

De l'intention photographique à l'image, miroir des sciences

Christine ESCALLIER¹

Ethnologue, Universidade da Madeira-Portugal
Chercheur associé, Centro em Rede de Investigação em Antropologia-CRIA
chrisesc@uma.pt

Résumé : L'image est le miroir des sciences qui cherchent à comprendre l'Homme, ses comportements, ses caractères, ses pensées. Elle facilite l'étude du vocabulaire de la communication non-verbale qu'est le langage du corps. C'est pourquoi la photographie, bien plus ancienne que le cinéma, a révolutionné tant les sciences naturelles, humaines et sociales que les arts. Elle a joué un rôle essentiel auprès des scientifiques – ethnologues, criminologues, psychologues ou encore médecins – dans leurs recherches, permettant une approche plus directe sur la complexité de la représentation de l'Autre. Le photographe, le cinéaste et l'anthropologue ont en commun le fait d'observer et de s'approprier par l'image l'être humain. Ils sont des capteurs d'instant et d'histoires. Ce regard porté sur autrui suppose objectivité et distance mais également interrogation sur soi-même.

Mots-clefs : image, photographie, cinéma, regard distancié, anthropologie, terrain

Resumo: A imagem é um espelho das ciências que procuram compreender o Homem, os seus comportamentos, carateres, pensamentos. Facilita o estudo do vocabulário da comunicação não-verbal ou linguagem corporal. É por isso que a fotografia, muito mais antiga do que o cinema, revolucionou tanto as ciências naturais, humanas e sociais como as artes. Ela desempenhou um papel fundamental entre cientistas – antropólogos, criminologistas, psicólogos e até médicos – em busca de uma abordagem mais direta para a complexidade da representação do Outro. O fotógrafo, o cineasta e o antropólogo têm em comum o facto de observar e de se apropriar pela imagem o ser humano. São sensores de momentos e de histórias. Este olhar para outros pressupõe objetividade e distância mas também um questionamento de si mesmo.

Palavras-chave: imagem, fotografia, cinema, olhar distanciado, antropologia, terreno

L'anthropologie et le cinéma ont en commun le fait d'observer et de s'approprier par l'image l'être humain. Ethnologue, photographe/cinéaste sont des capteurs d'instant et d'histoires dont le regard est alors confronté à la complexité de la représentation de l'Autre. Représentation picturale, mentale, sociale ou de l'intime..., c'est bien la question que soulève la première Rencontre Cinéma et Territoire, volontairement soustrée *Un Regard distancié*², et qui a pour objet de proposer, d'emblée, une lecture et contre-lecture du regard posé sur l'objet "mis en lumière".

¹ Maître de conférences, docteur en ethnologie, Paris X-Nanterre, spécialisée en anthropologie de l'espace et des représentations.

² Encontro Cinema e Território: *Um olhar distanciado*.

Il n'y a pas de représentation sans objet. Mais l'image est-elle un objet ? Georges Didi-Huberman³ affirme le contraire : « *L'image est toujours image d'autre chose.* » (1990: n.p.).

L'image⁴ n'est pas une preuve. Elle est une hypothèse. C'est une forme de description, de données d'observation qui suggèrent et provoquent d'autres images, d'autres hypothèses, d'autres interprétations et bien d'autres représentations encore. Walter Benjamin⁵ la définit comme une « *dialectique à l'arrêt* ». Elle est un lieu où « [...] *l'Autrefois rencontre le Maintenant* [...] » (1993: 478-479). Elle suspend le temps en un arrêt momentané et permet une relance discursive, une lecture renouvelée. Cet article vise à illustrer à la fois le rôle positif que l'image a joué, dès son apparition, dans le domaine des sciences humaines et sociales, en tant que support démonstratif, ainsi que certaines de ses dérives associées, entre représentation des formes et obsession des désirs inconscients.

Pour représenter ou interpréter un objet, il faut une méthode. C'est à partir des deux photographies prises d'un même sujet – une indienne Nambikwara – l'une par l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, et publiée dans *Tristes Tropiques* (1955 : 482)⁶, l'autre par son collègue brésilien Luiz de Castro Faria, que j'aborde la question de la technique et du regard, deux champs indissociables de la photographie et pourtant aux approches inégales.

I – Le miroir des sciences

La photographie, bien plus ancienne que le cinéma, a révolutionné tant les arts que les sciences. C'est ainsi que les premiers emplois de l'image en anthropologie ont été associés à la photographie. Celle-ci est utilisée pour analyser les physionomies permettant aux ethnologues, comme aux psychologues, d'étudier les mimiques et autres expressions faciales, les émotions humaines, les postures, et de comprendre le vocabulaire de la communication non-verbale qu'est le langage du corps.

Iconographie devenue anthropométrie (Fig. 1), elle fait évoluer les connaissances anatomiques en médecine et permet à la paléontologie de définir des typologies et de fixer, pour un temps, les identités tant raciales qu'ethniques.

La police scientifique, née en France, utilise dès 1840 la photographie signalétique. Les clichés des délinquants sont pris sans aucune norme préétablie, ce qui les rendent peu exploitables, mais ils permettent d'abolir une coutume d'un autre âge : le marquage au fer rouge des criminels. C'est Alphonse Bertillon⁷ qui va révolutionner le système de classement en créant le signalement anthropométrique basé sur l'ossature humaine. Ces mesures vont rapidement être adoptées par les polices étrangères tandis que Bertillon va développer d'autres spécialités telles que la photographie des scènes de crime.

Cette utilisation de la photographie fait des émules et pousse à l'extrapolation psychanalytique. C'est le cas bien connu du médecin criminologue italien, Cesare Lombroso qui prétend, avec ses portraits tirés dans les prisons et les asiles, y déceler les

³ Philosophe et historien de l'art français (1953-).

⁴ Tout au long de l'article, j'utilise volontairement le terme image dans son sens général (image fixe ou animée) et photographie/photo-graphie sont transposables en film/cinéaste.

⁵ Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892-1940), philosophe, historien de l'art et critique allemand.

⁶ Cf. Cahier de photographies - n° 40.

⁷ Criminologue français (1853-1914) qui fonda en 1870 le premier laboratoire de police d'identification criminelle et inventa l'anthropométrie judiciaire, système d'identification rapidement adopté dans toute l'Europe, puis aux États-Unis et utilisé jusqu'en 1970.

caractères irréversibles du criminel-né, de la prostituée ou de la mère infanticide prédestinée⁸, en somme, deviner les comportements antisociaux futurs. Le "type criminel" est né, mettant l'accent sur l'anormalité biologique de l'individu. Il porte à même le corps les signes de sa folie morale (Pinatel, 1987: 45-46.). Les clichés publiés sous forme d'atlas par Lombroso (Fig. 2) – collection de portraits individuels ayant pour finalité de proposer un portrait générique, une image de synthèse artificielle mais prise pour du réel⁹ – est en quelque sorte un catalogue représentatif de toutes les déviances humaines d'origine physiologique excluant toute influence sociale¹⁰.



Fig.1 - Système Bertillon
(Auteur inconnu Crédit DR)

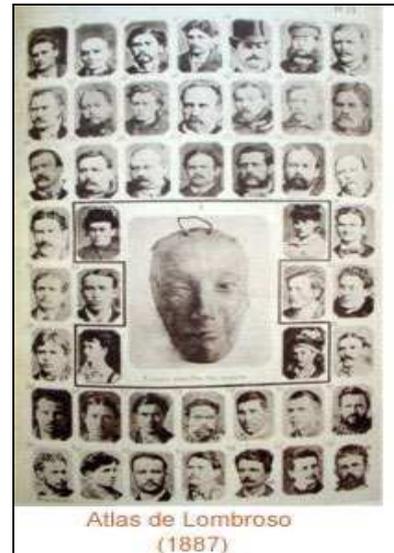


Fig.2 - Page de l'Atlas de Lombroso
(Auteur inconnu Crédit DR)



Fig.3 - Carte d'identité anthropométrique spécifique aux nomades. Femme tzigane.
Source : Archives départementales de la Dordogne (Auteur inconnu Crédit DR)

⁸ Principaux ouvrages : *L'Homme criminel (L'uomo delinquente*, Milano, Hoepli, 1876) ; *Génie et Folie (Genio e follia*, ediz.: Milano, Giuseppe Chiusi, 1864) ; *La femme criminelle et la prostituée (La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, 1894). ⁹ <http://expositions.bnf.fr/portraits/arret/2/3.htm>

⁹ <http://exposition.bnf.fr/portraits/arret/2/3.htm>

¹⁰ Plus tard, il sera obligé de reconnaître l'influence du milieu, notamment les facteurs d'alcoolisme, de misère et de conditions de travail.

L'ensemble de ces travaux accompagne la naissance des sciences de l'Homme au XIX^e siècle. C'est le temps de la psychiatrie, mais également de toutes les disciplines qui prétendent prédire l'intelligence de l'individu : la phrénologie (basée sur la théorie selon laquelle les bosses du crâne d'un être humain reflètent son caractère)¹¹, la craniologie et la craniométrie, la physiognomonie qui étudie les traits du visage et la raciologie (qui sera plus tard intégrée à la bio-anthropologie ou anthropologie physique). Toutes débouchent sur la classification et hiérarchisation des Blancs, des Noirs, des Juifs... et la fixation de préconceptions sur les races dites supérieures et inférieures. En Angleterre, Darwin utilise largement la photographie dans ses études sur l'expression des émotions, reconnues comme universelles (Ekman, 1973), ouvrant la voie aux « registrations objectives du comportement non-verbal », lui-même considéré comme la seule expression des émotions vraies. Il est l'un des premiers à l'utiliser comme éléments essentiels de la méthode hypothético-déductive alors que Francis Galton (1822-1911), son cousin, cherche à lui prouver que l'hérédité joue un rôle déterminant dans la supériorité des races, et qu'il faut les améliorer. L'eugénisme est institué et la théorie adoptée par les partis nationalistes et les milieux colonialistes du XX^e siècle. C'est l'innéisme poussé à l'extrême que la photographie prétend fixer à jamais comme "preuve scientifique" ultime.



Fig.4 - Photographies et moulages : vitrine de l'exposition de propagande nazie *Der ewige Jude (Le Juif éternel)* montrant les traits anatomiques “typiques” attribués aux Juifs. (Auteur inconnu Crédit DR)

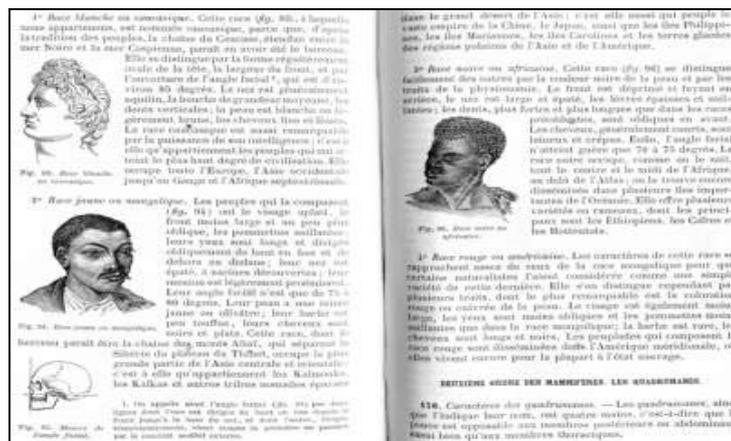


Fig.5 - Page du livre scolaire *Histoire Naturelle* (1870) de J. Langlebert.

¹¹ Selon la théorie énoncée dans les années 1810-1820 par le neurologue viennois François Joseph Gall, il serait possible de « reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leur tête » (Gall et Spurzheim, 1810: 163).

Au cours du temps, les images vont relayer le mensonge scientifique en reproduisant les mêmes stéréotypes. La photographie et le cinéma (films de fiction ou qui se veulent documentaires) vont, en bonne conscience, calquer le discours ordinaire de la différence. La rhétorique raciste envahit l'image jusque dans les bandes dessinées, les manuels scolaires nazis (Fig.6), les publicités dites alors réclames (Fig.7), et tous les supports visuels efficaces et percutants.

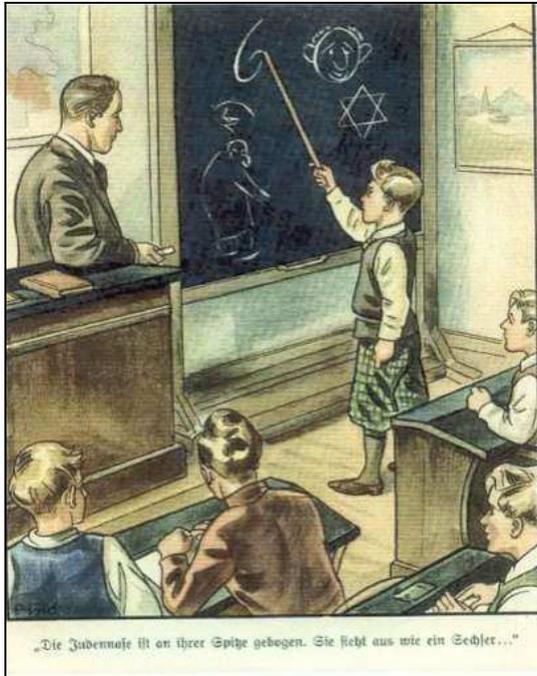


Fig.6 - Illustrations de deux manuels scolaires nazis (Auteur inconnu Crédit DR)

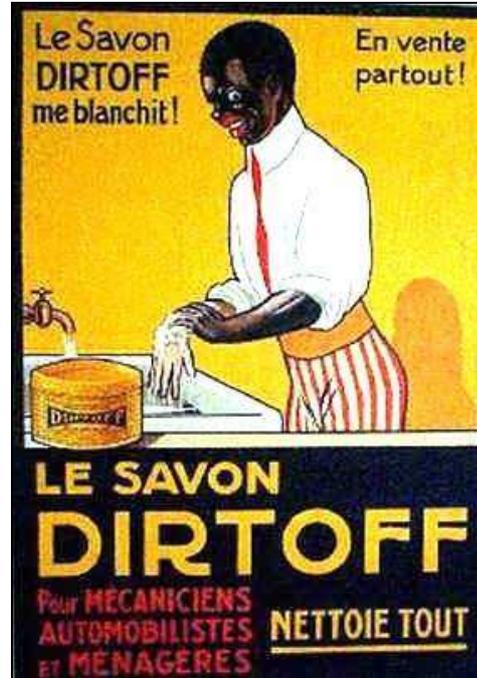


Fig.7 - Représentations du Nègre dans la publicité (Auteur inconnu Crédit)

Du racisme scientifique à l'idéalisme colonial, du « *regard glacé de l'ethnologue* » (Fig. 8-9), selon l'expression de André Breton, au relativisme culturel, la vue prend peu à peu de la distance pour se porter au loin, loin des truismes dépassés des savants et des clichés des artistes de l'image.

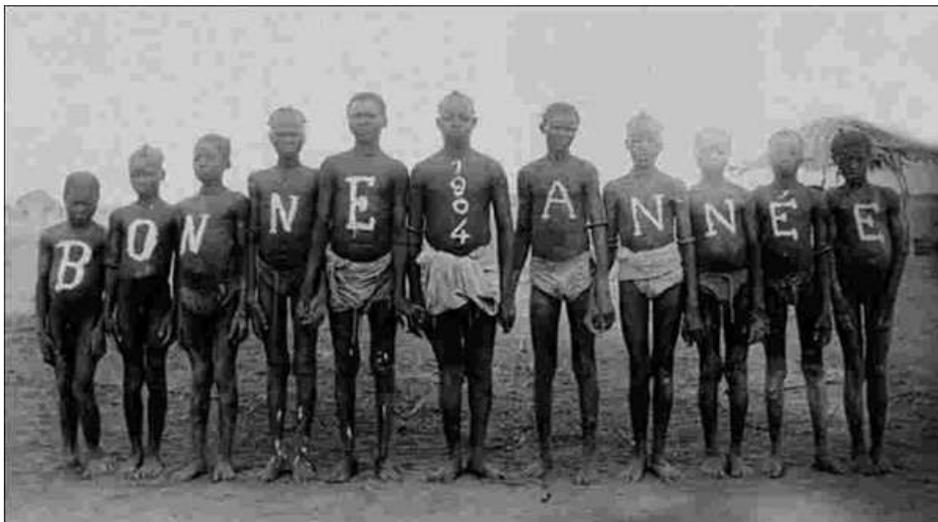


Fig.8 - Mise en scène d'un groupe de Pygmées (1904). (Auteur inconnu Crédit DR)



Fig. 9 – Les Grâces¹²
(Aueur inconnu Credit DR)



Fig. 10 – Paternalisme Blanc¹³
(Auteur inconnu Crédit DR)



Fig.11 - Invention du sauvage. Jardin zoologique humain. Jardin d'Acclimatation, Paris, 1877-1931 (Auteur inconnu Crédit DR)

II - La reconstruction du regard de l'ethnologue

Il existe un espace entre l'observateur et le sujet observé. Cette dimension spatiale des rapports humains est également le fruit d'une dynamique intellectuelle. L'interprétation de ce concept est ambiguë car elle débouche sur un paradoxe. S'agit-il d'une prise de distance égocentrique ou exocentrique ?

La vue portée au loin s'éloigne-t-elle de la réalité du sujet, cherchant dans l'image de l'autre sa propre image oubliée (?), réplique et mise en abyme de soi-même selon le terme venu du cinéma, dans un infini jeu de miroirs – image répétée et valorisée ! Ce comportement ethnocentrique, tendance naturelle chez l'Homme en toute circonstance et

¹² Caricature des Filles de Zeus symbolisant la Beauté, les Arts et la Fertilité.

¹³ G. A. Farini avec des Pygmées Earthmen, Londres, Royal Aquarium, 1884

à toutes les époques de son Histoire, est également une nécessité socioculturelle qui l'incline à promouvoir sans cesse son image et, à travers elle, son statut social, ses idées, ses représentations, jusqu'à son existence, oubliant que le monde qui l'entoure est fait d'altérités, dépassant ce que leur seul reflet dans un miroir voudrait bien faire croire.

Le regard du scientifique doit être au contraire exocentrique, ouvert, tourné vers les autres et le possible. Il doit sans cesse s'efforcer de regarder au-delà de son horizon et utiliser son regard comme un objectif à double focale – d'approche et grossissant –, permettant tout à la fois d'observer les détails et de s'en éloigner pour obtenir une vision élargie, étendue à tous les éléments constitutifs du cadre – du contexte – dans lequel s'expriment les phénomènes, les faits sociaux et les actions humaines. Le regard corrige alors ce que l'œil ou l'objectif voit, en contextualisant le sujet, corrigeant et ajustant sa vision aux tendances égocentriques. L'observateur traverse le miroir, voyage en lui-même et découvre l'ailleurs, sans jamais borner sa curiosité ni abandonner l'aventure de l'esprit comme le souligne Lévi-Strauss qui travailla sans relâche à décentrer l'homme.

Débutent alors une période où les sciences de l'homme et des sociétés entreprennent une remise en question des approches évolutives et des explications causales simplistes (Côté, 2005-06). Elles tendent également à étudier plutôt le collectif que l'individu (anthropologie sociale ou historique¹⁴, sociologie et statistiques). Le mouvement de pensée relativiste prend de l'ampleur au début du XX^e siècle et contribue à la valorisation des différences jetant les bases d'une anthropologie moderne. Une ère nouvelle s'ouvre pour toutes les sciences de l'être et de son milieu, où les comportements humains sont approchés grâce à des méthodes d'observation empiriques et des expérimentations. Plus tard, la biologie entrera également en jeu et par ses analyses génétiques remplacera l'anthropométrie. Une reconstruction du regard savant s'impose ainsi que celui de son objet d'étude.

Il faut regarder au loin pour voir les détails de ce qui est près. « *Pour découvrir les propriétés, il faut en premier observer les différences* » disait J.-J. Rousseau (2012). C'est dans cet esprit que toutes les premières enquêtes ethnographiques se sont déroulées dans des contrées allogènes, remettant en question la traditionnelle recherche de cabinet sans aucune interaction avec le terrain : citons pour mémoire Malinovsky chez les Trobriandais 1915-1917 (Papouasie-Nouvelle-Guinée), Mead dans les îles Samoa 1925-29, Lévi-Strauss chez les indiens Bororo 1936-1938/Brésil (Copans, 1999).

Après la Seconde Guerre mondiale, naît une anthropologie nationale dont le principal objectif est la reconstruction de l'image et de l'identité des Nations engagées dans le conflit. L'anthropologue travaille sur un terrain dont il est natif et pratique une ethnographie dite "de l'intérieur"¹⁵, soulignant ainsi la proximité, l'implication, l'appartenance culturelle, linguistique, sociale et parfois professionnelle de l'observateur. Il enquête chez lui, dans sa rue, son quartier, tel Pascal Dibie dans son *Village Retrouvé. Essai d'ethnologie de l'intérieur* (1979). Il y réalise un voyage vertical transformant le classique statut de l'observateur en acteur devenu lui-même un indigène indiscernable des autres. Il entreprend une descente dans les abîmes de sa conscience et de son inconscience comme le personnage de l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas (*El viaje vertical*, 1999). L'ethnologue n'est plus tout à fait un spectateur, un témoin mais un "producteur" de faits et de sens. Mais, du titre de l'ouvrage, doit-on en déduire que

¹⁴ « *Une histoire des comportements et des habitudes – ce qu'on appelait au XVIII^e siècle une histoire des mœurs [...]. Une histoire des habitudes pour l'opposer à l'histoire événementielle [...]. C'est, au contraire, l'histoire de ce qui ne fait jamais événement, des gestes, des rites, des pensées indéfiniment répétées comme allant de soi. Mais aussi une histoire des comportements pour l'opposer à l'histoire des institutions comme à l'histoire des décisions.* » (Burguière, 1986 : 54).

¹⁵ Anthropologie de chez soi ; endo-ethnologie ; insider anthropology/anthropology indigenus.

l'ethnologue (les ethnologues...) s'est trop longtemps éloigné de ses racines, de sa "tribu" ? Pourtant, en publiant *Le regard éloigné* (1983), Lévi-Strauss a rappelé les fondamentaux du regard depuis l'Autre, que tout étranger doit porter sur les phénomènes qu'il observe. Distance de soi et distance géographique, il atteste de l'impérieuse nécessité d'observer en priorité les sociétés dites exotiques – loin de l'univers spatiale et culturel de l'observateur –, jusqu'aux plus humbles communautés existantes sur la Terre, unique façon de provoquer une réflexion globale sur la condition humaine, dans son état naturel et sociétal, et d'établir des modèles culturels (*patterns*) applicables à toutes les sociétés. Mais, quels que soient le regard posé et la posture adoptée – "indigénisation" du chercheur (élément qui vient du dehors, plus ou moins bien intégré au groupe observé) ou chercheur-indigène (dans le sens intrinsèque de natif) –, une réflexion sur la problématique des perceptions (les effets que sa présence induit) et l'étude des perturbations créées par le chercheur-observateur-acteur, se sont imposées. Aujourd'hui, la position adoptée est intermédiaire entre ces deux extrêmes.

Ce changement de paradigme est une mise en pratique – sur le terrain – de la pensée relativiste. Le relativisme culturel implique que les normes et les valeurs de chaque société ne sont pas des modèles universels applicables aux autres. En ethnologie, le relativisme est une méthodologie de distanciation de ses préconceptions. Il s'applique aux idées comme au regard porté sur l'Autre. L'observateur gagne ainsi un « regard distant » (Lévi-Strauss) pouvant à la fois distinguer avec lucidité les aspects positifs et négatifs de sa culture d'origine.

Ainsi, le relativisme culturel (...) est d'abord apparu en opposition à l'ethnocentrisme et en quête d'objectivité. Il propose de relativiser, de prendre une distance face à ses propres croyances et schèmes de pensée afin d'observer honnêtement l'Autre et sa culture, attitude essentielle chez un anthropologue sérieux. Le relativisme culturel en anthropologie n'est pas valorisation de toutes les pratiques culturelles ou acceptation des sacrifices humains et des mutilations génitales, mais plutôt ouverture, conscience et tolérance ; il pointe les biais culturels et non les biais moraux ou éthiques. (Côté, op. cit.: n.p.)

Dans le recueil des données ainsi que dans leur restitution, l'utilisation de nouvelles méthodes employées sur le terrain et l'influence des divers courants anthropologiques (notamment celle de l'anthropologie interprétative de Clifford Geertz dans les années 1960), ajoutées aux nouvelles technologies (photographie et cinéma ethnographiques), ont profondément changé le rapport du chercheur à son objet d'étude. Comprendre le sens des faits et non plus leur seule fonction ; donner de l'importance à la lecture que les natifs font de leur propre culture (c'est ainsi que l'anthropologue-cinéaste va jusqu'à projeter ses films dans les villages où ils ont été tournés afin de recueillir les réactions de ses acteurs, ce que Jean Rouch nomme un « *contre-don audio-visuel* » (1979: 69)) ; réaliser des descriptions denses, intuitives et rigoureuses. Anthropologie de la représentation et anthropologie visuelle vont mettre en évidence ces « *entrecroisements des regards* », selon l'expression de Jean Benoist (1996).

III – Technique, représentation et interprétation d'une photographie : le choix du cadre et du sujet

L'originalité de l'anthropologie visuelle est qu'elle va à l'encontre du paradigme anthropologique traditionnel : le langage. Or, le langage verbal d'une culture n'est pas

adapté pour décrire une autre culture. La méthode visuelle élargit le vocabulaire verbal considéré comme imprécis pour décrire les émotions, les gestes, les postures, les interactions..., comme par exemple une danse : seules les images peuvent montrer toute la poésie des mouvements des corps, l'harmonie des couleurs, l'originalité des vêtements, les changements de rythme et la musique qui l'accompagne. Les mots se limitent à décrire plutôt les gestes et les mouvements sans pour autant révéler le charme de l'instant. Cette poésie filmée dépend étroitement du regard et de la technique du cinéaste (compréhension du rituel et choix des cadrages, des objectifs). Le cinéma ethnologique pallie ces obstacles et met en œuvre de nouvelles méthodes d'enquête de terrain qu'il faut encore et sans cesse questionner. Jean Rouch, très tôt, affirme que la caméra n'est pas un « voyeur » mais un acteur. La caméra ne doit pas créer de distance entre celui qui filme et celui qui est filmé. Bien au contraire, la caméra doit être, comme l'ethnologue avec son carnet et son stylo, comme le photographe avec son appareil, un médiateur, un acteur. Le regard de la caméra n'est pas un regard sans regard. Elle est une excroissance du regard du cinéaste. La caméra humanise une scène, la rend empathique ou au contraire exprime - comme on exprime le jus d'un fruit - toute la violence d'une scène. La caméra peut aussi, et c'est le piège pour l'ethnologue qui recherche plus l'esthétique que le réel, la déshumaniser, la dénaturer, voire la vampiriser...

Pour l'ethnologue, il s'agit bien d'une révolution paradigmatique méthodologique. L'appareil photographique se substitue au stylo et au carnet (ou en devient l'outil complémentaire indispensable) sur lequel traditionnellement il dessine des visages, des marques corporelles - tatouages, peintures et autres scarifications -, des postures quotidiennes ou rituelles, des scènes de vie, des objets, des formes et des mots. Il y transcrit aussi des témoignages visuels qu'il peut ensuite comparer avec d'autres relevés pris en d'autres temps et d'autres lieux. Le carnet de l'ethnologue est à la fois un outil, une technique d'enquête, un journal qui témoigne de son vécu sur le terrain, au plus près de l'objet de son étude. Avec la photographie, l'appareil devient un prolongement de son regard, un médiateur entre l'objet et lui, exactement comme le marteau se fait médiateur entre la main de l'homme et l'enclume : il distancie. Il crée une dimension nouvelle. Car même avec un angle à courte focale qui oblige à se rapprocher du sujet, au contraire du téléobjectif qui l'en éloigne, l'utilisation d'un appareil photographique crée une distance et l'ethnologue doit réapprendre à regarder à travers ces lentilles.

La croyance qui considère l'image comme plus réelle que la parole (qui contiendrait des jugements de valeur, des interprétations) a motivé les scientifiques à l'utiliser dans le processus de la recherche. Pourtant la subjectivité de son auteur se colle à l'image autant que les mots sur le papier. À celle-ci vient s'ajouter celle des personnes photographiées ou filmées et celle du public qui la regarde.

[...] l'interprétation du film repose, pour une grande part, sur l'interprétation du spectateur et le réalisateur possède un rôle de médiateur transformant l'anthropologie visuelle en un acte non plus solitaire de l'anthropologue/cinéaste, mais en une anthropologie partagée. (Rouch, op. cit.: 71).

Ce rôle de médiateur montre que photographier est le fruit d'un travail de réflexion, de composition avec un sujet, un contexte social, spatial et historique. Et si photographier, dit-on, c'est aussi écrire avec la lumière, la technique se révèle alors tout aussi fondamentale que la préparation du terrain ethnographique. Je donnerai pour exemple les deux clichés pris dans l'instant par les ethnologues Lévi-Strauss (Fig. 12) et Luiz de Castro Faria (Fig. 13), représentant une indienne Nambikwara du Mato Grosso, enceinte et assoupie.

Fig. 12 – Another Look (Faria cite par Perrin)¹⁶Fig. 13 – Femme enceinte assoupe (Lévi-Strauss)¹⁷

Il est intéressant de souligner que Lévi-Strauss, qui a publié trois œuvres composées de riches illustrations (*Tristes Tropique*, 1955 ; *Saudade do Brasil*, 1994 ; *Saudade de São Paulo* 1995¹⁸), ne se considérait pas comme un photographe, pas même amateur. Ses photos étaient un aide-mémoire, un complément utile de son carnet de notes. Dans une entrevue donnée à Georges Charbonnier (1989), il affirme même que la photographie n'est pas un art. Pourtant, les siennes font l'objet d'exposition comme en 2008, à la Bibliothèque nationale de France, où ses carnets de voyage ainsi que ses croquis et photographies, constituaient un témoignage d'explorations et représentations hors du commun.

Ainsi, la photographie au cadrage étroit (Fig. 12) a été publiée dans la célèbre œuvre de Claude Lévi-Strauss *Tristes Tropiques* ; l'autre (Fig. 13) dans le livre *Another Look* en 2001 de l'anthropologue brésilien Faria qui les a réunies.

Luiz de Castro Faria était mon compagnon d'expédition en 1938-1939. Quand j'ai publié, il y a quelques années, les photos que j'avais prises lors de mes séjours dans les tribus indiennes [...], il s'est décidé à publier les siennes, en même temps que son Journal tenu lors de cette expédition. (Lévi-Strauss cité par Eribon, 2002)¹⁹

Comme le titre l'indique, ce dernier propose un « autre regard »²⁰ sur l'image. Sur le cliché publié par Lévi-Strauss, celui-ci choisit un cadre qui privilégie l'humain. La disposition de la femme dans un cadre restreint donne une force à l'image qui gagne en densité sensorielle et émotionnelle. Ce regard porté sur le sujet central traduit, hors des mots, l'importance que l'ethnologue français porte à l'individu. Le contexte nous lie au sujet principal (le corps) mais en photographiant le corps de si près, l'auteur du cliché n'a-t-il pas cherché à faire une « *peinture de l'âme* », selon l'expression de Philippe Descola : « *c'est-à-dire la représentation de l'intériorité comme indice de la singularité des personnes humaines* » (2002: 533). La valeur esthétique est également plus évidente sur le cliché de gauche qui laisse supposer une possible connivence, une interaction du sujet avec le photographe, invisible sur le cliché de droite qui, en augmentant les détails, s'en éloigne.

¹⁶ La photographie de Luis Faria a été retirée de *Regards croisés* (2003: 293) de Michel Perrin.

¹⁷ La photographie reproduite ici l'est avec l'autorisation gracieuse des éditions PLON, que je remercie

¹⁸ Photographies prises entre 1935 et 1939.

¹⁹ Entretien avec Didier Eribon.

²⁰ Um outro olhar dans sa version originale.

Luiz de Castro Faria a toujours choisi des plans larges, sans les recadrer semble-t-il lors du développement, laissant souvent apparaître en fond un décor ingrat : ici le bas d'une maison en torchis de style paysan – peut-être ce « hangar de paille à moitié démantelé » évoqué dans Tristes Tropiques (p. 312) –, là un poteau télégraphique, le bâtiment d'une mission ou une clôture pour le bétail. Des documents bruts, en quelque sorte. Claude Lévi-Strauss, au contraire, a privilégié l'humain, il l'a isolé. (Perrin, 2003: 294).

Les cinquante-six clichés publiés dans *Tristes Tropiques* ont été presque tous repris dans *Saudade do Brasil*. Or, Perrin note que, quarante ans plus tard, certaines photographies réapparaissent avec un cadrage plus large (*op. cit.*: 291). Au cours de ces années, le regard de Lévi-Strauss sur la photographie de terrain a-t-il changé ? Considérée par lui comme un « support à l'art », notamment pour la description des peintures corporelles des indiens Caduveos – [...] *ces contours délicats et subtils, aussi sensibles que les lignes du visage et qui tantôt les soulignent et tantôt les trahissent* [...] (Lévi-Strauss, 1955: 216-217) –, pour laquelle il utilise le cliché en tant qu'abrégé des faits, qu'il complète ensuite par des croquis publiés conjointement dans son ouvrage. En ce temps-là, la photographie ne donnait pas encore matière à des dissertations savantes.

Avec *Saudade do Brasil*, la place qui lui est donnée – il ne s'agit plus d'un ouvrage illustré mais d'un album légendé – devient témoignage ethnographique.

Faria cherche, quant à lui, à décrire un « monde » avec une représentation réaliste du personnage et de son cadre de vie au quotidien. Les objets – chien, maison, feu – meublent la périphérie de l'image donnant à ce décor « *une bouleversante exactitude* » et offrant des finalités symboliques manifestant « *surtout l'attention au réel et le désir d'en reproduire toutes les nuances.* » (Descola, 2010: 803-804). Faria capture un paysage, présente à une échelle réduite un morceau de l'environnement racontant l'histoire du sujet central. Ces objets sont, selon Alfred Gell (2009) des « agents sociaux » [...] « équivalent à des personnes ». (2009: 9)

La comparaison entre *Saudades do Brasil* et *Another Look* est éclairante, tant dans leurs différences (le choix des clichés, de leur cadrage, de la présentation ou des textes d'accompagnement) que dans leurs similitudes (sujet, action, terrain, temps de la prise de vue réduisant l'écart entre action et représentation) rendent ces deux ouvrages complémentaires.

Cette confrontation nous invite aussi à réfléchir sur la place actuelle de l'anthropologie visuelle, source essentielle d'informations sur des peuples aujourd'hui en voie de profondes transformations, sur la diversité du regard des ethnologues et sur l'histoire même de l'ethnologie. (Perrin, ibid.)

L'ensemble de ces questionnements sur l'image a joué un rôle essentiel dans l'évolution du travail anthropologique. Fixe ou animée, celle-ci est devenue un élément intrinsèque de la définition du terrain. Au-delà de texte, l'image parle aussi. Elle est à la fois un outil d'enregistrement et un objet de recherche. Elle participe à l'étude de l'interaction entre la biologie de l'homme et sa culture.

Conclusion

La construction du regard est le résultat complexe d'un ensemble de représentations et de techniques de représentation accumulées au cours de l'histoire de chaque individu : le

vécu, l'expérience sensible, le savoir acquis, l'imaginaire collectif nourri de récits temporels...

La lecture d'une image se fait donc toujours à travers le filtre de notre acquis, de notre mémoire iconique. Pour la comprendre, il faut avoir des référents. Eduquer le regard et sans cesse alimenter le stock de cette mémoire permet ainsi de saisir et d'interpréter de plus en plus d'images. Car il n'y a pas une image en général mais une multitude qui assaille le regard chaque instant de la vie. Elles ont des origines très diverses, ce qui impose une formation de l'œil. C'est une culture de l'image ou une culture à l'image qu'il faut acquérir ou enseigner. Les conditions de production et d'usages des images sont aujourd'hui originaires de sources si multiples (cinéma, télévision, Internet), sur des supports si variés (affichages publicitaires, journaux, enseignes, emballages de produits) qu'il faut à la fois puiser dans un réservoir mémoriel riche mais également rapidement renouvelé. Dans ce *village global* (McLuhan, 1967) de la mondialisation des médias et des technologies de l'information et de la communication, où les images provenant d'autres cultures et d'autres techniques de représentation s'importent et s'exportent à la vitesse d'une impulsion électrique ou de lumière, il faut actualiser nos référents si l'on ne veut pas perdre le contact avec l'extérieur, l'ailleurs, l'autre, être atteint d'une forme d'autisme et vivre dans un monde dont on n'a pas les clefs de la communication visuelle. « *Qu'est-ce que la chair d'une image ? [...] Un verbe qui prend corps* » (Mondzain, 1996)²¹. Il faut donc en apprendre le vocabulaire, sa conjugaison et comme pour tout langage, sa culture afin de ne pas subir *La trahison des images* qu'illustre a priori Magritte quand il représente une pipe qu'il légende « *Ceci n'est pas une pipe* » (Fig. 14) démontrant le paradoxe apparent contenu dans la toile. Bien qu'il s'agisse d'une pipe dessinée avec un très grand réalisme, celle-ci n'est pas bourrée, ne fume ni ne chauffe comme une vraie pipe. Ce n'est donc pas une pipe ! Selon Foucault « *Magritte mobilise, par le paradoxe apparent contenu dans la toile, l'imagination et la réflexion du spectateur qui en tirera les conclusions qu'il souhaitera sur la question de la réalité des choses en général.* »²². Au dos de la reproduction de ce tableau que Magritte avait envoyée au philosophe, il avait écrit : « *Le titre ne contredit pas le dessin ; il affirme autrement* » ! (Foucault, 1973: 88).



Fig.14 - *La trahison des images*, Magritte, 1929

²¹ Marie-José Mondzain, fille du peintre de l'École de Paris Simon Mondzain (1888-1979), directrice de recherche au CNRS, spécialisée dans l'étude du rapport aux images, de l'iconoclasme de la période byzantine jusqu'aux représentations modernes (publicité, propagande, actualités).

²² À la suite d'échanges épistolaires avec Magritte sur les notions de représentations, Foucault consacre, en 1968, une étude à l'artiste et à la peinture contemporaine. Lettre de Magritte à M. Foucault, 4 juin 1966.

Bibliographie de référence

- Benjamin, W. (1993). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste. [1^{re} éd. 1927-40]. Paris : Le Cerf.
- Benoist, J. (1996). « Lire » la marche dans le feu par l'entrecroisement des regards. A. Carénini, J. P. Jardel (dirs.), *De la tradition à la post-modernité, hommages à Jean Poirier* (161-171). Paris : P.U.F.
- Breton, A. (1962). Main première. K. Kupka (ed.), *Un art à l'état brut*. Lausanne : Mermoud.
- Burguière, A. (1986). Anthropologie historique, *Dictionnaire des sciences historiques* (54 et 59). Paris : P.U.F.
- Charbonnier, G. (1989). *Entretiens avec Lévi-Strauss*. Paris : Plon.
- Chavent, J.P. (2007). Éveil du regard ou Dressage de l'œil. Les enjeux de l'éducation à l'image et au cinéma. Académie de Limoges. Consulté sur www.lesyeuxverts.com/documents/poleimage/eveilduregard.pdf
- Copans, J. (1999). *Introdução à etnologia e à antropologia*. Castro.
- Côté, M.-H. (2005-2006). Une approche anthropologique. *Revue Sociale et Politique*, no 12 - déc. 2005/jan. 2006.
- Descola, P. (2002). Anthropologie de la nature, *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1 (57), Paris : Editions de l'EHESS.
- Descola, P. (2010) *Cours et travaux du Collège de France. Annuaire 109^e année*, Collège de France, Paris, p. 521-538. ISBN 978-2-7226-0083-6
- Dibie, P. (1979). *Le Village Retrouvé. Essai d'ethnologie de l'intérieur*. Paris, Grasset.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Coll. Critique. Paris, Editions de Minuit.
- Ekman, P. (1973), Cross cultural studies of facial expressions, P. Ekman (Eds.), *Darwin and facial emotion*. New York : Academic Press.
- Eribon, D. (2002) Visite à Lévi-Strauss. *Nouvel Observateur*. Disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/opinions/00030882.EDI0001/visite-a-levistrauss.html>
- Faria, L. C. (2001). *Another Look. A Diary of the Serra do Norte Expedition*. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul.
- Foucault, M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana.
- Gall, F.J. & Surzheim, G. (1810). *Anatomie et physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier : Avec des observations sur la possibilité de reconnoître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, vol. 1. Paris, F. Schoell. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k767165.r>
- Gell, A. (2009). *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Les presses du réel – domaine Fabula.
- Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes Tropiques*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *Le regard éloigné*. Paris : Plon.
- McLuhan, M. (1967). *The medium is the Massage*. New York, Bantam books.
- Mondzain, M.J. (1996). *Image, Icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil.
- Perrin, M. (2003). Regards croisés, *L'Homme*, 165 (janvier-mars 2003). Repéré à <http://lhomme.revues.org/index15782.html>.
- Pinatel, J. (1987). *Le phénomène criminel*. Paris, MA Editions, Coll. Le monde de...
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. C. de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle* (pp. 53-72). Paris : Mouton Éditeur, EHESS.
- Rousseau, J.-J. (2012). *Essai sur l'origine des langues* (préfacé par Abraham Bengio). [1^{re} éd. 1781]. Vénissieux : La passe du vent.