note dans la légende d'une vue de l'exposition, présentée dans son ouvrage : « *On remarque la présence de deux colonnes stéréoscopiques qui munies d'une chaîne sans fin, permettaient d'examiner*

¹¹⁹ François Brunet, « Voir et revoir l'exposition en petit volume, la couverture stéréographique de l'Exposition universelle de 1867 », *Tranbordeur photographie*, n°2, Editions Macula / CNL, 2018, p. 127.

¹²⁰ François Brunet, *ibid.*, p. 129.

de 200 à 250 épreuves. »¹²¹ Les images stéréoscopiques servirent donc à promouvoir la production française de photographie à l'intérieur de l'exposition même, à faire de la publicité pour visiter l'exposition à l'extérieur de celle-ci et enfin à perpétuer le souvenir de l'exposition en montrant d'elle toute une iconographie après sa clôture : « *Notons enfin que Léon et Lévy, comme Anthony continuèrent de diffuser les vues de 1867 au moins jusqu'au début des années 1870, ce qui tend à confirmer leur valeur de souvenirs* »¹²². Cette diffusion des images stéréoscopiques de l'exposition se poursuivit donc après la fin de celle-ci en France, mais aussi aux États-Unis avec l'éditeur new-yorkais Anthony.

2.5) Visionnage et contemplation des stéréoscopies

À la différence des photographies classiques, les stéréoscopies se regardent d'une manière solitaire ou en petits groupes jusqu'à trois ou quatre personnes au maximum. En effet, l'équipement nécessaire au visionnage des stéréoscopies va des simples lunettes jusqu'à des visionneuses binoculaires en bois précieux avec tiroirs de chargement des vues. Contrairement aux positifs monoscopiques, les stéréoscopies sont tirées dans un format standard, alors que les tirages sur papier habituels peuvent être des agrandissements du négatif, permettant ainsi à plusieurs personnes de les voir simultanément comme un tableau. Les stéréoscopes nécessaires à l'illusion du relief sont des appareils individuels conçus pour visionner des stéréoscopies produites en série sur le même format afin de faciliter la production de vues et la vente de celles-ci. Aussi, les plaques négatives et les tirages stéréoscopiques restent d'une taille modeste. De plus, la projection stéréoscopique reste difficile à mettre en œuvre et les séances organisées au début du XX^e siècle sont exceptionnelles. La contemplation collective des stéréoscopies ne fut pas un débouché rentable et les industriels mirent d'abord leurs investissements dans les stéréoscopes. Cette promotion des stéréoscopes fit aussi que l'habitude de collectionner des photographies dans un album s'appliqua peu aux stéréoscopies. De même, les stéréoscopies se prêtent plus difficilement à des présentations dans des expositions. Soit l'exposant se dote d'une série de stéréoscopes permettant à plusieurs personnes de visionner les

¹²¹ Denis Pellerin, *La stéréoscopie sous le Second Empire*, op.cit.

¹²² François Brunet, op.cit., p. 129.

stéréoscopies, soit ces dernières sont présentées au mur pour les stéréoscopies sur papier ou des tables lumineuse pour des stéréoscopies sur verre en abandonnant l'effet de relief.

Enfin, la diffusion des images stéréoscopiques par leur publication dans des ouvrages impliquait que le lecteur fut équipé soit de lunettes individuelles spéciales, soit qu'il découpe la page au bon format pour pouvoir l'insérer ensuite dans un stéréoscope. Cette obligation d'équipement de visionnage des stéréoscopies pour créer l'illusion de relief facilita une contemplation solitaire. Margarida Meideros dans son article intitulé « L'image qu'on épie –pour une psychanalyse de la stéréoscopie », présente non seulement le visionnage de stéréoscopies comme une pratique individuelle, mais va jusqu'à la concevoir comme une pratique de plaisir solitaire. Elle précise : « *L'immersion du sujet dans l'image implique une dénégation : celle de la séparation réelle entre le sujet et l'objet. Cela reviendrait à dire qu'il faut mettre la stéréoscopie [...] dans l'ordre d'un plaisir secret qui investit dans le voir le moyen de prendre le monde dans sa main, de le posséder : mais aussi qu'il faut l'associer (au pair d'autres instruments optiques illusionnistes) à un comportement d'évasion et de fuite de la réalité. On sait que c'est une image du réel, mais paradoxalement, ce qui intéresse dans l'acte de voir la stéréoscopie, c'est la vision hallucinatoire ou fantomatique qu'elle propose* ». ¹²³

2.6) La photographie stéréoscopique amateur autour de 1900

Comme la pratique de la photographie en général, la photographie stéréoscopique change avec les nouvelles plaques au gélatino-bromure d'argent, les nouveaux obturateurs et le format portable de l'appareil photographique. La taille et le poids favorisent l'utilisation de ces nouveaux appareils portables, ainsi : « *Les appareils dits détectives, de faible encombrement, font leur apparition en Angleterre, en Allemagne, Aux États-Unis, et en France avec la Photosphère de CONTI (1889), le Vélodigraphe d'HERMAGIS (1891), l'Omnigraphe de HANAU (1887), le Rapide de DARLOT (1887). Ces constructeurs travaillaient surtout à inventer des systèmes de*

¹²³ Margarida Meideros, « L'image qu'on épie –pour une psychanalyse de la stéréoscopie », in Miguel Almiron, Esther Jacopin, et Giusy Pisano (dir.), *Stéréoscopie et illusion, op.cit.*, p. 102.

magasins à escamotage de plaques par effet de gravité, qui permettent de prendre six ou douze clichés sans avoir à recharger »¹²⁴. Ces nouveaux appareils peuvent prendre plusieurs formes, comme celui de jumelles fabriquées par Jules Carpentier en 1892, la Photo-Jumelle 4,5 x 6 cm qui aura un certain succès : « *Ressemblant à s'y méprendre à une jumelle, l'appareil de CARPENTIER comprend un compartiment pour la prise de vues et un autre compartiment d'apparence identique pour la visée* »¹²⁵. La photographie stéréoscopique amateur se développe entre les années 1890 et 1910, ce que montre les différents appareils photographiques sortis sur le marché et l'amplitude de leur clientèle. Le fameux Vérascopie de Jules Richard sort en 1894 et reprend le principe des deux compartiments de la Jumelle de Carpentier. Il conçoit son appareil spécifiquement pour la stéréoscopie, mais destiné à tous types d'amateurs. « *Ainsi, il équipe dès les premières années son appareil de prises de vues, le Vérascopie Enregistreur, l'un des premiers appareils stéréo à garnir de plaques négatives non séparées (45 x 107 mm), d'un châssis à magasin [...]* »¹²⁶. Au fil des années, Jules Richard perfectionne son appareil qui sera vendu jusque dans les années 1930. Ses premiers appareils servent non seulement à la prise de vue, mais font aussi office de stéréoscopes : « *Grâce à un châssis dépoli, les tout premiers Vérascopes (comme plus tard les Glyphoscopes) servent également de stéréoscopes. Cette inversion optique permet la restitution vraie (Vera-scope) ou, comme le disait la publicité Richard, le " document absolu ". Apparaissent ensuite les stéréoscopes à main normaux et redresseurs, et les Taxiphotes (1899). Le châssis alternateur, arrivé vers 1903, supprime la fastidieuse opération de coupe au diamant des plaques positives* »¹²⁷. Mais Jules Richard, n'est pas la seule entreprise à produire des appareils stéréoscopiques, les fabricants d'appareils monoculaires produisent des versions stéréoscopiques de leurs appareils portables : « *[...] vers 1890, apparut la forme tronconique dite " jumelle " qui connut un très grand succès. Au début du XX^e siècle on construisit aussi des " folding " stéréoscopiques puis des Reflex. Les constructeurs se nommaient : Belliéni, Gaumont, Goerz, Hanau, Joux, Jules Richard, Mackenstein, etc... En France à cette époque, il se vendait environ 2000 appareils par*

¹²⁴ Pierre Tavlitzi, « Le Verascopie a cent ans », *Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français*, n°773, novembre 1993, p. 16.

¹²⁵ Pierre Tavlitzi, *ibid.*, p. 16.

¹²⁶ Pierre Tavlitzi, *ibid.*, p. 18.

¹²⁷ Pierre Tavlitzi, *ibid.*, pp. 18-19.

an »¹²⁸. Le nombre d'appareils vendu démontre l'engouement pour la pratique de la photographie stéréoscopique au tournant du XIX^e et du XX^e siècle.

Les sociétés de photographie amateur, même si elles ne regroupent pas tous les amateurs de photographies stéréoscopiques permettent d'imaginer l'ampleur du phénomène. Elles réservent une place importante à la pratique de la photographie stéréoscopique dont les membres suivent et retracent les nouveautés dans leurs bulletins à partir de 1900. Ainsi le règlement du concours organisé par la Société d'excursions des amateurs de photographie réserve même une catégorie spéciale de prix dédiée à la photographie stéréographique : « *Pour les Vues stéréoscopiques faites dans les Excursions il pourra être décerné, s'il y a lieu, une médaille de Vermeil pour les meilleures épreuves sur verre, et une médaille d'argent pour les meilleures épreuves sur papier. Dix épreuves montées sont nécessaires pour concourir* »¹²⁹. Les bulletins des premières années du XX^e siècle de la Société Française de Photographie présentent les nouveaux appareils stéréoscopiques à leurs adhérents en mettant l'accent sur leur aspect portable comme le *Stéréo-pochette* : « *Stéréo-pochette (appareil à décentrement) ; par M.L. Joux (présentation faite à la séance du 3 novembre 1899). Comme son nom l'indique la stéréo-pochette est un petit appareil stéréoscopique d'un volume suffisamment réduit pour être dissimulé dans la poche (49 mm x 90 mm x 160 mm). C'est pourquoi nous avons adopté le genre folding et les petits châssis métalliques indépendants. C'est le seul moyen d'arriver à rendre cet appareil tout à fait portatif. En effet, rien n'est plus facile, si l'on ne veut pas s'embarrasser d'un étui, pourtant peu encombrant, de mettre la chambre dans une poche et de glisser quelques châssis métalliques dans une autre* »¹³⁰. Cette présentation utilise le mot « appareil » et non plus « chambre ». Petit à petit, le mot « appareil » domine. Le terme « chambre » devient alors un mot réservé uniquement à une partie de l'appareil et non plus à son ensemble. Devenue transportable, la chambre photographique anciennement utilisée dans les studios des photographes professionnels devient un appareil photographique pour amateur. La clientèle visée

¹²⁸ André Desmottes « Histoire du Stéréo-Club », *Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français*, n°781, août-septembre 1994, p. 12.

¹²⁹ *Bulletin de la société d'excursions des amateurs de photographie*, Paris, 1900, p. 7. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h/f39.item>

¹³⁰ *Bulletin de la Société Française de photographie*, deuxième série, tome seizième, année 1900. Paris, Gauthier-Villars imprimeur-libraire, p. 25. En ligne : https://www.sfp.asso.fr/collection/images/pdf_bsf/BSFP_1900_oo.pdf

par ces appareils stéréoscopiques portables est très large et des versions féminines sont mêmes présentées : « *La Minima, appareil stéréoscopique de poche par M. Makenstein (présentation faite à la séance du 3 février 1905). Le coquet petit appareil stéréoscopique La Minima pliante est un véritable appareil de poche. Quoique créé spécialement pour la jeune fille et pour les explorateurs, il peut néanmoins convenir à tous les amateurs désireux de ne pas être chargé et de pouvoir, au besoin, dissimuler leurs appareils* »¹³¹. En fait, l'argument commercial qui revient le plus est l'aspect portable de ces appareils stéréoscopiques, dont les fabricants espèrent qu'ils seront acquis par toutes sortes de voyageurs, des explorateurs comme pour la *Minima* ou tous ceux qui utilisent les nouveaux moyens de transport comme pour les *Myosotis* : « *Les Myosotis, appareil de poche, par M. Duplouich (présentation faite à la séance du 2 juin). Les Myosotis ont été construits spécialement pour permettre aux automobilistes, cyclistes, touristes, etc. de pouvoir emporter continuellement avec eux un appareil de précision pouvant se mettre facilement en poche sans être embarrassant* »¹³². Dans cette dernière présentation, le fait que *Les Mysosotis* soit un appareil stéréoscopique n'apparaît qu'ensuite dans la partie de l'article concernant la description technique : « *Pour les stéréoscopiques, les iris sont reliés par une bielle, par ce moyen les ouvertures sont identiques* »¹³³. Dans cet article la fonction stéréoscopique n'est pas mise en avant comme si elle était prévue sur tous les appareils portables.

Cet engouement pour la photographie stéréoscopique par les amateurs va aussi se concrétiser dès 1903 dans la création du Stéréo-club Français, dont les membres fondateurs, déjà membres de la Société Française de photographie, éprouvent le besoin de se réunir dans une association spécifiquement réservée à la stéréophotographie. Comme leur « grande sœur », le Stéréo-Club Français propose l'édition d'un bulletin destiné à ses membres, une salle de projection, des excursions et des concours. Leur premier bulletin, paru en 1904 offre : « [...] *en encartage – remarquablement tirés en phototypie sur cartoline - trois planches destinées à être vue*

¹³¹ *Bulletin de la Société Française de photographie*, deuxième série, tome vingt-et-unième, année 1905. Paris, Gauthier-Villars imprimeur-libraire, p. 183. En ligne : https://www.sfp.asso.fr/collection/images/pdf_bsf/BSFP_1905_oo.pdf

¹³² *Ibid.*, pp. 379-380.

¹³³ *Ibid.*, p. 380.

au stéréoscope : deux paysages et un intérieur »¹³⁴. André Desmottes indique plus loin dans son article paru dans le Bulletin du Stéréo-Club Français, que le nombre des membres cotisants reste stable autour de 200 personnes environ de 1906 à 1914. Certains stéréoscopistes utilisent la couleur avec l'arrivée de la plaque autochrome en 1908. Mais la grande majorité d'entre eux utilisent le noir et blanc pour pouvoir prendre des vues instantanées, impossibles avec l'autochrome qui demande un temps de pose supérieur à la seconde. Au début du XX^e siècle, les appareils stéréoscopiques apparaissent comme des appareils portables, pratiques, faciles à utiliser, et à un prix négligeable pour les membres de la classe supérieure. Ainsi, Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) utilise dès 1904¹³⁵ un appareil stéréoscopique, en plus des appareils monoculaires. L'utilisation d'un appareil stéréoscopique étant non seulement à la portée de « la jeune fille », mais même des enfants. Durant son enfance et même plus tard, Lartigue utilisera les possibilités de l'instantané offertes par son appareil photographique stéréoscopique. La possibilité d'utiliser un appareil stéréoscopique pour ne tirer et reproduire qu'une seule des deux vues est aussi vantée à l'époque par les fabricants, comme pour le Stéréo-pochette : « *Cette dimension est certainement avantageuse, car elle convient pour la projection et fournit des épreuves assez grandes pour qu'elles valent la peine d'être tirées isolément* »¹³⁶.

3) Analyse des stéréoscopies de Le Play

3.1) Identification des lieux et des sujets

Après un long travail de dépouillement et d'observation portant sur chacune des stéréoscopies prises en Extrême-Orient, lesquelles sont contenues dans les boîtes 12 à 15 dans les réserves, nous avons pu enfin suivre et retracer assez fidèlement le parcours de voyage de Le Play en Asie. Lorsque les stéréoscopies ont été apportées à la photothèque-cinémathèque, elles étaient vraisemblablement contenues dans des

¹³⁴ André Desmottes, *op.cit.*, p. 13.

¹³⁵ Communiqué de presse, Centre Pompidou, exposition Jacques Henri Lartigue, 1894-1986, l'Album d'une vie, 4 juin - 22 septembre 2003. En ligne :

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/95/d7/95d700daf2292d4b7292f39045d89ecc/normal.pdf>

¹³⁶ *Bulletin de la Société Française de photographie*, deuxième série, tome seizième, année 1900.

Paris, Gauthier-Villars imprimeur-libraire, p. 26. En ligne :

https://www.sfp.asso.fr/collection/images/pdf_bsf/BSFP_1900_oo.pdf

boites différentes de celles d'aujourd'hui. Lors du traitement des collections pour leur mise en réserve, les stéréoscopies ont été transférées dans des nouvelles boites neutres de format différent. Afin d'économiser le nombre de boites neutres, certaines stéréoscopies ont été malencontreusement déplacées de leur emplacement d'origine – qui devait sans doute suivre un classement chronologique et géographique - pour combler les espaces restants.

Du fait de ce désordre, les premiers clichés pris par le photographe amateur en Extrême-Orient apparaissent dans la boîte portant le numéro quatorze et non dans la boîte douze comme on pourrait le supposer. Ils ont été pris au Vietnam. À travers les images de cette boîte, on peut suivre le déplacement côtier de Le Play, d'abord de Hanoï à l'île de Hainan, ensuite de Hainan vers Hong Kong et Canton, puis enfin vers Shanghai. À partir de là, il pénètre à l'intérieur des terres en remontant le « Fleuve Bleu » jusqu'à Wuhan. Durant toute cette partie du trajet, il utilise un bateau pour se rendre d'un point à un autre. C'est seulement à partir de Wuhan qu'il prend le train pour se diriger vers Pékin. Il saisit au passage quelques clichés d'une gare chinoise à cette occasion. Son périple se poursuit avec les photographies rassemblées dans la boîte portant le numéro quinze, qui sont prises à Pékin et ses environs. Pour retrouver les stéréoscopies de la suite de son voyage au nord de Pékin, il faut se plonger dans la boîte portant le numéro douze. Enfin, la suite et la fin de son déplacement en Extrême-Orient figurent sur les stéréoscopies issues de la boîte portant le numéro treize. Les images de cette boîte commencent avec des vues prises au nord de Pékin, puis au port d'embarquement pour le Japon, le passage vers le Japon et la traversée d'ouest en est du pays jusqu'à la navigation dans l'océan Pacifique en direction du Canada. L'ensemble des 151 stéréoscopies concernant le Japon sont donc rangées dans cette dernière boîte. Cet emplacement physique aléatoire des photographies¹³⁷ a rendu l'identification des lieux plus difficile dans un premier abord. C'est seulement une fois toutes les images concernant l'Extrême-Orient observées en détail et localisées que l'ordre de prise de vue a pu être reconstitué.

¹³⁷ Tableau récapitulatif des stéréoscopies du fonds Albert Le Play en Extrême-Orient, voir annexes, p. 101.

3.1.1) Le temps du voyage : le temps des transports

En regardant plus précisément le contenu de la boîte quatorze (Vietnam-Chine), certaines constantes du travail photographique de Le Play sont apparues et plusieurs thèmes de sujets photographiés ont pu être dégagés. En premier lieu apparaissent les transports. Ils relatent le temps du voyage, sa longueur et sa distance. En effet, le temps passé par le photographe dans les trains et surtout sur les bateaux se traduit par le nombre important de clichés pris à bord d'un navire. Certaines de ces vues montrent uniquement la mer, des îles, des embarcations, ou bien encore le bordage du navire. Leur localisation et leur identification se font dès lors seulement par déduction¹³⁸. Les jonques traditionnelles constituent un sujet de marine porteur d'exotisme que Le Play saisit depuis le pont de son propre navire¹³⁹. Le mouvement des bateaux et des navires à vapeur en direction du port de Canton est relaté dans une série de cinq clichés successifs, tel un « travelling » cinématographique¹⁴⁰, qui illustre de manière vivante cette partie un peu lente du trajet. Les quais avec les différentes sortes de bateaux forment un sujet qui se retrouve dans de nombreux ports photographiés par Le Play. Ils sont pris à Canton¹⁴¹, au port de pêcheurs de Wuhan¹⁴², dans une série de sept clichés dédiés aux embarcadères de Wuhan dont certains semblent plus actifs que d'autres¹⁴³ et au Japon avec des navires à vapeur¹⁴⁴. Cette expérience personnelle à bord d'un bateau est ainsi présentée dans vingt-neuf clichés pris au Vietnam et trente-quatre en Chine, rien que dans la boîte quatorze, alors que cette même boîte contient seulement neuf stéréoscopies « terrestres » pour le Vietnam et huit en Chine consacrées aux gares, aux quais, aux voyageurs ou aux voies ferrées. Le Play saisit les voyageurs sur les quais de la gare au Vietnam¹⁴⁵ et en Chine¹⁴⁶, mais il ne prend pas son propre compartiment. Seules deux vues montrent l'intérieur d'un wagon, dont une est d'ailleurs floue. Il s'agit de l'intérieur d'un wagon de 3^e classe d'un train au Vietnam¹⁴⁷. Le photographe a dû saisir l'image rapidement avant le départ du train ou, on peut imaginer, son retour à sa place en 1^{ère} classe. Des objets liés au rail

¹³⁸ Voir annexes, Fig. 5, p. 8.

¹³⁹ Voir annexes, Fig. 6, p.8 et fig. 7, p 9.

¹⁴⁰ Voir annexes, Fig. 8, fig. 9, fig. 10, fig. 11 et fig. 12, pp.9-10.

¹⁴¹ Voir annexes, Fig. 13, p. 11.

¹⁴² Voir annexes, Fig. 14, p. 11.

¹⁴³ Voir annexes, Fig. 15, p. 11.

¹⁴⁴ Voir annexes, Fig. 16, p. 12.

¹⁴⁵ Voir annexes, Fig. 17, p. 12.

¹⁴⁶ Voir annexes, Fig. 18, p. 12.

¹⁴⁷ Voir annexes, Fig. 19, p. 13.

sont aussi présents dans d'autres types de photographies. Le dépaysement du voyage en train peut être symbolisé par la barrière d'un pont ferroviaire présente en bas d'un cliché, qui sépare ainsi de manière visuelle le voyageur du paysage traversé¹⁴⁸. Le nombre d'images consacrées au thème des transports, montre à lui seul l'importance des transports et en particulier des transports maritimes dans le voyage de Le Play en Extrême-Orient à son époque. Ces photographies témoignent aussi de l'expérience intime du voyage d'Albert le Play, même s'il choisit de ne pas montrer son compartiment de train ou sa cabine de bateau, et du temps qu'il doit consacrer à ses déplacements.

3.1.2) Monuments et sites monumentaux incontournables

Un autre thème récurrent est celui des monuments. En effet, les lieux de culte, les fortifications, les palais, les portes monumentales, les édifices civils font partie des monuments remarquables signalés dans les guides et qui permettent simultanément au voyageur de se repérer spatialement dans un paysage en particulier dans les villes. Le temps du tour du monde de Le Play n'est pas celui de l'automobile permettant de photographier ce que l'on voit depuis la route, mais est celui des trains et des bateaux où les seuls arrêts possibles, entre deux destinations ferroviaires ou maritimes, sont ceux des gares et des escales dans les villes portuaires. Les lieux de culte photographiés par Le Play sont donc souvent des buts d'excursions durant les escales ou de visites en ville lors d'un séjour plus prolongé. Ils constituent aussi une part importante des lieux visités sur l'ensemble de son voyage. Il photographie ainsi de nombreux temples, soit à l'extérieur de leur enceinte, soit à l'intérieur de celles-ci, mais plus rarement à l'intérieur des bâtiments eux-mêmes. Le cas des photographies prises à l'intérieur d'un temple rupestre au Vietnam apparaît comme une exception. Les difficultés de prise de vue liées au faible éclairage semblent avoir intéressé l'amateur photographe¹⁴⁹, mais certaines images apparaissent sous-exposées. Les temples qu'il visite au Vietnam ou en Chine sont ceux qui parsèment son trajet et le temps que Le Play leur consacre ne semble pas avoir été prévu à l'avance. À Wuhan par exemple, il voit une foule se presser devant une grille isolant une avant-cour de la rue.¹⁵⁰ Il franchit la grille, et dans la cour, il prend un cliché de la porte du bâtiment

¹⁴⁸ Voir annexes, Fig. 20, p. 13.

¹⁴⁹ Voir annexes, Fig. 21 et fig. 22, p. 14.

¹⁵⁰ Voir annexes, Fig. 23, P. 15.

entrouverte¹⁵¹. Il entre ensuite dans ce bâtiment et photographie alors depuis l'intérieur une petite cour en enfilade donnant sur un autel à offrandes abrité sous un préau¹⁵². Ce n'est qu'une fois arrivé à Pékin, où il passe plus de temps, qu'il programme la visite des monuments célèbres. Car à l'inverse du Japon et de son art, connu et apprécié par les Occidentaux, l'art chinois et l'archéologie chinoise sont encore des disciplines à défricher en Occident. Depuis la menace d'attaque par la flotte américaine du Commodore Perry, le Japon de l'ère Meiji s'est occidentalisé, a modernisé son armée, réussi une première conquête en Chine et enfin est sorti vainqueur de la guerre avec la Russie en 1904. Le pays apparaît par-là moderne et capable de concurrencer les nations occidentales. Grâce à sa politique en faveur de l'exportation des céramiques par exemple, l'esthétique japonaise est connue en France depuis l'Exposition universelle de 1855. À l'opposé, au début du XX^e siècle, la Chine fait partie de l'actualité, avec la révolte des Boxers en 1900, mais sa civilisation reste encore largement méconnue. Les « bibelots » de l'impératrice entassés dans un dépôt au moment de la prise de Pékin par les Occidentaux en 1900 sont décrits par Pierre Loti comme des espèces d'oiseaux curieux que les militaires doivent inventorier¹⁵³. Jusqu'au début du XX^e siècle, la littérature et l'histoire de l'art chinois sont presque encore inconnus. Pour Jean-François Jarrige, « *Mis à part les palais et les temples de la Chine des dernières grandes dynasties chinoises, des époques Ming et Qing, le très riche patrimoine archéologique chinois depuis la période du premier empereur, Qin Shi Huangdi (246-210 avant notre ère), près de Xian, était pratiquement inconnu* »¹⁵⁴. Le précurseur de cette histoire de l'art, Edouard Chavannes (1865-1918), ne publie son œuvre principale qu'en 1909. Son successeur Victor Segalen (1878-1919) part en mission en Chine également en 1909. Paul Pelliot (1878-1945), à la recherche des textes historiques pour alimenter une future bibliothèque chinoise, réalise sa grande découverte en 1908 au moment où il met à jour des manuscrits et des livres dans une des grottes de Mogao sur le site de Dunhuang (Gansu) : « *Il va découvrir plusieurs milliers de manuscrits et une collection de livres de plus de 2000 titres. Pelliot met l'accent sur trois critères : des textes précisément datés, des textes absents du corpus*

¹⁵¹ Voir annexes, Fig. 24, p. 15.

¹⁵² Voir annexes, Fig. 25, p. 15.

¹⁵³ Pierre Loti, *Les derniers jours de Pékin*, Paris, Calmann Lévy éditeurs, 1902, p. 152. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58062029/f165.item>

¹⁵⁴ Jean-François Jarrige, *Missions archéologiques françaises en Chine, Photographies et itinéraires, 1907-1923*, Paris, Musée national des Arts Asiatiques Guimet / RMN / Les Indes savantes, 2004, p. 7.

classique, ou des textes rédigés dans les langues autres que le mandarin. L'ensemble de ces documents sera rapatrié à la Bibliothèque nationale de France grâce au réseau commercial de son père Charles Pelliot, industriel chimiste, membre honoraire de la société de Géographie et de la société d'Anthropologie de Paris »¹⁵⁵. Enfin, Henri Maspero (1883-1945), sinologue spécialiste du taoïsme, est encore étudiant à l'École des langues orientales quand Albert Le Play rencontre son frère, alors administrateur en poste dans la circonscription de Bien Hoa (Vietnam, ex-Cochinchine) : « [M. Maspéro], qui me reçut dans sa magnifique résidence, située sur les bords du Don-Naï, m'engagea vivement à pousser une pointe vers les cantons Moïs, sur les frontières de l'Annam, à l'extrémité orientale du district confié à sa direction. Grâce à son obligeance, je pus en trois jours accomplir dans de bonnes conditions cette intéressante excursion »¹⁵⁶. Le Play voyage donc en Chine au même moment que les spécialistes français de la culture chinoise de l'époque et il n'a pas donc pu connaître les plaques stéréoscopiques et les autres documents photographiques pris par ces premiers explorateurs. Comme de nombreux voyageurs du début du XX^e siècle, Le Play photographie les sites chinois incontournables connus à l'époque, le Temple des « 500 Luohan » (Temple des 6 banians) à Canton, et à Pékin et ses alentours, le Temple du ciel, les alentours du Palais d'été, le temple des nuages blancs, la Grande muraille et les tombeaux des Ming. Tous ces sites font l'objet d'une série de photographies où l'auteur prend des clichés au fur et à mesure de sa visite. À Canton par exemple, il photographie en premier le monument vu de l'extérieur avec sa pagode caractéristique¹⁵⁷. Une fois entré à l'intérieur du complexe cultuel, il photographie une première cour où l'on distingue le haut d'un brûle-parfum en bronze ruiné sur le sol¹⁵⁸. Il entre ensuite à l'intérieur du pavillon où se trouvent les statues des *luohan* (disciples de Bouddha)¹⁵⁹ avant de ressortir de ce pavillon pour prendre en cliché un autel à offrandes dans la cour, placé devant une statue abritée dans un pavillon dont les panneaux de bois sont ouverts¹⁶⁰. À Pékin, il prend treize stéréoscopies du complexe du Temple du Ciel. Là aussi, il commence par prendre une vue de l'extérieur, avant de franchir l'enceinte et de commencer à photographier les différents pavillons, la terrasse

¹⁵⁵ Maxime Guérin « Paul Pelliot, La Chine en héritage », in *La Chine, une passion française, archives de la diplomatie française, XVIII^e-XX^e siècle*, Nouvelles éditions Loubatières, 2014.

¹⁵⁶ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, p. 260.

¹⁵⁷ Voir annexes, Fig. 26, p. 16.

¹⁵⁸ Voir annexes, Fig. 27, p. 16.

¹⁵⁹ Voir annexes, Fig. 28, p. 16.

¹⁶⁰ Voir annexes, Fig. 29, p. 17.

de marbre servant d'autel et le Temple de la Lumière dans sa propre enceinte. Les clichés se succèdent et suivent la progression du photographe amateur le long de la voie impériale menant à la terrasse de marbre. Sur un premier cliché de la série, on aperçoit à droite l'entrée de la voie impériale¹⁶¹, la photographie suivante montrant la porte monumentale de la voie impériale avec la terrasse au fond¹⁶². Arrivé au sommet de la terrasse de l'autel principal, Le Play se retourne alors et prend une vue du trajet qu'il vient d'accomplir¹⁶³, puis il se tourne vers le prochain édifice qu'il compte voir, le Ming Tang (Temple de la lumière) dont on reconnaît la toiture circulaire¹⁶⁴. Enfin, il capture l'arrière du Temple de la lumière¹⁶⁵ entouré de sa propre enceinte, avant de rejoindre la longue allée principale menant à son entrée monumentale. Ensuite, il réalise une série d'images du célèbre bâtiment rond. Un autre monument fameux de Pékin est le Palais d'été. En 1906, c'est encore une des résidences de l'impératrice Cixi qui meurt peu de temps après en 1908. Ses bâtiments n'étant pas vraiment ouverts aux touristes, Le Play ne peut que photographier un poste de garde surveillant une des entrées et le sommet de quelques édifices qui dépassent des murs d'enceinte¹⁶⁶. Le Temple des nuages d'azur sur la Colline parfumée est un site moins connu, mais proche de Pékin et relativement facile d'accès. Comme pour les autres temples chinois, Le Play prend une série de photographies au fur et à mesure de sa progression. Il suit un cheminement rectiligne, et dans son esprit cette progression vers le sacré doit se terminer par un autel à offrandes, même si la disposition des différents pavillons d'un temple bouddhique ne correspond pas à cette vision linéaire. Le Play traite donc la série consacrée au Temple d'Azur comportant sept stéréoscopies comme celle du Temple des six banians. Il commence par une image de l'entrée du temple¹⁶⁷, puis montre les différents portiques et édifices. Les stéréoscopies de la Grande muraille réalisées par Le Play sont peu abondantes, au nombre seulement de quatre. Le photographe amateur la présente à la fois comme une ligne perdue au milieu d'immenses montagnes¹⁶⁸, et à la fois comme un édifice monumental en prenant par exemple un des bastions en contre plongée¹⁶⁹. Enfin, le

¹⁶¹ Voir annexes, Fig. 30, p. 17.

¹⁶² Voir annexes, Fig. 31, p. 18.

¹⁶³ Voir annexes, Fig. 32, p. 18.

¹⁶⁴ Voir annexes, Fig. 33, p. 18.

¹⁶⁵ Voir annexes, Fig. 34, p. 19.

¹⁶⁶ Voir annexes, Fig. 35 et fig. 36, p. 20.

¹⁶⁷ Voir annexes, Fig. 37, p. 21.

¹⁶⁸ Voir annexes, Fig. 38, p. 22.

¹⁶⁹ Voir annexes, Fig. 39, p. 22.

dernier site chinois visité est celui des tombeaux des Ming qui compte une série de douze photographies. Le Play saisit le portique monumental aux cinq arches de pierre qui marque le début de la voie impériale en montrant son isolement dans le paysage et en utilisant un cadrage frontal légèrement en contre-plongée pour souligner sa monumentalité¹⁷⁰. Il passe les portes monumentales, le chemin emprunté autrefois par les cercueils des empereurs, puis s'engage sur la longue voie triomphale bordée de colonnes isolées¹⁷¹ et de statues¹⁷². Au bout de l'allée triomphale, il visite le mausolée de l'empereur Yongle (1403-1425) qu'il immortalise par quatre clichés dans un certain état de délabrement¹⁷³. Les tombeaux des empereurs Ming étaient en effet moins entretenus à l'époque que ceux de la dynastie régnante des Qing.

3.1.3) Les paysages vus des chemins

Les paysages de la campagne, monotones ou pittoresques sont relativement rares dans les stéréoscopies de Le Play. Au Japon, Il ne prend même pas une seule fois le paysage emblématique du pays avec son mont Fuji. La campagne vietnamienne est celle qu'il photographie le plus. Il prend sans doute plus de temps pour s'éloigner des habitations et y parcourt des lieux moins fortement urbanisés à cette époque. Les images des champs et des paysans au travail ne semble pas l'intéresser et rares sont les vues où l'on peut distinguer des plantations, mêmes aux abords des villages¹⁷⁴. Une série de huit paysages a été prise lors d'une excursion où Le Play suit une route sinueuse¹⁷⁵. En Chine, les paysages enregistrés par son appareil sont surtout saisis sur le pont d'un bateau remontant le « Fleuve bleu »¹⁷⁶ et sont là plus pour refléter la monotonie du voyage. D'autres au contraire sont réalisés lors d'excursion au nord de Pékin. Ils montrent des aspects plus pittoresques comme les caravanes de chameaux¹⁷⁷ ou même un temple suspendu dans la roche surplombant quelques voyageurs à dos d'ânes isolés sur la route¹⁷⁸. Les paysages côtiers constituent un thème de prise de vue à part. Ils témoignent de la part pris par les trajets en bateau et

¹⁷⁰ Voir annexes, Fig. 40, p. 23.

¹⁷¹ Voir annexes, Fig. 41, p. 23.

¹⁷² Voir annexes, Fig. 42, p. 23.

¹⁷³ Voir annexes, Fig. 43, p. 24.

¹⁷⁴ Voir annexes, Fig. 44, p. 24.

¹⁷⁵ Voir annexes, Fig. 45, fig. 46 et fig. 47, p. 25.

¹⁷⁶ Voir annexes, Fig. 48, p. 26.

¹⁷⁷ Voir annexes, Fig. 49, p. 26.

¹⁷⁸ Voir annexes, Fig. 50, p. 27.

dans certains cas ils sont aussi des sites naturels incontournables comme la célèbre Baie d'Along¹⁷⁹. Le Play y consacre une importante série d'une vingtaine de prises de vue dont certaines deviennent des prétextes pour réaliser des expériences de cadrage en incluant des parties du bateau dans l'image¹⁸⁰.

3.1.4) Scènes de rue : des clichés instantanés

Les cités tentaculaires sont des sujets prisés par Le Play. Cela s'explique d'abord pour des raisons pratiques. Ce sont en effet souvent des grandes villes portuaires ou de grandes agglomérations desservies par des lignes modernes de chemins de fer. Il passe sans doute peu de temps à Hainan, car il ne photographie que le port. Hong Kong est une concession moderne du XIX^e siècle et ses habitants offrent peu d'exotisme. À Canton, comptoir de commerce avec l'Europe depuis le XVI^e siècle, l'ancienneté des quartiers commerçants chinois satisfait son besoin de dépaysement. Les poncifs sur la population chinoise s'expriment dans un passage de son ouvrage : « *Aussitôt, me voilà parti, précédé de mon céleste cicérone pour visiter cette étonnante cité, la plus caractéristique assurément de l'empire du Milieu. Canton, comme d'ailleurs la plupart des villes de Chine, à l'exception toutefois des ports de la côte, n'a pas même été effleurée par les influences européennes : elle a conservé jalousement son originalité, avec ses voies étroites, sa puanteur, sa saleté, le mouvement et l'activité bien chinoise qui règnent dans ses rues, le caractère indépendant de ses habitants* »¹⁸¹. Contrairement à ce qu'il affirme, Canton est la ville de Chine qui a entretenu la première des relations commerciales avec l'Europe et qui a pu y introduire son influence. Mais la séparation entre la partie chinoise de la ville et la partie « occidentale » est clairement visible. Une stéréoscopie montre cette frontière¹⁸² qu'il décrit aussi dans son livre : « *Un petit pont, gardé par un poste de police, est jeté sur l'arroyo qui sépare la ville de la Concession internationale* »¹⁸³. Dans le quartier chinois, il prend l'animation des rues commerçantes dans des conditions de prises de vue relativement compliquées. Le temps dont il dispose pour saisir ses habitants en mouvement, mais aussi le faible éclairage dont il dispose dû à l'étroitesse des rues et

¹⁷⁹ Voir annexes, Fig. 51, p. 28.

¹⁸⁰ Voir annexes, Fig. 52, p. 28.

¹⁸¹ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.* p. 303.

¹⁸² Voir annexes, Fig. 53, p. 29.

¹⁸³ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p. 303.

de la hauteur des constructions ne facilite pas la tâche. Il utilise les possibilités offertes par son appareil portable pour réaliser une série de huit instantanés où il sait capter l'effervescence des rues commerçantes de Canton, ses employés et ses passants. Sur une de ces images, il montre les pavés du sol, au centre un Chinois transportant des marchandises à l'aide de paniers suspendus à une planche, et en hauteur, les banderoles verticales servant d'enseignes et de publicités. Le Play a disposé du recul nécessaire pour prendre cette vue d'ensemble et capturer le moment propice sans être bousculé¹⁸⁴. Cette image illustre l'avantage d'utiliser un appareil stéréoscopique, comme l'explique Michel Poivert : « [...] outre une longue tradition qui place la stéréoscopie au premier rang des procédés de voyage permettant d'obtenir des vues à admirer en relief, ce procédé permet d'optimiser les vues instantanées. Depuis l'invention des plaques au gélatino-bromure d'argent à la fin des années 1880, qui permettent d'abaisser le temps de pose en dessous de la seconde, la stéréoscopie, qui utilise de petits formats de plaque nécessite un apport de lumière encore plus faible que tout autre appareil. C'est ainsi qu'elle offre, outre le relief, de parfaits enregistrements sur le vif – l'idéal, on le conçoit lors d'un voyage »¹⁸⁵. Ce genre de scène est de nouveau photographié par Le Play en plein centre de la Chine à Wuhan¹⁸⁶. Il réalise aussi d'autres types de scènes dans des rues plus larges, comme celle d'une procession au Vietnam¹⁸⁷ ou celle d'un marchand de rue près de son étal exposé à même le sol à Wuhan¹⁸⁸. Il dispose dans cette même ville d'assez de place et de lumière pour photographier une classe d'écoliers vue de la rue¹⁸⁹. À Pékin, il enregistre des charrettes et d'autres véhicules en partance pour la route du nord¹⁹⁰. À Nankou, les scènes de rue dans cette bourgade au nord de Pékin présentent des notes exotiques avec la présence d'animaux de bât comme des ânes et des chameaux qui forment des caravanes pour transporter hommes et marchandises sur les anciennes routes de la soie¹⁹¹. Le Play montre la cour d'un caravansérail avec les selles et les chargements déposés sur le sol en attendant qu'un convoi reprenne la route¹⁹². Au

¹⁸⁴ Voir annexes, Fig. 54, p. 30.

¹⁸⁵ Michel Poivert « Les yeux d'Albert Kahn, les photographies d'Albert Dutertre durant le voyage autour du monde (1908-1909) », in *Les Archives de la Planète*, Paris, Musée départemental Albert Kahn / Lienart, 2019.

¹⁸⁶ Voir annexes, Fig. 55, p. 30.

¹⁸⁷ Voir annexes, Fig. 56, p. 31.

¹⁸⁸ Voir annexes, Fig. 57, p. 31.

¹⁸⁹ Voir annexes, Fig. 58, p. 31.

¹⁹⁰ Voir annexes, Fig. 59, p. 32.

¹⁹¹ Voir annexes, Fig. 60, p. 33.

¹⁹² Voir annexes, Fig. 61, p. 33.

Japon, les grandes avenues de Yokohama avec leurs lanternes et leurs banderoles verticales où les passants déambulent en tenues occidentales ou traditionnelles retiennent son attention¹⁹³.

3.1.5) Influence occidentale et présence coloniale

La plus ancienne présence occidentale en Chine avec l'installation de commerçants occidentaux se situe à Canton : « *Tout débute lorsque s'instaure un commerce régulier avec les européens au XVIII^e siècle. Les échanges ne peuvent à cette époque avoir lieu que dans un seul port, Canton, par l'intermédiaire d'une organisation rigoureusement définie, le Cohong* »¹⁹⁴. Avec la conquête de l'Inde, l'Angleterre trouve dès 1816 des débouchés en Chine pour la production d'opium issue des cultures de pavots. Le pouvoir impérial chinois tente de s'opposer à la propagation de cette drogue qui nuit gravement à la santé des populations chinoises. « *En 1839, Pékin [...] décide de prohiber totalement cette drogue, ce qui provoque le conflit sino-britannique connu sous l'appellation de "première guerre de l'opium"* »¹⁹⁵. Les Britanniques défendant leurs intérêts commerciaux et disposant de troupes coloniales à proximité interviennent militairement. La victoire de la Grande-Bretagne aiguise son appétit commercial qui s'incarne dans le traité de Nankin en 1842. Hong Kong est annexée par la Grande-Bretagne pour un très long bail et quatre nouveaux ports sont ouverts au commerce : Amoy, Fuzhou, Ningpo et Shanghai. Mais la Grande-Bretagne n'est pas le seul pays à convoiter les débouchés commerciaux que peut offrir la Chine et : « *Dès 1844, la France et les États-Unis obtiennent des avantages commerciaux identiques à ceux des Britanniques, assortis pour Paris d'un droit de protection à l'égard des missionnaires européens et des catholiques chinois* »¹⁹⁶. La seconde guerre de l'opium débute avec la confiscation d'une cargaison d'opium et l'arrestation de l'équipage d'un navire de contrebande britannique par l'autorité impériale chinoise. « *L'armée britannique s'empare de Canton, occupe la ville et la brûle en partie. En 1857, le meurtre d'un missionnaire français donne l'occasion à la France de s'allier à*

¹⁹³ Voir annexes, Fig. 62, p. 34.

¹⁹⁴ Jean-François Brun « *Chine 1839-1901 : le crépuscule d'un Empire* », in *Au cœur de la Chine impériale, carnet de voyage de militaires photographes, 1887-1901*, Paris, Soteca / ECPAD, 2011, p. 7.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

la Grande-Bretagne »¹⁹⁷. Les alliés occidentaux, avant la signature du traité qui devait ratifier les accords obtenus suite à leur victoire à Canton, perdent la bataille. « *Pour la France comme pour la Grande-Bretagne la riposte est inévitable, leur avenir colonial en Chine étant brutalement contrarié par cette défaite. Dans le deux états-majors qui se sont concertés, l'expédition de 1860 va donc être préparée avec précision et minutie* »¹⁹⁸. La prise de Petang et la chute des forts de Takou par les alliés occidentaux entraîne le pillage du Yuanming Yuan, le Palais d'été, confirme les traités précédents et offre à la France la possibilité de distribuer des passeports français aux missionnaires catholiques indifféremment de leur nationalité. Cette campagne militaire est suivie officiellement par Felice Beato (1825-1903) qui avait déjà officié comme photographe durant la guerre de Crimée en 1855 avec James Robertson pour prendre la suite de Roger Fenton. « *Ces accords marquent ainsi le début d'une poussée occidentale, tant par le développement des concessions que par l'installation des missionnaires. À partir de 1860 [...] la notion de colonisation prévaut désormais sur la volonté de disposer de comptoirs commerciaux* »¹⁹⁹. Cette expansion occidentale en Chine se poursuit avec l'envoi de troupes de conquête au Vietnam la même année et « *Dès novembre, une partie des bataillons de l'expédition est dirigée vers Canton pour partir ensuite renforcer l'expédition de Saigon : la conquête de l'Indochine est en marche* »²⁰⁰. À l'origine, le mot « Indochine » était une simple conception géographique qui servait à définir la péninsule située entre l'Inde et la Chine. Cette péninsule fait aussi l'objet de convoitises de la part des pays occidentaux dont la Grande-Bretagne et la France. Dès 1858, le second Empire de Napoléon III, sous prétexte de protéger des missionnaires catholiques français, envoie des troupes en Annam (centre Vietnam). Les victoires françaises aboutissent au traité de Saigon qui concède à la France la Cochinchine (Sud Vietnam) en 1862. Les années suivantes, les possessions françaises s'agrandissent dans la péninsule avec la mise en place du protectorat du Cambodge et finissent par englober l'ensemble des territoires détenus par l'empereur d'Annam en 1885. En 1887 est créée l'Union indo-chinoise, conçue comme une base pour la conquête de la Chine. Devenue Confédération indochinoise en 1893, elle comprend une colonie, la Cochinchine, et quatre protectorats, l'Annam,

¹⁹⁷ Annie-Laure Wanaverbecq, *Felice Beato en Chine, photographe la guerre en 1860*, catalogue de l'exposition, Lille, Musée d'histoire naturelle de Lille / Somogy éditions d'art, 2005, p. 11.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁹ Jean-François Brun, *op.cit.*, p. 8.

²⁰⁰ Annie-Laure Wanaverbecq, *op.cit.*, p. 19.

le Tonkin, le Cambodge et le Laos. À partir de la création de cette union, leurs habitants sont appelés indifféremment des « Indochinois ». Cette colonisation de « l'Indochine » et « l'hypocolonisation » de la Chine, selon Sun-Ya Tsen (1866-1925) se matérialise par l'édification de bâtiments de style occidental, des demeures de particuliers, des églises néo-gothiques, des bâtiments administratifs et des infrastructures, au Vietnam, à Hong Kong, dans les concessions chinoises de Shanghai ou de Wuhan et dans le quartier des légations à Pékin. Le Play a sans doute suivi les échos de ces conquêtes dans la presse et adhère personnellement à cette politique, comme le montre ses écrits : « *La marée étant favorable, le bateau, après avoir pris son pilote, s'engage dans la rivière de Saïgon, l'un des bras du Don-Kaï. Pendant des heures, à une allure lente, on remonte le courant très intense du fleuve. On ne sent pas un souffle d'air, et la chaleur, torride, humide, justifie bien la réputation de ce pays. Quelle étrange sensation lorsqu'on vient des Indes, de Ceylan, de Singapour, des escales bruyantes, des traversées un peu agitées, de se trouver tout à coup dans le calme parfait, en terre française, à des milliers de lieues de son pays. Le bateau est en majeure partie occupé par des fonctionnaires, officiers ou civils, qui vont rejoindre leur poste dans les différents services de l'Indo-Chine* »²⁰¹. Il ajoute un peu plus loin, dans une apologie de la culture française : « *Les Anglais ne sont pas les seuls à avoir transporté leurs mœurs dans tous les pays où ils se sont établis ; les Français en ont fait autant, et Saïgon est bien une ville française. Le plan qui a présidé à la construction de la cité, l'élégante architecture des maisons, le goût avec lequel les étalages sont présentés au public, les jolies femmes que l'on rencontre dans les magasins de mode et de couture, le grand nombre des estaminets et leur atmosphère bruyante, la gaieté et l'insouciance qui semblent régner partout, donnent à la ville un caractère bien français* »²⁰². C'est dans cet état d'esprit que Le Play photographie la présence française d'abord dans ses édifices. En Indochine, il prend en cliché une bâtisse avec ses deux guérites flanquant un escalier monumental conduisant à l'entrée sous un porche, surmontée d'une série de drapeaux²⁰³. *Queen's road* à Hong Kong ressemble presque complètement à une artère citadine anglaise avec ses arcades de grands magasins – si l'on oublie les pancartes et autres panneaux publicitaires en chinois - et

²⁰¹ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 227.

²⁰² *Ibid.*, p. 230.

²⁰³ Voir annexes, Fig. 63, p. 34.

les pousse-pousse au premier plan à droite²⁰⁴. Le sommet du clocher néo-gothique d'une église de Hong Kong vue de la mer confirme cette ressemblance avec n'importe quelle ville européenne²⁰⁵. Enfin, un troisième cliché montrant les riches demeures construites sur les flancs du « *Peak* » présente la contemporanéité de la ville, munie de son funiculaire dont les voies apparaissent au premier plan²⁰⁶. Les grandes avenues de Shanghai comme le « *Bund* » du bord de mer pourraient presque se confondre avec celle de Hong Kong²⁰⁷. De même, la grande avenue de la concession de Hankou²⁰⁸ dans l'agglomération de Wuhan ne dépare pas dans cet ensemble de clichés pris dans les cités occidentalisées. À Pékin, Le Play photographie le quartier des légations²⁰⁹ et en particulier la légation française²¹⁰. Il choisit aussi de photographier l'église Saint Sauveur dont il dédie un long passage de son récit : « *Ils [les Lazaristes] habitent le Pei-T'ang, la résidence épiscopale de la mission du Tche-Li, resté célèbre par la résistance héroïque qu'en 1900, isolé dans la ville impériale, il opposa aux hordes des Boxers ; onze Italiens et trente et un Français, protégeant plus de trois mille Chinois chrétiens qui s'y étaient réfugiés, y soutinrent du 15 juin au 16 août une lutte terrible. L'enseigne Henry, cinq matelots français, six Italiens et trois missionnaires ainsi que quatre cents Chinois furent tués. Cet établissement, acquis par voie d'échange avec l'ancien Pei-T'ang sur la demande du gouvernement chinois, a été construit en 1887. À l'intérieur, s'élève la cathédrale Saint-Sauveur de style gothique ; c'est là que le 8 septembre 1900, un Te Deum solennel fut chanté, après la délivrance, en présence de toutes les Légations et des officiers étrangers et français. À côté, se trouve une chapelle, élevée en souvenir de la défense du Pei-T'ang ; à l'entrée, ont été placés deux canons pris aux Boxers et sur lesquels on est étonné de lire cette inscription : " 1606. Rotterdam " »*²¹¹. Dans ce passage, Le Play montre son enthousiasme pour le prosélytisme catholique et son complet ralliement avec la répression occidentale contre la révolte nationaliste des Boxers. La présence occidentale dans les stéréoscopies d'Albert Le Play est aussi visible dans les groupes de militaires au Nord Vietnam avec les officiers français qui encadrent les troupes

²⁰⁴ Voir annexes, Fig. 64, p. 35.

²⁰⁵ Voir annexes, Fig. 65, p. 35.

²⁰⁶ Voir annexes, Fig. 66, p. 35.

²⁰⁷ Voir annexes, Fig. 67, p. 36.

²⁰⁸ Voir annexes, Fig. 68, p. 36.

²⁰⁹ Voir annexes, Fig. 69, p. 37.

²¹⁰ Voir annexes, Fig. 70, p. 37.

²¹¹ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 331.

indigènes à la gare de Lang Son²¹². Ils sont bien reconnaissables à leur uniforme et casque colonial blanc sur la tête dans une série de clichés pris à la suite.

3.1.6) Trois uniques portraits : un Chinois, une élégante occidentale et un autoportrait

Albert Le Play réalise très peu de portraits durant son passage en Extrême-Orient, à peine deux ou trois. Même les personnes qu'il rencontre, qui le conseillent ou l'aident à réaliser des excursions et qu'il nomme dans son récit de voyage ne sont pas portraiturées. Les images de groupes d'habitants ou de militaires qu'il photographie ne sont généralement pas individualisées et ne constituent pas des portraits identifiables. La photographie²¹³ présentée en annexe est une exception, le sujet est clairement le Chinois assis, le regard dans le vague. Même s'il n'est pas au centre proprement dit de l'image, les autres plans sont là pour servir de décors. Une seule autre image s'apparente à un portrait de groupe d'Occidentaux dans une des concessions de Shanghai. Cette photographie possède un aspect instantané, car les trois passagères d'une calèche qui y figurent viennent de s'arrêter ou s'apprêtent à repartir²¹⁴. La jeune femme et la petite fille regardent le photographe et savent qu'elles sont photographiées. Tandis que la seconde petite fille reste indifférente, la jeune femme souriante incline légèrement la tête dans une pose. Le cocher indigène a une partie de sa tête hors cadre et l'ouvrier derrière la calèche est flou du fait de la profondeur de champ. Le sujet est clairement un portrait de groupe ou de famille, même si leur nom reste inconnu. Le troisième portrait est, soit un autoportrait²¹⁵ réalisé à l'aide d'un retardateur, soit l'œuvre d'un autre photographe mystérieux. Le portrait peint en officier de Le Play ainsi que des stéréoscopies le représentant conservés au musée de l'Armée²¹⁶, ont clairement permis d'identifier Le Play au centre de l'image entre les deux geishas. Nous conservons trois portraits de le Play réalisés à cette occasion, mais une seule vue est nette.

²¹² Voir annexes, Fig. 71, p. 37.

²¹³ Voir annexes, Fig. 72, p. 38.

²¹⁴ Voir annexes, Fig. 73, p. 39.

²¹⁵ Voir annexes, Fig. 74, p. 40.

²¹⁶ Voir annexes, Fig. 75, p. 41.

3.1.7) Instantanés de militaires et sujets immobiles (nature-morte, monument et mise en scène)

Les manœuvres et les revues militaires sont photographiées par Le Play au hasard de son périple. On reconnaît les troupes coloniales au Vietnam sur les quais devant un train. Une cérémonie effectuée par des militaires chinois au loin semble bien isolée et minuscule face à la taille des murailles de la ville de Pékin²¹⁷. Au Japon, il est tout près d'une revue militaire vue en arrière-plan dans un parc. On aperçoit au premier plan une théière qui servira aux spectateurs de l'exercice au second plan dont une Japonaise en kimono avec son fils²¹⁸. Il photographie aussi à l'occasion des groupes de militaires qui passent, un peu partout, au Vietnam, en Chine comme au Japon, profitant des possibilités offertes par son appareil portable pour des instantanés.

Le thème de la nature morte habituellement apprécié des photographes en studio est présent parmi les images de voyage avec une photographie prise dans une cour à Wuhan représentant un brûle-parfums en forme de lanterne entouré de pots de plantes grasses²¹⁹.

Deux images d'un édifice situé en périphérie de la ville de Canton contre les murailles de la cité interrogent²²⁰. En effet, il s'agit du bâtiment qui abrita le quartier général français durant la seconde guerre de l'opium et où a été logé le baron Gros. Le photographe officiel de la campagne Felice Beato le photographia à ce moment-là. Dans un de ses albums, la légende identifie bien cet édifice : « *Canton-Quartier général français où j'habitais avec le baron Gros, décembre 1860* ». Des tirages de l'expédition en Chine de Beato ont fait l'objet d'une exposition dont le catalogue, rédigé sous la direction de Annie-Laure Wanaverbecq, complète les informations sur ce cliché : « *Le secteur où se trouve cette pagode est occupé depuis décembre 1857 par les troupes françaises. Ce temple a été réquisitionné afin de servir de quartier général et de logement à Augustin Marchant de Vernouillet et au Baron Gros* »²²¹. Les photographies de la seconde guerre de l'opium ont été diffusées dans la presse anglaise. Annie-Laure Wanaverbecq explique que la situation est différente pour la

²¹⁷ Voir annexes, Fig. 76, p. 42.

²¹⁸ Voir annexes, Fig. 77, p. 42.

²¹⁹ Voir annexes, Fig. 78, p. 42.

²²⁰ Voir annexes, Fig. 79 et fig. 80, p. 43.

²²¹ Annie-Laure Wanaverbecq, *op.cit.*, p. 116.

presse française : « *Mais les gravures d'après photographie ne sont pas encore très abondantes autour de 1860* », et elle ajoute : « *La presse française de l'époque ne semble pas avoir utilisé les photographies de Chine de Beato* »²²². Aussi, on peut se demander si Albert Le Play a vu les photographies de Beato, ou si un guide local l'a simplement amené à cet endroit sans qu'il en connaisse cette histoire ce qui est aussi peu vraisemblable. Le Play n'en donne pourtant aucune indication dans son ouvrage.

Une dernière image apparaît aujourd'hui bien surprenante pour une photographie de voyage. Personne ne songerait en effet aujourd'hui à photographier un prisonnier condamné subissant sa peine lors d'un voyage d'agrément²²³ ! Si l'on observe la stéréoscopie, on constate que le condamné est seul et on distingue les jambes d'un homme qui marche et sort du cadre. Le prisonnier est debout, bien planté sur ses jambes, et tient la cangue d'une main pour soulager son cou. Il semble même sourire... Il est possible que Le Play ait donné une pièce au prisonnier et à son garde, ce qui expliquerait cette pose immobile. Au dos de la stéréoscopie, l'ancien numéro vient à la suite de ceux consacrés au Temple des nuages d'Azur au nord de Pékin et une inscription donne le lieu : « *Chine, Nan-Kéou, la gare, un Chinois condamné à la Cangue* ». Ses écrits apportent peu d'informations pour comprendre ses motivations de photographe amateur pour prendre ce cliché : « *Devant une des portes, deux individus condamnés à la cangue subissaient leur peine ; à première vue, cette planchette quadrangulaire, qui laisse au cou la liberté de ses mouvements, ne paraît pas bien terrible ; cependant, le malheureux qui en est porteur ne peut arriver à se reposer sans ressentir un cruel étranglement ; ce supplice vaut celui du panier, assez en faveur également : le condamné est placé dans un panier, le cou seul passant à travers le couvercle formant cangue ; sous ses pieds, sont disposées des briquettes que l'on retire successivement une à une, de sorte que le patient est obligé, pour éviter la pendaison, de contracter ses muscles extenseurs au maximum. À côté, des gongs, attiraient les passants auprès de jongleurs et de diseurs de bonne aventure...* »²²⁴. Il situe cette scène devant l'une des portes de Shanghai et présente cette image sur une planche illustrant son texte, insérée exactement au milieu de son écrit. Le Play reprend ainsi à son compte un des poncifs véhiculés à l'époque sur la cruauté des Chinois en

²²² *Ibid.*, p. 31.

²²³ Voir annexes, Fig. 81, p. 43.

²²⁴ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, p. 316 et 317.

tendant à faire penser que les condamnés à la cangue se retrouvent partout en Chine. De plus, le côté théâtral de sa description, avec musique et numéros de cirque, rappelle la littérature des journaux illustrés par leur aspect sensationnel. Ce pourrait être un passage où l'auteur imagine ou exagère la scène plus qu'il ne la décrit.

3.2) Ses cadrages, ses compositions et ses effets préférés

Le Play est d'abord un photographe amateur qui semble quelquefois faire des essais pour explorer les possibilités techniques de son appareil et expérimenter ainsi des cadrages originaux à l'occasion de ce voyage autour du monde. Un certain nombre de ses photographies sont d'ailleurs sous-exposées ou floues sans que cela semble bien volontaire²²⁵... Conservées dans la boîte douze, des vues panoramiques horizontales ou verticales ont été retrouvées lors de l'immatriculation des stéréoscopies pour leur inventaire. Mais Le Play n'utilise pas cette fonction de son appareil lors de son passage en Extrême-Orient. Il semble préférer construire des séquences de prises de vue où il photographie en série des vues dont le décalage provient de son mouvement pour retranscrire sa vue panoramique. L'utilisation d'une série d'images successives pour retranscrire le mouvement a aussi été utilisé par Le Play avec celles des navires entrant dans le port de Canton²²⁶. Le photographe amateur affectionne également les séquences de prises de vue panoramiques. Il réalise l'une d'elle au sommet du *Peak* de Hong Kong. Six images permettent de regarder le paysage en plongée depuis un belvédère auquel on accède après avoir voyagé en funiculaire. La première vue montre la rade de Hong Kong en contrebas avec des plantes sauvages au premier plan²²⁷. Sur la deuxième image se distingue le sol bétonné et strié pour éviter les glissades en cas de pluie au premier plan. Le photographe s'est légèrement tourné pour continuer à saisir la rade²²⁸. Sur la troisième photographie, le sol bétonné se prolonge au premier plan et un bout de la route en lacet s'aperçoit sur la droite²²⁹. Le Play a ensuite continué de pivoter sur lui-même : au premier plan se trouve une barrière de sécurité contre laquelle poussent des herbes

²²⁵ Clément Cheroux, *Fautographie – Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2003.

²²⁶ Voir *supra*, p. 62.

²²⁷ Voir annexes, Fig. 82, p. 44.

²²⁸ Voir annexes, Fig. 83, p. 44.

²²⁹ Voir annexes, Fig. 84, p. 44.

folles qui cachent la ville en contrebas, mais laissent voir la rade²³⁰. Le photographe poursuit sa rotation sur le cliché suivant : une nouvelle barrière vient protéger le visiteur qui regarde vers le sommet des pics²³¹. La cinquième stéréoscopie présente un prolongement de la même rambarde qui coupe le regard vers l'étang ou le champ situé en contrebas²³². Un dernier tableau clot la série où Le Play s'est à peine déplacé sur la droite²³³. Il utilise encore ce type de série panoramique plus tard dans son périple, à Wuhan par exemple.

Les cadrages centrés sur le sujet et pris légèrement en contre-plongée sont surtout utilisés par l'auteur pour accentuer l'effet monumental, comme dans la stéréoscopie ayant pour sujet l'escalier menant à la statue du Bouddha du parc Uedo à Tokyo²³⁴ au Japon. Dans un autre cliché, le photographe s'est manifestement accroupi jusqu'à rapprocher son appareil du sol afin d'obtenir cette impression de monumentalité et magnifier un Torii²³⁵, mais à Hong Kong, il utilise ce type de cadrage différemment pour donner une impression d'infini dans une image où la voie ferrée se perd à l'horizon²³⁶.

Le Play se sert de compositions pyramidales également pour donner un effet monumental à une île²³⁷ lors de son trajet en mer vers le Japon ou de manière plus rapprochée pour mettre en valeur un groupe statuaire bouddhiste au Japon²³⁸.

Parmi les multiples images qu'il a pu saisir en train ou sur les quais de gares, il se sert de plusieurs procédés qui correspondent à des effets distincts chez le spectateur. Pour traduire la vitesse d'un train en marche, il utilise le flou et le décentrement des voies ferrées au Japon²³⁹ donnant un sentiment de déséquilibre. Pour traduire la foule à la gare chinoise de Nankou²⁴⁰, il opère une double exposition multipliant par là le nombre de personnages sur l'image. Cette gare récemment

²³⁰ Voir annexes, Fig. 85, p. 45.

²³¹ Voir annexes, Fig. 86, p. 45.

²³² Voir annexes, Fig. 87, p. 45.

²³³ Voir annexes, Fig. 88, p. 46.

²³⁴ Voir annexes, Fig. 89, p. 47.

²³⁵ Voir annexes, Fig. 90, p. 47.

²³⁶ Voir annexes, Fig. 91, p. 47.

²³⁷ Voir annexes, Fig. 92, p. 48.

²³⁸ Voir annexes, Fig. 93, p. 48.

²³⁹ Voir annexes, Fig. 94, p. 48.

²⁴⁰ Voir annexes, Fig. 95, p. 49.

construite quand Le Play s'y rend avait été prise en 1906 lors de son inauguration par le studio Tongsheng de Shanghai dans le but de promouvoir la ligne Pékin–Zhangjiakou. Cette image très différente de celle de Le Play montre le bâtiment de face, occupant presque toute la surface du tirage, n'ayant que l'employé de la gare à son poste²⁴¹ pour animer la scène.

Sur une embarcation voguant sur le « Fleuve bleu », Le Play semble s'ennuyer, trouver le temps long et les paysages monotones. Une composition totalement horizontale traduit cette morne platitude dans une de ses stéréoscopies²⁴². Il écrit à ce sujet : « *Toute la journée d'hier, nous avons traversé une région plate, rappelant un peu les bords du Danube dans les grandes plaines de Hongrie. Le pays est assez monotone avec ses rizières et ses pâturages; quelques villages sont espacés sur les rives [...]* »²⁴³.

Il utilise aussi des compositions en diagonale pour diriger le regard du spectateur vers un espace hors-champ selon une interprétation de l'esprit de la peinture extrême-orientale et son équilibre entre le vide et le plein dans deux images qui se répondent. La première image de ce type présente une foule de Japonais au bord d'un bassin²⁴⁴. La foule dense au premier plan à droite, qui se poursuit au second plan à l'arrière du bassin vers la gauche, s'oppose au vide formé par l'eau du bassin à gauche et au premier plan, formant une diagonale vers la gauche. Une autre photographie présente cette dualité, mais cette fois-ci à partir d'une ligne formée par une série de Jizo à Nikko (statue de bodhisattva, futur bouddha) qui débute au premier plan à gauche pour se perdre à droite en arrière-plan. Les statues sont tournées vers la droite et contemplent au-delà du vide du chemin, hors-cadre²⁴⁵. Le Play se sert encore d'une composition en diagonale et en contre-plongée pour certains clichés particulièrement réussis pris à bord d'un navire. Sur l'un d'eux, le bateau moderne en route pour le Japon file selon une diagonale vers la gauche²⁴⁶. L'individu solitaire, assis de dos sur le pont, conduit le regard de spectateur vers l'horizon au

²⁴¹ Voir annexes, Fig. 171, p. 91.

²⁴² Voir annexes, Fig. 96, p. 50.

²⁴³ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p 317.

²⁴⁴ Voir annexes, Fig. 97, p. 50.

²⁴⁵ Voir annexes, Fig. 98, p. 50.

²⁴⁶ Voir annexes, Fig. 103, p. 53.

centre de l'image. Sur l'autre stéréoscopie, le photographe amateur nous fait découvrir une vingtaine d'ouvriers chinois qui profitent du temps où ils sont sur le pont pour manger ou se faire raser avant de redescendre dans les entrailles du navire²⁴⁷. Ces deux photographies nous renseignent un peu plus sur les conditions du voyage et ce que voit au quotidien l'auteur.

L'appareil photographique emporté par Le Play est un appareil portable qui lui permet de prendre des plans serrés avec des personnes en mouvement. Il peut saisir les gestes des dockers déchargeant des marchandises au port de Hainan²⁴⁸ et au port de Shanghai²⁴⁹ ou les impulsions des bateliers à Wuhan²⁵⁰, étant lui-même sur une embarcation. Il use en revanche du flou pour exprimer la vitesse d'un train, comme nous l'avons vu précédemment, ou la course d'un pousse-pousse au Japon²⁵¹.

En outre, le procédé de composition que Le Play privilégie est celui de cadrage dans un autre cadre – fenêtre formée par une porte au Vietnam²⁵² et en Chine²⁵³, ou des éléments de bordage d'un navire²⁵⁴. Ces dernières images sont des transitions vers un cliché presque géométrique qu'il obtient avec un cadrage délimité par un pan de mur et de perches en bois encadrant le minaret de l'ancienne mosquée de Canton²⁵⁵.

Enfin, un cadrage soulève la question de la revendication de l'auteur comme photographe. L'image montre en fond une vue de Wuhan et au premier plan à droite sur le cliché de droite, une main qui tient un appareil photographique surmonté de l'extrémité d'une casquette²⁵⁶. Le Play a sans doute voulu prendre la rue et a par inadvertance fait rentrer dans son image un autre photographe qui l'accompagnait. Le Play fait appel à des guides pour l'emmener visiter certaines curiosités ou lors de longues excursions où apparaissent sur ses clichés des photographes occidentaux

²⁴⁷ Voir annexes, Fig. 104, p. 54.

²⁴⁸ Voir annexes, Fig. 99, p. 51.

²⁴⁹ Voir annexes, Fig. 100, p. 51.

²⁵⁰ Voir annexes, Fig. 101, p. 51.

²⁵¹ Voir annexes, Fig. 102, p. 52.

²⁵² Voir annexes, Fig. 105, p. 54.

²⁵³ Voir annexes, Fig. 106, p. 54.

²⁵⁴ Voir annexes, Fig. 107 et fig.108, p. 55.

²⁵⁵ Voir annexes, Fig. 109, p. 56.

²⁵⁶ Voir annexes, Fig. 110, p. 56.

comme aux tombeaux des Ming. Il est possible que l'auteur ait réalisé certaines visites en petits groupe, suivant un guide commun.

III. Sa collection de photographies

Photographe amateur durant ses loisirs et ses voyages dont son tour du monde, Le Play est aussi un collectionneur de photographies et de cartes postales exotiques qu'il classe dans des albums de voyage. Nous ne savons malheureusement rien sur la constitution ni la diffusion de cette dernière collection. Le tour du monde complet d'ouest en est est relaté dans vingt-six albums différents, chacun correspondant à une région du monde ou à un pays traversé. Chaque album possède la même reliure en cuir noir et son titre doré est porté sur la tranche. La collection que Le Play a ainsi patiemment constituée peut être divisée en deux lots d'images : d'une part des cartes postales imprimées ou des petits tirages photographiques faisant office de cartes postales et d'autre part des grands tirages à l'albumine vendus comme souvenirs. Le Play n'indique pas où et comment il a acquis ses images. Quelques cartes postales qui lui ont été envoyées et qui portent encore la correspondance de leur expéditeur sont insérées dans ces albums. Mais la majeure partie des images a été acquises dans le but de constituer sa collection, mis à part deux tirages qu'il semble avoir réalisés.

1) Des albums de photographies et de cartes postales

Les images photographiques passent par des marchés spécifiques qui leur sont dédiés, suivent des circuits de distribution particuliers avant d'être achetées et obéissent à des présentations différentes suivant leur utilisation. « *La photographie ne circule pas librement mais s'insère dans un dispositif technique et culturel, autrement dit médiatique, dont les évolutions conditionnent en grande partie sa production, sa diffusion et sa réception. De 1839 à nos jours la photographie de voyage est passée par trois étapes qui se chevauchent partiellement mais dont chacune à sa cohérence : l'âge de l'album, l'âge de la revue et du journal, l'âge du magazine de voyage* »²⁵⁷. Il faudrait également ajouter à cette énumération l'âge du livre qui apparaît

²⁵⁷ Martin Laurent, « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des médias*, n° 8, 2007/1, pp. 142-158. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-142.htm> (consulté le 08/07/2019).

simultanément à celui des journaux illustrés de photographies. Le conditionnement des photographies dans un album pour les ordonner, les conserver et les montrer se développe à partir du moment où l'usage du négatif se généralise et où l'utilisation des tirages sur papier prend de l'importance. La facilité pour organiser et distribuer ces photographies sur papier dans un album va les faire entrer dans un usage domestique et personnel avec, en premier l'apparition de l'album de famille : « *L'album photographique apparaît avec les tirages sur papier albuminé, dans les années 1850. D'abord recueil de portraits réalisés en studio par des photographes professionnels, il devient vite un assemblage de clichés amateurs, plus personnels. On y compile les événements familiaux, les souvenirs de vacances, les portraits d'amis... L'album est alors un instrument de cohésion, "un nouveau musée familial"* »²⁵⁸. Mais les albums de famille ne sont pas les seuls types d'albums intimes, les albums de voyages le sont également. Ils remémorent les lieux visités, montrent les endroits où le voyageur s'est rendu ou, à l'inverse les lieux qu'il n'a pas pu voir, et qui lui permettent d'imaginer et de retranscrire un voyage idéal. Il est possible que Le Play achète une partie des images avant de partir, en vue de la préparation de son périple, mais il les acquiert plus vraisemblablement au fur et à mesure de son trajet en prévision de ses visites ou, à l'inverse, à la suite de celles-ci. À l'époque, même en mer sur un navire d'une compagnie régulière, Il était en effet possible de consulter des albums de vues des pays à visiter pour aider le voyageur dans le choix de ses excursions à venir une fois parvenu sur la terre ferme. Ces vues photographiques pouvaient être vendues par lots, pour les tirages comme pour les cartes postales imprimées. En bon collectionneur scrupuleux, Le Play a rangé ses images pour raconter son périple selon l'ordre des lieux qu'il est censé avoir visités. Comme l'indique Florence Le Corre : « *L'organisation des photographies dans un album est rarement gratuite. Voulu par l'auteur de l'album ou par son éditeur, elle correspond toujours à une démarche, un raisonnement intellectuel qui implique soit une classification (par nom de photographe, ordre alphabétique de nom des personnes représentées, chronologie d'un événement, genre, thème, nom de lieux...), soit une volonté de faire se répondre des photographies sur un plan esthétique* »²⁵⁹. Dans les deux albums concernant l'Extrême-Orient, la

²⁵⁸ Site internet du musée français de la photographie. En ligne : www.museedelaphoto.fr/?p=2073&pld=415 (consulté en 2019).

²⁵⁹ Florence Le Corre, « les albums de photographie : une lecture dirigée », communication de son intervention donnée au colloque intitulé *L'album photographique, histoire et conservation d'un objet* organisé les 26 et 27 novembre 1998. En ligne : <http://sfiic.free.fr/telecharg/lecorre.pdf>.

proportion de cartes postales et de tirages varie. Dans le premier album d'environ cent cinquante pages, seulement le tiers comporte des tirages à l'albumine qui concerne uniquement la Chine. Dans le second album consacré au Japon, la proportion de cartes postales est réduite à dix pages. Il est difficile de savoir si cette proportion résulte d'un choix du collectionneur ou du hasard, même si Le Play semble avoir été particulièrement séduit par les photographies colorisées du Japon. Le Play ne rédige aucune inscription sur les pages du premier album et n'inscrit que quelques noms de lieux de monuments visités sur le second consacré. Les deux albums ne contiennent presque exclusivement que des reproductions photographiques, sauf une curieuse série de onze cartes postales sur lesquelles sont collées des algues provenant de la baie d'Along²⁶⁰. Elles sont intitulées « Colonies française d'Extrême-Orient, algues marines cueillies dans la baie d'Along ». En vertical, une seconde mention précise : « *Ces algues se détachent en les plongeant dans l'eau* ». Les autres images illustrées reproduites sont, dans l'ordre de présentation, une longue carte postale reproduisant une aquarelle figurant la baie de Hong Kong²⁶¹, deux estampes « images souvenirs » destinées aux pèlerins d'un temple à Osaka²⁶² et une série de cartes postales de « japonaiseries », compositions mêlant mosaïques de photographies et de dessins²⁶³. Le Play ne personnalise alors que très peu ses albums de voyage, ne joignant pas de cartes ou d'autres documents comme dans ses albums de la Grande Guerre qu'il réalise par la suite. Une autre particularité de l'album « Japon » est que les images choisies, cartes postales et tirages, représentent dans leur immense majorité des monuments et des sites religieux ou palatiaux.

2) Des cartes postales photographiques

La période durant laquelle Le Play collectionne les cartes postales de ces albums est souvent qualifiée d'âge d'or de la carte postale par les cartophiles. La carte postale est une invention qui a trente ans en 1900. Le principe instauré en 1869 en Autriche se développe rapidement dans toute l'Europe. Dès 1870, la France adopte un décret permettant l'oblitération directe sur une carte et, en 1872, une loi entérine ce

²⁶⁰ Voir annexes, Fig. 111, p. 57.

²⁶¹ Voir annexes, Fig. 112, p. 57.

²⁶² Voir annexes, Fig. 113, p. 58.

²⁶³ Voir annexes, Fig. 114, p. 58.

procédé de carte-poste. Les premières cartes comportent surtout des espaces pour la correspondance avec une petite vignette illustrée. La place laissée à l'illustration augmente rapidement et, une dizaine d'années plus tard, les cartes postales illustrées reproduisent des photographies. Comme pour les journaux illustrés, les cartes postales illustrées utilisent les techniques traditionnelles de la gravure pour reproduire les photographies. À partir des années 1880, de nouveaux procédés de reproduction des photographies est utilisé en imprimerie, comme la similitravure qui utilise une trame. En parallèle, une autre technique d'impression photomécanique, la phototypie, est mise au point : « *Les véritables promoteurs de la phototypie sont cependant C. M. Tessié Du Motay et C. R. Maréchal, qui substituent à la pierre lithographique de Poitevin un support en cuivre plané et poli et qui rendent le procédé praticable industriellement. Ils reçoivent la médaille d'or à l'Exposition universelle de 1867* »²⁶⁴. Le principe de la phototypie est détaillé par Anne Cartier-Bresson. « *La phototypie consiste à enduire un support en verre ou en métal d'une et parfois de plusieurs substances colloïdes (gélatine, albumine) qui sont sensibilisées au bichromate de potassium. L'exposition à la lumière sous un cliché provoque l'insolubilisation de la gélatine dans les parties insolées (zones claires du négatif), les parties non touchées par la lumière (zones sombres du négatif) restant perméables à l'eau. Un lavage ôte du support le bichromate en excès. Les plaques ainsi préparées sont prêtes à l'encrage, opération qui s'effectue mécaniquement au rouleau : l'encre grasse se fixe sur les parties insolées qui refusent l'eau tandis qu'elle est repoussée là où la gélatine peu ou pas exposée, est imprégnée* »²⁶⁵. Très vite, la phototypie trouve son application dans la production de cartes postales représentant des villes et leurs monuments. « *Le seul point précis [...] demeure la date du 3 novembre 1887, du premier dépôt légal des photographies de la maison Neurdein qui éditera des cartes vues du Havre, de Paris, de Versailles* »²⁶⁶. À l'étranger, et en particulier en Extrême-Orient, on peut supposer que les imprimeries utilisent aussi cette technique de la phototypie pour éditer des cartes postales, car cette fabrication est relativement économe et ne demande pas un équipement lourd et onéreux. Claude Frère et Aline Ripert notent : « [...] *un procédé*

²⁶⁴ Anne Cartier-Bresson, *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-musées, 2008, p. 304.

²⁶⁵ *Ibid.*, p 306.

²⁶⁶ Claude Frère et Aline Ripert, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*. Presse universitaire de Lyon, éditions du CNRS, 1983, p. 26.

comme la phototypie mettait la fabrication pratiquement à la portée de tous »²⁶⁷. Les cartes postales produites par phototypie étaient imprimées sur des planches comprenant dix à trente images qui, rassemblées par lieux et par thèmes, pouvaient ensuite être vendues par lots. « Très souvent, elles constituaient des séries de dix unités, cartes photographiques d'une même ville, ou reportage d'un évènement, [...]. Liassées, elles formaient un livret dont la page de couverture annonçait le sujet de l'édition. Certaines séries étaient simplement insérées dans une enveloppe parfois décorée »²⁶⁸. L'Exposition universelle de 1889 sera l'occasion pour les organisateurs d'une promotion événementielle inédite organisée à l'intérieur même de sa construction phare, la Tour Eiffel. La première carte postale commerciale française illustrée « [...] fut émise à l'occasion de l'inauguration de la Tour et de l'exposition ; les cartes étaient imprimées et envoyées sur place, un bureau de poste fonctionnait au premier étage de la Tour »²⁶⁹. Cette promotion de l'Exposition universelle de 1889 compte aussi sur les philatélistes pour diffuser l'évènement, car les collectionneurs de timbres sont déjà nombreux. La production de cartes postales illustrées augmente de façon exponentielle à la fin du XIX^e siècle et l'Exposition universelle de 1900 ne vient que confirmer l'ampleur du phénomène. « De 8 millions en 1899, le nombre de cartes envoyées en France passe à 52 millions en 1900 [...]. De grandes entreprises d'édition se constituent, [...]. Pour les années 1905 et 1906, la production atteint les 600 millions d'unités, selon les chiffres de la Chambre syndicale française de la carte postale illustrée »²⁷⁰. Cette production et cet engouement massif pour la carte postale se produisent dans le monde entier et elles sont appréciées par de nombreux collectionneurs. Comme les philatélistes, les cartophiles s'organisent en associations. L'illustration figurant sur les cartes postales finit par occuper toute la surface du recto et l'emplacement réservé à l'adresse et la correspondance est relégué au verso par un arrêté pris en 1903. La photographie trouve dans la carte postale un media extraordinaire, car elle représente au début du XX^e siècle la quasi-totalité des illustrations qui y sont imprimées et peut ainsi se diffuser en masse. Une chronique de l'époque raconte avec humour cette omniprésence de la carte postale : « Où que vous soyez, à deux cents lieux de France, à cent mille lieues de Paris, au Pôle Nord, près

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁰ Clément Chéroux et Ute Eskildsen, *La photographie timbrée, l'inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Steidl / Jeu de Paume, 2007, p. 196.

d'un désert, sur un glacier, au sommet d'une roche prétendue inaccessible, la crique la plus abandonnée, vous ne trouverez peut-être pas un morceau de pain si vous avez faim, ni un verre d'eau si vous avez soif, mais vous trouverez sûrement des cartes postales... et les cartes postales partent dans toutes les directions ; On rencontre à cet effet des marchands au coin de tous les bois, au milieu des cols les plus difficilement atteint, au fond des fjords les plus étroits. On les envoie les jolies cartes, aux quatre coins de la terre »²⁷¹.

3) Ses cartes postales

En observant avec attention les thèmes retenus dans cette série de cartes postales, leur nombre, leur arrangement, les goûts de Le Play se dévoilent avec ce qu'il nous donne à voir dans ces albums.

Les thèmes abordés sur les cartes postales photographiques sont d'abord ceux destinés aux touristes qui les recherchent, les acquièrent, voire les collectionnent. Ce sont généralement les mêmes images ou les mêmes types d'images qui sont produits pendant longtemps. Les lieux représentés doivent être clairement identifiables par tous. Les sujets sont pris de face, centrés et une légende succincte complète l'image.

3.1) En bateau, entre sérénité et peur du naufrage

Le thème le plus représenté est celui de la baie d'Along qui s'étale sur trois pages à l'intérieur du premier album avec pas moins de vingt-deux cartes postales qui lui sont consacrées. Le Play a sans doute acheté celles-ci par lots, mais cela correspond aussi à son envie de conserver des vues de ce site naturel, car il l'immortalise lui-même en prenant à peu près le même nombre de clichés²⁷². Ici, les images collectées et conservées dans un de ses albums procède d'un choix similaire à celui de ses prises de vue et représentent surtout le temps agréablement passé durant ses ballades côtières.

²⁷¹ « Chroniques », *Revue illustrée de la carte postale*, septembre 1905, n° 69, p. 44.

²⁷² Voir annexes, Fig. 115, p. 58.

Le thème des embarcations, des ports et des quais traditionnels qu'il photographie en Chine se retrouve dans des séries de cartes postales de son premier album²⁷³. Représentant d'autres lieux, ces cartes postales sont complémentaires des vues prises par Le Play. Cette concordance entre le nombre de stéréoscopies et celui des cartes postales montrant le transport en bateau confirme la place prépondérante des traversées en mer dans le voyage autour du monde de Le Play comme pour les autres voyageurs de la même époque.

Un aperçu de son imagination et de ses craintes lors de ces trajets en bateau prend forme par la constitution de deux pages entières de cartes postales et de petits tirages consacrés aux épaves²⁷⁴. Il prend lui-même quelques épreuves d'une épave qu'il croise en mer par temps de brouillard, mais ses images sont floues et sous-exposées et l'on distingue à peine de quoi il s'agit. Le Play les tire néanmoins en stéréoscopies pour essayer de retranscrire l'ambiance du moment. Il choisit cette série de cartes postales afin de remplacer les photographies qu'il n'a pas pu prendre correctement²⁷⁵. Cette angoisse de périr en mer devait lui peser et elle s'exprime aussi dans son ouvrage où la météo accompagne de manière systématique le récit de ses traversées et où il raconte des récits d'attaques de pirates qu'il a entendus. Dans son album, sur la page précédent cette série, il insère même deux cartes postales figurant des cadavres de noyés retrouvés après un typhon...

3.2) Monuments et paysages, des archétypes du voyage

Parmi les thématiques communes aux clichés produits et à ceux collectés par Le Play, nous retrouvons celles des monuments religieux ou palatiaux²⁷⁶. Au vu de leur grand nombre et de leur assemblage par ensemble dans les albums, on peut douter que Le Play ait pu visiter tous les lieux figurant sur ces cartes postales. Ces vues de monuments, souvent sans titres ou inscriptions semblent avoir été choisies par Le Play plus pour constituer une collection d'images plutôt que pour se remémorer un moment de son périple. C'est en partie le cas pour une série de cartes représentant

²⁷³ Voir annexes, Fig. 116, p. 59.

²⁷⁴ Voir annexes, Fig. 117, p. 60.

²⁷⁵ Clément Chéroux, *op.cit.*

²⁷⁶ Voir annexes, Fig. 118, p. 60.

la campagne vietnamienne où Le Play ne s'est pas exactement rendu. Il a cependant dû contempler d'autres sites assez proches. Ces vues sont alors conservées dans ses albums pour évoquer des paysages rencontrés et pour enrichir sa collection avec des images plus représentatives que les siennes. Il choisit ainsi par exemple une vue d'un buffle au travail dans un champ qui lui semble mieux correspondre à l'idée qu'il se fait du pays²⁷⁷. Nous retrouvons aussi des scènes de rues urbaines en cartes postales dans le premier album, dans les vues de Queen's road à Hong Kong²⁷⁸. Dans ce même album, nous reconnaissons aussi des édifices de style occidental dans plusieurs séries de cartes postales²⁷⁹. Là encore, Le Play les inclut dans sa collection à titre d'exemples représentatifs de la modernité de la concession.

3.3) Angkor : la preuve par l'image

La présentation du site d'Angkor s'étend sur quatre pages du premier album. Elle montre à la fois son intérêt pour les lieux et constitue aussi une preuve de sa présence en mêlant cartes postales et tirages personnels. En effet, treize cartes postales représentent les différents temples du site en deux pages²⁸⁰. Les deux suivantes sont occupées par deux grands tirages noir et blanc en pleine page. Contrairement aux tirages professionnels habituels conservés dans ces albums, ces deux tirages ne sont pas très contrastés, un peu flous et mal conservés. Il semble qu'une partie des sels d'argent a migré, faisant apparaître les traces des bords des cartes postales situées au dos des pages²⁸¹. À ce constat, la question de l'auteur et du tireur de ces deux photographies se pose. Il paraît peu probable qu'un studio professionnel de photographie mette en vente ce type de produit de qualité médiocre. L'autre hypothèse serait que ces images soient des agrandissements d'un seul cliché tiré d'un négatif stéréoscopique pris par Le Play. Comme aucun tirage stéréoscopique concernant Angkor n'a été retrouvé dans les boîtes étudiées, soit ces tirages ont été déplacés, soit le photographe amateur n'a pas réalisé de tirage stéréoscopique, mais uniquement ces agrandissements. Seul l'inventaire complet du fonds comprenant les plaques négatives apportera des réponses à cette question. Dans son ouvrage *Le Play*

²⁷⁷ Voir annexes, Fig. 119, p. 61.

²⁷⁸ Voir annexes, Fig. 120, p. 61.

²⁷⁹ Voir annexes, Fig. 121, p. 61.

²⁸⁰ Voir annexes, Fig. 122, p. 62.

²⁸¹ Voir annexes, Fig. 123 et fig. 124, p. 63.

consacre un chapitre entier à relater une « expédition » qu'il organise pour atteindre ce site : « *Tout le monde m'a dit ici " Il est trop tard, vous n'arriverez jamais à Ang-Kor. Les eaux sont basses et vous n'irez pas au-delà de Pnom-Penh ". N'importe ! J'aime mieux tenter l'aventure. La renommée de ces fameuses ruines est telle que je suis décidé à faire l'impossible pour y parvenir* »²⁸². Dans un voyage autour du monde, il faut avoir vu les monuments d'Angkor en Asie. Le Play rédige non seulement de nombreuses pages sur ce « voyage dans le voyage », mais il le présente comme un exploit où lui-même est un voyageur courageux d'oser entreprendre cette expédition, de réaliser une véritable « aventure » et les deux grands tirages sont insérés dans l'album au titre de preuve de cet exploit²⁸³.

3.4) Des scènes de rue mises en scène

Le thème des petits métiers et des scènes de rues traditionnelles est traité par Le Play grâce à son appareil portable permettant des instantanés. Les vues qu'il capture sont prises au fil de ses déambulations, à hauteur de visage. Très différentes, les images des « petits métiers » qu'il collectionne sont au contraire des photographies posées ou les « autochtones » sont vus de face, en pied, souvent en groupe, à la manière ethnologique. Ces cartes postales peuvent aussi figurer des mises en scènes dans la rue ou être entièrement des tableaux de genre dans lesquels la scène est alors réalisée avec des comédiens en studio²⁸⁴.

3.5) Figes du pouvoir et colonisation du Vietnam

Les personnalités de l'époque, dont les rois et leurs familles font partie, sont portraiturées sur des séries de cartes postales collectionnées par Le Play. Il ne les a jamais rencontrées, ni jamais photographiées. ²⁸⁵ Une page entière est ainsi consacrée à la famille de l'empereur d'Annam²⁸⁶. À l'époque du voyage de Le Play, ce dernier n'a aucun pouvoir, le gouverneur général d'Indochine française administrant

²⁸² Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 235.

²⁸³ Voir annexes, Fig. 123 et fig. 124, p. 63.

²⁸⁴ Voir annexes, Fig. 125, p. 64.

²⁸⁵ Voir annexes, Fig. 126, p. 64.

²⁸⁶ Voir annexes, Fig. 127, p. 65.

l'Annam sous protectorat depuis 1887. Les images de cette page prennent sens avec la dernière carte postale de la série au rendu plus brillant intitulée « un haut-dignitaire ». Au verso est imprimé : « Les arts coloniaux. Paris 1931 ». Cette image montre que Le Play a continué à enrichir ses albums dans un esprit de collectionneur bien après la fin de son voyage, en incluant des images plus récentes sur un même thème. D'autre part, cette image conclut aussi la série par une valorisation implicite de la colonisation du Vietnam en incluant les figures du pouvoir dans « les arts coloniaux ».

3.6) Les portraits exotiques et des stéréotypes de collection

Un certain nombre de cartes postales présentent des « types humains » dans l'esprit ethnologique de l'époque : des individus sont pris en buste ou en pied, assis, comme sur des portraits. Ils figurent de manière anonyme en tant que « spécimens caractéristiques »²⁸⁷. L'homme photographié en buste de trois-quarts et torse-nu est ainsi assimilé à sa légende, « *Cochinchine. Thudaumont. Agriculteur (buste)* ».

Une autre page de l'album affiche des cartes postales encore plus fantaisistes et stéréotypées en mêlant types de métier et types humains. On peut y voir un « *malay postman* » ou un « *malay medecine man* » et même « *A study of a malay woman* » où une jeune femme alanguie pose nue en buste et allongée²⁸⁸.

Toute une série de stéréotypes censés caractériser les Chinois est également présentée dans les cartes postales collectionnées par Le Play. On trouve parmi celles-ci une séquence chronologique représentant un Chinois fumant de l'opium en trois clichés : avant, pendant et après²⁸⁹. Comme pour la présentation des différents « types » de Cochinchine ou de Malaisie, la personne photographiée devient ainsi un archétype, le « Chinois fumeur d'opium ». Plus surprenant encore est le thème de la « cruauté » des chinois, présent sur les cartes postales comme sur les tirages, allant des pieds bandés des femmes chinoise à la cangue portée par les condamnés et

²⁸⁷ Voir annexes, Fig. 128, p. 65.

²⁸⁸ Voir annexes, Fig. 129, p. 66.

²⁸⁹ Voir annexes, Fig. 130, p. 66.

même jusqu'à une scène de décapitation au sabre dans la rue²⁹⁰. Ces cartes postales nous surprennent d'autant plus aujourd'hui qu'elles nous choquent par leur contenu, mais surtout par leur destination d'usage prévu, à savoir un support de correspondance personnelle. Dans une étude effectuée sur une centaine de cartes postales représentant des supplices chinois, Enrico Sturani montre que le but premier de l'achat de telles cartes n'était pas d'illustrer une correspondance : « *Seulement sept cartes postales (sur soixante-huit, soit environ 10 %) ont été effectivement envoyées comme support d'un message, presque toujours anodin et sans rapport avec l'image. Dans un cas, pourtant, le commentaire est humoristique : à la légende " Femmes condamnées à la cangue ", l'expéditeur a ajouté " pour m'avoir regardé ". Plusieurs cartes sont affranchies et oblitérées avec un tampon de complaisance, ce qui démontre que leur but principal était la collection* »²⁹¹.

4) Les « clichés exotiques » : des tirages de professionnels pour touristes

Les « clichés exotiques » sont l'expression qu'emploie Lionel Gauthier dans sa thèse de géographie pour définir les tirages professionnels vendus aux touristes à titre d'images souvenirs entre 1860 et 1890²⁹². Il ajoute dans son ouvrage publié en 2015 : « *Nous appelons ces images des clichés exotiques, d'une part parce qu'ils sont stéréotypés, d'autre part parce qu'ils représentent un ailleurs pittoresque* »²⁹³. Ce type de photographies se développe dans le monde et particulièrement en Asie avec la création d'ateliers photographiques tenus d'abord par des photographes occidentaux, puis par leurs élèves asiatiques. Ces ateliers s'ouvrent dans les grandes villes et le long des voies maritimes régulières entre l'Occident et l'Extrême-Orient. Ils produisent

²⁹⁰ Voir annexes, Fig. 131, p. 66.

²⁹¹ Enrico Sturani, « *Le support de l'effroi : les cartes postales de "Supplices chinois" »*, Turandot : Chinese Torture / Supplice Chinois. Approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique, Lyon, Institut d'Asie Orientale, CNRS, 2006, En ligne : <http://turandot.chineselegalculture.org/index.php> (consulté le 20 avril 2010).

²⁹² Lionel Gauthier, *Le monde en albums. Itinéraire du voyageur Alfred Bertrand (1856-1924) et de sa collection photographique de clichés exotiques (1874-2013)*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Genève, sous la direction de Jean-François Staszack, Genève, 2013.

²⁹³ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1980*, Éditions de Monza, 2015, p. 11.

des tirages souvenirs destinés aux Occidentaux de passage. Gérôme Ghesquière détaille cette diffusion de la production photographique en Asie : « *Pour construire l'histoire de la photographie en Asie, il faut avant tout expliquer les circonstances géopolitiques dans laquelle la photographie est introduite, puis pratiquée, car c'est dans le sillage des conquêtes occidentales qu'elle prend tout son essor. La diffusion de la photographie se fit à l'occasion de conflits armés et de missions d'explorations. Rendue possible par l'expansionnisme colonial des puissances étrangères, cette pénétration par les villes portuaires a permis à de nombreux explorateurs et voyageurs d'implanter encore plus durablement la pratique photographique en pays étranger [...] »²⁹⁴. La production de ces studios photographiques est avant tout destinée à des voyageurs qui cherchent des souvenirs, des images stéréotypées, exotiques et où les personnes représentées ne sont pas nommées, mais classées par « types », qu'il soit racial, de genre, culturel ou professionnel... À propos d'un album de clichés exotiques de Canton, Gérôme Ghesquière décrit cette transformation en « types » : « *C'est une image générale de la ville avec plus de 30 clichés : temples et pagodes, rue commerçante affairée, lieu d'exécutions, palais des examens, jardins... Bien que les photographies comportent des légendes, les monuments isolés de leur contexte social, institutionnel et culturel ne sont que des emblèmes exotiques. Les portraits n'identifient pas les individus mais des types par exemple : Deux mandarins militaires. Tenue d'hiver »²⁹⁵. Ces clichés n'étant pas nommément individualisés dans le cas des personnes photographiées ou expliqués dans celui des monuments religieux, ces images n'ont pas besoin d'être actualisées. Elles sont intemporelles et elles fixent durablement et pour longtemps, les « types » photographiés. « *Construites et standardisées, ces photographies sont conçues comme un produit, dans l'idée d'une rentabilité sur le long terme : elles correspondent à la fois aux attentes des industries culturelles du tourisme et des commerçants, qui les vendent sur les sites mêmes, et à celle des touristes, qui s'approprient leur contenu »²⁹⁶. Ces clichés exotiques produits par les ateliers locaux y sont vendus dans la boutique attenante ou exposés et diffusés en Occident. « *Les photographies prises et vendues sur place pouvaient circuler ensuite pour être vendues ailleurs que dans les ateliers-boutiques des photographes,****

²⁹⁴ Gérôme Ghesquière, *La photographie ancienne en Asie*, Paris, Musée national des arts asiatiques Guimet / Scala, 2016.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Marie-Ève Bouillon, « Influences de la photographie commerciale sur les Archives de la Planète », in *Les archives de la Planète*, Paris, Musée départemental Albert Kahn / Lienart, 2019, p. 245.

dans des boutiques situées dans les grands hôtels touristiques, ou chez les revendeurs installés dans les grandes villes européennes ou américaines »²⁹⁷. Cette multiplication des points de vente, à proximité en Asie ou plus éloignés en Europe et en Amérique du Nord, favorise la circulation des clichés exotiques et multiplie leur audience dans le monde. L'œuvre du photographe français Pierre Dieulefis est un bon exemple de la réalisation et de la diffusion de ce type d'image. Après avoir fait partie des troupes militaires en « Indochine », il installe son atelier en 1888 à Hanoï. Il exposera ses clichés en Europe lors des Expositions universelles, internationales ou coloniales et les décline en cartes postales en 1902²⁹⁸. La clientèle touristique de ses studios implantés tout autour du monde s'attend donc à retrouver ces clichés exotiques ou des images dérivées qu'elle a vues dans les Expositions universelles et dans la presse européenne. Les clichés exotiques exposent une conception du monde occidentale qui favorise la colonisation des pays et de leurs habitants qui y sont photographiés. Peu à peu, des catalogues d'images sont constitués par les ateliers de photographie. Certains rachètent des fonds plus anciens, dont les images ont déjà été vendues et ont déjà été diffusées. Comme ces images continuent de représenter des « types », elles ne peuvent pas se périmer. Les photographes professionnels ne sont pas tous des explorateurs prêts à emporter leur matériel dans des régions peu accessibles au cours d'expéditions au confort spartiate, demandant non seulement une certaine préparation, mais aussi du temps, de l'argent et des contacts. Meilleure marché et plus rentable, la photographie posée en studio permet d'éviter toutes ces obligations, en permettant de réemployer un même décor où seuls les accessoires sont disposés de manières différentes. Une variante de la photographie de studio est la photographie posée en extérieur devant un pan de mur ou un pas de porte servant de décors. L'emploi de décors identiques ou de mêmes comédiens dans différents costumes donne lieu à l'intégration de variantes dans les catalogues de ventes. « À l'époque de l'âge d'or des clichés exotiques, les photographes utilisaient des expressions variées pour les qualifier : "types et costumes", "vues photographiques", "vues et types", "types" »²⁹⁹. Il faut comprendre « types humains » pour le mot « types ». Cette désignation correspond au classement anthropologique et géographique des différentes « races humaines » du dernier quart

²⁹⁷ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *op.cit.*, p. 96.

²⁹⁸ Gêrôme Ghesquière, *op.cit.*

²⁹⁹ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *op.cit.*, p. 80.

du XIX^e siècle. Ces dénominations rappellent par exemple l'album de photographies prises au Japon par Felice Beato intitulé *Views of Japan* ou à celui de l'atelier *Stillfried and Andersen* intitulé *Views and costumes* et conservés tous deux au musée national des arts asiatiques Guimet. Il faut évidemment penser que le mot « costume » ne désigne pas une photographie de vêtement, mais une personne qui porte un vêtement et des accessoires qui sont présentés comme caractéristiques d'un métier ou à des habitants d'une ville, d'une région ou d'un pays. La fin des clichés exotiques se profile vers 1890. Comme en Europe, les ateliers de portraits photographiques perdent des clients qui préfèrent dorénavant se prendre eux-mêmes en photographie ou immortaliser leurs proches grâce aux nouveaux appareils photographiques portables³⁰⁰. Ces photographes amateurs rapportent aussi leurs propres photographies souvenirs de voyage, immortalisent les lieux qu'ils visitent, les gens qu'ils rencontrent et les divertissements dont ils disposent durant leurs longs trajets ou leurs séjours. Le développement de la photographie amateur fait entrer en concurrence une production de photographie individuelle avec un marché d'images standardisées produites en série par des professionnels. Certains photographes amateurs se servent alors des clichés exotiques qu'ils ont déjà pu voir et observer comme des modèles picturaux. Ils vont essayer de reprendre le même sujet avec le même cadrage. Michel Frizot, explique ce phénomène de « reconduction » ou de « *re-photography* » qu'il lie aux vues imprimées sur les cartes postales : « *Le tourisme et sa conséquence, la reconnaissance des " sites à photographier " comme des lieux communs de l'imaginaire de toute une génération, ont popularisé ces pratiques du retour à un même " point de vue " essentiellement désigné à partir de l'impression oculaire du promeneur* »³⁰¹. En bon photographe amateur, Le Play utilise cette pratique en se référant d'abord aux clichés exotiques plus qu'aux cartes postales.

L'autre facteur important du déclin des clichés exotiques est le succès rencontré par la carte postale. « *Ces clichés annoncent également les cartes postales : ils sont, comme elles, prioritairement destinés aux touristes, figurent les principales curiosités touristiques, sont produit en série essentiellement pour un public occidental et remplissent des rôles multiples – souvenirs, pièce de collection, source d'information.*

³⁰⁰ Voir *infra* p. 48.

³⁰¹ Michel Frizot, *L'homme photographique, une anthologie*, Paris, Bibliothèque des Arts, Hazan, 2018, p. 247.

*La naissance de la carte postale – et ses similitudes avec les clichés exotiques – n’est pas étrangère au déclin de ces deniers »*³⁰². Les clichés exotiques produits à l’unité et de manière artisanale dans un laboratoire photographique ne peuvent pas concurrencer en nombre et en prix la production en série d’images photographiques imprimées par phototypie. La différence de qualité et de prix entre ces deux types d’images explique que les clichés exotiques ne disparaissent pas de manière complète et immédiate. D’une certaine façon, les clichés exotiques se transforment et se perpétuent à travers une nouvelle forme de reproduction photographique où l’on passe d’un procédé photographique à un procédé photomécanique. Le Play alimente les albums de sa collection au moment de cette transition de la fabrication des images souvenirs : comme on peut l’observer, il a encore la possibilité d’acquérir ces deux types d’images photographiques dans la première décennie du XX^e siècle.

5) Ses clichés exotiques

Les clichés exotiques que Le Play rassemble dans ses deux albums étudiés ne concernent uniquement que des clichés pris en Chine et au Japon. Aucun ne montre des photographies de « l’Indochine ». Alors même qu’il amasse de nombreuses vues sur cartes postales, il ne semble pas avoir trouvé de tirages souvenirs à son goût ou représentant des lieux ou des « types » assez emblématiques à ces yeux. Il est aussi possible qu’il en ait achetés et que ces tirages se soient égarés. Par ailleurs, malgré leur démarche artistique et esthétique, les photographes producteurs de clichés exotiques ne revendiquent pas leurs œuvres et signent rarement leurs tirages. Le style de ces images et leurs sujets s’inspirant les uns des autres, il est assez difficile d’identifier aujourd’hui leurs auteurs. Le Play ne collectionne donc pas ces clichés exotiques en fonction de leurs auteurs, mais en fonction de leurs sujets et de ses propres goûts personnels.

³⁰² Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *op.cit.*, p. 89.

5.1) Images de Chine

Les clichés exotiques de Chine collectionnés par Le Play sont relativement peu nombreux si l'on songe au temps qu'il a passé dans le pays. Cependant, la durée du voyage passée en bateaux de Hainan à Hong Kong, puis de Hong Kong à Canton, jusqu'à Shanghai et enfin de Shanghai à Wuhan lui a certainement laissé peu de temps pour des excursions autour de ces étapes. Au tout début du XX^e siècle, la connaissance occidentale de la culture chinoise est encore sommaire, l'archéologie chinoise est encore balbutiante et l'essentiel des monuments les plus connus et prestigieux pour les touristes étrangers se situe à Pékin et à ses alentours, même si la « pagode » de Canton est aussi citée dans les guides.

5.1.1) Quand les photographies remplacent les visites

La motivation de Le Play pour collectionner et présenter des séries de clichés exotiques pris en Chine de lieux qu'il n'a pu matériellement visiter ne s'explique pas uniquement par un désir de remémoration. Une série de huit tirages noir et blanc à l'albumine dont sept grand format (27,5 cm x 20,8 cm) montre des vues de l'intérieur de la Cité interdite avec la salle de l'Harmonie suprême prise depuis la chaussée impériale en marbre³⁰³, la salle du trône³⁰⁴ ou le célèbre lac des Lotus et son pont de marbre³⁰⁵ décrit par Pierre Loti lors de l'occupation du palais par les troupes occidentales³⁰⁶. Une autre série est aussi dédiée à un second palais impérial, le Palais d'Été, montrant sur six pages de l'album une salle du trône³⁰⁷ ou le bateau de marbre³⁰⁸. Ces deux séries de photographies ont sans doute été réalisées à la suite d'une autorisation officielle de l'impératrice Cixi (1835-1908), car ces deux ensembles palatiaux sont encore des résidences impériales interdites au public en 1907 au moment où Le Play visite Pékin. Il achète donc ces deux séries de clichés exotiques pour compléter sa collection d'images dans une optique encyclopédique. Le Play est également féru d'actualités relatant les « interventions de pacification » en Chine. Il est en effet très au courant de l'intervention des troupes occidentales et japonaises contre la rébellion des Boxers face au pouvoir impérial en 1900 et 1901. Les descriptions de

³⁰³ Voir annexes, Fig. 132, p. 67.

³⁰⁴ Voir annexes, Fig. 133, p. 67.

³⁰⁵ Voir annexes, Fig. 134, p. 68.

³⁰⁶ Pierre Loti, *Les derniers jours de Pékin*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1901.

³⁰⁷ Voir annexes, Fig. 135, p. 68.

³⁰⁸ Voir annexes, Fig. 136, p. 69.

la Cité interdite parues dans les journaux ou dans le roman de Loti ont circulé en Occident. De même, lors de l'occupation du Palais d'Été par les Occidentaux durant la seconde guerre de l'opium, des descriptions en avait été rapportées dans la presse. Le Play acquiert ces deux séries de clichés pour la célébrité des lieux représentés et pour combler l'impossibilité pour lui de s'y rendre.

5.1.2) Les modèles de ses prises de vue

Sans surprise, les monuments photographiés par Le Play sont aussi les mêmes dont il collectionne les tirages souvenirs. En comparant les uns et les autres, on remarque qu'il s'inspire du cadrage de certains clichés pour essayer de refaire plus ou moins la même prise de vue. Dans la série des six clichés consacrés au complexe du Temple du Ciel, deux vues semblent avoir servi de modèles. Le premier cliché est celui dont la vue en direction du temple de la Lumière a été réalisée au sommet de l'autel du Ciel³⁰⁹. Le second modèle montre le temple de la lumière céleste à travers l'ouverture de l'arche arrondie d'une porte monumentale³¹⁰. Le Play s'en inspire, mais choisit un autre type d'ouverture pour encadrer un autre bâtiment circulaire, la salle des prières pour la Récolte. Dans la série des six clichés montrant l'entrée du site des tombeaux des Ming, celui du portique de marbre monumental est reconduit légèrement d'un peu plus loin³¹¹. À la suite, sur les deux clichés du complexe funéraire de l'empereur Yongle des Ming, au bout de l'allée impériale, une vue a aussi été reconduite. Elle montre une image axée et centrée sur l'autel et son brûle-parfum sous l'arche aménagée dans le mur d'enceinte³¹². Enfin, l'unique cliché pris au sommet de la Grande Muraille lui a inspiré une stéréoscopie avec le même procédé de contre-plongée³¹³.

5.1.3) L'atelier photographique de Sanshiro Yamamoto

En Chine, le développement des ateliers photographiques produisant des tirages pour touristes semble plus tardif qu'au Japon. Dans ce pays, la pratique du tourisme par les Occidentaux suit celle des « traités inégaux » qui donnent aux

³⁰⁹ Voir annexes, Fig. 137, p. 69 à comparer avec la fig. 33, p. 18.

³¹⁰ Voir annexes, Fig. 138, p. 70 à comparer avec la fig. 139, p. 70.

³¹¹ Voir annexes, Fig.140, p. 71 à comparer avec la fig. 40, p. 23.

³¹² Voir annexes, Fig. 141, p. 71 à comparer avec la fig. 172, p. 92.

³¹³ Voir annexes, Fig. 142, p. 72 à comparer avec la fig. 39, p. 22.

Européens, aux Américains et au Japonais - après la victoire du Japon en 1895 dans la guerre sino-japonaise, une série de concessions dans lesquelles ils administrent des territoires, dont seule la propriété reste chinoise. Sanshiro Yamamoto (1855-1943) est un photographe japonais qui a son propre atelier à Tokyo de 1882 à 1897. En 1900, il suit et photographie les troupes japonaises appelées à mater la rébellion des Boxers avec les troupes occidentales. Après avoir photographié Pékin à la suite du conflit, il s'installe dans la concession japonaise de Tianjin où il ouvre un nouvel atelier photographique. Il produit et vend des tirages souvenirs, des albums de photographies et des cartes postales colorisées de Pékin et de ses alentours³¹⁴. Deux clichés ont pu lui être attribués dans la collection de Le Play. Le premier, reproduit dans *L'empire Céleste, Image d'une Chine oubliée*³¹⁵, est une image du pont des mendiants à Pékin³¹⁶. L'image a été prise du haut d'une construction et la vue plongeante et panoramique montre une partie de la ville ancienne. Il est possible que d'autres clichés de Pékin présentant des vues panoramiques tirées dans le même format³¹⁷ soient aussi des œuvres du même atelier. La seconde image de Yamamoto, identifiée avec certitude, a été rangée par Le Play en suivant l'ordre chronologique de son voyage et se trouve plus loin dans son album. Ce cliché est une vue de l'ancienne porte fortifiée à Juyongguan de la grande muraille de Chine³¹⁸. Là encore, il est aussi possible que d'autres tirages soit issus du même atelier comme celui placé sur la même page et montrant le même sujet pris d'un peu plus loin.

5.1.4) Le panorama de la baie de Hong Kong

Le panorama de la baie de Hong Kong est le seul cliché exotique montrant un paysage dans le premier album³¹⁹. Cette image est un panorama pour lequel la prise de vue été effectuée en trois temps avec une chambre montée sur un pied muni d'un axe rotatif. Avec la quête de l'impression du relief, la recherche de la restitution du champ visuel complet en photographie participe de l'idée de recréer artificiellement une certaine réalité. Marie-Sophie Corcy et Joachim Bonnemaïson soulignent

³¹⁴ University of Bristol, Yamamoto Sanshichiro, *Historical photographs of China*, 2006. En ligne : <https://www.hpcbristol.net/photographer/yamamoto-sanshichiro>. (consulté le 15 novembre 2020).

³¹⁵ Ferry Bertholet et Lambert van der Aalsvoort, *L'Empire Céleste. Images d'une Chine oubliée*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2014, pp. 38-39.

³¹⁶ Voir annexes, Fig. 143, p. 73.

³¹⁷ Voir annexes, Fig. 144, p. 73.

³¹⁸ Voir annexes, Fig. 145, p. 74.

³¹⁹ Voir annexes, Fig. 146, p. 75.

l'importance des panoramas en photographie : « *La réalisation de vues panoramiques est une préoccupation récurrente dans l'histoire de la photographie : pas moins de trente-sept brevets sont déposés en France entre 1839 et 1920. Les appareils panoramiques sont ceux dont l'optique tourne autour d'un axe ou ceux qui sont rotatifs et dont la pellicule défile derrière l'optique* »³²⁰. Autour de 1900, les dioramas et les panoramas peints constituent toujours des attractions à la mode très appréciées à l'Exposition universelle de 1900. Le Play n'est sans doute pas équipé pour réaliser de vrais panoramas avec son simple appareil stéréoscopique, néanmoins il réalise de nombreuses vues panoramiques prises en hauteur.

5.1.5) Portraits posés et mises en scènes de rue

En observant certains clichés exotiques montrant des personnes photographiées en studio, il est difficile de savoir si le photographe a réalisé des portraits à leur demande ou si le photographe a eu recours à des figurants pour prendre la pose avant de vendre ces clichés comme des « types » caractéristiques dans son catalogue. La question se pose à propos de deux portraits anonymes mis en vis-à-vis sur une page représentant un homme et une femme pris dans le même studio³²¹. On reconnaît certains accessoires utilisés dans les deux clichés comme la théière à long col et les deux tasses en porcelaine ou le même rouleau de peinture vertical représentant les chrysanthèmes, symboles de l'automne dans les peintures traditionnelles chinoises. La question reste valable pour la série de clichés exotiques représentant de jeunes femmes posant en studio³²², même si l'accessoire du « faux chien » présent sur le cliché, en bas à gauche semble incongru pour un portrait réalisé à la demande. Par contre, des clichés qui sembleraient à première vue être des portraits de groupe sont en réalité de vraies scènes composées où le même pan de mur sert plusieurs fois de fond. La même muraille avec un motif identique dans sa frise ajourée en tuiles est ainsi visible sur deux clichés placés sur la même page : le premier figure cinq moines tibétains alignés et le second voulant évoquer le départ d'une chaise à porteur³²³. Ce même décor extérieur est encore utilisé dans deux autres clichés, l'un figurant des moyens de transport « primitifs » et l'autre un chameau, une des montures

³²⁰ Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-musées, Paris, p. 378.

³²¹ Voir annexes, Fig. 147, p. 76.

³²² Voir annexes, Fig. 148, p. 76.

³²³ Voir annexes, Fig. 149, p. 77.

exotiques utilisées en Chine du nord et en Asie centrale³²⁴. Cette série d'images, par son décor et par la pose de ses figurants, représente sans équivoque plusieurs « types » habituels de clichés exotiques, comme les moines bouddhistes ou les moyens de transports rustiques. Dans un chapitre consacré à la typologie des transports dans les clichés exotiques, Lionel Gauthier montre cette récurrence et le discours sous-jacent de ces images : « *Parmi les sujets dont la logique de typologie vise à épuiser toutes les variantes, les moyens de transports occupent une place de choix. Les déplacements étant un besoin universel, les moyens de transport permettent d'opérer des comparaisons entre les sociétés. Et d'insister sur l'avance de l'Occident en la matière. On photographie beaucoup les pousse-pousse, tirés par un être humain, ou tout moyen de transport jugé primitif* »³²⁵. La chaise à porteur, la brouette de transport de marchandises ou de personnes et le pousse-pousse font partie de cette catégorie de moyens de transport basiques que Le Play photographie systématiquement à Shanghai.

5.1.6) De la « cruauté » des Chinois.

Autour de 1900, le thème de la « cruauté » des Chinois s'amplifie en particulier dans la littérature de fiction. Le roman d'Octave Mirbeau (1848-1917) intitulé *Le jardin des supplices* paru en 1899³²⁶ est un bon exemple de cette imagination occidentale attribuant aux Chinois des pratiques cruelles sur les hommes et les plantes (bonsaïs au Japon, *pensai* en Chine). Cette œuvre de fiction est présentée comme un récit de voyage où le héros est mandaté par le gouvernement français pour effectuer une mission d'étude en Extrême-Orient. Ce procédé narratif sert à la fois à rendre l'histoire plus authentique et, simultanément, à lui donner une plus grande liberté d'expression sous couvert d'exotisme. L'autre œuvre à succès, dans un genre totalement différent du roman d'aventure, est *L'invasion jaune* d'Émile Driant, publié en 1905 en feuilletons dans le magazine « Je sais tout » qui voit le jour la même année. L'auteur reprend à son compte l'expression de Bismark sur le « péril jaune » en imaginant l'invasion de l'Europe par les armées réunies du Japon, d'Inde et de Chine et leurs exactions fictives. Les récits d'actualités racontant par le détail le meurtre des missionnaires chrétiens lors de la révolte des Boxers contribuent d'autre part aux phobies d'invasion.

³²⁴ Voir annexes, Fig. 150, p. 78.

³²⁵ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *op.cit.*, p. 120.

³²⁶ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Paris, 1899.

Ainsi en 1900 en pleine Exposition universelle, « *L'invasion asiatique semble proche et l'on interdira aux Asiatiques de circuler dans Paris sans autorisation pendant toute la durée de l'exposition* »³²⁷. Dans cette perspective, toutes les images présentant les tortures chinoise et le sadisme supposé des Chinois continuent d'être diffusées, car ces clichés figurant des exécutions de Chinois, comme les clichés exotiques ne sont pas datés et sont donc intemporels. Dans le premier album de Le Play, un unique grand tirage noir est blanc s'étalant sur toute une page présente une décapitation publique de Chinois³²⁸. Les autres thèmes illustrant la « cruauté » des Chinois (pieds bandés, cangue, etc.) sont présents uniquement en cartes postales. Ce grand cliché n'est ni daté, ni légendé. La présence sur l'image d'Occidentaux debouts, coiffés de casque coloniaux ou de chapeaux mous en face du bourreau, pourrait indiquer qu'il s'agit de Boxers rebelles ou de toute autre exécution en rapport avec des crimes contre des Occidentaux. Dans tous les cas, la présence de ce type de photographie, dans un des albums de Le Play montre son adhésion implicite à cette vision occidentale négative des Chinois.

5.2) Images du Japon

5.2.1) Des ateliers de photographes occidentaux... pour des touristes occidentaux !

Comme les clichés exotiques de Chine, ceux du Japon sont issus du développement de la fréquentation du pays par les touristes occidentaux qui arrivent au Japon dès 1870. Ces touristes sont, pour une partie, des voyageurs Européens qui se rendent en Asie, mais surtout des touristes américains. Après l'ultimatum posé par le commodore Perry et sa flotte de quatre cuirassés au Shogunat japonais en 1853, lequel est lancé pour obtenir l'autorisation de commercer directement partout sur le sol japonais, le Japon change de dirigeants et de politique. En moins d'une vingtaine d'année, les transports réguliers entre l'Amérique et le Japon se développent. À partir de 1870, les Américains peuvent emprunter des liaisons transpacifiques régulières. Un Bostonien a désormais par exemple le choix de rejoindre San Francisco par le train en

³²⁷ Pascal Blanchard et Eric Deroo, *Le Paris Asie, 150 ans de présence de la Chine, de l'Indochine, du Japon... dans la capitale*, Paris, La Découverte / ACHAC, 2004, p. 41.

³²⁸ Voir annexes, Fig. 151, p. 79.

sept jours et ensuite d'atteindre Yokohama en moins de quatre semaines. Très vite, des ateliers de photographies s'installent au Japon pour répondre à la demande d'images souvenirs pour ces nouveaux visiteurs. En 1899, les principales puissances (Angleterre, États-Unis, France, Allemagne et Russie) possèdent plus d'une quarantaine de vaisseaux de guerre qui font régulièrement et simultanément escale au Japon, débarquant ainsi plusieurs milliers de visiteurs. Ces derniers achètent des albums de clichés exotiques pour leur propre divertissement et pour les envoyer à leur famille en Occident³²⁹. Une première vague de photographes européens opèrent au Japon entre 1870 et 1890. Felice Beato (1825-1903) est l'un des premiers photographes à produire des photographies souvenirs du Japon. Après avoir officiellement assuré la couverture photographique de la seconde guerre de l'opium pour le compte des Britanniques en Chine, il arrive au Japon en 1863. Les images de Beato sont des vues du Japon en noir et blanc. Il y cesse son activité en 1876 et vend son fonds au baron Raimond von Stillfried (1839-1911), un Autrichien installé dans l'archipel depuis 1870. Le baron s'associe au Prussien Hermann Andersen et fonde son studio : *Stillfried and Andersen*. Même si Stillfried laisse rapidement son atelier à son associé dès 1878, la production photographique continue en gardant le même nom, jusqu'en 1885. Claude Estèbe note que « *les paysages colorisés à la main à partir d'un négatif-verre de Beato n'apparaissent que dans des albums ultérieurs, comme ceux de Stillfried et Andersen [...]* »³³⁰. Les liens entre clichés exotiques et guides touristiques au Japon sont visibles directement à travers la carrière de l'éditeur et photographe Adolfo Farsari (1841-1898). Après s'être installé au Japon en 1873, il ouvre d'abord une boutique de documents pour les touristes (dictionnaires, manuels de japonais) et publie des cartes bilingues – en anglais et japonais - précisant les sites à voir et ceux facilement accessibles depuis Yokohama. Il édite en outre des livrets de conversation bilingue et enfin le premier guide pour les touristes au Japon en 1880 avant celui de Murray. C'est probablement du fait de sa participation active au marché du tourisme que Farsari est conscient de l'opportunité commerciale que constitue la vente de tirages souvenirs. En 1885, il s'associe avec un photographe japonais et

³²⁹ Frederic Sharf « *A traveler's paradise* », in Sebastian Dobson, Anne Nishimura Morse et Frederic Sharf, *Art and artifice, japanese photographs of the Meiji*, Boston, MFA Publications *Selection from the Jean S. and Frederic A. Sharf Collection at the museum of Fine Arts*, 2004.

³³⁰ Claude Estèbe, « L'album d'un résident de Yokohama », *Album de Felice Beato*, catalogue numérique des collections, musée national des arts asiatiques-Guimet. En ligne : https://www.guimet-photo-japon.fr/collection/ap_16370.php

rachète le fonds *Stiellfried et Andersen*. Le nouvel atelier photographique continue à tirer et coloriser les anciennes vues tout en en produisant de nouvelles. Sa production de photographies colorées est particulièrement mise en avant et participe à la renommée du studio. Cette activité requérait une équipe de coloristes : une archive de 1891 indique que sur un total de trente-deux employés, dix-neuf étaient peintres.³³¹ Tous ces photographes sont installés à Yokohama, et tous, sauf Beato, vendent des tirages colorisés à la main. La colorisation des photographies, avant l'invention de l'enregistrement et de la restitution des couleurs en photographie, est une pratique ancienne qui participe toujours de la recherche de la reproduction de la réalité, en essayant de rendre la couleur, le relief ou le mouvement. Le procédé de colorisation des photographies est déjà utilisé sous le second Empire. Un article d'Ernest Lacan du 11 novembre 1854 dans *La Lumière*, cité par Pierre Tyl, raconte le succès de ce genre d'images avant l'association entre Mayer et les frères Pierson : « *Ce qui rapprochait les deux ateliers, c'était leur spécialité de portrait colorié. On a souvent dit en voyant les beaux portraits coloriés de MM. Mayer frère et de Pierson : " C'est admirable, mais ce n'est pas de la photographie !"* ». Il ajoute un peu plus loin en parlant de Pierson que c'est « *Un des artistes photographiques dont les épreuves colorisées plaisent le plus au public. Les femmes surtout aiment la grâce de ses portraits ou la vérité, parfois un peu brutale, de la photographie, se trouve adoucie par un pinceau spirituel et galant* »³³². Ce qui fait la spécificité des *Yokohama shashin*, (littéralement « photographies de Yokohama »), c'est l'utilisation systématique de colorisations des tirages noir et blanc. Jérôme Ghesquière rend compte de cette spécificité : « *La mise en couleur, pratique courante de la photographie au XIX^e siècle, atteint au Japon son apogée sous l'influence de trois facteurs. Une technique spécifique (utilisation de pigments naturels dilués dans de la colle d'os), une main d'œuvre de qualité bon marché et une clientèle occidentale aisée éprise d'exotisme* »³³³. De nombreux photographes japonais participent à ces entreprises avant de monter leur propre atelier. Les vues sont multipliées avec des cadrages à peine différents les uns des autres et les poses utilisent les mêmes artifices de mise en scène. La continuité de la production des clichés exotiques de l'école de Yokohama,

³³¹ Sebastian Dobson, « Yokohama Shashin » in Sebastian Dobson, Anne Nishimura Morse et Frederic Sharf, *op.cit.*, p. 23.

³³² Pierre Tyl, « Mayer et Pierson », *Prestige de la photographie*, n° 6, avril 1979.

³³³ Jérôme Ghesquière, *La photographie ancienne en Asie*, musée national des arts asiatiques-Guimet, Paris, 2016.

sans date, sans signature, tous colorisés à la main, associés aux retirages de fonds anciens rend très difficile l'attribution de ces clichés à un auteur ou à un studio précis.

Le Play rassemble dans son album consacré au Japon deux cent cinquante-deux tirages colorisés et seulement vingt-six tirages noir et blanc. Parmi les tirages colorisés collectionnés, les « types » constituent une partie importante et notamment les images représentant des jeunes femmes japonaises. Quarante-deux photographies montrent celles-ci dans plusieurs sortes de poses. Comme pour les portraits de jeunes femmes chinoises, une part des portraits de jeunes femmes japonaises pourrait avoir été réalisée à la demande des personnes portraiturées avant d'être incluse dans le catalogue du photographe comme « japonaises typiques »³³⁴. Dans ces images, les japonaises prennent toutes la pose : en studio avec un fond peint ou devant des panneaux coulissants, en extérieur dans la rue, dans des parcs ou des jardins, en pique-nique, jouant à colin-maillard, au cours d'une séance d'habillage ou à leur toilette comme dans des activités professionnelles de tisseuses, de peintres sur paravent, de musiciennes, de geishas et même de prostituées attendant le client à Yokohama. Deux images prises en studio devant un fond peint correspondent à des poses récurrentes où les figurantes sont censées lutter contre les éléments météorologiques³³⁵. L'image à droite dans la page de l'album montre un coup de vent qui fait s'envoler un pan du kimono du modèle tenu artificiellement en l'air grâce à un fil tendu dans le studio. Ce trucage apparaît dans une version analogue attribuée par Naomi Rosenblum à Von Stillfried et conservée à la George Eastman House³³⁶. D'autres photographies de jeunes Japonaises en studio résultent de décors plus réalistes qu'un fond peint, mais la réutilisation des mêmes lieux et des mêmes accessoires pour des raisons économiques est parfois très visible³³⁷. Des décors plus sophistiqués existent pour d'autres scènes ouvrant sur une perspective qui permet de découvrir des lieux et des modèles jouant une scène³³⁸. En extérieur, dans les jardins et les parcs, les jeunes femmes accompagnent la floraison des lotus sur des étangs et surtout celle des cerisiers dans des compositions titrées « *Flowers excursions* » ou

³³⁴ Voir annexes, Fig. 152, p. 80.

³³⁵ Voir annexes, Fig. 153, p. 80.

³³⁶ Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, réimpression 2000, p. 174.

³³⁷ Voir annexes, Fig. 154, p. 81.

³³⁸ Voir annexes, Fig. 155, p. 81.

simplement « *Beautiful Japan* »³³⁹. À l'époque du voyage de Le Play, la prostitution et le tourisme sexuel sont chose courante. L'image des prostituées, exposées assises derrière une paroi en caillebotis attendant le client à Yoshiwara est un cliché qui, à l'opposé des images en studio, est un simple shoot³⁴⁰. Mais qu'importe pour l'amateur de clichés exotiques que ces scènes soient ou non construites de manière sophistiquée, l'important pour le collectionneur est d'amasser suffisamment d'images pour constituer une série ou un éventail complet. Les clichés exotiques de jeunes Japonaises sont appréciés par l'importante clientèle masculine de touristes au Japon au tournant du XX^e siècle pour leurs couleurs, leur sujet et non pour leur réalisme.

Avec seulement neuf photographies retenues, les « types » masculins sont nettement moins nombreux dans la collection de Le Play. Pour le collectionneur, ces hommes représentent un condensé de la société japonaise avec : un artisan en train de décorer un parapluie³⁴¹, des petits métiers de rue³⁴², un militaire et un dignitaire, des lutteurs de sumo, un prêtre bouddhiste et un écuyer tatoué³⁴³. Ce dernier cliché intitulé « Betto » ou « tatoué » fait d'ailleurs partie d'un des albums de la maison Stillfried et Andersen conservé à la Bibliothèque nationale de France pour la Société de géographie³⁴⁴. Mais l'archétype du métier de « l'Asiatique » photographié par les studios japonais dans les albums de Le Play est le tireur de pousse-pousse. C'est l'attraction à succès de l'Exposition universelle de 1889. Pour le public occidental de l'exposition, il vante les privilèges des coloniaux en Indochine et constitue un petit métier indifféremment chinois, indochinois ou japonais. « *Rarement un objet aura occupé une telle place dans le fait colonial, au point de finir par en symboliser l'injustice. Tintin lui-même n'hésitera pas à voler au secours d'un tireur maltraité lors de ses aventures en Chine (Le Lotus bleu, 1^{ère} parution en 1936)* »³⁴⁵. Pour le touriste occidental en visite au Japon, les photographies colorisées de jeunes filles transportées en pousse-pousse sont des images-souvenirs charmantes. Le Play

³³⁹ Voir annexes, Fig. 156, p. 82.

³⁴⁰ Voir annexes, Fig. 157, p. 82.

³⁴¹ Voir annexes, Fig. 158, p. 83.

³⁴² Voir annexes, Fig. 159, p. 83.

³⁴³ Voir annexes, Fig. 160, p. 84.

³⁴⁴ Image en ligne sur Gallica, Bibliothèque nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10500739z/f34.item#>

³⁴⁵ Pascal Blanchard et Eric Deroo, *op.cit.*, p 57.

choisit trois de ces images pour sa collection, sans compter les pousse-pousse présents dans les clichés de paysages³⁴⁶.

5.2.2) Temples et paysages traditionnels, « des peintures de vues célèbres »

L'écrasante majorité des tirages souvenirs colorisés dans les albums de Le Play concerne les sites patrimoniaux, avec les sites sacrés taoïstes dont la frontière est marquée dans le paysage par un torii, les sites bouddhistes et ses nombreuses statues de Jizô, les pavillons et enceintes des sites impériaux et les paysages loués par les auteurs japonais. Les pèlerinages effectués par les Japonais et les paysages traversés pour se rendre sur ces sites sacrés ont été l'objet de créations littéraires et picturales depuis l'époque médiévale. Cette culture japonaise des lieux et des paysages se retrouve en partie dans les estampes qui sont exportées et appréciées des Occidentaux au XIX^e siècle. La tradition japonaise des pèlerinages se perpétue également et les ateliers photographiques japonais réalisent des prises de vue de ces sites pour les vendre aux touristes étrangers. Dans l'album Japon de Le Play, des clichés colorisés des « trois vues les plus célèbres du Japon » (d'après l'historien japonais Gaho Hatashi qui vécut au XVII^e siècle) apparaissent dès les premières pages, comme les vues du sanctuaire d'Itsukushima et de son torii qui surgit des eaux à marée haute³⁴⁷ à Miyajima ou les îles de Matsushima³⁴⁸. D'après Anne Nishimura Morse, les touristes étrangers ne connaissaient pas pour la plupart la culture nippone ni les lieux à fort rayonnement culturel de l'archipel. Ainsi, les chutes d'eau de Nunibiki décrites dans un passage très connu des *Contes d'Ise* sont photographiées par Kusabei Kimbei (1831-1934) – un ancien collaborateur de Beato et de Stillfried qui ouvre son propre studio en 1889 -, et Farsari, mais ce dernier centre l'image sur la maison de thé beaucoup plus pittoresque³⁴⁹. Cette cascade est représentée sur deux clichés colorisés de l'album : l'un montre au premier plan la maison de thé et pourrait être une image de Farsari, mais l'autre est exclusivement concentrée sur l'eau et les rochers³⁵⁰. Le Play ne s'inspire pas de ces clichés pour réaliser ses prises de vue. La

³⁴⁶ Voir annexes, Fig. 161, p. 85.

³⁴⁷ Voir annexes, Fig. 162, p. 85.

³⁴⁸ Voir annexes, Fig. 163, p. 85.

³⁴⁹ Anne Nishimura Morse, « *Souvenirs of " old Japan ", Meiji-era photography and the Meisho tradition* », in Sebastian Dobson, Anne Nishimura Morse et Frederic Sharf, *op.cit.*

³⁵⁰ Voir annexes, Fig. 164, p. 87.

série de clichés stéréoscopiques qu'il réalise à Nara et la série de clichés qu'il achète dépeint quelquefois les mêmes monuments, le même type de sujets comme les daims en liberté dans le parc, mais sous des angles variés. Il choisit d'acquérir ces clichés colorisés pour augmenter sa collection de vues du site³⁵¹. Plusieurs endroits connus classés dans ses albums ne correspondent pas à une visite. L'emblème du Japon, le mont Fuji, est bien présent dans trois pages de son album³⁵². Cependant il relate dans son ouvrage que le seul moment où il a aperçu la montagne est durant un trajet en train : « *Après avoir dépassé Shizuoka, dans la province de Suruga, on commence à apercevoir le Fuji ; la voie, jusqu'à Gotemba, contourne le massif d'où émerge cette montagne de forme curieuse, tronconique, bien spéciale, telle qu'on n'en retrouve d'analogue dans aucune autre contrée. [...]. Les Nippons sont fiers de leur Fuji ; il a été chanté par les poètes, et les peintres les plus fameux, comme Hoksai, Kyosai et Hiroshighé, [sic] l'ont immortalisé dans leurs dessins. Les montagnes des autres pays ne laissent dans l'imagination aucun souvenir bien précis, parce qu'elles se ressemblent toutes ; mais il est vrai qu'il n'y a qu'un Fuji ! Une fois apparue, sa silhouette reste gravée dans la mémoire, on la reconnaît au milieu de mille autres* »³⁵³. Cet extrait du récit de voyage de Le Play nous apprend que son auteur possède un goût affirmé pour les estampes japonaises en citant trois artistes dont les œuvres sont très dissemblables, mais il est probable qu'il n'a pas connaissance de l'importance culturelle des autres lieux dans l'art ou la littérature japonaise.

5.2.3) Les nouveaux sites incontournables créés par les guides touristiques

De nouveaux lieux patrimoniaux incontournables sont intégrés peu à peu dans les guides. Contrairement aux précédents lieux et sites appréciés des Japonais, ce sont des monuments et des ensembles monumentaux historiques qui n'ont pas de relation directe avec la littérature ou la peinture traditionnelle. Ils sont surtout choisis pour leur facilité d'accès près d'une gare de chemin de fer par exemple et aux goûts des Occidentaux pour le monumental ou le spectaculaire. Deux des sites les plus largement photographiés au Japon à la fin du XIX^e siècle sont le grand Bouddha (Daibutsu datant du XIII^e siècle à Kamakura) et le mausolée des shoguns Tokugawa

³⁵¹ Voir annexes, Fig. 165, p. 87.

³⁵² Voir annexes, Fig. 166, fig. 167 et fig. 168, p. 88.

³⁵³ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p. 379.

Yeasu et lemitsu datant du XVII^e siècle à Nikko. Le Play photographie un grand Bouddha avec son appareil stéréoscopique, mais pas celui de Kamakura que l'on retrouve en cliché colorisé dans son album³⁵⁴. Ses notes laissent une place au doute sur sa réelle visite au Daibutsu : « *A vingt-cinq milles de Yokohama, sur la route du Tokaïdo, se trouve le village de Kamakura, autrefois une des cités les plus fameuses du Japon oriental. Mais voici que, dissimulée dans un fond, sur une sorte de place, la silhouette du Daibutsu, le grand Bouddha, apparaît tout à coup. Cette colossale image d'Amida daterait du milieu du XIII^e siècle. Il mesure seize mètres de haut et trente mètres de circonférence à la base. Il est accroupi, les jambes croisées, - les mains jointes, dans une attitude méditative. Il est fait de plaques de bronze, rivées et ciselées ; le temps leur a donné une patine verte uniforme, sur laquelle tranchent, dans le visage, les globes oculaires coulés en or pur. Une petite porte, sur le flanc, donne accès dans l'intérieur de la statue où a été placé un autel, encombré de quelques idoles couvertes de poussière. Avec ses grosses épaules voûtées, sa tête légèrement penchée en avant, ses yeux mi-clos, démesurément allongés, son sourire à peine ébauché, ce grand Daibutsu a une expression de tranquillité et de mystère, difficile à analyser : il respire la paix spirituelle qui " vient de la science parfaite et de l'assujettissement des passions " »³⁵⁵. Le Play prend quelques libertés dans son récit pour mieux accrocher le lecteur. Lui toujours si prolixe sur le moment des transports, il ne mentionne à aucun moment dans ce passage son voyage en train jusqu'à Kamakura, ville située à plus de deux cent kilomètres de Nikko. De plus et fort curieusement, la phototypie insérée entre les pages dédiées au Daibutsu n'est qu'un cliché acheté par l'auteur, ce dernier ne disposant sans doute pas de photographie personnelle du monument. Le seul cliché pris par Le Play d'une statue de grand Bouddha n'est pas celle de Kamakura, mais celle du grand Bouddha du parc Ueno à Tokyo, dont il ne reste plus aujourd'hui que la tête suite aux destructions dues aux tremblements de terre de 1923. L'autre site incontournable à la visite et à photographier d'après les guides touristiques est l'ensemble funéraire du Shogun Yeasu. Le Play y consacre pas moins de cinquante-neuf stéréoscopies et une importante série de clichés exotiques dans son album. Le « pont rouge de Nikko », image mainte fois reproduites, de même que la série des statues de Jizô au bord de*

³⁵⁴ Voir annexes, Fig. 169, p. 89.

³⁵⁵ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 394.

la rivière Daiyagawa³⁵⁶ y sont à l'honneur. Le photographe amateur relate sa vision romantique du site : « *De l'autre côté du torrent, à une distance d'un mille environ, quarante statues d'Amida en granit sont alignées en une courbe à peine accentuée, plus ou moins mutilées, couvertes de mousse ; leur couleur, de loin, se confond avec celle du roc environnant ; à mesure qu'on approche, leur silhouette se dessine tout à coup, curieuse, impressionnante, dans ce cadre sauvage ; on dirait un groupe figé dans l'attitude où il se trouvait au moment où il a été touché par la mort. Devant quelques-unes d'entre elles, des petites baguettes de bois, incomplètement brûlées, et des morceaux de papier de diverses couleurs, attestent les hommages de quelques fidèles* »³⁵⁷. Cette description associée à la pléthore des stéréoscopies et de clichés colorisées de l'ensemble historique de Nikko rassemblés par Le Play révèle son suivi des prescriptions de visites inscrites dans les guides touristiques.

³⁵⁶ Voir annexes Fig. 170, p. 90.

³⁵⁷ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, pp. 392-393.

IV. Notes et Croquis d'Orient et d'Extrême-Orient

Au retour de son périple, Le Play rédige un récit de son voyage qui est publié en 1910. Écrit à la première personne du singulier ou du pluriel, il raconte son tour du monde du monde à partir du moment où il a laissé le monde civilisé, quitté l'Italie, étant parti de Brindisi. Le titre de son livre laisse penser qu'il est consacré essentiellement au continent eurasiatique. Curieusement, le dernier chapitre « *À travers les États-Unis* » relate son circuit américain après son départ du Japon, la traversée du Pacifique et son arrivée à Vancouver au Canada. Il y consigne la traversée des États-Unis jusqu'à son embarquement à New York vers la France. L'auteur comprend le continent nord-américain dans son périple « oriental » en imaginant le monde extra-européen comme une entité géographique à part, exotique, où l'Orient et l'Extrême-Orient deviennent le reste du monde.

Cet ouvrage est pour lui l'occasion de montrer ses photographies. Dans cette publication, les stéréoscopies originales de Le Play deviennent de simples photographies qui ont perdu leur effet « en relief ». L'auteur et l'éditeur n'ont pas souhaité inclure des stéréoscopies tirées à part comme dans les bulletins du Stéréoclub Français. En perdant cette illusion du relief, le photographe amateur exerce un second travail sur ses images, en choisissant la vue à reproduire sur les deux enregistrées sur le négatif et en recadrant au besoin l'image pour mieux correspondre à son propos.

1) Un livre entre le journal de bord et les récits de voyage

1.1) Un ouvrage encore illustré de gravures

L'ouvrage de quatre cent vingt-six pages est découpé en dix chapitres. Son livre est « *illustré de 224 phototypies hors texte* ». Nous avons vu que ce procédé photomécanique prend toute son ampleur dans la dernière décennie du XIX^e siècle

avec la multiplication des cartes postales, mais la gravure continue d'être utilisée pour la réalisation d'illustrations. Le livre de Le Play comporte aussi plusieurs dessins gravés, dont l'auteur non mentionné reste inconnu à ce jour. La couverture est agrémentée d'une petite vignette représentant les visages souriant des sculptures d'Angkor. Cette image s'inscrit dans la tradition des journaux et des romans d'aventure illustrés par des gravures d'après photographies. Tel un explorateur fournissant à la presse de voyage ses photographies comme source des dessins d'illustration, Le Play transmet à son éditeur un cliché qu'il a personnellement exécuté. Il s'agit d'un des deux grands tirages d'Angkor classés dans son premier album dédié à l'Extrême-Orient³⁵⁸.

Une première carte indiquant les différentes étapes de son tour du monde est placée au début de son ouvrage³⁵⁹. Par la suite, chaque chapitre lié à un pays ou une région est précédé par une carte y décrivant son parcours. La deuxième carte présente donc le détail de la route suivie lors de sa première étape de Brindisi au Caire.

Le texte de chaque chapitre débute par une lettrine où un dessin figure un monument, une indigène en costume exotique ou une embarcation typique. Chaque chapitre est en outre clos par une vignette dans un style similaire à la lettrine choisie en amorce du texte et qui représente également un monument, un bas-relief, un éléphant, une autochtone alanguie en costume traditionnel ou une embarcation. Cette imagerie pourrait faire partie d'un catalogue de vignettes constitué par l'éditeur ou l'imprimeur pour illustrer ce type d'ouvrage et servir dans plusieurs de leurs publications.

Le Play a par ailleurs fourni quelques croquis et documents explicatifs retranscrivant certains lieux ou certains ouvrages d'art, comme le plan du temple d'Amon à Karnak, le confluent du Nil Blanc et du Nil Bleu, ou encore le schéma d'une pile du pont de la voie ferrée menant à Pékin inclus dans le corps du texte.

³⁵⁸ Voir annexes Fig. 124, p. 63.

³⁵⁹ Voir annexes Fig. 4, p. 7.

1.2) Son récit du voyage, une histoire des transports

Chaque chapitre commence par une date, et la lettrine qui ouvre le texte suit. À l'intérieur des chapitres, les dates de rédaction des notes sont indiquées et créent des blocs de texte. L'auteur indique le lieu où il se trouve à ce moment-là et comment il y est arrivé, quel moyen de transport il a utilisé et quelles ont été les conditions de son voyage.

Les moyens de transport longuement décrits dans le récit se retrouvent aussi bien dans les stéréoscopies prises par l'auteur que dans les photographies de ses albums. Plus de quatre-vingt passages de son ouvrage les décrivent ou les évoquent. Le Play monte à bord de nombreux navires dépendant d'armateurs très différents. Il raconte dans le détail ses départs, ses trajets et ses arrivées. Il désigne les compagnies maritimes empruntées et précise le nom des bateaux sur lesquels il navigue : « *Je me suis embarqué hier au Pirée pour Constantinople, sur le " Bukowina " du Lloyd autrichien. D'Athènes au Pirée, il y a huit kilomètres, la route très mauvaise, défoncée est encombrée de voitures [...]* »³⁶⁰. Il voyage à bord des navires des grandes compagnies pour les longues traversées ou pour les simples cabotages réguliers. « *Hier, après déjeuner, départ de Constantinople sur le " Yang Tse ", de la Compagnie des Messageries maritimes* »³⁶¹. Il emprunte tellement souvent la compagnie des Messageries Maritimes qu'il finit par user juste de son acronyme : « *Me voici maintenant sur le " Congo " (des M. M.) à destination de Port-Saïd* »³⁶². Le Play compare aussi les conditions de confort et de rapidité. Comme de nombreux hommes de son époque, il s'enthousiasme pour la mécanique : « *En route pour Chang-Haï, à bord de l'Empress of China, de la Canadian Pacific C° ; c'est avec l'Empress of Japan et l'Empress of India, ses deux frères, le courrier le plus rapide entre Hong-Kong et Vancouver via Chang-Haï, Nagasaki et Yokohama. Ces trois bateaux qui jaugent six à sept mille tonnes, ont été construits il y a une quinzaine d'années dans les chantiers du Lancashire ; ils filent dix-sept nœuds à l'heure, ce qui leur permet de parcourir environ quatre cents milles par jour ; la distance entre Hong-*

³⁶⁰ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 17.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁶² *Ibid.*, p. 52.

Kong et Chang-Haï étant de huit cents milles, nous devons arriver demain à la fin de l'après-midi. La propreté de ces navires est digne de tout éloge ; ils n'ont rien à envier sous ce rapport à ceux des Messageries Maritimes ! Le bateau est bondé de monde, des Anglais surtout et des Américains, retour des Philippines. Je suis le seul Français à bord. La mer est superbe, mais ces " Empress " trépident terriblement à cause de la légèreté de leur structure combinée avec leur rapidité ; l'hélice fait quatre-vingt-douze tours à la minute »³⁶³. En dehors des Messageries Maritimes, les compagnies sont jugées en fonction de ses critères personnels, ceux d'un passager de luxe, habitué à une certaine hygiène, un espace individuel, un équipement confortable et un service comprenant des repas « à la française ». Le prix n'a qu'une importance secondaire et la rapidité du trajet n'est pas prioritaire, même si elle est appréciée. La découverte des cultures étrangères comme la dégustation de plats typiques ou l'apprentissage de jeux de sociétés traditionnels ne font pas partie de ses priorités. Il aime montrer que même les Anglais préfèrent le « food » servi à bord des compagnies françaises et il ne trouve aucune qualité aux cuisines étrangères : « Notre petit bateau de seize cents tonnes file régulièrement ses treize nœuds ; il est proprement tenu ; les repas se prennent par petites tables présidées par les officiers japonais. Ceux-ci sont extrêmement aimables et polis et font tout ce qu'ils peuvent pour satisfaire les passagers ; malheureusement, malgré tout leur bon vouloir, la cuisine est bien mauvaise ! »³⁶⁴. Les petites compagnies indigènes sont jugées sévèrement : « Muni de l'indispensable " leskéré ", je me suis rendu à Brousse sur un ignoble petit bateau grec, au service de la Compagnie turque Mahsoussé. Mais je crois n'avoir jamais vu, de ma vie, de bateau aussi sale »³⁶⁵.

Sur le « Fleuve bleu », il juge toujours le transporteur fluvial selon les mêmes critères occidentaux que l'on pourrait trouver dans les guides touristiques contemporains. Il semble néanmoins s'intéresser aux conditions de vie des passagers moins favorisés : « Je me suis embarqué avant hier soir sur l'un des bateaux de la " Compagnie française Asiatique de Navigation " qui, à côté de Compagnies concurrentes, anglaise, allemande, japonaise et chinoise, fait un service régulier entre Chang-Haï et Han-K'éou, distantes de six cents milles. Pour la somme de quarante

³⁶³ *Ibid.*, p. 313.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 355.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

dollars mexicains (environ cent-dix francs), ces navires, fort bien aménagés, vous assurent le plus parfait confort pendant les trois jours que dure le voyage. Les premières comprennent seize cabines, toutes occupées par des Américains et des Anglais, surtout attirés par le " food " français. Les voyageurs chinois de première sont à part dans des cabines sans literie. Toute la racaille est entassée dans l'entrepont ; un comprador chinois prend à l'entreprise les passagers de troisième ; il paye huit cents piastres par voyage à la Compagnie, quel que soit le nombre des Chinois embarqués : il y a environ huit cents indigènes entassés dans la cale et l'entrepont »³⁶⁶. Dans un autre extrait vers la fin de son ouvrage, il évoque les règles imposées aux voyageurs de la dernière classe, les émigrants chinois embarqués pour le Canada. « Le soir, vers cinq heures, quelques Chinois sortaient de leur retraite pour manger le riz sur le pont inférieur ; c'est toujours un spectacle amusant que de voir les bons Célestes engloutir avec leurs baguettes des blocs énormes de riz ; on dirait qu'ils n'ont jamais pu assouvir la faim qui les dévore. De temps à autre, ils parsèment l'air de petites bandes de papier colorié, afin de se rendre favorables les esprits de l'Océan. En dehors de ces rares instants, on ne les voit jamais. Depuis Hong-Kong, ils restent entassés dans l'entrepont, au nombre de plusieurs centaines, sans jamais en sortir, sauf pendant les quelques heures des escales. Ils vivent là en bonne harmonie, fumant l'opium, jouant au fan-tan et se racontant des histoires »³⁶⁷. Cette scène correspond à une série de trois stéréoscopies qu'il a réalisées depuis le pont supérieur du navire qui l'amène du Japon vers le Canada. La vue plongeante sur le pont inférieur, et en diagonale soulignée par le bordage, éloigne le spectateur comme depuis le balcon d'un théâtre³⁶⁸. Cette succession de scènes a visiblement été prise sur le vif, sans demander aux personnes photographiées de prendre une pose quelconque. Le photographe amateur saisit ces images sur un navire en mouvement toujours grâce à son appareil portable stéréoscopique, mais il ne sélectionne aucun de ses trois clichés pour illustrer son ouvrage alors qu'il choisit d'écrire une longue description de cette « promenade » des passagers confinés dans les cales.

Nous avons déjà cité les images collectées par Le Play concernant les épaves ou les noyés. Nous retrouvons aussi cette angoisse des traversées en mer à plusieurs

³⁶⁶ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 317.

³⁶⁷ *Ibid.*, p 403.

³⁶⁸ Voir annexes, Fig. 104, p. 54.

moments de son récit, soit en retranscrivant des récits oraux sur les risques de mutinerie de l'équipage ou des histoires de pirates racontées par des tiers, soit en relatant des accidents qui surviennent durant ses propres traversées. Dans ses récits largement fabulés, la cruauté des Chinois est encore évoquée : « *La région est infestée de pirates ; le sud de la Chine a toujours été leur quartier de prédilection ; n'est-ce pas dans le Kouang-Toung et le Kouang-Si qu'opéraient les Taïp'ings et leurs successeurs les Pavillons Noirs ? Le capitaine me raconte qu'il y a environ six mois, à la suite d'une discussion entre le comprador et quelques passagers qui refusaient d'acquitter leur place, une émeute s'ensuivit, et une bande de Célestes tenta de dévaliser le bateau. Récemment, un vapeur anglais fut mis à sac dans les circonstances suivantes : des pirates, habillés en officiers chinois et en riches négociants, avaient envahi les premières classes ; une fois au large, à un signal convenu, aidés des passagers des troisièmes, ils se précipitèrent sur l'équipage : le second fut tué ; le capitaine, soumis à une épreuve terrible, la supporta sans broncher et fut laissé pour mort ; le mécanicien put se sauver. Cette petite aventure reçut sa sanction : vingt-cinq parmi les coupables furent saisis, mais on coupa une cinquantaine de têtes et une indemnité de plusieurs centaines de mille francs fut versée. Couper des têtes, passe encore ! mais payer est plus ennuyeux ; aussi, le vice-roi responsable, sur le territoire duquel pareils faits se produisirent, veille-t-il à ce que ces attentats, qui ont lieu surtout lorsque les passagers européens de première sont en nombre restreint, se renouvellent le moins souvent possible. Tous les Célestes sont fouillés au moment de l'embarquement, puis parqués dans la cale dont ils ne doivent plus bouger »³⁶⁹. Cette crainte des Chinois est ici liée au soulèvement des Taiping des années 1850 considérés aujourd'hui par les historiens chinois comme les prémices de la révolution chinoise. Le Play explique le confinement des Chinois dans les cales des petits navires par une mesure similaire à celle prise à Paris en 1900 lors de la révolte des Boxers. Mais les peurs imaginaires laissent aussi place à des risques plus concrets dus aux conditions météorologiques et que l'on retrouve dans ses photographies et dans ses images collectionnées : « *La tempête qui s'est élevée, empêche le débarquement des marchandises ; des-rafales de pluie et de vent s'abattent sur le détroit, une des plus mauvaises passes du Pacifique, connue pour ses typhons et les roches traîtresses qu'elle abrite et sur lesquelles se perdent, chaque**

³⁶⁹ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 301.

année, de nombreux navires. [...] Nous levons enfin l'ancre après déjeuner, mais, à peine avons-nous quitté le port que nous pénétrons dans un brouillard épais. Toutes les trois minutes, la sirène fait entendre son bruit sinistre : nous sommes dans la partie mauvaise de la passe, celle où les rochers n'émergent pas. Le capitaine, ne se rendant plus exactement compte de sa position, ne cesse, au moyen de la sonde, de reconnaître les fonds. Finalement, vers quatre heures, l'ancre est jetée : le jeu est trop dangereux. La sirène continue à pousser son cri grave et triste. Enfin, vers six heures, nous repartons : le point est déterminé avec exactitude ; nous sommes hors de la zone périlleuse ; nous passons bientôt au large de notre territoire de Quang-Tchéou-Wan, essayant, malgré le brouillard, de rattraper le temps perdu »³⁷⁰. Il relate deux accidents qui l'ont marqué lors de son périple. Dans le premier, il imagine le sort de l'équipage : « À mesure qu'on approche de Singapour, le détroit se rétrécit ; les îlots, bordés de palétuviers que l'on côtoie, se multiplient. Nous avons dépassé un pétrolier qui avait pris feu en mer, et qu'un cargo remorquait vers le port ; absolument vide, avec sa carcasse carbonisée, ses accessoires en fer tordus par les flammes, il était réellement impressionnant, et sa vue évoquait aussitôt l'idée des heures terribles qu'avait dû passer ceux qui le montaient »³⁷¹. Le second accident arrive pendant sa traversée entre le Japon et le Canada à une passagère de 1^{ère} classe : « Un jour, c'était le 21 mai, la brise du nord-est soufflait avec intensité, et une forte houle nous avait pris de front ; je venais de remonter l'escalier qui, de la salle à manger, conduisait au salon, lorsqu'une passagère d'un certain âge, Mrs. R. C., femme d'un grand chocolatier des États-Unis, perdant tout à coup l'équilibre dans un mouvement brusque de tangage, fut précipitée du haut en bas de l'escalier et se fit une fracture de la base du crâne ; elle expirait le soir même, vers onze heures. À ce moment, malgré le vent et la houle devenus encore plus intenses, le navire, pour ne pas perdre de temps, accélérant sa marche, se mit à couper les lames : l'effet ne se fit pas attendre, on entendit quelques craquements inquiétants et une embardée formidable se produisit : deux à trois cents mètres cubes d'eau furent embarqués et envahirent la salle à manger, les couloirs et quelques cabines. Encore sous l'impression du terrible accident survenu dans l'après-midi, les esprits étaient un peu nerveux, la sensibilité féminine donna libre cours à ses impressions d'inquiétude ; beaucoup d'hommes ne disaient rien mais n'en pensaient

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 299-300.

³⁷¹ *Ibid.*, p 224.

pas moins »³⁷².

À l'instar des récits de voyage, Le Play relate à plusieurs moments son hébergement qui va du plus luxueux hôtel au campement dans la forêt, en passant par l'accueil des jeunes femmes japonaises réservé aux touristes occidentaux. À Bombay, il décrit le palace dans lequel il séjourne : « *Je suis descendu au Taj Hôtel, de création récente, propriété du Parsi Tata. C'est un immense caravansérail, possédant plus de cinq cents chambres, et remarquable par son escalier monumental, en granit. On pourra se faire une idée des dimensions colossales de cet édifice, si l'on songe qu'à chaque chambre, très vaste, sont annexées une petite antichambre et une salle de bains complète. L'ensemble de cet appartement, avec les repas, est taxé douze roupies, c'est-à-dire un peu plus de vingt francs, la roupie valant environ un franc soixante-dix centimes »³⁷³. Plus loin, l'auteur décrit les modalités de ses déplacements sur les voies ferrées indiennes qu'il juge très confortables : « *En voyage, il [son boy] se tient avec ses collègues dans un box réservé aux domestiques et annexé au wagon de première classe où l'on se trouve. Ces wagons sont très confortables ; ils ne contiennent qu'un ou deux compartiments très spacieux dont les banquettes sont latérales, parallèles et non perpendiculaires à la voie ferrée. Chaque compartiment ne comporte que quatre places, la nuit, et cinq à six places, le jour, qui ne sont d'ailleurs que très rarement occupées ; il y a donc quatre grandes banquettes rembourrées, dont deux inférieures, stables, et deux supérieures, mobiles, que l'on utilise selon les besoins. Un cabinet de toilette complet est annexé à chaque compartiment. Ce confort s'explique lorsqu'on songe aux grandes distances que l'on parcourt aux Indes, où les voyages de plusieurs milliers de kilomètres ne sont pas exceptionnels. D'autre part, la grande largeur des voies et la faible vitesse des trains permettent aux voyageurs de supporter sans fatigue de très longs trajets »³⁷⁴.**

³⁷² *Ibid.*, p 400.

³⁷³ *Ibid.*, p. 129.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 142-143.

1-3/ Des références aux ouvrages plus anciens

Le récit de Le Play oscille entre les histoires narrées par des tiers et ses témoignages qu'il peut enjoliver pour tenir en haleine le lecteur ou le conforter avec des anecdotes que celui-ci a déjà lu dans de précédents récits de voyage, comme celle des indigènes allant chercher dans la mer les pièces lancées par les touristes. Lionel Gauthier cite cette concordance des récits : « *Parfois les voyageurs racontaient à propos de sites visités des anecdotes semblables, comme celle des enfants du port d'Aden plongeant dans la mer à la recherche de pièces que leur lançaient les touristes depuis les bateaux* »³⁷⁵. Le Play relate une scène semblable dans son ouvrage, mais la situe dans un port de Ceylan. Au-delà des circuits et des sites visités, les comportements des touristes autour du monde se répètent dans des lieux variés engendrant de nouvelles habitudes chez les voyageurs et la mise en œuvre de nouvelles pratiques économiques et commerciales chez les habitants. Concernant l'anecdote des pêcheurs de pièces de monnaie, Le Play a certainement lu déjà quelque part cette histoire avant la rédaction de son récit. Il en donne lui aussi sa version : « *20 février. "A la mé ! A la mé ! Capitaine, jette un sou !". Ce sont les cris des petits Synghalais qui entourent l'Ernest-Simon, courrier d'Extrême-Orient. Ils jacassent tous en chœur, en se maintenant en équilibre, accroupis ou à genoux sur leurs pirogues faites de deux courtes pièces de bois associées. Quelques-unes, creusées dans un tronc d'arbre, sont munies d'un balancier qui flotte à une certaine distance de la barque à laquelle il est relié, pour la rendre insubmersible. Ils sont là un véritable troupeau, les petits Synghalais, ballottés par les vagues, se disputant les bonnes places, la tête tendue vers le pont du bateau, d'où les passagers leur jettent des sous ; alors ils plongent tous à la fois, dans les attitudes les plus amusantes ; quelques-uns d'entre eux ont un segment de membre en moins ; ils ont perdu un bras, une jambe ou un pied qui ont fait les délices des requins, nombreux dans ces parages ; si l'on force un peu la somme, ils se jettent du haut du bateau dans la mer, où ils arrivent en même temps que la pièce qu'ils vont chercher* »³⁷⁶.

³⁷⁵ Lionel Gauthier et Jean-François Staszack, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1980*, Éditions de Monza, 2015, p. 50.

³⁷⁶ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 219.

Comme au début de l'article de Charles Baldwin « *Chasses en Afrique, de Port Natal aux chutes du Zambèze* » paru dans *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages*³⁷⁷, Le Play débute son avant-propos en étalant sa modestie en insistant sur le rôle fondateur de ces amis pour la publication de son récit : « *Je dédie ce livre à mes amis. Sur les instances de quelques-uns d'entre eux, je me suis décidé à reproduire ces notes qui n'étaient pas primitivement destinées à être publiées. Un si grand nombre d'études intéressantes ont été écrites sur les divers pays que l'on visite dans un voyage autour du monde, que je jugeai l'apport de ma modeste et rapide observation parfaitement inutile et superflu. Ce livre viendra donc s'ajouter, un peu malgré moi, à la liste déjà longue des ouvrages de ce genre* »³⁷⁸. Le Play avoue lui-même dans cet extrait avoir lu ce genre d'ouvrages, celui des « récits de voyage ».

2) Passages littéraires et fiction

Avec les récits racontés par un tiers et les scènes agrémentées de détails inventés, l'auteur rédige des épisodes de fiction totale reprenant ici à son actif des poncifs de récits de voyages dans des lieux aussi recommandés à la visite par les guides touristiques. Le Play embauche d'ailleurs des guides locaux au fil de son voyage. En Chine, il parle de son « cicérone » ou du « Céleste » qui le pilote à Canton. Il se documente aussi par la lecture des guides touristiques tels que les Baedeker ou Murray³⁷⁹. Ces derniers recommandent par exemple chaudement, les tribunaux et autres lieux d'exécution publique à Canton comme à Pékin. D'après Muriel Détrie : « *Enfin, on constate, que bien loin d'être des lieux que le voyageur serait amené à rencontrer par hasard comme il le laisse croire parfois, ou qu'il aurait recherché dans le but de s'informer, tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle les lieux liés à la justice chinoise tels que prisons, tribunaux ou places d'exécutions se constituent peu à peu en sites touristiques qu'il importe de visiter. Cette "touristification", si l'on peut s'exprimer ainsi, se fait progressivement, entre la première et la seconde guerre de l'opium : elle est en tout cas effective en 1867 lorsque paraît le guide Mayers & Dennys qui présente les terrains d'exécutions de Canton, Pékin et Amoy comme des sites*

³⁷⁷ Voir *supra*, p. 33.

³⁷⁸ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, p. 7.

³⁷⁹ Voir *supra*, p. 30.

" devant être vus " »³⁸⁰. Muriel Détrie cite plus loin deux auteurs de récits de voyages en Chine qui décrivent leur visite à Canton. Le premier, Ernest Michel (1837-1896), réalise deux tours du monde et publie *Le tour du monde en 240 jours* en 1882. Le second, Ludovic de Beauvoir (1846-1929), effectue également un tour du monde dont il publie le récit en 1872. « *Il est par ailleurs symptomatique que tous ces lieux liés à la justice soient souvent associés à ces autres sites touristiques que sont les temples (ou " pagodes " comme on disait communément autrefois). Ainsi chez Ernest Michel, le récit consacré à Canton passa sans transition de la visite de " mosquée et de pagodes " parmi lesquelles est distinguée " la Pagode de l'Horreur ", ornée de statues représentant des scènes de tortures infernales, à celle des prisons, puis du tribunal et enfin du terrain des exécutions où s'expose pareillement " le spectacle de la torture ". Et chez Ludovic de Beauvoir, à l'inverse, on glisse insidieusement de l'évocation des " cour de prisons " de Canton où de " misérables (...) attendent en fourrière le sabre du bourreau ", à celle de la " pagode des tortures " qui se trouve tout à côté et qui permet d'introduire le catalogue des instruments de torture " les plus affreux " »³⁸¹. Dans son livre, Le Play suit scrupuleusement les guides et autres récits de voyage sur ces singulières « curiosités ». Il commence d'abord par la pagode des cinq cent Luohans : « *Il y à Canton une grande quantité de temples ; quelques-uns seulement présentent un certain intérêt ; l'un deux est la pagode des " Cinq cents Lo-han ", ou des cinq cents génies. C'est un temple bouddhique qui contient un véritable musée des saints de la religion dans des attitudes variées, parfois grotesques* »³⁸². Cette visite est l'occasion pour lui de prendre une série de stéréoscopies jusqu'à l'intérieur du temple³⁸³. Il explique qu'ensuite il s'est rendu dans la partie nord de la ville près des murailles pour son point de vue offrant un champ panoramique de la ville. « *De ce point culminant, on jouit d'une vue magnifique sur la cité entière et les environs : la pagode de l'Empereur, celle de Confucius, le minaret de la mosquée, la Pagode ornée apparaissent dans la masse enchevêtrée des maisons entassées* »³⁸⁴. Sur l'une des deux photographies montrant la ville en contrebas, on distingue effectivement la*

³⁸⁰ Muriel Détrie, « *Document or Fiction : Supplices chinois in Travelogues. Le thème des " supplices chinois " dans les récits de voyage : document ou fiction ?* », *Turandot Chinese Torture / Supplice chinois. Approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique*, Lyon, Institut d'Asie Orientale CNRS, 2006. En ligne : <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=48>.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, p. 307.

³⁸³ Voir annexes Fig. 26, fig. 27 et fig. 28, p. 16.

³⁸⁴ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, *op.cit.*, p. 308.

pagode. Ensuite, suivant ses écrits, en longeant les murailles de la ville, il serait arrivé au tribunal qui se serait situé à proximité : « *Non loin de là, se trouve le tribunal qui se tient dans une sorte de remise, où l'appareil de la justice manque réellement de majesté. Au moment où j'y pénétrai, un juge revêtu d'une superbe robe violette, était en train de faire avouer à un misérable prévenu, en lui faisant appliquer des coups de baguettes sur la plante des pieds, un crime qu'il n'avait peut-être pas commis, ou dénoncer des complices qu'il n'avait probablement pas. La torture est encore la vieille formule, seule capable de maintenir l'ordre, et les juges l'appliquent avec d'autant plus d'ingéniosité qu'elle leur permet de savourer des spectacles de souffrance pour lesquels ils ont trop souvent un faible. A côté, s'élève la prison, assez analogue à celle de Tanger, réduit immonde et puant où sont entassés des prisonniers chargés de chaînes. Dans le voisinage, on voit la place des exécutions assez délaissée pour l'instant* »³⁸⁵. Ce récit ne correspond aucunement à ses stéréoscopies. En effet, à la suite de ses deux vues panoramiques Le Play photographie l'ancien bâtiment qui servit de quartier général à l'armée française lors de la seconde guerre de l'opium³⁸⁶, près des murailles, mais qui ne pouvait être confondu avec une simple « remise ». On peut douter que Le Play ait réellement assisté à la scène qu'il décrit. La correspondance avec les récits de voyage antérieurs place cet extrait parmi les représentations imaginaires destinées à attirer l'attention du lecteur. Si l'on suit l'ordre des stéréoscopies, il visite ensuite le vieux quartier commerçant de la ville avec ses rues étroites et se promène ensuite dans un autre quartier aux rues plus larges lui donnant l'occasion de prendre en cliché l'ancien minaret de la mosquée³⁸⁷. Puis il se rend à la pagode des cinq cents Luohan qui clôt l'ensemble de ses vues de Canton. Sa rédaction se plie aux exigences des récits de voyage antérieurs, avec des visites de temples rapidement abordées, mais le conduisant inexorablement à la « pagode de l'horreur » évoquée par ses prédécesseurs. « *Après une courte visite au " Wen-Miao ", ou Temple de la littérature, dédié à Koung-Tseu, Confucius, que l'on voit trôner sur l'autel principal, je terminai cette promenade au " Tch'eng-Houang-Maio ", le Temple des dieux protecteurs des murs et des fossés de la ville ; on y voit un jardin des supplices qui aurait pu inspirer l'imagination de Mirbeau, aussi l'a-t-on surnommé le " Temple des horreurs ". Les scènes représentent des condamnés qu'on étrangle*

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Voir annexes Fig. 79, p. 43.

³⁸⁷ Voir annexes Fig. 109, p. 56.

*méthodiquement, d'autres sont sciés longitudinalement comme des planches ; d'autres subissent le supplice de la cloche dont les vibrations les étourdissent jusqu'à la mort ; ici, c'est un citoyen dont l'arrière-train s'en va par lambeaux sous les coups de rotin ; là on empale ou bien on coupe des têtes par série. C'est un spectacle charmant ! »*³⁸⁸. Le Play s'inspire de la succession des lieux du récit de Ludovic de Beauvoir, tout en rajoutant une visite de la morgue et en faisant référence nommément à Mirbeau. Même si Le Play n'a pas vu les édifices qu'il décrit, ni assisté aux épisodes qu'il narre, il s'est cru obligé de raconter ces visites imaginaires pour donner au contraire un sentiment de réalisme à son récit. En effet pour Le Play, ne pas visiter ce qui était cité dans les guides comme incontournable et ne pas raconter les scènes systématiquement décrites dans les récits de voyage précédents sur l'application de la justice en Chine aurait été l'équivalent d'un aveu du « ratage » d'une partie de son voyage.

3) Sa sélection de photographies imprimées : un désir d'exotisme

Les phototypies hors texte qui servent d'illustration peuvent être insérées entre les pages du texte directement concerné ou servir d'illustration plus générale et être introduite au milieu d'un texte sans rapport direct. Chaque planche d'illustration contient deux phototypies.

L'anecdote des autochtones plongeant dans la mer pour chercher des piécettes fait l'objet d'une planche reproduisant deux de ses stéréoscopies³⁸⁹. Celle du haut montre le bordage du navire avec un canot de sauvetage, le plongeur immobile dans les airs et au-dessous une mer « d'huile ». La seconde reproduction montre les pirogues des autochtones et l'arrivée des plongeurs immobilisés à mi-corps dans l'eau. Avec ce choix d'illustrer son propos par une planche en phototypie, Le Play souligne cette anecdote et s'inscrit dans la tradition des récits de voyage plus anciens. Il montre par ailleurs de véritables instantanés où le mouvement des plongeurs est saisi avec toute la netteté offerte par l'obturateur de son appareil portable. Cette planche insérée

³⁸⁸ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p. 309.

³⁸⁹ Voir annexes Fig. 173, p. 93.

dans le chapitre intitulé « En route vers l'Extrême-Orient » est à ajouter aux dix-sept autres planches illustrant, sans surprise, le thème du voyage maritime ou fluvial.

Le chapitre intitulé « *L'Indo-Chine - Cochinchine – Cambodge – Haut-Cambodge -* » comprend quinze planches en phototypies composées de deux images chacune. Parmi elles, sept planches – soit quatorze photographies au total - sont rattachées à l'expédition hors saison de Le Play vers Angkor. « *L'époque la plus propice pour gagner Ang-Kor est celle des hautes eaux, de juillet à janvier ; les mois de novembre et de décembre sont en particulier les plus favorables. À ce moment, un bateau à vapeur de la Compagnie des Messageries fluviales conduit à l'embouchure de la rivière de Siem-Réap, où une barque vous amène au village du même nom ; on parvient ensuite aux ruines, en charrette à buffles. De février à juin, le vapeur ne dépasse par Kompang-Chnang ; il est alors nécessaire de prendre dans ce village un sampam, bateau à rames à fond plat, pour atteindre la région de Siem-Réap, et de terminer le voyage en voiture à bœufs* »³⁹⁰. Les quatorze vues qu'il choisit exposent en détail le site, mais aussi les difficultés qu'il a rencontrées pour s'y rendre et pour en revenir. Ce « voyage dans le voyage » se déroule sur une quinzaine de pages où sont mis en valeur son sens de l'organisation, sa ténacité, son courage, à l'inverse de ses « coolies » et de son « chinois » (son guide), qui eux sont fatigués et démotivés. « *Dans la soirée le bateau s'est arrêté ; les coolies déclarent qu'ils veulent se reposer ; ils ont tourné la barque de sorte que je ne sais plus de quel côté m'orienter. Cette navigation sans issue, lente, difficile et monotone commençait à m'exaspérer; dans un moment d'impatience, je précipitai à l'eau mon maître d'hôtel qui, étendu de tout son long sur le toit du sampan, était occupé à faire des ronds de fumée avec sa cigarette ; puis, me souvenant tout à coup des prédictions pessimistes que l'on m'avait faites et qui paraissaient devoir se réaliser, énervé par la fatigue, éprouvant une pénible sensation d'abandon, je menaçai les coolies des châtiments les plus terribles s'ils abandonnaient leur poste. Le palabre dura assez longtemps, car mon interprète, attribuant à l'inertie des coolies le bain de boue qu'il venait de prendre, parlait avec tant d'animation que les autres ne semblaient pas comprendre un mot de ce qu'il leur racontait dans son sabir sino-cambodgien. J'appris enfin que leurs intentions n'avaient rien que de très pacifique, mais, sur le point de rentrer, ils avaient décidé de faire le coup classique de la grève, pour que j'augmente leurs émoluments qui étaient en tout*

³⁹⁰ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 240.

*et pour tout d'environ soixante centimes par jour. Comme, en somme, je n'avais eu qu'à me louer de leur conduite, je leur promis que je doublerais leur salaire s'ils me ramenaient le lendemain à Kompang-Chnang. L'effet de ces bonnes paroles fut magique ; ils se mirent aussitôt à l'œuvre tous les sept »*³⁹¹. Cette petite expédition où Le Play est le seul Occidental présent constitue pour lui un véritable exploit personnel. Une fois passée l'angoisse qu'il exprime au moment du départ de son sampan : « *On enleva l'amarre qui la retenait au vapeur ; celui-ci s'éloigna rapidement et disparut bientôt à mes yeux. Cette séparation me fut pénible et j'éprouvai à ce moment une sensation anxieuse d'isolement »*³⁹². Cette opération réussie est pour lui source de satisfaction : « *Mon retour est un véritable événement. Mon expédition comptera, paraît-il, comme un record »*³⁹³.

La première planche de ce chapitre concernant l'Indochine et le Cambodge s'ouvre sur la présence française et la colonisation de la région avec une vue de l'arrivée à Saïgon au ponton réservé à la compagnie des Messageries Maritimes et une autre montrant le planton de la garde annamite devant le palais du gouvernement général³⁹⁴. Dans son ouvrage, Le Play valorise la colonisation française en présentant comme exemple de la modernisation de l'Indochine la réalisation de voies ferrées. En choisissant de reproduire dans une planche l'intérieur d'un wagon de 3^e classe, il suggère l'utilité de ces constructions pour la population indochinoise³⁹⁵. Le Play montre son intérêt pour les conquêtes coloniales et les combats menés par les troupes françaises alors qu'il était encore un enfant : « *Au bout d'une heure, le train arrive à Bac-Ninh, centre militaire important. La ligne longe les murs de la citadelle que le général de Négrier occupa après une série de combats, en mars 1884. [...]. Un peu plus loin, nous arrivons à Kep, où eut lieu un combat important entre un corps de quinze cents Français et une armée de cinq mille Chinois qui fut mise en déroute en octobre 1884 ; puis, voici Bac-Lé, où commença la guerre d'embuscades. Le pays, très accidenté, était favorable aux surprises ; c'est près de cette bourgade, sur les bords du Song-Thuong, que trois cent cinquante hommes de la colonne Dugenne qui marchait sur Lang-Son, tinrent pendant deux jours, dans une position*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

³⁹² *Ibid.*, p. 246.

³⁹³ *Ibid.*, p. 260.

³⁹⁴ Voir annexes, Fig. 174, p. 93.

³⁹⁵ Voir Annexes Fig. 19, p. 13.

désavantageuse, contre trois mille Chinois. À chaque pas, pour ainsi dire, on aperçoit sur les hauteurs des fortins chinois abandonnés, ou des monuments, vestiges des combats livrés dans ces parages »³⁹⁶. Une planche illustre son propos avec une phototypie reproduisant un monument aux morts dans les environs de Liang-son³⁹⁷. Il termine son chapitre par une planche montrant la beauté de la baie d'Along et ses dangers avec un vue d'une épave saisie lors de sa pérégrination maritime³⁹⁸.

4) Instantanés ou clichés exotiques, une valeur documentaire identique

4.1) L'affirmation de Le Play comme photographe

Le Play, photographe amateur, n'est pas un féru de technique photographique qui explique ses calculs pour la profondeur de champ, l'ouverture ou la vitesse choisie pour son obturateur ou la météo et la luminosité nécessaire à ses prises de vue. Seulement deux extraits dans son ouvrage concernent l'aspect pratique de la photographie. Le second se rapporte à un incident survenu au Japon : « *Je me disposais à prendre une vue générale du port, lorsqu'un agent de police qui me guettait depuis quelque temps, se précipita sur moi et, saisissant mon appareil, me fit comprendre qu'il était interdit de photographier. Il y a, sur les côtes du Japon, un certain nombre de régions, comme Nagasaki, garnies de forts, dans le périmètre desquelles il importe de connaître et surtout d'observer les règlements formels qui y sont édictés ; toute infraction à la loi est sévèrement punie. Le voyageur qui, venant de l'ouest, tourne autour de la terre, est habitué depuis Port-Saïd à une liberté d'action que l'indifférence ou l'esprit de soumission des indigènes autorisent dans une certaine mesure ; mais voici qu'au nord de la mer de Chine, entre le trentième et le quarantième degré de latitude, un roc émerge des eaux : c'est le Japon, avec son esprit, de méthode et de progrès, sa population énergique, son patriotisme, ses lois, sa discipline à laquelle il faut se plier sans discuter. Je bouclai donc mon appareil et, au pas rapide d'un djin*

³⁹⁶ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 284.

³⁹⁷ Voir annexes, Fig. 175, p. 94.

³⁹⁸ Voir annexes, Fig. 176, p. 95.

*(pousse-pousse), je me dirigeai vers le temple d'O-Suwa, ou " temple du cheval de bronze " élevé sur les flancs de la montagne au-dessus de Nagasaki »*³⁹⁹. S'il ne détaille pas les conditions de prises de vue, Le Play ne mentionne pas plus le modèle de son appareil et ses caractéristiques techniques. La seule indication fournie dans une page de son ouvrage est qu'il s'agit d'un appareil « de poche » qu'il range dans un étui, comme le laisse supposer le terme « boucler » utilisé dans la citation précédente. L'autre phrase se rapportant à sa pratique photographique se trouve dès l'avant-propos où Le Play y affirme être l'auteur des photographies reproduites en phototypie : « *J'ai joint au texte une collection de vues photographiques, choisies dans le grand nombre de celles que j'ai faites ; elles ont trait aux sites les plus beaux, aux spectacles magnifiques ou étranges qui m'ont le plus frappé au cours de ce voyage* »⁴⁰⁰. Nous avons vu que Le Play prend des libertés dans son récit quand il affirme avoir visité certains lieux et avoir assisté à certaines scènes, mais ici c'est avec sa sélection de photographies qu'il abuse de la crédulité du lecteur. L'observation de certaines planches montre que Le Play a aussi utilisé des « clichés exotiques », ces tirages de studio professionnels qu'il a acheté sur place.

4.2) La prégnance des clichés exotiques

Ces clichés exotiques ne sont pas reproduits dans le chapitre sur l'Indochine, mais sont bien présents dans les chapitres suivants concernant la Chine et le Japon. Le Play dispose ainsi par exemple sur une planche le portrait en pied acheté d'une jeune femme chinoise au-dessus d'une photographie personnelle d'un homme à la cangue prise vraisemblablement aux environs de la gare de Pékin ou de Nankou. La légende de la planche entretient un flou volontaire sur l'auteur en présentant les deux images comme des types qui pourraient figurer sur des cartes postales, sans autre précision de lieu : « *Femme tartare – Chinois condamné à la cangue* »⁴⁰¹. De plus, il ne mentionne pas d'événement ou de visite particulière par rapport à la « femme tartare », mais imagine toute une scène sur deux prisonniers à la cangue qu'il situe

³⁹⁹ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p. 258.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰¹ Voir annexes, Fig. 177, p. 96.

devant les portes de Shanghai⁴⁰². Dans une autre planche du chapitre concernant la Chine, il combine à nouveau une de ses photographies prise au temple des Nuages blancs aux environs de Pékin avec un cliché exotique acheté montrant des moyens de transport primitifs mis en scène devant un mur. Contrairement à la planche précédente où les lieux n'étaient pas définis, il localise cette fois-ci son image correctement « *Environs de Pékin. Une des portes dans l'intérieur du Temple du Pi-yen-sseu* » et invente une localisation pour la reproduction du tirage professionnel en ajoutant : « *Pékin. Scène de la rue* ». Il est possible que ce cliché exotique ait été réalisé à Pékin, car le mur servant de fond a aussi servi pour un « portrait de groupe de lamas », dont il existait un temple à Pékin (que Le Play appelle « le temple des lamas »). Le Play a sans doute acquis en lot ces images d'un atelier photographique utilisant un pan de mur identique pour ses prises de vues. Cette image professionnelle répond à celle qu'il a pu prendre sur le vif dans une rue de Shanghai avec le même type de brouette⁴⁰³ et dont il parle dans son récit : « *Parmi les moyens de locomotion, il faut faire une place à part aux "ché-tsés", sortes de brouettes à-roues pleines, fiacres rudimentaires, poussés par des hommes, et sur lesquels un équilibre parfait est une des conditions indispensables du transport* »⁴⁰⁴. Ce moyen de transport, avec le fameux pousse-pousse, rentre dans la panoplie des « types » de transports primitifs et exotiques dont les images sont vendues par des tirages issus d'ateliers de photographie. Il choisit encore des clichés exotiques qu'il a collectionnés pour illustrer le site des tombeaux des Ming, jugeant sans doute ses stéréoscopies pas assez nettes ou préférant peut-être les cadrages plus classiques des tirages professionnels. Sur la première planche illustrant le site, il mêle photographie personnelle du portique monumental et cliché pour touriste centré sur l'allée impériale bordée de manière symétrique par une colonne monumentale⁴⁰⁵. Sa stéréoscopie, non sélectionnée, est désaxée et ne présente qu'un seul côté de l'allée avec une unique colonne. La légende ne fait aucune distinction entre sa photographie et l'autre, toutes deux documentant le même site : « *Environs de Pékin-Tombeaux des Ming. Le Grand portique à l'entrée de la plaine des Tombeaux. L'entrée de la Voie Triomphale* ». Il présente à la suite encore deux autres clichés acquis sur place. Avant la fin du chapitre sur la Chine, il insère une

⁴⁰² Voir *supra* p. 76.

⁴⁰³ Voir annexes, Fig. 178, p. 97.

⁴⁰⁴ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis, op.cit.*, p 316.

⁴⁰⁵ Voir annexes, Fig. 179, p. 98.

planche reproduisant en noir et blanc deux clichés colorisés à l'origine de Nagasaki et du Torii de Miyajima.

Dans le chapitre dédié au Japon, Le Play continue de mélanger ses photographies aux photographies des professionnels et a même parfois l'honnêteté de préciser qu'il n'a pas pu photographier tel ou tel site, comme dans le cas du mont Fuji⁴⁰⁶ qu'il a uniquement aperçu par la fenêtre de son train⁴⁰⁷. Un tirage professionnel, toujours combiné avec une photographie opérée par Le Play, montre un lieu type avec des figurantes, des femmes en kimono. Cette image située à Tokyo est sobrement intitulée « Un jardin japonais »⁴⁰⁸. Enfin, deux reproductions de tirages colorisés disposés sur une planche sont facilement identifiables comme étant des photographies produites par un professionnel, la première image étant en partie détournée. Cette image figurant un Japonais tatoué vu de dos en provenance du studio Stillfried et Andersen a déjà été rapportée en France dans d'autres albums⁴⁰⁹. La photographie imprimée en dessous est aussi une image provenant d'un studio professionnel. Elle montre des prostituées attendant le client à Yoshiwara. Autant la légende du cliché en haut de la page est descriptif, autant celle du bas est peu explicite et réservée aux initiés : « Tokio. Homme tatoué. Yoshiwara ». Dans une longue description, Le Play narre sa visite au quartier réservé à la prostitution qui y était réglementée : « *Le soir, après dîner, je retrouvai à la porte du restaurant d'Ueno, mon fidèle kouroumaya qui m'attendait, étendu entre ses brancards. Je n'avais plus qu'une excursion à faire pour avoir rempli mon programme. L'heure était venue ; je lui dis donc : " au Yoshiwara ! ". Il me répondit en clignant de l'œil : " Yoshiwara ! Ha ! ". C'est assurément un des spectacles les plus curieux du monde. En route, je rencontrai toute une famille américaine composée du père, de la mère, d'un jeune homme et d'une jeune fille, avec lesquels j'avais voyagé entre Kyoto et Nagoya. Ils eurent l'air quelque peu gênés de me voir, car la direction qu'ils suivaient ne laissait aucun doute sur le but de leur promenade. Cependant, ce quartier spécial n'a aucun caractère clandestin et il est considéré au Japon comme une institution très respectable ; c'est un lieu de promenade qui n'a rien que de très artistique et de parfaitement convenable. Après*

⁴⁰⁶ Voir annexes, Fig. 180, p. 99.

⁴⁰⁷ Voir *supra*, p. 107.

⁴⁰⁸ Voir annexes, Fig. 181, p. 100.

⁴⁰⁹ Voir *supra*, p. 106

avoir traversé un faubourg désert et sombre, on arrive dans une ville en fête. C'est en effet une véritable ville qui compte plus de cinq mille âmes, avec de belles rues, bien entretenues, des maisons hautes propres et artistiquement décorées. Les voies droites sont garnies, de chaque côté, de lanternes suspendues en rangs serrés devant les maisons, pour éclairer les façades des élégants magasins ; mais en ce lieu les glaces sont remplacées par des grilles et derrière celles-ci, se tiennent immobiles des rangées de petits mannequins vivants, devant des boîtes où sont disposés le miroir, la houppe, le fard et la minuscule pipe. Toutes ces poupées sont parées de beaux costumes bariolés, d'un dessin différent dans chaque maison ; il y en a de pourpres, de rouges, de verts, de bleus, de jaunes, de violets, rehaussés d'or et d'argent, avec des dessins représentant des dragons, des oiseaux, des papillons ou des fleurs ; leur chevelure noire, bien lissée avec l'huile de camélia, est garnie de peignes d'écaillé ou de grandes épingles. Elles sont là, des milliers, exposées à l'admiration de la foule. Des hommes s'accourent aux balustrades, disposées au-devant des grilles, pour pouvoir mieux les contempler »⁴¹⁰. Le Play semble trouver le quartier agréable et laisse supposer que le seul objectif des visiteurs est de venir regarder ces femmes. Mais alors que le tourisme sexuel fait partie des curiosités inscrites dans les guides et communément admise, Le Play reste évasif et emploie le mot « poupée » pour qualifier ces prostituées. Il utilise d'ailleurs ce terme comme celui de « mousmé » pour parler de n'importe quelle jeune femme en Chine comme au Japon.

Pour illustrer son livre, Le Play sélectionne donc à la fois ses propres images instantanées qui correspondent à ses écrits, comme les vues des ruelles trépidantes de Canton qu'il prend à hauteur de visage, ou des tirages de photographes professionnels issus de sa collection. Il préfère ces dernières quand elles lui paraissent mieux réussies, soit plus nettes, soit mieux cadrées de façon centrale. Il les insère également quand il n'a pu observer lui-même et donc prendre en photographie les scènes typiques ou les différents types humains caractéristiques alors largement diffusés par la presse illustrée et dans les récits romancés. Pour Anne Nishimura Morse et Frederic Sharf, beaucoup de touristes occidentaux étaient moins touchés par la spécificité des lieux représentés dans les clichés exotiques qu'ils ramenaient chez eux que par leur conception du Japon que ces images confirmaient. Claude Estèbe et

⁴¹⁰ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., pp. 386-387.

Gérôme Ghesquière précisent : « *L'engouement pour la Yokohama shashin [vues de Yokohama] accroît la demande d'Albums-souvenirs pour une clientèle étrangère qui voyage au Japon, non pas pour y trouver les stigmates du progrès qu'elle vit par ailleurs au quotidien, mais pour l'authenticité et l'exotisme auxquels le japonisme l'a préparé* »⁴¹¹.

4) Un livre distingué par la Société nationale de géographie

Homme de la fin du XIX^e siècle, Le Play croit au progrès des sciences et des techniques. En tant que médecin, il se voit comme un homme de science et se présente dans son avant-propos comme « *un observateur impartial* », capable d'analyser le monde objectivement. « *Éduqué par une science d'observation, ayant appris à voir, à analyser, à interpréter, je me suis appliqué à noter consciencieusement les particularités d'un spectacle sans cesse changeant, ainsi que les aperçus multiples, suscités par les impressions si diverses des différentes régions traversées* »⁴¹². Mais quoi qu'il en dise, Le Play souhaite peut-être une certaine reconnaissance de son œuvre. Il ne revendique aucune qualité artistique ou littéraire et se positionne plus comme un scientifique que comme un artiste. Cela explique sans doute aussi son accaparement d'œuvres de photographes professionnels dans son livre. Pour lui, la photographie est un instrument au service de la science, y compris de l'ethnologie ou de la géographie. Il s'inscrit dans cette conception de la photographie comme documentation de la réalité qui existe à cette époque chez les scientifiques du Museum d'Histoire naturelle et ceux du musée d'ethnographie du Trocadéro. Médecin comme Paul Broca (1824-1880), Le Play avalise les théories de ce dernier en matière d'ethnologie et de l'utilisation de la photographie comme instrument scientifique : « *Les voyageurs pourront souvent se procurer, chez les photographes des villes qu'ils visiteront, des collections de photographies représentant des indigènes. Ces photographies, faites au point de vue pittoresque, ne valent pas celles qui sont faites suivant nos indications. Mais ce sont des documents ethnographiques intéressants, et*

⁴¹¹ Claude Estebe et Jérôme Ghesquière, « La photographie à l'ère Meiji », in *Meiji, Splendeurs du Japon impérial*, catalogue de l'exposition, Paris, musée des arts asiatiques Guimet / Lienart, Paris, 2018, p. 102.

⁴¹² Albert Émile Le Play, *Notes et croquis*, op.cit., p. 7.

il est bon de les recueillir »⁴¹³. Par ses lectures de récits de voyages, Le Play souhaite avec son ouvrage participer avec son ouvrage à une meilleure connaissance du monde et à sa diffusion : « *Ce sont ces impressions que j'ai essayé d'exposer dans ce livre, pensant qu'elles pourraient intéresser ceux qui n'ont pas eu, comme moi, l'avantage de les éprouver ; je serai heureux d'y avoir réussi* »⁴¹⁴. C'est vraisemblablement une des raisons qui le pousse à concourir pour un prix sous la férule de la Société de géographie.

La Société de géographie est une des plus importantes sociétés savantes du XIX^e siècle. Créée en 1821 par un groupe de passionnés de voyages, elle souhaite regrouper tous les voyageurs (scientifiques, militaires, médecins, ingénieurs, hommes d'affaires ou écrivains) pour collecter puis diffuser la connaissance du monde et promouvoir la géographie comme discipline scientifique. Pour Jean Bastié, « *elle a toujours encouragé les explorations, publié des instructions aux voyageurs, les a soutenus, financés, récompensés par des prix et des médailles, et fait connaître au grand public les résultats de leurs expéditions* »⁴¹⁵. Pour faciliter la recherche géographique, elle se dote d'une bibliothèque et pour diffuser la connaissance, elle organise des conférences dans ses locaux et publie le *Bulletin de la Société de géographie*. La photographie est rapidement considérée comme un outil utile pour les descriptions géographiques et « *C'est en 1861, [...] qu'entre dans les collections de la Société de géographie les premières photographies. Désiré Charnay, jeune voyageur français de retour du Mexique, offre un ensemble de quarante-neuf tirages des mines du Yucatan* »⁴¹⁶. Sous la présidence de Prosper de Chasseloup-Laubat (1805-1873) de 1864 à 1873, - un ancien ministre de la Marine et des colonies et sénateur du second Empire depuis 1862, la Société de géographie prend une orientation colonialiste en particulier vis à vis de l'Extrême-Orient. C'est lui qui décide d'organiser une expédition sur le Mékong en vue d'établir une nouvelle voie navigable pour atteindre le territoire chinois. Il confie le commandement au capitaine Doudart de

⁴¹³ Paul Broca, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, Paris, 2^e édition, 1879, p. 8.

⁴¹⁴ Albert Émile Le Play, *Notes et croquis d'Orient*, op.cit., p. 7.

⁴¹⁵ Jean Bastié, « *La Société de géographie* », *Trésors photographiques de la Société de géographie*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/reperes/01.htm>

⁴¹⁶ Olivier Loiseaux (dir.) et Gilles Fumey, *Les premiers voyageurs photographes, 1850-1914*, Paris, Glénat / Société de géographie / BNF éditions, 2018, p. 229.

Lagrée qui prend dans son équipage le lieutenant Louis Delaporte⁴¹⁷. En 1875, La Société de géographie est chargée de la tenue de la deuxième session du Congrès international des Sciences géographiques à Paris. À cette occasion est adoptée l'idée de constituer un album des explorateurs en commençant par la réalisation de portraits photographiques des membres étrangers présents au congrès. Cette nouvelle collection de photographies participe au mouvement de glorification des explorateurs entamé par les revues illustrées de gravures comme *Le tour du monde* ou *L'illustration* ou encore dans les suppléments illustrés des quotidiens populaires⁴¹⁸. Nous avons vu les liens qui unissaient la Société de géographie, la presse illustrée et les éditions Hachette, et en particulier la place qu'occupait Elisée Reclus dans cette transmission des images⁴¹⁹. La reconnaissance de son travail est couronné par l'attribution de la médaille d'or de la Société en 1892, bien que celle-ci soit d'après le règlement réservée « *au voyageur qui, dans le courant d'une des années précédentes, aura fait un voyage hors ligne par l'importance comme par la nouveauté des résultats dont il enrichit la géographie* »⁴²⁰. Parmi les membres du jury d'attribution figure Ernest Grandidier (1833-1912), auditeur au conseil d'État entre 1860 et 1870 et premier conservateur de la céramique chinoise au musée du Louvre de 1894 à 1912, après avoir fait don de sa collection personnelle au prestigieux musée. Au tournant du XX^e siècle, l'Extrême-Orient (Indochine, Chine et Japon) est toujours dans l'actualité géographique. La Société de géographie distribue ses médailles selon des critères bien définis. Simultanément, le recueil de photographies comme documents d'études scientifiques devient très important. « *En 1895, Charles Maunoir [secrétaire général] apporte une plus grande précision dans les desideratas de la Société de Géographie qui "accueillera avec reconnaissance les photographies présentant un caractère géographique ou ethnographique (vue de paysages, de lieux habités, monuments, de types humains) et plus particulièrement celles qui proviendront de régions peu connues ou incomplètement explorées"* »⁴²¹. Parallèlement à l'attribution de médailles, la Société de géographie est chargée de récompenser les lauréats des prix

⁴¹⁷ Voir *supra*, p. 40.

⁴¹⁸ Isabelle Surun, « *La figure de l'explorateur dans la presse du XIX^e siècle* », *Le Temps des médias*, vol. 8, n° 1, 2007. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-57.htm> .

⁴¹⁹ Voir *supra* p.33.

⁴²⁰ « Rapport sur le concours au prix annuel fait à la Société de Géographie dans sa séance générale du 6 mai 1892 », *Bulletin de la Société de géographie*, Paris, 189. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37731q/f208.item>.

⁴²¹ Olivier Loiseaux (dir.) et Gilles Fumey, *op.cit.*, p. 230.

créés de manière testamentaire par d'anciens membres. Le prix Armand Rousseau est ainsi créé en 1907 : « *Décerné à l'auteur de travaux intéressant l'avenir de la France en Asie. Ce prix a été fondé sur la proposition de M. Le Myre de Vilers, onze ans après la mort d'Armand Rousseau, avec le reliquat d'une souscription ouverte pour l'érection d'un monument à sa mémoire sur une place à Brest. [...] Il fut plusieurs fois sous-secrétaire d'État et enfin en 1895 Gouverneur général de l'Indochine jusqu'à sa mort en 1896* »⁴²². « L'avenir de la France en Asie » concerne à la fois l'avenir colonial en Indochine et les débouchés commerciaux avec la Chine. Après l'organisation de la première exposition coloniale à Paris et la mise en service du Transsibérien en 1906, l'attrait pour l'Extrême-Orient s'installe. Il faut noter la création d'une ligue coloniale française au sein de la Société de géographie l'année suivante en 1907 : « *La cause coloniale, à laquelle une élite s'est dévouée, n'est plus combattue depuis que nos explorateurs et nos soldats ont reconstitué notre empire d'outre-mer ; mais l'opinion publique est-elle réellement convaincue de la nécessité pour la France de tirer parti de cet immense domaine, qu'il s'agit d'inventorier et qui sera, dans l'avenir le plus sûr agent de sa prospérité et de sa grandeur si elle sait être clairvoyant ? – À ce point de vue des efforts restent à faire ; aussi faut-il applaudir à la création d'un organisme dont le but est de former une opinion coloniale française telle que l'a définie M. Etienne, président du comité, qui sera secondé par M. Binger comme secrétaire général et par M. le professeur F. Lemoine comme secrétaire. Parmi les membres d'honneur de cette ligue nous relevons les noms de notre président, M. Le Myre de Vilers, et de trois autres de nos collègues : MM. Grandidier, le Docteur Hamy, le prince Roland Bonaparte [...]* »⁴²³. Charles le Myre de Vilers (1833-1918) fut gouverneur de Cochinchine avant de se consacrer à la Société de géographie. Charles le Myre de Vilers et Ernest Grandidier ont tous deux résidés en Extrême-Orient. Le Play effectue son tour du monde en 1906 et 1907. Il présente donc son ouvrage à un moment opportun où l'Extrême-Orient est un des axes d'études important à la Société de géographie et où la photographie est recherchée en tant que document de travail et d'étude. Par son ouvrage, il devient le troisième lauréat du prix Armand Rousseau en 1910.

⁴²² « Répertoire des prix », *La géographie*, numéro spécial hors-série, 2004.

⁴²³ « Actes de la Société de Géographie, séance du 3 mai 1907, présidence de M. E. –A. Martel », *La géographie*, Bulletin de la Société de géographie XV, 1^{er} semestre 1907, p. 31. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37753s>.

Conclusion

Les stéréoscopies de Le Play témoignent d'une pratique photographique en évolution. Marqué par l'effet de relief des stéréoscopies et par les lectures des récits de voyage de son enfance, Le Play utilise un appareil stéréoscopique « de poche » pour enregistrer les images de son voyage autour du monde afin de se les remémorer par la suite en les contemplant à travers un stéréoscope. Cette habitude de vision individuelle des photographies en relief est encore très courante dans les milieux aisés au tout début du XX^e siècle.

En bon amateur, il exploite les autres possibilités de son appareil portable stéréoscopique comme celle d'effectuer des vues panoramiques en utilisant un seul objectif central et surtout celle de saisir des instantanés, des images nettes figeant le sujet dans son mouvement ou permettant au photographe de le figer. La taille de son appareil lui donne l'opportunité de l'emporter partout avec lui. Lors de ses balades à pied, en charrette, en pousse-pousse ou en bateau, il a toute liberté pour prendre des séries de prises de vue qui suivent ses déplacements et ses mouvements. Ces séries de stéréoscopies instaurent des séquences d'images qui recréent une temporalité singulière dans le fil de son voyage. Il utilise aussi son appareil portatif pour réaliser quelques images de « reportage », c'est-à-dire des photographies saisies à hauteur d'yeux en particulier dans des espaces étroits comme des ruelles ou des temples rupestres.

La taille, le poids de son appareil et sa maniabilité facilitent son emploi lors de son expédition vers Angkor. Une fois de retour, pour obtenir des épreuves en grand format attestant de son expédition et visibles par plusieurs personnes à la fois, il abandonne l'effet de relief. Cette utilisation particulière de l'appareil stéréoscopique pour produire des positifs de grand format devient plus tard systématique. En effet, son tour du monde accompli, Le Play continue son activité de photographe amateur. Durant la Grande Guerre, il utilise toujours un appareil stéréoscopique pour photographier son quotidien comme le révèlent les plaques stéréoscopiques négatives sur verre conservées au musée de l'armée. Cependant, à l'inverse de son voyage

autour du monde, le Play préfère se passer du stéréoscope et donc du relief au profit de positifs sur papier de plus grand format, qu'il peut alors inclure dans des albums.

Durant son périple circumterrestre, en parallèle à son activité de photographe amateur, Le Play s'adonne à un autre passe-temps : la collection de clichés et de cartes postales exotiques. L'imagerie qu'elles reproduisent est omniprésente dans les médias, Expositions universelles, romans d'aventure, presse illustrée ou récits de voyage. Son influence sur le style de Le Play est perceptible dans son emploi de cadrages comparables qui peuvent même aller jusqu'à la reconduction des photographies, surtout lorsqu'elles se rapportent à des monuments historiques célèbres. Il apprécie en outre extrêmement certains procédés de cadrage comme la contre-plongée pour magnifier les monuments ou « le cadre dans le cadre » pour augmenter l'effet de relief des paysages maritimes qu'il juge trop plats. Inversement, malgré son goût pour l'exotisme, Le Play ne portait que exceptionnellement des « indigènes ». Ce sont seulement quelques photographies saisies sur le champ et de très rares mises en scène minimales où un seul individu pose tel celle du prisonnier à la cangue. Son attirance pour les estampes japonaises se reflète dans certaines de ses compositions où des branches d'érables ou de pins au premier plan viennent encadrer l'image. Enfin, à quelques occasions, il s'essaie à des compositions originales où des lignes et des volumes coupent le sujet et le recadrent, par exemple dans sa vue du minaret de Canton.

Albert Le Play fait partie de ces voyageurs fortunés qui peuvent dans la première décennie du XX^e siècle passer un semestre à parcourir le monde. Lors de ses escales et de ses étapes, il prend conseil auprès de résidents français, administrateur colonial, responsable de congrégation religieuse locale ou chirurgien, qui le renseignent sur les curiosités à voir et les régions à explorer lors d'excursions solitaires ou en compagnie d'autres photographes occidentaux amateurs. On peut les apercevoir au détour de certaines de ses stéréoscopies, dans l'allée impériale des tombeaux des Ming, sur le bord de la route où passe une caravane de chameaux ou dans une rue de Canton. Ces rencontres fortuites entre voyageurs occidentaux visitant les mêmes sites historiques ou naturels tout autour de la terre ne sont pas évoquées dans son récit de voyage. Ces voyageurs contribuent à la reconnaissance et à la renommée des sites qu'ils visitent et incitent les futurs touristes à suivre leurs pas.

Associés aux résidents avec lesquels ces touristes prennent contact sur place, ils tissent aussi un réseau culturel qui participe à des groupes d'influence en France autour de la géographie et du mouvement idéologique colonial destiné à promouvoir le « rayonnement de la France » hors du territoire national.

La Société de géographie, une des plus influentes sociétés savantes françaises à la fin du XIX^e siècle, est le point d'orgue de cette toile, où se croisent et se rencontrent de nombreux cadres de la société française. À partir de 1900, la société adopte un titre plus ambitieux pour son bulletin : *La Géographie*. C'est d'ailleurs dans cette nouvelle formule que Jean Bruhnes publie en 1902 deux articles à suivre concernant ses études sur l'irrigation qu'il intitule « Les oasis du Souf et du M'zab comme types d'établissements humains »⁴²⁴. Il est fort probable que les contributeurs du bulletin, les membres et les lauréats des prix distribués, suivent régulièrement l'actualité de la Société de géographie. Outre son bulletin, la Société de géographie dispose aussi d'un lieu d'exposition pour y accrocher des tirages photographiques et d'une salle de conférence. La presse et le public qui assistent à ces événements sont autant de relais de diffusion auprès du grand public.

Albert Kahn débute son voyage autour du monde l'année suivant la fin de celui de Le Play. À l'inverse de ce dernier, il ne rédige aucun journal de bord. Néanmoins les stéréoscopies prises par son chauffeur témoignent des lieux où ils se sont rendus et de leurs conditions de voyage. Comme Le Play, Kahn fait partie de ces riches voyageurs qui entreprennent un tour du monde au début du XX^e siècle, qui suivent des parcours identiques, utilisent des moyens de transports similaires, visitent les mêmes sites incontournables et s'attendent à voir de semblables curiosités. Sylvain Venayre ajoute : « *Il témoigne aussi des pratiques qui ont cours parmi les touristes présents sur ces paquebots : les guirlandes de fleurs que les passagers jettent à leurs amis au moment du départ ; les promenades à terre ; les diners à bords, les camelots qui montent sur le pont aux escales pour vendre des marchandises [...] ; les jeunes gens, qui à Honolulu ou Singapour, plongent pour attraper les pièces de monnaie que lancent*

⁴²⁴ Jean Bruhnes, « Les oasis du Souf et du M'zab comme types d'établissements humains (suite), (avec onze figures dans le texte) », *La Géographie*, bulletin de la Société de géographie, tome V, 1^{er} semestre 1902, Paris, Masson et C^{ie} Éditeurs. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9640898v?rk=21459;2>

les passagers... »⁴²⁵. Une comparaison précise entre les stéréoscopies réalisées par Le Play et celles prises par le chauffeur de Kahn permettrait de pointer les similitudes de leur vision du monde et, au-delà, de définir encore plus précisément peut-être cette culture des élites des voyageurs autour du monde au tout début du XX^e siècle.

⁴²⁵ Sylvain Venayre, « Le passepartout d'Albert Kahn », in *Les archives de la Planète*, Paris, musée départemental Albert Kahn/ Lienart, 2019, p. 75.

Bibliographie

Sources

Sources imprimées

Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie. Paris, (1900). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9603441h/f39.image.texteImage>

Bulletin de la Société Française de photographie, deuxième série, tome seizième (1900), Paris, Gauthier-Villars imprimeur-libraire. En ligne :

<https://www.sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection/bulletins-de-la-sfp>

Bulletin de la Société Française de photographie, deuxième série, tome vingt et unième, (1905), Paris, Gauthier-Villars imprimeur-libraire. En ligne :

<https://www.sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection/bulletins-de-la-sfp>

Bulletin de la Société de géographie, Paris (1892). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37731g/f208.item>

Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français, n°773, (novembre 1993), Paris.

Centre de documentation du Musée départemental Albert Kahn.

Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français, n°781, (août-septembre 1994), Paris.

Centre de documentation du Musée départemental Albert Kahn.

BROCA, Paul. *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*. Paris, 2e édition, 1879.

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k763956/f16.item>

DEPARTEMENT DES-HAUTS-DE-SEINE, CONSEIL GÉNÉRAL. Rapport n° 84.358. – *Accueil de la donation Le Play dans les locaux de la photothèque cinémathèque Albert Kahn, 10, quai du 4 septembre, 92100 Boulogne*. Bulletin officiel du Conseil Général du département des Hauts-de-Seine.

Dossier Albert Le Play, boîte : Enrichissement des collections (acquisitions) dons, legs, achats. Musée départemental Albert Kahn.

DEPARTEMENT DES-HAUTS-DE-SEINE, CONSEIL GÉNÉRAL. Délibéré : Accueil de la donation Le Play dans les locaux de la Photothèque-Cinémathèque Albert Kahn, 10 rue du 4 septembre. Nanterre, Réunion du Conseil Général du 15 novembre 1984.

Dossier Albert Le Play, boîte Enrichissement des collections (acquisitions) dons, legs, achats. Musée départemental Albert Kahn.

LE PLAY, Albert É. *Notes et croquis d'Orient et d'Extrême-Orient*. Paris, Hachette, 1910. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9640332c.textelimage>

LOTI Pierre. *Les derniers jours de Pékin*. Paris, Calmann Lévy, éditeur, 1901. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58062029>.

MIRBEAU Octave, *Le Jardin des supplices*. Paris, 1899. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81117v.textelimage>

Sources manuscrites

BEAUSOLEIL, Jeanne. *Proposition de don aux collections Kahn de plusieurs milliers de photographies réalisées par le Docteur Albert Le Play au cours d'un voyage autour du Monde effectué en 1906*. 12 janvier 1984.

Dossier Albert Le Play, boîte Enrichissement des collections (acquisitions) dons, legs, achats. Musée départemental Albert Kahn.

JOUBLIN Jean, à Madame Jeanne Beausoleil. Notice sur le Dr Le Play. Paris : le 05 avril 1984.

Dossier : Albert Le Play. Boîte : Enrichissement des collections (acquisitions) dons, legs, achats. Musée départemental Albert Kahn.

Bibliographie générale

Histoire générale de la photographie

Format imprimé

BAJAC, Quentin, BARTHE, Christine et LE FUR, Yves. *D'un regard l'Autre. Photographies XIX^e siècle*. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chira / Actes Sud, 2006.

BOUILLON, Marie-Ève. Influences de la photographie commerciale sur les Archives de la Planète. In *Les Archives de la Planète*, Paris, Musée départemental Albert Kahn / Liénart, 2019.

CARTIER-BRESSON, Anne (dir.). *Le vocabulaire technique de la photographie*. Paris, Marval/ Paris-musées, 2008.

CHEROUX, Clément. *Fautographie – Petite histoire de l'erreur photographique*. Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2003.

CHEROUX, Clément et ESKILDSEN, Ute. *La photographie timbrée, l'inventivité visuelle de la carte postale photographique*. Steidl /Jeu de Paume, 2007.

DUCROS, Françoise et FRIZOT, Michel. *Du bon usage de la photographie, une anthologie de textes présentés par Michel Frizot*. Paris, Photo poche, CNP, 1987.

FRÈRE, Claude et RIPERT, Aline. *La carte postale son histoire, sa fonction sociale*. Paris, Edition du CNRS, Presse universitaire de Lyon, 1983.

FRIZOT, Michel. *L'homme Photographique*. Paris, Bibliothèque des arts. Hazan, 2018.

GUIYOT-CORTEVILLE, Julie, KARSENTY, Eric et CALZADA, Rémi. *Une autre histoire de la photographie, les collections du musée français de la photographie*. Paris, Musée Français de la Photographie. Flammarion, 2016.

GUSTAVSON, Toda. *150 ans d'appareils photographiques, histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*. Adapté de l'anglais par Dominique Dudouble (INGED). Paris, Georges Eastman house, Eyrolles, 2010.

LAVÉDRINE, Bertrand. *[re]Connaître et conserver les photographies anciennes*. Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris, Collection Orientations et méthodes, n°10. 2007.

LAVÉDRINE, Bertrand et GONDOLFO, Jean-Paul. *L'autochrome Lumière, secrets d'atelier et défis industriels*. Paris, Collection Archéologie et Histoire de l'art, n°29, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2009.

POIVERT, Michel, « Les Yeux d'Albert Kahn. Les photographies d'Albert Dutertre durant le voyage autour du monde (1908-1909) ». In *Les Archives de la Planète*, Paris, Musée départemental Albert Kahn / Liénart, 2019.

POIVERT, Michel. *Brève histoire de la photographie*. Paris, Hazan, 2015.

Revue illustrée de la carte postale, n° 69 (septembre 1905).

ROSENBLUM, Naomi. *Une histoire mondiale de la photographie*. Paris, Éditions Abbeville, 2000.

TYL, Pierre. « Mayer et Pierson », *Prestige de la photographie*, n° 6 (avril 1979).

Format numérique

« amateur ». In *ARAGO Le portail de la photographie*. RMN, 2011. En ligne :

https://www.photo-arago.fr/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=GPPO26_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0OGTX8E

[Consulté le 05 mars 2019]

DE FONT-REULX, Dominique et POIVERT, Michel. « L'histoire de la photographie comme discipline ? » in *études photographiques* Automne 2015, n° 33 (2015). <http://journals.openedition.org/etudes-photographiques/3547>.

[Consulté le 11 juin 2019]

Site internet du musée français de la photographie.

En ligne : www.museedelaphoto.fr/?p=2073&pId=415

[Consulté en 2019]

Histoire de la photographie stéréoscopique

Format imprimé

ALMIRON, Miguel, JACOPIN, Esther et PISANO, Giusy (dir.). *Stéréoscopie et illusion, Archéologie et pratiques contemporaines : photographies, cinéma, arts numériques*. Lille, Arts du spectacle-Images et sons, Presse universitaire du septentrion, 2018.

BRUNET, François. « Voir et revoir l'exposition en petit volume, la couverture photographique de l'Exposition universelle de 1867 ». *Transbordeur photographie, Histoire et société*. Macula / CNL., n°2. (2018).

DESMOTTES, André. Histoire du Stéréo-Club. *Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français*, n° 781 (août-septembre 1994).

FRIZOT, Michel. De l'espace en surface, la profondeur instrumentale. In REYNAUD, Françoise, TAMBRUN, Catherine et TIMBY, Kim. *Paris en 3D : de la stéréoscopie à la réalité virtuelle, 1850-2000, Musée Carnavalet - Histoire de Paris [du 4 octobre au 31 décembre 2000]*. Catalogue de l'exposition. Paris, Paris musées / Booth-Clibborn éditions, 2000.

MEIDEROS, Margarida. L'image qu'on épie – Pour une psychanalyse de la stéréoscopie. In ALMIRON, Miguel, JACOPIN, Esther et PISANO, Giusy (dir.). *Stéréoscopie et illusion, Archéologie et pratiques contemporaines : photographies, cinéma, arts numériques*. Lille, Arts du spectacle-Images et sons, Presse universitaire du septentrion, 2018.

NINIO, Jacques. La perception du relief. In REYNAUD, Françoise, TAMBRUN, Catherine et TIMBY, Kim. *Paris en 3D : de la stéréoscopie à la réalité virtuelle, 1850-2000, Musée Carnavalet - Histoire de Paris [du 4 octobre au 31 décembre 2000]*. Catalogue de l'exposition. Paris, Paris musées / Booth-Clibborn éditions, 2000.

PELLERIN, Denis. *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*. Catalogue de l'exposition. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995.

PELLERIN, Denis. La naissance de la stéréoscopie. In REYNAUD Françoise, TAMBRUN Catherine et TIMBY Kim. *Paris en 3D : de la stéréoscopie à la réalité virtuelle, 1850-2000, Musée Carnavalet-histoire de Paris [du 4 octobre au 31 décembre 2000]*. Catalogue de l'exposition. Paris, Paris musées / Booth-Clibborn éditions, 2000.

REYNAUD, Françoise, TAMBRUN, Catherine et TIMBY, Kim. *Paris en 3D : de la stéréoscopie à la réalité virtuelle, 1850-2000, Musée Carnavalet - Histoire de Paris [du 4 octobre au 31 décembre 2000]*. Catalogue de l'exposition. Paris, Paris musées/ Booth-Clibborn éditions, 2000.

TAVLITZKI, Pierre. « Le Verascope a cent ans », *Bulletin mensuel du Stéréo-Club Français*, n° 773 (novembre 1993).

Format numérique

« *Histoire et Patrimoine* ». *Stéréo-Club Français. Image-en-relief*, 2019.

En ligne : <https://www.image-en-relief.org/stereo/comprendre/histoire-et-patrimoine> [Consulté le 05 mars 2019]

« *La photographie stéréoscopique, l'ancêtre de l'image 3D* » Ministère des Armées, 2019.

En ligne :

<https://www.defense.gouv.fr/actualites/memoire-et-culture/la-photographie-stereoscopique>

[Consulté le 05/03/2019]

Regards sur le monde

Format imprimé

BALDWIN, William-Charles. *Chasses en Afrique, de Port Natal aux chutes du Zambèze, 1852-1860. Le tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, deuxième semestre 1863.

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34383w/f372.item>

[Consulté le 16 novembre 2020]

BARTH, Volker. Les visiteurs des expositions universelles. In ORY, Pascal, BARTH Volker, LEMOINE Bertrand et André LORTIE. *Paris et ses expositions universelles - Architectures*,

1855-1937. Catalogue de l'exposition. Paris, Éditions du Patrimoine, Hors collection, Centre des monuments nationaux, 2008.

BERTHOLO LAVENIR, Catherine. *La roue et le stylo, comment nous sommes devenus touristes*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.

BLANCHARD, Pascal et DEROO, Éric. *Le Paris Asie, 150 ans de présence de la Chine, de l'Indochine, du Japon... dans la capitale*. Paris, La Découverte / ACHAC, 2004, p. 41.

BLANCHARD, Pascal. *1860-1910 L'invention de l'Orient*. Paris, Éditions de la Martinière, 2016.

BOYER, Marc. *L'invention du tourisme*. Paris, Gallimard, 1996.

Jean Bruhnes. « Les oasis du Souf et du M'zab comme types d'établissements humains (suite), (avec onze figures dans le texte) ». *La Géographie Bulletin de la Société de Géographie*, Tome V, 1^{er} semestre 1902, Paris, Masson et Cie Editeurs. En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9640898v?rk=21459:2>
[Consulté le 25 octobre 2019]

CORNELOUP, Marie. Ébauche de l'œuvre, Albert Kahn autour du monde, 1908-1909. In *Albert Kahn, réalités d'une utopie*. Paris, Musée Albert-Kahn / Vilo, 1995.

DAVILLIER, Ch. « Voyage en Espagne » 1862. *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*. Paris, Hachette, deuxième semestre 1863.

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k343998/f436>

DEMEULENAERE-DONYERE, Christiane (dir.). *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*. Catalogue de l'exposition. Paris, Somogy éditions d'art / Archives nationales, 2010.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, Expositions universelles et internationales : quelles sources aux Archives nationales ? In Christiane Demeulenaere-Douyère (dir.). *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937*. Catalogue de l'exposition. Paris, Somogy éditions d'art / Archives nationales, 2010.

Des voyageurs à l'épreuve du terrain, études, enquêtes, explorations (1800-1960), Catalogue de l'exposition. Paris, hôtel de Soubise, Archives nationales, 2016.

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

GUÉRIN, Maxime. Paul Pelliot, La Chine en héritage. In *La Chine, une passion française, archives de la diplomatie française, XVIII^e-XX^e siècle*, Nouvelles éditions Loubatières, 2014.

LE GOFF, Armelle. À l'origine du musée du Trocadero : les missions scientifiques du ministère de l'instruction publique. In DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane (dir.). *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France 1855-1937. Catalogue de l'exposition*. Paris, Somogy éditions d'art / Archives nationales, 2010.

LE MARGUERESSE, Julien. « Des projets aux vestiges, les expositions universelles et les Hauts-de-Seine ». *Vallée de la Culture* n° 21 (automne 2020), La revue culturelle du département des Hauts-de-Seine.

MARTIN-RAGET Céline. *Peintures des lointains : la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac*. Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chira / Skira, 2018.

MOUHOT, Henri. « Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et d'autres parties centrales de l'Indochine, 1858-1861 ». *Le tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, deuxième semestre 1863.

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34383w/f352.item>

[Consulté le 16 novembre 2020]

NATHAN-EBRARD, Isabelle et PERROUD, Romain. *La Chine, une passion française : Archives de la diplomatie française – XVIII^e – XXI^e siècle*. 1^{re} éd. Portet-sur-Garonne, Loubatières nouvelles éditions, 2014.

ORY, Pascal, BARTH, Volker, LEMOINE, Bertrand et LORTIE, André. *Paris et ses expositions universelles - Architectures, 1855-1937*. Catalogue de l'exposition. Paris, Éditions du Patrimoine, Hors collection, Centre des monuments nationaux, 2008.

ORY, Pascal. Paris capitale des expositions universelles. In ORY, Pascal, BARTH, Volker, LEMOINE, Bertrand *et al.* *Paris et ses expositions universelles - Architectures, 1855-1937*. Catalogue de l'exposition. Paris, Éditions du Patrimoine, Hors collection, Centre des monuments nationaux, 2008.

RIVIALE, Pascal. Entre Exotisme et pragmatisme : l'Amérique latine dans les premières expositions universelles en France, 1855-1889. In DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane (dir.). *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes*,

France 1855-1937. Catalogue de l'exposition. Paris, Somogy éditions d'art / Archives nationales, 2010.

RIVIALE, Pascal. *Des voyageurs à l'épreuve du terrain. Études, enquêtes, explorations (1800-1960)*. Catalogue de l'exposition. Paris, Archives nationales, 2016.

SAID, Edward. *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*. Paris, Seuil, 1997.

URBAIN, Didier. *L'idiot du voyage, histoire de touristes*. Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.

VENAYRE, Sylvain. Le Passepartout d'Albert Kahn, in *Les archives de la Planète*. Paris, musée départemental Albert Kahn/ Lienart, 2019.

Format numérique

Angkor, naissance d'un mythe, Louis Delaporte et le Cambodge.

En ligne : <https://www.guimet.fr/sites/angkor>

[Consulté en décembre 2013]

BASTIÉ, Jean. La société de géographie. *Trésors photographiques de la Société de géographie*.

En ligne: <http://expositions.bnf.fr/socgeo/reperes/01.htm>

CHAPELLE, Pierrette. « *Le Tour du Monde (1860-1914)* ». *Le cartographe*. En ligne : <https://le-cartographe.net/component/content/article?id=258:le-tour-du-monde-nouveau-journal-des-voyages>

[Consulté le 20 septembre 2020]

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane. Expositions universelles. *Encyclopædia Universalis*.

En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/expositions-universelles>

[Consulté le 13 novembre 2020]

DÉTRIE Muriel. Document or Fiction : Supplice chinois in Travelogues. Le thème des "supplices chinois" dans les récits de voyage : document ou fiction ? Turandot : *Chinese Torture/ Supplice chinois*. Lyon : Institut d'Asie Orientale CNRS, 2006. En ligne : <http://turandot.chineselegalculture.org/index.php>

[Consulté le 20/04/2010]

GAY, Jean-Christophe. Tourisme. *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tourisme>

[Consulté le 18 septembre 2020]

STURANI, Enrico. Le support de l'effroi : les cartes postales de « supplices chinois ». *Turandot : Chinese Torture / Supplice chinois. Approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique*. Lyon, Institut d'Asie Orientale CNRS, 2006. En ligne : <http://turandot.chineselegalculture.org/index.php>

[Consulté le 20 avril 2010]

SURUN, Isabelle. La figure de l'explorateur dans la presse du XIXe siècle, *Le Temps des médias*, 2007/1 (n° 8). En ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-57.htm>

[Consulté le 22/08/2019]

VENAYRE, Sylvain. Berlin (conférence de) (1884-1885). *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/berlin-conference-de-1884-1885>

[Consulté le 16 novembre 2020]

Histoire de la photographie de voyage

Format imprimé

BARTHE, Christine (dir.). *Ouvrir l'album du monde, photographies 1842-14896*. Catalogue d'exposition. Louvre Abu Dhabi/Musée du quai Branly, 2019.

FOURNIÉ, Pierre et GERVEREAU, Laurent. *Regards sur le monde. Trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*. Catalogue de l'exposition. Paris, Somogy éditions d'art / AFAA, 2000.

GAUTHIER, Lionel. *Le monde en albums. Itinéraire du voyageur Alfred Bertrand (1856-1924) et de sa collection photographique de clichés exotiques (1874-2013)*. Thèse de doctorat

soutenue à l'Université de Genève, sous la direction de Jean-François Staszack, Genève, 2013.

GAUTHIER, Lionel et STASZACK, Jean-François. *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1980*. Éditions de Monza, 2015.

LOISEAUX, Olivier, et Gilles FUMEY. *Les Premiers voyageurs photographes, 1850-1914*. Paris : Glénat/La société de Géographie/BNF, 2018.

Format numérique

BALDNER, Jean-Marie et MENDIBIL, Didier. Un système iconographique, La chaîne de transmission des images. *Trésors photographiques de la Société de géographie*. En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/009.htm>

[Consulté en janvier 2009]

LOISEAUX, Olivier, Les photographes : témoins ou acteurs. *Trésors photographiques de la Société de géographie*.

En ligne : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/17.htm>

[Consulté en janvier 2009]

MARTIN Laurent, « Point de vue sur les images du monde. Voyage, photographie, médias de 1839 à nos jours », *Le Temps des médias*, n° 8, (2007/1). En ligne :

<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2007-1-page-142.htm>

[Consulté le 22/08/2019]

« Voyage ». In *ARAGO Le portail de la photographie*. RMN, 2011. En ligne :

<https://www.photo->

[arago.fr/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=GPPO26_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0OGTX8E#/CMS3&VF=GPPO26_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0OGA5QT](https://www.photo-arago.fr/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=GPPO26_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0OGTX8E#/CMS3&VF=GPPO26_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0OGA5QT)

[Consulté le 05/03/2019]

Histoire de la photographie en Extrême-Orient

Format imprimé

Au cœur de la Chine impériale, carnets de voyage de militaires photographes, 1887-1901. Paris, ECPAD / Soteca, 2011.

BERTHOLET, Ferry et Van Der AALSVOORT, Lambert. *L'Empire Céleste, Images d'une Chine oubliée.* Bruxelles, Fonds Mercator, 2014.

BRUN, Jean-François. Chine 1839-1901 : le crépuscule d'un Empire. In *Au cœur de la Chine impériale, carnet de voyage de militaires photographes, 1887-1901*, Paris, Soteca / ECPAD, 2011.

DOBSON, Sebastian, NISHIMURA MORSE, Anne et SHARF, Frederic. *Art and artifice. Japanese photographs of the Meiji era.* Boston, MFA Publications. Selection from the Jean S and Frederic A. Sharf Collection at the Museum of Fine Arts Boston. 2004.

ESMEIN, Suzanne. *Huges Krafft au Japon de Meiji, Photographies d'un voyage, 1882-1883.* Paris, Hermann Editeurs, Collection savoir : cultures., 2003.

GHESQUIÈRE Jérôme. *La photographie ancienne en Asie.* Paris, Musée National des Arts Asiatiques Guimet / Scala, 2016.

GHESQUIÈRE Jérôme et ESTEBE Claude. La photographie à l'ère Meiji. In *Meiji, Splendeurs du Japon impérial.* Catalogue d'exposition. Paris, Musée National des Arts Asiatiques Guimet / Linart, 2018.

JARRIGE, Jean-François. *Missions archéologiques françaises en Chine, Photographies et itinéraires, 1907-1923.* Paris, Musée national des Arts Asiatiques Guimet / RMN / Les Indes savantes, 2004.

NISHIMURA MORSE, Anne. Souvenirs of " old Japan ", Meiji-era photography and the Meisho tradition. in DOBSON, Sebastian, NISHIMURA MORSE, Anne et SHARF, Frederic. *Art and artifice, japanese photographs of the Meiji era*, Boston, MFA Publications, Selection from the Jean S. and Frederic A. Sharf Collection at the museum of Fine Arts, 2004.

SHARF, Frederic. A traveler's paradise. in DOBSON, Sebastian, NISHIMURA MORSE, Anne et SHARF, Frederic. *Art and artifice, japanese photographs of the Meiji era*, Boston, MFA Publications, Selection from the Jean S. and Frederic A. Sharf Collection at the museum of Fine Arts, 2004.

WANAVERBECQ, Annie-Laure. *Felice Beato en Chine, Photographier la guerre en 1860*. Catalogue de l'exposition. Lille, Museum d'Histoire Naturelle de Lille / Somogy Éditions d'art, 2005.

WILKES TUCKER, Anne, FRIIS-Hansen, Dana, RYUCHI, Kaneko, et Takeba, Joe. *The history of japanese photography*. Museum of fine arts, Houston. Catalogue d'exposition. New Haven and London, Yale University Press, 2003.

WINKEL, Margarita. *Souvenirs from Japan. Japanese photography at the turn of the century*. London, Bamboo Publishing Ltd, 1991.

Format numérique

ESTÈBE, Claude. L'album d'un résident de Yokohama. Album de Felice Beato, catalogue numérique des collections, musée national des arts asiatiques-Guimet. En ligne : https://www.guimet-photo-japon.fr/collection/ap_16370.php

University of Bristol, Yamamoto Sanshichiro, *Historical photographs of China*, 2006. En ligne : <https://www.hpcbristol.net/photographer/yamamoto-sanshichiro>.

[Consulté le 15/11/2020]

Famille Le Play

Format imprimé

BASSEZ, Arnaud. *Histoire de l'anesthésie*. Site de la Société Française des Infirmiers(ères) Anesthésistes, 2006.

En ligne : <https://sofia.medicalistes.fr/spip/spip.php?article49>

[Consulté le 26 octobre 2020]

DENICOURT, Sandrine. *Albert Le Play, Médecin et photographe pendant la Grande Guerre*. Mémoire de Master 1 en Histoire, sous la direction de Stéphane Audoin Ronzeau. Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2005.

FERRER, Jean-Marc. La belle époque des amateurs. In *Une histoire de la photographie à Limoges 1839-1914*. Limoges, Les ardents éditeurs, 2011.

La Géographie, Répertoire des prix de la Société de géographie, numéro spécial 1515 bis (2004).

LE PLAY, Albert. *De l'anesthésie locale par la pulvérisation de l'éther et description d'un nouveau pulvérisateur par le gaz acide carbonique*. Thèse de médecine de Paris. Paris, 1866.

LE PLAY, Albert Émile. *Du rôle des substances minérales en biologie*. Thèse de médecine de Paris, 1905-1906, n° 243. Paris, Steinheil, 1906.

LE PLAY, Albert Émile, *Le chemin de ronde, promenade autour de la terre 1906-1916*. Paris, Librairie Le François, 1947.

LE PLAY, Frédéric. *La Réforme sociale en France déduite de l'observation comparée des peuples européens*. Tours, 1874.

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209942s.image>

LE PLAY, Frédéric. *Voyages en Europe, 1829-1854, Extraits de sa correspondance publiés par M. Albert Le Play –Sénateur*. Paris, E. Plon Nourrit et Cie, 1899.

« Nécrologie – Le Docteur Albert le Play » in *Les Études sociales*. Paris, nouvelle série n°60-61 (mars-juin 1964). En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227248x>.

[Consulté le 11/03/2019]

Format numérique

LE PLAY Albert, ancien sénateur de la Haute-Vienne. Site officiel du Sénat.

En ligne : https://www.senat.fr/senateur-3eme-republique/le_play_albert1776r3.html

(Consulté le 06 octobre 2020).

SAVOYE, Antoine. Le Play Frédéric (1806-1882). *Encyclopædia Universalis*.

En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/frederic-le-play/>

[Consulté le 11 octobre 2020]

LAINÉ, Christian. « Le domaine de Ligoure légué à la municipalité du Vigen », *Le populaire du centre*, le 05 novembre 2020.

En ligne :

https://www.lepopulaire.fr/vigen-87110/actualites/le-domaine-de-ligoure-legue-a-la-municipalite-du-vigen_13871226/ [Consulté le 5 novembre 2020]

Analyse d'image

ALLOA, Emmanuel. *Penser l'image III, Comment lire les images ?* Paris, Les presses du réel, 2017.

LE CORRE, Florence. Les albums de photographie : une lecture dirigée, communication de son intervention, colloque *L'album photographique, histoire et conservation d'un objet*, organisé les 26 et 27 novembre 1998.

En ligne : <http://sfiic.free.fr/telecharg/lecorre.pdf>.

MONDENARD Anne de, et LE MEE Isabelle-Cécile. *Comment regarder la photographie*. Paris, Guides Hazan, Hazan, 2019.