

Repositório ISCTE-IUL

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2018-09-07

Deposited version:

Publisher Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Dias, N. (1994). Photographier ou mesurer? Les portraits anthropologiques. *Romantisme*. 24 (84), 37-49

Further information on publisher's website:

<http://www.armand-colin.com/>

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: Dias, N. (1994). Photographier ou mesurer? Les portraits anthropologiques. *Romantisme*. 24 (84), 37-49. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

Use policy

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques

La question des rapports entre anthropologie et photographie suscite bien des discussions depuis une quinzaine d'années. Des recherches s'accumulent, portant aussi bien sur des photographes du siècle dernier, qui, par leur travail de collecte, ont fait oeuvre d'ethnographes, tels Edward S. Curtis, James Money ou Pierre Petit, que sur les parallèles intellectuels et méthodologiques entre l'anthropologie et la photographie (*L'Ethnographie*, 1991 ; Edwards éd., 1992). En effet, comme l'ont souligné à juste titre André Rouillé (dans *L'Ethnographie*, 1991), Elizabeth Edwards et Christopher Pinney (dans Edwards, 1992), on ne peut dissocier le développement de l'anthropologie de l'émergence de la photographie. Les études de David Green (1984) sur la photographie et l'eugénisme et celles d'Allan Sekula (1986) sur l'emploi de la photographie par Bertillon et Galton ont mis en relief la façon dont l'histoire de l'anthropologie s'enchaîne avec celle de la photographie.

On se propose ici d'examiner comment, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les anthropologues français ont fait intervenir, de manière discontinue, la photographie dans leurs démarches méthodologiques. On s'attachera essentiellement à l'examen d'un genre précis, les "types" photographiques, en laissant de côté les photographies appartenant au genre "scènes et costumes" tout comme les cartes postales¹. L'accent sera mis, d'une part sur les préceptes méthodologiques concernant les poses requises, le format des épreuves et la distance à l'égard du sujet, tels qu'ils sont formulés dans les questionnaires et instructions destinés aux voyageurs ; de l'autre, sur les débats autour de la photographie et du dessin dans le milieu anthropologique, débats qui éclairent, implicitement ou explicitement, les remaniements incessants de la notion d'objectivité en anthropologie et le rôle assigné à l'observateur. C'est ainsi qu'en raison des qualités "objectives" intrinsèques à la photographie, celle-ci a été adoptée par les anthropologues dès les années 1850. De ce point de vue, l'article récent de Lorraine Daston et Peter Galison (1992) sur "l'image de l'objectivité" et son histoire, montre par quels moyens la photographie est devenue "the emblem for all aspects of non interventionist objectivity". Cependant, dès le milieu des années 1880, des anthropologues, parmi lesquels Paul Topinard, s'interrogent sur les possibilités de la photographie de rendre compte d'une "réalité" anthropologique aussi fugace et insaisissable que les "types humains" et ce n'est sans doute pas par hasard que cette interrogation surgit au moment où l'anthropologie criminelle recourt à la photographie pour construire ses "types criminels". L'analyse des rapports entre anthropologie et photographie entre 1850 et 1890 est donc particulièrement instructive, dans la mesure où le changement de position des anthropologues à l'égard de la photographie reflète les transformations internes du domaine anthropologique lui-même.

L'uniformité des images

Histoire naturelle du genre humain, l'anthropologie se dote, avec Paul Broca, fondateur de la Société d'Anthropologie de Paris en 1859, d'un programme théorique et méthodologique : étude des races humaines, recherche de leurs caractères distinctifs et classification. Aussi requiert-elle, comme condition fondamentale de son développement, la constitution de collections, les unes de pièces anatomiques et physiologiques (Dias, 1989), les autres de dessins et de photographies, matériaux indispensables pour le travail de classification.

Prendre en photographie des "primitifs" pour l'avancement de la science impliquait de se déplacer, aussi bien pour les anthropologues que pour les voyageurs-photographes. Les anthropologues disposaient du Jardin d'Acclimatation et des Expositions Universelles, où ils pouvaient photographier à loisir des Fuégiens et des Nubiens (pour Gustave Le Bon) ou des "Peaux-Rouges" (pour le prince Roland Bonaparte). Mais les praticiens de l'anthropologie étant, dans leur immense majorité, des anthropologues de cabinet, le déplacement dans l'espace était essentiellement affaire des voyageurs. On comprend la nécessité d'établir des principes méthodologiques uniformes permettant de guider ces voyageurs dans leur pratique photographique. Ainsi, dès 1860, les *Instructions pour les voyageurs et les employés dans les colonies*, élaborées par le Muséum d'Histoire naturelle, font-elles référence à la photographie dans le chapitre "Anthropologie".

Faute de moules, on devra recueillir des photographies, en aussi grand nombre que possible, en prenant le portrait en pied du même individu de face et de profil. Dans le premier cas on aura soin que le plan médian antéro-postérieur de l'individu qui pose, coïncide avec le plan médian vertical de l'instrument : dans le second cas les deux plans devront être exactement perpendiculaires entre eux. Tout portrait obliquement serait presque sans valeur (p. 13).

Il convient de noter qu'au cours des mêmes années, les instructions générales pour la recherche anthropologique destinées aux voyageurs gagnent en précision (Dias, 1991), entraînant la mise en place de critères spécifiques pour la prise de photographies : ce qui doit être photographié mais aussi la façon de procéder. D'où l'attention soutenue prêtée à la pose du sujet :

On reproduira par la photographie : 1) des têtes nues qui devront toujours, sans exception, être prises exactement de face ou exactement de profil, les autres points de vue ne pouvant être que d'aucune utilité ; 2) des portraits en pied, pris exactement de face, le sujet debout, nu autant que possible, et les bras pendants de chaque côté du corps [...] On y joindra une indication permettant de retrouver la grandeur naturelle. Pour cela, on mesurera sur le vivant la distance qui sépare deux points très précis et bien visibles sur la photographie, et l'on inscrira cette mesure. S'il s'agit d'un portrait en pied, il suffira d'indiquer la taille des sujets,

écrit ainsi Broca dans ses *Instructions générales pour les recherches anthropologiques* (1865, p. 66-67). Ce souci constant aussi bien de la pose que de la distance à l'égard du modèle est clairement explicité chez Armand de Quatrefages dans ses *Instructions générales aux voyageurs*, publiées par la Société de Géographie en 1875 :



De haut en bas et de gauche à droite ;
Jules Crevaux, *Venezuela, Indiens Guaraouno*, ayant respectivement 1m 41, 1m 54 et 0m 78,
face et profil. L. Lopicque, *Inde, territoire des Aradaman et Nicobar : Andaman du Sud* (1892-
1894), Paris, Musée de l'Homme.

Des photographies bien faites ont une grande valeur. Il faut pour cela qu'elles soient prises très-exactement de face et de profil. Autant que possible, le même individu doit être reproduit sous ces deux aspects, en conservant avec soin la même distance de l'individu à l'instrument pour que le grossissement ne varie pas. Si l'on est obligé de choisir, il faudra préférer le profil à la face, lorsqu'on ne reproduira que la tête, et la face au profil quand l'on reproduira le corps entier (p.258).

Il ressort de ces deux textes que la pratique photographique devait être guidée par un minimum de règles méthodologiques, sous peine de rester un exercice purement pittoresque. Emile Duhousset, par exemple, souligne en 1873 la nécessité "d'apprendre à voir juste à ceux auxquels il ne manque, pour bien faire, que de régler leurs impressions dans un but déterminé à l'avance" (*Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t.I, 1873, p. 307). Pour cela, il faut, d'une part, prendre des



Jules Crevaux, *Indiens Guaraouno*, dos. Paris, Musée de l'Homme.

photographies de face, de profil et de dos ; les épreuves devant être accompagnées de précisions écrites sur la couleur de la peau, des yeux, des cheveux, de la barbe et des sourcils ; de l'autre, "placer, au coin de la planche, l'échelle comparative de chaque sujet". Ainsi s'esquisse, avec l'utilisation d'une échelle graduée, la possibilité de prendre des mesures directement sur des photographies. Or cette démarche n'est pas sans conséquence puisque, en supposant que l'image photographique peut fonctionner comme un substitut de la réalité, elle tend à occulter son statut de représentation. Mais il serait inexact d'avancer que les anthropologues du siècle dernier tendaient à confondre la réalité et sa représentation. Si, comme l'a finement montré David Green, la représentation de la réalité pouvait être considérée comme l'équivalent objectif du réel, c'était en raison de la conviction selon laquelle la vraie connaissance provient de l'effacement du sujet (1984, p. 5).

Dès lors, il n'est pas étonnant que Gustave Le Bon, dont le souci en matière méthodologique était notoire, ait été également un praticien de la photographie de "types humains" :

Les sujets sont reproduits de face et de profil et portent sur le bras une échelle constituée par une bande de papier de 1 décimètre de longueur, ce qui permet de reconstituer les dimensions de toutes les parties du corps et d'effectuer par conséquent sur ces photographies les mêmes mensurations que l'on pourrait effectuer sur le vivant (*Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1881, p. 758).

Et l'auteur de la *Psychologie des Foules* d'ajouter : "Je ne connais pas de mesures anthropométriques qui puissent donner autant de renseignements qu'une bonne photographie munie d'une échelle"². Mais cette mise en question de l'anthropométrie, fief des savants de la Société d'Anthropologie de Paris, allait inévitablement susciter de vives réactions de leur part, notamment celle de leur secrétaire, Paul Topinard. Celui-ci objecte sèchement :

il ne faudrait pas cependant imaginer qu'elles [les photographies] remplacent de bonnes mensurations et de bonnes descriptions, témoin les figures qu'on nous présente. La photographie la plus correctement prise suivant les règles scientifiques voulues ne saurait donner jamais qu'une projection centrale avec toutes ses illusions" (*Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1881, p. 760).

Plus tard, en 1895, Duhousset, qui n'aura de cesse de préconiser des mensurations sur les photographies, proposera une échelle témoin pour les photographies anthropologiques. Mais c'est peut-être avec Roland Bonaparte que le souci d'uniformisation atteint le plus haut degré de perfection : plaques négatives toutes du même format (18 x 24), portraits méthodiques, "le fond, la lumière, les distances de prises de vue restent les mêmes et un trois quart ou un profil approximatif est exclu" ("*Peaux-Rouges*", 1992, p. 67).

Il convient de noter que l'utilisation de la photographie en tant que substitut des mesures sur le vivant, n'a pas été sans susciter des controverses dans le milieu anthropologique, comme en témoignent les positions de Le Bon et de Topinard. Ce sont en effet des tenants de perspectives méthodologiques différentes qui s'affrontent. Mais à cette divergence de positions méthodologiques (entre tenants de la photographie d'une part, partisans des mesures anthropométriques de l'autre) se superpose une seconde, concernant la question de l'objectivité et le rôle assigné à l'observateur. Soulignons ainsi que Topinard met l'accent sur le caractère de représentation propre à la photo-

graphie et cherche à en contester l'apparente "objectivité", tout en doutant de l'existence de "types humains", qui ne sont, d'après lui, que des constructions mentales, difficilement saisissables par l'appareil photographique.

Ces réserves des anthropologues français à l'égard de la photographie expliquent l'absence d'instructions consacrées spécialement à la photographie, à l'instar de celles élaborées par le célèbre anthropologue britannique, Thomas H. Huxley, en vue d'établir des séries de photographies des différents sujets de l'empire britannique (Edwards 1990, p. 245). Si, dans les années 1850, des anthropologues tels que Serres et Quatrefages sont particulièrement favorables à l'utilisation de la photographie dans la recherche, il n'en est plus de même dans les années 1880. Comment rendre compte de ce revirement d'opinion ? Il faut peut-être en chercher l'explication dans la transformation de la notion de "type humain" et dans l'importance croissante accordée aux caractères crâniens, parmi lesquels l'indice céphalique, eu égard aux caractères descriptifs.

Photographier des sujets contrôlés

Souvent évoqué depuis Susan Sontag (1977), le parallèle entre "photographier" et "s'approprier la chose photographiée" ("to photograph is to appropriate the thing photographed") trouve parfaitement son champ d'application en anthropologie. Sans vouloir entrer ici dans le détail des rapports entre photographie/déprédation et vision/pouvoir, on doit constater que la plupart des sujets photographiés étaient totalement placés sous contrôle, que ce soit dans l'espace colonial (Indiens d'Amérique du Nord, peuples de la Nouvelle-Calédonie et des îles Marquises) ou dans la métropole, lors d'exhibitions aux Expositions Universelles et au Jardin d'Acclimatation. Il est vrai que les poses requises exigeaient, outre le temps de pose, un minimum de contact avec les populations et donc, implicitement ou explicitement, la "pacification" des territoires.

Notons du reste que par rapport aux deux autres procédés utilisés pour étudier les races humaines, les moulages et les mensurations, la photographie présentait des avantages considérables. On sait comment, dans les années 1880, de nouvelles techniques viennent simplifier la tâche des anthropologues et des voyageurs, rendant la prise de photographies à la fois plus rapide et plus "discrète". Le procédé au gélatino-bromure d'argent, largement utilisé par le prince Roland Bonaparte, est vivement recommandé par Le Bon, en raison de la possibilité qu'il offre de prendre des photographies sans être vu :

Par les procédés secs au gélatino-bromure, nous avons pu opérer d'une façon instantanée, et par conséquent de ne pas avoir à nous préoccuper de l'immobilité à donner aux sujets [...] On peut surtout photographier un individu sans qu'il s'en doute et au point de vue de la photographie d'individus de races inférieures, cela peut être fort utile" (*Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1881, p. 760).

La métaphore du photographe invisible qui capte le monde à l'aide de la caméra, réduisant à l'état d'objets les sujets photographiés, spécifie la pratique anthropologique.

L'inventaire photographique des races

On doit à Etienne R.-A. Serres, professeur d'anatomie et d'histoire naturelle de l'homme au Muséum d'Histoire naturelle de 1839 à 1855, la constitution de la première collection publique de daguerréotypes portant sur des types humains, collection sensiblement augmentée par son successeur Armand de Quatrefages, qui a parfaitement saisi les avantages de la photographie pour l'étude des races humaines. "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", écrit en 1867 Quatrefages dans son *Rapport sur les progrès de l'anthropologie en France*. La création en 1878 d'un atelier de photographie rattaché à la chaire d'anthropologie va donner un essor aux collections photographiques. Il est vrai aussi que les galeries d'anthropologie du Muséum d'Histoire naturelle exposaient, outre les photographies, des dessins, des gravures, des aquarelles et des peintures, sans parler, bien entendu, des collections anatomiques et physiologiques.

A la différence de la collection photographique du Muséum d'Histoire naturelle – qui connaissait, grâce au concours de photographes tels que Louis Rousseau et Philippe-Jacques Potteau, un développement extraordinaire – celle de la Société d'Anthropologie de Paris était nettement délaissée. Son laboratoire de photographie était "inutilisé par suite de l'absence d'appareils nécessaires et d'un local propice à l'exécution des clichés" ³. La collection même ne pouvait guère servir d'outil de recherche : "un grand nombre de photographies sont en paquets", note un témoin en 1886. "La plupart des albums ayant figuré à l'Exposition de 1878 sont en très mauvais état" ⁴.

On peut s'interroger sur l'utilisation de l'immense corpus d'images conservé dans ces deux institutions. Or, contrairement aux collections anatomiques et physiologiques, qui ont été méticuleusement étudiées et ont donné lieu à de savantes publications de Broca et de Quatrefages comme de Topinard et de Manouvrier, les collections photographiques ont suscité peu de réflexions, exception faite des travaux de Le Bon. La concurrence du dessin d'un côté, de l'autre la prise en compte de l'importance conjointe des caractères descriptifs, anatomiques et morphologiques pour la détermination des "types humains", suggèrent quelques explications de cette place relativement secondaire des collections photographiques dans la recherche anthropologique à partir des années 1880.

Photographier et/ou dessiner ?

A l'instar d'autres disciplines, l'anthropologie a été le théâtre de discussions entre adeptes du dessin et partisans de la photographie. Dès 1852, Etienne Serres n'hésitait pas à dissocier les deux techniques, le dessin relevant de l'art et la photographie étant du ressort de la réalité :

A peu d'exceptions près, les voyageurs qui nous ont transmis les types américains l'ont souvent fait d'une manière idéale : presque toujours les figures que renferment leurs ouvrages sont les types européens costumés à l'américaine. L'art y brille le plus souvent

aux dépens de la réalité. Or, c'est cette réalité, toute nue et sans art, que nous fournit le daguerréotype, ce qui donne aux figures obtenues par ce moyen une certitude que nul autre ne saurait remplacer⁵.

Quelques remarques s'imposent. D'abord, en opposant art et réalité, Serres postulait une certaine conception de la "réalité", qui existerait préalablement à toute saisie photographique et pourrait donc être rendue "fidèlement" par la caméra. Démarche fondée sur la conviction que le savoir provient de la "découverte" de faits donnés, à condition de savoir les observer. Ensuite, l'opposition dessin/photographie renvoie à la distinction d'ordre philosophique entre ressemblance et authenticité. Le dessin fonctionnant dans le registre du similaire, la photographie relève du domaine du réel et de l'exact. Il semblerait que le but recherché avec la photographie soit, comme l'ont remarquablement démontré Lorraine Daston et Peter Galison (1992), "authenticity before mere similarity". Il s'ensuit que le dessin est de l'ordre de la représentation et véhicule des jugements personnels, à la différence de la photographie qui, du fait de sa dimension mécanique, constitue une reproduction fidèle de la réalité. Ainsi le privilège accordé à la photographie ne provient pas de ce que celle-ci "was necessarily truer to nature than the hand-made images, but rather because the camera apparently eliminated human agency" (Daston et Galison, 1992, p. 120). Les images photographiques sont des évidences, des documents rendant compte de l'exactitude des faits. Comme l'écrivait le voyageur Désiré Charnay dans l'introduction des *Cités et ruines américaines* (1863) : "Je voulus qu'on ne pût récuser l'exactitude de mes travaux, et je pris la photographie comme témoin".

Le terme "exactitude" est d'ailleurs repris par Gaston Tissandier, fondateur de *La Nature*, revue de vulgarisation scientifique, et auteur d'un ouvrage célèbre sur la photographie :

L'explorateur [...] rapporte de son voyage des documents incomparables, en ce sens qu'il est impossible d'en nier l'exactitude. Une photographie représente l'objet tel qu'il est, le paysage tel que la nature l'a formé, le monument tel qu'il l'a vu [...] L'artiste est souvent tenté de retrancher quelque objet qui semble nuire à l'effet de l'ensemble, ou d'ajouter quelque ornement à son oeuvre (*La Photographie*, 1874, p.58).

Cette conviction selon laquelle la dimension subjective de l'artiste est présente dans le dessin mais non dans la photographie, réputée neutre et objective, conduit le naturaliste Henri Filhol à écrire à propos des dessins :

[...] ils ne correspondent pas à la réalité. Ces inexactitudes sont dues souvent à ce que, lorsqu'on dessine à l'étranger, on manifeste toujours dans ses oeuvres, inconsciemment et à un degré plus ou moins grand, l'expression du pays où l'on est né et où l'on a vécu. Aussi, si l'on peut faire la photographie des naturels au milieu desquels on se trouvera, cela vaudra beaucoup mieux que de recourir à des dessins, si soignés qu'ils puissent être (*Conseils aux voyageurs naturalistes*, 1894, p.48).

Les anthropologues, dans leur immense majorité, adoptent des points de vue semblables, comme en témoigne le texte suivant de Topinard :

Les dessins sont excellents, sans aucun doute, mais ils laissent toujours une arrière-pensée, d'autant plus fondée que le dessinateur est plus artiste. On sait combien peu on doit se fier aux dessins, peintures et bustes anciens pour la ressemblance. Les dessins en vue de rendre une réalité sont meilleurs : mais, quelque effort que fasse l'artiste, il ne peut se séparer de

ce qui est le fond de sa personnalité. Il peint comme il voit, forçant ici la note, l'atténuant ailleurs ⁶.

On pourrait certes objecter que le dessin permettait de rendre les nuances dans la couleur des cheveux, de la peau et des yeux, ce qui n'était guère possible à la photographie. Cependant, et pour éviter les observations vagues et imprécises, entachées de jugements personnels, certains anthropologues, comme Broca, avaient mis au point des échelles chromatiques. Dans son tableau des couleurs, Broca admettait ainsi vingt types pour les yeux, et trente-deux pour la peau et les cheveux, chaque type correspondant à un numéro. Il était recommandé aux voyageurs qui prenaient des photographies de "donner les numéros exprimant la couleur de la peau, des yeux, des cheveux, de la barbe et des sourcils" (*Instructions générales pour les recherches anthropologiques*, 1865, p. 77). Ce procédé permettait de faire ensuite des moyennes, ouvrant ainsi la voie à l'utilisation de méthodes quantitatives dans la recherche anthropologique (Blanckaert, 1991). A l'instar d'autres disciplines, les données anthropologiques, grâce aux instruments d'observation et de mensuration, devenaient de plus en plus impersonnelles, l'objectivité allant de pair avec l'effacement graduel de l'observateur.

L'observateur-photographe

Rassembler des matériaux, les classer, constituer des archives et élaborer des typologies de races humaines, ces démarches inspiraient aussi bien les collections de photographies que celles de crânes et de squelettes. Dans les deux cas, la façon dont les données étaient collectées était censée n'avoir guère d'incidence sur leur interprétation. La séparation entre voyageurs-observateurs et anthropologues, les premiers recueillant des faits, les seconds travaillant sur des matériaux recueillis par d'autres, est un trait caractéristique du travail scientifique tout au long du XIX^e siècle. Ce partage des tâches est révélateur de ce qu'était à l'époque la notion d'objectivité, comme du rôle assigné à l'observateur. Ce dernier, muni d'une formation rudimentaire, était à même de collecter des faits "purs", sans idées préconçues ; tandis que l'anthropologue en extrayait des interprétations. La conception selon laquelle l'observateur était plus réceptif aux faits, en raison de son ignorance des théories, procédait en partie de l'enseignement de Claude Bernard.

Dans sa distinction bien connue entre observateur et expérimentateur, l'auteur de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* assigne au premier la tâche de constater passivement les faits, à la différence de l'expérimentateur, qui "raisonne et se fonde sur les faits acquis pour en imaginer et en provoquer rationnellement d'autres". De plus, "l'observateur doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature. Il faut observer sans idée préconçue : l'esprit de l'observateur doit être passif, c'est-à-dire, se taire ; il écoute la nature et écrit sous sa dictée". Cette analogie entre observateur et photographe est digne de remarque. D'ailleurs, Ernest-Théodore Hamy, conservateur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, adopte un point de vue identique, lors de la discussion à la Société d'Anthropologie de Paris portant sur le rôle des voyageurs. Ces derniers, selon cet anthropologue, sont "des collaborateurs d'autant plus précieux qu'ils n'apporteraient

dans leurs observations aucune idée préconçue. Ils nous apporteraient des faits, rien que des faits, dont chacun de nous resterait libre de tirer l'interprétation que lui suggéreraient ses tendances personnelles" ⁷.

Ces deux textes sont riches en enseignements, car outre l'idée selon laquelle le voyageur est un observateur effacé, se limitant à collecter des matériaux, il y est question de faits donnés dans la nature et attendant d'être "découverts". On comprend, à la lumière de cette conception positiviste de la science, la fascination qu'a pu exercer, dans un premier temps, la photographie. L'appareil photographique permettait ainsi de "découvrir" des faits jusque-là voilés, et qui du coup acquéraient une sorte de transparence. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'anthropologie et la photographie se sont croisées sur le terrain méthodologique. De même, il doit être possible d'affirmer que l'abandon de la photographie dans la recherche anthropologique à la fin du XIX^e siècle n'est pas dû à la découverte de nouvelles techniques, plus objectives, de reproduction mécanique, mais aux remaniements incessants de la notion de "type humain", puisqu'il s'agit non d'un fait donné dans la réalité mais d'une construction théorique.

Les "types" insaisissables

"Que peut faire la photographie pour l'anthropologie ?" En posant cette question en 1855, dans les colonnes de *La Lumière*, Ernest Conduché avait déjà la réponse : "Il est peu de questions scientifiques dans lesquelles la photographie puisse apporter plus de matériaux. C'est qu'en effet la science des races humaines se compose d'une multitude d'éléments fugaces, insaisissables ; tous ces éléments viennent se fixer sur le papier par la photographie". En écrivant ces lignes, l'auteur songeait à l'anthropologue Etienne Serres, dont l'enthousiasme pour la photographie était évident. Partant de la conception selon laquelle "la représentation fidèle des types humains est la base de l'anthropologie", Serres recommandait au voyageur Emile Deville, chargé d'une expédition scientifique, de mouler ou de daguerréotyper "sur nature les types humains qui lui paraîtront les plus caractéristiques ou les plus purs, sans négliger cependant les mélanges de races qui rappelleront, par leurs traits, leur origine croisée" ⁸. Et les *Instructions pour les voyageurs et les employés dans les colonies sur la manière de recueillir, de conserver et d'envoyer les objets d'Histoire naturelle*, publiées par le Muséum d'Histoire naturelle en 1860 (5^e édition), soulignent clairement : "Qu'il s'agisse d'un moule ou d'une photographie, on tâchera de choisir des sujets présentant au plus haut degré les caractères distinctifs de la race".

La notion de "type humain" appelle quelques remarques. Premièrement, il est question de "types humains" susceptibles d'être captés par l'appareil, ce qui suppose, implicitement ou explicitement, l'invariabilité de ces types. Or, dans les années 1880 sont remises en question non seulement l'idée selon laquelle les types seraient fixes mais la notion même de "type humain". Deuxièmement, le fait que le choix des types considérés comme les plus "purs" ou les plus "caractéristiques" soit laissé à l'observateur et à sa subjectivité semble poser problème. En effet, écrire, comme le faisait Conduché : "C'est ce type général que l'on doit étudier en anthropologie : c'est lui que la photographie doit conserver", supposait, d'une part, de distinguer des types particuliers en fonction d'un ensemble de caractères aussi bien descriptifs que cranio-

métriques et anthropométriques, d'autre part de comparer entre eux les types particuliers, pour en distinguer les caractères communs et en extraire le type général, opération fort difficile pour un observateur en voyage.

Il semblerait tout d'abord que la photographie anthropologique, attachée à saisir des "types humains", soit amenée à faire abstraction de l'individu. "L'Homme choisi comme représentant un type est un fait dont on constate les réalités anatomiques, en en fixant les variétés au moyen de la photographie", écrivait Duhoussset en 1873⁹. Cette capacité reconnue à l'appareil de transformer des êtres humains en "types", voire en "faits", mérite qu'on s'y attarde. Censé représenter son groupe d'appartenance, le sujet photographié est le plus souvent anonyme. Comme le remarque Elizabeth Edwards, "par définition, l'individualité est incompatible avec le type" (1990, p.241). De fait, les photographies du siècle dernier contiennent peu d'indications concernant le sujet photographié. S'il est question du lieu d'origine et du sexe ("Vieillard Huichol", "Femme de Mériver"), rares sont cependant les photographes, comme Jules Crevaux, qui mentionnent l'âge et la taille ("Chef Guaraouno, taille 1,64, 55 ans et deux de ses femmes"). Il faut attendre 1903 pour que soit élaboré un "Projet de questions à adresser aux sujets photographiés"¹⁰. Au contraire donc de la photographie judiciaire, qui permet d'identifier et de souligner les particularités individuelles, la photographie anthropologique tend à faire ressortir les traits communs qui rendent un individu caractéristique de son groupe d'appartenance. Et si rapprochement il y a, c'est peut-être avec la photographie médicale, si bien analysée par André Rouillé : à l'instar de cette dernière, où les "individus sont donc à la fois rejetés derrière leur cas pathologique, et invités à en faciliter l'exhibition" (1986, p.53), dans la photographie anthropologique les individus sont rejetés derrière le "type", mais en même temps requis de montrer leurs caractères spécifiques.

Cependant, une analyse plus approfondie permet d'introduire quelques nuances. Certes, la photographie anthropologique fait abstraction de l'individu, mais elle ne rend que très difficilement compte du "type". "[...] Le véritable type étant un idéal, on ne le trouve pas, ou du moins fort rarement, incarné dans un individu, par conséquent il n'est pas question de le reproduire par la photographie", constate David Kaltbrunner dans son *Manuel du Voyageur* (1887). L'une des réflexions les plus pénétrantes sur la notion de type est celle de Topinard. Dans *L'Homme dans la nature* (1891), cet anthropologue s'est évertué à critiquer aussi bien l'existence de types purs – "[...] partout on est en présence de types multiples, mélangés en proportions diverses" (1891, p.40) – que leur fixité : "sous leur apparente immobilité, les types humains sont dans un état de décomposition et de recombinaison perpétuelles" (p.129). De plus, les types "ne se touchent pas du doigt [...] ils se voient par les yeux de l'esprit" (p.40-41) :

En résumé, ni le type ni la race ne sont, dans l'état actuel de l'humanité, des réalités objectives. Le type est l'image abstraite que nous nous faisons d'un ensemble de caractères, exprimés à un certain degré, dans un groupe idéal, entrant en proportion plus ou moins grande dans la composition de l'une des collectivités du globe" (p.43).

"Image abstraite", le type est un fait construit par la science, non donné dans la nature et donc impossible à saisir par la caméra.

A propos de la notion de type, Topinard se livre au passage à une violente critique de l'usage qui a été fait de la photographie dans l'anthropologie criminelle. On sait que, lors du deuxième congrès d'anthropologie criminelle à Paris, en 1889, des

anthropologues français, parmi lesquels Topinard et Manouvrier critiquèrent énergiquement les résultats obtenus dans ce domaine, à la fois sur le plan technique et sur le plan méthodologique. Le travail de ces deux anthropologues a contribué de manière décisive à discréditer l'anthropologie criminelle et les approches qui s'en inspiraient plus ou moins directement. Ainsi, la photographie composite, mise au point vers 1878 par Francis Galton puis adoptée par l'anthropologie criminelle, est contestée par Topinard. Ce procédé fondé sur la superposition de plusieurs images, visait à en extraire un type, le "type criminel", et ce, indépendamment de toute intervention humaine (Daston et Galison, 1992 ; Sekula, 1986). En fait, comme le démontre Topinard, la photographie composite, loin d'être purement mécanique, laisse une large part à la subjectivité :

On a fondé de grandes espérances dans ces dernières années sur la photographie composite : dix, cent personnes se trouvaient résumées dans une même épreuve, les traits communs seuls ressortaient, c'était la moyenne la plus merveilleuse qu'on pût rêver. Malheureusement les espérances ont été déçues, les sujets successivement exposés et les diverses parties des sujets n'impressionnent pas semblablement la plaque : 10 crânes photographiés de 1 à 10 ou de 10 à 1 ne donnent pas les mêmes résultats (1891 , p. 68).

Dès lors que les portraits anthropologiques ne rendent pas compte des "types humains" et que les sujets photographiés sont anonymes et niés en tant qu'individus, on peut se demander à quoi servait au juste la photographie anthropologique. Il semblerait qu'on ait cherché à travers le sujet photographié son groupe d'appartenance ; réduit au statut de spécimen, le sujet photographié était représentatif d'un ensemble plus vaste, d'une totalité (le genre humain), dont l'inventaire constituait l'une des tâches fondamentales du savoir anthropologique. Inventorier les races humaines, mais aussi dénombrer, grâce à la photographie, des biens matériels en vue d'en constituer des archives, était une forme d'appropriation symbolique de l'univers. Il est significatif qu'après avoir photographié des Nubiens et des Fuégiens, Le Bon se soit tourné vers la photographie de monuments ¹¹, dans l'intention de faire des mensurations sur des images photographiques.*

(I.S.C.T.E. – Universidade de Lisboa)

*Mes remerciements vont à Pierre Georgel pour ses précieuses remarques et suggestions.

NOTES

1. Sur les cartes postales, voir l'article de David Prochaska, "L'Algérie imaginaire. Jalons pour une histoire de l'iconographie coloniale", *Gradhiva*, n° 7, hiver 1989, p.29-38.

2. Gustave Le Bon, "Sur les applications de la photographie à l'anthropologie, à propos de la photographie des Fuégiens du Jardin d'acclimatation", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, séance du 17 novembre 1881, p.758-760.

3. Léonce Manouvrier, "Le Laboratoire d'Anthropologie", *Dictionnaire des sciences anthropologiques*, Paris, Octave Doin, s.d., p.659.

4. Moindron-Sigismond Zaborowski, "Rapport de la commission de la bibliothèque et des collections", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1886, p.34.

5. Etienne Serres, "Instructions demandées par M. le Ministre de l'Instruction publique pour une expédition scientifique sous la direction d'Emile Deville", *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences*, séance du 19 juillet 1852, p.83.

6. Paul Topinard, *L'Homme dans la Nature*, Paris, Félix Alcan, 1891 (rééd., Jean-Michel Place, 1991).

7. Ernest-Théodore Hamy, "Discussion sur l'Ethnographie", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, séance du 5 octobre 1882, p.578.
8. Etienne Serres, *loc.cit.*, p.86.
9. Emile Duhoussset, "Application de la photographie à l'étude scientifique des races humaines", *Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t.I, 2^e série, Paris, 1873, p.307.
10. "Projet de questions à adresser aux sujets photographiés", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1903, p.546.
11. Gustave Le Bon, *Les Levers photographiques et la photographie de voyage*, Gauthier-Villars, 1889.

BIBLIOGRAPHIE

- Claude Blanckaert, « Méthode des moyennes et notion de 'série suffisante' en anthropologie physique : 1830-1880 », dans Jacqueline Feldman, Gérard Lagneau et Benjamin Matalon (sous la direction de), *Moyenne, Milieu, Centre. Histoires et Usages*, Paris, Editions EHESS, 1991.
- Lorraine Daston et Peter Galison, "The Image of Objectivity", *Representations*, 40, fall 1992, p.81-128.
- Nélia Dias, « « Séries de crânes et armée de squelettes » : les collections anthropologiques en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t.5, 1989, p.122-147.
- Id.*, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1991.
- Elizabeth Edwards, "The Image as an anthropological document. Photographic "types" : the pursuit of method", *Visual Anthropology*, vol.3, 1990, p.235-258.
- Id.* (sous la dir. de), *Anthropology and Photography (1860-1920)*, New Haven, Yale University Press, 1992. *L'Ethnographie* (numéro spécial "Ethnographie et Photographie"), n°109, printemps 1991.
- L'Ethnographie* (numéro spécial "Ethnographie et Photographie"), n°109, printemps 1991.
- David Green, "Views of Resemblance : Photography and Eugenics", *The Oxford Art Journal*, vol., n°2, 1984, p.3-16.
- "*Peaux-Rouges*", *autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, Photothèque du Musée de l'Homme, Thonon-les-Bains, L'Albaron, 1992.
- André Rouillé, *Le Corps et son image. Photographies du XIX^e siècle*, Paris, Contrejour, 1986.
- Allan Sekula, "The Body and the Archive", *October*, n°39, winter 1986, p.3-64.
- Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Girou, 1977.
- Zeno G. Swijtink, "The Objectification of Observation. Measurement and Statistical Methods in the Nineteenth-Century", dans Lorenz Krugert, Gerd Gigerenzer and Mary S. Morgan, *The Probabilistic Revolution*, Cambridge, Mass., The Mit Press, 1987, vol.I, p.261-286.