

## La part d'ombre d'un fonds photographique

La production du lieutenant Edgard Imbert conservée à l'ECPAD

*The dark side of a photographic collection: the photographs of Lieutenant  
Edgard Imbert in the ECPAD*

**Aline Muller**

---



Éditeur  
École du Louvre

### Édition électronique

URL : <http://cel.revues.org/563>

DOI : 10.4000/cel.563

ISSN : 2262-208X

### Référence électronique

Aline Muller, « La part d'ombre d'un fonds photographique », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne],  
10 | 2017, mis en ligne le 03 mai 2017, consulté le 05 mai 2017. URL : <http://cel.revues.org/563> ; DOI :  
10.4000/cel.563

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2017.



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative  
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La part d'ombre d'un fonds photographique

La production du lieutenant Edgard Imbert conservée à l'ECPAD

*The dark side of a photographic collection: the photographs of Lieutenant Edgard Imbert in the ECPAD*

Aline Muller

---

- 1 L'étude approfondie d'une collection, d'un fonds, notamment par la confrontation des supports, permet d'en saisir les différentes facettes. La collection étudiée est le fonds Imbert, conservé depuis 1993 au sein de l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD). Cet ensemble, fort de 14 000 pièces, sous bénéfice d'inventaire, est le fruit de la production de deux frères, tous deux militaires couvrant la période d'environ 1873 à 1922. Edgard (1873-1914) et son cadet Jules (1877-1964) pratiquent la photographie durant leurs missions militaires. Jules est amené à visiter l'Algérie et la Tunisie et Edgard part à la découverte de Madagascar et du Tonkin. Ce fonds condense les albums photographiques restituant le travail du photographe, des tirages épars, des plaques de verre positives et négatives, des négatifs sur support celluloïd, des cartes postales et quelques panoramas. La richesse de ce corpus offre la possibilité d'étudier l'histoire de l'expansion coloniale française entre 1900 et 1914, ainsi que la vision d'un homme sur les populations rencontrées. C'est la personnalité d'Edgard Imbert, lieutenant d'infanterie coloniale, qui transparaît dans ce fonds. Parti en mission à Madagascar (1900-1902), puis au Tonkin (1905-1908) et à nouveau à Madagascar (1912-1914), il pratique la photographie en amateur mais s'affirme en véritable technicien, comme en témoigne son ouvrage *La photographie en France et dans les pays chauds*<sup>1</sup>. Pratiquer la photographie aux colonies c'est rencontrer de nombreux obstacles, comme le poids du matériel, la chaleur mais aussi l'humidité. Prendre en considération ces notions permet de redonner de la valeur à ces images qui sont l'objet d'une véritable prouesse technique. Ces dernières, prises bien avant la création des Sections photographiques et cinématographiques des armées en 1915, constituent un exemple de la pratique de la photographie en amateur au sein de l'armée aux colonies. Cette pratique

n'est pourtant pas entièrement détournée de la représentation de la fameuse « mission civilisatrice ». En effet, lors de son voyage à Madagascar de 1900 à 1902, Edgard Imbert réalise un véritable reportage photographique lorsqu'il part en tournée aux côtés de son supérieur le colonel Hubert Lyautey (1854-1934). Reportage qui a d'ailleurs été conservé par le colonel Lyautey lui-même, comme en attestent ses albums photographiques<sup>2</sup>. La personnalité d'Edgard Imbert, apparaissant de prime abord bien conventionnelle, s'est avérée plus complexe au fil de l'étude. Du militaire enregistrant ses voyages avec des prises de vues proches de la photographie documentaire, des intérêts très divers se sont progressivement manifestés, par un attrait certain pour l'anthropologie, la botanique, la géographie mais aussi pour des réalisations artistiques<sup>3</sup>. La confrontation des supports a également permis de mettre au jour une part d'ombre au sein de ce fonds, entièrement liée à la personnalité de l'auteur. Pour retracer cette découverte progressive, revenons aux étapes offertes au chercheur lors de son étude. Par l'analyse en premier lieu de l'album photographique, premier support ouvrant la voie à la découverte de la collection. Puis, l'examen de la plaque de verre et le vrac d'un fonds, une porte d'entrée vers l'intimité du photographe. Enfin, ce vrac toujours dans lequel reste une part de mystère, faisant de l'auteur plus qu'un photographe : un probable collectionneur.

## À travers l'album photographique, une découverte en filigrane

- 2 Les albums photographiques sont l'expression finale du travail du photographe qui organise sa collection. Ces albums sont conçus pour répondre à un besoin mondain, ils circulent entre les mains des connaissances du photographe, leur organisation est donc particulièrement réfléchie et soignée. D'ailleurs, comme l'explique Richard Chalfen dans « La photo de famille et ses usages communicationnels », l'album photographique relève d'une construction :

Dans cette construction – ou cette reconstitution – de la vie, il n'y a pas de place pour la maladie, la dépression, les expériences douloureuses, les conflits interpersonnels, les déceptions, les échecs sociaux et les décors lugubres. En un sens, les photos de famille proposent des réponses à des questions telles que : qu'est-ce qui est bon dans la vie et l'existence humaine ? Comment la vie doit-elle être vécue et à quoi doit-elle ressembler ? Quelles personnes et quels événements, lieux, moments méritent une attention particulière ? Les photographes amateurs s'attachent à produire une certaine vérité sur la vie, une vision biaisée de l'existence humaine<sup>4</sup>.

À la lumière de cette citation, revenons sur les étapes de la recherche.

### Le tourisme morbide

- 3 Au début de l'étude, l'album photographique paraît donc être la première entrée vers la découverte de la collection. À l'ouverture du premier album, créé lors du voyage d'Edgard Imbert au Tonkin de 1905 à 1908, tout semblait correspondre à la citation précédente. Le militaire y rassemble ses photographies prises lors d'excursions, retrace les étapes de son voyage. L'album répond à la définition des mémoires de voyage. Par exemple, l'image n° 318 (fig. 1) intitulée sobrement dans l'album n° 1 « Le banc de sable » a été saisie lors d'une visite à Lao-Kay, actuelle Lào Cai, au nord du Vietnam. Edgard Imbert immortalise sa visite au moyen de l'appareil photographique. Son épouse à gauche et un couple à

droite posent sur un banc de sable. Au loin, plusieurs embarcations sur un cours d'eau ainsi que quelques autochtones. Ici est montré le divertissement, la découverte.

Fig. 1



Edgard Imbert, *Le banc de sable*, Indochine française, 1905-1908. Tirage monochrome sur papier au gélatino-bromure d'argent, 5 x 6 cm.

© Edgard Imbert/ECPAD/Fonds privés – Album Imbert Tonkin n° 1, n° 318

Toutefois, l'apparente innocence de la scène s'en trouve bouleversée à la lecture du commentaire laissé dans le carnet de notices par le photographe. Laissons le lieutenant Imbert offrir les clés de lecture de cette image :

Quelque jour avant notre arrivée, une triple exécution capitale avait lieu à l'endroit libre, devant le groupe. Trois chinois après avoir tué des réguliers et leur avoir volé leurs armes, avaient attaqué et pillé une Jonque chinoise. Les mandarins ont aussitôt fait arrêter les coupables, les condamna séance tenante à avoir la tête tranchée, le chef de la bande en 2 fois, les autres en une fois seulement. Le jour fixé, la foule se rassembla sur le banc de sable pour assister à l'exécution à laquelle la population de LaoKay avait été conviée. Les condamnés sont amenés et s'agenouillent. Le bourreau s'approche du chef lui donne un 1<sup>e</sup> coup de coupe-coupe qui n'attaque que les vertèbres, mais fait quand même affaïsser le corps ; il passe au 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> dont les têtes tombent comme un épi, puis revient au chef, le redresse, et lui tranche la tête à la volée. Alors se passe un fait absolument écœurant. Le bourreau était parait-il un ennemi personnel du chef pirate, aussi dès qu'il fut décapité lui ouvra t-il la poitrine d'un coup de coupe-coupe, et lui arrachant le foie, le lava dans l'eau du fleuve et s'enfuit à toutes jambes. Sans doute voulait-il, comme dans l'expression populaire, lui manger les foies<sup>5</sup>.

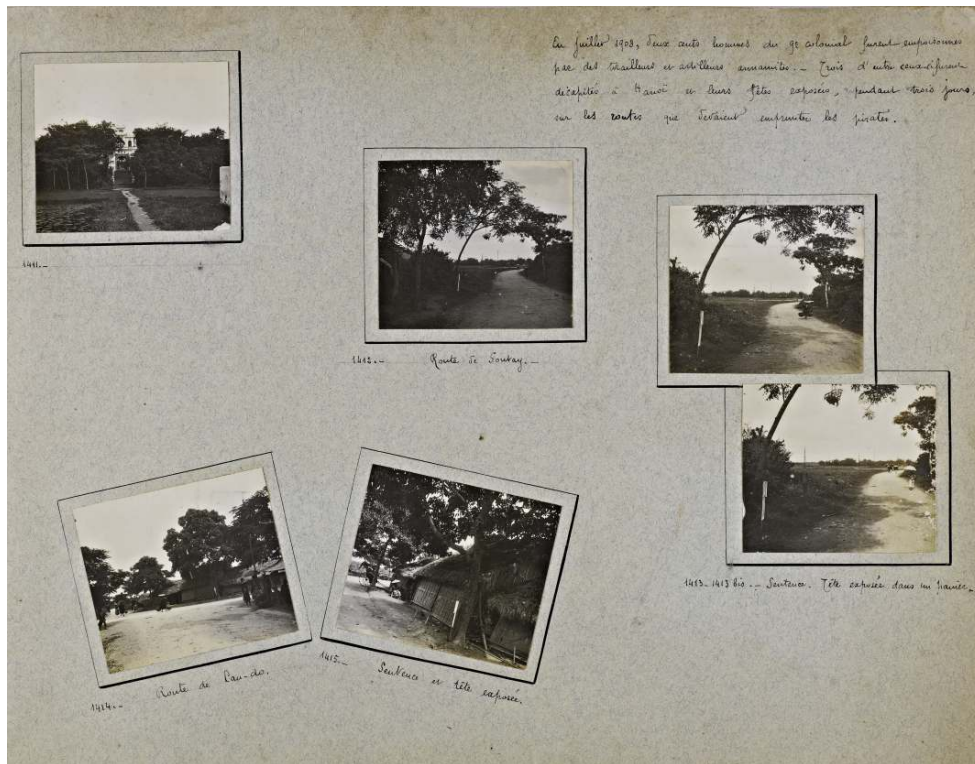
À la lecture du commentaire laissé par Edgard Imbert, le chercheur s'aperçoit que la motivation de la photographie est différente de celle supposée au départ. Il ne s'agit pas ici de photographier une visite anodine, de donner une belle image à l'album, le militaire ainsi que ses accompagnateurs se rendent sur le lieu d'une exécution pour immortaliser

ce moment. Par la sobriété de la légende donnée dans l'album, Edgard Imbert voile la réalité de la photographie, preuve que l'album est bel et bien construit pour correspondre à l'idée que l'on veut transmettre de soi. Le goût pour le détail dans la description de la scène ainsi que l'action de photographe interrogent. Qu'est-ce qui peut pousser un photographe à enregistrer de telles images ? Cette scène mérite-t-elle une attention particulière ?

- 4 La question reste en suspens et se densifie même à la découverte d'une page de l'album n° 7 (fig. 2). Sur cette page, trois photographies sur cinq sont dédiées à la présentation de paniers accrochés aux arbres sur une route de campagne. Ces paniers contiennent les têtes de pirates ayant été décapités quelques jours auparavant. Exposer ainsi leurs têtes sert à dissuader tout éventuel contrevenant à l'ordre colonial. Au sein de l'album, l'officier colonial prend le soin d'expliquer les raisons de ces décapitations :

En juillet 1908, deux cents hommes du 9<sup>e</sup> colonial furent empoisonnés par des tirailleurs et artilleurs annamites. Trois d'entre eux-ci furent décapités à Hanoï et leurs têtes exposées, pendant trois jours, sur les routes que devaient emprunter les pirates<sup>6</sup>.

Fig. 2



Edgard Imbert, Divers tirages monochromes sur papier au gélatino-bromure d'argent contrecollés sur une page d'album, Indochine française, 1905-1908. [Format tirage 5 x 6 cm].

© Edgard Imbert/ECPAD/Fonds privés – Album Imbert Tonkin n° 7, n° 1411-1415.

Photographier la justice locale par ses aspects les plus crus est le fait de nombreux colons, en particulier militaires, comme le montrent les photographies du docteur Hocquard (1853-1911) ou de Pierre Dieulefils<sup>7</sup> (1862-1937), tous deux partis en mission en Indochine française. Étrangement, Edgard Imbert choisit d'insérer ces images dans son album photographique, le recueil contenant ses souvenirs de voyage. De plus, il fait le voyage dans ce quartier, loin de son lieu d'habitation, pour en garder la trace. Cette démarche du

photographe en complexifie davantage la personnalité. La majorité des photographies sélectionnées par Edgard Imbert pour figurer dans l'album correspondent bel et bien à la citation de Richard Chalfen, elles sont une construction de la réalité. Elles sont disposées pour garnir des albums à l'attention d'un cercle familial, amical ou militaire. Cependant ces quelques pistes évoquées tendent à refléter un usage plus complexe de la photographie.

## Lumière sur l'intimité du photographe

- 5 Au fil de l'étude et après s'être penché sur les albums, vient le temps de découvrir la plaque de verre. Un support qui ne peut être étudié que dans un second temps, tant par sa fragilité que par son volume. Les négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent constituent un premier jalon de la pratique photographique. Ils sont sélectionnés pour être l'objet ou non d'un tirage. Viennent ensuite les positifs sur verre stéréoscopique au chloro-bromure d'argent ayant pu être créés afin de servir lors de séances de projection, auxquelles se livrait le photographe Edgard Imbert. Figurent dans le fonds Imbert de nombreuses plaques de verre négatives ou positives qui sont actuellement considérées comme du vrac. Alors qu'à la majorité des plaques de verre négatives correspond un tirage, quelques plaques demeurent mystérieusement uniques. Elles font parties de ces pans de la collection que la photographe n'a pas choisi de montrer dans son album photographique.

## Plaque de verre et séance de projection

- 6 Le premier exemple (fig. 3), est celui d'une plaque de verre positive dont aucun tirage ne figure dans le fonds. Elle fait partie d'un ensemble de quinze plaques de verre présentant la même scène, il s'agit d'une exécution de condamnés, depuis leur arrivée jusqu'à l'exécution finale. Concernant la justice dans les colonies, il est important de rappeler que :

La décapitation pour les hommes et la strangulation pour les femmes était la peine suprême prévue par le code pénal annamite (code Gia Long). L'administration coloniale n'a théoriquement jamais pratiqué cette méthode. Mais, aussi longtemps que la justice indigène a continué de fonctionner parallèlement à la justice coloniale, des exécutions de cette sorte ont eu lieu. La rébellion contre le pouvoir central était évidemment passible de la peine de mort. Tous les « pirates » capturés étaient donc livrés à la justice indigène pour être exécutés. Si des fonctionnaires et des militaires français assistaient à la cérémonie, ils n'étaient que spectateurs et le juge et le bourreau appartenaient à la justice indigène<sup>8</sup>.

Fig. 3



Edgard Imbert, *Le bourreau du cuisinier après avoir présenté la tête, la lance dans la direction du mandarin*, Indochine française, 1905-1908. Positif monochrome sur plaque de verre au chloro-bromure d'argent, 6 x 13 cm.

© Edgard Imbert/ECPAD/Fonds privés – pièces non cotées, plaque n° 13.

- 7 Ainsi, Edgard Imbert se rend sur place lors de l'exécution afin d'assister à la scène en tant que spectateur, il n'a aucun rôle à jouer dans le déroulement de l'événement. Le fait d'enregistrer chaque étape de cette exécution exprime sans nul doute l'intérêt de l'Européen face à de telles pratiques. Le point de vue adopté par le photographe montre qu'il se situe à distance de la scène, peut-être pour ne pas être vu. De plus, le militaire prend le soin de documenter ses plaques de verre par des légendes particulièrement fournies. Ici : « 13. *Le bourreau du cuisinier après avoir présenté la tête la lance dans la direction du mandarin* ». Le goût pour l'explication de la scène se retrouve encore. D'ailleurs, il s'agit pour cette exécution des mêmes condamnés que pour l'image précédente. Encore une fois, Edgard Imbert se livre à un tourisme morbide, non seulement il se rend à une exécution et enregistre toutes les étapes mais il se rend aussi en pèlerinage sur les lieux d'exposition des têtes.
- 8 Cette activité et ce goût pour les exécutions, Edgard Imbert l'entretenait déjà à Madagascar lors de son premier voyage de 1900 à 1902. En effet, il y produisit également un petit reportage sur une exécution. Une des plaques de verre (fig. 4) de cette série est particulièrement intéressante. Trois hommes, dont deux autochtones et un colon, sont photographiés observant une tête sur un piquet. On voit un arbuste juste à côté du piquet et un vêtement, probablement celui du condamné, sur le sol. La désinvolture et la proximité de ces trois hommes faisant face au piquet demeurent déroutantes. Le colon n'est autre que le photographe lui-même. Edgard Imbert se place en observateur, les mains sur les hanches.

Fig. 4



Edgard Imbert, *Sans titre [Une exécution]*, Madagascar, 1900-1902. Positif monochrome sur plaque de verre au chloro-bromure d'argent, 6 x 13 cm.

© Edgard Imbert/ECPAD/Fonds privés – pièces non cotées.

Il est possible de se demander pourquoi le lieutenant Imbert a tenu à enregistrer une telle scène, illustrant la violence des affrontements entre colons et colonisés, se gardant bien de la représenter dans ses albums photographiques. Le plus troublant est certainement le fait d'avoir choisi de poser sur l'image, comme pour garder cet acte en mémoire. Par ailleurs, il est important d'ajouter qu'il s'agit ici dans les deux cas de plaques de verre positives. Celles-ci ont donc pu être utilisées lors de séances de projections auxquelles se livrait Edgard Imbert, comme il en témoigne dans son ouvrage : « Dans les centres aux colonies, on a parfois à faire des conférences sur les pays visités<sup>9</sup>. » Ces images étaient-elles destinées à être projetées lors de conférences ? Didier Mouchel écrit à propos de la séance de projection :

Dans la « grande famille des amateurs », chère à Albert Londe, la séance de projection occupe une place privilégiée tant sa diffusion semble adaptée à la collégialité et la convivialité recherchée par ses membres. À mi-chemin de la conférence et du spectacle, de « l'instruction et du divertissement », pour reprendre les motifs souvent proclamés de cette vogue, les projections forment une ponctuation joyeuse de réunions plus laborieuses<sup>10</sup>.

En l'occurrence, il est difficile de se figurer sur quel ton pouvaient être présentés ces clichés. Était-ce à des fins d'étude sociologique voire anthropologique ? Ou était-ce le signe d'un attrait tout personnel ?



## Du photographe au collectionneur d'images

- 9 Afin de répondre à cette question précédemment posée, revenons sur une dernière découverte dans le vrac du fonds Imbert. Il s'agit d'une série de douze plaques de verre stéréoscopiques non tirées, dont la figure est un exemple. La légende à l'encre de chine noire sur la plaque positive indique « *Exécution d'une femme chinoise* ». Il n'est pas rare de trouver dans les collections photographiques des militaires français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle, partis en Indochine française ou en Chine, des images des supplices chinois. C'est d'ailleurs le cas dans le fonds Imbert mais aussi dans un autre fonds, la collection d'Amade, conservée elle aussi à l'ECPAD. Toutefois, leur présence constitue ici un véritable thème du fonds. Dans ce cas précis, il s'agit de l'ultime supplice dit du *lingchi* ou des Cent Morceaux, réservé à trois catégories de crimes : les crimes de lèse-majesté, les crimes familiaux et les crimes atroces et inhumains, comme découper sur une personne vivante une partie de son corps afin de pratiquer la sorcellerie. Comme son nom l'indique, ce supplice consiste en un démembrement, les membres du corps étant enlevés progressivement devant une foule assistant à la scène. Ce type de supplice fut aboli en Chine le 24 avril 1905 par un décret impérial, pourtant il devient célèbre en Europe dès les années 1910 car les images datant de 1904-1905, prises par les soldats français commencent à circuler par le biais de la carte postale ou encore dans des publications. Ces images construisent la représentation européenne d'une Chine sophistiquée et redoutable à la fois. Les plaques de verre présentes dans ce fonds permettent de suivre toutes les étapes de ce supplice, depuis l'arrivée du condamné jusqu'à son démembrement complet. Le nombre de vues correspond souvent au nombre de plaques disponibles dans le chargeur de l'appareil photographique.

### À la recherche de l'auteur

- 10 La première supposition quant à cet ensemble fut qu'il s'agissait de photographies prises par le lieutenant Imbert, puisqu'elles étaient une partie constituante du fonds. De plus, d'un point de vue formel, le format de la plaque de verre correspond à celui utilisé par l'officier colonial (plaque de verre stéréoscopique au format 6 x 13 cm). L'écriture sur la plaque de verre semblait, elle aussi, correspondre à celle du photographe. Enfin, le reste de sa collection photographique a montré une appétence pour ce type de sujet et en particulier pour leur projection. En outre, lorsque le lieutenant Imbert utilisait des épreuves d'autres photographes, il prenait en général le soin d'en indiquer la paternité. Le fait que la scène se déroule en Chine paraissait également concourir avec le parcours du lieutenant Imbert, puisque ce dernier s'est rendu à la frontière chinoise, dans la province du Yunnan au cours de son séjour au Tonkin. C'est l'étude menée par Jérôme Bourgon<sup>11</sup>, chercheur au CNRS et spécialiste du droit chinois, sur un ensemble de plaques de verre conservées au musée Nicéphore Niépce qui a remis en question ce postulat de départ. Dans une vidéo intitulée *Le dernier supplice chinois*<sup>12</sup>, diffusée sur Internet, il analyse un jeu de plaques de verre stéréoscopiques. Il s'avère que les deux jeux de plaques de verre, celui conservé à l'ECPAD et celui du musée Nicéphore Niépce, sont identiques. Toutes les images sont similaires, à la seule différence que le jeu de l'ECPAD est légendé. Jérôme Bourgon propose une interprétation de l'ensemble du musée Niepce dans un article intitulé « Photographie et vérité historique : le lingchi de Wang Weiqin<sup>13</sup> ». Malgré

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

- 11 Face à ces données, une réinterprétation de cet ensemble a été menée. Il semblerait effectivement que la scène se déroule à Pékin, l'architecture étant similaire à d'autres images de suppliciés tués sur la place<sup>14</sup>. De plus, il faut préciser que le lieutenant Imbert n'a probablement pas pu se rendre jusqu'à la capitale chinoise sans qu'une mention ait été faite dans ses états de service, ce qui n'est pas le cas. Se rendre à Pékin représente une véritable expédition dont une trace serait sans doute restée dans sa collection photographique. Que représentent donc ces images ? La deuxième plaque en particulier (fig. 5) montre le condamné attaché à un poteau, la poitrine lacérée, entouré par une large foule. Dans cette masse, Jérôme Bourgon a reconnu trois Occidentaux à leurs chapeaux. Un élément assez original par rapport aux autres exécutions connues est le costume du supplicié. Le condamné n'est pas entièrement dénudé, le sexe est caché par un vêtement. Peut-être s'agit-il bel et bien d'une femme comme l'indique la légende laissée sur les plaques. Le visage du condamné n'est pas très expressif et comme le relève Jérôme Bourgon, peut-être est-ce à cause de drogues prises afin de diminuer leurs souffrances. Sur les plaques suivantes le démembrement continue, et pour finir les restes du condamné sont placés dans un panier. La foule observe le résultat de l'exécution avec attention.

Fig. 5



Anonyme, *Exécution d'une femme chinoise*, Chine, début du xx<sup>e</sup> siècle. Positif monochrome sur plaque de verre au chloro-bromure d'argent, 6 x 13 cm.

© Auteur inconnu/ECPAD/Fonds privés – pièces non cotées, plaque n° 2.

- 12 Quelles pouvaient donc être les raisons d'un tel supplice s'il s'agit d'une femme ? De mémoire d'héritier ayant assisté à une séance de projection, il s'agissait d'une femme adultère. Après un échange avec Jérôme Bourgon, qui admet qu'il peut effectivement s'agir d'une femme, il a été établi que l'adultère n'est pas une raison suffisante pour avoir

droit à un tel procès, la femme aurait dû également tuer son époux. Si l'auteur de ces clichés n'est pas Edgard Imbert, comment s'est-il procuré ces images ? Une personnalité proche du lieutenant Imbert a été mise en valeur, il s'agit de Victor Louis Joseph Carpeaux (1874-1929), le fils du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Edgard Imbert et Louis Carpeaux s'étaient fréquentés lors du premier voyage d'Edgard Imbert à Madagascar. Et le nom de ce dernier ressurgit dans un article écrit par Jérôme Bourgon<sup>15</sup>. Louis Carpeaux, selon Jérôme Bourgon, est particulièrement impliqué dans le commerce des clichés de supplice et dans leur succès. Il a par exemple vendu des plaques de verre montrant un supplice chinois à la maison Jules Richard<sup>16</sup> et a participé à la renommée de ce type de clichés notamment par la parution de son ouvrage *Pékin s'en va*<sup>17</sup>, dans lequel figure, pour la deuxième édition, un jeu de quatre photographies représentant le *lingchi* d'un certain Fou-Tchou-Li. Il y affirme avoir assisté à cette scène le 10 avril 1905. Peut-être est-ce donc Louis Carpeaux qui aurait partagé ces clichés avec le lieutenant Imbert, particulièrement intéressé par ce type de sujet. L'ouvrage de Louis Carpeaux a d'ailleurs inspiré d'autres écrivains, comme Georges Bataille (1897-1962), qui raconte son angoisse et son attraction devant un tel cliché dans son ouvrage *Les larmes d'Éros*, dans lequel il écrit : « Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image, à la fois extatique et intolérable<sup>18</sup>. » Pour ce dernier, un tel cliché illustre un « lien fondamental : celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme<sup>19</sup>. » Il existe vraisemblablement une attraction pour ce type de clichés, qui fut collectionné par Louis Carpeaux, Edgard Imbert, Jules Richard mais aussi Georges Bataille. Au-delà d'une image horrible, ces derniers y voyaient-ils autre chose ? Un moment d'extase, comme le pensait Georges Bataille, ou bien peut-être l'instant ultime avant que toute vie ne quitte le corps du supplicié, saisi sur la pellicule ? En outre, une dernière question se pose. De mémoire d'héritier, les frères Imbert organisaient des séances de projection de ces images, en présentant celles-ci comme l'exécution d'une femme adultère, devant un public familial. Or, devant l'atrocité de ces images, comment peut-on procéder à leur projection ? Ne seraient-ce pas là les traces d'une part d'ombre dans les inclinations des deux frères ?

## Photographie et éthique

- 13 En conclusion, l'étude du fonds Imbert et notamment la confrontation des supports ont permis de mettre en évidence plusieurs strates du rapport à l'image. Alors que l'album photographique diffuse une représentation policée, le carnet de notices, la plaque de verre et l'ensemble du vrac fendent cette apparente vraisemblance. Les frères Imbert, et en particulier Edgard, cultivent un goût pour le macabre. Edgard Imbert procède à des prises de vues lors d'exécutions et se livre à un tourisme morbide. En collectionnant des plaques de verre sur ce thème et en organisant même des séances de projection, il s'affirme en tant qu'adepte du genre. Cela n'est pas entièrement à imputer à sa personnalité, rappelons qu'il s'agit, entre autres, de l'époque des zoos humains et des *freaks shows*. De plus, ces images ne seraient potentiellement pas enregistrées dans un autre cadre que le cadre colonial. Il y a une part de déshumanisation des modèles lors de la prise de vue. Cela n'est pas sans rappeler la citation de Susan Sontag :

Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique. De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un

est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée<sup>20</sup>.

Ici, même la mort est emprisonnée dans la chambre et le photographe dispose à loisir de l'image, pouvant aller jusqu'à faire revivre ces instants lugubres lors de séances de projection.

- 14 Les liens entre photographie et éthique mais aussi entre diffusion et autocensure sont toujours d'actualité, comme en atteste la publication de l'ouvrage *Controverses, une histoire éthique et juridique de la photographie*<sup>21</sup> de Christian Pirker et Daniel Girardin. De telles images posent de véritables questions, à la lumière de l'étude de ce fonds : est-ce que toute scène mérite d'être photographiée, et même diffusée ? Est-ce que le désir de documentation doit l'emporter sur l'empathie ? Est-ce que l'appareil photographique mais aussi le statut d'image permettent de mettre à distance le réel ?

## NOTES

1. Edgard Imbert et Maurice Poincet, *La photographie en France et dans les pays chauds*, s. l., Imprimerie régionale R. Liataud, 1908.
2. Hubert Lyautey, Albums photographiques conservés aux archives nationales (1894-1953), côte : 475AP/315-320.
3. Lors de son premier voyage à Madagascar Edgard Imbert effectue notamment des expérimentations artistiques en s'inspirant des réalisations du courant pictorialiste.
4. Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographique* n° 32, printemps 2015 [en ligne], mis en ligne le 24 juillet 2015, [www.etudesphotographiques.revues.org/3502](http://www.etudesphotographiques.revues.org/3502) [07/10/2016].
5. Edgard Imbert, *Sans titre*, Carnets de notices, volume n° 1, non paginé, cliché n° 318, ECPAD. L'orthographe de l'auteur a été respectée.
6. Voir Album Imbert Tonkin n° 7, non paginé, ECPAD.
7. Voir le site Internet <http://www.pierre-dieulefils.com/> [16/05/2016].
8. Jean Despierres, *L'Indochine d'antan : Tonkin, Annam, Cochinchine, Cambodge et Laos à travers la carte postale ancienne*, Paris, France HC, 2008, p. 48-49.
9. Edgard Imbert et Maurice Poincet, *La photographie en France et dans les pays chauds*, s. l., Imprimerie régionale R. Liataud, 1908, p. 254-255.
10. Didier Mouchel, « Archéologie du reportage photographique », *Études photographiques* n° 11, mai 2002 [en ligne], mis en ligne le 11 février 2005, [www.etudesphotographiques.revues.org/271](http://www.etudesphotographiques.revues.org/271) [12/04/2015].
11. Jérôme Bourgon, *Supplices chinois*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2007. Ainsi que Jérôme Bourgon, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <https://www.turandot.chineselegalculture.org/> [09/10/2016].
12. Laurent Maget, *Le dernier supplice chinois (partie I et II)*, <https://www.youtube.com/watch?v=MfeL1KYUEwk> [12/11/2016].
13. Voir sur Jérôme Bourgon, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <https://www.turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=11> [09/10/2016].
14. Jérôme Bourgon, IAO : Institut d'Asie Orientale, « Chinese torture, Supplice Chinois », 2003-2011, <http://www.turandot.chineselegalculture.org/> [09/10/2016].

15. Jérôme Bourgon, « Obscene vignette of truth construing photographs of Chinese executions as historical document », p. 39-91 dans Christian Henriot et Wen\_hsin Yeh, *Visualising Chine : 1845-1945*, Brill, Leiden-Boston, 2013.
  16. Information donnée par Jérôme Bourgon lors d'un échange électronique. Aujourd'hui ce fonds est détenu par la maison d'édition Hachette.
  17. Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*, Paris, A. Maloine, 1913.
  18. Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Union générale d'éditions, p. 121.
  19. Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Union générale d'éditions, p. 121.
  20. Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgeois, 2008 (1977), p. 31.
  21. Christian Pirker et Daniel Girardin, *Controverses, une histoire éthique et juridique de la photographie*, Paris, Actes Sud, 2008.
- 

## RÉSUMÉS

La recherche, appliquée à une collection, permet d'en saisir et d'en découvrir les diverses facettes. L'exemple développé ici permet de reconstituer les multiples niveaux de lecture d'un fonds et les étapes vers la compréhension d'une personnalité, celle de son producteur. Il s'agit du fonds du photographe Edgard Imbert, parti en tant qu'officier colonial à Madagascar et au Tonkin au début du <sup>xx</sup>e siècle. Pratiquant la photographie en amateur, il crée des albums s'apparentant à des mémoires de voyage. Par la confrontation des supports, cette apparente simplicité s'écaille pour révéler une part d'ombre.

Research, when applied to a collection, allows the collection's various facets to be discovered. The example examined here allows us reconstitute the multiple levels of interpretation of a collection and the stage in the understanding of a personality, that of its creator. It is the collection of the photographer Edgard Imbert, who went to Madagascar and Tonkin as a colonial officer in the early twentieth century. An amateur photographer, he made albums similar to travel memoirs. After comparing the supports, this apparent simplicity crumbles to reveal a dark side.

## INDEX

**Mots-clés** : photographie, militaire, colonie, Edgard Imbert, Indochine, exécution, supplice

**Keywords** : photography, military, colony, Edgard Imbert, Indochina, execution, torture

## AUTEUR

### ALINE MULLER

Ancienne élève du deuxième cycle de l'École du Louvre, Aline Muller s'est spécialisée en Histoire de la photographie. Après son mémoire de Master 1, portant sur le sous-fonds Imbert Edgard Madagascar conservé à l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), elle a choisi de se consacrer en Master 2 à la poursuite de l'étude de ce même

fonds, en étudiant tout particulièrement le sous-fonds Imbert Edgard Tonkin et en proposant un plan de classement pour l'ensemble du fonds.

\*\*\*

A former postgraduate student of the École du Louvre, Aline Muller specialises in the history of photography. After her Master 1 thesis on the Imbert Edgard Madagascar collection in the Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense (ECPAD), she chose to dedicate her Master 2 to the study of the same collection, focussing on the Imbert Edgard Tonkin photographs and proposing a plan for the classification of the entire collection.