

# À l'image du monde

Musées et collections de documentation visuelle et sonore autour de 1900

**Jeudi 5 novembre 2015** | 9h-16h15

**Université de Lausanne**

Anthropole, salle 2013 (niveau 2)  
1015 Lausanne

**Vendredi 6 novembre 2015** | 9h15-16h45

**Université de Genève**

Uni Mail, salle M1160 (1<sup>er</sup> étage)  
Bd du Pont d'Arve 40  
1205 Genève

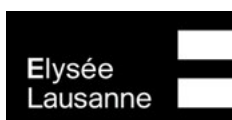
Entrée libre | [www.unil.ch/shc](http://www.unil.ch/shc)

**AVEC LA COLLABORATION ET LE SOUTIEN**

du centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève  
du décanat, du rectorat et de la Maison de l'histoire de l'Université de Genève  
de la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne  
du Fonds national suisse

**ORGANISATION**

Anne Lacoste, Olivier Lugon et Estelle Sohler



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DES SCIENCES  
DE LA SOCIÉTÉ**  
Département de géographie  
et environnement

## Programme

jeudi 5 novembre 2015

université de Lausanne, Anthropole, salle 2013

### LIEUX ET ACTEURS

#### 9h00-12h00 Quels lieux, quelles institutions pour les collections documentaires ?

Présidence de séance : Olivier LUGON

Elizabeth EDWARDS

**Into "the treasure house of knowledge": photographs, local history and the public library**

p. 4

Eléonore CHALLINE

**Le Musée des photographies documentaires de Paris (1894-1907), une histoire de lieu ?**

p. 8

10h20-10h50 Pause

Tiziana SERENA

**The Italian Photographic Movement and the Role Played by the Museum as an Authoritative Place for the Visual Archive**

p. 10

Valérie PERLÈS

**Les Archives de la planète, des archives en musée : analyse d'un glissement sémantique**

p. 12

#### 13h30-16h15 Quelles images et quels acteurs pour les collections iconographiques ?

Présidence de séance : François BRUNET

Christian JOSCHKE

**Histoire, culture et territoire dans les premières collections photographiques documentaires en Allemagne (1890-1914)**

p. 14

Ekaterina B. TOLMACHEVA

**The Early Stages in the History of Saint Petersburg's Museum of Anthropology and Ethnography Photocollection Formation**

p. 16

14h35-15h05 Pause

Béatrice DE PASTRE

**Matuszewski/Lumière : aller-retour pour une nouvelle source Des encyclopédies documentaires cinématographiques**

p. 18

Frank KESSLER, Sabine LENK

**La firme Ed. Liesegang et l'importance de ses plaques de lanterne magique pour l'enseignement en Allemagne avant 1914**

p. 20

17h00

**Visite de l'exposition « La mémoire des images : autour de la collection iconographique vaudoise »**

au Musée de l'Elysée (Avenue de l'Elysée 18, 1014 Lausanne)  
*dans la limite des places disponibles*

vendredi 6 novembre 2015

université de Genève, uni mail, salle m1160 (1<sup>er</sup> étage)

## ENTRE IDENTITÉS RÉGIONALES ET PROJET UNIVERSALISTE

### 9h15-12h00 Les collections documentaires au service de quelle histoire ?

Présidence de séance : Jean-François STASZAK

Costanza CARAFFA

**Image of Italian art or image of German art history?**

**The Photothek of the Kunsthistorisches Institut in Florence**

p. 22

Ewa MANIKOWSKA

**Visual collections and the cultural definition of nations:**

**the case of the Polish Iconographic Archive (ca. 1914-1918)**

p. 24

10h20-10h50 Pause

François BRUNET

**Que sait-on des collections photographiques historiques  
aux États-Unis autour de 1900 ?**

p. 26

Shannon PERICH

**Smithsonian's National Photographic and Motion Picture  
Collections**

p. 28

### 13h30-16h45 Les collections documentaires, agents d'un projet universaliste ?

Présidence de séance : Jean-Marc BESSE

Susanne ZIEGLER

**A collection of sounds: the Berlin Phonogramm-Archiv**

p. 30

Raphaèle CORNILLE

**L'Institut international de Photographie : le concept de  
documentation appliqué à l'image**

p. 32

14h35-15h05 Pause

Luce LEBART

**S'entendre sur le document photographique :  
un premier congrès international**

p. 34

Teresa CASTRO

**Des « atlas » aux « archives du monde » : les Archives de la Planète  
(1912-1931) et les Archives de la Parole (1911-1914, 1920-1924)**

p. 36

Estelle BLASCHKE

**"An entire library is contained in a handbag": the advent of  
microfilm as a tool of modern documentation**

p. 38

17h00

**Visite du Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève**

(Passage de la Tour 2, 1205 Genève), dans la limite des places disponibles

**Colloque organisé par le Centre des sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne, le Département de géographie et environnement de l'Université de Genève et le Musée de l'Elysée, avec la collaboration et le soutien du centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève, du décanat, du rectorat et de la Maison de l'histoire de l'Université de Genève, de la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne et du Fonds national suisse du 5 au 6 novembre 2015**

Anne Lacoste (Musée de l'Elysée)  
Olivier Lugon (Section d'histoire et esthétique du cinéma et Centre SHC, UNIL)  
Estelle Sohier (Département de géographie et environnement, UNIGE)

*Université de Lausanne (bâtiment Anthropole, salle 2013, niveau 2)  
Université de Genève (Site Uni Mail, salle M1160, 1<sup>er</sup> étage)*

**À l'image du monde**  
**musées et collections de documentation visuelle et sonore autour de 1900**

La diffusion de la photographie, l'invention du cinéma et le développement d'appareils à enregistrer le son ont généré à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un nombre considérable d'images fixes, d'images animées et d'enregistrements sonores. Ce colloque a pour but de retracer l'histoire d'institutions alors fondées pour collecter ces matériaux afin de documenter l'histoire, la géographie et les phénomènes sociaux observés à l'échelle locale, nationale ou universelle. Nous nous interrogerons sur leurs acteurs, leurs objectifs, leurs pensées du monde, mais aussi leur devenir. En évoquant le cas de musées, d'archives, de bibliothèques et de collections créés dans le monde entier, des États-Unis à la Russie en passant par différents pays d'Europe, nous mettrons en perspective l'histoire de la « collection iconographique vaudoise » actuellement au centre d'une grande exposition au Musée de l'Elysée.

**jeudi 5 novembre 2015**

**UNIL, anthropole, salle 2013**

## **LIEUX ET ACTEURS**

9h00-12h00 **Quels lieux, quelles institutions pour les collections documentaires ?**

Présidence de séance : Olivier LUGON

Elizabeth EDWARDS

### **Au cœur du « trésor de la connaissance » : photographie, histoire locale et bibliothèque publique**

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la révolution numérique, la constitution de fonds photographiques consacrés à l'histoire régionale a été l'une des principales fonctions des collections locales dans les bibliothèques publiques gratuites anglaises. Cette intervention examine la convergence de trois tendances – les campagnes de documentation photographique amateurs, l'émergence de ces bibliothèques d'étude locales, et l'adoption de l'accès libre pour les bibliothèques publiques – en Grande-Bretagne de 1890 à 1914 environ.

Je soutiens que l'interconnexion de ces trois éléments n'est pas une coïncidence car ils s'inscrivent tous dans l'essor et la démocratisation de la production comme de la consommation de la culture historique locale. Ces développements répondaient à une aspiration sous-jacente : les bibliothèques et les connaissances qu'elles représentaient fournissaient, par le biais des mécanismes des gouvernements locaux de l'Etat libéral, un accès au savoir en faveur de l'intérêt public général.

Si les bibliothèques publiques interprétaient l'idée de dimension locale de l'histoire de différentes manières, les réflexions sur la place de l'histoire locale comme partie intégrante de l'engagement pour une éducation de masse étaient au cœur du débat, alors qu'il fallait faire d'une partie croissante de la population des « citoyens » au sein d'une société démocratique.

L'intérêt pour l'histoire ancienne locale, les monuments antiques et les collections remonte aux amateurs antiquaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mais à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour le passé et son accès ont été transformés avec l'émergence de l'idée d'intervention de l'Etat dans la préservation des monuments historiques, et par là avec une appréhension du patrimoine comme propriété collective où l'« histoire » pouvait à la fois éduquer et être appréciée de tous. Les bibliothèques publiques gratuites faisaient partie de ce réseau d'institutions. Elles étaient conçues suivant un mode de fonctionnement en « ateliers », et comme des instruments de progrès intégrés dans le processus d'éducation de masse. Citons par exemple un rédacteur de *The Library Association Record* en 1903 : « afin de devenir des ateliers efficaces, les bibliothèques doivent permettre à l'étudiant de commencer par l'histoire locale, par la géographie locale, par la géologie locale, par toutes les ressources de la culture locale ».

Il était fondamental que cela passe par un engagement *incarné* dans ce savoir. Alors que les photographies étaient habituellement conservées dans des « collections spéciales » ou des « collections de référence », l'idée d'un accès personnalisé à la connaissance était importante. La configuration et la gestion des bibliothèques reflétaient cette approche jusque dans le rangement des photographies, puisque les lecteurs avaient un accès physique direct aux fonds des bibliothèques.

Cependant, les choses ne furent pas si simples partout. La définition du rôle des photographies et l'appréciation de l'importance du médium ne faisaient pas l'unanimité.

Certains remettaient en cause son efficacité en tant que support de connaissance visuelle, d'autres discutaient la légalité d'utiliser le budget des bibliothèques pour acquérir des photographies plutôt que des livres, et d'autres critiquaient même l'intérêt de la culture locale. Pourtant, il ressort clairement que le dynamisme de ces collections photographiques a été étroitement lié aux campagnes photographiques locales. Ces dernières ont effectivement été souvent lancées par les bibliothèques publiques dans un effort pour développer des collections locales de façon systématique.

Ces débats révèlent la façon dont le concept de savoir démocratique local s'est développé, en partie à travers des discussions autour du rôle des collections locales conservées au sein des bibliothèques et de leur contenu, et de la nature de la culture démocratique historique. Je soutiens que les campagnes photographiques, les collections photographiques et l'accessibilité à la photographie s'intègrent dans des débats plus larges autour des institutions publiques vouées à disséminer la connaissance.

**Elizabeth Edwards** est une anthropologue visuelle et historique, professeure d'Histoire de la photographie et Directrice du Photographic History Research Centre à l'Université De Montfort, Leicester, Grande-Bretagne. Outre d'importantes monographies et volumes collectifs, dont le récent *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination* (2012), elle a beaucoup écrit sur les relations entre la photographie, l'anthropologie et l'histoire. Elle a été Vice-Présidente du Royal Anthropological Institute de 2009 à 2012, a reçu une bourse d'étude de l'Institute of Advanced Study, Université de Durham (2012) et siège au comité consultatif du National Media Museum, en Grande-Bretagne. En 2015, elle a été nommée membre de la British Academy. Elle travaille actuellement sur un livre consacré à la photographie et au concept de « propriété » collective du patrimoine historique.

Elizabeth EDWARDS

### **Into “the treasure house of knowledge”: photographs, local history and the public library**

From the late 19<sup>th</sup> century until the digital revolution, collecting photographs of local historical interest was a major function of local collections in English public free libraries. This paper considers the confluence between three strands – amateur photographic survey, the emergence of these local studies libraries and the adoption of open access public libraries – in the UK between about 1890 and 1914.

I argue that it is no coincidence that these three strands are interconnected because all are concerned with the expansion and democratisation of both the production and consumption of local historical knowledge. Underlying these developments was a sense that libraries and the knowledge they represented provided, through the mechanisms of local governance of the liberal state, access to knowledge for the general good.

While public libraries interpreted the idea of local significance in different ways, at the core of the debate was a sense of local history as integral to the commitment to mass education, as an increasingly large section of the population had to be produced as “citizens” within a democratic society.

Antiquarian interests in local history, ancient monuments and collecting go back to the amateur antiquarians of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. But by the late 19<sup>th</sup> century the relevance of the past, and access to it, were transformed through the emergence of the concept of state intervention in the preservation of historical monuments, and thus a sense of collective ownership in which ‘history’ could both educate and be enjoyed by all. Public free libraries were part of this network of institutions. They were seen as functioning as ‘workshops’, as vehicles of improvement, and part of this process of mass-education: to quote a writer in *The Library Association Record* in 1903, “To become effective [...] as workshops, libraries must enable the student to start from local history, from local geography, from local geology, from every resource of local knowledge.”

Central to this was a sense of the embodied engagement with knowledge. While photographs were usually housed in “special collections” or “reference collections” ideas of embodied access to knowledge were important. This was reflected in the design and management of libraries and indeed in the storage of photographs as readers were given direct physical access to the holdings of libraries.

However, this was not straightforward. The role of photographs, and the belief in their importance was uneven. Some questioned the efficacy of visual knowledge, some queried the legality of spending library funds on photographs rather than books, and some critics even the efficacy of local knowledge. What is clear though is that dynamic photographic collecting in public libraries was closely tied to local photographic surveys. Indeed these were often instigated by public libraries in an effort to develop systematic local collections. These debates reveal however the ways in which the concept of the democratic local knowledge became articulated, in part, through debates about the role of local collections in library and what it should contain, and the nature of democratic historical knowledge. I argue that photographic survey, photographic collecting and photographic accessibility are entangled with these larger debates about public institutions of knowledge dissemination.

**Elizabeth Edwards** is a visual and historical anthropologist and Professor of Photographic History and Director of the Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester, UK. In addition to major monographs and edited volumes, most recently *The Camera as Historian: amateur photographers and historical Imagination* (2012), she has published extensively on the relationships between photography, anthropology and history. She was Vice-President of the Royal Anthropological Institute 2009-12, held a

Fellowship at the Institute of Advanced Study, University of Durham (2012) and is on the Advisory Board of the National Media Museum in UK. In 2015 she was elected a Fellow of the British Academy. She is currently working on a book on photography and the concept of collective "ownership" of historical remains.



Eléonore CHALLINE

### **Le Musée des photographies documentaires de Paris (1894-1907), une histoire de lieu ?**

De la fin de l'année 1894 à 1907, le Musée des Photographies documentaires de Paris est hébergé au Cercle de la Librairie, boulevard Saint-Germain. C'est un projet ambitieux, porté par Léon Vidal et toute une équipe liée aux sociétés savantes et photographiques, qui voudrait construire une institution d'un genre nouveau, et vouée, selon ses promoteurs, à un succès indubitable : rassembler en un lieu unique tout ce que la photographie peut produire d'images documentaires, autant de « preuves testimoniales », comme se plaît à les appeler Léon Vidal, pour les générations futures. Ce lieu unique revêt donc un caractère central, car c'est autant sur lui que sur la formation des collections que reposera le succès de l'institution.

Ce qui ne devait être à l'origine qu'une solution temporaire – l'hébergement au Cercle de la Librairie – se pérennise peu à peu et explique en grande partie la crise de cette institution, puis sa disparition. En effet, comment conquérir un public sans un espace de conservation, de consultation ou d'exposition ? S'il est révélateur de la proximité entre les milieux de la photographie documentaire et de l'édition, le lieu du musée devient peu à peu la pierre d'achoppement de ce rêve documentaire, le point de friction entre initiative privée et réalités institutionnelles françaises. C'est la piste que cette communication, issue de mes recherches doctorales sur les projets de musées photographiques en France, se propose d'explorer.

Il y sera d'abord question de la stratégie institutionnelle retenue par Léon Vidal, malgré les débats que celle-ci avait suscité au sein des communautés photographiques françaises. Ce dernier fait le choix de l'initiative privée, persuadé que l'Etat et ses institutions suivront, une fois convaincus de l'utilité du projet. Si dans un premier temps l'hébergement au Cercle de la Librairie est perçu positivement et paraît donner raison aux intuitions de Vidal, ses limites apparaissent rapidement. Et ce musée jusqu'alors privé se mue en musée errant, désespérant de trouver une institution publique prête à lui ouvrir ses portes. Nous retracerons donc les démarches menées par les membres du Conseil de direction du Musée des Photographies documentaires auprès du Conservatoire national des Arts et métiers, du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale ou encore de la ville de Paris. Autour de la recherche de ce lieu se cristallise et se fixe peu à peu la crise du musée des photographies documentaires, palpable dès 1898. Quelles sont les raisons d'un tel rejet en dehors de la sphère des institutions publiques françaises ? Ce bannissement, Léon Vidal l'impute clairement au défaut de légitimité de la photographie. Mais n'y a-t-il que cela ? Ne peut-on aussi lire en filigrane dans les rares archives et documents qui nous sont parvenus l'angoisse de l'envahissement suscité par ce flux toujours croissant de photographies et les flottements quant à la nature même du projet ? Ainsi, autour de la question du lieu se noue et se dénoue l'histoire mais aussi la définition même de cette tentative institutionnelle, c'est du moins l'hypothèse que nous voudrions envisager ici.

**Eléonore Challine** enseigne au département Design de l'ENS Cachan. Docteur en histoire de l'art, ses recherches ont porté sur les projets de musées et l'histoire des expositions photographiques. Sa thèse, *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)* [Prix du Musée d'Orsay 2014], est actuellement en cours de publication. Elle a récemment publié : « Mayer Frères et le musée photographique (1854), une anti-expérience institutionnelle », *Histo.art* - 6, *L'expérience photographique*, printemps 2014, et « La critique photographique française des années 1930, un terrain politique ? », *Revue Française d'histoire des idées politiques, Art et politique*, 2014-1, n° 39.

Eléonore CHALLINE

### **The Paris Museum of Documentary Photographs (1894-1907), a history of place?**

From the end of 1894 until 1907, the Paris Museum of Documentary Photographs was housed at the *Cercle de la Librairie* on Boulevard Saint-Germain. It was an ambitious project, carried out by Léon Vidal and an entire team with ties to scholarly and photographic societies, that wanted to build a new kind of institution destined, according to its promoters, to undoubted success: gathering in one unique place all the documentary images that photography could produce, so many “testimonies”, as Léon Vidal liked to call them, for future generations. This unique place assumed therefore a central character, since it was as much on *it* as on the formation of the collections that the success of the institution would lie.

What at first should have been just a temporary solution—the hosting at the *Cercle de la Librairie*—little by little became prolonged, explaining in great measure the crisis of this institution, and then its disappearance. Indeed, how could a public be won over without a space for preservation, consultation, and exhibition? If the site of the museum was revelatory of the proximity of the milieu of documentary photography and of publishing, it gradually became a stumbling block for this documentary dream, the friction point between private initiative and French institutional realities. It is the angle that this presentation, which emerges from my doctoral research on projects for photography museums in France, proposes to explore.

There is first the question of the institutional strategy guarded by Léon Vidal, despite the debates that he had animated at the heart of French photographic communities. These last opted for a private initiative, persuaded that the state and its institutions would follow, once convinced of the utility of the project. If at first the hosting at the *Cercle de la Librairie* was viewed positively and seemed to confirm Vidal’s instincts, its limits quickly emerged. This museum, until then private, became a wandering museum, desperate to find a public institution ready to open its doors. We will therefore retrace the steps taken by the members of the board of directors of the Museum of Documentary Photographs before the Conservatoire national des Arts et métiers (National Conservatory of Arts and Crafts), the Cabinet des Estampes (Prints and Photographs Department) of the National Library, and the City of Paris. Around this search for a site, the crisis of the Museum of Documentary Photographs set in and gradually deepened, evident beginning in 1898. What were the reasons for such a rejection outside the sphere of French public institutions? This banishment was clearly attributed by Léon Vidal to the lack of legitimacy of photography. But was it only that? Can we not also read between the lines, in these sparse archives and documents which have been left to us, the anguish over the flood created by the ever-growing influx of photographs, and the hesitation regarding the very nature of the project? And so, it was around the question of place that the history of this institutional endeavor not only was made and unmade, but also its very definition, that at least is the hypotheses I would like to develop here.

**Eléonore Challine** teaches in the Design department of the ENS Cachan. PhD in art history, her research has concerned museum projects and the history of photographic exhibitions. Her dissertation, *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)* [Award of the Musée d'Orsay 2014], is currently in press. She recently published « Mayer Frères et le musée photographique (1854), une anti-expérience institutionnelle », *Histo.art* - 6, *L'expérience photographique*, spring 2014, and « La critique photographique française des années 1930, un terrain politique ? », *Revue Française d'histoire des idées politiques, Art et politique*, 2014-1, n° 39.

10h20-10h50 Pause

Tiziana SERENA

### **Le mouvement photographique italien et le rôle du musée comme lieu d'autorité pour la constitution d'archives visuelles**

C'est suite au débat européen que la prise de conscience de la nécessité de campagnes photographiques pour le patrimoine architectural, la géographie, les us et coutumes et les populations des dénommées « Italies », associée à un projet d'archives photographiques aux ambitions utopiques, émerge en Italie. Entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et 1914, les photographes amateurs, réunis au sein d'associations photographiques établies dans plusieurs villes de la péninsule, ont commencé à réfléchir à ce nouveau genre d'archives photographiques. Les archives devaient être consacrées au territoire environnant la ville, supposé déterminer le caractère de la région et participer à la constitution de l'identité nationale.

Tous les projets italiens présentent la même particularité d'envisager le rôle des archives photographiques au sein des musées des beaux-arts locaux. Les fonds conservés par de tels musées étaient constitués de collections historiques et privées consacrées à un domaine historique et géographique spécifique, et incarnaient une identité culturelle distincte. Les archives photographiques « *ricetto fotografico* » furent fondées à la pinacothèque de Brera, à Milan en 1899 ; d'autres auraient dû être créées à la Galerie des Offices, à Florence ; et un projet similaire était associé au musée municipal à Bologne. De plus, les groupes photographiques de ces villes étaient en relation avec d'autres institutions culturelles et municipales pour promouvoir différentes activités – qui incluaient aussi enquêtes et documentations photographiques – destinées à développer une meilleure connaissance du territoire.

Cette intervention examinera le choix ambigu du musée comme acteur majeur dans la conception et la conservation d'archives photographiques en Italie. En s'appuyant sur la lecture des journaux photographiques et sur une nouvelle étude des archives, l'auteur considérera l'histoire de ces trois principaux projets avec une attention particulière portée à l'exemple florentin (Florence était aussi la capitale de l'Italie de 1865 à 1870) qui n'a fait l'objet d'aucune étude jusqu'à présent.

**Tiziana Serena** est professeure associée en Histoire de la photographie à l'Université de Florence. Elle est vice-présidente de la Société italienne des études sur la photographie (SISF) depuis 2011. Ses récentes publications sur la question des archives photographiques, du musée et du discours national incluent notamment : (en collaboration avec C. Caraffa, éd.) *Photo Archives and the Idea of Nation* (2015), "Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery" (*ibidem*), "Photography and the Museum: collections of ideas" (in S. Bandera, C. Ghibaudi, G. Zanchetti, éd., *Seven photographers at Brera*, 2014), et "The Words of the Photo Archive" (in C. Caraffa, éd., *Photo Archives. The Photographic Memory of Art History*, 2011).

Tiziana SERENA

### **The Italian Photographic Movement and the Role Played by the Museum as an Authoritative Place for the Visual Archive**

The idea of the need for a photographic survey of built cultural heritage, geography, customs, and peoples of the so-called "Italies", together with the idea of a photo archive of utopian ambitions, emerged in Italy following the European debate. Between the end of the 19<sup>th</sup> century and 1914, the amateur photographers, within photographic circles established in several cities of the Peninsula, started to think about a new kind of photo archive. This archive would be strictly connected with the territory that surrounds the city, determines the character of the region and informs the national sense of belonging.

All the Italian projects reveal a particular way to conceive the role of the photo archive within the local museums of fine arts. In such museums, the collection reflected a specific cultural identity, both local and national, since the museum was the result of historical and private collections relating to a specific geographical and historical area. The photo archive "ricetto fotografico" was established in Milan in 1899 at the Pinacoteca di Brera; one photo archive should have been founded in Florence at the Galleria degli Uffizi; and another project in Bologna was connected with the municipal museum. Moreover, photographic circles of these cities were involved in networking with other cultural and municipal institutions to promote different activities to gain knowledge of the territory, also with photographic recording and surveying.

This paper will explore the ambiguous Italian choice for the museum as an authoritative place to conceive and house the photo archive. Based on information from photographic journals and new archival research, the author will consider the history of the three main Italian projects with particular attention to Florence (that from 1865 to 1870 was also the Capital of Italy) and which until now has not been the focus of study.

**Tiziana Serena** is Associate Professor of History of Photography at the University of Florence. She has been Vice-President of the Italian Society of Studies on Photography (SISF) since 2011. Her recent publications on the topics of the photographic archive, the museum and the national discourse include among others: (together with C. Caraffa, ed.) *Photo Archives and the Idea of Nation* (2015), "Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery" (*Ibidem*), "Photography and the Museum: collections of ideas" (in S. Bandera, C. Ghibaudi, G. Zanchetti, eds., *Seven photographers at Brera*, 2014), and "The Words of the Photo Archive" (in C. Caraffa, ed., *Photo Archives. The Photographic Memory of Art History*, 2011).

Valérie PERLÈS

### **Les Archives de la planète, des archives en musée : analyse d'un glissement sémantique**

Vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, l'ambition d'un « recensement du monde », donnant accès à une connaissance globale, est facilitée avec l'apparition des modes d'enregistrement mécanique du réel et la croyance dans l'objectivité de ces représentations. Les Archives de la Planète naissent au début du 20<sup>e</sup> siècle comme une véritable entreprise de production d'archives visuelles. La pratique directe du terrain en est un élément central, la rendant profondément originale. Albert Kahn définit ses opérateurs comme des observateurs neutres, apportant des éléments de compréhension de phénomènes sociaux et culturels captés par la chambre photographique ou la caméra. Parallèlement, les objectifs d'un projet d'une telle envergure ne sont pas réellement lisibles pour un public d'aujourd'hui. Ils sont d'autant plus difficiles à appréhender que la diffusion au temps du banquier était extrêmement confidentielle.

Malgré tout, le fonds a survécu à son concepteur et n'a eu de cesse d'être utilisé dans différents contextes. Contrairement à des archives générées par une activité scientifique, les images des Archives de la Planète apparaissent comme un contenu documentaire non référencé qu'il suffit de rendre accessible, immédiatement mobilisable par tous et pour différents usages. Les projets de valorisation s'appuient généralement sur le contenu iconographique des images, présentant les plus belles. Le contexte de production et de diffusion y est généralement peu évoqué, faisant de ce fonds une importante banque d'images autour de l'histoire et les modes de vie au début du 20<sup>e</sup> siècle dans une cinquantaine de pays.

Pourtant, l'enregistrement pensé comme neutre dans le projet initial se métamorphose avec l'épaisseur de l'histoire en une image construite, fruit d'un regard et d'une époque, d'une expérience singulière de l'ailleurs. À côté de ce qu'elle montre de l'état du monde à un moment donné, l'image prise au début du 20<sup>e</sup> siècle renseigne sur les contraintes techniques imposées aux opérateurs, la méthodologie employée, l'outillage conceptuel mobilisé, le paysage idéologique et les motivations à l'origine du projet... Dans cette perspective, le musée négocie donc un nouveau glissement sémantique, faisant passer les Archives de la planète du statut d'iconothèque à celui de collection patrimoniale.

**Valérie Perlès** est conservatrice du patrimoine. Titulaire d'une thèse en ethnologie, elle a travaillé pendant une dizaine d'années dans le milieu des musées de société en tant que chercheuse, commissaire d'expositions et auteure de publications. Depuis 2011, elle dirige le Musée et les jardins départementaux Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt.

Valérie PERLÈS

**The *Archives de la planète*, from archives to museum:  
analysis of a semantic shift**

In the mid-19<sup>th</sup> century, the ambition toward an “inventory of the world”, giving access to a universal knowledge, was facilitated by the appearance of mechanical means for recording reality and the belief in the objectivity of these representations. *Les Archives de la Planète* were born at the beginning of the 20<sup>th</sup> century as a veritable enterprise of producing visual archives. A direct practice in the field was a central element, making the undertaking profoundly original. Albert Kahn described his cameramen as neutral observers, bringing back elements for comprehending social and cultural phenomena captured by the photographic chamber and camera. In parallel, the objectives of such an ambitious project aren't truly readable for a public of today. They are all the more difficult to understand since the circulation of the images at the time of the banker [Albert Kahn] was extremely confidential.

Nevertheless, the collection has outlived its conceiver and hasn't stopped being used in various contexts. Contrary to archives coming out of scientific activity, the images of the *Archives de la Planète* appear as unfootnoted documentary-content for which making it available is sufficient, readily applicable for any and all uses. Projects highlighting the material are generally based on their iconographic quality, presenting the most beautiful. The context of their production and their spread is little evoked, rendering these collections a significant image bank about the history and ways of life around the beginning of the 20<sup>th</sup> century in some fifty countries.

Yet the notion in the original project—that recording is neutral—has been transformed with the passage of history into that of the constructed image: the result of a gaze and a particular epoch, of a singular experience somewhere else. Beyond that which it shows regarding the state of the world at a given moment, an image taken at the beginning of the 20<sup>th</sup> century also tells us about the technical constraints faced by the cameramen, the methods they employed, the conceptual tools used, and the ideological landscape and motivations underlying the project... From this perspective, therefore, the museum negotiated a new semantic shift, making the *Archives de la Planète* pass from the status of *iconothèque* to that of a heritage collection.

**Valérie Perlès** is Curator for cultural heritage. After a PhD in ethnology, she worked for ten years in ethnography and society museums as researcher, curator and author. Since 2011, she is head of the Musée et jardins départementaux Albert-Kahn at Boulogne-Billancourt.

13h30-16h15 **Quelles images et quels acteurs pour les collections iconographiques ?**

Présidence de séance : François BRUNET

Christian JOSCHKE

**Histoire, culture et territoire dans les premières collections photographiques documentaires en Allemagne (1890-1914)**

Dans les projets d'inventaires patrimoniaux du tournant du siècle, la dimension historique s'est vue rapidement complétée par une approche ethnographique ; aux monuments du passé se sont ajoutés les cultures du présent. Aussi la trame historiciste qui structurait les projets d'archives photographiques a laissé la place à un « présentisme » où se mêlent le passé et le présent dans un récit pessimiste sur la fin du folklore. Quelles sont les raisons culturelles et sociales de cette transition de l'histoire au présent ? Nous verrons que l'épaisseur temporelle tend à se comprimer dans les projets documentaires à la faveur des discours sur la disparition du folklore portés par les notables locaux dans des sociétés d'ethnographie régionales et de protection du patrimoine.

**Christian Joschke** est maître de conférences à l'Université Paris Ouest – Nanterre – La Défense et chargé de cours à l'Université de Genève. Il a été assistant du Prof. Hans Belting au Collège de France en 2003, puis a enseigné l'histoire de l'art comme attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Il a occupé les postes de maître de conférences à l'Université Lumière Lyon 2 de 2007 à 2012 et de professeur suppléant à l'Université de Lausanne en 2009 et 2010. Il a été reçu comme *fellow* dans plusieurs instituts de recherche, notamment le Centre Marc Bloch (Berlin), l'Institut National d'Histoire de l'Art (Paris) et l'Internationales Forschungsinstitut Kulturwissenschaften (Vienne). Il a publié récemment *Les Yeux de la nation : photographie amateur dans l'Allemagne de Guillaume II* (Dijon, Les presses du réel, 2013) et *La Guerre 14-18* (Photopoche, 2014).

Christian JOSCHKE

**History, culture and territory in the first documentary photograph collections in Germany (1890-1914)**

In the heritage-inventory projects of the turn of the century, the historic dimension was soon complemented with an ethnographic approach; to the monuments of the past were added the cultures of the present. The historicist framework which structured photographic archive projects gave way to a "presentism" which blended the past and the present within a pessimistic narrative of the demise of folklore. What are the social and cultural reasons for this transition from history to the present? We will see that temporal depth tends to be compressed in the documentary projects, favoring discourses about the disappearance of folklore, as advanced by local notables in regional ethnographic and heritage protection societies.

**Christian Joschke** is *maître de conférences* at Paris West University-Nanterre-La Défense and *chargé de cours* at Geneva University. He was assistant to Professor Hans Belting at the Collège de France in 2003, then taught art history as an *attaché temporaire d'enseignement et de recherche* at the Marc Bloch University in Strasbourg. He held the posts of *maître de conférences* at Lyon 2 University from 2007 to 2012 and *professeur suppléant* at the University of Lausanne in 2009 and 2010. He has been received as a fellow of several research institutes, notable the Marc Bloch Center (Berlin), the Institut National d'Histoire de l'Art (Paris), and the international Forschungsinstitut Kulturwissenschaften (Vienna). He recently published *Les Yeux de la nation. Photographie amateur dans l'Allemagne de Guillaume II* (Dijon : Les Presses du Réel, 2013) and *La Guerre 14-18* (Photopoche, 2014).



Ekaterina B. TOLMACHEVA

### **Les premières étapes de la création de la collection photographique du Musée d'anthropologie et d'ethnographie de Saint-Pétersbourg**

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Musée d'anthropologie et d'ethnographie de Pierre I<sup>er</sup> le Grand (Kunstkamera) de l'Académie russe des sciences entreprend une collection photographique documentaire sur les peuples et cultures du monde. Cette collection représente la contribution majeure de l'institution au monde scientifique et est la plus importante du genre en Russie. Le statut et les particularités du Musée sont directement liés à la création de ce fonds qui était financé et géré par l'Etat.

Le caractère unique de la collection ne réside pas seulement dans son contenu visuel consacré aux différentes populations et régions du monde, mais constitue aussi un témoignage de l'histoire, de la théorie et des spécificités de la pratique photographique associée à l'ethnographie, incluant son développement technique et méthodologique. Plusieurs stades sont représentés depuis les portraits posés en studio réalisés par des photographes professionnels aux images produites par les scientifiques dans le cadre de leurs recherches sur le terrain, ainsi que des collections d'amateurs et les archives de travail des scientifiques. Il est aussi important de prendre en compte les savants reconnus et personnalités des milieux culturels, politiques et militaires, impliqués dans le développement de la collection.

À l'origine de la collection, il n'y avait pas de définition précise quant au contenu d'une telle documentation photographique. L'ethnographie était alors une discipline en cours de formation qui ne s'était pas encore imposée comme une division scientifique distincte. Ce n'est qu'à la fin des années 1860, lorsque l'ethnographie acquiert un tel statut, qu'une évaluation de l'objet et du sujet de la production photographique ethnographique apparaît. De plus, le succès considérable de l'exposition ethnographique organisée à Moscou en 1867 engendre un mouvement d'intérêt général pour la constitution de collections et la recherche de données ethnographiques, et tout particulièrement les photographies.

Notre étude se concentre sur les fonds photographiques qui rejoignent la collection à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1920. Deux étapes peuvent être identifiées. La première, de 1868 aux années 1890, se définit par l'afflux de collections occasionnelles. Elles rassemblent des sélections de sujets variés et peu d'information existe sur leur attribution. L'inscription « provenant des fonds anciens » apparaît parfois et constitue la seule indication. La fin des années 1880 marque une période de transition définie par un accroissement important des fonds photographiques. Le Musée s'était alors engagé dans des expéditions avec une attention toute particulière pour la production de documents photographiques. Elle s'achève dans les années 1920 lorsque la production photographique du personnel du Musée constitue la source principale d'expansion de la collection. À la fin de cette seconde période, le contexte politique en Russie entraîne la détérioration des relations avec les chercheurs et musées européens et américains. Les apports de matériel étranger se réduisent alors que la documentation soviétique incarne clairement l'idéologie du régime.

**Ekaterina Tolmacheva** est docteur et chercheuse post-doctorante au Département d'Ethnographie et d'Anthropologie, Faculté d'Histoire, Université de Saint-Pétersbourg. Sa thèse est consacrée à « La photographie comme source ethnographique – sur les objets de la Collection Kunstkamera ». Depuis 2000, elle travaille au laboratoire d'anthropologie audiovisuelle du Musée d'Anthropologie et d'Ethnographie Pierre I<sup>er</sup> le Grand, de l'Académie russe des sciences, qu'elle dirige depuis 2013. Elle s'intéresse particulièrement à la théorie de la photographie ethnographique, à la méthodologie de la pratique photographique sur le terrain, et à l'histoire de la collection photographique du Musée.

Ekaterina B. TOLMACHEVA

### **The Early Stages in the History of Saint Petersburg's Museum of Anthropology and Ethnography Photocollection Formation**

In the second half of the 19<sup>th</sup> century, the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences initiated a collection of photographs documenting peoples and their cultures worldwide. This collection is the most significant contribution of the institution to the scientific world, and is indeed the largest holding of photographs of that kind in Russia. The status and peculiarity of the Museum are directly connected to the building process of the collection which was sponsored and monitored by the State.

The unique character of the collection does not only lie in its visual contents describing different peoples and regions of the world, but also in its capacity to reflect the history, the theory and the specificity of the photographic practice in ethnology including the development of its technology and methodology. Various steps are represented from staged portraits taken by professional photographers in studio, to images made by scientists on the fields during their research, as well as amateurs' collections and research archives of scientists. It is also important to take into account that famous scientists and well-known figures of the cultural, political and military worlds were involved in the building process of the collection.

Initially, there was no clear definition of what should be the content of a scientific photograph, as at that time, ethnography was still in the process of establishing itself as a distinct and scientific branch. The assessment of the object and subject of ethnographical photographic work started in Russia by the end of 1860s once ethnography was officially recognized as a scientific discipline. Furthermore, the ethnographical exhibition organized in Moscow in 1867 brought considerable attention resulting in a general trend for collecting and researching ethnographic data, and more especially photographs.

Our study will focus on the photographic materials added to the collections of the Museum between the second half of the 19<sup>th</sup> century and the 1920s. Two steps can be identified in that time period. The first stage, dating from 1868 until the 1890s, is defined by the inflow of occasional collections. They are poorly attributed and consist in selections of various topics – some bear the inscriptions “from the old inflows” but no other information is available. A transitional period started at the end of the 1880s, with the important increase of incoming photo materials. The Museum was then involved in expeditions with a great attention to the production of photographic materials. It ended in the 1920s when photographic work of the staff members of the Museum became the main source of new materials added to the collection. By the end of the second stage, relationships with European and American researchers and museums declined due to the political context in Russia. It resulted in a decrease of incoming foreign materials while the Soviet materials reflected vividly the ideology of the State.

**Ekaterina Tolmacheva** is PhD and postdoctoral researcher in History, Department of Ethnography and Anthropology, Faculty of History, St. Petersburg State University. Her thesis was “Photography as the Ethnographic Source – on the materials of the Kunstkamera Collection”. Since 2000 she has been working in the laboratory of audiovisual anthropology of the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Russian Academy of Sciences and was appointed Head of the Laboratory in 2013. Her main scientific interests are the theory of ethnographical photography, the methodology of photographic practice on the fields and the history of the photographic collection of the Museum.

14h35-15h05 Pause

Béatrice DE PASTRE

### **Matuszewski/Lumière : aller-retour pour une nouvelle source des encyclopédies documentaires cinématographiques**

S'il est possible de dresser des corrélations entre l'activité de la société A. Lumière et ses fils et Boleslaw Matuzewski, il est plus complexe de déterminer si les réflexions du photographe polonais orientèrent la production cinématographique de l'entreprise lyonnaise. En effet, il paraît normal de présupposer que l'auteur de *La Photographie animée*, connaissait non seulement le cinématographe, appareil utilisé par les opérateurs Lumière qu'il fréquenta<sup>1</sup>, mais également la production de ceux-ci. En effet, le texte d'août 1898 cite nommément l'appareil aux pages 9, 16, 20, 21, 26, 40, 42<sup>2</sup>. En revanche le terme n'est pas mentionné dans l'opuscule de mars 1898. En quelques mois Matuzewski semble donc reconnaître la spécificité du dispositif Lumière par rapport à la chronophotographie qui seule jusque-là appartenait au champ lexical usité. La diversité des vues Lumière, dont les premières listes sont proposées à la vente en 1897, a très certainement été portée à sa connaissance et il est à parier qu'il fréquenta les projections parisiennes du cinématographe au Grand Café ou celles de la salle du boulevard Saint-Denis alors qu'il méditait ses deux contributions. Nous essaierons ainsi de retrouver trace de la production Lumière au sein des écrits du photographe.

Mais par-delà, il semble également opportun d'envisager si une influence quelconque a pu s'exercer des textes théoriques et programmatiques de Matuzewski sur l'organisation de la production Lumière. En l'absence de véritables consignes dûment attestées par des documents écrits à l'adresse des employés de la société, ce n'est qu'à travers les récits des opérateurs et les images produites qu'il nous sera peut-être possible de tisser des liens avec les écrits du photographe.

Ces différentes recherches nous conduiront également à questionner la visée documentaire générale du catalogue Lumière. En effet il semble légitime d'essayer d'identifier des séries documentaires, voire une collection documentaire telle que définie par Boleslaw Matuszewski, dans/par l'ensemble produit par la société lyonnaise. La réévaluation en termes documentaires de la production Lumière – et non plus seulement des 1428 vues inscrites dans le catalogue tel que reconstitué en 1995 – peut ici être éclairante. Les quelques 500 vues dites « hors catalogue », c'est-à-dire identifiées jusqu'à présent comme non commercialisées, élargissent le point de vue porté sur cette question. Ce sont donc près de 2000 vues qu'il nous faut questionner en termes de séries, de motifs, de thématiques au-delà des catégories présentes dans les différentes éditions des répertoires édités entre 1897 et 1907. Cette lecture *a posteriori*, que l'on peut juger abusive (voir une influence inconsciente de Matuszewski là où il n'y a qu'exploitation d'un nouveau médium ou voir une visée encyclopédique là où ne résidait que déterminisme commercial) nous semble malgré tout probante en ce qu'elle permet d'identifier une préfiguration d'autres entreprises visuelles telles que l'Encyclopédie Gaumont (1909) ou les Archives de la planète d'Albert Kahn (1912).

**Béatrice de Pastre** est spécialiste du patrimoine cinématographique et photographique. Titulaire d'un Diplôme d'Etudes Approfondies en philosophie à Paris IV La Sorbonne, elle a été responsable de la Cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris et a présidé la Fédération des cinémathèques et archives de films de France. Elle est aujourd'hui Directrice adjointe du patrimoine cinématographique et Directrice des collections du Centre national du Cinéma et de l'image animée (CNC). Elle a notamment publié, avec Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa et Michelle Aubert, *Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives* (ENS éditions, 2004) et, avec Thierry Lefebvre, *Filmer la science, comprendre la vie : Le cinéma de Jean Comandon* (Éditions CNC, 2012).

---

<sup>1</sup> La visite du président Félix Faure en Russie est un évènement qui permit à Boleslaw Matuzewski de croiser son confrère Alexandre Promio mandaté par la société lyonnaise à Peterhof.

<sup>2</sup> Les épreuves mentionnent à la place du terme de « cinématographe » celui de « chronophotographie ».

Béatrice DE PASTRE

### **Matuszewski—Lumière: Round Trip for a New Source of Documentary Cinematographic encyclopedias**

If it is possible to draw correlations between the activity of the A. Lumière & Sons company and Boleslaw Matuzewski, it is more complex to determine if the reflections of the Polish photographer gave direction to the cinematographic production of the Lyonnais firm. Indeed, it seems legitimate to assume that the author of *La Photographie Animée*, was familiar with the *cinématographe*, the apparatus used by the Lumière operators that he frequented<sup>1</sup>, but also their production. The text of August 1898 notably cites the camera on pages 9,16,20,21,26,40,42<sup>2</sup>. On the other hand, the term isn't mentioned in the March 1898 issue. Thus it seems that over a few months Matuzewski recognized the specificity of the Lumière device in comparison to chronophotography, which alone until then was part of the common lexical field. The diversity of Lumière views, the first lists of which were offered for sale in 1897, most certainly were brought to his awareness, and it is a good bet that he would have attended the Parisian projections of the cinematographer at the Grand Café or those of the hall at boulevard Saint-Denis while he was contemplating his two contributions. I therefore seek to recover traces of the Lumière production within the photographer's writings.

But beyond this, it seems equally opportune to consider whether any influence could have been exercised by Matuzewski's theoretical and programmatic texts on the organization of production at Lumière. In the absence of genuine instructions, duly attesting to by written documents addressed to the employees of the business, it is only by way of the accounts of the cameramen and the images produced that perhaps we can weave links with the writings of the photographer.

These different inquiries lead us equally to interrogate the general documentary goals of the Lumière catalog. In fact, it seems legitimate to try to identify documentary series, even documentary collections as defined by Boleslaw Matuszewski, in the ensemble produced by the Lyonnais company. The reevaluation in documentary terms of the Lumière production—and no longer just of the 1428 views inscribed in the catalogue as reconstituted in 1995—could be enlightening here. The some 500 views called "off catalog", that is identified until now as not having been commercialized, bring a broader perspective to the question. There are thus close to 2000 views that need to be questioned in terms of series motifs and themes, beyond the categories present in the various editions of the repertoires published between 1897 and 1907. This *a posteriori* reading, which might be deemed excessive (to see an unconscious influence of Matuzewski, where there is simply exploitation of a new medium; or to see an encyclopedic aim, where there is only commercial determinism), seems nonetheless compelling, in that it allows identifying a foreshadowing of other visual endeavors such as the *Encyclopédie Gaumont* (1909) or Albert Kahn's *Archives de la Planète* (1912).

**Béatrice de Pastre** is a specialist in cinematographic and photographic heritage. After a postgraduate diploma (DEA) in philosophy at the University Paris IV La Sorbonne, she was head of the Cinémathèque Robert Lynen at the Ville de Paris and president of the Fédération des cinémathèques et archives de films de France. She is now deputy director of the cinematographic heritage and director of the collections of the Centre national du Cinéma et de l'image animée (CNC). Among her publications are: with Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa and Michelle Aubert, *Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives* (ENS éditions, 2004) and, with Thierry Lefebvre, *Filmer la science, comprendre la vie : Le cinéma de Jean Comandon* (Éditions CNC, 2012).

---

<sup>1</sup> The visit of the president Félix Faure to Russia was an event which allowed Boleslaw Matuzewski to encounter his colleague Alexandre Promio sent by the Lyonnais firm to Peterhof.

<sup>2</sup> The proofs mention the term "*Chronophotographie*" instead of "*cinématographe*".

Frank KESSLER, Sabine LENK

### **La firme Ed. Liesegang et l'importance de ses plaques de lanterne magique pour l'enseignement en Allemagne avant 1914**

La firme Ed. Liesegang, fondée en 1854, s'était spécialisée dans les appareils, papiers et accessoires photographiques ainsi que dans les appareils de projection. Vers 1880 elle était devenue l'une des sociétés les plus importantes dans ce domaine en Allemagne. Parmi les produits qu'elle met en vente se trouvent des séries de plaques de lanterne magique, collection d'images organisée en premier lieu en fonction d'une demande du marché, mais qui se présente néanmoins comme un ensemble constitué selon une logique, fût-elle commerciale.

Cette collection, cependant, n'a plus d'existence physique. Liesegang n'ayant pas eu une vocation muséale, la firme n'a pas créé d'archives pour sauvegarder pour de futures générations les produits qu'elle a mis sur le marché. Nous approcherons alors cet ensemble d'images comme une « collection virtuelle » dont les contours se laissent reconstruire notamment sur la base des catalogues de vente. Ceux-ci forment une collection virtuelle comme elle aurait potentiellement pu exister si un intéressé avait acquis un grand nombre, voire toutes les plaques de lanterne distribuées par la compagnie et si, par la suite, cet ensemble se trouvait aujourd'hui dans un musée (comme c'est le cas de la collection Desmet à EYE à Amsterdam en ce qui concerne les films).

Cette collection virtuelle (qui, encore une fois, avait alors une existence physique dans les dépôts de vente de la compagnie) permet d'avancer des hypothèses non seulement en ce qui concerne la demande et les goûts de la clientèle (pour une large part des institutions éducatives), mais aussi sur les catégorisations, les hiérarchies qui s'établissent entre les séries (selon leur importance au niveau commercial, mais aussi selon le nombre de séries consacrées à un sujet, etc.).

En partant de cette idée d'une collection virtuelle constituée par l'offre de la firme Liesegang, nous proposerons une réflexion sur ce qu'elle nous apprend par rapport à la culture visuelle autour de 1900, et notamment par rapport à l'utilisation des images dans l'enseignement. Par ailleurs, nous essayerons de voir ce qui distingue ou rapproche un tel ensemble d'images, réuni pour être commercialisé, et les collections d'images qui ont abouti dans des musées et des archives et qui, aujourd'hui, sont devenues des documents historiques.

**Sabine Lenk** est chercheur à l'Université d'Anvers dans le projet international « A Million Pictures : Magic Lantern Slides Heritage in the Common European History of Learning » sur le thème de la performativité et de la culture visuelle populaire au 19<sup>e</sup> siècle. Elle a travaillé pour des cinémathèques en Belgique, France, Luxembourg, Angleterre et les Pays-Bas et a été la directrice du Filmmuseum Düsseldorf de 1999 à 2007. Avec Frank Kessler et Martin Loiperdinger, elle a fondé et dirigé *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, la collection KINtop Schriften ainsi que KINtop. Studies in Early Cinema. Elle est l'auteur de publications sur le cinéma des premiers temps, la restauration et l'archivage des films ainsi que sur des questions muséographiques concernant le patrimoine cinématographique. En 2009 elle a publié *Vom Tanzsaal zum Filmtheater. Eine Kinogeschichte Düsseldorfs*.

**Frank Kessler** est professeur en Histoire du cinéma et de la télévision à l'Université d'Utrecht et directeur de l'Institut de Recherche ICON. Avec Sabine Lenk et Martin Loiperdinger, il a fondé et dirigé *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, ainsi que la collection KINtop Schriften. De 2003 à 2007 il a été le président de l'association internationale DOMITOR. Il est l'auteur de nombreux articles sur l'histoire du cinéma et notamment du cinéma des premiers temps. Avec Nanna Verhoeff, il a co-dirigé *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915* (2007), et il a publié *Mise en scène* en 2014. En 2009, il a été chercheur invité au Collège International de Recherche en Technologies de la Culture et Philosophie des Médias à Weimar et en janvier 2014, il a tenu la Chaire Roger Odin à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.

Frank KESSLER, Sabine LENK

### **The company Ed. Liesegang and the importance of its magic lantern slides for teaching in Germany before 1914**

The company Ed. Liesegang, founded in 1854, was specialised in cameras, photographic paper and equipment as well as projection devices. By 1880 it had become one of the most important German firms in this domain. Liesegang also sold magic lantern slides, which can be seen as a collection of images organised according to market demands and a commercial logic.

This collection, however, no longer exists physically. As the Liesegang company did not have any interest in becoming a museum, they did not create an archive preserving their product for future generations. We therefore suggest that we can look at the images sold by Liesegang as a "virtual collection", which can be reconstructed to a certain extent at least on the basis of their sales catalogues. This virtual collection could in fact have existed if someone had acquired a large number or even all of the slides distributed by the company and if this collection then had ended up in an archive or museum (as was the case with the Desmet film collection that now is held by EYE in Amsterdam).

This virtual collection (which at that time existed physically in Liesegang's storehouses) allows us to hypothesise not only about market demand and the tastes of their customers (for a large part educational institutions), but also about categorisations, hierarchies among series (in terms of commercial value, but also with respect to the number of series dedicated to a given subject or topic).

Taking as a starting point the idea of a virtual collection constituted by Liesegang's stock of magic lantern sets, we would like to explore what this collection then tells us about the visual culture around 1900, in particular in the field of education. We will also discuss to what extent such a virtual collection differs from, or is similar to the collections of images that are to be found in archives or museums and have become historical documents.

**Sabine Lenk** is a postdoctoral researcher at Antwerp University in the international project "A Million Pictures: Magic Lantern Slides Heritage in the Common European History of Learning" on popular visual culture and performativity in the 19<sup>th</sup> century. She worked for film archives in Belgium, France, Luxembourg, UK, and the Netherlands. From 1999-2007, she was the director of the Filmmuseum Düsseldorf (Germany). Together with Frank Kessler and Martin Loiperdinger she is a co-founder and co-editor of *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, *KINtop Schriften* and *KINtop. Studies in Early Cinema*. She has published on film archiving, cinema museology and early cinema in journals such as *Film History*, *Montage/AV*, *1895*, *Journal of Film Preservation*, *The Moving Image*, and *Archives*. In 2009 she published *Vom Tanzsaal zum Filmtheater. Eine Kinogeschichte Düsseldorfs*.

**Frank Kessler** is a professor of Media History at Utrecht University and currently the Director of Utrecht University's Research Institute for Cultural Inquiry (ICON). He is a co-founder and co-editor of *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* and the *KINtop-Schriften* series. From 2003 to 2007 he was the president of DOMITOR, an international association to promote research on early cinema. He has published numerous articles on film history and particularly early cinema. Together with Nanna Verhoeff he edited *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915* (John Libbey, 2007). He also published *Mise en scène* (caboose 2014). In 2009 he was a visiting scholar at the Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar and in January 1914 he held the Roger Odin Chair at the Université de la Sorbonne Nouvelle.

17h00

**Visite de l'exposition « La mémoire des images : autour de la collection iconographique vaudoise »** au Musée de l'Elysée (Avenue de l'Elysée 18, 1014 Lausanne) *dans la limite des places disponibles*

vendredi 6 novembre 2015

université de Genève, uni mail, salle M1160 (1<sup>er</sup> étage)

## **ENTRE IDENTITÉS RÉGIONALES ET PROJET UNIVERSALISTE**

9h15-12h00 **Les collections documentaires au service de quelle histoire ?**

Présidence de séance : Jean-François STASZAK

Costanza CARAFFA

### **La Photothèque du Kunsthistorisches Institut à Florence : image de l'art italien ou de l'histoire de l'art en Allemagne ?**

Dès son origine, la photographie a été utilisée pour la documentation des œuvres d'art et de l'architecture et cette nouvelle pratique a d'emblée fait l'objet de nombreuses réflexions. Les premières collections de ce genre apparaissent autour de 1850, d'abord dans les musées et institutions spécialisées dans la protection des monuments, puis ensuite au sein des universités ; les archives privées des chercheurs doivent aussi être mentionnées. La Photothèque du Kunsthistorisches Institut à Florence constitue un cas à part : créée en 1897 comme partie intégrante de l'Institut, elle se développe au sein d'une institution de recherche internationale qui va cependant rapidement se limiter au milieu institutionnel et culturel germanophone. Ces archives photographiques sont associées à une discipline spécifique, l'histoire de l'art, et se consacrent exclusivement à l'art italien, qui constitue en cette période fondatrice le cœur de la discipline. En même temps, elles se caractérisent par leur ambition universelle. Ses collections, enrichies sur plus d'un siècle, permettent ainsi d'examiner l'élaboration d'un canon esthétique tout en révélant les facteurs aléatoires du phénomène d'accumulation de l'archive (legs, donations, ainsi que les questions de l'espace et du budget). Les photographies en tant que telles, leurs supports consignés d'inscriptions et de cachets, le système de classification manifeste dans l'organisation de l'espace, les livres d'inventaires, les catalogues sur fiches ou numériques, la correspondance de la Photothèque, les archives de l'Institut – tout cela constitue des sources abondantes, pour la plupart inédites, afin d'explorer le potentiel épistémologique de ces archives photographiques et d'étudier les protagonistes qui ont participé à son développement. D'un point de vue diachronique, divers usages de la Photothèque apparaissent, jusqu'à la reconversion actuelle qui conçoit les photographies non pas seulement comme un outil mais comme un objet d'étude en soi. Cette intervention se focalise sur les années fondatrices de la Photothèque et approfondit – en prenant en compte les études déjà publiées – quelques aspects spécifiques : Quelle conception de l'histoire de l'art est sous-jacente à l'établissement de la Photothèque et surtout à son système de classification, comme l'a étudié en particulier Ute Dercks ? Quelles sont les possibles implications nationales ? Quelle était la vision de l'Italie des personnes impliquées, principalement des historiens de l'art du milieu germanophone ? Est-il possible de définir un lien avec les projets d'archives universelles contemporains tel que le Mundaneum de Paul Otlet ? Notre approche méthodologique est fondée sur le concept de la matérialité des photographies et des archives photographiques.

**Costanza Caraffa** dirige la Photothèque du Kunsthistorisches Institut – Max-Planck-Institut à Florence (Italie) depuis 2006. Après avoir étudié l'architecture baroque européenne et l'histoire de l'urbanisme, elle travaille actuellement sur la photographie documentaire et les archives photographiques, ainsi que sur la ville insulaire de Syracuse/Ortigia. En 2009, elle a lancé la série de conférences internationales *Photo Archives*. Elle est la coordinatrice du projet interdisciplinaire "Photo-Objects – Photographs as (Research) Objects in Archaeology, Ethnology and Art History" [Photo-Objets – Les photographies comme objets (de recherche) en archéologie, ethnologie et histoire de l'art], financé par le Ministère de l'éducation et de la recherche allemand. Ses publications comprennent notamment *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* (2009), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (2011) et *Photo Archives and the Idea of Nation* (en collaboration avec Tiziana Serena) (2015).

Costanza CARAFFA

### **Image of Italian art or image of German art history? The Photothek of the Kunsthistorisches Institut in Florence**

The documentation of works of art and architecture has been one of the functions theorized and practised for photography since its origins. The first collections started to emerge around 1850, initially in museums and offices for the protection of monuments, and then in universities; the private archives of scholars should also be mentioned. The Photothek of the Kunsthistorisches Institut in Florence is a special case: founded in 1897 as an integral part of the Institute, it was created and developed within a research institution which was initially international, but it soon became rooted in the German-speaking cultural and institutional world. This photo archive is linked to a specific discipline, the history of art, and is dedicated especially to Italian art which in that seminal time represented the core of the discipline; on the other hand it is characterized by a universal aspiration. Its collections, accumulated in over one hundred years, allow us to investigate the creation of a canon of art history, but at the same time reflect all the random factors linked to accumulation in an archive (legacies, donations, but also questions of space and budget). The photographs themselves, their card mounts with stamps and inscriptions, the classification system which is also evident in the form of an ordered space, the inventory books, the card and digital catalogues, the correspondence of the Photothek, the archive of the Institute – are all abundant and partly unpublished sources for exploring the epistemological potential of this photo archive and studying the persons involved in its history. From a diachronic perspective the different ways of using the Photothek are revealed, up to the current reconversion that sees photographs not only as a tool, but also as an object of independent study. The paper aims to concentrate on the years around the foundation, going into depth, with respect to the results already published, on some specific aspects: What idea of art history underlay the establishment of the Photothek and above all its classification system, as studied especially by Ute Dercks? What are the possible national implications? What vision of Italy did the persons involved have, predominately art historians from the German-speaking world and culture? Is it possible to trace a relationship with contemporary projects of universal archives such as the Mundaneum by Paul Otlet? Our methodological approach is based on the concept of the materiality of photographs and photo archives.

**Costanza Caraffa** has been Head of the Photothek at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (Italy) since 2006. After studying European Baroque architecture and urban history she is now working on documentary photography and photographic archives, as well as Syracuse/Ortigia as a city-island. In 2009 she launched the international conference series *Photo Archives*. She is coordinator of the interdisciplinary project “Photo-Objects – Photographs as (Research) Objects in Archaeology, Ethnology and Art History”, financed by the German Ministry for Education and Research. Among other publications she edited *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* (2009), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (2011) and (together with Tiziana Serena) *Photo Archives and the Idea of Nation* (2015).



Ewa MANIKOWSKA

**Les collections visuelles et la définition culturelle des nations.  
Le cas de l'Archive iconographique polonaise (vers 1914-1918)**

Cette intervention présente le projet de l'*Archive iconographique* (*Archiwum Ikonograficzne*) créée en 1914 à Varsovie au sein du milieu des intellectuels, architectes et artistes fortement engagés dans le processus de constitution d'un futur Etat polonais indépendant. Conçues comme une bibliothèque visuelle de documentation sur la culture polonaise, ces archives ont permis de rassembler au cours de la brève et tumultueuse période des quatre années de guerre, un ensemble d'environ 11'000 photographies, aquarelles, estampes, coupures de journaux et de publications, organisé en plus de 250 catégories. De par son ambition nationale dans un contexte de la constitution d'un nouvel Etat, le projet de l'*Archive Iconographique* est complexe. Il s'agit d'abord d'une initiative proprement documentaire (comprenant un plan général des futures archives ainsi que des instructions détaillées sur la documentation visuelle selon les différents types d'objets). Elle comprend aussi une ambition éditoriale – jamais aboutie – destinée à la fois à une audience nationale (un modèle d'ouvrage de style typiquement polonais pour les artistes et les artisans) et internationale (une démonstration affirmant avec fierté l'existence de la culture polonaise et une preuve visuelle de ses valeurs universelles). L'*Archive Iconographique* est aussi au fondement même de la création en 1916 du Musée National à Varsovie, principale institution muséale du futur Etat polonais. Finalement, le projet est également défini comme une section distincte et moderne de la science polonaise.

Cette intervention propose d'étudier l'*Archive Iconographique* dans le contexte de la tradition transnationale du XIX<sup>e</sup> siècle définissant et décrivant un héritage culturel national (paysages, antiquités, ethnographie) à travers des publications richement illustrées d'après des archives visuelles et des collections.

Ce projet, réalisé dans un contexte de conflit, sera aussi mis en perspective avec des entreprises similaires lancées à la même période en Europe de l'Est, par diverses communautés nationales et ethniques placées sous l'autorité des empires russe, allemand et autrichien. Toutes ces initiatives et projets communautaires visant à une définition autonome de leur culture associent l'usage d'archives (visuelle et sonore) et des musées. L'intervention considérera de tels projets comme un élément indispensable à la définition culturelle nationale/ethnique et comme argument pour leur reconnaissance internationale. Ainsi, l'ambition principale de tels projets est de documenter visuellement et d'organiser la culture propre à ces nations/ethnies selon les modèles scientifiques et valeurs culturelles universelles.

**Ewa Manikowska** est professeure assistante à l'Institut des Arts de l'Académie des Sciences de Varsovie. Elle possède un doctorat européen en histoire sociale et méditerranéenne (Université de Varsovie/Université Ca' Foscari de Venise). Ses recherches se concentrent sur l'histoire des collections, des campagnes photographiques, du patrimoine culturel et de sa restitution au temps de la Première Guerre mondiale. Elle travaille actuellement sur un nouveau livre intitulé *Photography and the Making of Eastern Europe: Conflicting Identities. Cultural Heritage (1859-1945)*, à paraître chez Bloomsbury Publishing, Londres en 2016.

Ewa MANIKOWSKA

**Visual collections and the cultural definition of nations:  
the case of the Polish *Iconographic Archive* (ca. 1914-1918)**

This paper will present the project of the *Iconographic Archive* (*Archiwum Ikonograficzne*) launched in 1914 in the milieu of Warsaw intellectuals, architects and artists strongly involved in the building process of a future independent Polish State. Conceived as a visual library of Polish material culture in the time span of just four turbulent war years it comprised ca. 11 000 photographs, watercolours, prints, newspaper- and book cut-outs organized in more than 250 categories. The *Iconographic Archive* was a complex nation- and state-building endeavour. First, it was a precisely planned documenting initiative (comprising a general plan of the future archive as well as detailed instructions for the visual documentation of the various kind of objects). Second, it was a never realized publishing enterprise addressed both to the national (a pattern book of truly Polish style for artists and artisans) and international public (a proud demonstration of the existence of Polish culture and a visual proof of its universal values). Third, it formed the basis of the National Museum established in Warsaw in 1916 as the main museum institution of the future Polish State. Finally, the project was defined as a separate and modern branch of Polish science.

In this paper the *Iconographic Archive* will be analyzed in the context of the 19<sup>th</sup> century transnational tradition of defining and describing a national cultural heritage (landscape, antiquities, ethnography) through the mean of luxurious illustrated editions stemming from visual archives and collections.

This war-time project will be also juxtaposed with several parallel endeavours undertaken at that time in Eastern Europe by various national and ethnic communities under the rule of the Russian, German and Austrian Empires. All these initiatives and projects aimed at a cultural self-definition of the communities concerned by the combined means of archives (visual and sound-based) and museums. The paper will consider such projects as an indispensable element of national/ethnic cultural definition and as an argument for international recognition. Thus, the main aim of such projects was to document with visual means and organise the peculiar national/ethnic culture following universal scientific patterns and cultural values.

**Ewa Manikowska** serves as an assistant professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. She holds European Doctorate in Social History and Mediterranean (University of Warsaw/Ca' Foscari University of Venice). Her research interests focus on the history of collecting, survey photography, cultural heritage and art restitution at the time of WWI. Currently, she is working on her new book entitled *Photography and the Making of Eastern Europe: Conflicting Identities. Cultural Heritage (1859-1945)* to be published by the Bloomsbury Publishing (London) in 2016.

10h20-10h50 Pause

François BRUNET

### **Que sait-on des collections photographiques historiques aux États-Unis autour de 1900 ?**

Alors que l'histoire de la documentation photographique suscite un intérêt croissant chez les historiens européens de la photographie, il n'en est pas encore de même aux États-Unis. Peu de recherches existent outre-Atlantique, du moins dans le domaine de l'histoire de la photographie, sur l'histoire des collections et même, plus généralement, sur les usages documentaires des photographies, notamment historiques — à tel point qu'on est facilement porté à imaginer que le foisonnement d'entreprises de documentation culturelle, folklorique, géographique ou historique observé dans toute l'Europe autour de 1900 n'a pas eu d'équivalent aux États-Unis.

Le premier objectif de mon exposé est de commenter cette situation. Quelques exemples suffisent à montrer qu'il y a bien eu aux États-Unis, avant et après 1900, des entreprises de documentation et de collection photographique à caractère historique, le plus souvent dans des contextes locaux. On doit ainsi s'interroger sur une tendance historiographique persistante dans l'histoire américaine de la photographie, qui consiste à marginaliser les pratiques documentaires au profit des pratiques artistiques. Cette tendance est ancienne et bien connue — elle explique par exemple que la photographie de *survey* du XIX<sup>e</sup> siècle ait été valorisée par les musées d'art avant de susciter des investigations plus historiques — mais elle reste très vivace aujourd'hui. Elle est toutefois contrebalancée aujourd'hui par le *boom* de la numérisation, qui exhume un immense continent d'archives photographiques ignorées, en les mettant à disposition plus ou moins directe du grand public.

C'est donc pour une part à travers ce foisonnement d'entreprises numériques et éditoriales — mais aussi grâce aux recherches d'un petit nombre de jeunes chercheurs — que l'on peut aujourd'hui commencer à caractériser un paysage documentaire américain encore largement enfoui. Dans la fin de mon exposé, je dresserai un premier essai de typologie des collections photographiques à caractère historique vers 1900, en distinguant quelques catégories d'acteurs : collectionneurs et historiens amateurs ; photographes amateurs et photo-clubs ; éditeurs et entreprises de presse ; sociétés historiques, bibliothèques et entreprises culturelles locales ; expositions (notamment internationales) ; quelques musées et services documentaires institutionnels spécialisés. Dans ce paysage encore très lacunaire, on notera la faible part des institutions nationales ou à large rayonnement ; mais surtout on soulignera l'ampleur de la tâche de recensement qui reste à accomplir.

**François Brunet** : historien des images et de la culture des États-Unis, il est professeur à l'université Paris Diderot et membre de l'Institut universitaire de France. Depuis 2014 il dirige le Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones (UMR 8225). Il a publié *La Naissance de l'idée de photographie* (2000/2011), *Photography and Literature* (2009) et l'anthologie *Agissements du rayon solaire* (2009), et dirigé l'ouvrage collectif *L'Amérique des images, Histoire et culture visuelles des États-Unis* (Hazan/Univ. Paris Diderot, 2013). Il a été commissaire des expositions *Visions de l'Ouest : photographies de l'exploration américaine 1860-1880* (Musée d'art américain de Giverny, 2007) et *Le portrait daguerrien en Amérique - Visages de la collection Wm. B. Becker* (Bry-sur-Marne et Lagny-sur-Marne, 2013). Il est membre des comités de rédaction des revues *American Art* et *History of Photography*. Ses recherches actuelles portent sur la circulation internationale des images au XIX<sup>e</sup> siècle et sur l'imagination photographique de l'histoire.

François BRUNET

### **What do we know about historical photograph collections in the United States around 1900?**

Whereas the history of photographic documentation has stimulated growing interest among European historians of photography, this has not been the case so far in the United States. There is little such research across the Atlantic, at least within the field of the history of photography, on the history of the collections or even, more generally, on the documentary use of photographs, especially historical uses—to the point that one could easily be led to believe that the abundance of initiatives for historical, geographical, folkloric and cultural documentation seen throughout Europe around 1900 had no equivalent in the United States.

The first objective of my presentation is to comment on this situation. A few examples are sufficient to show that in fact there were historical photographic collection and documentation initiatives in the United States, before and after 1900, most often in local contexts. We should thus interrogate a persistent historiographical tendency in American history of photography, which consists of marginalizing documentary practices in favor of artistic practices. This tendency is longstanding and well known—it explains for example how the survey photography of the 19<sup>th</sup> century would interest art museums before arousing interest in more historic studies—yet it remains much alive today. Today however it is counterbalanced by the boom in digitalization, which exhumes an immense continent of neglected photographic archives, making them more or less directly available to the wider public.

It is thus partly through this profusion of digital and publishing endeavors—but also owing to the studies of a small number of young researchers—that one can today begin to describe an American documentary landscape that is still largely buried. At the end of my presentation, I will draw up a first effort toward a typology of historical photographic collections around 1900, distinguishing several categories of actors: collectors and amateur historians; amateur photographers and photo clubs; publishers and printers; historical societies, libraries and local cultural endeavors; exhibitions (especially international); some museums and specialized institutional documentary services. In this still spotty landscape, one will note the weak participation of national or high-profile institutions; above all I will emphasize the size of the task of inventorying that remains to be accomplished.

**François Brunet**, historian of images and culture of the United States, is a professor at the Paris Diderot University and member of the Institut Universitaire de France. Since 2014 he has directed the Research Laboratory on Anglophone Cultures (UMR 8225). He has published *La Naissance de l'idée de photographie* (2000/2011), *Photography and Literature* (2009) and the anthology *Agissements du rayon solaire* (2009), and edited the collected volume *L'Amérique des images, Histoire et culture visuelles des États-Unis* (Hazan/Univ. Paris Diderot, 2013). He was the organizer of the exhibitions *Visions de l'Ouest : photographies de l'exploration américaine 1860-1880* (Musée d'art américain de Giverny, 2007) and *Le portrait daguerrien en Amérique - Visages de la collection Wm. B. Becker* (Bry-sur-Marne et Lagny-sur-Marne, 2013). He is on the editorial board of the journals *American Art* and *History of Photography*. His current research is about the international circulation of images during the 19<sup>th</sup> century and the photographic imagination of history.

Shannon PERICH

### **Les collections nationales de photographie et de cinéma du Smithsonian**

En 1896, la Smithsonian Institution, un ensemble de musées consacrés à la recherche, la collection et les expositions, créé cinquante ans plus tôt par le gouvernement américain, élargit son champ d'activité avec la fondation d'un département des photographies au sein de la section des arts graphiques. Thomas Smillie, le premier photographe engagé par le Smithsonian en 1871, est nommé responsable de cette collection tout en poursuivant ses autres fonctions. Sa première acquisition officielle consiste en un ensemble de photographies d'art du mouvement pictorialiste issues d'un salon à Washington. Il avait cependant commencé à collectionner les photographies et les appareils dès 1887 pour la Centennial Exhibition à Cincinnati, Ohio, où il avait organisé une présentation de l'histoire de la photographie : il conserve pour le Smithsonian une partie des objets exposés alors, tels que l'équipement et la chambre daguerréotypiques de Samuel F. B. Morse. Si des collections photographiques existaient au sein d'autres départements du Smithsonian, il s'agit de la première consacrée à l'histoire du médium. Elle connaîtra un important essor dont la portée, de par sa taille et sa profondeur historique, est particulièrement intéressante.

Photographe professionnel, Smillie porte un intérêt à l'évolution des techniques et du matériel photographiques, ce qui l'amène à intégrer l'équipement cinématographique à la collection. Ni lui ni son successeur cependant n'ont envisagé à quel point la constitution d'une collection sur l'histoire du cinéma serait différente de la photographie. Ils n'avaient pas non plus prévu que les organisations professionnelles tireraient parti du dépôt de leur équipement pour légitimer et faire prévaloir des priorités d'invention.

Les premières années, la collection est modelée par l'approche du photographe institutionnel qui en a la responsabilité : sa conception du catalogage, de l'exposition et de la classification reprend les principes des sciences naturelles ainsi qu'une conception traditionnelle de la conservation et du catalogage qui n'ont pas pleinement intégré les aspects artistiques, culturels et sociaux de la photographie et du cinéma. Cette distinction entre l'art et la technique cinématographique a cependant facilité les échanges avec d'autres collections fédérales de la Library of Congress et des Archives Nationales. La gêne suscitée par l'exploitation de la collection par une organisation professionnelle, ainsi que les défis que constituaient la collection et l'exposition de l'histoire cinématographique, ont généré des réticences à poursuivre le développement de la collection dans ce domaine. Toutefois, ce qu'il en reste constitue un témoignage bref mais significatif d'une histoire appartenant à l'histoire plus large de la photographie.

**Shannon Thomas Perich** est conservatrice des collections d'histoire de la photographie au Smithsonian's National Museum of American History. Elle y est responsable de près de 250'000 photographies et appareils, dont l'ensemble couvre l'histoire technique et artistique de la photographie. Elle a été commissaire et co-commissaire de nombreuses expositions, la plus récente étant *Portraits of An American Sound* à l'Annenberg Space for Photography à Los Angeles, une collaboration avec le Country Music Hall of Fame and Museum explorant la façon dont la photographie a formé l'identité de la musique country. Elle est l'auteur de *The Changing Face of Portrait Photography: Daguerreotype to Digital* et de *The Kennedys: Portrait of a Family* de Richard Avedon. Elle dirige actuellement le projet d'un nouvel étage du musée sur la culture américaine, dont l'ouverture est prévue pour 2018. Elle fait partie du comité scientifique d'un projet franco-américain sur l'Exposition universelle de Paris en 1867 et mène actuellement des recherches sur l'histoire de l'ambrotype.

Shannon PERICH

### **Smithsonian's National Photographic and Motion Picture Collections**

In 1896, the Smithsonian Institution, a fifty year old government research, exhibition and collecting museum complex in the United States, expanded its commitment to scholarly endeavors by adding a photography unit to the Graphic Arts Section. Thomas Smillie, the Institution's first photographer starting in 1871, added custodian of photography to his job duties at the same time. His first official acquisition was a group of Pictorialist fine art photographs from a Washington, DC salon. However, he had been collecting photographs and apparatus since 1887 when he organized a history of photography for the Centennial Exhibition in Cincinnati, Ohio retaining a portion of the exhibition such as Samuel F.B. Morse's daguerreotype camera and equipment. Though not the first Smithsonian unit to collect photography, it was the first dedicated to collecting its history that has grown into a large collection with an interesting breadth and depth.

As a practicing photographer, Smillie's interest and profession experiences with evolving technologies and apparatus opened the door to collecting motion picture equipment. What he and his successor did not expect, was how different collecting motion picture history would be from photography and how professional organizations would use the deposit of equipment as a measure of legitimacy and patent priority for their own purposes.

The early years of the collection were shaped by the world of an institutional photographer whose sense of cataloging, exhibition and taxonomy was created by natural history and technology curatorial and cataloging traditions that did not fully account for the artistic, cultural or social aspects of both photography and motion pictures. The gap between the art and the technology of motion pictures facilitated relationships between other federal collecting units at the Library of Congress and the National Archives. The discomfort of being used by a professional organization, and the challenge of collecting and display of motion picture history created a reluctance to pursue deep collecting in the field. However, what does remain is a small, but significant history embedded in a larger history.

**Shannon Thomas Perich** is Curator, Photographic History Collection, Smithsonian's National Museum of American History. She is responsible for nearly 250,000 photographs and pieces of apparatus. The Collection aims to cover the technology, art and history of photography. Curator and co-curator of many exhibitions, her most recent was in Los Angeles at the Annenberg Space for Photography, a collaboration with the County Music Hall of Fame and Museum, *Portraits of An American Sound*, explored how photography shapes country music's identity. Perich is the author of *The Changing Face of Portrait Photography: Daguerreotype to Digital* and Richard Avedon's *The Kennedys: Portrait of a Family*. Perich is also currently the project director for a new floor of the Museum about American Culture that will open in 2018. She serves on the advisory board for a French-American project about the 1867 Exposition Universelle in Paris, and her current areas of research is the history of the ambrotype.

13h30-16h45 **Les collections documentaires, agents d'un projet universaliste ?**

Présidence de séance : Jean-Marc BESSE

Susanne ZIEGLER

### **Une collection de sons : la Phonogramm-Archiv de Berlin**

Les collections phonographiques de la Phonogramm-Archiv de Berlin remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, la date de fondation de ces archives n'est pas précisément définie, contrairement à la Phonogrammarchiv de Vienne, créée officiellement en 1889.

L'initiative berlinoise est portée par les courants intellectuels des sciences naturelles et culturelles de l'époque. Les débuts de ces archives sont étroitement liés à Carl Stumpf, professeur de psychologie à l'Université de Berlin depuis 1893, spécialiste de psychologie de la musique et de l'acoustique. Dans le cadre de l'Université de Berlin et en coopération avec les chercheurs de différents domaines scientifiques, Stumpf fonde la Phonogramm-Archiv comme institution exclusivement consacrée à la collection et à l'étude de ce qui avait alors un caractère extraordinaire : la musique des peuples du monde. Toutefois, cette nouvelle branche de la musicologie, aujourd'hui mondialement connue sous le nom d'ethnomusicologie, suscitait alors peu d'intérêt au sein des musicologues.

Quand les premiers enregistrements furent réalisés à Berlin autour de 1900 et un peu plus tard, aucune directive n'encadrait leur collecte. La fascination pour les enregistrements phonographiques, qui permettaient d'enregistrer la musique à travers le monde et sa répétition à tout moment et n'importe où, engendra une collection de sons qui correspondait aux choix et aux intérêts des collectionneurs, mais sans stratégie spécifique. La plupart des premières collections furent amorcées par le Musée d'ethnographie, qui demandait aux chercheurs de collecter les objets ethnographiques mais aussi d'enregistrer les musiques des populations. Il y avait un intérêt particulier pour la musique non européenne, surtout des colonies allemandes en Afrique et des territoires des mers du Sud.

Enregistrer et archiver la musique était une pratique plus empirique que fondée sur une méthodologie rigoureuse ; les méthodes pour la classification et le stockage du matériel étaient en effet inexistantes au début. La mise en place d'une véritable méthodologie se concrétise avec l'arrivée d'Erich M. von Hornbostel, qui commence en tant que bénévole en 1901 avant de devenir assistant. C'est seulement à partir de 1922, lorsque Stumpf prend sa retraite, qu'il devient le directeur officiel de la Phonogramm-Archiv. Grâce à ses efforts, la méthode de galvanisation et de copie des enregistrements sur cylindres de cire a permis la conservation de précieux enregistrements jusqu'à nos jours.

Ces collections de cylindres phonographiques ont beaucoup de valeur si on les compare aux enregistrements de sons sur disques préexistants, car la plupart ont été réalisés lors de recherches sur le terrain, sans la participation de techniciens ou d'administrateurs. Il s'agissait d'exemples de musiques du monde entier destinés à un usage scientifique, et non à une diffusion publique, ni à une commercialisation. Les archives ont par là dû faire face à d'importantes difficultés : elles étaient principalement financées par des fonds privés et n'ont pas bénéficié de la reconnaissance ni du soutien financier qu'elles méritaient.

**Susanne Ziegler** est docteur en musicologie/ethnomusicologie et en langue et littérature slaves de l'Université de Cologne. Elle a travaillé comme professeure assistante à l'Institut pour la Musicologie Comparative de l'Université Libre de Berlin et a enseigné dans diverses universités allemandes. De 1993 jusqu'à sa retraite en 2012, elle a été responsable des collections historiques de la Phonogramm-Archiv de Berlin, au département d'ethnomusicologie du Musée ethnologique, Musées nationaux de Berlin, Fondation du patrimoine culturel prussien. Ses publications incluent l'ouvrage *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs* (2006), une série de CD et de nombreux articles scientifiques. Ses domaines d'intérêt comprennent les enregistrements historiques, la musique multipartite, la musique de l'Est et du Sud-Est de l'Europe et du Caucase.

Susanne ZIEGLER

### **A collection of sounds: the Berlin Phonogramm-Archiv**

The phonographic collections of the Berlin Phonogramm-Archiv date back to the late 19<sup>th</sup> century. Yet, in contrast to the Vienna Phonogrammarchiv, officially established in 1899, there is no clearly marked founding date for the Berlin archive. The archive came into existence inspired by the intellectual trends in the natural and cultural sciences of that time.

The early history of the archive is closely connected with Carl Stumpf, professor of psychology at Berlin University since 1893, and specialist in music psychology and acoustics.

In the context of Berlin University and in cooperation with scholars from different scientific fields, Stumpf established the Phonogramm-Archiv as an institution exclusively directed towards collecting and studying that which was extraordinary at the time: the music of the world's peoples. However, this new branch of musicology, today known worldwide as ethnomusicology, received little attention among musicologists.

In the beginning, when the first recordings were made in Berlin in 1900 and later, a collecting policy did not exist. The fascination of phonographic recordings, which allowed the recording of music everywhere in the world and their repetition at any place and any time, led to a collection of sounds, which was not based on a specific strategy, but depended instead on the collectors' choice and interest. Most of the early collections were initiated by the Museum of Ethnography, which asked researchers not only to collect ethnographical objects, but also to record peoples' music. Interest was especially paid to music from outside Europe, foremost in the German colonies in Africa and the South Sea territories.

Recording and archiving music was empirical rather than methodological; methods for classifying and storing the material did not exist in the beginning. The policy became more concrete when Erich M. von Hornbostel joined the archive, in 1901 first as a volunteer, later as assistant. Only in 1922 after Stumpf's retirement he became the official director of the Phonogramm-Archiv. Thanks to von Hornbostel's efforts, the method of galvanising and copying wax cylinders enabled the conservation of the valuable recordings up to the present day.

Compared with the already existing sound recordings on records, the wax cylinder collections of the Berlin Phonogramm-Archiv should to be seen as extremely valuable, since they were mostly based on fieldwork, without participation of technicians or managers. The wax cylinder recordings with music examples from all over the world were intended for scientific use, not for the public, not for sale. Therefore the archive faced great difficulties: it was financed mainly by private means and did not gain the recognition and financial support it deserved.

**Susanne Ziegler** graduated with a Ph.D. in Musicology/Ethnomusicology and Slavic languages and literature from the University of Cologne. She worked as assistant professor at the Institute for Comparative Musicology of the Free University in Berlin and lectured at various German universities. From 1993 until her retirement in 2012 she was responsible for the historical collections of the Berlin Phonogramm-Archiv in the Ethnomusicology department of the Ethnological Museum, National Museums in Berlin, Prussian Heritage Foundation. Her publications include the book *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs* (2006), a series of CDs and numerous scientific articles, among others. Her fields of interest include historical recordings, multipart music, music in East and Southeast Europe and in the Caucasus.



Raphaèle CORNILLE

### **L'Institut international de Photographie : le concept de documentation appliqué à l'image**

La reconnaissance des méthodes de l'Institut International de Photographie lors du Congrès de photographie documentaire de Marseille en 1906, marque le couronnement de cinq années de travail d'Ernest de Potter. Photographe passionné, il participe depuis quelques années déjà à la diffusion des techniques photographiques par le biais de démonstrations dans les photo-clubs bruxellois et par la rédaction d'articles dans le Bulletin du Photo-Club de Belgique depuis sa première parution en janvier 1897. Ses activités lui permettent de réunir une importante collection de revues, de spécimens de produits et papiers photographiques, d'appareils photographiques et de clichés. Cet ensemble sera mis à la disposition du public en 1901 lors qu'Ernest de Potter crée l'Association des Photographies documentaires, sur le modèle de l'Association parisienne du même nom. Cette association sera reconnue comme le premier musée de photographies documentaires en Belgique.

En 1902, lorsque le Bulletin du Photo-Club de Belgique prend le nom de Revue Belge de Photographie, Ernest de Potter en prend la direction. Située Chaussée de Haecht 164 à Schaerbeek (Bruxelles), cette revue se veut l'organe de plusieurs associations photographiques : le Cercle d'Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers ; le Club d'Amateurs Photographes de Belgique ; le Cercle Photographique d'Ixelles, le Photo-Club de Schaerbeek et l'Association des Photographies documentaires.

Ernest de Potter ne cesse d'accroître la collection pour permettre en 1903, l'ouverture de services supplémentaires (service de catalogue, de bibliographie et de voyages), destinés aux abonnés de la Revue et aux membres des associations photographiques. En 1904, par manque de place et pour garantir la conservation de la collection, les services de la Revue Belge de Photographie sont transférés dans les bureaux de l'Institut International de Bibliographie. Les collections sont alors intégrées dans le vaste projet de Paul Otlet concernant la documentation et formeront dès 1905, l'Institut International de Photographie.

Aujourd'hui, le Mundaneum, centre d'archives privées de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgique), conserve et valorise les collections d'origine de l'Institut International de Photographie.

**Raphaèle Cornille** est biologiste de formation. Formée à la gestion physique et électronique de documents, elle est engagée en 2002 au Mundaneum en tant qu'assistante-archiviste, puis, depuis 2007, en tant que responsable du département iconographique, dont les collections d'origine sont issues de l'activité de l'Institut International de Photographie. Le département comprend les collections d'affiches, de cartes postales, les négatifs photographiques (sur verre et sur support souples), les tirages photographiques, les diapositives sur verre et le Répertoire iconographique universel et les archives de l'IIP. Elle y est également en charge de la conservation préventive et des projets numériques.

Raphaèle CORNILLE

### **The International Institute of Photography: the concept of documentation as applied to images**

The recognition of the methods of the International Institute of Photography during the documentary photography congress of Marseille in 1906 marked the crowning achievement of five years of work of Ernest de Potter. A passionate photographer, he had already participated for some years in the spread of photographic techniques by way of demonstrations in the photo clubs of Brussels and writing articles for the *Bulletin of the Belgian Photo-Club*, beginning with its first issue in January 1897. His activities allowed him to gather an important collection of magazines, examples of photographic products and papers, cameras, and snapshots. This ensemble was made available to the public in 1901 when Ernest de Potter created the Documentary Photographs Association, on the model of the Parisian association of the same name. This association would be known for the first museum of documentary photographs in Belgium.

In 1902, when the *Bulletin of the Belgium Photo-Club* took the name *Revue Belge de Photographie*, Ernest de Potter assumed its direction. Seated at Chaussée de Haecht 164 in Shaerbeek (Brussels), the review was meant to be the organ of several photographic associations: the Cercle d'Etudes Photographiques et Scientifiques d'Anvers, the Club d'Amateurs Photographes de Belgique, the Cercle Photographique d'Ixelles, the Photo-Club de Schaerbeek, and the Association des Photographies Documentaires.

Ernest de Potter didn't stop building the collection, permitting, in 1903, the opening of additional services (catalogue, bibliography and travel service) directed to subscribers of the Review and to members of the photographic associations. In 1904, due to lack of space and in order to guarantee the preservation of the collection, the services of the *Revue Belge de Photographie* were moved to the offices of the Institut International de Bibliographie. The collections were then integrated to the vast project of Paul Otlet concerning documentation and would form, from 1905 on, the Institut International de Photographie.

Today, the Mundaneum, center of private archives of the Wallonie-Bruxelles Fédération (Belgium), conserves and valorizes the collections originating in the Institut International de Photographie.

**Raphaèle Cornille** is a biologist by training. Trained in the physical and electronic management of documents, she was hired in 2002 by Mundaneum as an assistant archivist, then, since 2007 as the head of the iconography department, whose original collections arose from the activity of the International Institute of Photography (IIP). The department comprises collections of posters, postcards, photographic negatives (on glass and flexible media), photographic prints, slides on glass, and the Universal iconographic repertory and archives of the IIP. She is also in charge of preventive conservation and digitalization projects.

14h35-15h05 Pause

Luce LEBART

### **S'entendre sur le document photographique : un premier congrès international**

Organiser une coordination et donc s'entendre sur des termes et des méthodes communes est d'autant plus complexe que le sont les documents à gérer quand ils sont en quantité innombrable et voués à un accroissement exponentiel : les photographies.

Marseille, octobre 1906. C'est sous l'égide de l'Union internationale de photographie que différents acteurs de la documentation par l'image se réunissent pour la première fois précisément dans le but de « faciliter [...] la création, le fonctionnement et la coordination d'archives photographiques ». Tout ce qui concerne « l'obtention, la conservation et l'utilisation du document photographique » est alors passé au crible de ces spécialistes, du photographe au normalisateur en passant par l'éditeur et le bibliothécaire. Les questions relatives à la centralisation de collections – notamment *via* les catalogues – sont à l'ordre du jour. Considérant qu'il y a lieu d'organiser les collections suivant le principe de l'universalité, le congrès préconise notamment que toutes les collections soient « ordonnées selon un plan général uniforme » et prescrit, comme modèle, le Répertoire iconographique universel et, comme méthode, la fameuse Classification Décimale Universelle (CDU) initiée par Otlet d'après celle de Melvin Dewey (1875).

La « fiche » semble alors incarner les utopies de partage des savoirs qui s'expriment au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle dans les cercles internationalistes dont Paul Otlet est l'une des figures majeures. Promue par l'Institut international de bibliographie (IIB) dès sa création en 1895, la fiche (7,5 cm x 12,5 cm) est le support de la CDU, potentiellement adaptable à la description et l'indexation de tous types de documents sur tout support. Président de la Société française de photographie, cofondateur de l'IIB avec Otlet et promoteur de la CDU en France, le général Sebert est à l'origine des trois modèles de fiches types retenus pour la description des photographies. Féru de normalisation et d'Espéranto, persuadé que l'image « parle » la langue de l'universel, il projette de traduire la CDU en Espéranto...

**Luce Lebart** est historienne de la photographie, commissaire d'exposition et directrice des collections de la Société française de photographie (SFP). Elle travaille à la reconnaissance de collections oubliées et à leur histoire. Elle a notamment publié sur les archives de la météorologie, de l'administration des forêts, de la police scientifique et de la SFP, ainsi que sur l'histoire du classement d'images, les premières bases de données photographiques, l'internationale documentaire, l'archivage des films et des photographies, l'histoire des techniques et procédés photographiques, et sur les auteurs Rodolphe Archibald Reiss, Eugène Trutat, Alphonse Bertillon et Eugène Atget. Elle a récemment édité *La Guerre des gosses* de Léon Gimpel (SFP, 2014) et coédité en 2015 avec Diaphane *Traces et taches, premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*. En 2015, elle a aussi publié chez Poursuite Editions les livres *Beautés d'archives*, *Souvenirs du Sphinx* et *Mold Is Beautiful*. Elle prépare l'anthologie de textes *Les Silences d'Atget*, à paraître en février 2016 chez Textuel.

Luce LEBART

### **Coming to agreement on documentary photography: a first international congress**

To organize a committee and therefore agree on terms and shared methods is all the more complex when the documents to be managed are innumerable and destined to exponential growth: photographs.

Marseille, October 1906. It was under the aegis of the International Photography Union that various actors engaged in documentation through images united for the first time for the precise purpose of “facilitating [...] the creation, functioning and coordination of photographic archives”. Everything that concerned “the acquisition, conservation and utilization of the photographic document” was then examined closely by these specialists, from photographers to standardizers, publishers and librarians. Questions related to the centralization of collections—notably through catalogues—were on the agenda. Considering that there were grounds for organizing the collections according to the principle of universality, the congress recommended that all collections be “ordered according to a uniform general plan” and prescribed, as a model, the *Répertoire Iconographique Universel* and, as a method, the famous *Classification Décimale Universelle* (CDU) begun by Otlet following the model of Melvin Dewey (1875).

The “card” seemed then to incarnate the utopias of sharing knowledge which found expression at the turn of the 19<sup>th</sup> century among the internationalist circles of which Paul Otlet was one the greatest figures. Promoted by the Institut International de bibliographie (IIB) from its creation in 1895, the card (7.5 cm x 12.5 cm) is the medium of the CDU, potentially adaptable for the description and indexation of all types of documents on every kind of media. General Sebert—President of the Société Française de Photographie, cofounder with Otlet of the IIB, and promoter of the CDU in France—was behind three standard models of cards retained for describing photographs. Keen on standardization and Esperanto, and persuaded that images “speak” the language of the universal, he planned to translate the CDU into Esperanto...

**Luce Lebart** is a historian of photography, exhibition organizer, and director of collections at the Société Française de Photographie (SFP). She works for the recognition of forgotten collections and their history. In particular, she has published on the meteorology archives, the forests administration, the scientific police, and the SFP, as well as on the history of the classification of images, the first photographic databases, the *Internationale documentaire*, the archiving of films and photographs, the history of photographic techniques and procedures, and on the authors Rodolphe Archibald Reiss, Eugène Trutat, Alphonse Bertillon and Eugène Atget. She recently edited Léon Gimpel's *La Guerre des gosses* (SFP, 2014) and coedited in 2015 with Diaphane *Traces et tâches, premiers essais photosensibles d'Hippolyte Bayard*. In 2015, she also published with Poursuite Editions the books *Beautés d'archives*, *Souvenirs du Sphinx* and *Mold Is Beautiful*. She is preparing the anthology *Les Silences d'Atget*, to appear in February 2016 with Textuel.

Teresa CASTRO

**Des « atlas » aux « archives du monde » : les Archives de la Planète (1912-1931) et les Archives de la Parole (1911-1914, 1920-1924)**

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les termes « atlas » et « archives » se recourent, attestant à la fois une contamination entre deux formes distinctes d'organiser les connaissances et une étape particulière dans l'histoire de l'imposition progressive du paradigme de l'archive. Cette dernière semble être liée à la consolidation d'un « régime d'historicité » particulier, ainsi qu'au développement de nouvelles techniques d'enregistrement et de reproduction mécanisée. D'un côté, le sentiment partagé d'une accélération du présent et la croyance typiquement moderne dans le progrès imposent comme priorité aux savants de l'époque de décrire l'état de sociétés sur le point de disparaître face à l'expansion inexorable de la « civilisation occidentale ». De l'autre côté, un ensemble de « moyens nouveaux » – le phonographe, la photographie, le film – permet de répondre à la nécessité de dresser l'inventaire de la planète. Ces deux phénomènes concomitants auraient contribué au remplacement (ou à la subordination) de la forme atlas par la logique de l'archive.

L'examen de deux cas d'étude particuliers me permettra de revenir sur cette phase de transition, lors de laquelle les liens opératoires entre l'atlas et l'archive se précisent : les Archives de la Parole (AP) de Ferdinand Brunot (1911-1914 ; 1920-1924) et les Archives de la Planète (ADLP) d'Albert Kahn (1912-1931). Créées en 1911 par Ferdinand Brunot (qui parle indifféremment d'« Atlas Linguistique », de « Musée de la Parole » et d'« Archives de la Parole »), les AP se saisissent du phonographe pour enregistrer, étudier et conserver des témoignages oraux de la langue parlée. Les AP sont pensées comme le support matériel d'un atlas phonographique à venir, fixant notamment des patois en risque de disparition et conçu sous le modèle de l'atlas linguistique de la France publié par le dialectologue Jules Gilliéron. Dans ce contexte, l'atlas s'assume face à l'archive comme une pratique documentaire de seconde main et un espace de gestion et d'exposition du savoir complémentaire de celui du musée, ou de l'espace d'exposition. Fondées par Albert Kahn en 1912 et dirigées depuis leur début par le géographe Jean Brunhes, les ADLP s'inscrivent dans la continuité de la tradition des atlas scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elles proposent, en quelque sorte, de réactualiser. L'évocation de deux atlas imprimés jalonnant les ADLP – l'*Atlas photographique des formes du relief terrestre*, réalisé entre 1908 et 1914 et le livre *Races* publié par Jean Brunhes en 1931 – me permettra de revenir sur la collection et sur la façon dont elle se rapporte à la forme atlas en tant que forme spécifique de la connaissance.

**Teresa Castro** est maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ancienne chercheuse post-doctorante au musée du Quai Branly et au Max Planck Institute for the History of Science de Berlin, elle a été commissaire associée pour la section film de l'exposition *Vues d'en haut* (Centre Pompidou Metz, 2013). Elle a notamment publié *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Aléas, 2011). Elle anime actuellement le blog *Drones d'idées* sur le magazine du Jeu de Paume.

Teresa CASTRO

**From “atlases” to “archives of the world”: the *Archives de la Planète* (1912-1931), and the *Archives de la Parole* (1911-1914, 1920-1924)**

At the turn of the 20<sup>th</sup> century, the terms “atlas” and “archives” intersected, attesting both to a contamination between two distinct ways of organizing knowledge and to a particular stage in the history of the progressive imposition of the paradigm of the archive. The latter seems to be linked to the consolidation of a distinct “regime of historicity”, as well as to the development of new techniques of mechanized recording and reproduction. On the one hand, the shared feeling of a speeding up of the present and the characteristically modern belief in progress made it a priority for the savants of the epoch to describe the state of societies which were about to disappear before the inexorable expansion of “western civilization”. On the other hand, an ensemble of “new media”—the phonograph, photography, cinema—enabled a response to the need to draw up an inventory of the planet. These two concomitant phenomena would contribute toward the replacement (or the subordination) of the form of the atlas by the logic of the archive.

The examination of two distinct case studies will permit me to reconsider this transitional phase during which the operative links between the atlas and the archive took shape: the *Archives de la Parole* [Archives of Spoken Language] (AP) of Ferdinand Brunot (1911-1914; 1920-1924) and the *Archives de la Planète* [World Archives] (ADLP) of Albert Kahn (1912-1931). Created in 1911 by Ferdinand Brunot (who speaks equally of a “Linguistic Atlas”, “Museum of Speech”, and “Speech Archive”), the AP seized the phonograph in order to record, study and conserve oral testimonies of spoken language. The AP were perceived as the material foundation for a future phonographic atlas, in particular to preserve the provincial dialects in danger of disappearing and conceived according to the model of the linguistic atlas of France, published by the dialectologist Jules Gilliéron. In this context, the atlas faced the archive as a secondhand documentary practice and a space for managing and displaying knowledge complementary to that of a museum or an exhibition space. Founded by Albert Kahn in 1912 and directed after its debut by the geographer Jean Brunhes, the ADLP was inscribed within the continuity of the tradition of scientific atlases of the 19<sup>th</sup> century, which they proposed somehow to bring up to date. The evocation of two printed atlases punctuating the ADLP—the *Atlas photographique des formes du relief terrestre*, realized between 1908 and 1914, and the volume *Races*, published by Jean Brunhes in 1931—will allow me to reconsider the collection and the manner in which it relates to the form of the atlas as a specific form of knowledge.

**Teresa Castro** is *maître de conférences* in cinematographic and audiovisual studies at the Sorbonne Nouvelle – Paris 3 University. A former post-doctoral researcher at the Musée du Quai Branly and the Max Planck Institute for the History of Science in Berlin, she was a visiting organizer for the film section of the exhibition *Vues d'en haut* [Views from upon high] (Centre Pompidou Metz, 2013). She notably published *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Aléas, 2011). Currently she animates the blog *Drones d'idées* in the magazine of the Jeu de Paume museum.

Estelle BLASCHKE

### **« Une bibliothèque entière contenue dans un sac à mains » : l'avènement du microfilm comme mode de documentation moderne**

L'idée de réduire d'importantes collections, « une bibliothèque entière »<sup>1</sup>, « voire les archives complètes d'une nation »<sup>2</sup> à un format miniature est presque aussi ancienne que l'invention de la photographie. Dès les années 1850, et plus précisément lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851, d'importantes personnalités telles que John Herschel perçoivent les possibilités offertes par la photographie, présentée comme « la découverte la plus remarquable des temps modernes permettant de préserver les archives publiques sous la forme concentrée de négatifs microscopiques. »<sup>3</sup> Cette intervention examine l'histoire du microfilm, une histoire qui débute en partie au XIX<sup>e</sup> siècle mais dont le développement comme mode de documentation moderne date des premières décennies du siècle suivant.

La copie microphotographique de collections d'archives et de bibliothèques permet d'envisager le stockage et la standardisation d'importantes masses d'informations textuelles ou visuelles par la photographie. Ces fonds peuvent ensuite être reproduits et imprimés au moment et à l'endroit voulus selon les besoins. Cela promet une efficacité inégalée, la réduction des coûts de production et la possibilité de mettre à disposition un plus grand nombre de documents existants ou inaccessibles auparavant. Surtout, si le projet d'utiliser le microfilm pour reproduire des catalogues et des registres afin d'améliorer la gestion des collections et de développer les échanges et collaborations entre institutions, est envisagé comme une solution à l'augmentation des fonds d'archives, des bibliothèques et des musées, il répond aussi aux ambitions naissantes d'une « documentation mondiale » autour de 1900.

La première partie de cette intervention se concentrera sur Paul Otlet et sur son projet d'une base de données des connaissances mondiales organisée en réseau, qui n'aurait pas compris seulement des livres et des journaux mais tout type de matériel textuel et audiovisuel. La microphotographie joue un rôle crucial dans ce programme. Comme Otlet le souligne dans son essai, *Sur une forme nouvelle du livre : le livre microphotographique*, publié avec Robert Goldschmidt en 1907<sup>4</sup>, il devait s'agir là d'un nouveau mode d'édition et de publication. Mais son projet est encore plus ambitieux puisqu'il conçoit aussi la microphotographie comme moyen de condenser et d'organiser l'information sous la forme d'une *Encyclopaedia Microphotica Mundaneum* et comme outil pour gérer l'accroissement incessant des collections d'information visuelle et textuelle.

Alors que les idées d'Otlet vont rester à l'état virtuel, Emanuel Goldberg, ingénieur-en-chef et directeur de la firme photographique allemande Zeiss Ikon de 1917 à 1932, va travailler à la réalisation technique du médium. A travers ses inventions et ses écrits, auxquels la seconde partie de cette intervention sera consacrée, émerge une forme primitive du *big data*. Cette intervention explore ainsi le développement des techniques et des usages, mais aussi de l'imaginaire, des idées et des figures rhétoriques qui ont marqué l'histoire de la copie microphotographique au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

**Estelle Blaschke** a obtenu un master en Histoire de l'art à l'Université Humboldt de Berlin, et un doctorat en Histoire à l'EHESS et à Paris I Panthéon-Sorbonne ; elle est actuellement post-doctorante à l'Université de Lausanne (Centre des sciences historiques

---

<sup>1</sup> Suzanne Briet, *Qu'est-ce que la documentation ?*, Paris, Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951, traduit et révisé par Ronald E. Day et Laurent Martinet avec Hermina G.B. Anghelescu, *What is Documentation?*, Lanham, Scarecrow Press, 2006.

<sup>2</sup> *The Photographic News*, 1859, cité d'après Frederic Luther, *Microfilm. A History 1839-1900*, Annapolis, The National Microfilm Association, 1959, p. 23.

<sup>3</sup> J.F.W. Herschel, "New Photographic Process", *Athenaeum*, 9, juillet 1853, p. 831.

<sup>4</sup> Paul Otlet et Robert Goldschmidt, *Sur une forme nouvelle du livre : le livre microphotographique*, Publication 81, Bruxelles, Institut International de Bibliographie, 1907.

de la culture). De 2009 à 2011 et en 2014, elle a occupé le poste d'enseignant-chercheur à l'Institut Max Planck à Berlin. Sa thèse de doctorat, *La photographie et la commodification des images : du fonds Bettmann à Corbis (1924-2010)*, a reçu le prix de la recherche de la Société allemande de photographie. En 2012 et 2013, elle a été co-commissaire du projet de recherche et de l'exposition *Double Bound Economies: Reading an East-German Photo Archive 1967-1990*, présentée à Leipzig, Genève, Zurich et Berlin.

Estelle BLASCHKE

**“An entire library is contained in a handbag”:  
the advent of microfilm as a tool of modern documentation**

The imaginary of reducing large collections, “an entire library”,<sup>1</sup> or “even the whole archives of a nation”<sup>2</sup> to miniature format is nearly as old as photography itself. Already in the 1850s, namely on the occasion of the 1851 Great Exhibition in London, key figures like John Herschel recognized the potential of photography as the “most remarkable discovery of modern times for preserving public records in a concentrated form on microscopic negatives.”<sup>3</sup> The talk investigates the history of microfilm, a history that began in parts in the 19<sup>th</sup> century, but only developed into a modern means of documentation in the first decades of the following century.

The micro-copying of archival or library collections promised to store and standardize massive amounts of textual or visual information through photography. By this, it became reproducible and printable where and wherever needed. It suggested unparalleled efficiency, the reduction of production costs and the possibility of making available more, or previously inaccessible material. Especially the idea of using microfilm as a tool for reproducing catalogues and registries in order to improve the management of collections and to help the exchange and cooperation between institutions, may be seen as a response not only to the growing amounts of archive, library and museum holdings, but also to the nascent ambitions of a “world documentation” around 1900.

The first part of the talk focuses on Paul Otlet's vision of a networked knowledge base, which included not only books and journals but all sorts of text and audio-visual material. Microphotography was to play an important role in this scheme. As outlined in Otlet's essay *Sur une nouvelle forme du livre : le livre microphotographique*,<sup>4</sup> first published in 1907 (and co-edited with Robert Goldschmidt) it was conceived as a novel form of publishing. But more than that it was further suggested as a means of condensing and editing information in form of the *Encyclopaedia Microphotica Mundaneum* and as a tool for managing ever-growing collections of visual and textual information.

While Otlet's ideas remained hypothetical for the time being, the inventions and writings of Emanuel Goldberg, the chief engineer and director of the German photographic firm Zeiss Ikon from 1917 to 1932, on which the second part of the talk is centred on, were concerned with the technological feasibility of this medium, in particular with the retrieval of an early form of “big data.”

The talk thus explores the development of the technical devices and their actual application as well as the imaginaries, conceptions and rhetorical figures, which have characterized the history of microphotography throughout the 20<sup>th</sup> century.

---

<sup>1</sup> Suzanne Briet, *Qu'est-ce qu'est la documentation* (Paris : Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951) translated and edited by Ronald E. Day and Laurent Martinet with Hermina G.B. Anghelescu, *What is Documentation?* (Lanham: Scarecrow Press, 2006).

<sup>2</sup> The Photographic News, 1859 cited after Frederic Luther, *Microfilm. A History 1839-1900* (Annapolis: The National Microfilm Association), 1959, 23.

<sup>3</sup> J.F.W. Herschel, “New Photographic Process”, *Athenaeum* 9 (July 1853): 831.

<sup>4</sup> Paul Otlet and Robert Goldschmidt, *Sur une nouvelle forme du livre : le livre microphotographique*, Publication 81 (Brussels: Institut International de Bibliographie, 1907).



**Estelle Blaschke** (MA in History of Art, Humboldt-Universität zu Berlin, and PhD in History, EHESS and Paris I Panthéon- Sorbonne) is a postdoctoral researcher at the University of Lausanne (Center of History of Culture: Literature, Arts and Society). From 2009 to 2011 and in 2014 she was a fellow at the Max Planck Institute for the History of Science in Berlin. Her doctoral thesis "Photography and the Commodification of Images: From the Bettmann Archive to Corbis (1924-2010)" was awarded the 2012 Research Prize by the German Photographic Society. In 2012 and 2013, she co-curated the exhibition and research project "Double Bound Economies: Reading an East-German Photo Archive 1967–1990" on show in Leipzig, Geneva, Zurich and Berlin.

17h00

**Visite du Centre d'iconographie de la Bibliothèque de Genève**

(Passage de la Tour 2, 1205 Genève), *dans la limite des places disponibles*

## organisation et renseignements

### organisation :

Anne Lacoste, conservatrice au Musée de l'Elysée

Prof. Olivier Lugon, Section d'histoire et esthétique du cinéma et Centre SHC,  
Faculté des lettres, UNIL

Dr Estelle Sohier, maître assistante, Département de géographie et environnement, UNIGE

### adresses des responsables :

<p>Anne Lacoste Musée de l'Elysée 18, avenue de l'Elysée CH-1014 Lausanne Tél. : ++41 21 316 99 11 E-mail : <a href="mailto:anne.lacoste@vd.ch">anne.lacoste@vd.ch</a></p> <p>Prof. Olivier Lugon Université de Lausanne Faculté des lettres Section d'histoire et esthétique du cinéma Centre SHC CH-1015 Lausanne Tél. : ++41 21 692 28 86 E-mail : <a href="mailto:Olivier.Lugon@unil.ch">Olivier.Lugon@unil.ch</a></p>	<p>Dr Estelle Sohier Université de Genève Département de géographie et environnement Uni Carl Vogt Boulevard Carl Vogt. 66 CH-1211 Genève 4 Tél. : ++41 22 379 98 96 E-mail : <a href="mailto:Estelle.Sohier@unige.ch">Estelle.Sohier@unige.ch</a></p>
--	--

### renseignements et informations pratiques :

<p>Université de Lausanne Faculté des lettres. Secrétariat SHC-FDi-CLSL Patricia Saugeon Schmid Anthropole, bureau 4134.1 CH-1015 Lausanne Tél. : ++41 21 692 38 34 Fax : ++41 21 692 38 35 E-mail : <a href="mailto:Patricia.Saugeon-Schmid@unil.ch">Patricia.Saugeon-Schmid@unil.ch</a> Site web : <a href="http://www.unil.ch/shc">www.unil.ch/shc</a></p> <p><b>Jeudi 5 novembre 2015</b> Université de Lausanne, Anthropole, salle 2013 (niveau 2) 1015 Lausanne.</p> <p><b>Accès depuis Lausanne :</b> Métro M1, arrêt UNIL-Dorigny.</p>	<p><b>Vendredi 6 novembre 2015</b> Université de Genève - Site Uni Mail, Salle M1160 (1<sup>er</sup> étage), Bd du Pont d'Arve 40, 1205 Genève</p> <p><b>Accès depuis l'aéroport :</b> Bus 5 - direction Thônex-Vallard, arrêt gare Cornavin, puis tram 15 - direction Palettes, arrêt Uni Mail</p> <p><b>Accès depuis la gare Cornavin :</b> Tram 15 - direction Palettes, arrêt Uni Mail</p>
--	--

