



**HAL**  
open science

## Le voyage tel qu'il fut vécu

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

| Danièle Méaux. Le voyage tel qu'il fut vécu. L'expérience du voyage, 2022. ⟨hal-03607261⟩

**HAL Id: hal-03607261**

**<https://hal.science/hal-03607261v1>**

Submitted on 13 Mar 2022

**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.



HAL Authorization

## LE VOYAGE, TEL QU'IL FUT VÉCU

Danièle Méaux

L'expérience du voyage s'est avérée fondatrice pour Albert Kahn. C'est après un premier périple en Extrême-Orient que le banquier philanthrope crée en 1898 les bourses Autour du Monde à destination des jeunes agrégés. Le voyage autour du monde entrepris par l'homme d'affaires, en 1908-1909, peut également être appréhendé comme « une mission préparatoire<sup>1</sup> » au projet des Archives de la Planète qui se développe de 1909 à 1931, tout entier bâti sur l'idée qu'une abondante documentation visuelle rapportée par des opérateurs itinérants serait à même de contribuer au progrès des sciences<sup>2</sup> et des relations entre les cultures.

Tout oppose cependant les modestes épreuves en noir et blanc réalisées par le chauffeur du banquier, Albert Dutertre, en 1908-1909 – dont il sera ici question – et les plaques de verre, aux riches tonalités colorées, qui participent du gigantesque inventaire. Les quelque 72 000 autochromes que comprennent les Archives de la Planète, aux côtés d'une quantité de films, sont minutieusement composées et montrent des sites remarquables ou des personnes ayant pris la pose face à l'objectif. En raison de la forte absorption de la lumière par les grains de fécula de pomme de terre qu'utilise le procédé, la sensibilité des vues en couleurs est bien plus faible que celle des plaques ordinaires<sup>3</sup>, contrevenant ainsi à la saisie de sujets en mouvement. Les vues stéréoscopiques en noir et blanc réalisées lors du voyage autour du monde montrent en revanche des scènes qui sont le plus souvent saisies sur le vif. Quelques mois avant le départ, Dutertre a reçu une formation à la photographie d'un mois auprès d'un spécialiste de l'École supérieure de pharmacie, mais la maîtrise de l'élève reste relative et les épreuves trahissent parfois certains tâtonnements : des images sont floues, d'autres comportent des halos de lumière ou témoignent d'un exercice approximatif du cadrage.

Alors que les autochromes montrent plutôt des lieux, des spectacles et des personnages typiques, les vues de 1908-1909 font la part belle aux conditions du voyage, à la vie menée à bord des paquebots, aux trains et aux automobiles. Ces choix sont ceux de

---

<sup>1</sup> Perlès, 2019, p. 30.

<sup>2</sup> Robic, 1993.

<sup>3</sup> Boulouch, 2011, p 50.

Dutertre, mais il y a fort à parier que l'opérateur se trouvait parfois conseillé par l'homme d'affaires lui-même. De par leur composition, les éclairages ou les points de vue retenus, les photographies renvoient en outre aux modalités de perception induites par le déplacement. Elles amènent ainsi le spectateur contemporain à porter attention à l'expérience sensible qui fut celle des deux voyageurs, à mesurer l'aventure<sup>4</sup> qu'elle représentait pour eux.

Albert Kahn, Albert Dutertre et Maurice Lévy n'effectuent pourtant pas un voyage d'agrément : leur déplacement est lié à des finalités professionnelles et ne relève pas du tourisme. La fortune du banquier s'est pour bonne part constituée grâce à l'efficacité du réseau relationnel qu'il a su tisser à l'étranger, susceptible de lui fournir les informations nécessaires à ses opérations financières<sup>5</sup>. En 1908-1909, Kahn part resserrer des liens avec ses contacts sur le marché japonais ; il passe par Wall Street où il a des intérêts. Le « Journal de route » tenu par Dutertre consigne la trajectoire qu'ont suivie les trois hommes, pendant quatre mois – de Paris à New York, puis San Francisco, pour aller ensuite au Japon et en Chine, avant de revenir en France, par le canal de Suez. Si ce parcours est présenté comme un « tour du monde », c'est qu'une telle appréhension de leur périple satisfait à un imaginaire prégnant à l'époque. Les vues stéréoscopiques réalisées témoignent avec intensité de l'engouement d'alors pour l'exercice du voyage, tel qu'il peut être vécu à l'échelle du globe, ainsi que de la confiance accordée au réalisme des images, afin d'autoriser le partage de cette expérience.

### **Les modes de perception liés aux moyens de transport**

Sur les épreuves rapportées du voyage autour du monde, les moyens de locomotion reviennent de façon récurrente. De nombreuses photographies sont prises à bord de paquebots : figurant cordages, passerelles ou bastingages, elles révèlent l'architecture matérielle des vaisseaux. Elles témoignent aussi de la micro-société qui peut y être observée : trois classes cohabitent alors sur les paquebots et certaines épreuves donnent à voir une collectivité verticalement clivée en deux étages, les plus aisés déambulant sur le pont, tandis qu'une classe plus modeste grouille en contrebas.

De fastueuses salles de restaurant, des coursives jalonnées de transats se présentent comme le décor de la vie mondaine des plus fortunés. Les passagers eux-mêmes sont mis en images ; dans cet univers cosmopolite, les vêtements et les types signent les origines sociales

---

<sup>4</sup> Venayre, 2002.

<sup>5</sup> Baud-Berthier, 1995.

ou ethniques. Les regards, parfois tournés vers l'objectif, manifestent la possibilité de rencontres ou de péripéties : pendant la durée de la traversée, le paquebot constitue un monde clos où des relations sont susceptibles de se nouer, favorisées par un relatif désœuvrement. À l'arrière-plan de cette existence collective, les images laissent apercevoir l'immensité marine, parfois étale, d'autres fois agitée.

Toute une ambiance se trouve ainsi ressuscitée. Les photographies ne sont pas destinées à être perçues séparément les unes des autres ; elles se suivent et se font écho. Le retour de certains motifs – étendue liquide, agencement du navire, déambulation des passagers qui se croisent à bord... – renvoie à la durée même du trajet en bateau. Et, pour le spectateur d'aujourd'hui, la situation ainsi convoquée n'est pas exempte de romanesque dans la mesure où elle fut exploitée par un certain nombre d'écrivains de fiction, à commencer par Gustave Flaubert ou Jules Verne.

Les vues de gares ou de locomotives sont également nombreuses. Certaines images sont réalisées depuis un train en marche, dont elles suggèrent la puissance. L'expansion du transport ferroviaire permet une démocratisation du déplacement que les épreuves semblent célébrer. Certaines d'entre elles ont été prises, face à la voie ferrée, depuis la cabine du conducteur, les rails traçant dès lors de puissantes lignes convergentes qui organisent l'espace selon un rétrécissement rapide à même de propulser le regard du spectateur vers un point de fuite situé à l'horizon. De telles photographies faites dans l'axe du chemin de fer traduisent l'intrication des dimensions de l'espace et du temps – inhérente à l'expérience du voyage – tout en transcrivant le dynamisme des machines modernes.

Il est aussi des images réalisées latéralement, depuis les fenêtres du train. La vitesse engendre, dans ce cas, le brouillage des objets qui sont relativement proches de l'opérateur, tandis que l'arrière-plan (moins mobile, donc, par rapport à l'appareil) présente une meilleure définition. Cet étagement du flou et du net traduit une stratification des plans dans la profondeur du champ et renvoie à la position du photographe dans un véhicule en mouvement<sup>6</sup>. À ces images font écho les longs travellings cinématographiques réalisés par Dutertre lors du même voyage, en particulier entre Pékin et Nankou, le long de la Grande Muraille de Chine : le dynamisme de ce type de plan était alors apprécié du public<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Chéroux, 1996.

<sup>7</sup> Castro, 2019. L'auteur de cet article relève ici une filiation entre les formes filmiques du *Voyage autour du monde* et celles des *Archives de la Planète*.

Sur certaines vues prises en mer, des éléments orthogonaux participant de la structure des paquebots s'interposent au premier plan, à contre-jour, cernant ainsi de noir le spectacle de l'océan.

Une telle composition pointe la condition des passagers du bateau qui glisse à la surface de l'immensité liquide. Dans son « Journal de route », Dutertre consigne d'ailleurs, jour après jour, l'état de l'océan ; les indications météorologiques « mer très agitée », « mer calme », « véritable miroir, aucune ride, impossible de distinguer la ligne d'horizon, l'eau et le ciel », « les lames couvrent l'avant du bateau » rythment ses notes. Sur les photographies, l'encadrement sombre se fait en tout cas truchement d'une mise en abyme du regard itinérant. Les « machines de locomotion » (navire ou train) se présentent ainsi, chacune à leur manière, comme des « machines de vision » – les modes de déplacement, et les infrastructures qui leur sont consacrées, conditionnant intimement l'appréhension du monde<sup>8</sup>. Dans le même temps, le voyage se trouve revendiqué en tant qu'expérience perceptive digne d'intérêt, aventure du regard.

### **Restitution d'une présence au monde**

Les vues stéréoscopiques reposent sur un système d'enregistrement à deux objectifs<sup>9</sup> qui requiert un visionnement dans un boîtier à deux oculaires, favorisant l'impression de la profondeur. Dès ses débuts, l'image photochimique a été prisée des voyageurs qui souhaitaient retenir la trace de ce qu'ils voyaient et aspiraient à donner l'illusion d'une relation immédiate au monde<sup>10</sup>. Les vues stéréoscopiques, qui poussent à son acmé le simulacre de l'apparition du réel aux yeux du sujet percevant, furent particulièrement appréciés des opérateurs itinérants. À la séduction du relief, elles conjuguèrent une facilité d'utilisation et un coût réduit. Les plaques utilisées, de petites dimensions, autorisaient aussi un temps de pose restreint, facilitant la saisie d'êtres animés<sup>11</sup>. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains guides de voyage sont ainsi constitués de vues stéréoscopiques<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Desportes, 2005.

<sup>9</sup> Dès 1852, des appareils binoculaires permettent d'obtenir en une seule prise le couple d'images nécessaires.

<sup>10</sup> Caraion, 2003, p. 11.

<sup>11</sup> Pellerin, 1995, p. 20.

<sup>12</sup> Rouhette, 2019.

Comme il le consigne dans son « Journal de route », Dutertre emploie un appareil mis au point par Jules Richard en 1893 : le Vérascopie, dont les slogans publicitaires disent qu'il permet d'éprouver « sur la rétine l'illusion absolue de la réalité<sup>13</sup> ». Les plaques utilisées sont de 4,5 cm sur 10,7 cm. À la fois instrument de prise de vue et visionneuse, le Vérascopie, destiné au large public des amateurs, connaît un vif succès.

Alors qu'à l'œil nu les vues stéréoscopiques restent plates et lestées d'un bégaiement inutile, leur visionnement dans ce type d'appareil semble comme par magie remédier à la platitude de l'image. La stéréoscopie s'inscrit, de fait, dans une quête de restitution optimale de l'expérience perceptive, à l'instar des autres images prisées par Kahn : elle tend à doter la représentation de relief, quand les autochromes lui ajoutent la couleur et le film le mouvement. Cependant, la recomposition de la profondeur qui s'y trouve proposée reste relativement artificielle. Obligeant chaque œil à ne percevoir que l'image qui lui est destinée, le stéréoscope contraint le cerveau à calculer la situation de chaque plan, en fonction de la synthèse des informations qui lui parviennent. Dès lors, « [l']observateur perçoit les éléments isolés comme des surfaces planes et découpées, disposées, plus ou moins près de lui<sup>14</sup> ». Il accède donc à « un champ fondamentalement désuni<sup>15</sup> » qui ne possède pas la continuité de la vision réelle. « Le réajustement des yeux d'un plan à un autre qui se produit [...] dans le champ stéréoscopique correspond, selon Rosalind Krauss, à une représentation par un organe du corps de ce qu'un autre organe, les pieds, ferait en traversant l'espace réel<sup>16</sup>. » L'effort qu'accomplit le spectateur, pour se déplacer – comme à tâtons – au sein d'images auxquelles il tente de restituer une cohérence, requiert une durée, au fil de laquelle l'espace parcouru par le regard acquiert une existence presque tangible.

En raison de l'étagement de plans disjoints, les objets les plus proches sur lesquels convergent les yeux prennent une singulière importance : ils accrochent le regard qui s'appuie sur eux pour stabiliser sa progression ultérieure dans la profondeur stratifiée du champ. Les yeux se calent de la sorte sur un bastingage, un palan ou un rocher qui figurent au premier plan et fonctionnent comme des embrayeurs visuels pour l'exploration de l'ensemble de la scène représentée.

---

<sup>13</sup> Lécuyer, 1945, p. 279.

<sup>14</sup> Crary, 1998, p. 176.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>16</sup> Krauss, 1990, p. 43.

Mais ce qui caractérise avant tout la perception stéréoscopique, c'est sa faculté à isoler le spectateur de son environnement immédiat, si bien qu'il se trouve absorbé dans « une sorte de vision sans champ latéral<sup>17</sup> » proche, à certains égards, de celle que propose le cinéma. À l'orée de l'espace à la fois intime et vivant qui s'offre à lui, à l'exclusion de toute autre stimulation visuelle, le regardeur rejoint presque la position qui fut celle de l'opérateur : il éprouve pour ainsi dire la sensation d'être transporté sur place.

Les approximations techniques dont témoignent les vues de Dutertre contribuent aussi, paradoxalement, à créer une impression d'immédiateté et de présence au monde. Les épreuves sont parfois un peu brouillées, grisâtres ou sous-exposées, et ces imperfections tendent à conforter l'idée qu'il s'agit là de « notes », réalisées sans visée esthétique et sans sophistication, à un moment où l'implication dans l'expérience du voyage absorbait prioritairement l'opérateur. Si une place non négligeable est faite aux lieux ou aux groupes humains, qui constituent autant de rencontres dépaysantes, les photographies ne s'offrent nullement comme les pièces concertées d'un inventaire. Les images recueillies au cours du voyage autour du monde trahissent plutôt – par leur caractère brut – le dessein de consigner des perceptions vécues dans leur force d'avènement et leur intensité.

Frappante est la vacuité de certaines scènes où ne s'impose aucun sujet susceptible de focaliser l'intérêt, si bien que les sites ou les objets figurés ne semblent pas, à eux seuls, légitimer la prise de vue. Dans de telles images, l'absence d'aimantation principale entraîne un transfert de l'attention du spectateur, des objets photographiés à l'ambiance générale dans laquelle s'inscrivait la prise de vue, à la situation qui était celle des voyageurs emportés dans leur tour du monde, voire aux motivations qui ont pu incliner l'opérateur à appuyer sur le déclencheur.

Ailleurs, une ombre démesurée, projetée au sol, ou des regards se concentrant en direction du praticien, trahissent sa présence hors champ, à l'orée de la scène qui a été retenue.

### **Passages d'expériences**

Alors que les Archives de la Planète sont conçues comme un « monument [...] de consultation et de comparaison pour ceux qui viendront après<sup>18</sup> », les clichés de Dutertre

---

<sup>17</sup> Krauss, 1990, p. 42.

<sup>18</sup> Brunhes, 1913, p. 38.

n'ambitionnent nullement la recension du monde et de ses populations. Pour autant, ils ne sont pas destinés à être regardés isolément : ils constituent des relevés voués à être plus ou moins enchaînés comme les maillons d'une expérience prise dans le temps, à l'instar des notes que Dutertre inscrit dans son journal. Incontestablement, les vues stéréoscopiques, aboutées les unes aux autres, composent l'écriture d'un périple vécu dans la durée, dilatant certaines périodes pour en condenser d'autres et conférant ainsi au voyage un rythme singulier.

Si le désir de consigner l'itinérance a conduit des auteurs photographes de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle à exploiter les ressources du dispositif livresque afin d'en faire un espace de transcription de leur vécu itinérant<sup>19</sup>, en 1908-1909 un tel dessein n'est de toute évidence pas à l'ordre du jour et les épreuves réalisées par Dutertre ne sauraient être envisagées comme les constituants d'une œuvre, au sens aujourd'hui donné à ce terme<sup>20</sup>. Elles composent néanmoins un « ensemble discursif » qu'il convient d'essayer de comprendre dans son « volume propre » et sa « spécificité<sup>21</sup> ».

Dans une telle perspective, force est de constater que ce corpus témoigne d'une continuité de l'attention portée à l'expérience du déplacement – qui se présente comme un vécu susceptible d'émouvoir le sujet itinérant : la topique dominante de cet ensemble d'images est assurément l'exercice du voyage, et les sensations intenses qu'il est à même de susciter. En ce sens, il diffère d'autres séries photographiques réalisées à la même époque – au cours de voyages d'étude ou d'agrément – pour tendre à préfigurer, dans l'esprit du spectateur contemporain, des pratiques récentes, comme celles de Max Pam ou de Bernard Plossu, par exemple.

Les relevés visuels accumulés travaillent à consigner l'expérience du périple, afin que celle-ci puisse être prolongée, rejouée mentalement ensuite, ou partagée avec d'autres personnes susceptibles de s'élancer à leur tour dans des pérégrinations comparables. À propos du récit que lui confie un de ses amis à l'issue d'un périple, l'écrivain Julio Cortázar distingue « [t]rois voyages en un, le réel déjà passé, l'imaginaire, mais présent en la parole, et celui que l'autre fera dans le futur en suivant les traces du passé et les conseils du présent<sup>22</sup> ». L'ensemble des vues rapportées du Voyage de 1908-1909 s'avère sans doute à même de déclencher sans doute, de la sorte, le souvenir du périple révolu, l'actualisation mentale de

---

<sup>19</sup> Méaux, 2009.

<sup>20</sup> Poivert, 2019.

<sup>21</sup> Foucault, 1969, p. 188-189.

<sup>22</sup> Cortázar, 1980, p. 50.

celui-ci et une invitation à des parcours ultérieurs. Le voyage autour du monde prépare, de fait, les missions qui seront ensuite confiées aux opérateurs des Archives de la Planète. Mais il invite plus largement aussi au déplacement et à une ouverture à la diversité du monde, comme à la poursuite d'une itinérance relayée par la prise de vue – que ne manquèrent pas d'assurer de nombreux photographes au fil du siècle.

Les vues stéréoscopiques de Dutertre renvoient à l'exercice du voyage en tant que tel. Elles attestent des modalités de déplacement de l'époque, mais aussi (et surtout) de l'attention qui leur est portée. Elles révèlent un imaginaire qui tend à valoriser le voyage en tant qu'expérience vive, les traces du contact établi avec le monde s'offrant comme les étapes d'un vécu concret et intense.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle s'affirme l'idée que la pratique du voyage est à même de contribuer, mieux que ne peuvent le faire les livres, à l'apprentissage et à l'éducation<sup>23</sup>. Le progrès des transports met le déplacement à la portée d'un grand nombre de personnes. Se répandent de nouvelles représentations de la planète, qui légitiment l'apparition de la formule « globe-trotter<sup>24</sup> ». Il peut sembler paradoxal que ce soit en collant à la réalité concrète du transport, aux conditions matérielles qui modalisent le dépaysement, au travers d'une démarche proche de la prise de notes, qu'une conception touchant pour ainsi dire à l'histoire des mentalités puisse être rendue sensible. Mais cela tient au fait que l'objet qui fait fantasmer les hommes de la Belle Époque est précisément l'expérience du trajet<sup>25</sup>, l'aventure ordinaire du déplacement comme mise à l'épreuve de leurs perceptions.

---

<sup>23</sup> Venayre, 2012, p. 187.

<sup>24</sup> Le terme apparaît en 1873.

<sup>25</sup> Elle se trouve par exemple mise en scène dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne (1872).