GRADHIVA

MUSÉE DU QUAI BRANLY
JACQUES CHIRAC

Sur le vif

Photographie et anthropologie

Introduction

L'anthropologie face à ses images

par Camille Joseph et Anaïs Mauuarin

En 1962, Luc de Heusch faisait paraître une longue étude sur le cinéma et les sciences sociales, traduite en anglais et rééditée en partie en 1988 comme l'un des textes fondateurs de l'anthropologie visuelle (Heusch 1962). Dans cet article, de Heusch soulignait la rareté des images fixes dans les publications de ses collègues ethnographes, qui « s'amusaient » néanmoins parfois à publier des albums. Résolument fondée sur l'écrit, l'anthropologie avait selon lui abandonné aux musées la photographie en tant qu'« instrument de vulgarisation », de Heusch évoquant un véritable « tabou universitaire » face à l'image, soupçonnée d'interrompre la glose scientifique et de céder à la force de l'émotion (*ibid.* : 12).

Cette représentation du XX^e^ siècle en anthropologie comme une sorte de prise de distance avec les images est d'autant plus efficace qu'elle est souvent mise en regard de la prolifération fantastique de ces dernières dans les textes de la fin du XIX^e^ siècle [1]. Ainsi, à un positivisme aveuglé par les pouvoirs de la photographie aurait succédé un XX^e^ siècle ayant au contraire rompu avec toute fascination pour le visuel, avant le renouveau critique des années 1960. À partir de cette époque, en effet, une anthropologie visuelle émerge, enfin armée de la réflexivité qui manquait aux pionniers de la photographie et du film ethnographiques. Entre ces deux périodes, l'idée d'un déclin dans les usages de l'image ne semble pas faire de doute.

Or il existe aujourd'hui une littérature de plus en plus fournie qui dévoile au contraire la présence ininterrompue de photographies dans la production des ethnologues de l'entre-deux-guerres, qu'on entende celle-ci comme la somme des documents et données qu'ils rapportèrent du terrain ou leurs publications. Ces analyses invitent dès lors à relativiser l'idée d'une disparition plus ou moins totale de l'image fixe et à remettre en question la trame narrative communément admise. Celle-ci néglige en effet un constat simple : les années 1920 et 1930 furent une période d'intense pratique de la photographie, de circulation incessante d'images, durant laquelle se constituèrent par ailleurs des institutions destinées à héberger et à valoriser ces images. Le présent numéro propose une plongée dans cette production trop souvent ignorée, tant des anthropologues et des historiens de la discipline que des spécialistes de la photographie.

Plus généralement, nous souhaitons ici souligner la nécessité d'ajouter à l'étude des textes, comme documents privilégiés de la discipline, une attention accrue aux images : les pratiques et les usages de la photographie ont jusqu'à présent échappé à une analyse sérieuse, comme si le médium n'était qu'un à-côté de l'anthropologie et n'avait joué qu'un rôle auxiliaire dans l'histoire de la discipline. Pourtant, les photographies de l'anthropologie constituent un matériau d'autant plus riche qu'elles se situent souvent à la croisée de logiques scientifiques individuelles et de logiques institutionnelles ; la plupart du temps, elles gardent la trace de ces tensions et invitent autant à formuler des analyses épistémologiques qu'à interroger l'histoire culturelle

1. Sylvain Maresca décrit ainsi un siècle dans lequel « la *vision* est valorisée comme le paradigme de la connaissance : les anthropologues privilégient l'autopsie, les mesures et représentations anthropométriques, l'observation par soi-même, de préférence au questionnement » (Maresca 1996 : 125).

de la discipline. Les contributions publiées ici éclairent ainsi sous différents angles les définitions d'une photographie anthropologique, les tentatives de rationalisation de l'image, les techniques et les pratiques photographiques sur le terrain, les rapports complexes et poreux de la photographie et du dessin, et l'influence de la culture visuelle de l'époque sur l'élaboration des images. Plutôt que d'interroger exclusivement les pratiques de terrain ou de nous focaliser sur la circulation *a posteriori* des images, les articles rassemblés ici montrent que seule l'appréhension croisée de ces usages, depuis la conception jusqu'à la publication, permet de cerner le statut complexe du visuel en anthropologie, au cours d'une période marquée par trois évolutions concomitantes : l'institutionnalisation de l'ethnologie ; l'essor de la modernité photographique associée à une consécration de sa valeur esthétique (Brunet 2017 : 5) ; et le développement d'une pratique visuelle active de la part des chercheurs, avec la formulation de véritables projets visuels au sein de la discipline.

La permanence des images

On a l'habitude de considérer que, dans la première moitié du XX^e^ siècle, l'anthropologie abandonne la photographie pour s'imposer comme une discipline avant tout textuelle, selon un modèle qu'incarne particulièrement la figure de Franz Boas[2]. La supériorité épistémologique du texte dans la pensée occidentale est ainsi l'une des explications apportées à la prétendue disqualification rapide des photographies ethnographiques : l'habitude de travailler avec des écrits plutôt qu'avec des images aurait rendu l'usage de l'appareil photographique à la fois malaisé et illégitime. C'est aussi cette relation privilégiée au texte – et à la langue – dans la méthode boasienne qui a poussé certains chercheurs à inférer une sorte de suspicion fondamentale de Boas et de ses contemporains à l'égard du visuel en général (Stocking 1992).

L'idée selon laquelle l'anthropologie aurait connu au début du XX^e^ siècle une « re-platonisation » (Maresca 1996 : 138), c'est-à-dire la relégation de l'image fixe aux marges de la démarche scientifique, prend également appui sur l'évolution des objets de la discipline, qui quitte le musée pour l'université : l'anthropologie délaisse l'étude des phénomènes « visibles » et le « sauvetage » des dernières cultures dites authentiques ; la monographie détrône l'atlas ; l'immatériel (mythes, rites, danses, structures sociales) triomphe du matériel (objets, corps). Après son départ fracassant du musée d'Histoire naturelle de New York, Boas n'avait-il pas lui-même critiqué avec virulence une posture ethnographique trop orientée sur les objets matériels ? Ceux-ci n'étaient pour lui que l'expression de processus mentaux complexes[3], ces « objets de langage » qui constituaient le véritable terrain d'investigation de l'anthropologue (Boas 1907). Pourtant, une analyse attentive montre que chez Boas comme chez d'autres, la rupture entre texte et image était loin d'être absolument consommée : dans la pratique, elle n'existait tout simplement pas et, surtout, n'était pas théorisée comme telle (Joseph 2013). Ainsi, l'examen minutieux des usages historiques de la photographie conduit à dépasser les facilités d'une vision binaire (musée *versus* université ; objet *versus* texte) et montre comment les images participent elles aussi à l'histoire de la discipline.

2. A cet égard, il est paradoxal que Boas soit par certains décrit comme un pionnier de l'anthropologie visuelle. Voir par exemple Prins 2004.

3. Sur le rapport à l'objet de Boas et son départ de l'American Museum of Natural History, voir Kalinowski 2015.

fig. 1
Anonyme, *Franz Boas en habits d'Inuit de Baffin Island*, 1883-1884. Philadelphie, American Philosophical Society Library, APS Library, Fonds Boas Mss.B.B61.

fig. 2
Gustav Fritsch, planche d'album, *Chef de tribu cafre, Kwazulu-Natal*, Afrique du sud, 1863-1866. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

Le récit postulant l'abandon de l'impératif « visualiste » au profit de l'étude d'objets immatériels a également imprégné le regard porté sur l'ethnologie française, qui y aurait d'autant plus largement souscrit qu'il permettait de détacher l'ethnographie de son encombrante parenté avec une anthropologie physique elle-même très ancrée dans le paradigme visuel. Armand de Quatrefages, le titulaire de la chaire d'anthropologie au Muséum d'histoire naturelle, s'extasiait par exemple des ressources qu'offrait la première collection publique de daguerréotypes consacrée aux types humains : « Prises avec beaucoup de soin, très exactement, de face et de profil, par M. Potteau, employé du Muséum, ces photographies sont de véritables pièces d'étude. » (Quatrefages en 1867, cité *in* Dias 1994 : 43) D'une manière générale, les anthropologues de la fin du XIX^e^ siècle avaient accueilli la photographie avec enthousiasme, voyant en elle une promesse et un signe supplémentaire de la scientifisation de la discipline. Or, on l'a dit, la présence continue de la photographie dans l'anthropologie de l'entre-deux-guerres exige de dépasser une lecture trop binaire : ce n'est pas tant la disparition de toute image mais au contraire le réinvestissement de pratiques déjà anciennes qui permit aux anthropologues, en particulier en France, de consommer la rupture avec le modèle disciplinaire dominant de l'anthropologie physique. En passant des types à l'étude des mœurs, l'ethnologie gagnait en autonomie et en dignité, sans pour autant remettre en cause les vertus de « l'objectivité mécanique »[4] dans la construction des documents scientifiques : en s'abreuvant à d'autres sources que l'anthropologie physique, elle construisait en effet progressivement ses propres codes visuels.

Ainsi, il faut aborder avec prudence l'idée d'une « résistance au visuel » dans l'entre-deux-guerres, qui doit être perçue comme une reformulation des exigences scientifiques des anthropologues plutôt que comme une remise en cause fondamentale des pratiques de terrain, parmi lesquelles la photographie. Celle-ci aurait suscité, selon David McDougall, « un sentiment de malaise et même de danger, un danger perçu sur deux fronts. Le premier étant que le visuel est trop vulnérable aux interprétations erronées ; le second, qu'il est trop séduisant » (McDougall 1998 : 68). En 1992, Christopher Pinney notait lui aussi le « désir [des anthropologues] d'éviter la contamination par l'exotisme de la photographie de voyage » (Pinney 1992 : 80) pour expliquer le déclin du recours à la photographie durant cette période. Or ces analyses rendent moins compte du point de vue des ethnologues de l'époque qu'elles ne reflètent en réalité les débats et les tensions qui entourèrent la reconnaissance de l'anthropologie visuelle – reconnaissance qui ne fut du reste que partiellement obtenue en France, par comparaison avec les pays anglo-saxons notamment. À partir des années 1960, en effet, l'anthropologie visuelle tente d'asseoir sa légitimité en mettant en place une stratégie de distinction et en instaurant des critères destinés à disqualifier les productions non scientifiques, esthétisantes, populaires et commerciales. Mais dans l'entre-deux-guerres, l'anthropologie s'inquiétait davantage d'assurer son existence et sa pérennité ; prête à « faire flèche de tout bois » et à se rallier des soutiens venus d'horizons différents, parfois très éloignés de la science pourvu qu'ils contribuent à sa visibilité, elle ne fut en réalité que rarement traversée par de telles dynamiques de distinction et chercha davantage à saisir à son profit la profusion et la diversité des images qui existaient alors.

4. Les différentes notes du cours d'ethnographie descriptive que délivre Marcel Mauss à partir de 1926 à l'Institut d'ethnologie en offrent un bon exemple. De ce point de vue, l'ethnologie française semble rester à l'écart de l'évolution diagnostiquée par Lorraine Daston et Peter Galison, qui observent un recul général de « l'objectivité mécanique » en histoire des sciences : « Au tournant du XX^e^ siècle, la foi en l'objectivité mécanique se mit à décliner » (Daston et Galison 2012 : 221).

Au campement de chasse de la région de Yalinga.
M. SPECHT révise son appareil.
11.1.25

Au campement de chasse de Yalinga.
Sieste.
11.1.25

Chasse au feu région de Yalinga.
M. HAARDT faisant la sieste.
20.1.95

Chasse au feu, environs de Yalinga. M. HAARDT
faisant la sieste.
22.1.95

À ce grand récit vient s'ajouter le tissage d'une autre chronologie tout aussi problématique, cette fois au prisme des techniques : celles-ci évolueraient de manière « naturelle », les unes supplantant les autres au fur et à mesure de leur apparition et de leur commercialisation. On envisage ainsi régulièrement les années 1920 et 1930 comme le moment où le cinéma prend le pas sur la photographie, reléguée au rang de pratique intime et chargée, dans le meilleur des cas, de donner l'illusion de la présence, comme une forme d'incarnation de la description : « Brusquement, par le miracle de l'image, le lecteur a le sentiment d'être présent. » (Heusch 1962 : 13) Certes, les anthropologues s'empressent de se tourner vers le cinéma, les évolutions techniques ayant rendu la pratique du film bien plus aisée qu'à ses débuts. Aux États-Unis, notamment, *Nanook of the North* de Robert Flaherty (1922) marque le début d'une série de travaux qui connaîtront une certaine renommée, parmi lesquels ceux de Clyde Kluckhohn et de John Adair chez les Navajo. En France, il devient presque commun, dans les années 1930, d'emporter une caméra – ou de s'associer à un opérateur – sur le terrain. L'intérêt de l'anthropologie visuelle récente pour ces pratiques cinématographiques, qui ont fait l'objet de nombreux travaux, a eu tendance à rejeter dans l'ombre les autres types de pratiques visuelles encore vivaces à l'époque. L'ouvrage de Gregory Bateson et Margaret Mead, *Balinese Characters: A Photographic Analysis* (1942), qui résulte d'un travail avec et sur les photographies, depuis le terrain jusqu'à la formulation d'un savoir anthropologique, apparaît alors le plus souvent comme l'exception qui confirme la règle d'une marginalisation des photographies.

Le prisme techniciste a également contribué à reléguer le dessin à l'arrière-plan de l'histoire des pratiques anthropologiques, en le faisant apparaître au mieux comme un vestige, plus caractéristique du XIXe siècle et des sciences naturelles que de la discipline moderne des années 1920. Le dessin, trop subjectif, aurait d'abord été détrôné par l'automatisme et l'objectivité de la photographie, avant que celle-ci ne soit à son tour renvoyée à son inexactitude et à la subjectivité du photographe. Mais cette lecture, si elle s'accorde avec le récit d'un dépassement d'un positivisme naïf, oublie là encore la richesse et les multiples variations du rapport des anthropologues aux images. À propos des publications ethnologiques du début du XXe siècle, Michael Oppitz remarque par exemple que les rapports de la grande expédition organisée par Boas dans le Pacifique nord, publiés entre 1896 et 1926, sont « un bel équilibre du dessin et de la photographie » (Oppitz 2001 : 121). Cette « anomalie », qui ne doit pas être confondue avec la marque d'une résistance un peu conservatrice à l'égard du médium moderne, révèle le chevauchement des techniques et l'appréciation fine des potentialités illustratives de chaque médium (Joseph 2014). En France, Marcel Mauss recommande explicitement l'usage du dessin pour donner à voir des enchaînements de gestes précis. Les deux médiums peuvent du reste être mobilisés simultanément, lorsque le dessin sert par exemple à circonscrire ce qui peut être pertinent dans une photographie, ainsi que s'y emploie André Leroi-Gourhan avec l'utilisation de calques disposés sur ses propres clichés de terrain, au sein d'un album constitué en 1936 par ses soins[5]. Accepter la « fluidité » entre les techniques évoquées par Christopher Morton dans ce volume, plutôt que d'envisager entre elles des ruptures épistémologiques trop accusées, permet ainsi en retour de mieux circonscrire les usages et les enjeux de la photographie.

5. L'ethnologue dit avoir constitué cet album, dont la trace n'a pas été retrouvée, au cours de sa mission au Japon (Leroi-Gourhan 2004).

double page précédente

fig. 3
Mission Citroën-Centre-Afrique, planche de l'album « Expédition Centre-Afrique » vol. 7, *Oubangui Chari*, février 1925. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

fig. 4
Diloutremer, *Salle de travail de la photothèque du musée de l'Homme*, 1950-1956. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

Le goût de la profusion

Notre dossier repose donc sur le constat que l'anthropologie et la photographie ont entretenu des rapports ininterrompus depuis l'invention du médium, suggérant ainsi des « histoires parallèles », pour reprendre l'expression de Pinney (1992 et 2011). Les débuts de ce développement simultané sont aujourd'hui bien connus, grâce notamment à une série de travaux menés à la suite de l'ouvrage collectif fondateur dirigé par Elizabeth Edwards en 1992, *Anthropology and Photography, 1860-1920* [6], qu'on peut replacer dans un champ encore nouveau d'études consacrées à l'histoire conjointe de la photographie et de la science (par exemple Tucker 2005 et Wilder 2009). Ces recherches montrent que la fin du XIX^e^ siècle fut marquée par un usage immédiat de l'appareil photographique sur le terrain, par la formulation d'instructions visuelles précises et par l'accumulation rapide de grandes quantités d'images. S'ouvre ainsi un champ de réflexions stimulantes sur la permanence de certaines traditions visuelles comparatives, notamment héritées des sciences naturelles, qui invite à une approche sociohistorique des pratiques et des objets photographiques. En insistant sur le caractère particulièrement dynamique de ces décennies, ces travaux ont eu le mérite de rendre aux images leur épaisseur historique.

Tout en restant dans la lignée de ces analyses, nous nous proposons avec ce numéro de regarder au-delà de la borne de 1920, qui reste largement une zone inexplorée, notamment en France [7]. Lorsqu'on se penche sur l'entre-deux-guerres, on est en effet frappé par le contraste entre le caractère massif et généralisé de la photographie sur le terrain d'un côté et, de l'autre, la relative absence de discours encadrant ces pratiques : des milliers de clichés s'accumulent dans les archives des chercheurs et les réserves des institutions [8], sans être accompagnés, la plupart du temps, d'un véritable travail réflexif sur les techniques, les usages et les fonctions de la photographie. « Je photographiais parce qu'il le fallait », rappelle Claude Lévi-Strauss avec une sorte d'aigreur (Lévi-Strauss 2005 : 21) : une telle formule manifeste la soumission à une puissante logique institutionnelle et disciplinaire qui impose la photographie, en même temps qu'elle souligne l'absence de visée épistémologique précise pour nombre de clichés ainsi produits. Cette exigence répond largement au « paradigme de la collecte » (L'Estoile 2005) encore prépondérant en France du fait de l'ancrage muséal de la discipline, qui dresse le principe même de l'accumulation de documents photographiques en vecteur de légitimité et d'autorité scientifique (Edwards 2001). Mauss lui-même, bien que défenseur d'une appréhension des sociétés comme des totalités, refusant qu'en soient privilégiés les aspects les plus spectaculaires [9], n'invite pas à déroger à la règle tant il considère que « les collections photographiques sont très précieuses pour la science [10] ».

Les ethnologues participent dès lors en France à la profusion qui caractérise à cette période les collections du Trocadéro (Mauuarin 2017) puis du musée de l'Homme, dont l'ouverture officielle en 1938 créa un véritable appel d'air (Barthe et Pierre 1999). À Oxford, le Pitt Rivers Museum bénéficie lui aussi de la production visuelle d'une nouvelle génération d'ethnologues (Morton 2012 : 376-377), tandis qu'aux États-Unis, le Bureau of American Ethnology, créé à Washington en 1879 au sein de la Smithsonian Institution, prolonge le modèle d'accumulation d'images des premières grandes missions d'exploration américaines (Brunet 2007 : 23). Cette intense dynamique de collection n'est cependant pas spécifique à l'ethnologie de

6. Anthropologue et historienne de la photographie, Elizabeth Edwards a développé une approche privilégiant la question de la matérialité de la photographie, c'est-à-dire les aspects techniques tels que les encres, le papier de tirage, etc., mais aussi les modes de présentation (cartes, cadres…). Inscrivant son travail dans le « *material turn* » apparu à la fin des années 1980, elle a insisté sur la nécessité de considérer les photographies à la fois comme des images et des objets physiques qui existent dans le temps et dans l'espace (Edwards 2002).

7. Le numéro spécial de *L'Ethnographie* en 1991 (Garrigues 1991) posait bien quelques jalons de l'histoire de la photographie en ethnologie, sans parvenir toutefois à passer outre la question de l'intentionnalité de faire science, focalisant l'attention sur les images produites en corrélation directe avec un discours scientifique. Cette approche des photographies au prisme de l'anthropologie visuelle guida également les numéros spéciaux du *Journal des anthropologues* (Maresca 2000) et de l'*Ethnologie française* (Conord 2007). Ces deux numéros accueillirent toutefois quelques articles adoptant un point de vue historique (Edwards 2000 ; Barthe 2000).

8. Depuis les années 2000, de nouveaux corpus photographiques ont été déposés dans les institutions françaises par des ethnologues ou leurs descendants : les clichés de l'entre-deux-guerres de Claude Lévi-Strauss, Thérèse Rivière, Jacques Faublée, Marcel Griaule ou encore Alfred Métraux sont venus s'ajouter aux collections déjà colossales accumulées par le musée de l'Homme depuis les années 1930. Pour la période suivante, on peut notamment évoquer les archives d'Annie et Jean-Paul Lebeuf, Marguerite Dupire et Jean Rouch.

9. Voir par exemple les recommandations de Mauss à propos de l'étude des « phénomènes esthétiques » qui sont toujours « à quelque degré des phénomènes sociaux » (Mauss 1947 : 85).

10. Marcel Mauss, *Éléments d'ethnologie muséale* (BCM/Archives de l'Institut d'ethnologie/ 2 AM 2 F).

ci-contre

fig. 5
Waldemar Jochelson, *Jeune fille koryak avec un masque d'herbe*, Sibérie, 1900. Jesup Expedition Collection, New York, American Museum of Natural History, ID 1427.

Both sisters of the owner of the house — Navaqu't (the chief's wife), and Kilu'keña (who was known in the settlement for her skill in incantations) — put on grass masks (Fig. 32). They knelt down before the hearth, bent their heads over the altar so that their masks covered the bags, and pronounced an incantation. Not far from the hearth their brother was standing. He wore a grass collar, but no mask. Being a man with a "strong heart," he was not afraid to meet with face uncovered the spirit of the white whale, which is supposed to be present at the ceremony of the equipment for its home journey; but the women, not being sure of their presence of mind, wore masks.[1] Before the kneeling women, on a separate plate, was a small sacrificial pudding covered with sacrificial grass, for the spirit of the white whale. When the incantation was finished, the women arose and took off their masks; and their brother took the plate with the pudding, and examined it carefully, assisted by the old men. After a long search, they discovered some slight scratches in two places on its smooth surface, and felt perfectly satisfied, taking them for traces left by the spirit, who apparently had received the sacrifice with favor. This indicated that the white whale was going back to sea ot fulfil its mission. The unwillingness of the white whale to return to the sea would be a foreboding of hunger and other calamities. In Tale 20 it is related that Big-Raven's and Miti's fathers, unable to send home the whale, were so frightened on account of the consequences of such an event, that they ran away, no one knows where, deserting their houses, and leaving their small children uncared for.

Fig. 32 ($\frac{2}{11}$). Grass Mask.

[1] It is an interesting fact that the custom among the Yukaghir of wearing leather masks when dissecting the corpses of their dead shamans was explained to me in the same manner. People do not dare to look with uncovered faces at the body of the shaman. We find the same idea among the Aleutians. They believed that, while the mystic rites of the annual festival in December were going on, a spirit or power descended into the figure which was prepared for the festival. To look at or see him was death or misfortune; hence the Aleutians were large masks carved from driftwood, with holes cut so that nothing before them or above them could be seen, but only the ground near their feet. A further illustration of the same idea was shown in their practice of putting a similar mask over the face of a dead person when the body was laid in some rock-shelter. The departed one was supposed to be gone on his journey to the land of spirits; and for his protection against their glances he was supplied with a mask (Dall, p. 137).

fig. 6
The Jesup North Pacific expedition. Memoir of the American Museum of Natural History édité par Franz Boas, vol. 6, *The Koryak* par Waldemar Jochelson, New York, AMS, 1908, vue 101, p. 75, droits réservés.

cette période, qui relaye plutôt le rêve formulé depuis la fin du XIXe siècle de donner à voir le monde par le biais des images. On tente d'organiser des archives universelles, dont les « Archives de la Planète » constituées par Albert Kahn à partir de 1912 furent une brillante expression (Castro 2008 ; Perlès 2017). Rivet investit à son tour de cette mission le musée de l'Homme dès 1938, dont l'ancrage disciplinaire semble se diluer alors face aux sirènes contemporaines de la profusion et de la « documentation » (Fayet-Scribe 2000). Loin de s'en tenir à réunir des images pour répondre à des préoccupations scientifiques, la photothèque de ce musée assume dès lors un objectif explicitement commercial, par lequel les photographies des ethnologues et de tous les déposants deviennent une véritable monnaie d'échange, propice à financer le fonctionnement du musée (Mauuarin 2018). À l'heure où se déploie en Europe et aux États-Unis un vaste marché des images (Blaschke 2016), impulsé par l'essor de la presse illustrée, l'ethnologie entend y jouer un rôle et y prendre sa part. Elle se montre particulièrement accueillante à toutes les images, que celles-ci proviennent d'ethnologues, d'explorateurs ou d'institutions coloniales.

Des pratiques visuelles réinvesties

Malgré la participation presque aveugle des ethnologues à cette dynamique d'accumulation, on voit apparaître un certain nombre de discours et de méthodes qui, bien que balbutiants, sont appelés en retour à cadrer les pratiques visuelles de terrain et invitent à les investir scientifiquement. Mauss formule comme première exigence que soient systématiquement indiqués en légende le lieu de prise de vue, la date et le sujet de l'image, afin qu'elle puisse répondre aux prétentions du « document » (Mauss 1947: 19). Il réaffirme là des principes déjà largement édictés au siècle précédent, qui n'ont pas encore la qualité d'évidences face à la transparence toujours supposée des images. Celles-ci restent investies du mythe de l'immédiateté, et ce d'autant plus que s'impose comme une norme le recours aux instantanés, censés garantir l'authenticité de ce qui est photographié : « Ce ne sont que des impossibilités pratiques qui doivent faire tolérer la pose », proclame Mauss[11]. L'ethnologie, en France comme ailleurs, exalte dès lors une certaine pureté photographique, en mettant notamment en garde contre les « effets artistiques » qui empêcheraient de « rendre compte le plus exactement possible de la réalité » (Musée d'ethnographie du Trocadéro 1931 : 27), en écho au développement d'une esthétique elle aussi « pure » (*straight*) qui, dans le champ de l'art, s'impose en prenant le contre-pied, dans ces mêmes années, de la vogue pictorialiste du tournant du siècle (Lugon 2011).

Si la photographie continue d'être utilisée essentiellement comme un outil d'enregistrement sur le terrain, les critères sous-jacents qui en définissent la qualité et la scientificité évoluent cependant et tendent à dresser en modèles les pratiques éminemment modernes apparentées au reportage photographique. Au sein du musée du Trocadéro, l'ethnologie cherche à s'associer à ce registre visuel en organisant une série d'expositions de photographies exaltant les « images vivantes » de sociétés lointaines (Mauuarin 2015). On valorise de telles images pour ce qu'elles sont capables de donner à voir, et avec elles leurs auteurs, tel Pierre Verger, dont Alfred Métraux regrette l'absence à ses côtés lors de son séjour au Togo : « Nous vous avons beaucoup regretté vous et votre caméra. » (Le Bouler 1994 : 47) Saisir de bonnes images sur le vif peut en effet s'avérer un exercice de haute voltige, supposant

11. Notes anonymes, 1934 (BCM/Archives de l'Institut d'Ethnologie/2AM2F6).

de faire « un choix entre des centaines de clichés possibles, sans compter que les points de vue eux-mêmes peuvent varier à l'infini. Il importera donc pour chaque prise de déterminer – et généralement dans des délais très courts – les lieux et les moments convenables » (Griaule 1957 : 83). Pour Griaule, l'ethnologue doit donc, autant que possible, « agir en reporter-photographe » ou bien, à défaut d'en avoir le talent, « prendre au mieux le plus grand nombre de clichés possible » (*ibid.*).

L'ethnologie est en effet traversée durant cette période par l'idée que la photographie est un instrument qui, bien utilisé, permet de mieux voir et même de révéler des phénomènes culturels et sociaux restés dissimulés. C'est ce principe qui guide l'idéal d'« observation plurielle » formulé par Griaule suite à ses expérimentations de terrain lors de la mission Dakar-Djibouti, à travers laquelle il conjugue la multiplication des points de vue – c'est-à-dire des observateurs, supposément dotés des qualités de reporters-photographes – à une position en surplomb, livrant une « vue d'ensemble » du déroulé de l'événement (Jolly et Lemaire 2015 : 1237-1253). Griaule déploie un dispositif panoptique (Clifford 1996 : 74), grâce auquel la cérémonie peut être cernée dans son ensemble comme dans ses détails, de manière à optimiser fondamentalement la perception humaine. Griaule est mû ici par l'idée – qu'il partage avec les avant-gardes photographiques – que la technique démultiplie la « puissance scopique » et s'avère capable, ce faisant, de révéler des dimensions insoupçonnées du réel (Lugon 2013). Se joue donc là une « rhétorique de la révélation » (Bondaz et Castro 2013 : 299) que vient concrétiser le vif attrait de l'ethnologie pour la photographie aérienne, dont les capacités à « fixe[r] les tréfonds topographiques et les tréfonds de la conscience » (Griaule 1943 : 62) répondent singulièrement au projet formulé par Mauss d'étudier non « plus seulement des choses visibles ou qu'on peut tenir dans la main, mais des états de conscience » (Debaene 2006 et 2017).

Les photographies de Bronislaw Malinowski ont elles aussi été interprétées comme l'expression d'un « intérêt pour l'enquête visuelle », inséparable de la nouvelle conception du terrain ethnographique qu'il va imposer (Wright 1991 : 54), ou encore comme une manière de préserver le « contexte de situation » que l'anthropologue théorise ensuite (Young 1998 : 17). Pour ces ethnologues, la photographie n'est plus *en soi* porteuse de vérité ethnographique ; désormais, ce sont les conditions de prises de vue qui vont s'avérer décisives pour leur appréhension, dans un moment de montée en puissance du paradigme de l'enquête de terrain. Mais c'est également par l'agencement des images au sein de ses publications, selon un dispositif pourvoyeur de « force narrative » (Samain 1995), que Malinowski exemplifie l'attention spécifique aux images que peut requérir l'expression d'un savoir anthropologique. Pour un autre anthropologue britannique, Edward Evans-Pritchard, le rapport de l'illustration et de la monographie résulte d'un processus de sélection, de mise en scène et de représentation. À propos des photographies prises par l'ethnologue chez les Azandé, Morton a montré comment les documents visuels bruts, à l'instar des textes collectés sur le terrain, font l'objet d'une « traduction » en étant insérés dans les publications : il devient en effet nécessaire de contextualiser et d'expliciter ce qui est montré, ce qui suggère au passage que la photographie tend à échapper à son auteur, qu'elle n'en dit jamais assez ou au contraire en dit trop (Morton 2016).

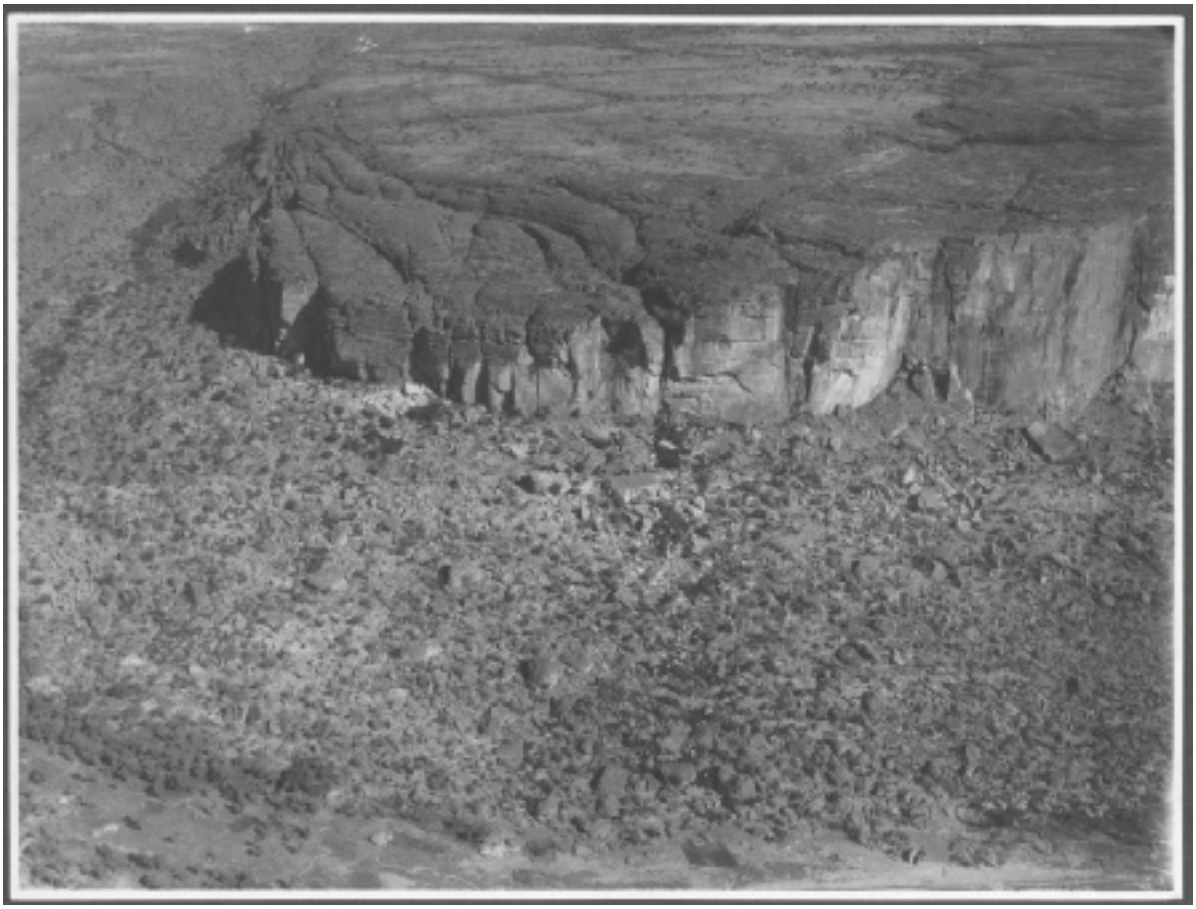

fig. 7
Marcel Griaule, *Yanda*, vue de Bandiagara, Mali, 1939. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

Vue Panoramique

Maison "Mangajan"

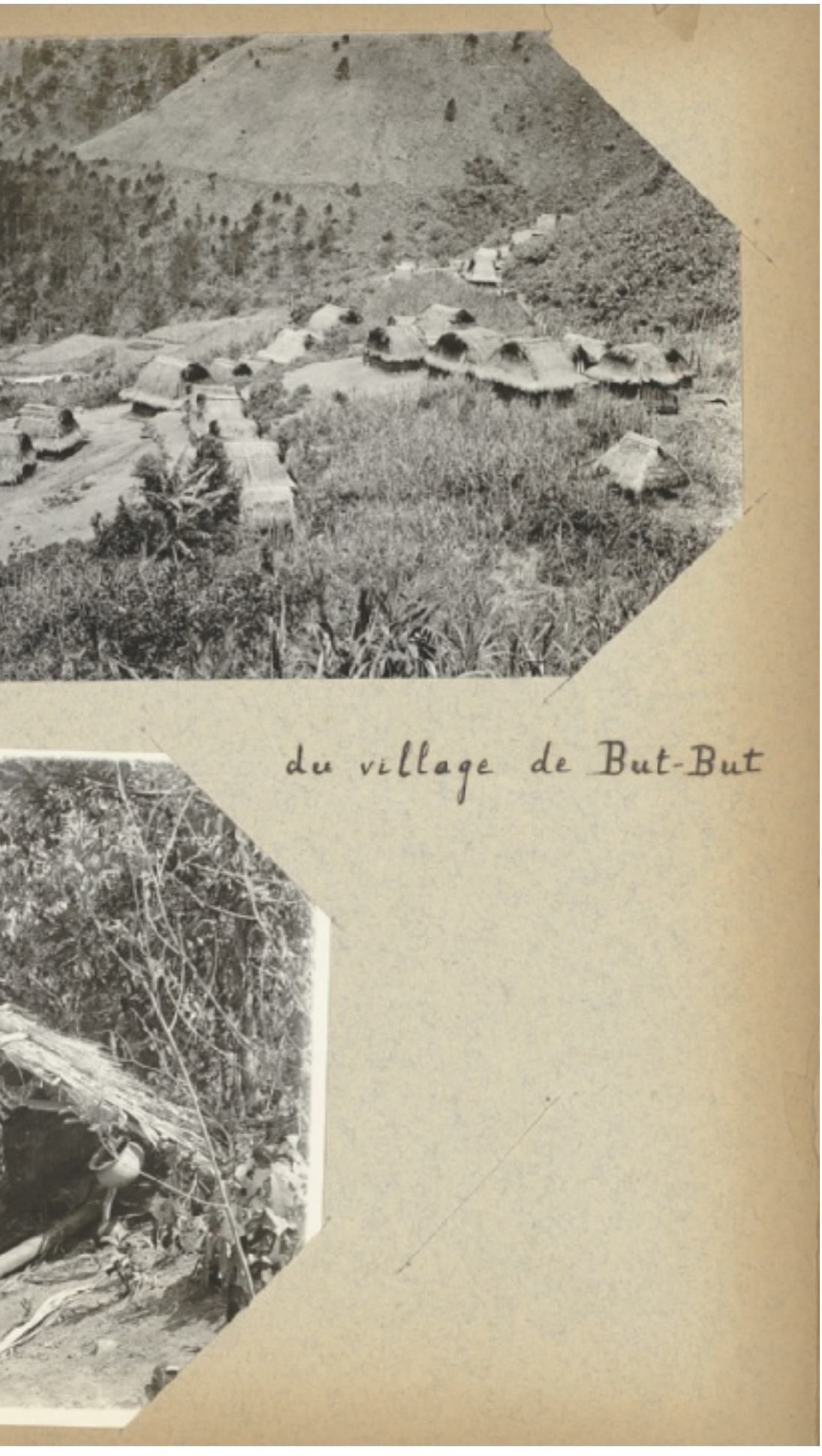

fig. 8
Philippines Bureau of Science, planche de l'album *Les Philippines. Vue panoramique du village de But-But. Maison « Mangajan »*. Ancienne collection Lévy-Bruhl, 1875-1920. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

Dès lors, il y aurait tout lieu de comparer les difficultés soulevées par la transcription écrite d'un récit oral, telles qu'elles se manifestent par exemple au sein de l'anthropologie américaine de la période [12], à celles qu'engendre le passage du cliché photographique de terrain à sa version publiée.

Les exemples riches et déjà bien circonscrits de Griaule et Malinowski laissent présumer le continent des expérimentations et des pratiques singulières qui restent encore à explorer et dont l'ouvrage de Mead et Bateson ne sera que la plus aboutie des réalisations. Dans ce dernier cas, l'usage de la photographie fait se rejoindre des problématiques héritées de l'anthropologie de Boas, dont Mead fut l'étudiante, et les possibilités offertes par les évolutions techniques de l'époque. Ainsi, les photographies prennent le statut de ces « données brutes » (« *raw data* ») dont Boas appelait à la collecte massive, autant par souci de préservation d'objets culturels soumis à d'inévitables changements que par une exigence scientifique : offrir à d'autres la possibilité d'étudier ces données, perpétuellement réinterprétables (Jacknis 1988 : 171). Ici, la pratique photographique s'accompagne d'une réflexion poussée sur la nature objective du document visuel comme matériau vivant, qui laisse ouverte la possibilité d'analyses toujours plus fines. Les clichés incarnent dès lors des outils de travail féconds : Griaule par exemple tient à conserver une copie de ses photographies ainsi que de celles qui sont prises par ses collaborateurs au sein de ses propres archives de terrain, qu'il organise selon un classement rigoureux pour y avoir en permanence accès. Lucien Lévy-Bruhl amasse un ensemble de plus de cinq cents photographies, sans doute fournies pour beaucoup par un jeune collègue américain basé aux Philippines [13], dans le cadre d'une mission qu'il effectua pour créer une antenne de l'Alliance française à Manille en février 1920 (Keck 2012) [14]. Cette pratique est par ailleurs poursuivie par certains africanistes dans l'entre-deux-guerres [15]. Ainsi, malgré la domination du paradigme de l'enquête valorisant les clichés directement pris par l'ethnographe, certains savants ne semblent pas vivre comme une contradiction scientifique le fait de travailler avec les clichés des autres. La grande multiplicité des pratiques de l'époque ne peut donc se comprendre qu'à partir d'une étude fine des prolongements des modèles du siècle précédent, des emprunts à d'autres codes visuels ou à d'autres disciplines, ainsi que des innovations et des réinventions qui accompagnent les évolutions épistémologiques de la discipline.

L'article d'Elizabeth Edwards qui ouvre ce numéro considère la photographie ethnologique du point de vue de sa conception. Il tisse un lien indispensable entre la fin du XIXe siècle et la période de l'entre-deux-guerres en présentant les enjeux théoriques liés à la production de photographies entre ces deux moments. En analysant en détail les instructions photographiques rédigées par trois savants britanniques, Everard im Thurn, Maurice V. Portman et Alfred C. Haddon entre 1893 et 1912, elle montre l'évolution épistémologique fondamentale qui affecte à cette époque la production de documents photographiques. Cet article propose de mettre en parallèle ces textes et les photographies produites par ces anthropologues, d'en suivre les hésitations et les ambiguïtés comme autant de traces d'une évolution progressive entre un paradigme biologiste hérité des sciences naturelles et une approche culturaliste fondée sur l'enquête de terrain. En acceptant de regarder au plus près les flous qui entourent à l'époque la production de documents visuels, Elizabeth Edwards retrace ainsi très finement

12. Dans les années 1930, Edward Sapir avait défendu un modèle de publication de textes collectés et transcrits en langue indigène face à Alfred-Reginald Radcliffe-Brown, qui dénonçait l'inutilité de ces textes et fustigeait une simple passion d'« antiquaires » (Darnell 2001 : 22).

13. Il semblerait en effet qu'un certain nombre des clichés de la collection Lévy-Bruhl lui aient été fournis par Henry Otley Beyer (1883-1966), qui prit de nombreuses photographies dans la région des Philippines entre 1906 et 1918.

14. Il serait intéressant de mettre en regard cet ensemble hétéroclite, qui comprend à la fois des types raciaux, des photographies de Lucien Lévy-Bruhl lui-même au milieu des « indigènes », des images de paysages tropicaux, de maisons traditionnelles et de bâtiments coloniaux, et les injonctions méthodologiques placées en introduction des ouvrages sur « la mentalité primitive » et recommandant de se méfier des témoignages des voyageurs et des missionnaires pour accéder directement aux données ethnographiques.

15. Voir notamment la collection Gilbert Vieillard conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac.

ci-contre

fig. 9
En haut : *Rongsüsü* : châle d'homme. Les franges latérales des deux côtés sont réservées à ceux qui ont accompli les cycles des Fêtes du Mérite sur trois générations successives ; ou seulement sur deux générations en l'absence de franges latérales. Pitt Rivers Museum Acc. No. 1928.69.715, Akhoya village, Nagaland, années 1920. Dessin aux crayons de couleurs de Marion Wettstein, 2014.

fig. 10
En bas : dans les collections du *Museum der Kulturen* de Bâle, ce vêtement est identifié en tant que *jihusü*, destiné au guerrier victorieux. Selon la monographie de J.P. Mills sur les Nagas Ao (1926), ces motifs étaient réservés uniquement aux guerriers ayant brûlé le village d'un ennemi. Acc. No. IC 28378a, collecté avant 1895. Dessin aux crayons de couleur de Marion Wettstein, 2014.

fig. 11
Dans leur ouvrage *Tristes Tropiques : illustrations hors texte* (Paris, Filigranes, 2011), Laurence Aëgerter et Ronald van Tienhoven, sont partis des photographies de l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss qu'ils ont reconstituées avec les habitants d'un petit village des Pays Bas, révélant avec cette contre-exploration la continuité de l'expression humaine et des échanges culturels. Avec l'aimable autorisation des artistes et des éditions Filigranes.

la manière dont a émergé une nouvelle identité visuelle de l'anthropologie dans la première moitié du XXe siècle et comment la photographie a permis de conférer une autorité nouvelle à la figure naissante de l'ethnographe de terrain.

Dans l'article qui suit, Christopher Morton se place à la jonction de la production et de la diffusion de l'image photographique. À partir de l'étude d'un cas particulier – les dessins et photographies de l'anthropologue britannique Henry Balfour –, il montre l'influence encore très puissante des modèles visuels du XIXe siècle. Il analyse en détail deux carnets de terrain datant de 1922 et 1928, dont les splendides pages qui accompagnent l'article soulignent la grande circulation et complémentarité entre les médiums. Particulièrement fasciné par les arts décoratifs, Balfour faisait ainsi un usage privilégié du dessin, par exemple pour mettre en scène, dans les vitrines du musée Pitt Rivers d'Oxford où il était conservateur, l'évolution des formes. Ainsi, en construisant des séries de motifs décoratifs, l'anthropologue transférait une valeur argumentative puissante à une collection d'images d'origines très diverses. Cet exemple précis montre combien la définition d'une image « anthropologique » dépend encore largement à cette époque de la source du discours dans lequel elle vient s'inscrire, la publication ou l'exposition faisant acte de relais en lui conférant un sens qu'elle n'avait pas avant.

Davantage que sur la conception des images anthropologiques, les articles suivants s'attardent sur leurs modes de publication, d'exposition et de circulation. La nature documentaire de l'image anthropologique est au cœur du texte de Vincent Debaene, qui livre une interprétation nouvelle des photographies de Lévi-Strauss publiées dans *Tristes Tropiques* en 1955 et pose la délicate question de leur réception. Loin du registre critique habituellement convoqué depuis les années 1990 pour dénoncer le « primitivisme » de ces images tout empreintes de nostalgie (registre qui s'est nourri de la comparaison avec les photographies de Luiz de Castro Faria qui accompagnait l'anthropologue lors de sa mission chez les Nambikwara à la fin des années 1930), l'article examine la manière dont Lévi-Strauss a inséré ses photographies dans *Tristes Tropiques* et replace ce geste dans le contexte éditorial de l'époque. Les images de l'anthropologue doivent ainsi être regardées et comprises à la lumière de la trajectoire intellectuelle de leur auteur et selon le message plus général du livre lui-même.

C'est à une même « patience » dans l'appréhension des images qu'invite l'article de Camille Joseph sur les rapports entre anthropologie physique et photographie aux États-Unis dans les années 1920 et 1930. Plutôt que de regarder les portraits utilisés par les anthropologues de l'époque comme la trace immanquable d'un attachement à une interprétation typologisante des différences humaines, le texte interroge la façon dont s'articulent la photographie et les diverses interprétations théoriques sur le « type ». Pouvait-on continuer à faire de la photographie à caractère anthropométrique tout en critiquant le déterminisme biologique ? En comparant les publications d'Aleš Hrdlička, le travail de Franz Boas et une exposition sur les races humaines au Field Museum de Chicago, on s'aperçoit ainsi que le concept de type est loin d'être univoque et que la crise épistémologique que traverse l'anthropologie physique de l'époque se manifeste également dans un rapport ambivalent à l'image, prise entre discours savants et projets de vulgarisation.

Cette circulation constante entre images savantes et images populaires est particulièrement manifeste dans un ouvrage du géographe Jean Brunhes, *Races*, paru en 1930. Provenant de sources extrêmement hétérogènes, les photographies illustrant cet atlas de la diversité humaine participent à démonter la définition strictement biologique du concept de « race » en inscrivant le projet dans une perspective à cheval entre la géographie humaine et l'ethnographie. Pour mieux comprendre les contradictions qui affleurent néanmoins dans cet ouvrage où persistent, tout particulièrement dans les légendes, des références à une interprétation racialiste et évolutionniste, Teresa Castro examine de près la construction du livre, les choix éditoriaux et l'agencement général des clichés en les replaçant dans le contexte intellectuel et visuel de l'époque. *Races* témoigne d'une prise de distance salvatrice avec l'anthropométrie et une certaine tradition visuelle de l'anthropologie physique, même si l'ouvrage ne parvient pas encore tout à fait à redéfinir les codes de la photographie ethnographique.

L'entretien que nous a accordé Christine Barthe, conservatrice des collections photographiques du musée du quai Branly-Jacques Chirac, invite de son côté à poser un regard contemporain sur ces images qui ont façonné l'anthropologie française, en évoquant quelques corpus phares, et aborde la question de leur reconnaissance récente en tant que patrimoine photographique. Historiquement considérées comme de la documentation pour la recherche et de l'iconographie à diffuser, ces images ont progressivement acquis le statut d'objets de collection au cours des années 1990. L'entretien revient sur les conditions et sur les enjeux de cette mutation en évoquant au-delà la place et le rôle à accorder à présent à ces masses d'images photographiques. Ce n'est pas seulement aux chercheurs mais aussi aux artistes que les musées d'anthropologie font appel pour regarder, explorer, mettre en perspective et finalement continuer d'accroître, sur leur versant contemporain, leurs collections photographiques.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
mauuarin.anais@gmail.com

Université Paris VIII
joseph_camille@yahoo.fr

Remerciements

Nous remercions très vivement Vincent Debaene et Frédéric Keck pour leur lecture attentive de cette introduction, leurs conseils et les reformulations judicieuses qu'ils nous ont proposées.

Introduction. Par Camille Joseph et Anaïs Mauuarin

Barthe, Christine

2000 « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues* 80-81 : 71-90.

Barthe, Christine et Pierre, Anne-Laure

1999 « Photographie et ethnologie. La photothèque du musée de l'Homme », *Gradhiva* 25 : 107-111.

Blaschke, Estelle

2016 *Banking on Images: The Bettmann Archive and Corbis*. Leipzig, Spector Books.

Boas, Franz

1907 « Some Principles of Museum Administration », *Science* XXV (650) : 921-933.

Bondaz, Julien et Castro, Teresa

2013 « Le terrain vu du ciel. Photographie aérienne et science sociale », *in* Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition. Metz, Centre Pompidou-Metz : 296-303.

Brunet, François

2007 « "Avec les compliments de F. V. Hayden, géologue des États-Unis." Politiques photographiques de l'exploration américaine », *in* François Brunet et Bronwyn Griffith (dir.), *Visions de l'Ouest : photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*, catalogue d'exposition. Paris, Réunion des musées nationaux.

2017 *La Photographie : histoire et contre-histoire*. Paris, PUF.

Castro, Teresa

2008 « Les Archives de la Planète et le rythme de l'histoire », *1895. Revue d'histoire du cinéma* 54 : 56-81.

Clifford, James

1996 [1988] *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au* XX^e^ *siècle*, trad. de l'anglais par Marie-Anne Sichère. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.

Conord, Sylvaine (dir).

2007 *Ethnologie française* 37 (1) (« Arrêt sur images. Photographie et anthropologie »).

Darnell, Regna

2001 *Inivisible Genealogies: A History of Americanist Anthropology*. Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.

Daston, Lorraine et Galison, Peter

2012 *Objectivité*. Paris, Les Presses du réel.

Debaene, Vincent

2006 « "Étudier des états de conscience." La réinvention du terrain par l'ethnologie, 1925-1939 », *L'Homme. Revue française d'anthropologie* 179 : 7-62.

2017 « La collection "L'espèce humaine" : rêverie contre-historique », *in* André Delpuech, Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle : 830-871.

Dias, Nélia

1994 « Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques », *Romantisme* 84 : 37-49.

Edwards, Elizabeth

2000 « Exchanging Photographs: Preliminary Thoughts on the Currency of Photography in Collecting Anthropology », *Journal des anthropologues* 80-81 : 21-46.

2001 *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford/New York, Berg.

2002 « Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs », *Visual Studies* 17 (1) : 67-75.

Edwards, Elizabeth (dir.).

1992 *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

Fayet-Scribe, Sylvie

2000 *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information, 1895-1937.* Paris, CNRS Éditions.

Garrigues, Emmanuel (dir.)

1991 *L'Ethnographie* 109 (« Ethnologie et photographie »).

Griaule, Marcel

1943 *Les Saô légendaires*. Paris, Gallimard.

1957 *Méthode de l'ethnographie*. Paris, PUF.

Heusch, Luc (de)

1962 *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris, Unesco.

Jacknis, Ira

1988 « Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film », *Cultural Anthropology* 3 (2) : 160-177.

Jolly, Éric et Lemaire, Marianne (éd.)

2015 *Cahier Dakar-Djibouti*, Marcel Griaule *et al*. Meurcourt, Éditions les Cahiers.

Joseph, Camille

2013 « L'image sans arrière-plan. Franz Boas, la photographie et les illustrations », *in* Michel Espagne et Isabelle Kalinowski (dir.), *Franz Boas : le travail du regard*. Paris, Armand Colin : 155-173.

2014 « The Illustrations of the Anthropological Text. Drawings and Photographs in the Work of Franz Boas », *in* André Lardinois *et al.* (dir.), *Texts, Transmissions, Receptions: Modern Approaches to Narratives.* Leyde/Boston, Brill : 221-239.

Kalinowski, Isabelle

2015 « Franz Boas, le musée d'Histoire naturelle de New York et la galerie de Dresde », *Revue germanique internationale* 21 : 113-132.

Keck, Frédéric

2012 « Lévy-Bruhl, Jaurès et la guerre », *Cahiers Jean Jaurès* 204 : 37-53.

Le Bouler, Jean-Pierre (éd.)

1994 *Le Pied à l'étrier : correspondance Alfred Métraux et Pierre Verger, 1946-1963*. Paris, Jean-Michel Place.

Leroi-Gourhan, André

2004 *Pages oubliées sur le Japon*. Grenoble, J. Millon.

L'Estoile, Benoît (de)

2005 « "Une petite armée de travailleurs auxiliaires." La division du travail et ses enjeux dans l'ethnologie française de l'entre-deux-guerres », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques* 36 : 31-59.

Lévi-Strauss, Claude

2005 *Loin du Brésil : entretien avec Véronique Mortaigne*. Paris, Chandeigne.

Lugon, Olivier

2011 [2001], *Le Style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans*. Paris, Macula.

2013 « Vue aérienne, vue en plongée, Nouvelle Vision », *in* Angela Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition. Metz, Centre Pompidou-Metz : 208-227.

MacDougall, David

1998 « Visual Anthropology and the Ways of Knowing », *in Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press : 61-92.

Maresca, Sylvain

1996 *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris/Montréal, L'Harmattan.

Maresca, Sylvain *et al.* (dir.)

2000 *Journal des anthropologues* 80-81 (« Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales »).

Mauss, Marcel

1947 *Manuel d'ethnologie*. Paris, Payot.

Mauuarin, Anaïs

2015 « De "beaux documents" pour l'ethnologie. Expositions de photographies au musée d'Ethnographie du Trocadéro (1933-1935) », *Études photographiques* 33 : 1-19.

2017 « La photographie multiple. Collection et circulation des images au Trocadéro », *in* André Delpuech *et al.* (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle : 701-729.

2018 « Images for Sale: Cards and Colours at the Photothèque du Musée de l'Homme », *in* Julia Bärnighausen *et al.* (dir.), *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo-Archives in the Humanities and Sciences*, actes de colloque (Florence, 2017). Berlin, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (à paraître).

Morton, Christopher

2012 « Photography and the Comparative Method, the Construction of an Anthropological Archive », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 18 : 369-396.

2016 [2009] « The Initiation of Kamanga: Visuality and Textuality in Evans-Pritchard's Zande Ethnography », *in* Elizabeth Edwards et Christopher Morton (dir.), *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*. Farnham, Ashgate Publishing : 119-142.

Musée d'ethnographie du Trocadéro et Mission scientifique Dakar-Djibouti

1931 *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Palais du Trocadéro.

Oppitz, Michael

2001 « Drawing or Photograph. Questions on Ethnographic Illustration », *in* Michael Oppitz (dir.), *Robert Powell's Himalayan Drawings*. Zurich, Völkerkundemuseum der Universität : 91-123.

Perlès, Valérie

2017 « Des "archives" au "musée", analyse d'un glissement sémantique. Le cas des Archives de la Planète », *Transbordeur* 1 : 106-119.

Pinney, Christopher

1992 « The Parallel Histories of Anthropology and Photography », *in* Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven/Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute : 74-91.

2011 « The Doubled History of Photography and Anthropology », *in Photography and Anthropology*. Londres, Reaktion Books : 17-62.

Prins, Harald E. L.

2004 « Visual anthropology », *in* Thomas Biolsi (dir.), *A Companion to the Anthropology of the American Indians*. Malden (Mass.), Blackwell : 506-525.

Samain, Etienne

1995 « Ver e Dizer na Tradição Antropológica. Bronislaw Malinowski e a Fotografia », *Horizontes Antropológicos* 2 : 19-48

Stocking, George

1992 *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison, University of Wisconsin Press.

Tucker, Jennifer

2005 *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore, Johns Hopkins Press.

Wilder, Kelley

2009 *Photography and Science*. Londres, Reaktion Books.

Wright, Terence

1991 « The Fieldwork Photographs of Jenness and Malinowski and the Beginnings of Modern Anthropology », *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 22 (1) : 41-58.

Young, Michael

1998 *Malinowski's Kiriwina: fieldwork Photography, 1915-1918*. Chicago, University of Chicago Press.

page 4 et ci-contre
Diloutremer, *Salle de travail de la photothèque du musée de l'Homme*, 1950-1956, détail. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.