



Études photographiques

29 | 2012

Guerre et Iphone / La photographie allemande / Curtis / Ford

Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception

*Beyond True and False? The Artificial Authenticities of Edward S. Curtis:
Responses and Reactions*

Mathilde Arrivé

Traducteur : John Tittensor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3283>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 24 mai 2012
Pagination : 6-41
ISBN : 9782911961298
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Mathilde Arrivé, « Par-delà le vrai et le faux ?
Les authenticités factices
d'Edward S. Curtis et leur réception », *Études photographiques* [En ligne], 29 | 2012, mis en ligne le 05
février 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : [http://journals.openedition.org/
etudesphotographiques/3283](http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3283)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Par-delà le vrai et le faux ? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception

*Beyond True and False? The Artificial Authenticities of Edward S. Curtis:
Responses and Reactions*

Mathilde Arrivé

Traduction : John Tittensor

« Bien que photographe, je ne vois pas et ne pense pas de manière photographique. Aussi, l'histoire de la vie amérindienne ne sera pas racontée dans ses détails microscopiques, mais présentée dans une image ample et lumineuse. »
Edward Curtis, *The North American Indian* (TNAI), 1907-1930¹

- 1 Entre 1896 et 1930, Edward Sheriff Curtis photographie quelque quatre-vingts peuples amérindiens et publie 2 228 photogravures dans sa grande encyclopédie en vingt volumes, *The North American Indian* (1907-1930) – œuvre gigantesque mais inclassable, associant des photogravures très ouvragées à des milliers de pages de texte ethnographique. D'abord connu pour ses portraits de la bourgeoisie locale de Seattle, Edward Curtis réalise sa vaste saga pictorialiste du monde amérindien dans le contexte des politiques assimilationnistes menées par le gouvernement fédéral². À rebours de ces politiques de détribalisation, Edward Curtis tente dans ses clichés d'occulter les signes de déculturation, poursuivant l'ambition de « retrouver » l'Indien d'avant le contact – cet Indien exotique, censément préindustriel et prémoderne, et largement fantasmatique. Pour cette raison, on lui doit une photographie extrêmement construite et parfois lourdement scénarisée, traversée par un puissant imaginaire. Ses multiples stratégies de pose, de mise en scène et d'accessoirisations le placent en effet du côté des pratiques photographiques dites « mixtes », « créatives » ou « interventionnistes ».

- 2 Pourtant, et bien que la part de fabrication inhérente au projet soit affichée, son travail semble paradoxalement avoir été évalué à l'aune de son degré d'exactitude. Entre 1910 et 1990, la trajectoire critique de l'œuvre est ainsi tout entière clivée autour de la problématique du vrai et du faux, oscillant entre idéalisation naïve et condamnation virulente, entre une « crédulité³ » parfois crasse (lecture « idolâtre ») et une obsession parfois paranoïaque du faux (posture « iconophobe »).
- 3 Parce que le projet photographique de Curtis est avant tout un projet créatif, où la part de construction dépasse ostensiblement celle de l'enregistrement, ni l'une ni l'autre de ces deux approches n'a, selon nous, permis de prendre en charge efficacement les enjeux culturels, symboliques et identitaires que ces images soulèvent en propre. Aussi, après avoir analysé les relations compliquées qu'entretient Curtis avec la vérité, nous proposerons une revue historiographique en distinguant plusieurs moments : un moment « moderniste » de marginalisation ; un moment « populaire » d'iconisation ; un moment « révisionniste » de dénonciation ; un moment « postcolonial » de réappropriation ; et, enfin, un moment que nous dirons « postrévissionniste » dans lequel nous souhaitons nous positionner. Il s'agira donc ici de s'extraire de l'axiomatique du vrai et du faux pour proposer une nouvelle heuristique permettant d'aborder des aspects inexplorés de l'œuvre.

Fards pictorialistes : quête de vérité et sacrifice de l'exactitude

- 4 Plutôt que de dresser un inventaire des ostensibles « trucages » d'Edward Curtis, nous choisirons de réhistoriciser ses stratégies pour comprendre un paradoxe central de son œuvre : un goût de l'artifice justifié par une quête de vérité, à la croisée de l'art et de la science. De cette ambivalence fondatrice procède certainement toute la réception ultérieure des photogravures, qui ont tantôt été tenues pour authentiques, tantôt condamnées comme une vaste contrefaçon. Il s'agira par conséquent de comprendre comment elles ont pu se rendre disponibles à des investissements si contradictoires.
- 5 Conformément au contrat pictorialiste, Curtis applique les procédures de la photographie d'atelier aux scènes et portraits *in situ*, dans une perspective proprement scénique et dramaturgique. En amont de la prise de vue, il scénarise ou « artialise » le réel par le biais de savantes stratégies de poses, d'éclairages ou d'accessoirisations. En aval, il intervient sur le négatif ou l'épreuve à travers des techniques de recadrage, de retouche ou de tirage (comme celle du « burning », *fig. 2, 3 et 8*) utilisant des encres et des papiers spéciaux. Curtis efface certains détails du négatif par grattage ou abrasion, à moins qu'il ne redessine certains éléments de l'épreuve au pinceau, à l'estompe ou au doigt⁴. Toutes ces interventions visent avant tout à retrouver l'Indien « véritable » :

« Aucune de ces images ne devait contenir la moindre trace de civilisation, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un élément du paysage ou d'un objet sur le sol. Ces images ont été conçues comme des transcriptions à destination des générations futures pour que celles-ci aient une image aussi fidèle que possible de l'Indien et de sa vie avant qu'il n'ait quelque contact que ce soit avec un visage pâle ou même qu'il ne soupçonne l'existence d'autres hommes ou de mondes différents du sien⁵. »

- 6 Pourtant, si vérité il y a, celle-ci réside moins dans une quelconque pureté culturelle, authenticité photographique ou véracité ethnologique que dans la conformité des photographies aux « images-modèles⁶ » et aux motifs canoniques de l'imaginaire primitiviste. Les scénographies curtisiennes se fondent donc sur l'imitation d'un « déjà-vu⁷ » et sur la satisfaction des horizons d'attente du public de l'époque. Dans son portrait de Weasel Tail (*voir fig. 1*), par exemple, Curtis tente, par le détour d'un travestissement, de correspondre aux images produites au XIX^e siècle – celles des peintres de l'indianité tels que Karl Bodmer, Charles Bird King, Charles Eastman ou George Catlin, ou celles des photographes des grandes missions d'exploration⁸.
- 7 La vérité que poursuit Curtis se définit d'emblée comme un acte assumé de fabrication, et se matérialise paradoxalement dans des images ouvertement bricolées. Toutefois, que l'on ne s'y trompe pas, si Curtis est moins conforme à la chose, c'est selon lui pour être toujours plus fidèle à l'Idée. Pour les pictorialistes en effet, l'exactitude et le strict enregistrement mécanique des choses et des faits ne sont pas considérés comme des vecteurs de vérité, mais comme des obstacles vulgaires et prosaïques – le « procès de l'exactitude » ayant été mené par Eugène Delacroix, puis Charles Baudelaire, mais aussi par tous les représentants de l'idéalisme photographique. Ce serait donc œuvrer en faveur de la vérité que d'aller *contre* l'« indicialité » et la mécanique du médium, au nom d'une vérité photographique tout entière prédiquée sur la construction, l'artifice et l'emprunt aux Beaux-Arts. Tout l'art du photographe serait alors de ne pas en être :

« Ce M. Edward Curtis de Seattle est plus qu'un photographe, au sens ordinaire du mot. C'est un artiste, et non des moindres, qui a accompli bien plus avec son appareil photo que ce que Remington a réalisé avec son crayon, ou ce que Russell – ce génie immense bien que fruste – a produit avec ses pinceaux. Car ce M. Curtis surpasse même ceux passés maîtres dans le maniement des huiles, de l'aquarelle ou du crayon⁹. »

- 8 Theodore Roosevelt, le prestigieux mécène de Curtis, n'en dit pas moins dans sa préface à *The North American Indian* lorsqu'il déclare : « Chez M. Curtis, on a à la fois un artiste et un observateur chevronné, dont les images sont vraiment des images et non de simples photographies. Son travail va au-delà de la simple exactitude, car il dit la vérité¹⁰. » Vrai mais inexact ? Vrai *car* inexact ?
- 9 Dans ses *romances* photographiques, la latitude que Curtis prend avec le réel est toujours justifiée par la quête d'une vérité censément supérieure – vérité non optique, non empirique, destinée à capter l'esprit (*spirit*) des sujets amérindiens derrière les simples apparences (*voir fig. 4*). En cela, cette « vérité des profondeurs¹¹ » est conforme à un imaginaire ésotérique du médium – très en vogue au tournant du siècle – et n'est finalement pas si éloignée des croyances inspirées du scientisme lyrique qui prévaut encore au début du XX^e siècle dans certains cercles savants, dont Curtis cherche aussi les faveurs.
- 10 Edward Curtis se distingue des autres photographes pictorialistes en ceci qu'il entend asseoir la validité de ses images sur *deux* « régimes de vérité¹² » : celui de l'idéalisme artistique d'une part, et celui du scientisme victorien d'autre part. Cette double allégeance le mène à allier l'observation ethnographique à l'interprétation pictorialiste, l'aura de l'art à l'autorité de la science. Il faut dire que les reconstructions et le travail scénographique en photographie (*voir fig. 5*) étaient encore souvent considérés comme des stratégies

ethnographiques valides par les musées et le Bureau of American Ethnology (B.A.E.) au début du XX^e siècle, puisque les dispositifs quasi théâtraux de Curtis étaient apparentés à des actes de « purification » culturelle et justifiés par une rhétorique morale de la sauvegarde ou une rhétorique essentialiste de la pureté¹³.

- 11 À cet égard, il n'est pas rare que Curtis confère une aura de scientificité à certains de ses portraits (même les plus allégoriques) en convoquant l'agencement face-profil inspiré de l'anthropométrie (*fig. 6 et 7*). Il mobilise les codes « rhétoriques » de la généralité – frontalité de la prise de vue, rigidité de la pose, organisation centripète, cadrage statique et décontextualisation – destinés à satisfaire la recherche d'un invariant physique et connoter la stabilité épistémique. Cette « signalétique » photographique s'accompagne parfois d'un signalement textuel : dans le sillage des typologies naturalistes, les titres des portraits mentionnent le nom, le genre, l'appartenance tribale des individus, dans un dispositif taxinomique qui rappelle l'architecture de l'appareil encyclopédique lui-même.
- 12 Imprégné d'absolus moraux, de croyances innéistes et déterministes, et d'une conception très unidimensionnelle de l'idée de culture, Edward Curtis reste largement inféodé à l'anthropologie victorienne et à ses présupposés. Néanmoins, à l'heure où se spécialisent les savoirs et les méthodes, et où s'affirme l'identité disciplinaire et professionnelle de l'anthropologie en tant que science sociale et métier autour de Franz Boas et de l'université de Columbia, Curtis incarne une veine préprofessionnelle¹⁴ et fait de plus en plus figure d'« amateur inspiré ». Si son travail est critiqué par le cercle boasien, Curtis cherche néanmoins à asseoir sa légitimité grâce à la caution politique du président Theodore Roosevelt¹⁵ et à la caution intellectuelle de Frederick Webb Hodge de la Smithsonian, membre du B.A.E. Rédacteur en chef de *The American Anthropologist* et spécialiste des Amérindiens¹⁶, Hodge officie en tant que correcteur et relecteur duprojet de Curtis, et contribue ainsi largement à établir sa recevabilité dans les milieux savants du B.A.E., dont se réjouit l'anthropologue G.B. Gordon dans son rapport pour *The American Anthropologist* :

« Nul n'a jamais produit une série d'images peintes ou photographiques qui illustre la vie des tribus indiennes avec autant d'art et de précision à la fois, [...] ou dépeigne avec autant de vérité les types physiques de ces tribus¹⁷. »

- 13 « Art », « précision », « vérité » – ce flottement lexical est sans aucun doute le symptôme le plus sûr d'un flottement conceptuel eu égard à un vrai photographique institué autant par une référence au Beau, au Bon, à l'Utile, qu'à l'Idée ou à la Nature, à un moment de transition et de refonte des formes et des discours de la vérité dans le monde de l'art comme dans celui de l'anthropologie. Dans l'introduction générale à *The North American Indian*, Edward Curtis n'hésite pas à convoquer la rhétorique d'un art naturel, voire autographe :

« Puisées directement de la Nature, ces images montrent ce qui existe ou ce qui existait encore récemment (car nombreux sont les sujets qui ont déjà disparu pour toujours), et non ce que l'artiste dans son studio imagine de l'Indien et de son environnement. [...] L'histoire de cette vie primitive, en mots comme en images, doit être tirée directement de la Nature. C'est la Nature qui en fait le récit, que je me contente d'offrir au lecteur dans les mots simples de la Nature¹⁸. »

- 14 Là où le peintre George Catlin devait engager son honneur dans des « certificats d'exactitude », Curtis poursuit une même logique de la preuve en invoquant l'autorité naturelle de l'écriture photographique.
- 15 On pourra d'ailleurs s'étonner que la véracité ethnographique (dont on a par la suite reproché à Curtis de faire si peu de cas) soit la principale qualité que le critique Sadakichi Hartmann accorde à son travail : « Je pense pouvoir raisonnablement affirmer que le travail de Curtis satisfera toutes les attentes en matière de vérité. Il offrira un témoignage fidèle des peuples indiens, et sera inestimable en tant que document ethnologique¹⁹. » Le compte rendu d'Hartmann est emblématique de la place incertaine d'Edward Curtis au sein d'un milieu photographique de plus en plus élitiste, mais également au sein d'un milieu anthropologique de plus en plus organisé. Entre rejet et admiration, Hartmann regrette le succès médiatique et populaire de Curtis, trouve la thématique amérindienne trop prosaïque, et considère que l'excès d'« exactitude » (*accuracy*) contrevient à la valeur artistique de ses photographies, tout en reprochant aux images d'être trop sombres (« la majorité des images que j'ai vues étaient toutes un brin terreuses », déclare-t-il).
- 16 Condamnée pour son excès d'exactitude par les cercles artistiques et pour son déficit d'exactitude par les cercles scientifiques, l'« anthropologie pictorialiste » d'Edward Curtis se voit donc rapidement disqualifiée, à l'heure où le « vrai » change rapidement de procédures. Entre adhésion et désaveu, cette réception contemporaine annonce déjà la difficulté d'ancrer Curtis dans un territoire disciplinaire stable et contient les germes de la réception critique postérieure.

Revue historiographique : la vérité en étalon

- 17 S'il est désormais admis qu'Edward Curtis n'a pas scénarisé ses photographies dans l'intention de tromper, reste que ses images ont été investies de manière très contrastée, voire antagoniste : applaudies dans les années 1910, négligées dans les années 1920, littéralement oubliées entre 1930 et 1960, encensées dans les années 1970 puis désavouées dans les années 1980, avant d'être collectées et abondamment exposées à partir des années 1990, les photographies d'amérindiens d'Edward Curtis suivent un itinéraire singulier et discontinu. La réversibilité de cette trajectoire critique illustre la variabilité et la fragilité des discours sur la vérité, mais souligne également la nécessité de s'extraire de cette axiomatique pour imaginer une nouvelle heuristique.
- 18 À l'heure où naît la « straight photography » dans l'entre-deux-guerres, on ne sera pas surpris que les pratiques très interventionnistes d'Edward Curtis tombent en disgrâce auprès des cercles new-yorkais, jugées obsolètes ou « unphotographic²⁰ » dans un champ de plus en plus normatif. Les pratiques hybrides et inter-icôniques du pictorialisme apparaissent alors comme une arrière-garde par trop inféodée à l'Europe, au système des Beaux-Arts et à la tradition littéraire et picturale. Alors que clarté, netteté et impersonnalité s'instituent rapidement en normes, on observe en effet un changement majeur dans la trajectoire du vrai photographique qui passe désormais par une déssubjectivation du médium, là où Curtis affirme et affiche au contraire les signes de l'écriture photographique et multiplie les « procédures du mixte²¹ ». Aux antipodes du credo pictorialiste – devenu repoussoir pour l'orthodoxie documentaire –, cette nouvelle « esthétique de la transparence » est consolidée plus avant par les absolus formels ou

technicistes du modernisme, où la quête de vérité est remplacée par une mystique de la « pureté » et une vision ontologique et téléologique des médiums artistiques. On peut ainsi dire que la réception moderniste de Curtis fut, en quelque sorte, de ne pas en être, car si Edward Curtis fut marginalisé par l'avant-garde stieglitzienne, il fut aussi durablement omis des histoires de la photographie, en particulier celle de Beaumont Newhall et sa grille de lecture hyper-formaliste²².

- 19 Si le dogme moderniste de la « pureté » exclut durablement *The North American Indian* du canon photographique, la structuration du paysage muséal autour de la dichotomie entre photographies « documentaires » et « artistiques » n'a pas non plus permis de prendre en charge une œuvre qui préexiste à l'institution de ce clivage et repose au contraire sur la rencontre rhétorique des codes de l'une et l'autre des catégories. Enfin, les altérations par Curtis de la mimésis photographique l'ont également exclu des débats contemporains sur la nomenclature peircienne des signes – une hyper-théorisation du médium et une pensée du strict dispositif qui s'avèrent inopérantes à l'abord de ses photogravures, et du pictorialisme en général.
- 20 Malgré la difficulté d'envisager un corpus si ostensiblement idéologique d'un point de vue strictement esthétique (voire le danger d'en donner une lecture esthétisante), certains historiens de l'art se sont quand même essayés à une lecture formaliste ou iconocentrique du corpus, analysant le pictorialisme de Curtis dans ses dimensions techniques et stylistiques, évacuant par là même les problématiques culturelles dans des considérations strictement formelles²³. Ces travaux poursuivent un net effort de « dévulgarisation » d'un corpus vernaculaire traditionnellement jugé mineur, dans le but d'intégrer Curtis dans le champ esthétique du modernisme, là où il nous semblerait plus adapté de l'inscrire dans le champ culturel de la *modernité*.
- 21 Après une longue phase d'oubli entre 1935 et 1971, les photographies de Curtis réapparaissent autour de deux expositions organisées à la Pierpont Morgan Library à New York et au Museum of Art de Philadelphie en 1971 – les premières à être exclusivement consacrées à l'artiste depuis sa mort en 1952. Elles marquent le coup d'envoi du « Curtis revival » ou « Curtis renaissance²⁴ » et d'une longue série d'expositions, accompagnées d'une activité éditoriale dense et de la publication de luxueuses monographies. Dans le contexte du mouvement des droits civiques, les photographies de Curtis sont louées comme les derniers témoignages directs de l'Amérique autochtone (comme dans *Touch the Earth* de 1971²⁵), et il n'est pas rare qu'à ce titre elles soient utilisées en qualité de sources primaires dans des documentaires télévisés ou des magazines. C'est là ce que nous nommerons la perspective « crédule » ou « idolâtre » qui ignore la part de construction du projet pictorialiste et naturalise indûment les contenus des photogravures de Curtis, en confondant image et référent. Cette phase d'iconophagie et d'idéalisation aveugle contribuera à instituer durablement *The North American Indian* comme un objet populaire et médiatique majeur, mais, réciproquement, à sanctionner son statut en tant qu'objet intellectuel mineur.
- 22 Propulsé de manière posthume sur le devant de la scène par le renouveau des cultures autochtones dans les années 1970, Curtis est alors présenté comme un défenseur des droits amérindiens, voire comme une icône de la résistance et un héros de la contre-culture. Ces lectures hagiographiques sont consolidées par l'inflexion très nettement biographique (pour ne pas dire romanesque) de la plupart des publications sur Edward Curtis depuis les années 1970, qui contribuent à polariser l'attention médiatique sur la personne du photographe²⁶.
- 23 Cet engouement populaire correspond enfin à un effort de requalification des photographies de Curtis, poursuivant une logique de la *valeur* plutôt qu'une logique du

sens. À leur valeur symbolique dans la culture populaire et leur valeur marchande (celle des « dérivés » industriels à bas prix et des tirages originaux vendus aux enchères à des prix exorbitants) s'ajoute également la valeur proprement patrimoniale dont se pare son travail lorsque est organisé à l'étranger un cycle d'expositions itinérantes intitulé "Sacred Legacy", à l'initiative du collectionneur Christopher Cardozo. Confusément envisagées à la fois comme objets d'art et objets de civilisation, exposées en Europe et en Asie, les images de Curtis sont présentées comme un « héritage » national en forme d'hommage à l'Amérique autochtone. En témoigne la préface de Scott Momaday au catalogue de l'exposition : « cette collection fait autorité et constitue un trésor américain. [...] Les photographies de Curtis attestent d'un moment important et unique dans l'évolution de l'identité américaine. Ce moment nous est rendu pour toujours, et reste, en effet, un héritage sacré²⁷ ». Cette lecture canonisante, forte d'un vocabulaire de la sacralité et de l'édification, renoue avec la rhétorique convoquée par Curtis lui-même dans les années 1900, neutralisant les coordonnées culturelles de l'œuvre pour mieux la hisser au statut mythique.

- 24 Pourtant, cette hypermédiation n'aura fait que radicaliser l'écart avec la réception par les universitaires qui voient dans le succès populaire des images un signe de leur irrecevabilité en tant qu'objet intellectuel « sérieux ». Lorsque Curtis attire enfin l'attention des cercles savants dans les années 1980, c'est en qualité d'objet *néгатif*.
- 25 Dans un mouvement de balancier assez caractéristique, la « crédulité » évoquée plus haut s'inverse radicalement au début des années 1980 au profit d'une veine critique désacralisante et iconoclaste, dite « revisionist », qui dénonce au contraire les photogravures de Curtis comme des manipulations mensongères, et considère ses mises en scène sous l'angle de l'erreur et de la manipulation plutôt que sous celui de l'invention. C'est finalement à la croisée de l'histoire de l'Ouest et du nationalisme que *The North American Indian* trouve ses premiers critiques. Ces relectures prennent place au sein d'une sensibilité d'inspiration iconophobe qui, autour des notions de spectacle et de simulacre, et des écrits de Michel Foucault et de Theodor Adorno (mais aussi de Susan Sontag, Jean Braudillard ou Paul Virilio), véhicule une ontologie négative de l'image, dont on estime désormais qu'elle « triche » avec le réel, « ment » ou dissimule.
- 26 Nombreux sont les critiques à avoir souligné la « fausseté » des photographies de Curtis, en particulier Gerald Vizenor, James C. Faris ou Peter Jackson²⁸. Mais c'est la Smithsonian qui initie cette impulsion démythifiante en 1982 avec une exposition consacrée à Curtis intitulée "The Vanishing Race and Other Illusions", dont le catalogue est signé par Christopher Lyman²⁹. Si cet ouvrage fournit une des premières analyses universitaires produites sur Curtis, on peut cependant regretter qu'elle dénonce l'imaginaire primitiviste de Curtis plutôt qu'elle n'en explore les sources, les fondements et les enjeux identitaires, politiques ou culturels. Lyman s'emploie en effet à faire la liste des inexactitudes de *The North American Indian* plutôt qu'à interroger les ambivalences pourtant structurelles de l'œuvre.
- 27 Si l'iconoclasme des années 1980 offre sans nul doute un contrepoint salutaire aux lectures hagiographiques et idolâtres des décennies précédentes, et œuvre en faveur d'une nécessaire « révision » de la mythologie de l'Ouest, cette posture critique contribue aussi à stigmatiser la dimension créative de l'acte photographique (et la part d'imagination qui lui est inhérente). D'une part, cette posture iconoclaste, et la conception objectiviste de la photographie qu'elle présuppose, a pour effet de fétichiser le médium et de limiter sa valeur à l'enregistrement des apparences – le style ou la

subjectivité n'étant envisagés que comme des trahisons à une « vérité » amérindienne a-ou pré-photographique, censément vraie ou pure, mais que la photographie ne pourrait jamais que déformer ou falsifier. D'autre part, cette heuristique du soupçon véhicule une vision essentialiste du monde autochtone (finalement assez proche de celle de Curtis lui-même) et ne rend pas compte de la part de jeu, de construction imaginaire et des phénomènes de transaction culturelle qui président à l'image photographique. La problématique morale et normative du vrai et du faux ne fait que reléguer les Amérindiens au monde de l'ethnohistoire, dans une référence maintenue aux concepts réifiés, réifiant d'authenticité, de vérité et de pureté (où pureté culturelle est fréquemment amalgamée avec vérité photographique).

- 28 On peut dire que le « procès » d'Edward Curtis est également le symptôme d'une crispation dans les sciences humaines autour de la question de la subjectivité, qui hante en particulier l'anthropologie face au tournant poststructuraliste. Alors que le reportage et le document photographique sont eux aussi ébranlés par « une grave crise de confiance³⁰ », ce qui affole le plus les critiques et les milieux savants dans le travail de Curtis est sûrement son usage expressif de la photographie allié à une pratique projective et interprétative de l'ethnographie – sans parler de son affirmation éhontée de l'auctorialité photographique et de la part donnée à l'affect et à l'imagination. Dans l'assaut contre ses stratégies pseudo-ethnographiques, les intellectuels règlent pour ainsi dire leur compte avec la vérité, et questionnent, à travers Curtis, la recevabilité de leur propre énonciation.
- 29 Jusqu'au début des années 1990, la vérité, la pureté ou l'exactitude auront été l'étalon de la valeur photographique, si bien que la réception de *The North American Indian* fut altérée par des débats souvent partisans et une polémique du pour ou contre. Jamais, en effet, idolâtrie et iconoclasme ne se seront mêlés si intensément autour d'un même objet. Si ces deux approches peuvent sembler contradictoires, elles sont toutefois les deux faces d'un même « littéralisme » puisqu'elles ont en commun d'instituer comme unique pierre de touche à la photographie sa fidélité au référent, dans une même indifférence à ce que celle-ci fabrique ou produit en propre.

Par-delà le vrai et le faux ? Pour une heuristique « postrévionniste »

- 30 Le « moment » postcolonial ouvre une nouvelle ère dans la réception du corpus en proposant une voie de sortie à l'impasse du vrai et du faux et en réhabilitant la dimension proprement positive et productive de l'écriture photographique. L'ouvrage *Partial Recall* de 1992³¹ illustre bien le glissement de paradigme qui a permis d'envisager l'écriture photographique non plus sous l'angle de la falsification, mais sous celui de l'invention et du bricolage – les phénomènes de collaboration et de transaction étant envisagés comme des opérations centrales à la fois dans la création de l'identité culturelle et dans la production de l'image photographique, désormais comprise comme un protocole dialogique ou transactionnel, plutôt que strictement hégémonique. L'on parle alors moins de manipulation que de construction, de contrôle que de participation, déplaçant ainsi l'intérêt fétichisant pour la « pureté » ethnique – ou photographique – vers les situations fondamentalement théâtrales de jeu ou d'hybridation.
- 31 Chez les photographes et plasticiens amérindiens contemporains, la réappropriation du travail d'Edward Curtis passe par un détournement souvent humoristique de ses

photogravures à travers des jeux sur les identifications qui exploitent la notion de « faux » et mettent ainsi à bas la notion d'authenticité, longtemps demeurée le point de mire des analyses antérieures. D'un point de vue plastique, la réappropriation passe par des systèmes de montage, de collage et de superposition comme chez Jane Ash Poitras³² ou Hulleah J. Tsinhnahjinnie, un recours à la photographie sépia chez Carm Little Turtle, des recours citatifs et parodiques chez Marcus Amerman, des juxtapositions ou des systèmes de références croisées comme chez Victor Masayeva ou chez le photographe Iroquois Jeff Thomas. Ce dernier ne cherche plus à authentifier le réel ou l'une de ses versions autorisées, mais à s'insérer dans une chaîne potentiellement infinie de copies (*voir fig. 13*). Son but n'est pas de « rétablir une vérité perdue³³ », ou même de « corriger » l'image de Curtis, mais bien d'en renouveler les enjeux.

- 32 C'est donc vers les travaux des artistes amérindiens contemporains qu'il faut se tourner pour s'extraire d'une vision ontologique des photographies de Curtis et du statut fétichisant d'icône ou de preuve qui leur est parfois attribué. Elles sont ici envisagées moins pour ce qu'elles *sont* que pour ce qu'elles *font*, ce qui permet de repenser la photographie de manière plus dynamique, comme une stratégie tirant son *sens* (et non sa vérité) des codes qu'elle fait et défait, et des scénarios qu'elle actualise, à l'interface du monde social et symbolique. Laboratoire des codes identitaires et visuels, la photographie est non seulement un champ de forces, mais aussi une forme cruciale de médiation, grâce à laquelle se négocient des identités et des imaginaires, des mémoires et des histoires. Ces travaux nous invitent à ne plus tenter de définir un « être » de la photographie, mais à penser ses « faire », c'est-à-dire les mondes qu'elle fabrique, les codes et images qu'elle charrie, les enjeux symboliques qu'elle relance, les fonctions sociales qu'elle sert.
- 33 Comme le suggère déjà la critique postcoloniale, l'œuvre de Curtis impose des'extraire d'une logique strictement académique ou disciplinaire et de toute modélisation restrictive, et de préférer ainsi les approches transverses aux approches trop strictement sectorielles. Dans le cadre du renouveau critique inauguré par la *New Western History*, la *New Art History* et une histoire contextualiste et sociale de la photographie, ont récemment été proposées de nouvelles pistes de recherche sur Edward Curtis, sortant d'une logique qualifiante au profit d'un regard historicisant ou culturaliste. S'y essayent par exemple l'historienne de la photographie Martha Sandweiss et l'historien de l'Ouest William N. Goetzmann – sans oublier la belle thèse de doctorat de Shannon Egan sous la direction de William Truettner en 2006³⁴.
- 34 Outre ces travaux isolés, c'est finalement dans le champ interdisciplinaire des études américaines que le corpus semble avoir été pris en charge le plus efficacement. En 1998, l'Anglais Mick Gidley, professeur à l'université de Leeds et spécialiste de la littérature et de la culture américaines, propose une étude de grande envergure dans son magistral *The North American Indian Incorporated*³⁵ en 1998. À travers un rigoureux travail de contextualisation basé sur un matériel d'archives abondant et inédit, il choisit d'analyser *The North American Indian* comme entreprise commerciale, et explore les aspects institutionnels et organisationnels qui ont présidé à la production des images.
- 35 Si Gidley avait mis en lumière le contexte immédiat de production du projet Curtis, Alan Trachtenberg le met quant à lui en dialogue avec ses contextes élargis dans sa courte mais féconde contribution "Ghostlier Demarcation" de 2004³⁶. Trachtenberg quitte l'histoire de la photographie et explore *The North American Indian* dans une mouvance plus nettement culturaliste en soulignant les enjeux symboliques et identitaires de l'imaginaire primitiviste de Curtis.

- 36 Ce qui apparaît par conséquent dans les travaux les plus récents est le souci de recontextualiser les photographures de Curtis dans leur environnement éditorial initial, celui de l'objet-livre qui les « sémantise ». Mais si *The North American Indian* a déjà été étudié comme œuvre, texte ou projet, reste selon nous à l'explorer comme *dispositif* (éditorial, symbolique, rhétorique, identitaire et idéologique) en examinant conjointement sa pragmatique, sa politique, son épistémologie et sa poétique – et ce, sans les cloisonner, car c'est dans leur synergie souvent contradictoire que signifient les images. L'œuvre force donc à délimiter un territoire intermédiaire capable de proposer une intelligence de ses discontinuités, à la croisée de l'histoire politique, de l'histoire de l'Ouest et du nationalisme, mais aussi de l'histoire des idées, des représentations et des savoirs.
- 37 L'un des effets les plus délétères de la polémique du vrai ou faux et de la fétichisation du référent dans les décennies précédentes aura peut-être été d'inhiber la génération actuelle de critiques face aux images et d'occulter le caractère proprement iconographique et visuel du corpus en redirigeant l'attention trop exclusivement sur le contexte socio-matériel du projet. Si la critique « postrévisionniste » a ouvert de nouveaux horizons de réception dans l'étude de *The North American Indian*, on observe en effet souvent une difficulté à aborder les photographies en tant qu'images, et une réticence face à leurs coordonnées formelles et rhétoriques propres.
- 38 Pour cette raison, et dans le sillage d'Alexander Nemerov ou de Robin Kelsey³⁷, il nous semble important d'encourager un retour aux images et d'oser une démarche de type herméneutique basée, en amont, sur un solide travail de contextualisation et de réhistoricisation. Le but serait moins de décrire les formes en elles-mêmes ou pour elles-mêmes que d'articuler les images à leurs modes d'existence matériels, symboliques ou sociaux, et de les faire dialoguer avec leur environnement iconique et discursif, contemporain et hérité, pour mettre en lumière les nombreux phénomènes d'inter- iconicité.
- 39 Sans sombrer dans l'écueil d'un matérialisme trop déterministe ni d'un formalisme autarcique ou d'une phénoménologie inspirée, le pari consisterait donc à dépasser le clivage entre histoire sociale et histoire des formes, et à réconcilier la tradition esthéticienne française et les écoles sociales américaines³⁸. Cette rencontre pourrait s'organiser autour d'une anthropologie des images et des imaginaires, autorisant un aller-retour entre l'économie politique et sociale du signe photographique et son économie imaginaire et poétique.

L'auteur tient à remercier la Charles Deering McCormick Library, ainsi que Jeff Thomas d'avoir autorisé la publication des images. Elle remercie également François Brunet pour sa confiance et ses encouragements renouvelés.

NOTES

1. Edward CURTIS, *The North American Indian (TNAI)*, Frederick Webb Hodge éd., Seattle / Cambridge, Cambridge University Press / Plimpton Press, 1907-1930, vol. 1, p. xv.
2. On considère que l'ère assimilationniste commence dès 1871 lorsque est voté *The Indian Appropriation Act*, qui marque la fin de la politique des traités avec les peuples amérindiens et la fin de leur statut en tant que nations souveraines. Les politiques assimilationnistes se renforcent en 1887 avec le *Dawes Act*, et ne se terminent officiellement qu'avec son abrogation en 1934.
3. Voir Yves MICHAUD, "Critiques de la crédulité", *Études photographiques*, n° 12, novembre 2002, p. 110-125.
4. Les retouches étaient souvent réalisées en studio par son partenaire Adolph Muhr, conformément aux indications laissées par Curtis sur le cyanotype. S'il produit des effets « soft focus », Curtis n'utilisait pas de lentilles spéciales.
5. Curtis cité par Ralph ANDREWS, *Curtis's Western Indians*, New York, Bonanza Books, 1962, p. 26.
6. André ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 502.
7. *Ibid.*, p. 212.
8. Issus principalement des cultures des Plaines, certains objets (perles, plumes, cuirs et peaux, mocassins, tipis et tomahawks) sont convoqués en métonymies de l'indianité dans son entier (voir John C. EWERS, "The Emergence of the Plains Indians as the Symbol of the North American Indian", *Smithsonian Report*, 1964, p. 531-544).
9. Rapport de *The School and Home* (Portland), mars 1908, reproduit dans "The North American Indian, Extracts from Reviews", Edward S. Curtis Papers, 1893-1983, Special Collections, Allen Library, University of Washington, Seattle, 847-3/ 2/ 33. Souligné par l'auteur.
10. Theodore ROOSEVELT, "Foreword", in E. CURTIS, *TNAI, op. cit.*, vol. 1, p. xi.
11. A. ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 105.
12. *Ibid.*
13. Certaines des procédures d'accessoirisations ou de reconstitution furent déjà employées par les photographes des *Surveys* dans les années 1870 (John K. Hillers et William H. Jackson), ou par le père de l'anthropologie moderne, Franz Boas, dans son travail de jeunesse auprès des Amérindiens Kwakiutl en 1895 (*The Social Organisation and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*). Voir Charles BRIGGS et Richard BAUMAN, "Franz Boas, George Hunt, Native American Texts and the Construction of Modernity", *American Quarterly*, vol. 51, n° 3, 1999, p. 516.
14. Si John Wesley Powell avait jeté les bases d'une structuration institutionnelle de l'anthropologie avec la création du *Bureau of Ethnology* en 1879, Franz Boas va en restructurer les paradigmes intellectuels à l'université de Columbia: avec l'émergence du concept de culture, l'anthropologie boasienne rompt avec le racisme scientifique et s'affranchit graduellement du modèle des sciences naturelles. *The North American Indian* fut donc reçu dans un monde scientifique de plus en plus clivé, divisé entre les scientifiques de Washington et les universitaires de New York, entre une ethnologie rattachée au gouvernement et au musée, et une anthropologie organisée par l'université. Les débats que l'œuvre génère entre 1907 et 1914 témoignent de cette polarisation croissante du monde savant, et nous renseignent sur la transition heurtée entre ces deux générations.

15. Curtis profite aussi de l'autorité de ses mécènes et illustres souscripteurs, et en particulier du sponsorat du grand magnat des chemins de fer J.P. Morgan.
16. Frederick Webb Hodge dirige également l'édition du tout premier *Handbook of American Indians North of Mexico*, entre 1907 et 1910.
17. G.B. GORDON, "The North American Indian", *The American Anthropologist*, vol. 10, n° 3, juillet-septembre 1908, p. 435.
18. E. CURTIS, *TNAI, op. cit.*, vol. 1, p. xiii-xiv.
19. Sadakichi HARTMANN, "Edward S. Curtis, Photo Historian", *Wilson's Photographic Magazine*, vol. 44, 1907, p. 361.
20. Dès 1899, Stieglitz qualifie le procédé à la gomme bichromatée de « unphotographic » (cité dans *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leet's Island Books, 1980, p. 121).
21. A. ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 345.
22. Newhall ne mentionne pas Curtis dans son *Histoire de la photographie* de 1964. Il faut attendre sa cinquième édition (*The History of Photography, Completely Revised and Enlarged Edition*, New York, The Museum of Modern Art, 1982) pour qu'il lui consacre un paragraphe dans la rubrique improbable « The Conquest of Action » (*ibid.*, p. 136).
23. Beth B. DE WALL, *The Artistic Achievement of Edward Sheriff Curtis*, mémoire de M.A., University of Cincinnati, 1980. Voir aussi Dan SALOMON (dir.), *Sites and Structures. The Architectural Photographs of Edward S. Curtis*, San Francisco, Chronicle Books, 2000.
24. On doit ces deux formulations à A.D. COLEMAN, respectivement dans *Portraits from North American Indian Life by Edward Curtis*, New York, Outerbridge and Lazard, Inc., 1972, p. v-vi, et dans *Depth of Field. Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture*, Albuquerque, University of New Mexico, 1998, p. 134.
25. Voir *Touch the Earth, A Self-Portrait of Indian Existence* (New York, Simon and Schuster, Inc., 1971), qui place les photographies de Curtis en vis-à-vis avec les discours, poèmes ou pensées amérindiens.
26. Les enfants d'Edward Curtis (en particulier Harold Curtis et Florence Graybill) inaugurent cette phase biographique avec *Visions of a Vanishing Race by Edward Sheriff Curtis* (New York, Thomas Crowell Co., 1976). Barbara Davis propose en 1985 la biographie la plus complète et la plus solide (*The Life and Times of a Shadow Catcher*, San Francisco, Chronicle Books, 1985).
27. Scott MOMADAY, *Sacred Legacy?: Edward S. Curtis and the North American Indian*, C. Cardozo éd., New York, Simon and Schuster, 2000, p. 8.
28. Gerald VIZENOR, "Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist", *True West: Authenticity and the American West*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2007, p. 179-193?; James C. FARIS, *Navajo and Photography. A Critical History of the Representation of an American People*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996; Peter JACKSON, "Constructions of Culture, Representations of Race: Edward S. Curtis's Way of Seeing", in Kay ANDERSON et Fay GALE (dir.), *Inventing Places: Studies in Cultural Geography*, Melbourne, Longman Cheshire Halsted Press, 1992, p. 91-110.
29. Christopher M. LYMAN, *The Vanishing Race and Other Illusions. Photographs of Indians by Edward S. Curtis*, préface de Vine Deloria, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1982.
30. A. ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 495.
31. *Partial Recall, with Essays on Photographs of Native North Americans*, New York, The New Press, 1992.
32. Sur les liens entre Curtis et des artistes canadiens, voir Patricia VERVOORT, "Edward S. Curtis's 'Representations': Then and Now", *American Review of Canadian Studies*, vol. 34, 2004.
33. A. ROUILLÉ, *La Photographie. Entre document et art contemporain, op. cit.*, p. 517.

34. Shannon EGAN, *An American Art: Edward S. Curtis and "The North American Indian" (1907-1930)*, thèse de doctorat sous la direction de William H. Truettner, Baltimore, Johns Hopkins University, octobre 2006.
 35. Mick GIDLEY, *Edward S. Curtis and The North American Indian Incorporated*, New York, Cambridge University Press, 1998.
 36. Alan TRACHTENBERG, *Shades of Hiawatha. Staging Indians, Making Americans, 1880-1930*, New York, Hill and Wang, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 170-210.
 37. Alexander NEMEROV, *Frederic Remington and Turn-of-the-Century America*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1995?; Robin KELSEY, *Archive Style: Photographs and Illustrations for U.S. Surveys, 1850-1890*, Berkeley, University of California Press, 2007.
 38. Nous pensons ici aux orientations inaugurées par Robert Taft en réaction aux théories formalistes et modernistes de Beaumont Newhall dans *Photography and the American Scene: a Social History 1839-1889*, New York, Dover Publications, 1964.
-

RÉSUMÉS

Entre 1907 et 1930, le pictorialiste américain Edward S. Curtis photographie quelque quatre-vingts peuples amérindiens et publie plus de 2 200 photogravures dans sa grande encyclopédie en vingt volumes *The North American Indian*. Dès la parution des premiers volumes jusque dans les années 1990, la réception de ce corpus s'est largement polarisée sur la problématique du vrai et du faux, à la fois dans les milieux scientifiques et artistiques, savants et populaires. La question de la vérité imprègne ainsi les discours produits sur cette œuvre – oscillant entre « crédulité » parfois crasse (posture « idolâtre ») et une traque presque paranoïaque du faux (approche « révisionniste » et posture « iconophobe »). Or, pourquoi une photographie si ostensiblement bricolée a-t-elle été si fréquemment évaluée à l'aune de son quotient de réalisme ? Après avoir retracé un panorama de la trajectoire critique de *The North American Indian* et proposé une revue historiographique, il s'agira de s'extraire de l'axiomatique du vrai et du faux pour proposer une nouvelle heuristique permettant d'aborder des aspects inexplorés de l'œuvre.

During the period 1907–1930, the American pictorialist Edward S. Curtis photographed some eighty American Indigenous peoples for the 2,200-plus photogravures published in his twenty-volume encyclopedia *The North American Indian*. From the appearance of the first volumes until the 1990s, the Curtis oeuvre experienced a scientific, artistic, academic, and popular reception that was polarized by a true/false dichotomy concerning the nature of its content. Inevitably the issue of veracity also permeated the various discourses on the corpus, which oscillated between sometimes abysmal credulity (the idolatrous stance) and a near-paranoid obsession with tracking down the false (the revisionist approach and the iconophobic stance). But why has a so blatantly falsified body of photographs so often been assessed in terms of its reality quotient? After proposing a panorama of the critical trajectory of *The North American Indian* followed by a

historiographic overview, this article sets out to break free of the true/false straitjacket by suggesting a new heuristics bearing on the hitherto unexplored aspects of the Curtis oeuvre.

AUTEURS

MATHILDE ARRIVÉ

Mathilde Arrivé est agrégée d'anglais, docteur en études anglophones et maître de conférences à l'université Paul-Valéry Montpellier III, où elle enseigne la civilisation américaine. Spécialiste de la culture visuelle américaine, elle est l'auteur d'articles et d'une thèse sur le pictorialiste Edward S. Curtis, qui a obtenu le prix de la SENA en 2010. Elle coordonne la publication d'un ouvrage intitulé *Art et utopie* (Paris, Michel Houdiard, coll. "Essais sur l'art") qui paraîtra en octobre 2012. Mathilde Arrivé is associate professor in American civilization at Université Paul-Valéry Montpellier III. She is an *agrégé* in English and has completed a PhD in English-language studies. A specialist in American visual culture, she is the author of numerous articles and a thesis on the pictorialist Edward S. Curtis, which received the SENA (Society for North American Studies) Prize in 2010. She is currently general editor of the book *Art et Utopie*, scheduled for publication by Editions Michel Houdiard, Paris, in October 2012.