



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

80-81 | 2000
Questions d'optiques

De l'échantillon au corpus, du type à la personne

From « Types » and Samples to Individuals in a Photographic Corpus

Christine Barthe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3149>

DOI : 10.4000/jda.3149

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 71-90

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Christine Barthe, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues* [En ligne], 80-81 | 2000, mis en ligne le 01 juin 2001, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3149> ; DOI : 10.4000/jda.3149

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Journal des anthropologues

De l'échantillon au corpus, du type à la personne

From « Types » and Samples to Individuals in a Photographic Corpus

Christine Barthe

- 1 A la promotion de la photographie au rang d'œuvre d'art dans les années quatre-vingt succède aujourd'hui un intérêt nouveau vers des usages et des formes spécifiques de la photographie jusque-là moins explorés, et particulièrement la photographie scientifique. Questionnant les rapports entre l'anthropologie et la photographie, des travaux significatifs ont vu le jour dans le sillage des recherches initiées par Roslyn Poignant et Elisabeth Edwards. Observé depuis la photothèque du musée de l'Homme, ce mouvement de fond se manifeste de façon sensible, à différents niveaux : de nouvelles demandes apparaissent de la part de chercheurs venant d'horizons divers : historiens des sciences, historiens d'art, étudiants en ethnologie ou en photographie. Le public général, aujourd'hui plus au fait de l'histoire de la photographie, devient également plus précis dans ses requêtes, et recherche non plus seulement des images de pays lointains, mais également de populations disparues ou imaginées comme telles. De façon générale, aux niveaux européen et mondial, les institutions détentrices de ce type de collection portent une nouvelle attention à ces photographies. Cela se traduit par des questionnements, mais aussi par la volonté de mettre les photographies à disposition d'un public renouvelé, notamment par le biais des publications et des expositions.
- 2 A travers le cas de la photothèque du musée de l'Homme, nous allons évoquer quelques enjeux liés à ce phénomène de « redécouverte » des collections de photographie ethnographique, et comment les choix actuels sont déterminés par un bilan du passé de la collection.
- 3 Il paraît utile de préciser les termes que nous allons employer. Nous évoquerons ici indifféremment sous le terme de photographie anthropologique les images à usage anthropologique ou ethnologique, rassemblant les photographies faites par des anthropologues ou les ethnologues pour leurs propres recherches, les photographies faites par des photographes pour des anthropologues, mais aussi des photographies

utilisées par les anthropologues sans qu'elles aient été conçues à l'origine dans ce but, comme toutes les photographies rassemblées pour eux, qui ont été organisées et documentées dans ce but. Cette définition englobe toute l'hétérogénéité des photographies de militaires, amateurs, scientifiques, voyageurs, à travers un point commun : leur utilisation proposée ou effective, à un certain moment, pour la recherche en anthropologie.

- 4 Pour des raisons certainement analogues à celles qui ont motivé des travaux dans des collections similaires (nouvelle connaissance des problèmes de conservation des photographies, nouvelle histoire de ce médium, nouvelles méthodes), une politique des collections photographiques s'est mise en place à la photothèque du musée de l'Homme depuis 1992. Cette politique s'exerce à travers différentes actions et choix préalables, fondés sur une analyse continue de la collection.
- 5 Les bilans réalisés entre 1992 et 1995 ont fait apparaître une situation paradoxale : du point de vue de l'inventaire, de la conservation, de la documentation, les traitements donnés aux photographies n'avaient quasiment pas changé depuis leur mise en place en 1938, date d'ouverture du service. En termes de conservation des collections, l'urgence était de mise : inventaires, identifications, restaurations, avec surprises, bonnes ou moins bonnes, à la clé. Du point de vue historique, on pouvait se faire une idée assez précise de la façon d'envisager la photographie pour l'ethnologie dans les années trente et des moyens choisis pour donner au public de cette époque une image et un usage de l'ethnologie. Nous allons essayer d'en donner une idée à travers la description des principes de classification et des dispositifs de présentation des photographies.

Une géographie sans histoire

- 6 On constate d'emblée la grande attention portée à la localisation géographique de la scène ou de la personne photographiée, au détriment des mentions d'auteur, de dates, de contexte de prise de vue, relégués au rang de détails. De fait, le géographique semble avoir été l'élément structurant de l'organisation des photographies : sans mention de lieu, la photographie n'avait tout simplement pas de place et pas d'existence. Le terrain est prééminent à tout le reste. Cette hiérarchie dans la documentation apportée aux photographies était subordonnée à l'organisation du musée de l'Homme, divisé pour l'ethnologie en départements géographiques. Cette primauté du contexte géographique a contribué à exclure les conditions de production des photographies. L'identification de la photographie au lieu où elle a été prise semble parfois témoigner du désir d'insérer la scène représentée dans un scénario de l'origine, comme si les sociétés existaient par une sorte d'émanation de la terre¹. Le rangement physique des documents accentue cet effet simplificateur puisque toutes les images concernant un même pays étaient regroupées sans distinction de date : la juxtaposition immédiate de photographies du XIX^e et du XX^e siècle contribuait à abolir toute notion de temps. Cette impression se trouvait renforcée par le vocabulaire utilisé dans les légendes accompagnant les photographies, le terme « aujourd'hui » s'opposant le plus souvent à « avant ». De même, l'emploi de l'imparfait renvoie l'activité décrite dans une tradition intemporelle. Pour la description détaillée d'une action, un présent généralisateur est utilisé, dans une phrase elle-même non située dans le temps, donnant à l'ensemble l'allure d'un aphorisme indiscutable².

L'organisation par thèmes

1 à 3. Thesaurus (texte tapé à la machine) : Yvonne Oddon, Anatole Levitsky. Classification en usage à la photothèque du musée de l'Homme à partir de 1938.

- 7 Au cadre géographique succédait ensuite un classement thématique. L'ensemble du classement (voir illustrations n° 1 à 3) a été mis au point par Yvonne Oddon, premier directeur de la bibliothèque du musée de l'Homme, et Anatole Lewitzky. Il régent l'organisation des images et n'a pas subi de modification depuis sa rédaction. Ce document mérite toute notre attention, tant il rend transparent pour nous aujourd'hui un mode d'emploi de l'image ethnologique pour le public des années trente³. Si en premier lieu une photographie utile à l'ethnologie doit nécessairement indiquer sa provenance géographique, en second elle doit préciser à quel domaine de la vie sociale elle peut être rattachée. Pour cela, on fait appel à un thesaurus thématique à trois niveaux qui tente de cerner le contenu des photographies. Ce classement appelle plusieurs commentaires, et nous ne l'analyserons pas en détail ici, préférant nous attacher à l'une de ses branches. Alors que les rubriques précédentes tendent à une description exhaustive des domaines de la vie humaine, dépliant branche par branche une palette de catégories relativement précises, la catégorie « apports extérieurs », placée en fin de classement paraît figurer en dernier recours, regroupant des scènes hétéroclites que l'on n'a définitivement pas pu ranger dans le début de la classification⁴. Ici apparaissent les éléments qui, dans les photographies, témoignent du passage de l'ethnologue et de son équipe, quelquefois de l'implantation des structures coloniales, souvent de la présence de religieux occidentaux. On y perçoit donc des mélanges et des emprunts entre cultures. L'utilisation des termes « intérieur » et « extérieur » insiste sur le caractère fondamentalement étranger de l'ethnologue et de son monde qui pénètrent une société que l'on se représente comme jusque-là close. Ce vocabulaire renvoie à la notion de pureté en regroupant sous une branche du thesaurus tout ce qui était assimilé à de l'inauthentique. Nous sommes tentés de déceler dans cette catégorie « apports extérieurs », le regret du fait que la présence de l'ethnologue ait des conséquences visibles sur les photographies comme dans les sociétés observées. Si nous considérons la photothèque du musée de l'Homme comme une sorte de vitrine de l'ethnologie française des années trente, nous lisons dans ce classement le désir de présenter une image de sociétés entièrement différentes. En conséquence, on aura rejeté dans cette rubrique-alibi tout ce qui a trait aux échanges entre sociétés observantes et société observées. Pour mieux souligner la répartition des rôles dans l'intégration de ces « éléments extérieurs », on a opté pour le terme « d'apports » qui présente la société observante comme agissant de façon unilatérale et la société observée comme entièrement passive.

Le mode de présentation

- 8 Pour continuer cette description, nous devons nous intéresser à la façon dont les photographies sont présentées au public. Chaque tirage photographique est collé sur un carton au format prédéfini (22.5 x 29.5 cm). On a choisi pour ces cartons de montage une couleur grise qui, si elle ne valorise pas l'image, supporte en revanche les manipulations multiples. Le carton est partagé en trois zones par des lignes imprimées. On trouve dans

la partie supérieure les références géographiques, déclinées du plus général au plus précis. A la suite de cette ligne apparaît le rappel de la rubrique de classement, puis toujours à la suite et inscrit à l'encre rouge, le groupe de population. Cette zone est complétée par un pastillage de couleur à deux significations : le premier rappelle le continent et le second le domaine. Ici on constatera que le principe mnémotechnique obéit à une simplification radicale qui doit beaucoup à l'anthropologie raciale de cette fin des années trente : pastille noire pour l'Afrique, jaune pour l'Asie, bleue océan pour l'Océanie, rouge pour l'Amérique du Sud, rose pour l'Amérique du Nord, et plus curieusement, vert pour l'Europe, blanc pour Madagascar⁵. Comme dans toute classification, les entre-deux posent problème : on adopte alors le bicolore. Les Antilles deviennent noir et rouge, l'Arctique jaune et rose, l'Indonésie jaune et bleu.

- 9 Le rectangle central du carton contient le tirage collé et, le cas échéant, la légende de l'image. La partie droite du carton nous renseigne sur les numéros de référence de l'image et, plus rarement, mentionne en toutes lettres le nom de l'auteur. L'ensemble des informations est au début écrit à la main, puis tapé à la machine, offrant ainsi une grande régularité d'apparence. On peut se demander si l'effacement des noms d'auteurs n'a pas été conçu pour ne pas troubler cette régularité. En effet, ils sont à la fois signalés et dissimulés sur le carton par un numéro de code placé à la fin du numéro de référence de l'image : 24 pour Alfred Métraux, 41 pour Marcel Griaule, 47 pour Claude Lévi-Strauss... Ce système de codage pose question : si les dates des photographies ne sont pas mentionnées, c'est sans doute parce que non demandées par la photothèque, elles sont restées inconnues. L'auteur ou le donateur en revanche sont le plus souvent connus puisqu'ils font l'objet d'un contrat pour l'exploitation commerciale des photographies. Ce *quasi* anonymat des auteurs, loin d'être une lacune, est donc bien un choix. Cette présentation tend à montrer la photographie comme un objet collecté lors d'une fouille, un fragment d'une réalité objective, et non comme la vision d'un individu. Nous retrouvons ici un phénomène de dépersonnalisation du discours anthropologique décrit par Nélia Dias à propos de l'utilisation des photographies pour l'anthropologie du XIX^e siècle : « A l'instar d'autres disciplines, les données anthropologiques, grâce aux instruments d'observation et de mensuration, devenaient de plus en plus impersonnelles, l'objectivité allant de pair avec l'effacement graduel de l'observateur » (DIAS, 1994 : 45). Remarquons que cet « effacement graduel » semble encore constituer dans les années trente une condition nécessaire pour que la photographie destinée à l'anthropologie apparaisse comme une « donnée » (voir illustration n° 4).

4. Pierre Verger, 1936, Bénin. Cultivateurs Somba (inv. 1998-13549-21).

Fiction, reconstitution, démonstration

- 10 A travers le classement utilisé, les choix faits pour décrire et montrer les photographies, le vocabulaire employé, se révèle donc un véritable processus de traitement de l'image. Nous pourrions le résumer par la formule suivante : « comment une photographie devient une photographie anthropologique (au musée de l'Homme) » ? L'histoire de la photographie et les théories de la communication nous ont appris que toute photographie, loin d'exister par elle-même, se détermine par l'usage que l'on en fait et la manière dont on la montre. En examinant la collection de la photothèque du musée de l'Homme, nous constatons en effet que les photographies ne sont « anthropologiques » ni

simplement par leur auteur, ni par leur sujet. Elles le deviennent à travers un processus qui est bien un processus de légitimation. Le géographique, le label thématique, le vocabulaire, la formulation employés pour leur description contribuent chacun pour leur part à les intégrer dans un vaste ensemble et les créditer du statut de « document ». Elles acquièrent alors à la fois une qualité d'authenticité et un caractère scientifique. Ainsi, des scènes provenant de tournages de films ont pu être tout à fait englobées et en quelque sorte « digérées » dans ce processus de construction de l'image anthropologique. Sergueï Eisenstein figure à ce titre dans la liste des auteurs présents dans les collections. L'image montre deux silhouettes entourées de cactus et la légende portée sur le carton indique « Indigène et sa femme parmi les cactus ». Aucun auteur n'est mentionné, par un nom ou un code. En revanche le registre d'inventaire précise : « S.M. Eisenstein, Amérique, Mexique, paysage du Haut-Plateau. Du film *Tonnerre sur le Mexique* ». L'image a été enregistrée en 1935. Cet exemple nous entraîne sur les rapports entre les notions d'information et de fiction à travers différents modes de restitution.

- 11 L'histoire de la photographie s'est longtemps nourrie d'une idéologie de l'authenticité basée sur l'association entre les notions de réel et de naturel et la « prise sur le vif » de la photographie. Cette liaison accorde un potentiel d'authenticité à la scène photographiée proportionnel à la vitesse à laquelle la photographie est prise, cette vitesse permettant au photographe d'opérer de façon quasi invisible, et selon l'expression consacrée « à la sauvette ». C'est peu de dire à quel point cette façon d'envisager la photographie répudie d'emblée toute idée de reconstitution, de mise en scène, et tend à nier la statut de représentation à toute prise de vue. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier comment cette vision résiste dans le contexte de la photographie appliquée à l'ethnologie.
- 12 Les rapports entre la réalité et sa restitution via une fiction ou une reconstitution sont remarquablement interprétés par Marcel Griaule. L'étude de cette collection offre une foison d'exemples et de cas différents. Nous nous intéresserons à une série de photographies dont *L'Afrique fantôme* nous apprend qu'elles ont été réalisées lors de la mission Dakar-Djibouti, le 2 novembre 1931 : « Sortie de masques complètement ratée : une de ces lamentables reconstitutions auxquelles nous avons bien fait de ne pas nous livrer. Basse mascarade de Saint-Cyr, éventaire de fripier » (LEIRIS, 1996 : 252). La comparaison avec les listes de légendes des photographies rédigées par la mission Dakar-Djibouti fait apparaître qu'une série de clichés (plus de trente) ont été faits ce jour-là. Ces légendes font systématiquement apparaître en premier lieu : « reconstitution du 02 novembre » avant de décrire plus précisément la scène ou la replacer dans la chronologie du déroulement de la cérémonie. Il est frappant que constater que là où Leiris perçoit du « lamentable », Griaule trouve quelque chose de bon à prendre et à utiliser, dans un usage pédagogique de la photographie. Il est très loin de l'illusion de ramener à travers ses photographies un fragment de la réalité vécue, dissociant radicalement l'expérience (dont Leiris nous fait le récit) et la transcription de celle-ci, sa transformation en matériau utilisable pour l'ethnologie. La précision du contexte de la reconstitution est à mettre en rapport avec les croquis utilisés par la mission Dakar-Djibouti afin d'indiquer l'endroit depuis lequel la photographie a été prise. Dans ces deux démarches est affirmée la prépondérance primordiale de la notion de point de vue⁶. On retrouve ce même souci dans de nombreuses légendes originales provenant des documents de la mission : par exemple « L'informateur Mamadou Vad montrant l'usage de la houe » (voir illustration n° 5) nous précisant ainsi plus que les éléments visuels, le contexte général de la mission, le

rôle de la personne photographiée, son identité et le caractère de démonstration de l'action photographiée.

- 13 Il est intéressant aujourd'hui de constater à quel point cette façon de décrire les photographies s'est heurtée au mode de traitement en usage à la photothèque, tel que nous venons de le décrire plus haut. Cela est particulièrement frappant dans les choix des images, avec une mise à l'écart systématique de nombreuses photographies traitant de la vie quotidienne de la mission et vraisemblablement jugées « non ethnologiques »⁷. La différence se confirme encore dans les textes de description : là où la mission précise contexte, identité des protagonistes, reconstitution, le carton de montage de la photothèque simplifie, élargue et généralise, produisant des effets plus ou moins dévastateurs. Il n'y a plus alors de reconstitution, et les personnes ne sont plus que des hommes ou des femmes dont les actions sont montrées dans leur immédiateté, sans mention de leur raison d'être ni de leur but (voir illustration n° 6).
- 14 Ce mode « d'anthropologisation » de la photographie mis au point en 1938 a permis d'intégrer sans problème quelques années plus tard l'ensemble des photographies du XIX^e siècle provenant du Laboratoire d'anthropologie du Muséum, rattaché au nouveau musée de l'Homme. Nous savons aujourd'hui que la plupart des photographies réalisées par Roland Bonaparte ont été faites au cours « d'expositions ethnographiques » organisées à la fin du XIX^e siècle dans les grandes capitales européennes. Dans les revues populaires et les publications scientifiques de l'époque, les personnes déplacées étaient uniquement présentées au titre de représentants d'un groupe humain particulier, et rarement en tant qu'individus (voir illustration n° 7). Là où nous percevons aujourd'hui la négation de toute histoire, la photothèque de 1941 a retenu un critère nécessaire mais suffisant pour intégrer ces images à

5. Marcel Griaule, 1931, mission Dakar-Djibouti, Kayes (Mali).

L'informateur Mamadou Vad montrant l'usage de la houe

[image restée en cours de traitement, retrouvée dans le « cimetière », légende manuscrite par Michel Leiris] (inv. 1933-1485).

6. Marcel Griaule, mission Dakar-Djibouti, 1932 (inv. 1998-21826-41). Le cas de cette photographie nous montre comment la volonté de tirer toute scène vers l'universel pour créer une typologie nie le contexte historique, préférant un faux naturalisme qui risque le contresens. Ainsi le texte accompagnant l'image nous donne comme éléments : « Gondar - Danse - Danses au milieu de la foule ». Les recherches menées à partir des carnets de la mission font apparaître que la scène se passe le jour de Masqal (fête de l'invention de la Croix) à Gondar le 27 septembre 1932 et que la personne qui danse est la Zar Teru Nes, éléments qui modifient considérablement notre perception de cette photographie.

7. Anonyme, don Veuve Lorin, 1887, Jardin d'acclimatation, Paris.

Achanti (inv. 1998-22954).

- 15 la collection : l'origine géographique des personnes photographiées à Paris. Ici à nouveau, nous constatons que la validité scientifique accordée au document obéit à une logique et possède ses exigences. Même si nous avons aujourd'hui parfois du mal à les reconnaître comme telles, nous devons nous garder en permanence d'une interprétation anachronique de ces processus en portant un jugement trop définitif sur ces modes de classement précédents. Nos critères d'attribution du statut d'image anthropologique ont changé.

Du document à la collection, nouvelles questions

- 16 A la lecture de ces constatations, il est aisé de déduire quelles ont été nos priorités au moment de créer un catalogue informatisé des collections. De nombreux problèmes de conservation avaient mis en évidence la nécessité d'un nouveau système d'inventaire, cohérent avec ces attentes. Du côté de la documentation, nous avons choisi de nous attaquer aux failles les plus évidentes qui concernaient les données historiques.
- 17 Une de nos principales préoccupations a été la datation des photographies, ainsi que leurs états divers : négatifs originaux, tirages postérieurs, etc. Mais, plus que le traitement des photographies image par image, nous avons eu le souci de pouvoir reconstituer des corpus : par auteur, par mission ou voyage. Afin d'affirmer cette nouvelle politique, nous avons pris le parti d'organiser physiquement les collections dans cette logique. Ce choix se défend également d'un point de vue pratique, puisque la recherche des informations biographiques concernant un auteur permettait de cerner la majorité des informations absentes. Rassembler les photographies par ensembles d'auteurs est une démarche qui se rapproche du traitement des œuvres d'art, plaçant « l'individu créateur » au premier rang. Pourtant ce n'était pas notre but principal que de glisser du statut de photographie ethnologique à celui de photographie artistique. Le changement important est le passage du document à la collection et, plus que de donner un label artistique à ces photographies, nous souhaitons les intégrer à une histoire générale englobant l'histoire de l'art et l'histoire des sciences. Plutôt que de présenter l'individu comme artiste, nous tenons à le situer clairement dans son époque. De la même façon pour les images, il nous semblait pertinent de privilégier la notion d'ensemble plutôt que d'essayer d'isoler des images uniques.
- 18 Considérer cet ensemble de photographies comme une collection historique peut paraître une simple question de bon sens. Pourtant, elle entraîne, si on lui reste fidèle, une série de conséquences. En effet, la collection représente un matériau historique par ses auteurs mais aussi par ses sujets, c'est pourquoi les noms et identités des personnes photographiées sont des données primordiales à retrouver aujourd'hui. Plusieurs travaux en cours permettront à l'avenir de donner un nom à de nombreux visages. L'identification des personnes ainsi que la reconstitution des contextes de réalisation posent aujourd'hui la question du mode de diffusion de ces images.
- 19 Dans la photothèque des années trente et même plus tard, l'utilisation des photographies, de fait restreinte au monde de la recherche et du musée n'a jamais posé de problème⁸. Aujourd'hui le droit de la photographie existe sous de nouvelles formes, ainsi que le droit des personnes photographiées. Notre rapport aux photographies ayant changé, nos usages de ces photographies doivent évoluer également, sans ignorer le contexte actuel du marché des images. Or, si nous considérons qu'il y a du sens à se préoccuper du contexte de réalisation de ces photographies, nous ne pouvons pas dans le même temps les considérer comme de simples objets de consommation. C'est pourquoi il nous semble utile de réfléchir aujourd'hui à des modes de consultation et de diffusion de ces images en nous référant aux usages en vigueur dans les services d'archives. En effet, comme l'archive écrite, la photographie peut mettre en cause des personnes, et relever de la sphère privée. Les travaux menés pour le catalogue informatique ont tout récemment suscité des dons de collections. Ces nouveaux cas soulèvent des questions quant à la diffusion d'images réalisées au cours de cérémonies dont certains aspects ici

photographiés sont censés rester secrets. Notre capacité à intégrer ces notions dans la gestion quotidienne, de la conservation à la diffusion, sera certainement une condition pour espérer à l'avenir de nouveaux dons.

- 20 L'usage de ces photographies doit donc être repensé : il ne fait aucun doute que l'étude et la connaissance de ces fonds demandent à être encouragées par un large accès pour la recherche. Pour autant, une diffusion pour l'idée de diffuser, sans véritable accompagnement éditorial nous paraît risquer l'écueil que nous tentions de dépasser : donner aux photographies un usage simplement illustratif ne risque-t-il pas de nous entraîner à nouveau vers un processus de typologisation des sociétés, amenant à présenter des situations comme des exemples au lieu de cas particuliers, et des personnes comme des représentants-échantillons ? En d'autres termes, il nous paraît indispensable que le travail de reconstitution des contextes, mené à l'intérieur des collections, soit fait pour l'ensemble des photographies en préalable à leur mise à disposition pour le public. Le travail est colossal, c'est pourquoi nous tenons à insister sur le décalage entre les possibilités techniques offrant la réalisation de « banques d'images » gigantesques et le lent processus de reconstitution des données historiques.
- 21 En second lieu, le résultat de ces reconstitutions doit être rendu accessible au public. Si nous avons montré que la classification mise en œuvre en 1938 était à présent caduque, la question de son remplacement se pose. Faut-il aujourd'hui s'atteler à la mise en place d'un nouveau thesaurus qui prétendrait couvrir les usages de la photographie pour l'anthropologie ? Cette question amène celle du rôle dévolu à la photographie par la recherche actuelle. En outre, si nous prétendons aujourd'hui nous adresser à des domaines plus étendus que celui de l'anthropologie, intégrant l'histoire de cette discipline comme celle de l'art dans une histoire plus généraliste, nous ne pouvons ignorer la spécialisation toujours plus grande des vocabulaires, dans chaque domaine. Ces constatations nous incitent à rester modestes sur nos possibilités en matière d'organisation raisonnée. Concevoir une nouvelle classification thématique impliquerait d'embrasser la collection dans son ensemble et prétendre en proposer un usage spécifique aujourd'hui nous paraît aussi présomptueux que limitatif. Dans l'immédiat, concevoir des clefs de recherche pour des ensembles circonscrits paraît un scénario plus plausible. Cela permettra de mesurer les attentes des publics et d'essayer d'établir des accès plus personnalisés. En effet, au niveau du public comme au niveau du contenu des collections, un travail de repérage au cas par cas doit être fait. Côté collections, il s'agit de renommer les personnes et les contextes, du côté du public nous devons cerner la diversité des demandes, et les façons de formuler celles-ci. Sur les deux plans, nous devons renoncer au rêve universaliste pour porter notre attention vers des cas particuliers

NOTES

1. « Nous suggérons comme principale division de ce classement un cadre **géographique** (région ou province par exemple), afin de situer chaque population dans son **milieu naturel** (photos de

paysages, de sites, etc.) » in Oddon Y., 1938. *Cadre de classement pour la photothèque d'un musée d'ethnographie*. Centre de formation de l'UNESCO pour les techniciens de musée, Jos Museum, Nigéria ; « En géologie comme en anthropologie, le terrain se présente au premier abord comme une catégorie uniquement chthonienne : il désigne un segment de l'écorce terrestre ou, par extension, l'ethnie qui peuple cette portion du globe » (PULMAN, 1988 : 28).

2. Par exemple : « Les Dungaléat sont extrêmement attachés à leurs chevaux : on pleure pour leur mort, dont on se fait condoléance mutuelle comme pour une personne ; le cheval est un cadeau que le mari doit faire à ses beaux-parents dès la naissance de son premier enfant. Cependant son introduction est assez récente ».

3. Le service a toujours été ouvert à tous les publics, chercheurs, enseignants ou éditeurs en particulier.

4. A noter également, la présence d'une rubrique sous le terme « vie sociale » qui regroupe des « scènes diverses ».

5. Rappelons que ces deux catégories géographiques ont existé plus tardivement au musée de l'Homme, notamment avec la création d'un département distinct d'ethnologie de Madagascar à partir des années 1960.

6. Sur le goût de Marcel Griaule pour la mise en scène et sa conception de l'ethnographie comme « entreprise théâtrale », cf. CLIFFORD (1996 : 61-95).

7. De nombreuses photographies ont été retrouvées dans un tiroir intitulé « cimetière ». Voir BARTHE & PIERRE (1999).

8. Cette diffusion restreinte était même vécue comme un handicap par la direction du service qui prétendait monter une véritable agence de photographies. En 1959, Lucienne Delmas, responsable du service, regrettait : « Service commercial : en régression pour les raisons citées plus haut. On dit en ville que “nous n'avons que des vieux trucs” ». Photothèque, *Rapport du 3^e trimestre 1959*, Archives de la photothèque.

RÉSUMÉS

Nous assistons depuis quelques années à un mouvement général d'intérêt vers la « photographie ethnologique ». Le bilan des modes de traitement utilisés à la photothèque du musée de l'Homme entre 1938 et 1992 détaille les aspects suivants : prédominance du géographique sur l'historique, organisation thématique, présentation des images. L'examen de ces points montre comment la photographie devient « photographie ethnologique » grâce à un processus de « labellisation ». Ce processus a été appliqué notamment à trois cas particuliers : les images tirées de films de fiction, les images de reconstitution, et les photographies héritées du XIX^e siècle.

Nous tirons aujourd'hui des enseignements de cette analyse. A travers les aspects de contextualisation historique et de reconstitution des données perdues se pose la question de l'accès et de la diffusion de ces collections aujourd'hui, ainsi que celle de leur positionnement dans un champ de disciplines élargi.

Considering photography from an « anthropological » point of view has been a new perspective in the latter years at the Photothèque of musée de l'Homme in Paris.

We are now evaluating how the collections have been recorded from 1938 to 1992 under the following aspects: geography predominance on history, subject organisation, ways of mounting and showing photographic objects. Reviewing these different topics shows how any photography

has become an « anthropological photography » through « labelling ». This process has been notably used in three different cases: pictures taken out of fiction movies, photographs from reconstructed scenes and 19th photographs.

What does this analysis teach us? Through reconstructed historical context and restored informations, the concern is today to define a new policy for access and dissemination of the collections and to give them a new position in the wide field of knowledge disciplines.

INDEX

Keywords : archives, ethnology, history, photography, typology

Mots-clés : archive, ethnologie, histoire, photographie, typologie

AUTEUR

CHRISTINE BARTHE

Photothèque du musée de l'Homme