

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

54 | 2008

Varia

Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire

The Archives de la Planète and the rhythms of History.

Teresa Castro



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/2752>

DOI : 10.4000/1895.2752

ISBN : 978-2-8218-0994-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2008

Pagination : 56-81

ISBN : 978-2-913758-55-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Teresa Castro, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://1895.revues.org/2752> ; DOI : 10.4000/1895.2752

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC



Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire

par Teresa Castro

1933. Camille Sauvageot, opérateur au service du banquier et philanthrope français Albert Kahn, tourne à Paris quelques-unes des dernières images des Archives de la Planète [ADLP]. Suite à l'effondrement de la fortune de leur fondateur, survenu au moment du krach boursier de 1929, les ADLP sont contraintes de cesser leurs activités et campagnes, commencées presque vingt ans auparavant, en 1912. Le fonds est constitué à cette date de 4 000 plaques stéréoscopiques, 72 000 plaques autochromes et 183 000 mètres de film¹, équivalant à plus de cent heures de projection. Les images concernent une cinquantaine de pays dans tous les continents, sauf l'Océanie. Elles accomplissent le dessein ambitieux d'Albert Kahn :

fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps.²

On ne saurait trop insister sur la richesse de ces archives qui restent encore aujourd'hui peu connues. Si leurs dizaines de milliers d'autochromes constituent une des plus grandes collections au monde, leur fonds filmique n'est pas de moindre importance. Il se présente pour sa plus grande part sous la forme de *rushes* – séquences brutes non montées – tournées par jusqu'à cinq opérateurs au service d'Albert Kahn³. À ces prises de vue s'ajoutent presque 17

¹ Le nombre de titres filmés pour les ADLP est actuellement estimé à 2130. Bien entendu, il ne correspond pas au nombre réel de sujets filmés à proprement parler. Cette estimation résulte du comptage des fiches d'inventaire établies par le Service des Archives du Film, lors du dépôt des bobines à Bois d'Arcy. Il donne donc le nombre de bobines : une même bobine peut contenir plusieurs sujets.

² Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, citée dans Jeanne Beausoleil et Mariel Delamarre, « Deux témoins de leur temps : Albert Kahn et Jean Brunhes », dans *Jean Brunhes : Autour du monde, regards d'un géographe/ regards de la géographie*, Boulogne, Musée Albert Kahn, 1993, p. 92.

³ Pour une description plus complète du fonds filmique des ADLP et de son état de conservation voir l'article de Jeanne Beausoleil et Jocelyne Leclercq-Weiss, « Le fonds images animées du Musée Départemental Albert-Kahn », *Journal of Film Preservation*, n° 62, avril 2001, pp. 86-89.

France, Paris, 5^e arrondissement, Rue de haut Pavé [à l'angle de la rue de la Bûcherie], plaque autochrome, 23 juin 1914, Stéphane Passet.
© Musée Albert Kahn.

1895 /
n° 54
février
2008

57

000 mètres de pellicule achetés aux Sociétés Gaumont et Pathé. Les films, qui complètent une collection photographique plus ambitieuse, concernent autant des genres scientifiques et ethnographiques que des actualités et des genres dit « pré-documentaires ». Mais avant d'avancer quelques pistes dans le sens d'une réappréciation de la valeur et de l'originalité historiques et filmiques du fonds documentaire des ADLP, il nous semble utile de rappeler très brièvement les principes qui ont présidé à leur genèse et constitution, ainsi que leur contexte historique. Cet effort passe nécessairement par les figures d'Albert Kahn et de Jean Brunhes.

L'architecte et le maître d'œuvre

« Autoritaire », « secret », « maniaque » : voilà comment a pu être décrit Albert Kahn⁴. Né dans le Bas-Rhin en 1860, il restera jusqu'à la fin de sa vie (1940) un homme discret. Cette réserve va lui valoir la réputation d'un homme mystérieux et plonger son œuvre dans l'obscurité après sa mort. Dans sa jeunesse, il subit l'expérience d'un exil « volontaire » à Paris, suite à l'annexion de l'Alsace et une partie de la Lorraine par l'Allemagne en 1871. C'est à Paris qu'il rencontre trois ans plus tard Henri Bergson : Kahn et Bergson deviendront amis et resteront proches jusqu'à la fin de leurs vies. Plusieurs œuvres et initiatives de Kahn se feront même avec la participation plus ou moins active du philosophe.

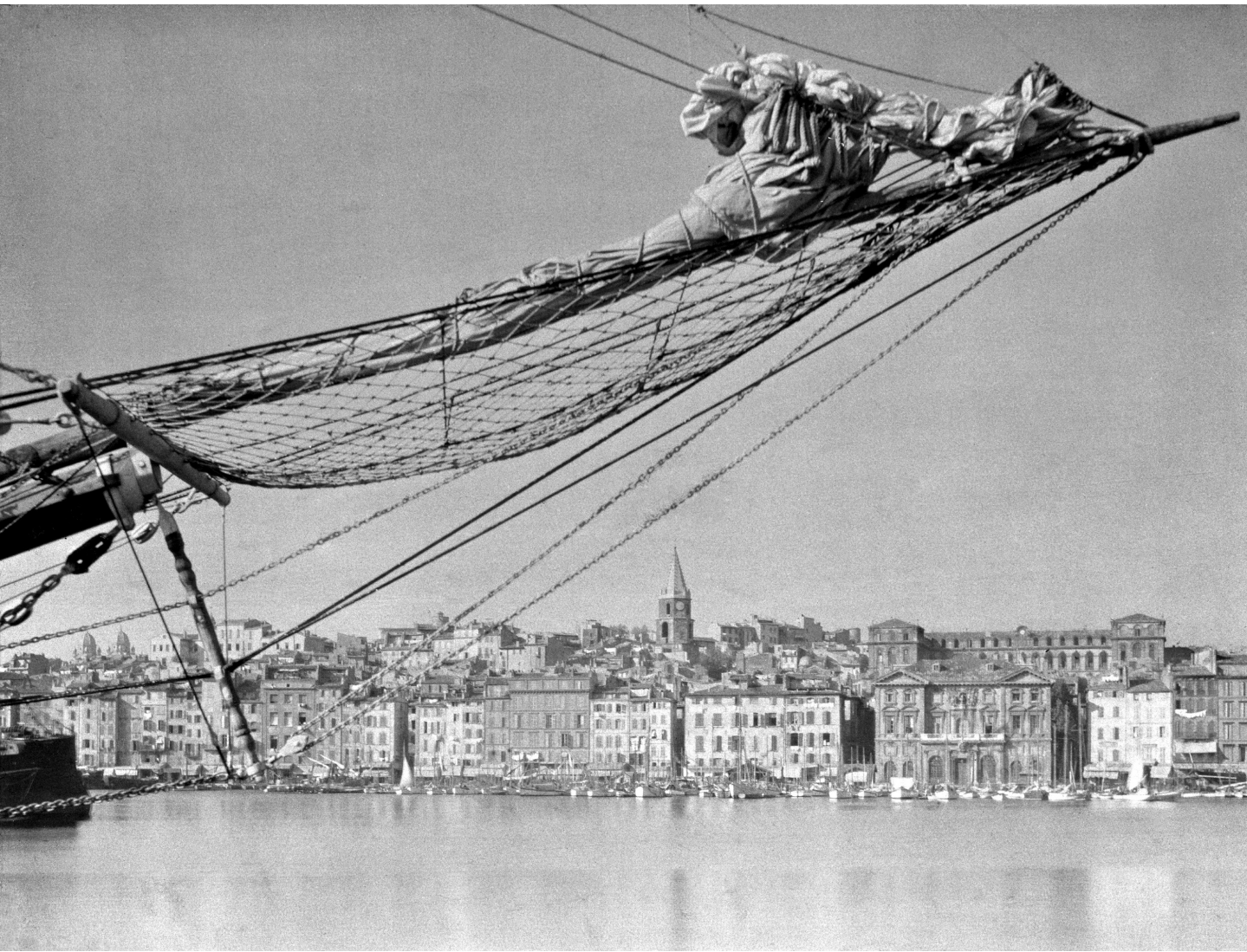
Employé dans une banque, Albert Kahn se fait vite remarquer par ses talents financiers. En 1898, après avoir fait fortune grâce à la spéculation sur les actions des sociétés d'exploitation du diamant et de l'or d'Afrique du Sud, il crée sa propre maison bancaire. Trois ans auparavant, il s'était installé à Boulogne, où il commença la composition de ses fameux jardins. Le jardin dans sa globalité – où coexistent harmonieusement modèles français, anglais, japonais, forêt vosgienne et forêt de cèdres – semble donner corps à l'utopie (sinon à l'*hétérotopie*) d'Albert Kahn, « exprimer son rêve d'un monde réconcilié »⁵. Cette utopie, dédiée au rapprochement entre les peuples, inclut la création de bourses de voyage pour des jeunes agrégés (les bourses « Autour du Monde »⁶), la fondation de diverses sociétés et cercles de débats (parmi lesquels le *Comité national d'études sociales et politiques*⁷), le financement d'une activité éditoriale prolifique, et la création des ADLP.

4 Raymond Borde, *les Cinémathèques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 37.

5 Marie Bonhomme, « Les jardins d'Albert Kahn : une hétérotopie ? », dans Jeanne Beausoleil et Pascal Ory (dir.), *Albert Kahn (1860-1940). Réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert Kahn, 1995, p. 97.

6 Administrées par la Sorbonne, les bourses « Autour du Monde » étaient destinées à de jeunes agrégés, français et étrangers, qui, avant le début de leur carrière, souhaitaient voyager autour du monde (le recrutement s'élargit aux jeunes femmes en 1905). Pour les lauréats, auxquels seul un rapport final était demandé, un voyage de presque quinze mois représentait l'opportunité d'enrichir leur expérience personnelle.

7 Le CNESP fonctionnait comme un forum bimensuel, avec une cinquantaine de membres permanents, originaires des élites politiques et administratives de l'époque, et se dédiant à l'étude des questions d'ordre social et politique d'intérêt général. Les séances du CNESP ont lieu à la Cour de Cassation de Paris jusqu'en 1931.



France, Marseille. *Le vieux Port vers l'Hôtel de Ville*, plaque autochrome, Frédéric Gadmer, 10 octobre 1922 © Musée Albert Kahn.

En 1912, Kahn demande au géologue Emmanuel de Margerie de trouver pour la charge de directeur des ADLP « un homme actif, suffisamment jeune, habitué à la fois aux voyages et à l'enseignement et d'une compétence reconnue comme géographe »⁸. Margerie lui recommande Jean Brunhes et contacte ce dernier au nom du banquier, en lui présentant le projet dans les termes suivants :

Monsieur Kahn voudrait constituer pendant qu'il en est temps encore, ce qu'il appelle les « Archives de la Planète », c'est-à-dire faire procéder à une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'Homme, telle qu'elle se présente au début du XX^e siècle.⁹

Brunhes accepte l'invitation, qui inclut le financement et la création d'une chaire de Géographie Humaine au Collège de France. Né à Toulouse en 1869, il avait publié en 1910 son œuvre capitale, *la Géographie humaine*¹⁰. Il nous semble important d'insister ici sur la figure de Brunhes : le géographe est, à notre avis (avec Albert Kahn), la figure fondamentale des ADLP. Ne pas discuter sa pratique géographique, c'est omettre d'interroger ce que Sylvie Lindeperg désigne par la « boîte noire » d'un film, c'est-à-dire sa genèse de fabrication¹¹. Car c'est Jean Brunhes qui organise et prépare soigneusement les missions des opérateurs des ADLP, en s'occupant des démarches nécessaires auprès des pays en question et organisant des réunions préparatoires avec les opérateurs. Fonctionnant comme des cours intensifs de géographie humaine, ces réunions s'appuient sur une documentation extensive comprenant « cartes d'état-major, volumes de géographie, guides, photographies »¹². Brunhes avait offert un exemplaire de son livre *la Géographie humaine* aux hommes attachés à son service : les principes théoriques des missions des ADLP sont fondés sur cet ouvrage. Dans ce livre, il avait procédé à une classification des faits géographiques qu'il essayait d'apprendre rapidement aux opérateurs, à qui il demandait de faire attention à l'environnement et à l'habitat des gens ainsi qu'aux scènes de la vie quotidienne. Soulignons que la méthode géographique de Brunhes s'inscrit dans la tradition vidalienne du travail sur le ter-

⁸ Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, cité dans Jeanne Beausoleil et Mariel Delamarre, « Deux témoins de leur temps : Albert Kahn et Jean Brunhes », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 92.

⁹ Jeanne Beausoleil et Mariel Delamarre, *ibid.*, p. 91.

¹⁰ Jean Brunhes, *la Géographie humaine. Essai de classification positive. Principes et exemples*, Paris, Félix Alcan, 1910.

¹¹ Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997, pp. 10-12.

¹² Marie Bonhomme et Mariel Delamarre, « La méthode des missions des Archives de la Planète », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 206.

rain, son but étant de constituer une « vue raisonnée » ou « description explicative » de la surface terrestre¹³, c'est-à-dire traduire en mots et en images le travail d'observation directe effectué par le géographe. En vue de cet objectif, Brunhes n'hésite pas à se servir de la photographie, qu'il préfère aux croquis, autant dans sa pratique de terrain que dans le dessin de mieux illustrer ses œuvres. Il s'agit de mettre le médium photographique au service de la description. Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant de constater l'importance accordée par le géographe à la collection d'autochromes des ADLP, qu'il utilise notamment pour illustrer ses séminaires au Collège de France. Le cinématographe, capable de reproduire le mouvement, « c'est-à-dire le rythme de la vie »¹⁴, vient compléter les images statiques. À ce propos, Brunhes contacte Gaumont en 1912, afin de se renseigner sur les appareils disponibles et autres questions techniques. Malgré un rapport n'énumérant que des inconvénients, il achètera le matériel nécessaire. Les missions commencent alors en 1912 : au début de 1913, les opérateurs photographiques et cinématographiques des ADLP avaient déjà visité sept départements français et plus d'une vingtaine de pays étrangers. Si l'opportunité se présentait, une mission pouvait avoir lieu. Le principal était d'avancer avec cette « sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupé »¹⁵. C'est ainsi qu'entre 1912 et 1933, presque une cinquantaine de pays furent l'objet des ADLP. Et si Albert Kahn en a été leur architecte, Jean Brunhes fut leur maître d'œuvre¹⁶.

1895 /
n° 54
février
2008

61

Les Archives de la Planète : archives d'histoire(s)

Les ADLP se sont donc constituées sous la double égide d'Albert Kahn et de Jean Brunhes. L'entreprise, bien qu'originale, semble être animée par une conscience historique en accord avec le mouvement de constitution des archives modernes. Les films (comme les plaques stéréoscopiques et les autochromes) étaient rassemblés pour leur intérêt en tant que documents historiques. En ce sens, le projet des ADLP s'inscrit dans une tradition documentaire précise, liée à la passion de l'inventaire qui caractérise le XIX^e siècle, ainsi qu'à un besoin

13 Marie-Claire Robic, « Jean-Brunhes, un "géo-photo-graphe" expert aux *Archives de la Planète* », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 109.

14 Jean Brunhes, cité dans Marie-Claire Robic, « Jean-Brunhes, un "géo-photo-graphe" expert aux *Archives de la Planète* », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 125.

15 Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, cité dans Jeanne Beausoleil et Mariel Delamarre, « Deux témoins de leur temps : Albert Kahn et Jean Brunhes », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 92.

16 La vie et l'œuvre d'Albert Kahn sont analysées en détail dans le catalogue dirigé par Jeanne Beausoleil et Pascal Ory, *Albert Kahn (1860-1940). Réalités d'une utopie*, *op. cit.* Pour un aperçu très complet du rôle de Jean Brunhes dans les ADLP et de sa méthode géographique, voir le catalogue *Jean Brunhes, op. cit.*



Terre Neuve : la pêche à la morue, 1922 (photogramme). Opérateur Lucien Le Saint © Musée Albert Kahn.

d'enregistrer et d'organiser l'information qui remonterait, en termes épistémologiques, à *l'Encyclopédie*¹⁷. Leur apport original se situe surtout au niveau du cinéma, puisque le fameux appel de Boleslas Matuszewski¹⁸ était resté sans écho en France, malgré l'exemple d'autres pays et les exhortations de quelques personnalités. Les ADLP sont ainsi une entreprise pionnière, dans la mesure où le film devient finalement matériel d'archives et parce que l'intérêt documentaire est déplacé de l'événementiel et de l'institutionnel vers le quotidien et le banal¹⁹.

Par l'extrême richesse des thèmes représentés dans leur collection, il est incontestable que les ADLP constituent une source majeure pour l'histoire sociale des années 1910 et 1920. Ceci est particulièrement vrai pour la ville de Paris, car les prises de vue de la capitale représentent plus de la moitié du fonds filmique. Mais non seulement. En effet, la majorité des départements métropolitains y sont représentés, même si c'est parfois de façon très inégale²⁰. Toute la période de la guerre (1914-1918), ainsi que celle de l'immédiat après-guerre, est exceptionnellement illustrée. Autochromes et films nous montrent la mobilisation, les personnalités militaires et la vie au front, la vie quotidienne à Paris pendant le conflit, les fêtes de la victoire, les affiches de l'emprunt national, la démobilisation et la rentrée des Poilus, les ruines et les efforts de reconstruction²¹. Plusieurs événements sociaux et politiques importants (comme le congrès de Tours de décembre 1920 où est fondé le Parti Communiste Français adhérant à la III^e Internationale et où a lieu la scission socialiste qui crée de la Section Française de l'Internationale Ouvrière²²) ne se trouvent documentés que dans la collection d'Albert Kahn. Leur intérêt pour l'historien se situe dans leur conception nouvelle de ce qui constitue un « événement » digne d'être enregistré, les opérateurs au

1895 /
n° 54
février
2008

63

¹⁷ À propos du « rêve encyclopédiste » qui semble hanter l'inconscient du cinématographe, voir l'article de Frédéric Delmeulle, « Le rêve encyclopédiste. Le cinéma documentaire chez Gaumont, 1908-1928 » (*Théorème. Cinéma des premiers temps*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, pp. 97-111).

¹⁸ Photographe et opérateur polonais, Boleslas Matuszewski (1856 - ?) publie en mars 1898 à Paris un opuscule intitulé *Une nouvelle source de l'histoire*. Il appelle à la création d'un musée ou d'un dépôt cinématographique et il avance pour la première fois l'idée du cinéma comme « source de l'histoire ». Voir Magdalena Mazaraki, « Boleslaw Matuszewski : photographe et opérateur » (1895, n°44, décembre 2004, pp. 47-66) et Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques* (Paris, AFRHC/Cinémathèque française, 2006).

¹⁹ Ainsi, Paula Amad se réfère aux ADLP comme des « contre-archives de l'histoire ». (Voir Paula Amad, « Les Archives de la Planète d'Albert Kahn (1908-1931) : Archives ou contre-archives de l'histoire ? », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, p. 19-31). Le travail de Paula Amad constitue la meilleure introduction aux questions soulevées par la dimension archivistique du projet.

²⁰ Exemple : selon le *Panorama des collections*, l'Ain est représenté par une seule plaque autochrome (Voir Jeanne Beausoleil (dir.), *Panorama des collections Albert Kahn*, s. l., Conseil Général des Hauts-de-Seine, 1989, p. 18).

²¹ Plusieurs campagnes photographiques furent organisées en collaboration avec le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts.

²² Voir Michel Cadé, « Le congrès de Tours (25-30 décembre 1920) vu par les Archives de la Planète », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, pp. 85-96.

service d'Albert Kahn cherchant surtout à capturer ce qu'on appelle les « mouvements invisibles de l'histoire ».

S'il est donc évident, grâce à leurs sujets et leur signification, que les films des ADLP constituent une source richissime pour le travail historique, qu'en est-il du travail de l'historien du cinéma en particulier et des images en général ? Comment approcher ce vaste corpus appartenant à un territoire aussi hétérogène que celui du cinéma de « non-fiction » ? Comment restituer à ces images encore inégalement identifiées leur réelle importance dans une histoire faite d'omissions, d'oublis et de non-dits (la production de films de non-fiction étant égale ou supérieure à celle des films de fiction pour la période qui nous intéresse²³) ? Une des réponses possibles passe par la réappréciation de la valeur complexe et singulière des films qui constituent ces archives.

En effet, si les ADLP constituent une admirable source pour l'histoire tout court, elles ne le sont pas moins pour celle du cinéma et des formes filmiques. Les ADLP documentent certes, un monde « dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps » ; mais elles nous donnent aussi à voir un genre – le cinéma « documentaire » – en train de s'expérimenter. Par leur combinaison hasardeuse de plusieurs types de documents, des films biologiques en accéléré ou au ralenti du Docteur Jean Comandon²⁴ aux prises de vue du front de bataille tournées à partir d'un dirigeable entre 1918 et 1919, les ADLP nous montrent comment le temps des formes est polyrythmique et arborescent. On est loin d'une quelconque évolution linéaire : les films des ADLP glissent d'un genre à l'autre en défiant la catégorisation. Ils se heurtent aussi à la difficulté d'être imprudemment écartés comme étant, pour la plupart, peu sophistiqués.

Quelques éléments proprement filmiques à propos des films en question doivent être rappelés. Ils se distinguent tout d'abord par une frappante absence de montage, c'est-à-dire d'assemblage des plans après le tournage. Ces films sont, en effet, des séquences brutes : même s'il y a découpage des scènes en plans filmés de différents points de vue, ils ne sont pas montés (sauf rares exceptions). Cette caractéristique semble constituer un trait négatif : elle signifierait un certain « primitivisme » qui rapprocherait les films des ADLP d'un supposé « modèle Lumière »²⁵. Ce « primitivisme » serait d'autant plus difficile à comprendre

²³ Voir, par exemple, Frédéric Delmeulle, « Production et distribution du documentaire en France (1909-1930). Jalons pour une étude quantitative », *Images du réel : la non-fiction en France (1890-1930)*, 1895, n°18, été 1995, pp. 201-216.

²⁴ Jean Comandon (1877-1970). Médecin et biologiste, pionnier du cinéma scientifique et de la microphotographie.

²⁵ Du moins selon les idées reçues car les travaux dirigés par André Gaudreault sur le corpus Lumière (et Edison) a mis en évidence la part non négligeable de fragmentation et segmentation des « vues animées » donnant lieu à un montage (voir les contributions de Gaudreault, Lamotte, Côté, Monsaingeon, Lecoine dans F. Albera, M. Braun, A. Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps*, Lausanne, Payot, 2001).

que les opérateurs au service des ADLP sont pour la plupart des professionnels expérimentés. Ainsi Gaumont et la Section Photographique et Cinématographique de l'Armée [SPCA] fourniront-elles à Albert Kahn quelques opérateurs comme Lucien Le Saint (1881-1931), cinéaste au service des ADLP de 1918 à 1923²⁶, et Camille Sauvageot²⁷, entré au service en 1919. Paul Castelnau²⁸, géographe et auteur de *la Traversée du Sahara en autochenilles* (1923) et *Continent mystérieux* (1924) a lui aussi été opérateur au service de la SPCA et des ADLP. Comment donc expliquer ce « primitivisme » des formes ?

S'il est vrai que les premiers films tournés par les opérateurs d'Albert Kahn semblent tenir en un plan unique et cadrage illustrant un point de vue, après la fin de la Première Guerre mondiale, les films des ADLP vont s'en démarquer. La notion de découpage se développe et les plans deviennent plus hétérogènes : on trouvera régulièrement des plans d'ensemble, des plans rapprochés, des gros plans, des panoramiques gauche-droite et droite-gauche, etc. Les angles de prises de vue se diversifient et pendant les dernières années d'activités des ADLP on assistera même à des trucages à la prise de vue (ouvertures et fermetures en iris, fondus, etc.). C'est comme s'il y avait un « montage mental » à l'œuvre dans les films des ADLP de l'après-guerre²⁹.

Pourtant ce « montage mental » semble toujours fort modeste comparé à celui des films contemporains, des journaux filmés aux symphonies urbaines. Cette *austérité des formes* serait-elle donc synonyme de « primitivisme » ? À notre avis, la réponse se situe autour de la « scientificité » du projet de Kahn et de Brunhes, car les images des ADLP illustrent ce qui nous semble constituer un *régime descriptif des images*, impliquant une mise en scène particulière du regard, soumise à une rationalité scientifique. Si cette mise en scène du regard se distingue par une austérité très marquée des formes, l'économie des moyens correspondrait plutôt à la vocation scientifique du projet qu'à un regrettable « primitivisme » des formes. Voyons comment, à travers une analyse détaillée de quelques exemples très différents.

²⁶ Lucien Le Saint (1881-1931). Le Saint travaille pour Gaumont avant 1914 et sera à la SPCA entre mai 1917 et mars 1918. Au service d'Albert Kahn entre 1918 et 1923, il finira sa carrière chez Pathé News de 1925 à 1929.

²⁷ Camille Sauvageot (1889-1961). Opérateur au service de la SPCA en 1918 et 1919, il travaille pour les ADLP de 1919 à 1933, réalisant des autochromes et des films. En 1947, il supervise la version couleur de *Jour de Fête* de Jacques Tati (sous le nom de Jacques Sauvageot).

²⁸ Pierre-Joseph-Paul Castelnau (1880-1940). Géographe et documentariste, Paul Castelnau réalise des autochromes pour la SPCA, ainsi que pour les ADLP (pour qui il tourne aussi quelques films).

²⁹ François de la Bretèque, « Les films des *Archives de la Planète* d'Albert Kahn. D'un certain regard sur le monde et sa place dans l'histoire du cinéma », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, pp. 137-146 ; Jocelyne Leclercq, « Introduction au cinéma des opérateurs Kahn », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, pp. 43-46.

L'art de décrire ou savoir « épier la nature »

1895 /
n° 54
février
2008

66

Commençons avec un exemple surprenant : en 1928, Camille Sauvageot – le même qui tournera cinq ans plus tard quelques-unes des dernières images des ADLP – réalise en Camargue un film en couleurs sur la procession annuelle des Saintes-Maries-de-la-Mer. Le film, d'une durée de quelques minutes, est tourné à l'aide du procédé lenticulaire Keller-Dorian³⁰ : il fait partie d'une série d'« essais de cinématographie en couleurs naturelles » réalisés par l'opérateur entre 1928 et 1929. Il s'ouvre par une carte où une main nous indique la localisation précise du village et se poursuit avec une vue pittoresque, explosant de couleurs chaudes, du lever du soleil. Suivent quelques vues d'ensemble du village et de l'église des Saintes-Maries, d'où sort la procession que Sauvageot est venu filmer. Avant de documenter cet événement, il tourne des vues dans un campement gitan, s'intéressant à un « type de sicilienne » et à un « type d'andalouse ».

Si la pellicule couleur rend Sauvageot particulièrement sensible à la dimension pittoresque du réel, l'opérateur reproduit, pour le reste, les mêmes gestes qui caractérisent les films en noir et blanc des ADLP. La plupart prétendent, en effet, détailler des endroits ou des activités particuliers, la répétition des cadrages et des mouvements de caméra contribuant à la création d'un « effet de réel » qui serait, à notre avis, intimement lié au régime descriptif dominant. Ce dernier reste, pour le cas des ADLP, fondamentalement attaché à la méthode géographique de Jean Brunhes et à son projet de description à forme « explicative ». À son origine, nous trouvons quelques théories concernant l'utilisation de la photographie dans la recherche géographique, synthétisées en ces termes par Vidal de la Blanche : « il faut qu'elle [la photographie] soit empruntée dans un esprit géographique, par des personnes sachant épier la nature »³¹. L'affirmation est valable pour le cinématographe : précisons, néanmoins, que si la photographie se trouve à l'origine de cette conception descriptive et utilitaire des images, les vues filmées des ADLP ne sont pas pour autant de caractère photographique. Un certain nombre de caractéristiques de ces images paraissent, au contraire, dépendre des éléments suivants :

- une approche rythmée par la cadence des plans et des mouvements de caméra (avec une progression, dans la plupart des cas, du général vers le particulier) ;

30 Procédé couleur qui consiste à imbriquer trois images dans le cadre de l'image cinématographique normale en transformant en réseau semi-cylindrique la face dorsale d'un film noir et blanc (Voir Jocelyne Leclercq-Weiss, « Le procédé Keller-Dorian », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 74, décembre 2002, pp. 53-54).

31 Cité par Marie-Claire Robic, « La géographie dans le mouvement scientifique », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 60.

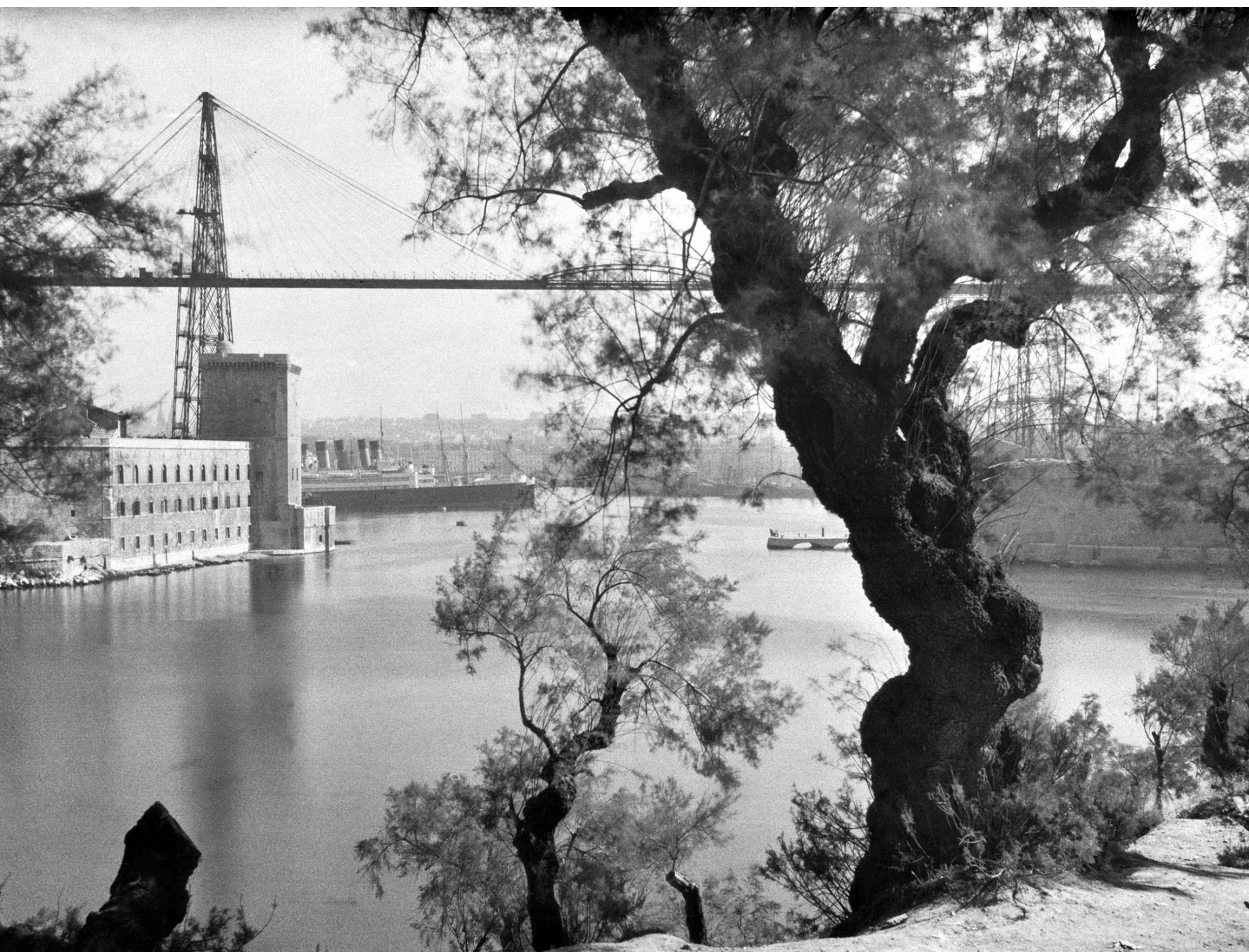
- une organisation des prises de vue en fonction d'éléments spatiaux ;
- un retour périodique et systématique sur des motifs ;
- une logique de répétition, ou de variation minimale, des gestes de l'opérateur ;
- un montage à la caméra ;
- et, finalement, un sens très développé du film en tant que document, c'est-à-dire d'une surface sur laquelle s'inscrit le réel.

Chacun des films des ADLP peut ainsi être envisagé comme un bloc d'informations sur le lieu ou l'activité qu'il documente, selon un mode de fonctionnement interne qui relève de l'inventaire des différents aspects qui distinguent un lieu d'un autre, ou des étapes qui caractérisent une activité particulière. Épier et décrire la nature par le recours au cinématographe devient ainsi un acte singulier, inspiré par une volonté descriptive que nous essayerons de dégager par rapport à deux ensembles distincts de films. Le premier se rapporte à la représentation du paysage urbain et le deuxième concerne l'exposition des pratiques et des activités humaines et naturelles.

En 1919, puis en 1920, deux opérateurs au service de Kahn – Camille Sauvageot et Lucien Le Saint – se rendent à Marseille. Ils panoramiquent sur le Vieux Port, poursuivant vers la Canebière et la Bourse du Travail, se concentrant ensuite sur des scènes de rue. Leur caméra enregistre au sein de longs plans fixes le mouvement des gens dans les vieilles rues de la ville, le jour des élections législatives. Nous y découvrons également des paysages balnéaires situés sur la Corniche, filmés lentement. Cette conscience paysagère (inspirée ou aiguisée par les instructions de Jean Brunhes ?) est très sensible et perceptible dans tous les films urbains des ADLP, se manifestant notamment à travers le geste panoramique. Les vues sont rythmées par la cadence des plans et des mouvements de caméra qui parcourent la ville, afin de la documenter et de la décrire. Il ne s'agit jamais d'un parcours choisi au hasard, mais d'une rationalisation plus au moins linéaire de l'espace pluridimensionnel de la ville. Ce qui nous paraît ici intéressant c'est d'identifier une image particulière de l'espace urbain, dictée par les enjeux d'un regard informé, qui suit et qui impose un itinéraire, distinct de la monstration spectaculaire des vues urbaines filmées par le cinéma des premiers temps.

Une analyse attentive de quelques films tournés dans des pays levantins – illustrant un espace urbain fort différent de celui de Marseille – semble confirmer cette hypothèse³². Les

³² Nous pensons aux pays riverains de la Méditerranée orientale, correspondant alors à une certaine idée de l'« Orient » et du « Levant », consolidée pendant le XIX^e siècle : l'Égypte, la Palestine, la Turquie et le Maroc. Ces films ont été tournés en 1912-1913 (Maroc : opérateur Stéphane Passet), 1919 (Palestine : opérateur Lucien Le Saint), 1922-1923 (Turquie : opérateur Frédéric Gadmer), 1925 (Égypte et Palestine : opérateur Camille Sauvageot) et 1926 (Maroc : opérateur Camille Sauvageot).



France, Marseille. *L'entrée du Vieux Port, avec le pont transbordeur*, plaque autochrome, Frédéric Gadmer, 13 octobre 1922 © Musée Albert Kahn.

vues en question sont majoritairement urbaines ou organisées en fonction d'itinéraires urbains, nous donnant à voir le Caire, Jérusalem, Istanbul, Ankara, Fez, Rabat, Casablanca, Marrakech. Parfois, les opérateurs s'arrêtent sur des paysages, ou des populations ou des activités rurales ; pourtant, la prépondérance du paysage urbain et périurbain est incontestable. Étant donné l'importance du composant humain dans les préceptes géographiques de Brunhes (et les contraintes des voies de communication), il n'est pas étonnant que, dans le cas des vues prises à l'étranger, les ADLP se soient concentrées sur les agglomérations urbaines, ces grands espaces de cohabitation, en principe plus faciles à atteindre. Contrairement aux vues urbaines caractéristiques du cinéma des premiers temps, ces films ne se limitent pas à nous offrir un aperçu plus ou moins bref des villes ou de la vie dans les villes (circulation de piétons et voitures dans les rues, panoramas des édifices plus importants, etc.). Si la succession de vues des ADLP implique, il est vrai, un parcours des lieux représentatifs de telle ou telle ville qui, à certains égards (la coïncidence des sujets représentés, par exemple), les rapprocheraient des vues des premiers temps, elles ne cherchent ni le pittoresque, ni l'accidentel, se trouvant soumises à une logique d'ensemble très particulière. Selon le témoignage de Mariel Delamarre, fille et disciple de Jean Brunhes,

Ils [les opérateurs] étaient habitués autrefois à faire surtout des cartes postales, des vues de choses assez exceptionnelles, alors que ce qui était important, c'était montrer la vie courante des habitants, leur activité, leur habitation.³³

Ces vues constituent ainsi un développement de l'« esthétique de la vue » telle que la définit Tom Gunning : ressemblance envers l'acte de regarder et mode descriptif fondé surtout sur la succession de prises individuelles³⁴. Leur réalisation dans le cadre d'un vaste projet de documentation implique l'instauration d'un effet de série fondé sur une logique de répétition ou de variation minimale des gestes de l'opérateur. En ce qui concerne le cas particulier de ces vues, les choix qui gouvernent cette logique ne sont pas le fruit d'une coïncidence, mais, comme dans le cas des films tournés à Marseille, la conséquence d'un processus de rationalisation de l'espace³⁵. La logique d'ensemble qui organise chaque série de

³³ Propos reproduit dans Marie Bonhomme et Mariel Delamarre, « La méthode des missions des *Archives de la Planète* », dans Jean Brunhes, *op. cit.*, p. 207.

³⁴ Tom Gunning, « Before documentary : early nonfiction films and the "view aesthetic" », dans Daan Hertogs et Nico de Klerk (dir.), *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Films*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1997, p. 22.

³⁵ Signalons, par ailleurs, qu'il s'agit ici d'un espace urbain particulier : les villes représentées sont toutes des villes arabo-musulmanes (Jérusalem exceptée). Ceci va déterminer un bon nombre d'éléments, dans la mesure où les principes d'organisation d'une ville islamique diffèrent considérablement de ceux d'une ville occidentale.

prises de vue est régie par des éléments éminemment spatiaux, articulés autour de la progression de la périphérie vers le centre et du général vers le particulier. Divers motifs concourent à la mise en place de ce système itératif : suivant un mouvement invariablement centripète, on remarque tour à tour le panoramique de la ville, les remparts et les portes d'accès, les repères urbains (particulièrement la mosquée), et la rue³⁶. Parmi les vues en question, on trouve évidemment d'autres sujets, liés notamment à la vie économique et sociale des gens : en conformité avec les principes géographiques de Brunhes, le tournant vers le composant humain survient à l'examen de l'environnement urbain qui encadre les scènes de la vie quotidienne.

Analysons de près les motifs sur lesquels repose ce système de représentation du paysage urbain. Nous avons, tout d'abord, le *panoramique sur la ville*. Il se traduit par une série de plans – d'ensemble, généraux, moyens, et généralement de plus en plus rapprochés – relatifs aux alentours et à l'ensemble du paysage en question et dont le montage est fait à la caméra. Le panoramique nous offre toute la vastitude de la ville, instituant, par les mouvements horizontaux ou verticaux de la caméra, la ville en paysage : ceci est, on le sait, une création du regard. La caméra des opérateurs des ADLP relève de la dimension paysagère de ces lieux, parce qu'elle fait abstraction de la ville, devenue configuration stable observée de loin et de haut. Nous avons, ensuite, les *remparts et les portes d'accès*, particulièrement importants en ce qui concerne l'organisation de la ville arabo-musulmane. Les remparts « dé-marquent » le paysage urbain : ils instituent une première frontière entre le « dehors » et le « dedans », frontière qui trouve dans la rue son instance dernière, aux limites de l'espace public et de l'espace privé. Les portes permettent l'accès à cette entité fermée : elles ont aussi une valeur d'orientation dans l'espace labyrinthique de la médina. C'est aussi auprès des portes, et toujours au-delà des remparts, que se situent les cimetières – illustrés dans tous les pays représentés, sauf l'Égypte.

Un autre motif concerne celui des *repères urbains*. Les repères urbains ont une valeur d'orientation, s'inscrivant dans une stratégie méthodique du regard. Le regard se déplace ici selon un parcours inspiré par ce que l'on pourrait appeler le modèle du « voyage programmé », soumis aux trajets linéaires élus par les guides touristiques, par exemple. Nous voyons comment les voyages des opérateurs des ADLP constituent des missions scientifiques fort différentes des expéditions d'exploration du monde qui attirent un certain « cinéma d'exploration » à la même époque. Les pôles, les déserts, les montagnes, le fond de la mer ne retiennent pas l'intérêt de Brunhes et de ses opérateurs : leur regard s'intéresse à des

36 Ceci est très évident dans les films tournés à Jérusalem, Rabat, Casablanca et Fez par Camille Sauvageot (1925-1926).

limites différentes, telles que celles instaurées par les lignes de frontière marquées par les fleuves (le Nil) ou le rivage de la mer (les ports atlantiques au Maroc, la Méditerranée à la Corne d'Or), ou encore celles établies par les remparts et les voies de communications. Il projette sur l'espace labyrinthique de la médina un système de représentation itératif et généraliste, toujours continu, très différent de celui d'un regard errant. Dans ce cadre, la mosquée, parfaitement intégrée au tissu urbain, surgit comme le point de repère fondamental, puisque central (ou centralisé). Finalement, nous aboutissons à la *rue*. Son importance est très évidente dans les films des ADLP. Lieu de déambulation et de circulation, elle constitue le domaine de la vie publique et professionnelle. Dans ces films, elle est le lieu privilégié de la scène, son mouvement perpétuel attirant le regard des opérateurs.

Avec ces vues urbaines, nous avons donc affaire à un système de figuration de l'espace urbain articulé autour de trois dimensions : le découpage de l'espace (un problème de cadre), l'institution d'une visibilité (un problème de regard), et la sérialité (un problème de logique de production). Si les vues urbaines des ADLP procèdent par segmentation en unités, en plans et en séquences, c'est pour donner à voir l'espace en fonction des itinéraires et des parcours possibles. La ville se laisse observer et apprivoiser par ce regard qui s'organise selon un véritable « quadrillage imaginaire », traduisant une volonté de maîtrise de la réalité extérieure en conformité avec les ambitions scientifiques du projet. Ce « quadrillage » ne produit pas une géométrie spécifique, mais un rythme, fondé sur le retour périodique et systématique via des motifs et des mouvements de caméra permettant d'organiser, de saisir et de rendre familier l'espace urbain. Nous sommes devant un œil analytique et descriptif : ceci est d'autant plus intéressant que plusieurs de ces vues sont à peu près contemporaines des « symphonies urbaines » de la fin des années 1920. À l'instar des ADLP, ces films se concentrent de façon plus ou moins exhaustive sur l'espace et les activités urbains. De *Manhatta* de Paul Strand (1921) à *Berlin : Die Sinfonie der Großstadt* (Berlin, symphonie d'une grande ville) de Walter Ruttmann (1927), ils convoquent eux aussi le rythme comme stratégie de figuration de la ville. Pourtant, ce rythme est celui d'un montage rapide très saccadé, évoquant souvent une partition musicale. On est loin des « effets de réalité » procurés par les vues urbaines des ADLP et leur logique particulière. En les éloignant des symphonies urbaines, cette logique – qui investit les films d'une méthode et d'une autorité « scientifiques » – expliquerait aussi le supposé « primitivisme » de leurs formes : ce dernier serait, en effet, le fruit d'un choix motivé par la volonté de décrire.

Si les vues urbaines nous ont permis d'identifier toute une série d'éléments qui caractérisent ce mode descriptif, un deuxième ensemble de films nous permettra ainsi d'achever notre analyse. Il concerne la restitution cinématographique des modes d'activité humaine et des phé-



Terre Neuve : La pêche à la morue, 1922 (photogramme). Opérateur Lucien Le Saint © Musée Albert Kahn

nomènes naturels : pour l'illustrer, prenons pour exemple le film sur la pêche à la morue, réalisé par Lucien Le Saint en Terre-Neuve en 1922, ainsi que les films scientifiques du docteur Comandon. Le premier constitue un document extraordinaire, témoignant de cette activité difficile d'endurance qui attire les hommes, depuis des siècles, dans les eaux dangereuses et glaciales de l'Atlantique Nord. Le Saint, opérateur expérimenté, accompagne le navire-hôpital Sainte Jeanne d'Arc dans sa campagne de 1922, en prenant le soin de documenter soigneusement toutes les étapes du voyage, dès son départ du Havre par un lundi de Pâques, jusqu'à son retour à Fécamp six mois plus tard. Ses images s'accordent bien aux propos de Jean Brunhes : « Ce que nous voulons faire n'est pas du tout du travail de reportage, mais une étude méthodique et consciencieuse »³⁷. Le Saint présente, par le biais d'un carton, la Société des Œuvres de Mer, qui finance l'expédition du Sainte Jeanne d'Arc, filmant, après le départ de ce dernier, les soins que les médecins procurent aux marins sur les lieux de la pêche. Il se concentre ensuite sur la pêche elle-même et le travail complexe que nécessite le traitement de la morue à bord des bateaux. Avant que celle-ci ne soit salée et stockée, elle doit, en effet, traverser plusieurs étapes, comme nous l'apprend l'un des cartons inclus par l'opérateur dans le montage du film : « À bord, la morue est travaillée (piquage, décollage, tranchage, énocage, lavage) avant d'être envoyée dans la cale ». Nous assistons à toutes ces étapes – le montage effectué par l'opérateur est strictement chronologique – et, parmi les pêcheurs, nous apercevons au moins une fois Le Saint lui-même, posant avec un poisson devant la caméra. Quelques vues d'un paysage de fjords rendent compte de la grandeur de ce décor naturel. François de la Bretèque a remarqué combien les images tournées par Le Saint « préfigurent curieusement le *Drifters* [1929] de John Grierson »³⁸. En effet, et au-delà de la coïncidence thématique frappante – *Drifters* s'intéresse aux pêcheurs de harengs de la mer du Nord –, ce désir commun de « restituer le réel » nous renvoie au mouvement documentaire naissant. L'emploi expressif du montage par le cinéaste britannique l'éloigne pourtant des intentions beaucoup plus discrètes mises en œuvre par Le Saint, dont le film présente toutes les caractéristiques normalement évoquées pour distinguer le cinéma documentaire de celui de fiction : acteurs non professionnels, absence de scénario préétabli, tournage en décors naturels et équipe limitée³⁹. Distinct des actualités, mais aussi des exemples issus du « documentaire d'auteur »⁴⁰, ce film appartenant aux ADLP illustrerait donc une voie stric-

³⁷ Jean Brunhes, lettre adressée au recteur de l'Académie de Paris, cité dans Marie Bonhomme et Mariel Delamarre, « Le champ du monde », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 182

³⁸ François de la Bretèque, « Les films des *Archives de la Planète* d'Albert Kahn. D'un certain regard sur le monde et sa place dans l'histoire du cinéma », *op.cit.*, p. 143.

³⁹ Voir *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bifi, 2003.

⁴⁰ Voir Guy Gauthier, « Documentaire » dans François Albera, Jean A. Gili (dir.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, n°33, juin 2001, p.155.

tement descriptive, proche par son sujet et sa sensibilité du genre ethnographique, et confirmée par la nature informative des cartons. Dans une lettre adressée à Albert Kahn, l'administrateur des Sociétés des Œuvres de Mer tient à lui remercier d'avoir commandé ce film si *illustratif* :

Grâce à vous, nous allons enfin avoir un film fort curieux et très intéressant sur les opérations de la grande pêche. Bien que je ne l'ai pas encore vu, je crois que nous aurons là quelque chose d'absolument inédit, quelque chose qui sera vécu et qui représentera exactement les phases d'une industrie ignorée du public.⁴¹

1895 /
n° 54
février
2008

74

La question de la description est évoquée par Grierson lui-même dans « First Principles of Documentary », où il remarque, à propos de Robert Flaherty, qu'il est important de faire la distinction entre « une méthode qui décrit seulement les valeurs de surface d'un sujet et la méthode qui révèle, de façon plus explosive, sa réalité⁴². Au-delà du jugement de valeur de Grierson, cette voie descriptive rappelle ce que Marc Henri Piault nomme le « documentarisme » :

Le documentarisme serait une tentative pour transmettre des données s'appuyant sur une conception du réel comme directement captable par l'image, simple opération de transport, compactage en quelque sorte de trois dimensions en deux dimensions facilement déplaçables et réductibles.⁴³

Ce film représenterait ainsi, par rapport à la tradition documentaire, un moment de transition particulier, sinon un moment d'expérimentation significatif : esthétique « documentariste » et sujet et motif précurseur, ce qui semble, d'ailleurs, confirmer le statut historique particulier des ADLP⁴⁴.

Notre dernier exemple est peut-être inattendu car les films scientifiques du Docteur Comandon, réalisés dans le laboratoire de biologie qu'Albert Kahn met à la disposition du scientifique dans sa propriété de Boulogne en 1926, se distinguent, par leur mode de production, leur but et leurs formes, de toutes les vues dont nous avons discuté jusqu'à maintenant. Même s'ils sont intégrés au centre de documentation dirigé par Jean Brunhes, ces

⁴¹ Lettre de H. de Penfentenyo à Albert Kahn, datée du 24 août 1922.

⁴² John Grierson, *Grierson On Documentary*, London, Collins, 1946, p. 81.

⁴³ Marc Henri Piault, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 94.

⁴⁴ Voir Paula Amad, « 'Cinema's sanctuary' : From pre-documentary to documentary film in Albert Kahn's Archives de la Planète (1908-1931) », *Film History*, vol. 13, n° 2, 2001, pp. 138-159.



Figures myéliniques, 1929 (photogramme). Docteur Jean Comandon © Musée Albert Kahn

films sont sous l'entière et totale responsabilité du médecin et biologiste qui enregistre soit ses expériences (« sang d'oiseau infecté par un hématozoaire et phagocytose de ce parasite »), soit des manifestations biologiques (« développement des œufs d'oursins », « la vie des microbes dans un étang ») à l'aide d'un ultramicroscope.

Pourtant, tous ces films illustrent la même vocation descriptive qui caractérise la démarche documentaire d'Albert Kahn : les phénomènes capturés sur la pellicule par le Docteur Comandon constituent tout simplement une autre façon d'« épier la nature », pour reprendre la belle expression de Vidal de la Blanche. C'est le cas de *la Croissance des végétaux*, tourné en 1929, et documentant, en accéléré, le développement et la floraison de dix espèces de plantes (le pissenlit, le liseron, le chèvrefeuille, etc.). Il s'agit, en outre, du film des ADLP qui fut le plus souvent projeté dans le cadre des réunions du Cercle Autour du Monde : il ne cesse pas de surprendre les invités de Kahn et conserve encore aujourd'hui une puissance visuelle remarquable⁴⁵. Colette, qui fréquente le cercle de Boulogne, résume bien les impressions suscitées par ce type d'expériences cinématographiques, dans un article paru dans la *Revue de Paris* datée du 15 décembre 1929 :

Au cinéma, je ne reconnais qu'un appareil véritable : celui que nous découvrent l'œil convexe du microscope et l'œil fiévreux et papillotant de l'accéléré ; luxe, extravagance que la nature tient abrités des conceptions et des fabrications humaines : secret des plumules, des ovules, fées bactériques, cristallisations, explosion des chrysalides et l'aveugle et sûr cheminement des germes, le bâillement léonin des bourgeons et des calices...⁴⁶

André Bazin commentera lui aussi l'« inépuisable paradoxe » qui caractérise ces films, dont la stricte scientificité semble directement proportionnelle à la création de formes et d'émotions esthétiques puissantes⁴⁷. Face aux consignes méthodologiques de Brunhes et aux intentions précises de Kahn, l'on peut se demander si les films des ADLP ne constitueraient pas, eux aussi, des « films scientifiques ». Ils sont, après tout, dictés par une rationalité scientifique précise, celle de la géographie au tournant du siècle. En ce sens, analyser et classer le monde impliquerait pour les ADLP capter sur la pellicule aussi bien les détails, géographiques et humains, qui distinguent telle région ou localité, que les phénomènes de la

⁴⁵ Voir Philippe-Alain Michaud, « Croissance des végétaux (1929). La Melencolia de Jean Comandon », 1895, n° 18, été 1995, p. 265.

⁴⁶ Colette, citée dans Alain et Odette Virmaux (éd.), *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 369.

⁴⁷ Voir André Bazin, « Beauté du hasard. Le film scientifique » dans *le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983, pp. 220-222).

nature qui échappent à la vision directe. Constantijn Huygens, diplomate hollandais du XVII^e siècle remarquait, à propos du microscope, que « nous errons dans un monde de créatures minuscules, inconnues jusqu'à présent, comme si c'était un continent de notre globe découvert depuis peu »⁴⁸. Il est donc naturel que les Archives de la Planète incluent dans leur inventaire quelques-unes des premières explorations cinématographiques de ce continent inconnu.

« Notre petite planète », ou le monde en tant qu'unité

Projetées dans le cadre des réunions organisées par Albert Kahn dans sa propriété de Boulogne, ou encore par Jean Brunhes dans le contexte de ses cours, les images photographiques et cinématographiques des ADLP n'ont que très rarement été vues de leur temps. Elles révèlent aujourd'hui toute la valeur de cette collection, constituant non seulement un aperçu précieux du développement des formes filmiques documentaires, mais aussi un témoignage unique sur un monde à jamais disparu. Elles constituent et représentent, en outre, un extraordinaire portrait de la planète en tant qu'unité, s'inscrivant dans une histoire plus vaste, liée aux diverses modalités figuratives d'un regard totalisant sur l'espace du monde. À cet égard, les ADLP sont bien un produit de leur temps et du mouvement inédit de mondialisation qui l'accompagne, gardant les traces hétérogènes de ce phénomène complexe, dont la guerre de 1914-1918 constitue l'épisode le plus sanglant. En même temps, ces archives profitent et participent du rétrécissement de l'espace et du temps, facilité par les mêmes moyens de transport et de communication qui le stimulent. Dans une lettre adressée à Brunhes en 1912, Kahn lui signale, à propos de son activité, que :

Les études sur place me paraissent être le seul moyen de faire de la vraie géographie. Elles prendront toute leur valeur et produiront leur plein effet et ainsi toute notre petite planète vous sera devenue familière.⁴⁹

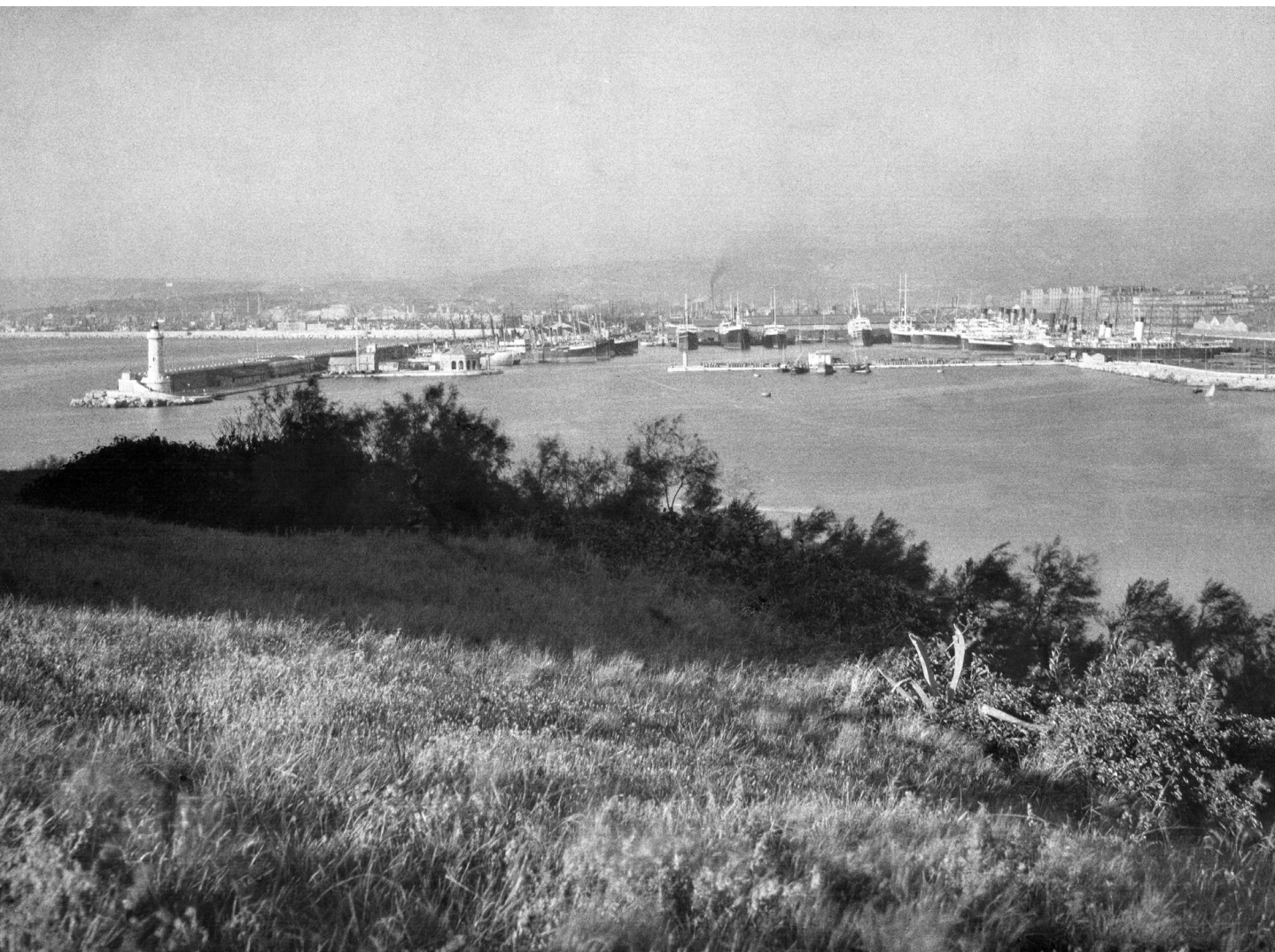
Derrière l'énonciation affectueuse d'Albert Kahn, la formule « notre petite planète » semble contenir toute la philosophie du projet. Il est bien connu que le mécène, qui avait

⁴⁸ Cité dans Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 49.

⁴⁹ Albert Kahn, lettre adressée à Jean Brunhes, cité dans Marie Bonhomme et Mariel Delamarre, « Le champ du monde », dans *Jean Brunhes, op. cit.*, p. 183.

lui-même effectué ses tours du monde⁵⁰, croyait ardemment aux capacités formatrices du voyage, la photographie et le cinématographe venant combler ce désir de voir et de donner à voir le monde *dans son unité*. Autant la photographie que le cinématographe permettent à Albert Kahn de réaliser l'ambition de décrire toutes les contrées de la terre. Cette ambition a un but, non seulement documentaire, mais aussi conciliatoire. En nous révélant l'habitat et le quotidien des hommes sur l'ensemble de la planète, les images des ADLP – et en particulier leurs films – veulent ainsi nous dévoiler l'universalité des gestes, la similarité essentielle des modes de vie. Le projet utopique de Kahn s'appuie sur l'image indicielle, fixe ou en mouvement, en couleurs ou en noir et blanc, parce qu'il la croit capable de rendre visible l'idée d'un monde réconcilié de ses différences insurmontables. Le cinématographe devient ainsi l'instrument et le langage de l'utopie : mise à plat sur la surface sensible du film, défilant devant les yeux de l'homme, notre planète n'avait jamais été si petite.

50 À ce propos, voir Marie Mattera Corneloup, « Albert Kahn autour du monde, 1908-1909 » dans Jeanne Beausoleil et Pascal Ory (dir.), *Albert Kahn (1860-1940), op. cit.*, pp. 59-72).



Le Musée Albert-Kahn en danger !

1895 /
n° 53
janvier
2008

80

Le Musée départemental Albert-Kahn, à Boulogne-Billancourt, dépend du conseil général des Hauts-de-Seine dont le président est, depuis six mois, M. Patrick Devedjian (UMP). Ce dernier, jugeant les bâtiments « étriqués, vétustes et moches » a décidé de « reconsidérer l'ensemble du site ». « Ce musée manque de visibilité, le public tombe dessus par hasard en allant voir les jardins. Vu les collections, c'est un immense gâchis. Nous pouvons faire beaucoup mieux » a-t-il déclaré. Dans *le Monde* du 15 novembre 2007, on lit qu'il s'agira de « tout miser sur les autochromes (...) qui sont le clou de la collection. Et mettre en sourdine l'humaniste Albert Kahn, un peu oublié, pour réorienter tout le site autour d'un thème plus porteur : le Japon. Le nouveau nom du musée n'est "pas encore décidé" ».

Ce projet stupéfie l'équipe du musée et l'ancienne conservatrice, Jeanne Beausoleil qui s'étonne « que le conseil général revienne en arrière après avoir investi des crédits très importants depuis des décennies pour développer un musée d'histoire autour de l'œuvre d'Albert Kahn ». « Le musée, ajoute-t-elle, risque de perdre son unité et sa cohérence. »

Depuis les années 1980, le département avait œuvré pour rendre au lieu son aspect « début du siècle », quand Albert Kahn y cultivait son rêve de paix universelle. Pour symboliser l'harmonie des cultures, le banquier avait fait planter un « jardin de scènes » aux ambiances différentes – jardin anglais, jardin français avec roseraie et verger, jardin japonais, forêt vosgienne... Douze jardiniers s'en occupent à plein temps. On voudrait aujourd'hui ne retenir de cette utopie que le seul jardin japonais et développer des activités commerciales qui lui soient liées (sushis et bonsaïs...).

Les bâtiments ont, pour la plupart, été aménagés pour valoriser les Archives de la planète (dont 10%, numérisés, sont consultables). En 1990, une galerie a été construite pour accueillir des expositions temporaires autour de la collection. Chaque année, le musée accueille 80 000 visiteurs. Le projet entend confier à un architecte, « japonais dans l'idéal », le soin de dessiner un nouveau bâtiment pour les autochromes. Quant aux films et aux vues stéréoscopiques, « le reste [étant] quand même moins exceptionnel » selon le directeur du

musée, Gilles Baud-Berthier, on espère les exposer « sur un plus petit espace – si c’est possible, car on ne peut pas dépasser les 100 000 visiteurs ». Les autres bâtiments seront « reconvertis vers des éléments de la culture japonaise “étant donné” les rapports privilégiés d’Albert Kahn avec ce pays » ajoute le directeur...

Ce projet marqué au coin du philistinisme et du mercantilisme a suscité l’indignation de l’historien de l’art et ancien conservateur de musée Roland Recht, professeur au Collège de France. Dans *le Journal des Arts* (n°270, novembre 2007), il relève qu’en liquidant de la sorte l’œuvre d’Albert Kahn, on liquide non seulement un musée de jardins (qui occupe la plus grande part des 3,9 hectares du lieu) mais on efface la mémoire d’un courant de pensée autour de 1900, celui d’« un judaïsme philanthropique animé par l’esprit des Lumières dont l’Alsacien Albert Kahn mais aussi les frères Reinach sont de très remarquables représentants ».

Selon *le Monde* cette reconsidération d’un lieu – dont on peut déduire qu’il n’a pas fait l’objet d’un classement aux Monuments historiques – s’inscrit dans un vaste projet de « Vallée de la culture ». « De part et d’autre de la Seine, M. Devedjian souhaite créer un continuum culturel, naturel et récréatif qui irait de l’île Séguin au Musée Albert-Kahn. L’ensemble pourrait inclure la forêt de Saint-Cloud, que le conseil général espère se voir céder par l’Etat, ainsi que la Manufacture de Sèvres, aujourd’hui Musée national. Une façon d’adoucir, dans le département, l’image du quartier d’affaires de la Défense... »

... Au prix de la mise à mal d’une œuvre unique et singulière et de l’effacement d’un humanisme universaliste que l’on réduit aujourd’hui à une rhétorique « mondialiste » et « culturelle » de compensation : « L’idée, c’est de répondre par la culture au dessèchement de l’argent » a-t-on confié à la journaliste.

1895 /
n° 53
janvier
2008

81