

Transporter du temps, transposer des espaces

Christine Barthe

Que savons-nous des débuts de la photographie pratiquée hors d'Europe ou des États-Unis ?

Combien de temps s'est-il écoulé entre le moment où elle fut annoncée et rendue publique à Paris et celui où la première chambre photographique fut embarquée sur un bateau pour un voyage transocéanique ?

Plus que le but du voyage, la photographie n'a-t-elle pas été, dès l'origine, le moyen du transport ? Elle est intimement liée au mouvement et au déplacement. Court arrêt de temps qui interroge l'avant et l'après, elle est toujours perçue à l'intérieur d'un flux, un moment qui va d'un instant à un autre. Ces laps de temps sont aussi des espaces, perçus par intervalle. Comme machine à créer des images, l'appareil photographique est un instrument merveilleux, capable de transporter de la durée, de transposer des espaces, de produire des hétérotopies¹.

Ce projet d'exposition est né il y a plusieurs années avec l'idée de présenter des témoins importants de la construction photographique du monde, *via* la collection du musée du quai Branly - Jacques Chirac. Cela impliquait de mener une recherche sur les premiers jalons visuels de cette représentation et de se pencher sur des cas d'étude spécifiques. Exposer ces photographies au musée du Louvre Abu Dhabi a d'emblée constitué une donnée importante du projet. Il restait malaisé de se projeter dans un espace encore en devenir, même après une première visite sur le site qui n'était alors qu'un impressionnant chantier et d'imaginer un public encore invisible. Le contraste entre la collection foisonnante du musée du quai Branly et l'île encore déserte de Saadiyat a alimenté notre réflexion. Le parcours de l'histoire des débuts de la photographie à l'échelle du globe confirme à quel point notre connaissance est fragmentaire et européocentrée. Mais il révèle aussi des similitudes et des différences passionnantes. Entre 1839, date d'annonce de l'invention du procédé photographique de Louis-Jacques Mandé Daguerre, et 1860, la représentation photographique du monde se dessine de façon irrégulière. Par exemple, si l'Amérique du Nord s'empare immédiatement du médium, si les contours de l'Amérique du Sud sont visités par la photographie en à peine quelques mois, si l'Égypte est immédiatement traversée, ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que le Japon apparaît derrière les objectifs. Il existe des histoires nationales et des histoires « universalisantes » de la photographie, mais il reste aujourd'hui assez difficile d'appréhender globalement le phénomène de sa dissémination mondiale. Cette exposition est l'occasion de



FIG. 1. **John William Herschel (1792-1871).**
Bonneville near Geneva, on the Road to Chamonix
[Bonneville près de Genève, sur la route de Chamonix],
13 août 1821. Dessin au graphite réalisé avec l'aide d'une chambre
claire, 19,4 × 29 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
Don de Graham et Susan Nash, 91.GG.98.59.

¹ « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » Foucault, 1994, p. 752-762.



FIG. 2. **William Henry Fox Talbot (1800-1877).** *View of the Tudor Courtyard through an open Latticed Window at Lacock Abbey* [Vue de la cour Tudor depuis une fenêtre à croisée de l'abbaye de Lacock], vers 1839. Négatif sur papier, calotype, 7,8 × 8,8 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, Royal Photographic Society Collection, RPS.269.57.2017.

revenir sur certaines situations et figures plus ou moins bien connues des débuts de la photographie et de fournir des éléments de compréhension, en se gardant d'adopter un point de vue panoptique sur ces processus divers qui ont contribué à l'imagination géographique du monde.

Les premiers temps de la photographie sont de mieux en mieux connus. Les chronologies se complexifient, se croisent, se dédoublent, et la recherche d'un mythique événement fondateur disparaît au profit de la mise en évidence de plusieurs moments dans différents lieux et différentes temporalités. Ce sont bien « des origines sans fin » selon la formule de Geoffrey Batchen².

Au-delà des avancées de la connaissance, ces recherches nous permettent aujourd'hui de mieux mesurer les enjeux des lectures nationales et régionales de la photographie. Cette dernière est encore fortement marquée par un évident européocentrisme. Et si cette situation a bien des explications, y compris dans la quantité de matériaux produits et accumulés depuis 1827³, elle mérite d'être questionnée. Cette exposition ne prétend pas dépasser cet état de fait, mais vise à fournir des éléments de réflexion, en prenant en compte cette hégémonie historique, et à revenir sur certains épisodes.

Depuis Paris

Le 7 janvier 1839 a lieu à Paris la première annonce publique de l'invention de Daguerre. Le député François Arago décrit les bénéfices et futurs usages du procédé devant l'Académie des sciences, sans en donner les clefs de fabrication. L'État français l'acquiert et en « offre » la méthode au monde. Entre janvier et août s'organise la révélation précise de la technique elle-même, qui se fera le 19 août 1839. Daguerre procède à des démonstrations les premiers jours de septembre. Anne McCauley a montré le rôle primordial d'Arago dans ce processus de divulgation, et comment celle-ci s'inscrit dans le projet républicain du député, initiateur de nombreuses actions de vulgarisation scientifique⁴. C'est pourquoi la découverte de la photographie a longtemps été liée à la France et à Daguerre, au détriment d'autres chercheurs contemporains, en particulier le Britannique William Henry Fox Talbot.

Ces rivalités franco-anglaises, exacerbées alors par la crise consécutive à l'invasion de la Syrie par le pacha d'Égypte Méhémet Ali et la volonté des deux grandes puissances de protéger leurs voies commerciales au Moyen-Orient, ne sont qu'un aspect des enjeux géographiques intrinsèques à la photographie. Mettre à la disposition de tous une technique et enregistrer visuellement le monde sont indissociables dans le discours d'Arago. La méthode, souligne-t-il, a « le mérite d'être économique, d'être facile, de pouvoir être employée en tout lieu par les voyageurs⁵ ».

Des recherches ont été menées dès 1820 pour fixer une image produite par la lumière⁶. Déjà, le désir d'obtenir une image est lié à l'anticipation ou à la conséquence d'un voyage à l'étranger. Le chimiste britannique John William Herschel obtient grâce à la chambre claire de remarquables dessins des environs de Chamonix lors de son séjour en France en 1821⁷ [FIG. 1]. Et Larry J. Schaaf, soulignant les piètres qualités de dessinateur de Talbot, rappelle que la nécessité d'obtenir des images s'est imposée à lui lors d'un voyage en Italie en 1833. La France, l'Italie : ces premiers territoires « préphotographiques » s'inscrivent encore en ces années 1820 et 1840 dans l'esprit du Grand Tour que réalisent les jeunes gens de l'élite européenne pour parfaire leur éducation. Mais l'annonce de son invention en 1839 va assigner à la photographie une mission de description élargie du monde. La formulation d'Arago « en tout lieu » se focalise ensuite sur l'Égypte : « Chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt [...] Pour copier les millions et millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc..., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail⁸. » Comme le remarque François Brunet, cette Égypte-là est évoquée sur un mode rétroactif : « Arago trace la prospective enthousiaste attendue sur fond d'une évocation nostalgique, rédigée à l'irréel du passé, où la première mission dévolue à la photographie est la recreation imaginaire d'une Égypte napoléonienne livrée au vandalisme – d'un patrimoine détruit⁹. » Une Égypte ancienne liée à une technique nouvelle : William Henry Fox Talbot, lui-même épigraphe confirmé, réalise

des photographies de pierres gravées égyptiennes en 1846. Il aime aussi photographier les fenêtres, et ce motif de croisées revient fréquemment dans ses images réalisées à l'abbaye de Lacock [FIG. 2]. Entre l'espace abbatial clos du Wiltshire et l'évocation de l'Égypte depuis Paris, la photographie propose une vision nouvelle du monde, elle apporte des outils inédits pour construire et concevoir la notion même d'extérieur. Comme si une fois ouvertes les nombreuses fenêtres photographiées par Talbot, le monde entier, dont l'Égypte pharaonique semble le pays métonymique, s'offrait à tous. Ce territoire défini par son caractère étranger à l'Europe sera donc dans un premier temps l'Orient étudié par Edward Said : une entité qui ne recoupe pas un territoire précis, suffisamment ouverte pour autoriser toutes les projections, et dont les habitants, selon la formule de Marx mise en exergue par Said, « ne peuvent se représenter eux-mêmes : ils doivent être représentés¹⁰ ». L'Égypte à déchiffrer et, au-delà, l'étranger à explorer et à figurer. Ce dessein militaro-scientifique auquel Arago associe rétroactivement la photographie requalifie le simple rôle d'accompagnateur de celle-ci. Loin d'être seulement associée au souvenir de la conquête d'Égypte, elle réalise son propre programme d'appropriation visuelle du monde. Une quête d'images qui produit ses trophées et connaît des échecs, mais qui se déploie de façon peu contrôlée, soumise à de multiples facteurs aléatoires. Comme l'évoque Edward Said à propos de la littérature, c'est bien à partir des productions individuelles que le phénomène peut être étudié. « Tous ces horizons qui allaient s'élargissant avaient l'Europe fermement à leur centre, comme principal observateur [...]. Car alors même que l'Europe s'avancait vers l'extérieur, le sentiment qu'elle avait de sa propre puissance culturelle se renforçait. C'est à partir de récits de voyageurs, et non seulement à partir des grandes institutions telles que les différentes compagnies des Indes, que des colonies ont été créées et que des perspectives ethnocentriques ont été assurées¹¹. » Il importe donc aujourd'hui de revisiter ces images, afin de comprendre dans quels grands faits historiques elles s'inscrivent. Leur étude révèle l'étendue et la singularité des situations et des parcours qui ont présidé à leur création, leur devenir, et parfois leur disparition.

² Batchen, 2015, p. 68.

³ Cette date se réfère aux travaux de Niépce.

⁴ « L'idée que l'État devait se substituer à la libre entreprise pour encourager l'invention faisait partie du programme républicain et s'inspirait des écrits de saint-simoniens et d'utilitaristes anglais. [...] Le daguerréotype, qui promettait en outre de mécaniser la fabrication des images, d'abaisser le prix de revient et de faire accéder un plus large public à des informations exactes, représentait une étape dans l'acheminement vers la société égalitaire et juste qu'Arago appelait de ses vœux. » McCauley, 1997, p. 34.

⁵ Brunet, 2000, p. 65.

⁶ Batchen, 1997 et Brunet, 2000.

⁷ « Herschel est arrivé en France à l'été 1821, muni d'un 'kit de voyage philosophique'. Avec ce laboratoire portable, il était en mesure de collecter des spécimens, de réaliser des analyses chimiques, d'établir des mesures du sol et de l'air, et d'en garder la trace grâce à une chambre claire ainsi que d'autres instruments de dessin. » Schaaf, 1992, p. 6-7.

⁸ Brunet, 2000, p. 102.

⁹ Brunet, 2000, p. 103.

¹⁰ Said, 1997, p. 11.

¹¹ Said, 1997, p. 139-140.

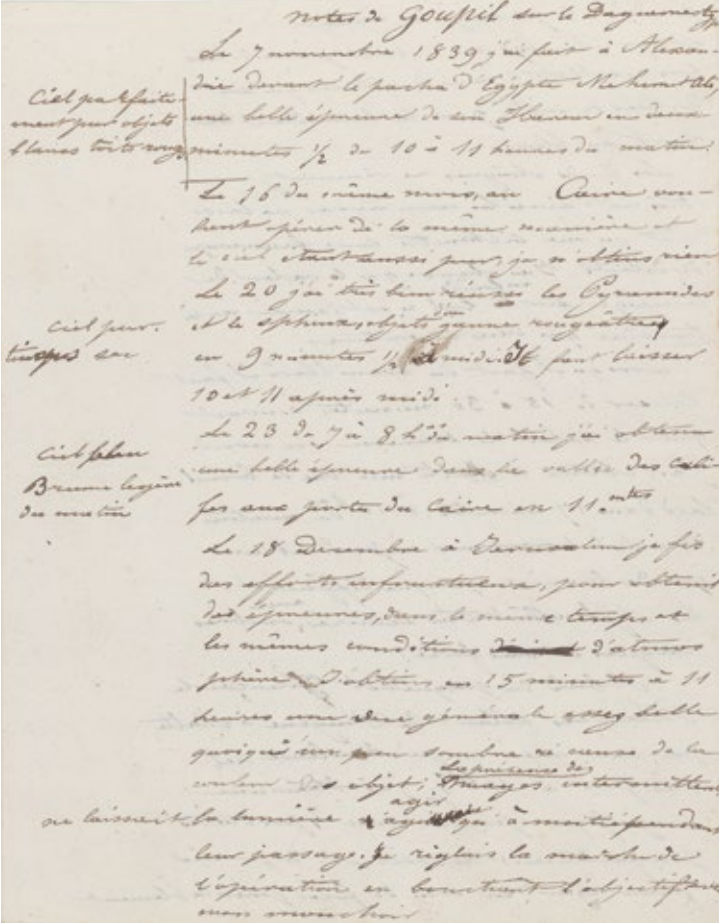


FIG. 3. **Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878).** Lettre décrivant les premières expériences de photographie faites en Égypte, 1839-1840. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, RES PHOTO Z-88-BOITE FOL.

Des bateaux comme des réserves d'images

« Si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, [...] va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le xvi^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence¹². »

« Pourquoi l'Égypte, plutôt que d'autres terrains au moins aussi plausibles, par exemple dans le domaine colonial ou dans le Nouveau Monde ? » interroge François Brunet, toujours à propos du discours programmatique d'Arago¹³. De fait, Frédéric Goupil-Fesquet part très tôt en Égypte, dès octobre 1839 [FIG. 3]. Mais quelques semaines auparavant, le 25 septembre 1839, un bateau muni d'un appareil photographique quitte le port de Paimbœuf pour l'Amérique du Sud.

L'histoire de ce navire se situe à la jonction de la microhistoire, du grand dessein et de l'accidentel¹⁴. En 1838, le capitaine Augustin Lucas conçoit le projet d'une « école flottante » qui formerait des jeunes gens à la marine marchande en plus de l'enseignement classique dispensé à bord lors d'un voyage autour du monde¹⁵. Réunissant une quarantaine d'élèves, il obtient l'appui du ministre de l'Instruction publique en mars 1839. Baptisé *L'Oriental-Hydrographe* – nom qui réunit à lui seul l'aspiration au voyage vers l'Orient et la rigueur de la discipline descriptive –, le trois-mâts, qui devait appareiller au printemps 1839, décale son voyage. Or, entre juillet 1838 où un premier accord de principe avait été accordé à Augustin Lucas et la date effective du départ en septembre 1839, naît officiellement la photographie¹⁶. L'abbé Louis Comte¹⁷, qui embarque à bord comme chapelain, professeur de dessin et de musique,

se réclamant de l'enseignement de Daguerre¹⁸, apporte avec lui la ou les chambres photographiques et l'indispensable savoir-faire. Après plusieurs escales (Lisbonne, Madère, îles Canaries, île de Gorée, Recife, Salvador)¹⁹, le navire arrive à Rio, où Comte donne deux démonstrations du procédé devant l'empereur Pedro II en janvier 1840, avant de repartir vers l'Uruguay. À la fin février, Comte réalise à nouveau à Montevideo plusieurs expériences qui rencontrent un grand succès, comme le relate un témoin : « Nous avons vu hier quelque chose d'extraordinaire [...]. Nous étions ravis.

Il s'agit d'un appareil arrivé avec un bateau à bord duquel toute une jeunesse voyageait, faisant le tour du monde ; c'est un projet assez romanesque de jeunes gens plein de vie ; ils sont avec des professeurs et étudiant²⁰. » Tandis que le navire reprend sa route, l'abbé reste en Uruguay et s'introduit dans les cercles culturels et scientifiques de Montevideo²¹. Comte s'établit comme professeur de français et daguerréotypiste, faisant paraître des annonces dans *El Nacional* du 8 octobre 1840 et du 6 avril 1841²² : « Je propose également à bon prix des daguerréotypes de très bonne qualité et je m'engage à initier à ce procédé les potentiels acheteurs à titre gracieux. »

L'Oriental-Hydrographe poursuit son chemin, franchit le détroit de Magellan, s'arrête sur l'île de Chiloé et à Talcahuano et parvient en baie de Valparaíso où il fait naufrage le 23 juin 1840. En se penchant sur l'histoire complexe de ce navire-école, on décrypte dans cet épisode dramatique une escroquerie bien préparée²³. En effet, le naufrage ne signifie pas la fin de l'histoire. On retrouve la trace d'un capitaine Lucas, mais aussi d'un appareil à daguerréotype en Australie quelques mois plus tard : il apparaît que le Lucas capitaine de la *Justine* arrivant à Sydney le 29 mars 1841 est le frère d'Augustin Lucas commandant *L'Oriental-Hydrographe*. Dédoublement des personnes, des navires, mais aussi des caméras photographiques : si Comte reste en Uruguay avec plusieurs appareils, et si des démonstrations sont faites à Valparaíso, un appareil est cependant mis en vente à Sydney en avril 1841 par un certain capitaine Lucas, ancien « commandant de l'expédition du bateau-école ». La première photographie prise en Australie le 13 mai 1841, une vue de Bridge Street depuis Macquarie Place, semble donc réalisée avec le même appareil qui servit à Valparaíso, un de ceux embarqués en septembre 1839 en France²⁴.

Revenons à l'étape brésilienne de *L'Oriental-Hydrographe* à Rio. La première démonstration de Comte faite à l'hôtel Pharoux, le 17 janvier 1840 en moins de neuf minutes, attire l'attention générale. Il en réalisera d'autres auprès du jeune empereur Pedro II. Même s'il est aujourd'hui difficile d'attribuer ces premiers essais, ils suscitent un véritable engouement impérial pour la discipline. Pedro II fera l'acquisition d'un daguerréotype pour s'essayer au procédé. Ironiquement, les leçons de Comte connaissent un fort succès alors même que le Brésil abritait un des nombreux proto-inventeurs de la photographie. Parmi les vingt-quatre personnes qui revendiquèrent la paternité de cette invention aussitôt après l'annonce de Daguerre²⁵, le Monégasque Hercule Florence était le seul à vivre hors d'Europe. Installé au Brésil depuis 1824 et menant de nombreuses recherches visant à fixer l'image, il utilise le mot « photographie » dès 1833²⁶. Comme beaucoup, Hercule Florence abandonne ses travaux à l'annonce des réalisations de Daguerre.

À ses tout débuts, la photographie demeure l'apanage de quelques étrangers : l'Américain Augustus Morand s'installe au même hôtel que Comte afin de réaliser plusieurs daguerréotypes à la fin 1842. Il s'adonne à la photographie avec l'empereur lui-même. Se succèdent ensuite l'Américain J. D. Davis, Camillo Pinto da Fonseca Neves et Buvelot & Prat. Une des premières femmes photographe, Mme Hippolyte Lavenue, s'établit, après Rio, dans le Minas Gerais où elle continue à utiliser le daguerréotype²⁷. Le Brésilien Joaquim José Insley Pacheco, daguerréotypiste confirmé, travaille à São Luís, Recife, puis Rio après plusieurs séjours à New York. La carrière de l'Américain Charles DeForest Fredricks est un bon exemple de la vie de ces photographes-daguerréotypistes en constant mouvement sur le continent. On retrouve sa trace au Venezuela, en Amazonie, à Recife et à Buenos Aires. Son passage en Uruguay est attesté entre 1851 et 1853. À la même époque, William G. Helsby et l'Américain John A. Bennet passent eux aussi par l'Uruguay²⁸. Ces derniers participent activement à la propagation du daguerréotype en Amérique du Sud, Helsby au Chili et Bennet en Colombie. La mobilité caractérise nombre de ces adeptes. Au Mexique, l'activité du daguerréotypiste Antonio L. Cosmes de Cossío ne dure que quelques années, entre 1847 et 1851, mais lui permet d'acquérir une notoriété avant son départ en Espagne où son succès perdure.

^[12] Foucault, 1994, p. 752-762.

^[13] Brunet, 2000, p. 103.

^[14] L'histoire de ce navire reste présente dans la pratique de nombreux photographes chiliens. Merci à Luis Weinstein, Rodrigo Gomez Rovira, Sergio Valenzuela. Voir aussi « Laoriental11.org », *Sueño de la Razón*, n° 4, avril 2014, p. 124-125.

^[15] Pour des éléments précis sur cet épisode, voir Carré, 1970, p. 17-35 ; Wood, 2005 et Turazzi, 2010. Merci à Sergio Burgi et Anne Cartier-Bresson pour leur aide.

^[16] Derek Wood souligne que si Daguerre donne sa première démonstration publique le 7 septembre 1839, une première conférence a lieu le 4 septembre devant la Société d'encouragement pour l'industrie nationale ; cf. Wood, 2005, p. 4.

^[17] Différentes orthographes et dates biographiques sont données pour ce qui devrait être le même homme : Louis Comte (1798-1868) selon Turazzi, 2010 ; Louis Compte selon Varese, 2007 ; Amédée Louis Conté (1787-1859) selon Durand, 2015, p. 255.

^[18] Voir l'annonce publiée par l'abbé dans *El Nacional* uruguayen le 8 octobre 1840 : « En relation avec M. Daguerre, qui m'a expliqué le fonctionnement de son appareil et qui possède les meilleures optiques fabriquées à Paris, je suis en mesure d'apporter à ce procédé toutes les modifications et améliorations nécessaires. », cité par Varese, 2007, p. 31.

^[19] Voir la carte de l'itinéraire et une étude détaillée dans Turazzi, 2010.

^[20] M. S. de Mendeville, dans une lettre datée du 25 février 1840 citée dans Varese, 2007, p. 22.

^[21] Varese, 2007, p. 29.

^[22] Varese, 2007, p. 31-32.

^[23] Carré, 1970, p. 17-35.

^[24] Wood, 2005.

^[25] Liste établie par Harmant, 1977, p. 39, cité par Batchen, 1997, p. 35.

^[26] Kossoy, 2017.

^[27] Pénichon, 2002-2003, p. 320, et Ferrez, 1984.

^[28] Broquetas, 2011, p. 17. Merci à Pierre-Alexis Kimmel de m'avoir signalé cette ressource.



FIG. 4. **Eugène Thiésson (vers 1822-1877). Portrait de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), inventeur du daguerréotype, 1844.**
Daguerréotype ¼ de plaque, inversé, 8,9 × 6,8 cm.
Paris, musée Carnavalet - Histoire de Paris, PH172.

Sylvie Pénichon remarque qu'après s'être caractérisée par une pratique itinérante, la photographie s'ancre de façon plus pérenne, et le nombre de studios croît de façon importante à partir de 1846. Peintre de formation, le Colombien Luis García Hevia expose des « essais de daguerréotypes » dès novembre 1841²⁹ à Bogota. Ces tentatives n'ont pas survécu, contrairement à l'image de la bien nommée rue de l'Observatoire prise en 1842 dans la même ville par le baron Gros. En revanche, de nombreux portraits réalisés peu après par García Hevia demeurent, témoignant de son activité précoce. Dans les capitales latino-américaines, les studios s'implantent. L'Américain Benjamin Franklin Pease installe le sien à Lima en 1852³⁰.

L'espace du dedans

Le rapport complexe entre local et étranger affecte tous les photographes, qu'ils soient itinérants, praticiens locaux ou étrangers. Le voyage est soumis à d'innombrables aléas et l'image reste difficile à produire, comme en témoignent la plupart des récits, entrecoupés d'échecs, de tentatives ratées, de photographies perdues. Mais de nombreux clichés figurant l'ailleurs peuvent aussi être pris sans que le photographe n'ait à se déplacer.

En 1844, à l'instigation d'un certain M. Porte, arrivent en France un homme et une femme botocudos, que nous connaissons aujourd'hui sous leurs noms d'emprunt : Manuel et Marie. En provenance du Minas Gerais, les deux Indiens restent à Paris quelques mois, suscitant l'intérêt général. Le Muséum national d'histoire naturelle recueille leurs portraits saisis par Eugène Thiésson³¹ [cat. 2]. Ce photographe resté relativement obscur réalise pourtant aussi la même année celui de Louis-Jacques Mandé Daguerre [FIG. 4], qu'il est intéressant de comparer avec ses précédents portraits. Au-delà de leur auteur et de la date de prise de vue, ces images ont en commun une unité de lieu, le studio photographique. Sans décor ni accessoire, il autorise toutes les projections et fonctionne comme un espace de substitution au monde exotique.

Parmi les raisons qui ont permis à des visiteurs étrangers de séjourner à Paris dans les années 1860, les échanges diplomatiques offrent matière à étude. Les photographies de Jacques Philippe Potteau s'inscrivent dans cette tradition, mais aussi dans celle de l'anthropologie, une discipline naissante. Beaucoup d'interrogations demeurent aujourd'hui sur la manière dont ce modeste employé du Muséum parvint à convaincre tant de membres d'ambassades étrangères de

poser pour lui³². Ses photographies réalisées dans l'enceinte du Jardin des Plantes sont inventoriées au XIX^e siècle avec tout l'appareil documentaire descriptif de l'anthropométrie : mentions de tailles, de couleur des yeux et des cheveux, détail des filiations. Mais, à l'inverse des pratiques de reconstitution au moyen d'accessoires, habituelles chez d'autres photographes comme Isidore Van Kinsbergen [cat. 18], ou des montages photographiques d'Albert Frisch [cat. 19], Jacques Philippe Potteau ne cherche pas à restituer une couleur locale. Il photographie le plus souvent dans un intérieur assez neutre. Les poses sont celles du portrait classique auquel s'ajoute la pose de profil, parfois de trois quarts face.

Membres d'ambassades, personnalités étrangères séjournant à Paris ou encore résidents français, l'ensemble de ces portraits traduit la diversité cosmopolite de Paris. Potteau photographie de la même façon l'émir Abd el-Kader³³, l'ambassadeur du Japon et son domestique, le charbonnier auvergnat et le prêtre éthiopien. Ce faisant, il transforme une série typologique anthropométrique en une galerie de portraits individuels. Chacun apparaît dans sa singularité d'individu là où il aurait dû figurer comme variante d'un tout. L'identité des personnes posant pour Potteau révèle des surprises signifiantes : y apparaissent Jean Lagrène, modèle professionnel³⁴ pour les peintres, en « bohémien », mais aussi Philippe Colarossi, posant en berger italien. Exerçant lui aussi la profession de modèle, ce dernier est aujourd'hui surtout connu comme fondateur de l'académie Colarossi, dite aussi académie de la Grande Chaumière. Dans son entourage, Hyacinthe et Maria Margota, également signalées comme modèles dans l'inventaire des photographies, sont aussi photographiées par Potteau. Ces exemples traduisent la perméabilité entre les mondes artistique et scientifique par le biais des modèles qui s'inscrivent dans des catégories raciales ou nationales aussi bien que dans des genres iconographiques. L'identité et la position sociale de ces différents sujets offrent ainsi des clefs pour l'interprétation de ces photographies, plus complexes qu'il n'y paraît au premier abord.

Le talent de Potteau souligne l'ambiguïté de la position de modèle qui apparaît dans le regard de « Haisoung, 32 ans, suite de l'ambassade siamoise » [cat. 13]. Nous ne savons rien de l'échange qui a eu lieu entre le photographe et le photographié, des actions et des décisions prises par chacun.

De quelle latitude dispose Potteau, simple préparateur, face à un modèle habitué à poser, en présence d'un haut représentant d'une ambassade, ou devant un domestique ? De la même façon, que connaissons-nous des sentiments de la personne dont le portrait est fait ? Méfiance, assentiment, hésitation, complicité, incompréhension, refus ? Sans récit ou témoignage directement associé, nous ne pouvons que spéculer sur ce moment de rencontre ou de confrontation particulière qui produit l'image restante³⁵.

Walpi, Oraïbi, Arizona

L'histoire de la photographie en territoire pueblo, aux États-Unis, offre un exemple rare et frappant de riposte à l'intrusion de la photographie. Les premières images réalisées sont datées de 1866 ou 1867³⁶. Mais ce sont celles prises en 1873 par Timothy O'Sullivan lors de l'expédition Wheeler qui ont été les plus diffusées. Luke Lyon a étudié la chronologie des restrictions imposées lors de cérémonies dans plusieurs groupes de populations indiennes³⁷. Il note que les premières réactions de méfiance restent assez limitées jusqu'aux années 1890, alors que les conséquences des prises de vue sont encore peu perceptibles. Quand les différentes communautés ont été confrontées à la divulgation de plusieurs éléments de rituels censés rester secrets, la situation a rapidement évolué. En effet, cette propagation d'informations s'est heurtée à l'absolue nécessité de préserver la confidentialité de ces rituels, notamment en pays hopi³⁸. Or la promotion touristique et le développement des compagnies de chemin de fer ont un impact considérable sur la soudaine popularité de plusieurs rituels indiens au Nouveau-Mexique et en Arizona. La cérémonie hopi de la danse du serpent, l'une des plus emblématiques, fait partie d'un ample cycle de rituels propitiatoires lié à la venue des pluies. Elle devient à la fin du XIX^e siècle une attraction de première importance pour les anthropologues, indianistes, touristes et visiteurs divers qui affluent, notamment après la publication de *The Snake-Dance of the Moquis of Arizona* (1884) par John G. Bourke et de *The Snake Ceremonials at Walpi* (1894) par Jesse Walter Fewkes³⁹. La cérémonie comporte un moment très spectaculaire pour les visiteurs étrangers, lorsque les prêtres dansent en tenant dans leur bouche un

29 Serrano, 1983, p. 25, et Moreno de Ángel, 2000, p. 83-131.

30 McElroy, 1985.

31 Barthe, 2003 ; Barthe, 2011 ; Durand, 2015, t. II, p. 1089-1090.

32 Barthe, 2004, et Grover, 2017.

33 En 1865 Abd el-Kader se rend en France à l'invitation de Napoléon III. Voir l'essai d'Éric Geoffroy p. 42-45 dans ce catalogue.

34 Brown, 1978, p. 77-87.

35 Des recherches en cours, notamment au Japon, permettent déjà d'en savoir un peu plus sur les conditions de prise de vue et la perception des photographiés, voir Shoko Yamauchi, ISBN 978-4-12-004916-3.

36 Frost, 2009, p. 187-232.

37 Lyon, 1988.

38 Pérez, 2004.

39 Dilworth, 1996.

crotale vivant. Qu'il soit décrit comme un acmé mystique ou comme un horrible carnaval⁴⁰, ce moment du cérémonial devient un but ultime pour tout photographe. Le révérend Henry R. Voth, installé à Oraibi, amasse ainsi une documentation impressionnante sur de multiples aspects des cultures indiennes. Ses publications extrêmement fournies en photographies frappent aujourd'hui par leur volonté de tout dévoiler. Tout y semble directement accessible, des autels aux cérémonies. Cette divulgation sera très mal perçue par les Indiens hopi⁴¹. Richard Frost montre l'envahissement graduel des lieux de cérémonies : automobiles se garant à proximité pour pouvoir voler des images, ruses multiples et, en réaction, tentatives de contenir le flot des « *devil boxes* [boîtes du diable] »⁴².

Les photographes, comme George Wharton James, témoignent eux-mêmes de ces restrictions progressives. « Puis, soudain, au dernier moment, il fut décidé que les photographes présents – et ils étaient nombreux – devaient rester derrière une certaine ligne et qu'aucun individu équipé d'un appareil ne devait pénétrer dans la réserve. [...] Le nombre de curieux augmentant chaque année, il devenait impératif de prendre des mesures pour éviter à ces pauvres Indiens de succomber à cause du désir irrépressible de certains visiteurs trop impatients de les voir manier ces reptiles mortels⁴³. » Ses images réalisées en 1896 et 1897 à Walpi et Oraibi montrent clairement la foule des visiteurs massés sur les terrasses des habitations.

Leo Crane, surintendant indien de Walpi à partir de 1911, réagit dès 1900 avec une exaspération croissante et rédige quantité de rapports détaillant les abus commis. Ses actions aboutissent à une première interdiction officielle de photographier la danse du serpent à Walpi le 21 août 1913. Le contrôle s'intensifie ensuite avec la mise en place d'autorisations ponctuelles payantes, limitant considérablement la pratique.

L'historien de l'art Aby Warburg, lui, ne se mêle pas à la foule de Walpi en 1896. Pourtant cette cérémonie à laquelle il n'assiste pas représente un élément majeur de sa vie. Lorsqu'il décide de prolonger son voyage aux États-Unis vers l'Arizona, Warburg effectue un parcours comparable à celui de nombreux amateurs de culture indienne. À son retour en Allemagne en 1897, il donne plusieurs conférences devant les sociétés photographiques de Berlin et de Hambourg⁴⁴.

Cet épisode va resurgir plus tard dans sa vie. Traversant une grave crise psychique, il est interné plusieurs années et ne doit son rétablissement qu'à la communication qu'il donnera en 1923 sous le titre « Souvenirs de voyage dans la région des Pueblos ». Diverses études ont été consacrées à l'événement⁴⁵. Mais certains éléments demandent à être clarifiés, notamment quant à la masse des photographies utilisées par Warburg pour préparer cette intervention⁴⁶. L'historien a réalisé lui-même des photographies de son périple américain grâce à un petit Kodak portable. Ces images, souvent reconnaissables à leur format carré, sont associées à celles que Warburg a par ailleurs rassemblées. L'histoire de cette collecte d'images reste à faire. Les archives Warburg contiennent des lettres, notamment de Voth, indiquant que Warburg achetait des photographies mais en échangeait aussi à l'occasion. Outre de nombreuses photographies du révérend Voth, celles de George Wharton James sont également présentées. Le 7 juillet 1896, ce dernier écrit depuis Pasadena à Aby Warburg : « Mon cher docteur, M. Rose m'a montré certains des négatifs que vous avez réalisés à Oraibi et ailleurs. Me permettriez-vous de vous les emprunter quelques jours, le temps de faire les tirages dont j'ai besoin pour mon album sur l'Arizona et le Nouveau-Mexique ? Je rentre tout juste du Grand Canyon, séjour très profitable, puisque j'ai ramené 70 bonnes photos, format 6,5" × 8", les plus réussies que j'ai jamais vues. Je projette, début août, de me rendre à Oraibi pour la cérémonie de la danse du serpent. Si je fais des clichés dont je pense qu'ils pourraient vous plaire, je me ferai un plaisir de vous les remettre pour vous remercier de m'avoir si généreusement prêté ces négatifs⁴⁷. »

Des échanges ont bien eu lieu entre les deux hommes. Si George Wharton James ne semble pas avoir utilisé les photographies d'Aby Warburg dans ses publications, plusieurs images de l'indianiste peuvent être identifiées dans les archives Warburg. Car James, comme quelques autres photographes, réussit sa photographie de la danse du serpent. Elle figure dans son album. Dessinant en marge une flèche vers le visage du danseur tenant le serpent, il souligne au bas de l'image : « Je tiens cette photographie de la danse du serpent pour l'une des plus réussies et des plus importantes qui aient jamais été réalisées, du fait qu'elle a saisi un serpent à sonnettes dans la bouche même du danseur⁴⁸. »

Cette photographie particulière ne figure pas dans le parcours de l'exposition, pas plus qu'elle n'est reproduite dans

ce catalogue, afin de respecter les restrictions peu à peu mises en place depuis 1913. Mais aussi parce que les enjeux ayant conduit à la réalisation, puis au reniement de cette image, sont au moins aussi intéressants que la photographie elle-même.

Comment traiter ces photographies aujourd'hui ? Il s'agit à la fois de pouvoir les situer dans le contexte général de leur production au XIX^e siècle tout en continuant à étudier la question de leurs utilisations successives. Il nous semble possible de mener ces recherches en connaissance de cause, sans considérer à nouveau ces images comme des trophées, mais plutôt comme des traces paradoxales, témoignages ambivalents de l'activité des photographes et de leur intérêt dévorant pour certains aspects des cultures indiennes.

Seule une double page de l'album de James, qui décrit une prise de vue devant l'église d'Acoma, au Nouveau-Mexique, est ici présentée [cat. 77]. La page associe l'avant et l'après de la prise de vue, en deux images sous lesquelles l'écriture de James relate : « La deuxième personne en partant de la gauche est Eusebio, gouverneur d'Acoma à l'époque où a été prise cette photographie. J'avais installé mon appareil devant le porche de l'église, prêt à presser le déclencheur. Après avoir discuté avec eux quelques minutes, éveillant ainsi leur intérêt, je reculai lentement vers l'appareil, sans regarder. Manifestement, ils étaient sur le qui-vive. [...] Dès qu'ils entendirent le déclenchement de l'obturateur, ils se levèrent d'un bond et, à leurs exclamations, un homme sortit de l'église. Me sachant découvert, je retournai le châssis rapidement, réglai l'obturateur et, avant qu'ils ne puissent se remettre de leur surprise, je fis la photographie ci-dessus. » L'ensemble résume parfaitement la duplicité quelque peu honteuse du photographe, l'attente perplexe des Indiens représentés sur la première image, leur méfiance sur la seconde. C'est cette situation de confrontation et ce moment de l'entre-deux-images qui ont été retenus pour conclure l'exposition. Cette page nous permet de revenir sur l'immense curiosité qui a présidé à tant de clichés, de réexaminer les prises de vue qu'elle a suscitées et leurs conséquences, sans dévoiler à nouveau les images du rituel. Le commentaire qui retrace le processus d'une prise de vue non autorisée évoque parfaitement les limites du photographiable. Le récit atteste la façon dont le photographe ne peut résister à son envie de saisir, cet « *eager desire* [désir irrépressible] » dont il

parle et qui semble agir constamment, mais consciemment, aux frontières du tolérable. Si George Wharton James n'a pas lui-même largement diffusé ses photographies, il les a transmises à Henry R. Voth qui les a publiées et à Warburg qui les a utilisées dans le cercle plus restreint de ses conférences. L'album de James figure dans l'exposition, sans nier l'ensemble des photographies qui le composent, mais sur un mode discret, sans renforcer une potentielle théâtralité de l'invisibilité. Ne pas montrer le rituel proprement dit, au bénéfice de la scène de l'église d'Acoma, ouvre la réflexion sur les conditions de leur enregistrement. À l'instar de l'ensemble des images présentées dans cette exposition, il est essentiel d'accompagner ces photographies d'éléments permettant de comprendre les enjeux de leur production, sans les figer dans le seul moment de leur création et sans les considérer ni les donner à voir comme des trophées. Chaque image est le résultat d'un ensemble d'intentions parfois contradictoires, de désirs individuels et collectifs. Mais chacune porte aussi la promesse de son devenir et l'inépuisable capacité à produire de nouvelles significations.

40 « La plupart des gens qualifient cette cérémonie de carnaval horrible, primitif, palpitant, chaotique et débordant de cris et de hurlements alors que, dans les faits, toute la célébration se déroule dans une dignité, un calme et une solennité qu'aucun rite chrétien ne surpasse. » James, 1902, p. 3.

41 Voir à ce sujet le témoignage de Don Talayesva, dans Talayesva, 1959.

42 Frost, 2009, p. 197.

43 James, 1902, p. 7-8.

44 Michaud, 1998, p. 183.

45 Warburg, 2003; Freedberg, 2013; et Benedetta Cestelli Guidi et Mann, 1998.

46 Quelques-unes des images projetées lors de la conférence sont reproduites dans Despoix, 2014.

47 Warburg Institute, archives, correspondance Aby Warburg, lettre WIA GC/9591.

48 Album James, Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac, 70.2011.13.1.