

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RHSH&ID_NUMPUBLIE=RHSH_012&ID_ARTICLE=RHSH_012_0193

Au delà des clichés : la vie sociale des photographies anthropologiques

par Benoît DE L'ESTOILE

| Sciences Humaines | Revue d'histoire des sciences humaines

2005/1 - N° 12

ISSN 1622-468X | pages 193 à 204

Pour citer cet article :

— de L'Estoile B., Au delà des clichés : la vie sociale des photographies anthropologiques, Revue d'histoire des sciences humaines 2005/1, N° 12, p. 193-204.

Distribution électronique Cairn pour Sciences Humaines.

© Sciences Humaines. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

NOTE CRITIQUE

Au delà des clichés : la vie sociale des photographies anthropologiques ¹

Benoît DE L'ESTOILE

Un Européen en costume d'explorateur, casque colonial à la main, est assis légèrement en avant d'un groupe d'hommes et femmes africains, nus ou vêtus de quelques morceaux de tissu, devant un fond de cases. L'Européen sourit à l'objectif, alors que l'expression des visages des Africains, dont certains regardent à terre, est plus difficile à interpréter. Cette photographie de 1902 a été choisie pour affiche d'une exposition récente consacrée à un voyage d'exploration en Abyssinie, la mission du Bourg de Boza ². Elle était présentée dans l'exposition accompagnée de la légende suivante : « Le vicomte Robert du Bourg aimablement reçu chez les Karo », sans que soit précisé s'il s'agit-là d'une légende originale, ou – plus probablement – d'une formule des auteurs de l'exposition. On s'interroge sur le sens d'une telle légende, rappelant le vocabulaire d'une invitation à un thé dans la haute société parisienne que fréquentait le vicomte. Le texte de l'exposition précise que la mission a trouvé plutôt un bon accueil chez les Karo (par contraste avec l'hostilité qu'elle a rencontrée chez d'autres groupes), mais les visages fermés de la photographie peuvent difficilement être qualifiés d'« aimables » selon le code expressif qui nous est familier. « Les Karo » sont ici une masse noire anonyme sur le fond desquels se détache l'explorateur qui a donné son nom à la mission. Nous n'en saurons pas plus sur les circonstances de la photographie, ni même le lieu exact de la prise de vue. La mise en scène et la légende de cette photographie, dans une exposition réalisée par deux grands établissements scientifiques – les archives de l'Institut Pasteur et le Musée de l'Homme – sont révélatrices du statut souvent peu réfléchi qu'a en France l'usage de la photographie ethnographique ³.

L'exhumation de « documents » intéressants, parfois curieux semble souvent être en soi une justification suffisante pour exposer des clichés. Ces types d'images font ainsi l'objet d'expositions qui rencontrent un grand succès. Ainsi, il y a quelques années, le Musée d'histoire contemporaine avait exposé une série de photographies « exotiques » conservées dans les archives du ministère des Affaires Étrangères, qu'elles aient été envoyées par des agents diplomatiques ou réalisées au cours d'explorations pour le compte du gouvernement français, sans s'interroger sur les conditions de la prise de vue et sur les interactions dont celle-ci était le résultat ⁴. Même si ces photographies constituaient en un sens des « documents » inédits et potentiellement passionnants, l'absence dans l'exposition de toute

¹ Note critique à propos de EDWARDS, 2001.

² L'exposition *De la Mer rouge à l'Atlantique. La mission scientifique du Bourg de Bozas (1901-1903)* a été présentée à la mairie du VI^{ème} arrondissement, à Paris, en novembre-décembre 2004.

³ J'appelle ici « photographie ethnographique » l'ensemble des photographies exotiques utilisées dans un contexte anthropologique, qu'elles aient été prises par des ethnographes, des explorateurs, géographes, ou autres coloniaux.

⁴ Musée d'histoire contemporaine, Invalides, 2000.

contextualisation offerte au visiteur aboutissait au résultat qu'elles ne faisaient que *reproduire* sans mise à distance, un regard non critique sur l'exotisme.

Plus généralement, on assiste depuis une quinzaine d'années à la remise en circulation d'un certain nombre d'images coloniales, qu'elles soient documentaires⁵, publicitaires ou témoignages de l'orientalisme pictural, le tout étant regroupé sous la rubrique de « l'imaginaire colonial »⁶. Malheureusement, ces opérations à caractère plus commercial que scientifique, qui connaissent un grand écho médiatique⁷, font trop souvent l'impasse sur une analyse approfondie tant des conditions de production de la photographie (auteur, circonstances...) que de sa circulation et de ses usages successifs. L'exhibition de « documents » anciens permet ainsi de jouer sur deux tableaux, celui de la dénonciation affichée d'un passé colonial réprouvé, et la secrète complaisance pour un exotisme parfois épicé d'une pincée d'érotisme.

Dans ce contexte, Elizabeth Edwards propose une mise en perspective bienvenue. Cette spécialiste de l'histoire de la photographie anthropologique, en charge des collections de photographies et de manuscrits au Pitt-Rivers Museum de l'Université d'Oxford, où elle a organisé diverses expositions, propose ici un ouvrage composé de divers essais sur la photographie et les musées ethnographiques. Ce volume constitue à la fois une importante enquête sur le statut qu'ont eues les photographies dans les sciences anthropologiques, mais aussi une réflexion stimulante sur les transformations de leur sens au cours du temps, et sur les usages auxquels elles peuvent donner lieu dans l'avenir.

Cet ouvrage s'inscrit dans le prolongement d'autres travaux : depuis plusieurs années essentiellement dans le monde anglophone, un intérêt renouvelé s'est en effet affirmé pour la photographie anthropologique, à la croisée de l'anthropologie visuelle, du renouveau des études de la « culture matérielle », liées aux musées, de l'histoire des savoirs et de celle des phénomènes coloniaux⁸. Ces études ont également permis de rendre visible un corpus jusque-là méconnu, comme le note dans un ouvrage de synthèse récent Michel Frizot, évoquant « la prise en considération récente de l'iconographie ethnologique, qui n'avait été recueillie jusqu'ici ni par les sociétés de photographie, ni par les institutions photographiques »⁹. En effet, alors que la photographie de « document social » est depuis longtemps reconnue comme appartenant pleinement à l'histoire de la photographie – depuis Jacob Riis ou August Sander jusqu'aux fameuses photographies de Berenice Abbott ou Walker Evans pour la *Farm Security Administration* dans les années 1930 – la photographie anthropologique est longtemps restée quasi-absente des ouvrages de synthèse¹⁰.

⁵ Notamment les riches archives de l'ex-Agence économique des colonies, organisme en charge de la propagande. Cf. BANCEL, BLANCHARD, 1996.

⁶ Cf., par exemple, parmi de nombreux ouvrages de la même veine, BLANCHARD, *et al.*, 1995. Pour une critique des faiblesses historiques de ces approches, cf. le compte rendu par Claude Blanckaert de *Zoos humains* (BLANCKAERT, 2002).

⁷ Pascal Blanchard a été ainsi invité en vedette aux journées du livre de Blois consacrées à l'Afrique, et les ouvrages qu'il coordonne font l'objet d'une forte présence dans les médias.

⁸ Notamment à la suite de l'ouvrage pionnier dirigé précisément par EDWARDS, 1992. Cf. aussi BANTA, HINSLEY, 1986 ; PINNEY, 1997. En français, cf. notamment le numéro spécial de l'*Ethnographie*, 1991, 109 et la riche livraison du *Journal des Anthropologues* (MARESCA, 2000, qui comporte notamment une utile bibliographie).

⁹ FRIZOT, 2001a, 269.

¹⁰ Ainsi, elle est quasiment absente de l'*Histoire de la photographie* (LEMAGNY, ROULLÉ, 1986). De même Naomi Rosenblum consacre à peine 10 pages sur les 620 que compte *Une histoire mondiale de la photographie* à « la vie quotidienne et les mœurs » (ROSENBLUM, 1992a), alors qu'elle consacre un chapitre au « documentaire social jusqu'en 1945 » (ROSENBLUM, 1992b). En revanche, Michel Frizot rédige un chapitre « Corps et délits. Une ethnophotographie des différences », rapprochant photographie ethnographique et photographie judiciaire, *in* FRIZOT, 2001b, 259-271.

Le titre *Raw histories* (qu'on pourrait rendre par « histoires crues », ou « brutes ») veut indiquer que la photographie est susceptible d'interprétations très nombreuses, et peut être le support d'histoires diverses. Edwards, insistant après bien d'autres sur la nature fondamentalement ambiguë de la photo, veut analyser les conditions auxquelles une photographie peut être utilisée comme matériau historique (*evidence*), en montrant les diverses couches de signification qu'elles ont. La première partie, « *Notes from the archives* », offre des considérations générales sur le statut de la photographie dans les collections, en particulier dans celles des musées. La partie suivante, « *Historical inscriptions* », analyse quatre études de cas. La dernière partie, « *Reworkings* », propose des pistes de réflexion à partir de plusieurs expériences contemporaines d'utilisation de la photographie.

Le premier chapitre, qui donne le substrat théorique de son approche, est de lecture parfois malaisée, du fait que l'auteur semble constamment s'abriter derrière des citations, empruntées abondamment au hit-parade de la littérature post-coloniale. Même si cette saturation en références théoriques peut agacer le lecteur francophone, elle montre ses fruits dans la suite de l'ouvrage, dans la mesure où elle se révèle productrice de lectures moins naïves que celles auxquelles nous sommes habitués. Ainsi, s'appropriant la notion de « biographie sociale »¹¹, selon laquelle un objet ne peut être compris s'il est saisi à un point seul de son existence, mais doit être examiné au cours de ses processus de production, échange et consommation, Edwards affirme que seule une analyse de ces divers processus peut effectivement permettre d'utiliser la photographie comme *document* historique – et pas seulement, comme cela est le plus souvent le cas, comme une simple illustration. Une telle approche permet aussi de montrer la variabilité des usages d'une même image au cours du temps. À travers diverses études de cas méticuleuses, Edwards parvient à proposer une mise en perspective de la vie sociale des images anthropologiques, à la fois de leur production, circulation et réception dans différents contextes et moments.

Le chapitre « *Exchanging photographs, Making archives* », à partir d'une analyse de plusieurs collections, celles des institutions, comme le Pitt-Rivers Museum, et celles de savants, comme Tylor ou Haddon¹², montre la place, souvent ignorée, qu'occupait la photographie dans les réseaux d'échange savants de la seconde moitié du XIX^e siècle¹³. Les photographies faisaient partie des diverses « données brutes » dont la collection était alors jugée nécessaire à l'établissement de l'anthropologie comme science comparative¹⁴. Edwards suggère que la collection et l'échange d'images peuvent être vus comme une extension de la pratique des *portfolio* de gravures des antiquaires du XVIII^e ou XIX^e siècle, par exemple de sculptures classiques ou de vases¹⁵. Une des caractéristiques des photographies est d'être reproductibles ; elles sont donc perçues comme des éléments d'information qui peuvent circuler dans différents espaces et être « actives dans la production de sens sur les cultures » (39).

Edwards fait en passant une remarque importante sur les choix d'archivage du matériau photographique : il y a une information historique incorporée dans la photographie comme objet matériel qui risque d'être perdue suite au zèle des archivistes et financeurs à adopter

¹¹ Inspirée par l'article de KOPYTOFF, 1986.

¹² Celles-ci sont aujourd'hui souvent confondues, parce que les archives personnelles des anthropologues ont rejoint les institutionnelles.

¹³ Une première version de ce chapitre est paru dans le volume du *Journal des Anthropologues* cité *supra*.

¹⁴ Cf. pour la France le remarquable article de DIAS, 1998.

¹⁵ Ainsi, en 1867, à l'Exposition Universelle de Paris, est réalisé un accord international sur l'échange de reproductions dans les beaux-arts, incluant moules et photographies.

les technologies de copie, analogue ou digitales (note 4, 23). Or, la matérialité de la photographie ne se limite pas à l'image :

La focalisation sur le contenu de l'image aux dépens de l'interrogation historique de l'archive a induit (...) un aveuglement à certaines des autres histoires que de telles photographies ont à nous raconter (28).

Les plaques de carton sur lesquelles sont collées la plupart des photographies conservées à la phototèque du Musée de l'Homme et l'instrument même du grand fichier dans lesquels elles sont conservées et classées par ethnies et genres sont ainsi en grande partie oblitérées par l'archive digitalisée – qui a par ailleurs comme mérite essentiel de rendre accessibles des images souvent oubliées au fond des tiroirs ¹⁶.

Un nombre important de photographies circulent au sein de réseaux épistolaires : ainsi, à la suite de la publication d'un article sur les techniques du feu, Balfour, conservateur du Pitt-Rivers Museum d'Oxford, reçoit d'un administrateur colonial en Nouvelle-Guinée un jeu de photographies sur le même thème. Lors de ses conférences, l'anthropologue Haddon projette des images à l'aide de plaques de verre (*lantern slides*), à partir à la fois de ses propres photos prises lors de ses expéditions, et d'un ensemble de photographies acquises dans les réseaux d'échange. Ces projections constituent un moyen important de dissémination des images vers un public plus large.

Les images produites commercialement entrent également dans ces circuits, si bien qu'on en retrouve des exemplaires dans plusieurs collections. Ainsi, nombre d'anthropologues intéressés par la Mélanésie possèdent dans leur collection personnelle des photos provenant de l'ouvrage de Lindt, *Picturesque New Guinea*. De même, en Allemagne, la *Berliner Gesellschaft für Anthropologie* donne son appui à l'atlas ethnographique du photographe Carl Dammann, qui rassemble des photos « commerciales » et « scientifiques » ¹⁷. Un certain nombre de photographes professionnels font de la publicité auprès des musées ou des universités. Il y a une circulation des images entre différents genres. Ce qui rend une photographie « anthropologique », ce sont donc moins les circonstances de sa production que son histoire.

Edwards souligne le caractère non fixé du sens des photographies : celui-ci « réside dans les pratiques discursives qui les constituent et qu'elles-mêmes constituent, depuis les relations de pouvoir qui constituent les conditions d'existence de ces photographies jusqu'aux lectures contemporaines de l'image » (108). Elle illustre son propos par l'analyse de deux photos prises en 1883 sur le pont d'un navire américain de deux groupes rivaux de Samoans entre lesquels intervient la médiation des puissances occidentales. Les clichés enregistrent un épisode dans un rapport de pouvoir colonial, sans doute à titre de souvenir personnel pour le capitaine. Cependant, une lecture plus fine permet aussi à Edwards de lire les rapports de pouvoir internes aux Samoa, et d'analyser la structure des deux groupes en conflit. Quand les photographies sont données au Pitt-Rivers en 1886, elles changent de sens, devenant par là même anthropologiques : l'altérité du thème constitue la photo comme objet d'un intérêt scientifique.

« Les photographies se trouvèrent encadrées dans un autre discours, celui de l'anthropologie, qui fixa leur trajectoire principale pour les cent années qui suivirent. Elles passèrent de la rencontre coloniale au document anthropologique, ce qui impliquait un déplacement de la périphérie de l'action coloniale jusqu'aux mises en ordre de la consommation impériale. Une telle relation était de celles qui constituaient la notion de l'archive impériale... » (123).

¹⁶ Pour une description suggestive de la matérialité de cette archive, cf. BARTHE, 2000, 71-90.

¹⁷ *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*, 1873-1876.

Edwards note un changement : alors que les images des « types » dominent le discours de l'anthropologie visuelle dans les années 1870 et 1880, elle suggère que de plus en plus la valeur des photographies vient de leur association avec une enquête de terrain (*field work*) particulière. Balfour essaie ainsi en 1898 d'obtenir des photos du fameux ethnographe Gillen sur les Aborigènes. De façon plus générale, affirme-t-elle, avec le changement dans les valeurs de vérité de l'observation anthropologique que symbolise le « terrain malinowskien », le matériel photographique cesse d'avoir un rôle central dans la production collective du savoir anthropologique et sa valeur d'échange décline.

Ainsi, la collection de photographies de Malinowski contient très peu de clichés qui ne sont pas de lui ; parmi celles-ci il s'agit pour l'essentiel de ceux de son ami négociant de perles Billy Hancock¹⁸. De fait, les photographies de Malinowski ont un lien étroit avec son terrain. Il s'en sert par la suite comme d'un aide-mémoire, mais leur donne aussi une place considérable dans ses monographies. On y trouve en effet une photographie pour sept pages de texte¹⁹.

Ainsi, le rejet du mode d'acquisition de photographies qui caractérisait le XIX^e siècle est selon Edwards lié au fait que le processus de production de photos est lié aux évaluations de la nature de production de la preuve et des modes de transmission de cette information. Une telle affirmation demande à être nuancée, tout au moins en ce qui regarde la France : ainsi, au Musée de l'Homme, jusqu'au récent démantèlement des galeries ethnographiques ; les photographies prises par des ethnographes envoyés par le musée, depuis les missions de Griaule jusqu'à celles des années 1980 voisinaient dans les vitrines avec des clichés des croisières Citroën, de l'Agence économique des colonies ou de littérateurs coloniaux comme Pierre Ichac²⁰.

Edwards note que c'est dans le domaine de la culture matérielle que le flux de photos continue le plus longtemps. Ainsi des photographies de poteries dans le Golfe de Papouasie sont intégrées dans les années 1930 au Pitt-Rivers dans une série typologique sur la technologie céramique :

« Absorbés dans les systèmes de représentation du musée, elles étaient montrées avec des objets dans la mise en scène du musée, actives dans l'économie de la vérité dans les espaces publics du musée ».

De fait, il faudrait étudier plus précisément le rôle à la fois crucial et ancillaire que joue la photographie dans l'économie du musée ethnographique, en offrant à la fois un modèle et une confirmation à la pratique des reconstitutions²¹.

Edwards, notant que les photos de la culture matérielle ont été très peu analysées, consacre un chapitre aux photographies d'objets. Celles-ci suivent en fait largement les conventions de la gravure scientifique de la fin du XVIII^e siècle. L'idéal est celui d'une photographie sans style, impersonnelle, neutre. À partir des années 1850, des photographies de la statuaire classique sont réalisées pour le British Museum ; ce travail est perçu comme demandant un style qui non seulement inventorie les objets, mais crée aussi autour d'eux une aura de valeur culturelle. Inversement, les objets de culture matérielle vus comme non artistiques (c'est-à-dire ceux relevant de l'ethnographie ou archéologie) sont placés au sein du discours de la science. La lumière est utilisée pour donner de l'uniformité à une série,

¹⁸ YOUNG, 1998.

¹⁹ SAMAIN, 1995, 107-130.

²⁰ BARTHE, 2000, souligne aussi l'effacement de l'auteur des photographies et des circonstances de la prise de vue dans la photothèque du Musée de l'Homme, insistant au contraire sur le caractère « objectif » de la photographie.

²¹ L'ancienne galerie de technologie du Musée de l'Homme, réalisée par Leroi-Gourhan, offrait une belle illustration de ce rôle de la photographie au cœur de la muséographie.

accentuant certains traits distinctifs : forme, texture, matériau ou décoration, par exemple. Parfois, l'arrière-plan est enlevé en manipulant le négatif, de façon à créer la forme correcte pour voir l'objet comme spécimen pur, non encombré par aucune forme de contexte, y compris institutionnel.

Les photos d'objet fonctionnent dans une « rhétorique de la substitution » (55), les musées se reposant sur la fonction mimétique de la photo pour remplacer les spécimens qu'ils ne possèdent pas. Les musées font ainsi des collections de photos afin de compléter leur collection d'artefacts.

Une des plus anciennes séries de photos d'objets ethnographiques au British Museum date de 1872, dans une « *pre-historic and ethnographic series* ». C'est seulement à partir de la fin XIX^e que dominent les photographies d'objets isolés. Ceux-ci ont aussi un usage interne dans le musée pour la documentation et la gestion des collections. Edwards analyse les présentations d'objets comme « marchandise », dans les catalogues de marchands, empruntant leur langage visuel à la fois au registre scientifique et aux catalogues de vente par correspondance. La photo joue un rôle majeur dans la commercialisation de ces objets, qui sont aussi achetés par les musées, tel le Pitt-Rivers. Une des caractéristiques est la numérotation des objets photographiés, renvoyant au catalogue. Cette présentation non seulement existe toujours dans les catalogues de marchands, mais elle a même gagné nombre de catalogues de musées et livres d'art.

Ces diverses formes constituent autant de récits de possession, connaissance et étude des objets, qui traduisent les classifications ethnographiques dans un vocabulaire photographique mis en acte dans le musée. En même temps, ces diverses médiatisations projettent les objets ethnographiques au sein d'une nouvelle culture visuelle, les rendant par exemple « disponibles » pour les artistes, et contribuant ainsi à trans-former les curiosités en œuvres d'art. L'étude des photos d'objets ethnographiques constitue en ce sens « une dimension cruciale de la façon de regarder ces artefacts dans la culture euro-américaine », tout aussi importante que les modalités de leur présentation dans les musées.

À la photographie d'objets « décontextualisés » dans le musée s'oppose la prise de vue « en action » sur le terrain, qui, comme le souligne Michael Young, est une caractéristique des photographies réalisées par Malinowski aux Trobriand.

« Malinowski refusait de prendre des photographies d'artefacts ou d'autres choses manufacturées hors de leur contexte social ; il les représentait en usage, dans un cadre visuel d'action » (19).

Pour Young, les photographies de Malinowski portent la marque de sa méthodologie fonctionnaliste (en quelque sorte latente, puisqu'elle n'était pas encore formulée au moment où Malinowski était aux Trobriands). Pourtant, en comparant ces photographies de terrain avec celles du jeune anthropologue Diamond Jenness dans les Îles d'Entrecasteaux en 1911-1912, soit quelques années avant le séjour de Malinowski aux Trobriands, Edwards suggère que cette approche n'était pas seulement le fait de Malinowski.

Edwards compare le jeu donné au musée avec l'album personnel de Jenness, ce qui lui permet de mettre en lumière certains aspects du processus de sélection des images. Lorsque les photographies de Jenness entrent dans la collection du musée, un premier tri est réalisé : les images qui pourraient menacer la pureté de l'objet anthropologique, telles celles des enseignants de l'école missionnaire, ne figurent pas dans la série « scientifique ». On peut voir comment le processus de stéréotypification culturelle est mis en œuvre à partir des images. Ainsi, Jenness a réalisé des photographies lors de trois rituels funéraires, qui dans son album personnel occupent des pages séparées. Dans les années 1930, elles sont assemblées par le musée dans une seule série typologique pour produire un « récit visuel

généralisant du rituel funéraire, qui reflète la construction dans le texte ethnographique d'un comportement typique atemporel à partir d'incidents discrets » (92).

Edwards poursuit l'analyse de la vie ultérieure de ces images. On sait que les affirmations contemporaines de renouveau culturel, dans le Pacifique en particulier, mobilisent souvent entre autres l'internalisation de notions de culture d'inspiration anthropologique ; de façon plus générale, elles se réapproprient un certain nombre de productions de l'héritage anthropologique, qui, alors même que les objectifs « scientifiques » en fonction desquels celles-ci prenaient sens ont largement disparu, peuvent redevenir d'actualité. Dans la mesure où les photographies de « l'ethnographie d'urgence » constituent souvent aujourd'hui un témoignage de nombreux aspects de la vie culturelle qui sont aujourd'hui rares ou ont disparu complètement, elles peuvent devenir un support privilégié pour les pratiques contemporaines de réaffirmation des identités. Ainsi le Vanuatu Cultural Center a depuis 1977 constitué une collection de plus de 2000 images visuelles, essentiellement photographiques, des anciennes Nouvelles-Hébrides, réalisant ainsi un « rapatriement virtuel du patrimoine » de Vanuatu, à partir de collections disséminées dans le monde entier.

C'est dans ce contexte que les photographies de Jenness ont connu une seconde vie : elles ont en effet donné lieu à une exposition, d'abord au Pitt-Rivers Museum, et à New York. À cette occasion, l'anthropologue Michael Young a fait parler les habitants actuels de l'île sur certaines photographies. Dans certains cas, ceux-ci, à la surprise de l'anthropologue, se sont intéressés moins aux personnages du premier plan qu'aux paysages et à ce que ceux-ci indiquent des activités humaines ; par exemple, la présence dans le lointain de fumées indiquant la pratique d'agriculture sur brûlis. Cette expérience remet en question l'hypothèse courante chez les anthropologues que les photographies d'intention spécifiquement anthropologique sont plus pertinentes pour l'histoire des gens, simplement parce que les anthropologues leur attribuent une plus grande valeur de vraisemblance. Ces photographies ont ensuite été données à la National Art Gallery de Papua New Guinea, où elles ont été exposées en 1998 en présence de nombreux dignitaires locaux, donnant lieu à une appréciation à la fois historique et esthétique.

Au delà de cet exemple, la question de la réappropriation des archives photographiques – et, plus largement, des archives ethnographiques – par les héritiers (au sens large) de ceux qui ont été étudiés pose la question délicate des modalités de contrôle des collections. L'exposition de certaines photographies peut en effet être aujourd'hui jugée blessante par les héritiers, parce qu'elles mettent en scène la « sauvagerie », notamment qu'elles exposent des pratiques rituelles ou des objets qui n'ont pas un caractère public. C'est pour répondre à ces préoccupations que certains musées nord-américains ont mis en place des systèmes de cogestion des collections avec des représentants des groupes indiens, impliquant une restriction d'accès à certains documents photographiques²².

Ce qu'on a appelé « l'archive anthropologique » émerge ainsi à travers l'accumulation de « micro-relations où les objets sont impliqués », plus que comme le résultat d'un « désir d'appropriation » indifférencié ou la volonté de constituer « un thésaurus des cultures » (comme le suggèrent certains auteurs du courant post-colonial). Le caractère contingent et inscrit dans les interactions de la constitution de « l'archive impériale » est un des thèmes forts de cet ouvrage, comme le montre l'analyse dans un autre chapitre de l'échec d'un projet d'archivage encyclopédique. En 1869, le grand biologiste darwinien Thomas H. Huxley, alors Président de l'*Ethnological Society*, lance un vaste projet d'enregistrement photographique des races de l'Empire britannique. Il s'agit du premier projet de « rassembler des éléments mobiles d'information "objective" » pour créer un savoir

²² Cf. PEREZ, 2000, 283-296.

scientifique dans les centres d'interprétation, tout en s'efforçant, par la forme même donnée à la photographie, d'éliminer la médiation jugée gênante de l'observateur²³. Huxley s'inspire de la publication en 1868 du premier des huit volumes de *The People of India*, alors considéré comme un modèle scientifique et politique²⁴. Huxley obtient qu'une circulaire soit envoyée par le *Colonial Office* à tous les gouverneurs coloniaux, demandant que soient faites des photographies de toutes les races de l'empire pour l'avancement de la connaissance scientifique ; les instructions demandent que les sujets soient photographiés nus, de face et de profil, puis ensuite avec un détail de la tête. Les sujets devaient être placés à une distance précise de l'appareil photographique, et une règle graduée devait figurer sur la photo ; pour éviter tout malentendu, un jeu de photographies modèles était fourni. L'objectif était d'obtenir des données systématiquement comparables à utiliser selon une méthode comparative pour une analyse biologique des races humaines.

Un tel projet semble correspondre par excellence au fantasme d'une « archive anthropologique » visant à la domination par le savoir des populations colonisées. De fait, certains clichés ont été pris dans des lieux de pouvoir panoptique, tels que la prison du Cap, en Afrique du Sud, exemplifiant de façon presque caricaturale la proposition selon laquelle la photographie est l'expression d'un rapport de pouvoir. Cependant, ce que souligne Edwards, c'est précisément l'échec de ce fantasme encyclopédique : au total, seuls quarante jeux complets de photos ont été retournés. D'autres ont été renvoyés sans correspondre exactement à la demande, par exemple avec des indigènes habillés. En effet, certains gouverneurs indiquent qu'il est impossible de réaliser les photos demandées. Ainsi, le gouverneur de la Colombie britannique, au Canada, indique que, même si des récompenses ont été offertes, aucun Indien ne consentira à être photographié nu, affirmant qu'il serait « impossible de leur expliquer l'objectif scientifique de l'opération » (140). C'est aussi le cas à Malte ou à Ceylan. Même si les attitudes culturelles face à la nudité ne sont pas universelles, ces réactions suggèrent un certain nombre de résistances face à l'objectivation scientifique tant de la part des sujets photographiés que de ceux qui doivent les prendre²⁵.

Edwards utilise ce cas pour contester le caractère trop réducteur de nombre d'analyses d'inspiration foucauldienne des projets de connaissance scientifique, en particulier de la photographie anthropométrique. « La rubrique du regard (*gaze*) colonial tend à obscurcir l'intention différenciée de production et consommation des images, homogénéisées sous la notion d'anthropologique » (148).

On a donc ici un cas typique de ces grandioses utopies encyclopédiques, qui fleurissent en particulier dans le monde colonial, avant d'échouer, et de laisser quelques débris épars conservés dans les musées ou les archives. Quelques années plus tard, en 1874, l'*Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, à peine créé, publie les *Notes and Queries in anthropology*, qui visent aussi à standardiser les données, mais en s'efforçant de guider le regard et la description.

Edwards consacre un chapitre aux photographies de reconstitution réalisées lors de la fameuse expédition du détroit de Torres (1898-1899) ; divers clichés ont en effet donné lieu à des mises en scène à la demande des membres de l'expédition, par exemple la

²³ Notons cependant que dès 1839, Étienne Serre, à peine nommé à la chaire d'« histoire naturelle de l'homme », fit acheter un « appareil de Daguerre » pour réaliser des « portraits ethniques » dans le but de constituer une « collection des diverses races humaines ». Cité par JEHEL, in *Journal des Anthropologues*, 2000, 80-81, 50.

²⁴ *The People of India : a Series of Photographic Investigations* (8 volumes, 1868-1975) a été conçu comme une encyclopédie pratique de connaissance de l'Inde et explicitement mise en relation avec la méconnaissance qui avait conduit quelques années auparavant à la révolte des Cipayes. Cf. PINNEY, 1997.

²⁵ Par contraste, au Congo belge, la pratique de la photographie de femmes indigènes nues ne semble pas susciter de gêne jusque dans les années 1930. Cf. WASTIAU, 2003, 239-265.

reconstitution de la mort du héros mythique Kwoiam. Edwards montre que cette pratique est alors pleinement légitime dans le cadre de « l'ethnographie d'urgence » (« *Salvage ethnography* ») : il s'agit de faire rejouer aux indigènes des gestes ou des événements du passé récent, avant que ne s'oblitére complètement leur mémoire. Pour les savants, il ne s'agit pas de fiction, mais bien de science. Un des principaux buts méthodologiques de l'Expédition, dirigée par le zoologue Haddon, était en effet de répliquer les conditions de la science naturelle de laboratoire dans la situation de recherche en anthropologie.

Plus largement, souligne Edwards, la pratique de faire « rejouer » à des acteurs des scènes ou des pratiques culturelles qui n'étaient plus pratiquées dans la vie quotidienne est longtemps restée légitime dans une anthropologie orientée vers le passé. Elles restent à la base du film fondateur du cinéma ethnographique, *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922). Malinowski lui-même n'était pas hostile à la reconstitution pour montrer une pratique culturelle impossible à photographier directement : « Si vous connaissez bien une question, et pouvez contrôler les acteurs indigènes, des photos posées sont presque aussi bonnes que celles qui sont prises sur le vif »²⁶. Cependant, Malinowski dit n'y avoir eu que très peu recours ; de ce point de vue, il est quelque peu abusif de l'utiliser, comme le fait Edwards, pour démontrer la légitimité d'une telle pratique.

Soulignant la marge de manœuvre (*agency*) des indigènes dans les interactions dont les photographies sont en même temps les produits et les témoins, Edwards rappelle qu'on ne peut présumer le sens qu'avaient pour ceux-ci ces reconstitutions : il ne s'agissait pas nécessairement pour eux seulement de l'imposition d'un arbitraire colonial ; certains témoignages évoquent le plaisir des indigènes lors de ces reconstitutions, s'agissant par exemple de réaliser des pratiques qui parfois avaient dû être abandonnées sous la pression des administrations ou des missions. Elle rapproche ces reconstitutions pour le photographe de la réalisation de répliques de masques pour Haddon, où les indigènes semblent avoir trouvé une réelle satisfaction. Cette prise en compte du « point de vue indigène », au moins à titre d'interrogation, dans la mesure où celui-ci est souvent difficile à documenter, me semble une exigence minimale, qui est malheureusement trop souvent négligée dans les travaux portant sur la photographie coloniale.

L'enquête historique d'Elizabeth Edwards débouche sur une interrogation sur la place que doit occuper la photographie dans les musées d'ethnographie aujourd'hui. Elle souligne à juste titre le risque, en présentant des images exotiques (par exemple des cartes postales coloniales), même avec un discours d'accompagnement critique, de n'aboutir pour le spectateur qu'à reproduire les stéréotypes mêmes qu'on entend critiquer²⁷.

Elle suggère au contraire de se servir de la photographie comme d'un « instrument pour révéler le fondement épistémologique du discours muséal » et pour « pointer les limites des systèmes de mise en ordre et de déstabiliser les régimes de « production de vérité » auxquels elle a contribué si fortement par le passé », dans la mesure où à travers la photographie, se trouvait réifiée une essence culturelle perçue, une « authenticité » (207). Il s'agit ici de déstabiliser les certitudes des visiteurs plutôt que de lui en fournir. Cette position n'est pas sans difficulté à mettre en pratique : le problème se pose de réconcilier la vocation pédagogique du musée, qui en fait une instance d'énonciation de vérités, et la nécessaire remise en question de cadres d'interprétation hérités du passé (telles que les typologies ethniques). L'auteur se fonde sur sa propre expérience au Pitt-Rivers Museum

²⁶ Cité par YOUNG, 1998, 17.

²⁷ Ainsi l'exposition *Kannibals et Vahinés, imagerie des mers du Sud*, au Musée des Arts africains et océaniques (2000) entendait mettre en scène avec ironie les stéréotypes occidentaux sur les sociétés d'Océanie. Amassant un matériau fascinant mais disparate en un bric-à-brac où la bonne conscience tenait trop souvent lieu de contextualisation historique, elle n'est pas parvenue à surmonter le problème que posaient des images beaucoup plus fortes que les textes qui les accompagnaient.

pour proposer des stratégies d'exposition qui constituent des « ethnographies du regard plus que des ethnographies du contenu » ; elle évoque ainsi l'exposition *Picturing Paradise : Colonial photography in Samoa 1875-1925*, qui s'est tenue en 1995, présentant un « chaos de formats photographiques ». « Le visiteur du musée était placé dans la position de spectateur, et l'acte de voir était médiatisé par les formes matérielles, albums, magazines, cartes de cigarettes, affiches, cartes postales et souvenirs. L'exposition était seulement le dernier contexte dans une histoire continue de consommation » (197)²⁸. On peut cependant se demander de quelle façon de telles mises en question, parfois confiées à des artistes contemporains, sont perçues par les visiteurs non préparés à de tels exercices réflexifs.

L'ouvrage se clôt sur une analyse du travail du photographe finlandais Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming*, réalisé dans les années 1990. Celui-ci a réutilisé un certain nombre de « portraits anthropologiques » de populations Sami (plus connues sous l'appellation populaire de « Lapons »), en particulier des clichés effectués en 1884 par le photographe François Escard (proche de Le Play, malencontreusement appelé ici La Play) accompagnant le prince Roland Bonaparte lors d'un voyage scientifique dans la région et conservés au Musée de l'Homme²⁹. Puranen a réalisé des installations de ces (magnifiques) portraits dans de splendides paysages enneigés de Scandinavie, réalisant ainsi un « retour au pays » virtuel. Cette expérience illustre pour Edwards les possibilités de nouvelle vie pour ces photographies, qui « ouvrent un espace pour de nouvelles histoires », dans la mesure où les photographies « incarnent une forme de "rétention" qui représente la sédimentation de l'expérience passée comme point de départ actif pour le présent » (213).

La réappropriation peut prendre d'autres formes, plus discrètes, comme dans une vitrine du Pitt-Rivers Museum, consacrée au vêtement nord-américain, où le visiteur voit une photographie (PRM BB A3.66) accompagnée de la légende suivante :

« This image is in the museum collection. It was taken in 1925 in the Blood Indian Reserve in Alberta, Canada. Museum staff have returned copies of the photograph to the tribe. Tribal members were delighted to recognize their relatives in the picture. They asked for it to be shown with the names of the people in it, so you will know who they are ».

Cet exemple de contextualisation (qui ne figure pas dans l'ouvrage) à la fois historicise la photographie, souligne les relations qui se constituent autour d'elle et met en avant le musée comme instance de médiation entre les descendants des personnes photographiées et les visiteurs.

Au total, l'ouvrage d'Elizabeth Edwards propose une exploration très suggestive non seulement de la photographie anthropologique comme objet d'histoire, mais aussi des enjeux de sa conservation dans les archives et des formes contemporaines de sa réappropriation par les groupes humains dont les ancêtres ont été l'objet d'entreprises d'objectivation. Une telle réflexion constitue un préalable indispensable non seulement pour l'histoire de la photographie dans les sciences de l'homme, mais aussi pour l'utilisation contemporaine de ces images, par exemple dans les « musées des autres »³⁰.

²⁸ Plus récemment, on signalera aussi l'intéressante exposition « *Seeing Lhasa* », au Pitt-Rivers Museum, 2004, présentant dans une mise en perspective historique fort intéressante diverses photographies datant de la période de domination britannique du Tibet. Cf. « *Tibet visual history online* » sur le site Internet : <http://www.visualtibet.org>.

²⁹ On sait que le prince Bonaparte a été un des principaux collectionneurs français de photographies ethnographiques au XIX^e siècle, un mécène de la Société de Géographie et un membre fondateur de l'Institut Français d'anthropologie en 1911. Cf. le numéro spécial de *l'Ethnographie*, sur « Le Prince Roland Bonaparte en Laponie », 1988, 104.

³⁰ Je me permets de renvoyer à mon article : DE L'ESTOILE, 2005.

Faute de quoi, on s'expose, comme dans l'exposition *De la Mer rouge à l'Atlantique*, à reproduire les clichés les plus éculés de l'altérité : ainsi, dans une section consacrée à la région cent ans après le passage de l'expédition du Bourg, le portrait d'une femme non identifiée, la poitrine nue, portant de nombreux colliers et la lèvre percée d'un labret, s'inscrit dans le plus pur style de la photographie des types, exoticiante et réifiante.

Benoît DE L'ESTOILE
École Normale Supérieure et
« Genèse et Transformation des Mondes Sociaux »
estoileb@jourdan.ens.fr

Bibliographie

- BANCEL, BLANCHARD P., (eds.), 1996, *Images d'empire, 1930-1960. Trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française*, Paris, La Martinière-La Documentation Française.
- BANTA M., HINSLEY C.M., 1986, *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Cambridge, Peabody Museum Press.
- BARTHE C., 2000, De l'échantillon au corpus, du type à la personne, *Journal des Anthropologues*, 80-81, 71-90.
- BLANCHARD P., et al., 1995, *L'autre et nous : « scènes et types »*, Paris, Achac-Syros.
- BLANCKAERT C., 2002, Spectacles ethniques et culture de masse au temps des colonies, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 7, 223-232.
- DE L'ESTOILE B., 2005, Musée des origines ou musée post-colonial : que faire de l'histoire ?, *Histoire de l'Art et Musées*, École du Louvre, 53-71.
- DIAS N., 1998, The visibility of difference. Nineteenth century French anthropological collections, in MACDONALD S., (ed.), *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, Londres, Routledge.
- EDWARDS E., 1992, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, London-New Haven, Yale University Press.
- EDWARDS E., 2001, *Raw Histories, Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford-New York, Berg Publishers, coll. « Materializing culture ».
- FRIZOT M., (ed.), 2001a, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro-Larousse.
- FRIZOT M., 2001b, Corps et délits. Une ethnophotographie des différences, in FRIZOT M., (ed.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro-Larousse, 259-271.
- KOPYTOFF I., 1986, The cultural biography of things, in APPADURAI A., (ed.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 64-91.
- LEMAGNY J.C., ROUILLÉ A., (eds.), 1986, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas.
- MARESCA S., 2000, Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales, *Journal des Anthropologues*, 80-81.
- PEREZ P., 2000, *No picture ! No picture !* Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis), *Journal des Anthropologues*, 80-81, 283-296.
- PINNEY Ch., 1997, *Camera Indica : The Social Life of Indian Photographs*, Chicago-Londres, Chicago University Press.
- ROSENBLUM N., 1992a, La vie quotidienne et les mœurs, *Une histoire mondiale de la photographie*, Abbeville, Éditions Abbeville (édition originale : 1984).
- ROSENBLUM N., 1992b, Documentaire social jusqu'en 1945, *Une histoire mondiale de la photographie*, Abbeville, Éditions Abbeville (édition originale : 1984).
- SAMAIN E., 1995, Malinowski et la photographie anthropologique, *Ethnographie*, 91, 2, 107-130.

- WASTIAU B., 2003, Les plaques sensibles de la mémoire ethnographique. Congo belge, 1890-1930, in HAINARD G., KAEHR R., (eds.), *X. Spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, Neuchâtel, Musée de Neuchâtel, 239-265.
- YOUNG M., 1998, *Malinowski's Kiriwina*, Chicago-Londres, Chicago University Press.