Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 20 (1997)

Artikel: Sous le regard de l'ethnographie, la photgraphie
Autor: Girardin, Daniel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007565

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Daniel Girardin

Sous le regard de l'ethnographie, la photographie

Ecologie des fragments analytiques

Du point de vue de l'histoire de la photographie, l'ethnologie et l'anthropologie jouent un rôle déterminant, tant sous l'angle de la pratique – l'intérêt pour l'autre – que de la critique – l'analyse de l'image elle-même et la volonté de lui trouver un sens. Inversement, la photographie est source ethnographique directe et également vision historique des pratiques et des développements de l'ethnologie. La photographie est à la fois résultat et sujet d'étude, ce qui en dédouble la finalité. Elle devrait être considérée comme un *mode de connaissance* plutôt que comme une source.

Le XIXe siècle occidental est le berceau commun de l'ethnologie et de la photographie. Leur *bilan de proximité* est des plus vastes et peut être abordé sous des aspects très différents. Il a trait aux origines mêmes de la science humaine en devenir qu'est alors l'ethnologie – cet intérêt nouveau de l'homme pour l'homme comme objet scientifique – et aux potentialités expérimentales et réalistes de la photographie. Les scientifiques pressentent celles-ci dès 1839 déjà, si l'on fait référence à Henri-Fox Talbot, inventeur anglais du procédé positif/négatif, ou à l'académicien français François Arago, défenseur brillant et exclusif du procédé mis au point par son compatriote Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Commercialisé sous le nom de *daguerréotype*, ce premier procédé désigne étymologiquement l'idée même d'une classification et d'une norme, selon des modèles esthétiques et scientifiques.

Pour Foucault (1966), l'anthropologie doit être une approche analytique de l'homme qui englobe une connaissance de peuples considérés dans leurs structures matérielles et symboliques et dans une perspective synchronique, c'est-à-dire hors de toute succession d'événements. La photographie est elle aussi analytique et pose la question des rapports entre la nature et la culture par son système de représentation codée. Toutes deux ont permis de généraliser des modèles, de les synthétiser et de les critiquer. Ces fragments constituent la base des rapports critiques réciproques entretenus dès le début par la photographie et l'ethnologie.

Le scientifique esthète

Très vite, la photographie s'est trouvée au centre d'un débat sur ses diverses qualités scientifiques et artistiques. L'ambiguïté de l'analogie photographique est apparue dans les années 1850 déjà, notamment dans la facture des portraits commerciaux, qui ressemblaient souvent peu au sujet et que la pose excessive condamnait à l'artifice par excès de théâtralisation. C'est dans ce cadre canonique que le génie et l'originalité de certains photographes, tel Nadar, devinrent très vite évidents. C'est aussi dans ce cadre que la recherche esthétique a acquis de plus en plus d'influence, y compris dans les cas d'utilisation à but scientifique. Le débat fut loin de se limiter aux seuls paramètres de l'art ou de la science, de la beauté ou de la vérité, mais c'est

ce débat-là qui permettra de mieux comprendre l'essence de la photographie et sa richesse, au-delà du préjugé d'usage qui la veut d'abord ressemblante et fidèle.

De nombreux exemples montrent que des scientifiques ont travaillé avec des photographes réputés pour leurs qualités d'expression, héritiers directs des érudits naturalistes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, et d'illustrateurs scientifiques tels Bodmer, Lesueur, Audubon ou Catlin. Ainsi Charles Darwin choisit-il le photographe esthétisant Oscar Rejlander pour ses études sur le comportement humain. Le Dr Francis X. Dercum, spécialiste américain des maladies nerveuses, s'assura les talents déjà reconnus d'Edward Muybridge, et le Dr Duchenne, fondateur de la neurologie moderne, ceux de Nadar pour ses premières expériences sur la physionomie. Il y a là manifestement une recherche de beauté, qui est, avec la perspective, un des traits culturels de l'Occident depuis la Renaissance. L'exemple ultime est le remarquable travail ethnographique réalisé par le photographe Edward Curtis sur les peuples indiens nord-américains, entrepris dans une optique scientifique et documenté dans une facture pictorialiste.

Au-delà de la question de l'esthétique dans la photographie, c'est la théorie des critères dits discriminants qui va poser les jalons de la critique. Après l'addition des typologies criminelles chez Cesare Lombroso (Strasser 1995) ou Alphonse Bertillon [1] et la soustraction de ceux-ci par photosynthèse chez le Dr Galton, les questions deviennent plus lancinantes que les réponses: quel savoir scientifique – *a fortiori* ethnologique – recèle une photographie ? L'ethnologie et la photographie décrivent toutes deux les réalités de sociétés ou de groupes mais elles ont une tendance à pervertir les données par l'excès d'une interprétation prisonnière du contexte culturel, idéologique et fictionnel. Avec la photographie disparaît la main. Mais il reste l'œil qui est aussi subjectif, et l'étape de l'interprétation, qui ne l'est pas moins. Reste surtout, avant toute réalisation, un modèle théorique préétabli, une pré-notion (Bourdieu 1965) qui est commune à l'ethnographie et à la photographie: toutes deux requièrent une connaissance préalable du sujet, une hypothèse, une finalité. La photographie, comme l'ethnographie, reste tributaire du langage, surtout dans notre civilisation logocentriste, lorsqu'on veut l'utiliser comme source.

La photographie source d'émotion scientifique: de l'imbrication des genres

Se pose donc en premier lieu la question de la nature de la photographie et de son lien particulier à la réalité, de son statut de source visuelle pour l'ethnologie et par conséquent des outils d'analyse dont on dispose pour les appréhender.

Les scientifiques du XIXe siècle avaient en commun l'héritage encyclopédiste du XVIIIe, le vertige de la découverte du monde, l'espoir d'en percer enfin les mystères, la pensée positiviste et la philosophie du progrès. Mais pour l'ethnologue, comme pour le photographe, les règles de base se compliquèrent dès lors qu'ils en eurent circonscrit, avec talent souvent, les champs d'application. Après les données quantitatives et sérielles, les collections de têtes, de types, de races, après les certitudes confortables que procuraient l'idéologie colonialiste et la philosophie évolutionniste, l'anthropométrie fit place à l'ethnologie et la prétendue vérisimilitude photographique aux modèles théoriques plus élaborés de la codification des apparences, de la *trace du réel*,

[1] Alphonse Bertillon (1853-1914) dirigea dès 1882 le premier atelier du Service d'identification judiciaire de Paris, fondé sur la théorie de l'anthropométrie signalétique dont il était l'auteur. Il a écrit également *Races sauvages*, paru en 1873.

de l'icone/index/symbole de Charles Peirce [2]. Au début du siècle, les travaux de linguistes, de critiques, d'ethnologues, de psychanalystes, de philosophes et de photographes n'auraient plus dû permettre à quiconque de faire partie de la «conspiration de la naïveté» (Rouiller 1991: 83), qui joue du faux-semblant de la photographie pour accréditer des vérités analogiques en accord avec des schémas préétablis.

Alors que le langage constitué en objet peut être appréhendé par la linguistique, il n'existe aucune science de la photographie établie en objet. La photographie ne peut actuellement pas être comprise autrement que par des analyses diverses et parfois contradictoires: sémiologie, anthropologie, psychanalyse, sociologie, philosophie, histoire de l'art ou de la représentation, etc. Mais le désintérêt historique, ou l'incapacité de l'histoire de l'art à tenir un discours sur la photographie autrement que par le biais de l'utilitaire iconographique ou par la référence aux pratiques expérimentales de l'avant-garde artistique, ne facilite guère les choses.

Quant à l'ethnologie, elle entretient un rapport critique constant avec la photographie. Parce que toute photographie a un contenu anthropologique, son statut de source est non seulement sollicité, mais aussi sans cesse remis en question. Source directe lorsque l'ethnologue est lui-même photographe (ce qui est très fréquent), indirecte lorsqu'il analyse un corpus extérieur à sa propre expérience. Ainsi Lewis Hine, Edward Curtis, Robert Flaherty ou August Sander sont des photographes à vocation anthropologique, alors que Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Pierre Verger ou Claude Lévi-Strauss sont des anthropologues à vocation photographique (Garrigues 1991). Le mélange entre la nécessité de représentation et la volonté d'une démarche scientifique est parfois tel qu'il est inextricable.

Certains photographes du XIXe siècle ont été associés à des expéditions scientifiques, notamment géologiques ou ethnologiques, comme celles de Roland Napoléon Bonaparte. Mais la plupart de ces photographes voyageurs sont motivés par la curiosité, une passion de la découverte, un goût de l'aventure qui les pousse toujours plus loin. Ils ont des modèles qui sont ceux de l'exotisme et de l'orientalisme, dont la littérature et la peinture ont largement propagé les thèmes et les fantasmes depuis la Renaissance. Le Proche-Orient et l'Orient (Maxime Du Camp, John Greene, Francis Frith, Félix Bonfils, Francis Bedford, William Roberts), l'Inde (John Burke, Samuel Bourne, Charles Shepherd, Sawai Ram Singh II, Laladeen Dayal), la Chine (John Thompson, Felice Beato, le baron von Stillfried), le Japon (Lord Shimazu, Eliphalet Brown, Hikoma Ueno, Felice Beato), les îles (Francis S. Woodbury à Java, Paul-Emile Piot aux Marquises), pour ne citer que ces exemples, ont fait l'objet d'un inventaire photographique impressionnant. La liste comporte des milliers de photographes, des centaines de milliers de photographies, parfois anonymes, qui forment une source ethnographique extraordinaire et parfois unique, mais dont la fiabilité scientifique est indéterminée.

Les années vingt sont celles de la mise en cause du fantasme anthropométrique, d'un côté, et du statut de l'art, de l'autre. Les travaux de Bronislaw Malinowski hissent l'ethnologie au statut de science [3] et les expérimentations de l'avant-garde

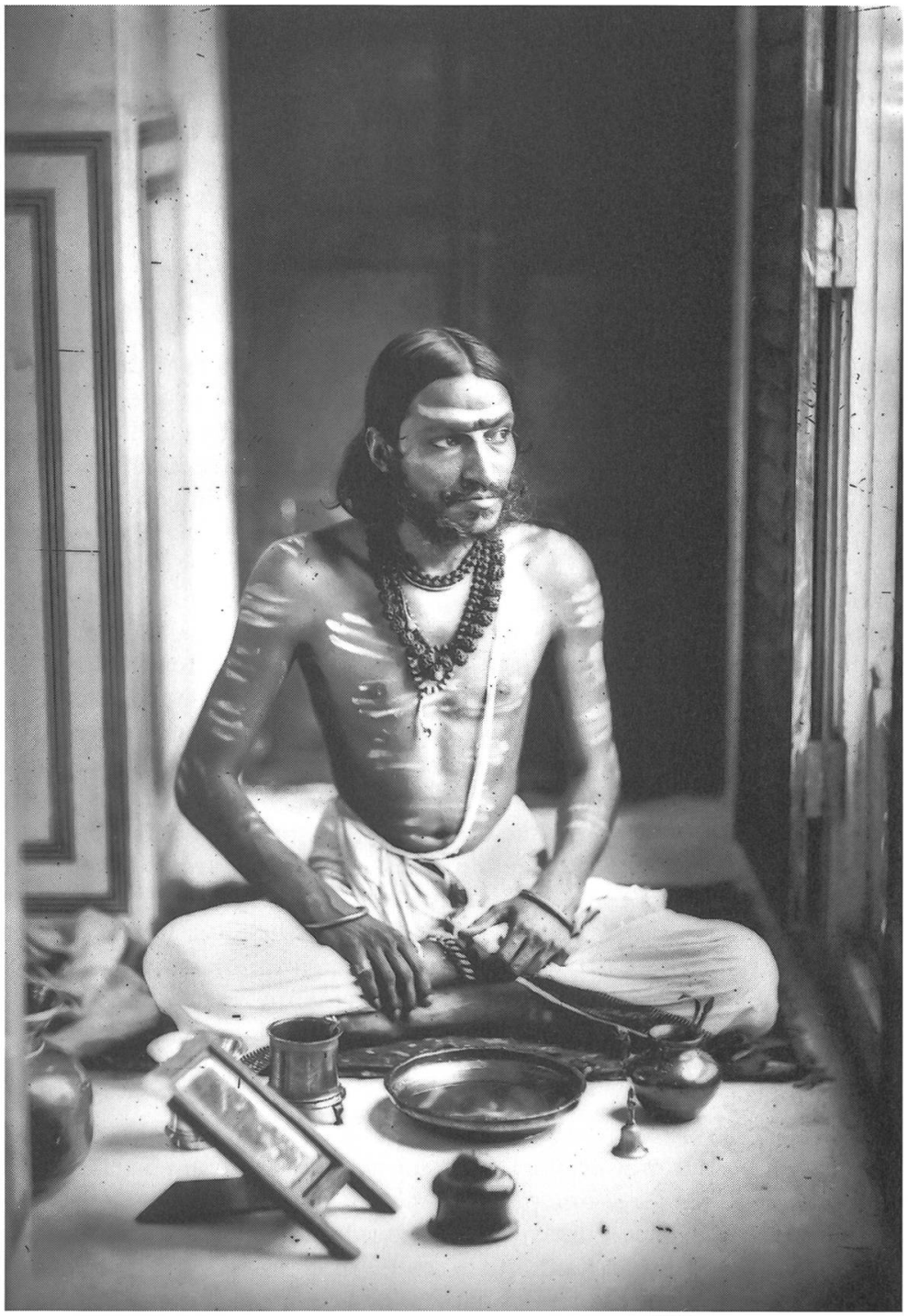
[2] La théorie de Peirce (1978) est essentielle pour l'analyse du phénomène photographique. Notamment sa théorie de l'index, qui part du principe qu'une photographie paraît correspondre point par point avec le sujet, et que cette ressemblance serait due au fait qu'elle a été produite dans des circonstances telles qu'elle y était physiquement forcée, appartenant ainsi à la classe des signes par connexion physique. Voir Dubois (1990: 40-49).

[3] Depuis la parution de *Argonauts of the Western Pacific* en 1922. Théoricien du rôle d'«observateur-participant» de l'ethnologue, il place de fait le photographe dans un rapport identique, indiquant sa subjectivité de regard et son rôle perturbateur et extérieur.

Francesco Milani, Congo belge, vers 1910,
tirage moderne d'après plaque, 24 x 30 cm. Musée de l'Elysée, Lausanne.

Par la confrontation de cultures, beaucoup de photographies de caractère ethnographique ont une charge symbolique très grande.

européenne la photographie à celui d'art possible. Désormais, c'est Duchamp qui rôde dans le miroir. Le travail de Malinowski des années vingt se situe d'ailleurs dans une période de profonde transformation dans la pratique de la photographie (invention du Leica du point de vue technique et abandon du pictorialisme, avec toutes ses conséquences, du point de vue esthétique). L'objectivité *philosophique* des photographies, notamment celles du XIXe siècle, très statiques et posées pour des raisons techniques, est mise en cause. Ce qui permet aux photographes, enfin, de rechercher



Maharaja Sawai Ram Singh II, autoportrait dans son laboratoire, Jaïpur, vers 1880, tirage moderne d'après plaque, 40 x 50 cm. Musée de l'Elysée, Lausanne.

Le Maharaja dans son laboratoire du Palais des Vents, pendant le développement d'un tirage albuminé.

une subjectivité attestée au travers d'une objectivité formelle (Nouvelle Objectivité, par exemple). Il devient évident que le point de vue, la plongée ou la contre-plongée, le cadrage, la perspective sont déterminants et qu'une photographie est avant toute chose un regard. C'est aussi un rapport entre cultures dans lequel les images sont produites à sens unique, dans lequel l'utilité directe ne sert qu'à l'une des parties.

Les nombreux studios indiens ou japonais qui ont été créés ou repris par des photographes locaux au XIXe siècle fonctionnèrent dans l'optique d'une science occidentale et d'un système de représentation importé, notamment dans des pays dont les traditions artistiques ignorent la perspective. Ce choc des cultures se traduit en photographie par l'interprétation symbolique de nombreuses images, comme le montre l'exemple reproduit ici de Francesco Milani (voir p. 40).

Lecteurs, lectures, langage

L'ethnologie a permis de comprendre un élément fondamental de l'essence de la photographie par l'expérience sur le terrain. Il n'y a qu'à considérer l'exemple de l'anthropologue Melville Herskovits montrant à une aborigène une photographie de son fils. Celle-ci fut dans l'impossibilité de le voir et de le reconnaître. Il fallut lui expliquer que c'était son fils, donc lui expliquer les codes de représentation, pour qu'elle puisse avoir accès à l'image (Dubois 1990). Conclusion: la photographie est aussi une opération de codification des apparences et de transformation de ce réel. La mise en cause de sa *ressemblance*, de son *innocence*, donc de sa vérité empirique, ouvre alors de nouveaux horizons d'étude, où celui qui photographie, tout comme l'ethnologue, fait partie intégrante du champ d'analyse. Le contexte est lui-même une donnée de la science. L'hétérogénéité des divers acteurs et la spécificité de la photographie diminuent son niveau de fiabilité comme source ethnographique directe. La photographie devient elle-même un objet anthropologique et une source visuelle des *comportements* ethnologiques.

Non seulement la photographie fixe un aspect très spécifique du réel, qui est arbitraire, mais elle le fait par un système d'expression de l'espace et du temps propres aux conventions occidentales. Bourdieu insiste sur l'*usage social* qui veut que la photographie doive être *réaliste* et *objective* (Dubois 1990: 35). La mise en cause par la culture occidentale de son propre ethnocentrisme implique une certaine distance vis-à-vis des images qui en sont une émanation évidente, surtout lorsqu'on veut les utiliser comme source d'étude. Elles le sont à un second degré. Et les informations possibles sont évidemment différentes lorsqu'il s'agit d'une étude d'objets ou d'une étude de comportements.

Dans notre système de représentation, lorsqu'il s'agit du sens, le lecteur est aussi important que le photographe et que l'objet lui-même. Beaucoup de chercheurs, dont Barthes, ont tenté de savoir si une photographie a un sens en elle-même, en-dehors de celui que lui attribue le lecteur, sans trouver vraiment de réponse. Le filtre culturel et idéologique est ici très important, qui oriente l'interprétation d'une photographie.

Tous les chercheurs, analystes et critiques, ont remarqué, à un moment ou à un autre, que l'énoncé d'une photographie reste pertinent, au-delà de l'analyse. Autrement dit qu'elle y résiste plus ou moins. C'est certainement là que la sémiologie atteint ses limites: «Une bonne part de la sémiologie témoigne, par ses échecs répétés, de la difficulté que l'on rencontre à vouloir établir une correspondance entre un univers d'indices immanents, définis sans autres considérations que formelles, et un univers de choses indiquées qui relèvent, quant à elles, d'un usage attesté.» (Vialle 1993: 125). Au contraire de l'approche anthropologique qui, elle, situe la photographie dans son contexte et en dégage les sens multiples.

L'absence de règles de lecture brouille l'aspect documentaire et scientifique de la photographie, elle permet à cette dernière d'échapper à un moule contraignant et de garder une liberté d'expression qui fait son originalité. Puisqu'elle n'a pas de sens univoque et qu'il en existe une grille d'interprétation très large, la photographie exige

une compréhension de ses fonctions, de ses stratégies de circulation et de réception, et une approche circonstanciée de l'économie de son champ d'application. La notion de réalité comme *construction sociale* est apparue dans les années septante (Becker 1992: 48). Cette notion a amené une réflexion critique dans le domaine des sciences, dans la mesure où un champ d'étude est lui-même une construction sociale. Dans ce cas de figure, la réalité ne peut pas être réellement captée, il est seulement possible de construire des séries d'images qui sont des vues de ce champ.

Esthétisée très sûrement par le temps qui passe, sortie de son contexte (donc de sa signification originelle), interprétée par une culture fondamentalement transformée, voire nostalgique, la photographie est une source ethnographique secondaire, dont la richesse scientifique nécessite une approche méthodologique très critique. Elle reste par contre un objet esthétique admirable, résultat d'un rapport de création qui n'en finit jamais d'impliquer photographes, sujets, ethnologues, chercheurs et lecteurs.

Du point de vue de son histoire, la photographie n'est pas à un paradoxe près. Celui qui consiste aujourd'hui à chercher ce qui peut bien être scientifique ou objectif dans son contenu – alors qu'à ses débuts la question était de savoir ce qui pouvait éventuellement y être créatif – donne l'échelle très relative de la valeur des jugements émis.

Summary

Photography and anthropology show a common development and multiple reciprocal connections. Photography poses the problem of art and of science, anthropology sets out to answer it. The special rapport photography has with reality, its system of cultural coding, its unique economy above all in its value of first being dominant and then observing-participant, calls into question its role as a source. Above all, photography is a way of acquiring knowledge. It also allows an interesting approach to the methods of the anthropologists.

The latter are almost all photographers and all the photographs are by nature anthropological. The essence of photography is multi-facetted; it depends on the conditions of photographing and on the distribution of the photographs. The multiple facets are given by those who look at the photographs and interpret them. Aesthetics is one of the ways of coding the images. The figurative modalities determine one part of their contents. In the history of photography, anthropology is one method of analysis in the same way as for instance semiology, philosophy, psychoanalysis, sociology or history of representation.

Photography faces a new paradox in its history. In the 19th century, the main question was its objective status which was thought to delineate it from the artistic field. Today, its subjective and creative aspect as well as its particular link with reality put its documentary status in question, and hence its use as a source.

Bibliographie

ARAGO François

1989. «Rapport à la Chambre des Députés, 3 juillet 1839», in: André Rouiller. *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie*, p. 36-43. Paris: Macula. 550 p.

BARTHES Roland

1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Seuil / Gallimard. 193 p. [Cahiers du Cinéma]

BECKER Karin
1992. «Other stories of the real». *Real stories* (Odensee) 4: 47-48.

BOURDIEU Pierre
1965. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit. 360 p.

COLLIER John Jr et Malcolm
1986. *Visual anthropology: photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico. 248 p.

DUBOIS Philippe
1990. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan. 309 p.

EDWARDS Elizabeth (éd.).
1992. *Anthropology and photography 1860-1920*. New Haven / Londres: Yale University Press. 275 p.

FOUCAULT Michel
1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard. 400 p.

FRIZOT Michel
1994. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas. 776 p.

GARRIGUES Emmanuel
1991. «Le savoir ethnographique de la photographie». *L'Ethnographie* (Paris) 109: 11-54. [numéro spécial «Ethnographie et photographie»]

MARABLE Darwin
1985. «Photography and human behavior in the XIXth century». *History of Photography*, (Londres) 9: 141-147.

NEIFEIND Harald
1986. «Das Foto als Quelle». *Fotogeschichte* (Marburg) 21: 64-66.

PEIRCE Charles Sanders
1978. *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil. 262 p. [L'ordre philosophique]

ROUILLER André
1991. «Le document photographique en question». *L'Ethnographie* (Paris) 109: 83-96.

SAPIR David J.
1994. «On fixing ethnographic shadows». *American Ethnologist* (New York) 21: 867-885.

SEKULA Allan
1982. «On the invention of photographic meaning», in: Victor BURGIN (éd.), *Thinking photography*. Londres: Macmillan.

STRASSER Peter
1995. «Cesare Lombroso: l'homme délinquant ou la bête sauvage au naturel», in: *L'âme au corps, arts et sciences 1793-1993*, p. 352-359. Paris: Electa / Musées Nationaux. 560 p.

TALBOT William Henry F.
1844. *The pencil of nature*. Londres: Longmann, Brown, Green et Langmans.

THEYE Thomas (éd.)
1989. *Der Geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument*. Munich / Luzern: C.J. Bucher. 536 p.

VIALLE Jacques
1993. «La volonté d'ignorer». *Xoana, Images et Sciences sociales* (Paris) 1: 123-130.