



Revue de recherche en civilisation américaine

1 | 2009
Varia

Ancrages et vertiges : Lisibilité et visibilité des « objets photographiques » d'Edward S. Curtis

Mathilde Arrivé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rrca/92>

ISSN : 2101-048X

Éditeur

David Diallo

Référence électronique

Mathilde Arrivé, « *Ancrages et vertiges* : Lisibilité et visibilité des « objets photographiques » d'Edward S. Curtis », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 20 avril 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/92>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Ancrages et vertiges : *Lisibilité et visibilité des « objets photographiques »* d'Edward S. Curtis

Mathilde Arrivé

« Au cœur de l'évidence il y a le vide. »

E. Jabès

- 1 On empile, on encombre, on surcharge : horreur du vide et recherche inquiète d'une plénitude matérielle. A l'avènement de la société bourgeoise correspond la prolifération de l'objet, à l'heure où la nouvelle organisation capitaliste commence à exalter l'échange et le déplacement incessant des êtres et des choses, à l'heure où la mimésis industrielle supplante décidément la mimesis artisanale. Comme le rappelle Philippe Hamon (2001), aux nouveaux objets correspondent de nouveaux lieux, de nouvelles techniques, de nouvelles combinaisons, une nouvelle imagerie, bref, de nouveaux *rappports* à l'objet, de nouvelles *pratiques* de l'objet. L'objet n'y est plus strictement fonctionnel ou fonctionnalisé, mais socialisé dans son usage, incorporé à un système culturel plus vaste. Partie intégrante d'une structure symbolique identitaire, individuelle ou collective, l'objet « réel » s'éclipse bientôt derrière sa valeur et ses significations « secondes », pour reprendre les mots de Jean Baudrillard :

la fonctionnalité est la faculté de s'intégrer à un ensemble. Pour l'objet, c'est la possibilité de dépasser précisément sa « fonction » *vers une fonction seconde, de devenir élément de jeu, de combinaison, de calcul dans un système universel de signes.* (Baudrillard 1968, p.89, souligné par moi.)

- 2 Cela est d'autant plus vrai de *l'objet-image*, objet fluide, socialisé, et a-fonctionnel s'il en est, qui autorise plus que tout autre un processus de cristallisation symbolique et d'investissement affectif et fantasmatique. L'image, et en particulier la photographie, entretient un double rapport à l'objet : il nous faudra distinguer l'objet *dans* la photo (le contenu *représenté*, mis en image) et la *photo comme objet*, envisagé dans sa matérialité en tant qu'élément discret, manipulable et combinable. Si le discours doxique tend parfois à confondre contenu représenté et structure signifiante, on s'intéressera ici à la *photo*

comme *objet*, ou l'*objet-photo* en tant précisément que celui-ci est amalgamé à ce qu'il représente. On abordera cette étude de l'objet-image à travers le prisme de l'œuvre monumentale en vingt volumes de Edward S. Curtis, *The North American Indian* (1907-1930), œuvre photographique singulière qui fait néanmoins symptôme d'une certaine relation à l'objet et, ce faisant, d'une certaine relation au monde, à l'autre et à la mort, dont il nous appartiendra de révéler la dimension paradigmatique dans l'Amérique du début du XX^e siècle. L'objet photographique qu'est *The North American Indian* sera lui-même l'objet de notre discours, un objet multiple et productif – un objet lié – en tant qu'il se situe au carrefour du technologique, de l'idéologique et du socio-psychologique, et qu'il s'offre comme lieu d'une intersection intéressante entre les fonctionnalités prescrites par la collectivité et d'un besoin d'objet pratiqué dans la sphère intime.

- 3 L'*ob-jet* est littéralement ce qui est « placé ou jeté (au) devant » (du latin *objiciere*). Conformément aux indices étymologiques, on peut se demander précisément qu'est ce qui demande à être ainsi mis *devant* ou *hors* de soi, par le truchement de l'objet. Qu'est-ce que l'objet profère quand les hommes se taisent ? De quelle relation au monde se fait-il la médiation ? Quel *vide veut dire* ce trop plein d'objets ? Nous tenterons, dans cet article, de répondre à chacune de ces questions.

L'objet, support d'inscription identitaire

- 4 Ce qui frappe, ce n'est pas tant l'absence de fonctionnalité de l'objet-photographie *The North American Indian* que la démultiplication erratique de ses fonctionnalités aux États-Unis au début du XX^e siècle. Les photographies à vocation ethnographique servent en effet de multiples velléités : une velléité gouvernementale de mise *à/en* vue du paysage national, un usage militaire de rationalisation du territoire, et un dessein scientifique dans l'« observation » des populations autochtones qu'elles autorisent. *The North American Indian*, doté d'une certaine valeur d'échange, et augmenté d'une plus-value (celle de la collection) sert également des objectifs commerciaux, en promouvant auprès d'un lectorat de touristes en puissance un ouest « consommable ». De façon moins prosaïque, *The North American Indian* poursuit également des aspirations artistiques, en s'inscrivant dans la continuité d'une représentation sublime ou pittoresque du paysage américain initiée par les peintres de la *Rocky Mountain School*. L'objet photographique, en tant que vue ou scène (esthétique), ressource (économique) ou information (ethnographique) est étoilé entre différentes fonctions, indifférentes ou contradictoires, qui finissent par s'invalider pour ne laisser affleurer que leur détournement et l'ineptie de leur combinaison.

Les connotations formelles et techniques s'ajoutant à l'incohérence fonctionnelle, c'est tout le système des besoins – socialisés ou inconscient, culturels ou pratiques – tout un système vécu inessentiel qui vient refluer sur l'ordre technique essentiel et compromettre le statut objectif de l'objet. (Baudrillard 1968, p. 14)

- 5 Lorsque s'essouffent les fonctionnalités, demeure la persistance du désir de s'inscrire. L'objet-photographie, pour utiliser une métaphore photographique à fort potentiel heuristique, est un *révélateur* : ce qu'il révèle, *en négatif* de ce qu'il est, c'est bien l'articulation d'un rapport à soi, à l'autre, à la nation et au monde. Ce qui *reste* dans l'objet, ce n'est donc pas l'objet en tant que tel, mais bien sa *valeur* de médiation. L'objet fonctionnerait comme une intercession, « un objet d'intercession symbolique » (Baudrillard 1968, p. 113) au sein d'une économie identitaire, individuelle ou collective.

- 6 L'objet-photographie, plus que tout autre, va intervenir dans l'articulation d'un rapport américain problématique au temps, c'est-à-dire au passé dans ce qu'il a à dire du présent et de l'avenir. A travers la production d'artefacts faussement anciens, doté d'un « effet de passé », c'est toute la mémoire, celle des origines et des débuts, qui cherche à se fixer pour ensuite mieux s'oublier dans un avenir que l'on veut triomphant.

L'objet monument(al) : temps perdu ou temps retrouvé ?

- 7 Les 20 volumes de *The North American Indian* sont à l'image de la période qui voit sa formalisation et sa publication (1907-1930) : un projet *janus*, qui exalte l'avenir sans pouvoir jamais faire le deuil d'un passé mythique. L'objet-photographie, en cela qu'il témoigne fondamentalement d'un « ça a été » (Barthes 2002, p. 865) va permettre d'articuler une certaine relation au temps, c'est-à-dire d'interroger son rapport au présent, de problématiser sa propre actualité. L'hypertrophie de l'objet-photographie va matérialiser l'hypermnésie américaine – cette hypertrophie de la mémoire qui se littéralise dans une surabondance d'artefacts photographiques, destinés à compenser la perte, à conjurer la disparition.
- 8 C'est l'objet-photographie qui va se faire le dépositaire de ce désir d'histoire, en autorisant le façonnement artificiel d'une pré-histoire. Il va devenir le signe d'une mémoire mise en scène *dans* et *par* l'objet. Ce processus de mise en objet du passé relève fondamentalement d'une « mise en récit » (Augé 1998, p. 47) d'un passé et de sa mise en œuvre. Par « mise en œuvre », il faut comprendre, littéralement, sa formalisation au sein d'un corpus – mémoriel ou mnésique – mais également l'organisation de sa visibilité dans l'espace social, qui va le rendre opératoire en le dotant d'une efficacité symbolique. La mise en objet-photographie est en effet une organisation de l'expérience pour la rendre *visible* puis *lisible* sous la forme d'un objet circonscrit. A travers l'objet, ce sont les traces disparates et inarticulées qui vont se formaliser en souvenirs – souvenirs qui vont eux-mêmes se matérialiser en monuments (photographiques). L'impulsion patrimoniale et muséale, à l'origine du projet photographique de *The North American Indian* va donc classer le passé à travers ses objets, en produisant ses propres archives, ses propres reliques ou dépouilles, ses propres ruines. L'objet-photographie, pourtant contemporain de l'acte photographique va donc se parer de tous les attributs de l'« objet ancien », pour signifier « l'historialité » (Baudrillard 1968, p. 103) et, ce faisant, satisfaire ce désir de passé :

(...) [l'objet ancien] n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier... Pourtant, il n'est pas a fonctionnel ni simplement « décoratif », il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : *il signifie le temps*. (Baudrillard 1968, p. 104, souligné par moi.)

- 9 L'objet-photographie, indépendamment de son contenu objectif, *signifie* le passé, *du* passé pour une nation américaine en mal d'histoire. Or ce qui va conférer à l'objet son autorité, sa légitimité à signifier du passé, sera sa mise en scène au sein d'un musée de papier, musée imaginé – avatar du « musée imaginaire » cher à André Malraux (Malraux 1974, p. 251). On touche ici à une spécificité américaine, nation jeune, qui ne porte pas avec elle le poids symbolique de ses temples gréco-romains, de ses châteaux médiévaux, de ses vestiges et de ses monuments de guerre. L'objet-photographie intervient donc aux États-Unis pour palier ce manque et trouver une ressource tangible et matérielle à ce désir d'historialité. L'objet-photographie devient donc « relique », c'est-à-dire littéralement

« ce qu'il reste » (du latin *reliquiae*) d'un passé : mais contrairement aux monuments européens, la relique américaine se déplace, extraite du théâtre de l'histoire, elle s'échange, s'approprie sous la forme de l'objet-photographie :

Unlike European memorials [...] often anchored in the very sites of destruction, those in America are necessarily removed from the « topography of terror ». Where European memorials located in situ often suggest themselves rhetorically as the extension of events they would commemorate, those in America must gesture abstractly to a past removed in both time and space. (Young 1993, p.283).

- 10 Le monument américain, tel l'objet photographique, est toujours déplacé du lieu de mémoire. L'objet abstrait l'histoire, il en décontextualise les traces. Dans ce processus de gestion de l'histoire par l'intercession de l'objet, la nation américaine, hypermnésique, se fait mémoire *dévorante, digérante* des objets qu'elle-même produit pour sa propre consommation. Mémoire *consommante* donc, mais au double sens du mot, c'est-à-dire une mémoire qui *accomplit* mais qui ce faisant, *abolit* : une mémoire qui se fixe en objets pour mieux s'oublier en réalité : « Ce qui est consommé, ce ne sont jamais les objets, mais la relation elle-même – signifiée et absente, incluse et exclue à la fois – c'est l'idée de la relation qui se consomme dans la série d'objets qui se la donne à voir. » (Baudrillard 1968, p. 277) Derrière cette mise en objet de l'histoire, se cache un refus de l'histoire :

...comme la naturalité est au fond désaveu de la nature, l'historialité est, elle aussi, refus de l'histoire derrière l'exaltation de ses signes – présence désavouée de l'histoire. (Baudrillard 1968, p. 104, note 2.)

- 11 Le paradoxe, c'est qu'alors que l'objet demeure (c'est le sens de la relique), la situation qu'il représente disparaît. On se hâte en effet de précipiter la « disparition » des Indiens, disparition entérinée et comme confirmée par la création de leur effigie photographique. L'objet *re-présente*, dans les deux sens du terme : il *tient lieu de* – comme un symbole – en même temps qu'il *est présence seconde* : il donne à voir une deuxième fois sous la forme objet. Substitut durable, c'est l'objet qui sera conservé, préservé et exposé, tandis que la réalité historique qu'il représente est mise au placard. Au lieu que la victime soit canonisée (une canonisation sécularisée, s'entend) – une sacralité a posteriori conférée au bouc émissaire par ses bourreaux, comme le décrit René Girard (1972) – c'est bien l'artefact photographique qui voit augmentée sa valeur culturelle, suscitant curiosité et fascination. On voit bien ici comme l'objet peut rapidement se faire icône, voire idole, quand est réactivé dans la sphère publique le lien en puissance qui unit l'objet et le sacré. Il y a donc un déplacement de la personne vers l'objet qui la met en signe, au point où c'est l'objet qui se met en scène et se spectacularise à sa place. L'indien est embaumé, comme minéralisé dans l'artefact photographique. Devenu inerte, il acquiert en effet la dignité muséographique, c'est-à-dire une dignité d'objet, et prend place dans le panthéon des autres objets muséaux, qui recevront hommages et commémorations en lieu et place des acteurs historiques.
- 12 Ce rapport à l'histoire et à la mémoire n'est que la réfraction collective d'un rapport plus intime à la mort et à la perte, comme on l'analysera plus loin, où l'objet fonctionne comme outil de régulation. Ce rapport à l'histoire, n'est qu'une variation ou plutôt la reformulation d'un rapport de la nation à sa propre identité.

L'objet héraldique : une mise en emblème de l'américanité

- 13 Ce que Curtis recherche, et à travers lui ses contemporains américains, c'est son américanité. Ce que Curtis (*é*)prouve, c'est la solidité des catégories qui la fondent. L'objet

se fait alors catalyseur, permettant à l'observateur-manipulateur de négocier son propre rapport au monde, non pas en le modifiant, mais en l'ancrant à l'image de l'objet lui-même, *dans et par* l'objet. Et s'il est miroir, l'objet-photographie fixe apparemment l'identité plus qu'il ne l'interroge.

- 14 Comme les sujets indiens *photographiés*, l'*objet-photographie* ne vaut plus dans sa nature référentielle ou son contenu objectif, mais intervient dans ses effets : le photographié (les sujets) et le photographique (l'objet) sont confondus pour être uniformément recouverts et investis des signes du photographe, qui à la fois les produit et les consomme. Ils deviennent support d'inscription, une enseigne où s'énoncent les signes et les marques de son identité nationale. En un temps où l'Amérique recherche des certitudes plutôt qu'elle ne les ébranle, le monolithe de l'objet constitue un paradigme identitaire, un modèle de stabilité et d'unité. L'objet-photographie acquiert ainsi un statut héraldique et publicitaire, une enseigne à circulation rapide, jouissant d'une visibilité maximale aux yeux de tous.
- 15 Au terme de ces premières analyses, le rapport à l'objet, et par là, le rapport au monde apparaît donc plus comme relevant fondamentalement d'un recouvrement, d'une substitution du monde par un *objet* du monde, ou, plus précisément, d'un remplacement du monde par une *image* du monde. La fonction médiatrice de l'objet s'avère donc partielle, puisqu'il s'agit plus pour Curtis et ses contemporains de transformer l'objet en emblème, en métonyme ou en symbole de soi que de véritablement articuler sa relation au monde, qui est évacuée dans la -fausse- stabilité et unicité de l'objet. Comme si l'objet dispensait confortablement du « travail » de négociation identitaire, inscrite une fois pour toute dans l'objet, dont la nature statique dans l'ordre des phénomènes fait croire à une nature stable dans l'ordre des représentations intellectuelles et cognitives. Car « le champ des objets (...), qui est celui de termes successifs et homologues, est sécurisant. » (Baudrillard 1968, p. 125)
- 16 L'objet-photographie se fait surface et support, un site symbolique hyper-rhétorique, hyper-signé, où le trop-plein de signes identitaires dissimule à peine l'angoisse du devenir qui motive sa production et sa mise à vue. C'est « cette fonction d'omission du monde » dont parle Baudrillard qui tente d'« ôter à la polysémie angoissante du monde. » (Baudrillard 1968, p.247 ; p. 248).

L'alibi : l'objet comme être ailleurs

- 17 L'objet-image offre un *alibi* à deux niveaux. Au niveau de la diégèse, la photo transporte son observateur dans un *u-topos* photographique plus ou moins exotique ; au niveau de la relation à l'objet, ce dernier permet de contourner la réalité en proposant une alternative plus satisfaisante et plus stable. Il est en effet plus facile de contrôler l'objet que de maîtriser le monde. C'est ainsi que la relation à l'objet tend à se substituer à la relation réelle : le plein visuel, objectal, semble désigner (et conjurer) l'angoisse d'une rencontre difficile avec l'autre – il s'agit de produire une saturation d'objets-images pour remplir la béance d'une « disparition » indienne, que tout à la fois Curtis invente mais redoute. L'objet n'offre donc que des restes de relation, une relation expurgée d'un contact effectif. Cette intimité à l'objet, qui trahit une fausse intimité avec les sujets qu'il représente, offre une compensation confortable : « (...) voilà pourquoi s'investit dans les objets tout ce qui n'a pu l'être dans la relation humaine. » (Baudrillard 1968, p. 126). Le dépaysement qu'offre l'objet est donc une échappatoire ambiguë qui procède de l'évitement, voire

même du déni : « la profusion d'images s'emploie toujours en même temps à éluder la conversion vers le réel, (...) à bloquer la conscience sur une satisfaction rêveuse. » (Baudrillard 1968, p. 247)

- 18 Dans un univers américain qui rêve d'essence et d'unicité, on ne veut pas risquer de confronter ses chimères, structurantes et fondatrices, à la complexité de la rencontre interculturelle. L'objet-image autorise momentanément un ré-enchantement du monde face à l'angoisse de la perte et de la dissolution. La contrepartie à cette évasion, c'est que le rêveur ne peut jamais regarder le monde que passivement, de l'extérieur, sans y participer. Il y a donc bien dans cet investissement excessif et irréaliste dans l'objet quelque chose de régressif, qui consiste à jouir de sa propre absence au monde. C'est là la séduction de l'objet.

« L'être fondé en avoir » (Barthes 2002, p.798) : L'avoir compulsif et le manque à être

L'homme de rangement

- 19 L'objet permet de conjurer l'angoisse face au pluriel hétérogène de l'expérience, typique du malaise fin de siècle, présidant à l'entrée dans la modernité. Le projet encyclopédique du *North American Indian*, oeuvre monumentale regroupant plus de 2000 photographies, entend recenser et administrer les Indiens d'Amérique du Nord en classant les photographies. On retrouve dans un tel projet l'impulsion typologique et taxinomique, résidu de l'ère victorienne, et la foi en la toute-puissance de la rationalité explicative et classificatoire. Un besoin d'objet trahit un désir de miniaturiser le monde pour s'en rendre maître. L'*ob-ject* est alors bien ce que l'on met devant soi, pour l'expliquer et le catégoriser – pour ranger le monde à travers lui. Le projet organisationnel relève de l'obsession, une obsession d'objet :

Le projet vécu d'une société technique, (...) c'est une computation et une conceptualisation pratiques sur la base d'une abstraction totale, c'est l'idée d'une monde non plus donné, mais produit – maîtrisé, manipulé, inventorié, et contrôlé : *acquis*. (Baudrillard 1968, p. 40).

- 20 Et l'objet acquis veut se montrer comme tel : c'est ainsi que l'objet-photographie scientifique s'intègre dans une vitrine – iconothèque, photothèque et autre musée de papier. Le monde y est mis en liste, en série, en collection, « packaged » (Sontag 1978, p. 4). On remarque combien, grâce à l'objet, le plan temporel et élastique de l'expérience est rabattu sur le plan plus stable et circonscrit de l'espace dans une structure planaire d'éventaire. Le rapport au monde, paradoxalement, s'*abstrait* et se *déréalise* dans le rapport à l'objet, alors même que celui-ci en offre une concrétisation dans l'espace physique.
- 21 Ce fantasme de toute-puissance démiurgique – produire le monde en en produisant des objets-méronymes – fonctionne en vase clos, puisque les objets ne sont produits que pour pouvoir être rangés. C'est là l'aberration tautologique d'une production autophage qui s'alimente de ses propres artefacts. Seule demeure la satisfaction narcissique du photographe-encyclopédiste qui jouit de son monde-artefact en grand Ordonnanceur : « l'objet abstrait de sa fonction et devenu relatif au sujet. (...) Il se constitue alors en système grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée. » (Baudrillard 1968, p.21) Curtis, en producteur-consommateur de ses propres artefacts,

décide de leur forme, y injecte son sens et y configure des relations qui le rassurent ou le flattent. Le circuit production-réception de l'objet tourne en rond.

De l'appartenance rêvée au monde à l'appropriation de l'objet

- 22 Si la relation à l'objet n'est pas synonyme d'un rapport négocié au monde, elle est la matérialisation ou littéralisation d'un rapport *rêvé* ou *imaginé* au monde. Ce rapport au monde, le photographe le veut d'intégration et d'appartenance. Une appartenance au monde signifiée par l'appropriation de l'objet-monde, car "to collect photographs is to collect the world" (Sontag 1978, p. 3). Par conséquent, la relation aux Indiens d'Amérique du Nord ne peut se faire que par le biais de leur image-objet, sous le signe de l'avoir.
- 23 Il n'est plus à prouver que la prise photographique opère une réification du sujet photographié : la mise en image est une mise en objet, ce qui apparaît dans le motif symbolique du masque, une littéralisation de la transformation photographique du visage humain en artefact. On va retrouver une homologie intéressante entre la manière dont le collectionneur dispose de l'artefact photographique en le manipulant à son gré et les stratégies que le photographe convoque pour se saisir des sujets « photogéniques » indiens dans la diégèse photographique. En effet, si le fantasme de contrôle et de toute-puissance s'actualise dans la possession de l'objet, il se met également en scène à l'intérieur même de l'espace de la représentation. Curtis, par le jeu des échelles, manipule les figures photographiques : il (se) joue des figures *dans* la photo, comme il joue des objets photographiques dans la réalité : les deux dimensions viennent se confirmer l'une l'autre comme si la plasticité de la figure photographiée signifiait et confirmait la malléabilité de l'artefact photographique lui-même. Par un savant jeu d'échelles, le photographe spectacularise les caprices de son contrôle sur ses « créatures », par des allers retours entre visions optiques où la figure se fait figurine, et visions haptiques, ce que certains ont nommé « un toucher visuel », où le gros-plan exprime la présomption de contact, voire de possession, du photographe sur ses sujets photographiques en donnant à ses lecteurs-regardeurs la sensation de pouvoir toucher l'autre par le regard. Liliputisée ou gullivérisée, la figure dans la photo est plastique autant qu'est malléable l'objet-photo lui-même.
- 24 Tandis que l'objet-photographie a prétention à reproduire le monde et à en devenir la *métonymie* sous la forme d'un microcosme photographique autonome, la relation à l'objet se fait du même coup *métaphore* de la relation au monde, autorisant à faire croire par raccourci que l'« usager » dispose du monde comme il dispose de l'objet-photographie. Susan Sontag exprime une idée proche : "photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire" (Sontag 1978, p. 4). Ainsi l'équation entre le voir, l'avoir et l'être devient telle que l'hypertrophie d'objet signifie une hypertrophie du regard d'un moi omnivoquant et donc tout-puissant.

Le prolongement de soi : objet socialisé, objet ostentatoire

- 25 Ce rapport au monde est bien de l'ordre de l'avoir à un âge où s'affirme la vigueur capitaliste et où l'objet se déplace comme une monnaie, au carrefour des échanges techniques, médiatiques, touristiques et économiques. L'accumulation et la thésaurisation des objets devient une norme et même un impératif civique, intervenant

dans la manière dont se constitue l'individualité et se fonde la citoyenneté américaine¹. Une relation d'équivalence se tisse entre les signes extérieurs de richesses (quantitatifs) et la valeur morale et intrinsèque (qualitative) d'un individu. Max Weber (1967) a brillamment rappelé ce système de correspondances entre une éthique protestante, sécularisée mais prégnante, et l'entreprise capitaliste. A travers l'accent mis sur l'objet dans l'économie des échanges symboliques, c'est un processus de matérialisation, voire de trivialisations des valeurs fondatrices américaines qui s'opère.

- 26 L'objet devient « un corrélat objectif », une métonymie de l'homme, de sa valeur morale et de son statut social. Ce qui est placé devant par *l'ob-jet*, ce n'est donc plus le monde en tant qu'il est extériorisé, mais l'homme, en tant qu'il est prolongé, continué par l'objet. En montrant l'objet qui nous appartient, on montre une partie de soi, l'extension matérielle de sa propre personne, la littéralisation objectale de sa propre valeur. Dans cette perspective, est-ce surprenant que Curtis choisisse des objets comme sujets photographiques – paniers, totems, habitations, vêtements, masques, outils, bateaux? Mises en scène mais non théâtralisées, ces photos d'objets ne sont pas à strictement parler des natures mortes, mais de simples répertoires ostentatoires des artefacts indiens, comme si on parlait mieux d'un peuple en montrant les objets qu'il produit : montrer l'objet pour démontrer le sujet. La contagion de l'objet sur la figure humaine est quant à lui ostensible, lorsque l'espace photographique grignote l'espace de l'humain pour le consacrer à l'objet.
- 27 Si l'objet devient une monnaie symbolique, il reste un signe de distinction, au sens où l'a formalisé Pierre Bourdieu (1979). En cela il n'est pas soumis à une circulation fiduciaire : l'objet ostentatoire, puisqu'il distingue, ne circule pas ou peu. Il se montre.
- 28 À l'heure de la massification de la production et de la démocratisation des habitudes de consommation, l'objet *The North American Indian* aura pâti de son statut d'objet de luxe. Finalement, alors qu'une faible visibilité est à peine assurée à son travail et que Curtis ne parvient guère à vivre de sa production, il perpétue néanmoins son travail de collecte. Dans cet acharnement, il développe un rapport à l'objet-photographique qui est bien celui que le collectionneur entretient à la pièce ultime, toujours manquante.

Chasse à l'image et résistance de l'objet

Compulsion photographique : de la collecte à la collection

- 29 Comme on l'a dit précédemment, on pourrait ne voir dans le projet photographique mené par Edward S. Curtis qu'une simple démarche quantitative, influencée par la culture de masse émergente, procédant de la stricte accumulation de matériel photographique et de sa transformation en objets, dans un but de promotion personnelle par la mise en scène et mise à vue d'objets à fort capital symbolique. Pourtant, il semble bien que ce qui se joue dans cette implication à son objet, dans cette quête inlassable d'artefacts menée pendant plus de trente ans, relève plus de la collection que de la simple collecte. En effet, Curtis est un collectionneur – qui n'en finit pas de *chercher* l'objet-photo dans une entreprise dynamique – plutôt qu'un simple collecteur – qui les *trouve* et constitue un patrimoine stable. Contrairement à la logique de la collecte, bornée dans le temps, délimitée dans l'espace, la collection procède d'une logique de l'ajout, de la suppléance dans une recherche impossible de l'objet qui viendra parfaire la collection.

- 30 C'est comme si le collectionneur était absorbé dans une recherche qu'il sait pourtant infinie, et qu'il finissait par devenir le jouet – ou l'objet – de son objet. La recherche du collectionneur se désolidarise de son intention originelle de simple collecte pour devenir une recherche de recherche, une passion qui se noie et se consume dans le vertige de l'objet-photo (l'objet-monde). C'est ainsi que dans *The North American Indian*, les objets-photographie prolifèrent, déclinant ad libitum un seul et même paradigme, non pour s'amender ni se renouveler. Cette répétition du même objet (l'objet-photographie) sous des formes singulières dit l'achoppement du collectionneur sur l'objet, qui n'est que l'expression d'un désir de plénitude que l'objet ne peut que contrarier.

...il faut se demander si la collection est faite pour être achevée, et si le manque n'y joue pas un rôle essentiel, positif d'ailleurs, car le manque est ce par quoi le sujet se ressaisit objectivement : alors que la présence de l'objet final signifierait au fond la mort du sujet, l'absence de ce terme lui permet (...) de la conjurer. (Baudrillard 1968, p. 130.)

- 31 Ce faisant, Curtis transforme également ses lecteurs-regardeurs en collectionneurs en les engageant dans les affres d'une confrontation muette et troublée à l'objet. La collection est toujours inquiète.

La différence de l'objet : inquiétudes

- 32 L'*ob-jet* est jeté au devant pour combler un manque à être et un manque à vivre : la démultiplication des images-objets d'Indiens semble dire l'impossible saisie de l'autre et de son altérité. Si la collection apparaît d'abord comme la construction systématique d'une totalité où le collectionneur règne en maître, on peut se demander cependant si ce rassemblement ne finit pas par perdre tout unicité en se révélant comme une suite morcelée de fragments photographiques, une mosaïque d'objet disparates qui, loin de combler un vide et de conjurer la perte, l'exhibe et l'exacerbe. L'objet mis en série n'est en effet pas réductible à la somme des objets individuels : c'est dans leur addition hétérogène et disséminée dans l'espace des 20 volumes, que les objets révèlent leur promiscuité. Le collectionneur fait donc à travers l'objet l'expérience de la discontinuité, de l'égarement, de l'inachèvement. C'est dans l'addition d'objets, qu'apparaît la fatigue de l'objet à faire sens : si l'objet ne peut épuiser le réel, c'est-à-dire en faire un relevé exhaustif², il peut en revanche fatiguer le sens, en épuiser les ressources. L'objet-photo se fait alors « cliché », au sens littéral et figuré du terme : une longue série de formes vides, condamnées à être inlassablement répétés. Le collectionneur ne jouit plus de son objet ; c'est l'objet, dans sa facétie, qui se joue du collectionneur.
- 33 L'objet vient donc contrarier le projet qui lui a été assigné en générant une faille entre sa *fonction* avouée (celle d'inscrire et de promouvoir un moi américain fort, au niveau collectif et individuel) et ses *effets* concrets. Alors qu'il a été *mis en scène* pour dire la maîtrise et l'ordonnancement, *il met en signe*, dans sa prolifération même, l'impossible clôture de la recherche de l'essence. L'objet apparaît ainsi dans toute sa différence, pour reprendre le terme de Jacques Derrida (1967), dans la mesure où l'objet est à la fois *différent* (de ce qu'il était censé incarné) et *différé* (l'objet et son sens restent toujours à chercher). La créature photographique, comme celle de Frankenstein, refuse le programme de sens prévu pour elle par le créateur, et poursuit un parcours autonome.
- 34 Dans sa répétition, l'objet alimente donc un désir de complétude sans jamais le satisfaire : il en laisse entrevoir la possibilité, mais déçoit toute velléité de contrôle absolu, dans

l'inachèvement qu'il ne peut que produire dans sa mise en série. Entre frustration et satisfaction, déception et gratification, la collection « suscite l'angoisse et l'apaise. Elle comble et déçoit, mobilise et démobilise. » (Baudrillard 1968, p. 249)

« Effets de présence » : mystique de l'objet, hantise du sujet.

- 35 Si la forme même de la collection laisse dans une « aurore de désirs » (Baudrillard 1968, p. 249) par l'inéluctable incomplétude qu'elle implique, le manque et la frustration se jouent également à un autre niveau : l'illusion déçue de capturer l'être que l'objet représente. L'objet, et encore plus la photo, fait croire à une intimité, une présence, mais ce ne sont là que des « effets de présence » qui laissent finalement le possesseur-regardeur seul face à l'objet, pétri du vide de l'objet qu'il croyait plein de la présence de la chose désirée. L'objet est « une visée d'absence » (Baudrillard 1968, p. 249) :

l'image crée un vide, elle vise une absence – par là elle est « évocatrice ». Mais elle est un faux-fuyant. Provoquant un investissement, elle le court-circuite au niveau de la lecture. Elle fait converger les velléités flottantes sur un objet qu'elle masque en même temps qu'elle le révèle. Elle déçoit, sa fonction est de donner à voir et de décevoir. (Baudrillard 1968, p. 247)

- 36 Cette déception face à l'objet naît d'une confusion de l'objet-image et du sujet représenté dans l'image, ou en d'autres termes, du modèle et de son référent, du signifié (le photographié) et du signifiant (le photographique). Dans les années qui ont suivi la naissance de la technique photographique, un tel amalgame n'était pas rare : par la transcription hyper-mimétique qu'elle autorisait, la photographie se donnait comme un prélèvement de réel, dans laquelle la figure photographiée pouvait s'animer, prendre vie, conformément au fantasme ésotérique d'une réactivité de la figure, déjà prégnant en peinture et renforcé par la photographie. Roland Barthes n'en dit pas moins lorsqu'il admet que « l'on dirait que la photo emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement. » (Barthes, 2002, p. 793) Se développe donc une véritable mystique de l'objet photographique : il faut croire que la photographie et l'objet-photo conservent leur aura en dépit des moyens techniques autorisant leur reproduction³.
- 37 En confondant ainsi le représenté et le représentant, le photographe se fait collectionneur idolâtre, perdant de vue le statut strictement artificiel et compensatoire de l'objet-photographie. Mais l'efficacité magique de l'objet-photographie est une efficacité fragile en cela que tout en encourageant un investissement affectif à son endroit, elle rappelle dans le même temps sa nature d'objet. La présence que l'objet offre est une présence spectrale, qui toujours échappe.
- 38 Entre présence et absence, reste la hantise, signe de cet entre-deux d'une absence qui insiste à se rendre présente. Comme le sang sur les mains de MacBeth, l'objet dure, persiste, s'entête, non plus pour feindre une présence, mais pour en rappeler l'absence ou contrarier la tentation de l'oubli des peuples indiens. L'objet, dans son inertie et sa durabilité fait *scandale*, au sens étymologique du terme : il fait obstacle car il est ce contre quoi bute et achoppe la conscience, le regard et le désir. L'objet-photographie est un spectre : même détruit, l'objet revient, à l'image de ce refoulé historique qu'est l'indien et son éternel retour à la conscience coupable américaine.
- 39 Ici apparaît donc le deuxième sens de « relique », qui désigne certes, comme on l'a vu, « ce qu'il reste », mais aussi « ce qui reste », ce qui obsède et qui persiste. La mémoire

organisée est hantée des objets « qui restent », ces traces mnésiques qui n'ont pas été articulées en souvenir.

« Dire la mort au futur » (Barthes) : le memento mori

- 40 Effets de présence, spectres, revenants : nombre de photos d'Indiens s'apparentent à des masques mortuaires, tandis que *the North American Indian* dans son entier pourrait faire figure d'une vaste nécropole photographique. Mais à côté de cette désignation explicite de la mort, invitant à une catharsis, Curtis perpétue également par la photographie la longue tradition de la nature morte et du *memento mori*. On se demandera donc ce qui fait de l'objet le sujet privilégié de l'art funéraire en général et de Curtis en particulier : d'où naît cette force évocatoire et funèbre de l'objet, qui lui permet tantôt d'exorciser la mort, tantôt d'en aiguïser la conscience ?
- 41 Il semble que ce soit le pouvoir allégorique (du grec *allegoria*, « dire autrement ») de l'objet qui se révèle ici, lorsqu'il se défait de la tyrannie de l'analogie et ne se contente plus de « référer à », mais prend tout son sens en « tenant lieu de. » L'allégorie naît donc de la possibilité de dire la finitude humaine et de signifier le rapport à la mort, *par le détour* de l'objet. Dans les natures mortes, on a bien en effet des objets qui ne se limitent plus à leur stricte valeur référentielle ou à leur simple contenu objectif de sens. L'objet, ici un bateau retourné, là un paysage enneigé s'abstrait de sa fonctionnalité d'objet, se détourne des codes et du programme signifiant prescrit pour lui, afin de mettre en scène et en signe une idée qui le dépasse. L'objet signifie plus que ce qu'il donne à voir.
- 42 Ce sentiment de mélancolie naît de l'espace symbolique intermédiaire qu'occupe l'objet : il est un entre-deux, à mi-chemin entre l'humain et l'inhumain, l'animé et l'inanimé. Quand il est aux mains des hommes, l'objet est « dans l'ordre des choses », comme le veut la formule doxique. Mais lorsque celui-ci se trouve seul, sans la main d'homme pour le mouvoir et l'investir, *l'ob-jet* devient *ab-jecte, ob-scène* : il est délié (en écho à ce qu'on a pu dire de l'objet « lié » tout à l'heure) ; il est scandaleux, sa monotonie et son inertie sont catastrophiques : l'objet est la mort au cœur du vivant. L'objet-photo, redoublé par l'objet *dans* la photo, est un « punctum » : l'objet qui « me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes 2002, p. 867). Dans le *memento mori* en effet, ce sont bien les objets *des* hommes *sans* les hommes : outils, habitat, objets ordinaires et quotidiens, dépouillés de la présence humaine. Tout objet, ainsi théâtralisé dans sa monotonie même, peut se lire comme une épitaphe : dernier hommage et témoignage que l'homme fut là, parmi les objets. L'objet *dans* la photo se fait alors symbole de *la* photographie : il en redouble la signification au sein de l'artefact, celle d'une trace laissée d'un « ça a été ». En représentant l'objet dans l'image-objet, par un processus vertigineux de mise en abyme de l'objet en son propre sein, l'homme fait l'expérience de sa propre disparition, de sa propre absence, comme prélude à la mort.
- 43 C'est cette circularité de l'objet irréductible qui provoque la fascination. Le punctum deviendrait alors un « fascinum ». L'objet, mis en perspective dans l'image-objet, est en effet doublement captateur. Sa banalité même, dans ce qu'elle a de scandaleux, lui confère un pouvoir d'absorption. L'objet met en suspens, et ce faisant ouvre un espace de vertige contemplatif. Cette absorption mélancolique ou morbide dans l'objet correspond, selon Régis Durand, à « la résurgence d'un désir profond d'anéantissement dans la tautologie, la somme nulle, la superficialité ou l'itérativité absolues » (Durand 2002, p. 21). En effet, si l'on admet que l'objet est l'envers de l'homme, son *négatif*, pour utiliser une

nouvelle fois la métaphore photographique, on conviendra alors également, que l'expérience (physique ou visuelle) de l'objet est une expérience de l'inhumain, de l'altérité. Dans l'absorption à laquelle invite la nature morte ou dans la mélancolie à laquelle enjoint le *memento mori*, il s'agit pour un moment « de redevenir objet, et de redevenir autre » (Baudrillard 1998, p. 23) dans un oubli de soi qu'il faut imaginer salutaire :

L'enjeu, c'est de faire que l'objet, au lieu que lui soit imposées la présence et la représentation du sujet, devienne le lieu de son absence et de sa disparition (...)
C'est une inversion du miroir. Jusqu'ici c'était le sujet qui était le miroir de la représentation. L'objet n'en était que le contenu. Cette fois c'est l'objet qui dit : « I shall be your mirror ! » (Baudrillard 1998, p.6-7).

- 44 Prenant ses sources dans la tradition ancestrale des *vanitas*, les natures mortes et les *memento mori* photographiques de E. S Curtis engagent donc à faire le deuil de l'immortalité par la médiation de l'objet –non pas un deuil endeillé et complaisant, mais une opération identitaire nécessaire.
- 45 C'est finalement dans ce rapport ultime de l'homme à sa propre mort que l'objet recouvre ses vertus « d'intercession symbolique ». Plus de mascarade : le détour par l'objet ramène l'homme à sa mort, alors qu'auparavant il ne faisait que l'éloigner de sa réalité.

Conclusion : l'aporie de l'objet ?

La fatigue de l'objet à signifier, à faire signe ?

- 46 « By disclosing the thingness of human beings, the humanness of things, photography transforms reality into a tautology » (Sontag 1978, p. 111). Faut-il, au terme de notre analyse, conclure avec Susan Sontag à une tautologie? N'est-ce pas confondre l'illisibilité (ou plutôt une lisibilité problématique) avec l'insignifiance ? Quand il s'agit de l'objet, on ne peut pas se résoudre au littéralisme, car ce dernier signifie toujours plus que ce qu'il montre : il est une surface faussement lisse qui, tel une poupée russe, cache ou révèle toujours « autre chose ». Coquille vide, on pourrait croire que l'objet ne fait que recevoir de l'extérieur un contenu de sens qui le recouvre pour le faire exister et lui donner une certaine lisibilité dans la sphère sociale. Mais on a également vu que l'objet détenait une visibilité propre et qu'il pouvait faire signe en tant que tel, jusqu'à contrarier les programmes et prescriptions dont il était la cible. Mais conclure à une autonomie signifiante de l'objet consisterait à revenir au constat vertigineux de la tautologie.

L'ambivalence de la structure signifiante de l'objet

- 47 L'objet-image est l'objet paradoxal s'il en est : d'un côté, il se donne immédiatement aux sens, ancré dans le monde physique et concret des choses et des phénomènes ; de l'autre, il (s') abstrait, se soustrait aux stratégies d'investissement et de projections. Entre surface et profondeur, effets de présence et rappel d'une absence, matérialisation et déréalisation, mémoire et oubli, angoisse et certitude, frustration et satisfaction, l'objet est un lieu dynamique de tensions fondatrices qui cristallise en son sein des manques multiples et des désirs contradictoires. Alors qu'il est le lieu où s'inscrit la nation américaine et ses codes identitaires, il est également le lieu intime d'un dessaisissement du sujet. Relationnel, l'objet et sa médiation invitent à être au monde par l'articulation et

la négociation qu'il autorise. Abjecte, obscène, l'objet déshumanise la relation en entretenant le fantasme délétère de sa perfection et en offrant une duplication idéale de la réalité.

- 48 Devant la surabondance et le déluge d'objets (et surtout d'objets-images) qui affluent continuellement, on risque l'indigestion, prélude à une banalisation, à une inattention à l'objet par excès de sollicitation. Pourtant, il importe de maintenir sa vigilance envers l'objet, envers celui qui fait signe, mais également envers celui qui ne *semble* pas faire signe, car il est souvent celui qui a le plus à dire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

Source primaire

Curtis, Edward S. 1907-1930. *The North American Indian*, 20 vols. [Seattle, Wash.], Cambridge, MA: University Press, 1907-1930.

Adresse URL : <http://curtis.library.northwestern.edu/curtis/toc.cgi>

Sources secondaires

Augé, Marc. 1998. *Les formes de l'oubli*. (Paris : éditions Payot & Rivages)

Barthes, Roland. 2002. *La chambre claire*, dans *Oeuvres complètes V*. (Paris : Seuil)

Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. (Paris : éditions Gallimard)

Baudrillard, Jean. 1998. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité, elle en est une autre plus subtile, qui enveloppe la première du signe de sa disparition... (Paris : Descartes et Cie).

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. (Paris : Minuit)

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. (Paris : Seuil)

Durand, Régis. 2002. *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. (Paris : éditions de la Différence.)

Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. (Paris : éditions Grasset, rééd. Hachette Littératures, coll. « Pluriel »)

Hamon, Philippe. 2001. *Imageries, Littérature et image au XIX^e siècle*. (Paris : José Corti, coll. « Les essais »)

Malraux, André. 1974. *Les voix du silence. Le musée imaginaire*. (Paris : n.r.f Gallimard)

Sontag, Susan. (1973) 1978. *On Photography*. (New York: Farrar, Straus and Girous)

Young, James E. 1993. *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. (New Haven and London: Yale University Press).

NOTES

1. C'est l'idée d'un moi idéal propriétaire qui ne se conçoit que possédant (« the ideal Self as owner »), tel que l'a étudié C. B. Macpherson, dans son ouvrage *The Political Theory of Possessive Individualism : Hobbes to Locke*. (Oxford : Clarendon Press. 1969.)
 2. L'anglais dit, de façon symptomatique, « to exhaust ».
 3. J'é mets ici une objection à la thèse de Walter Benjamin, selon laquelle les moyens techniques de reproduction des œuvres d'art les auraient dépouillées de leur authenticité, unicité et valeur culturelle, en un mot, de leur aura. *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. In *Œuvres II, III* Paris : Gallimard. Collection Folio Essais, 2000.
-

RÉSUMÉS

In the early 20th century, within the context of an ever-increasing proliferation of (visual) objects, of their forms, functions and ways of circulation, Edward S. Curtis's 20-volume encyclopaedia of North American Indian life is both paradigmatic and unique, as it stands at the crossroad of multiple –sometimes competing– cultural dynamics. Though Curtis's Indians photographs are framed and contained by a pseudo-scientific apparatus, they are only marginally ethnographic. They rather appear as instruments of “symbolic intercession”, providing an outlet for the archival impulses of the period, thus participating in the overall process of history-making and memorialization. Yet, in spite of the collective, nationalist and largely instrumental value and worth attributed to the photographic artefacts, they also strike us as symptoms of anxiety, locus of melancholy, not to say poetic sites of reflexivity. We will focus on the complex, double-edged status of photographic objects –the photograph as object and the object in the photograph – which can serve as stable surfaces of national inscription but also as forces of disruption, questioning the very authority of the author by dint of their mute, a-human eloquence.

INDEX

Mots-clés : Edward Sheriff Curtis (1868-1952), États-Unis, photographie, culture visuelle, XX^e siècle, indiens d'Amérique du Nord, histoire, mémoire, material culture, object, valeur

Keywords : United States, photography, visual culture, 20th century, indians of North America, history-making–memory, worth