



GRAAT On-Line Occasional Papers – May 2009

***Post-Scriptum : Edward Curtis et *The North American Indian* (1907-1930)
ou l'épilogue à l'exploration***

Mathilde Arrivé
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Le dernier des romantiques

« He had seen the end of an era, the sunset of the pioneer [...] It was already gone, that age: nothing could ever bring it back. »

Willa Cather, *A lost Lady*, 1923.

En 1922, Stanislas Malinowski jette les bases de l'anthropologie « moderniste »¹ avec *Argonauts of the Western Pacific*. Cette même année T.S. Elliot publie *The Waste Land* et Alfred Stieglitz inaugure sa longue série photographique de nuages (*Equivalent*, 1922-1935) tandis qu'Edward S. Curtis (1868-1952) publie dans la plus grande indifférence le douzième volume de son utopie encyclopédique, continuant invariablement de cultiver la nostalgie et l'anachronisme dans une vaste saga pictorialiste du monde amérindien. En genèse dès les années 1890, le livre-monde d'Edward S. Curtis semble déjà frappé d'obsolescence avant même que soit achevée sa publication en 1930. La raison en est peut-être que l'Amérique dans laquelle Edward Curtis publie son travail n'est plus celle dans laquelle il l'a imaginé. En ces temps d'accélération de l'histoire et de « perpétuelle répudiation du passé »², c'est en effet tout l'imaginaire romantique de l'Ouest et de l'Indien³ que Curtis véhicule qui va vite devenir caduque, face à des horizons d'attente qui évoluent aussi rapidement que les coordonnées socioculturelles et les technologies du visuel. Si Kevin Kinsley a pu parler de *belatedness* au sujet des photographes des *Surveys*⁴, on

peut dire que Curtis devient maître dans cet « art d'arriver trop tard », travaillant jusqu'en 1930 à des visions intempestives d'une Amérique indienne inactuelle.

En dépit du découpage biographique qui place Curtis de plain-pied dans le vingtième siècle et fait de lui un contemporain des avant-gardes émergentes, son travail apparaît largement « résiduel »⁵, inscrit au terme d'une chaîne d'images et de textes issus de l'Amérique classique, dans lesquels il trouve matière à son iconographie. Christophe Colomb, John Smith, Captain Eastman, Lewis et Clark, Henry Schoolcraft, Francis Parkman, George Catlin – tels sont les gentlemen explorateurs d'un autre siècle dont Curtis revendique la filiation. Son propre statut d'entrepreneur lui permet d'allier la rugosité de l'aventurier de l'Ouest au raffinement délicat du bourgeois de l'Est, de réconcilier l'efficacité de l'homme de terrain et la virtuosité du portraitiste professionnel, la méthode ethnographique et le style pictorialiste. Autodidacte aux multiples talents, ethnographe amateur, architecte d'un projet individuel qui a toute l'ampleur d'un projet d'état⁶, Edward Curtis cultive l'image de l'homme du dix-neuvième siècle.

Qu'est-ce à dire sinon qu'il est le *dernier* photographe de l'exploration? La rhétorique du *Vanishing American* et le motif du *Last of* qu'il convoque abondamment et qu'il applique volontiers aux Indiens pourraient bien plutôt servir de voies d'entrée à sa propre vision et à la génération qu'il incarne – celle de ses mécènes et de ses souscripteurs⁷, cette génération *Gilded Age* de patriciens, de financiers et d'industriels. *The North American Indian* tiendrait lieu d'un long épilogue à l'ère de l'exploration, ou, pour le dire autrement, d'une lente négociation de sa fin et de sa traduction dans le langage du mythe. Ainsi faut-il peut-être le comprendre comme une longue cérémonie aux adieux, une vaste mais ultime répétition générale de l'Ouest du dix-neuvième siècle, déployé cette fois sur le mode mineur de l'essoufflement et de l'inquiétude. Car que reste-t-il à cartographier des terres de l'Ouest? Que reste-t-il à découvrir de cette indianité déplacée, spoliée, déculturée, incorporée? Il y aurait chez Edward Curtis une fatigue de la découverte, le sens de son inutilité, voire de son impossibilité, si bien que la logique de l'exploration finit par changer d'objet et se déplacer vers des territoires psychologiques, dans lesquels le photographe explore les limites et possibilités de sa propre vision. La

photographie des *Surveys* et celle d'Edward Curtis pourraient donc être envisagées comme les deux moments d'une même expérience américaine, envers et revers de l'exploration, à la fois antagonistes mais complémentaires.

L'Ouest, l'Autre, la nature, le temps et le photographique : telles seront les intersections, lieux de partage, d'écarts et de déplacements entre les deux corpus, à l'aune desquelles on identifiera un certain « devenir » moderne, singulier mais paradigmatique.

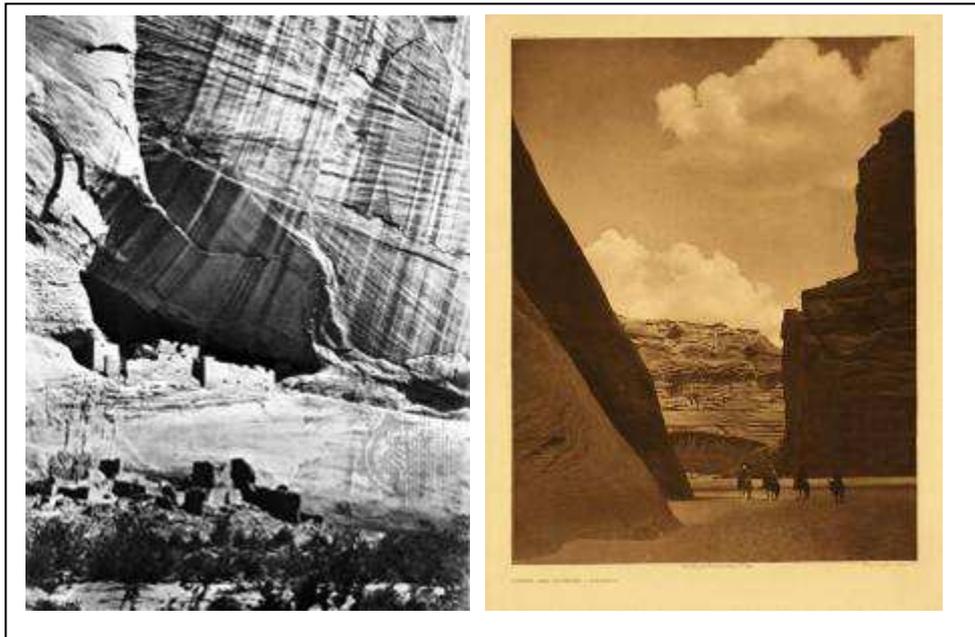
L'Ouest : de l'espace possible à l'espace limité

«Go west, young man, go West ! »

Timothy H. O'Sullivan, *Ancient ruins in Canyon de Chelly, New Mexico, in a niche fifty feet above present canyon bed*, papier albuminé, 30 x 24 cm, 1873, coll. Société de géographie, Paris

Edward Curtis, *Canon Del Muerto - Navaho*, 1906, photogravure, 46 x 34 cm, Portfolio 1, Plate No 29.⁸

Ce qui rapproche le projet collectif des *Surveys* et celui, individuel, d'Edward Curtis, c'est avant tout l'immédiate coïncidence de leurs



itinéraires. Comme ces vues semblent le confirmer, Edward Curtis marche dans les pas des photographes des missions d'exploration à quelques trente années d'intervalle. Mais cette mise en regard n'est pas une simple mise en miroir, puisque ces vues relèvent de deux moments culturels bien distincts. « Go west, young man, go west ! » : l'injonction fondatrice, l'appel à la perpétuelle avancée vers une destinée manifeste, traditionnellement associée au mouvement pionnier, est plutôt à comprendre chez Edward Curtis comme une retraite (régionaliste), un retour

(nostalgique) et un déni (utopique). Edward Curtis et les photographes des *Surveys* poursuivent donc une même trajectoire vers un Ouest qui a irrévocablement changé de sens : avec la fin du mouvement pionnier, le massacre de Wounded Knee, les politiques d'assimilation forcée, l'Ouest achève dans une large mesure sa phase de frayage territorial et d'incorporation symbolique, tandis que l'espoir du tout-possible laisse place à la nostalgie. C'est donc également toute la valeur de l'acte photographique qui se modifie : l'usage prospectif et « prédictif » de la photographie pendant les *Surveys* devant permettre l'invention un « avenir édénique »⁹ pour une nation en quête de possibilités, devient proprement rétrospectif, cristallisant ses pouvoirs de projection sur le passé. L'Amérique cherche toujours à rencontrer sa destinée, mais souhaite aussi désormais trouver ses origines, se déployant non plus seulement sur l'axe horizontal du territoire, mais également sur l'axe vertical du temps : si les *Surveys* explorent l'espace et fabriquent du paysage, Edward Curtis explore le temps et fabrique de la mémoire. Nation du commencement perpétuel, l'Amérique commence à rentrer dans un régime d'historicité proprement moderne, marqué par une soudaine hypermnésie et une quête obsessionnelle des débuts. L'Ouest reste cependant pour les deux générations de photographes un formidable réservoir d'images, qui, s'il semble commencer à se tarir pour Edward Curtis, n'en demeure pas moins un carrefour des désirs et espoirs de la nation, de ses peurs et de ses hantises.

Car là où l'Ouest des *Surveys* étaient le lieu commun d'une nation en quête de cohésion et de partage aux lendemains de la guerre de Sécession, « the site of national healing »¹⁰, l'Ouest en demi-ton d'Edward Curtis se donne comme le lieu d'un regret, voire d'une culpabilité et d'un « déshonneur »¹¹ qui n'osent pas encore tout à fait dire leur nom et s'expriment en symptômes, à la marge des pratiques officielles et des intentions avouées du photographe. La perception de la conquête commence en effet à s'altérer tandis que sa composante ethnocidaire¹² fracture le rêve romantique et pastoral de l'Amérique. On comprend déjà pourquoi cet Ouest en clair-obscur va trouver dans le pictorialisme, un style privilégié pour s'énoncer.

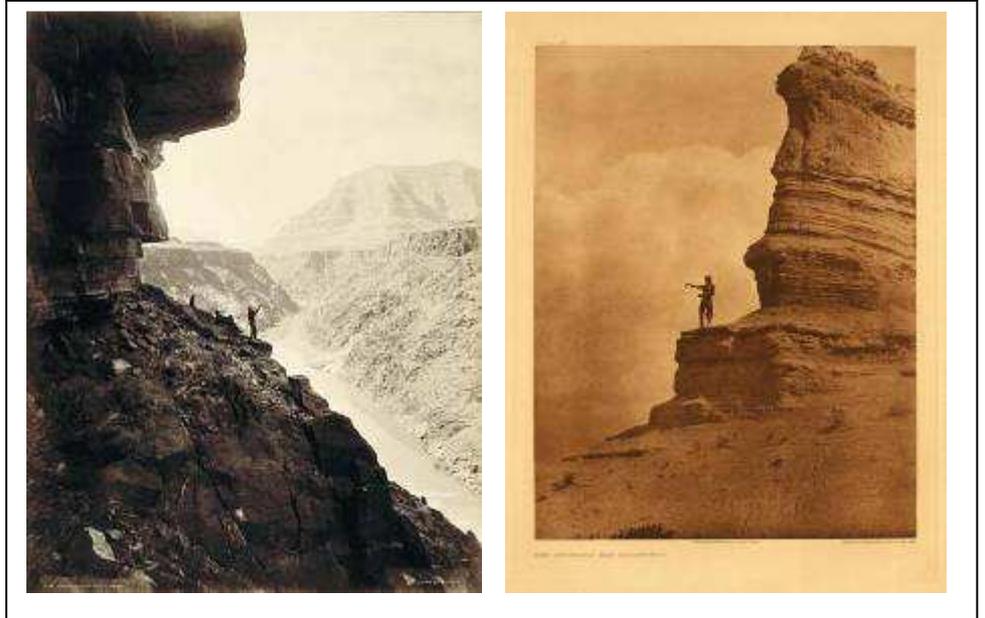
Filiation en tension : Famille d'images, Générations de photographes

A une périodisation cloisonnée par siècles inapte à périodiser le travail d'Edward Curtis, on préférera donc les concepts de « génération » et de « famille », plus opératoires semble-t-il pour rendre compte du lien qu'il tisse avec l'antécédent de la photographie des *Surveys* : on aurait ainsi affaire à une même *famille* d'images, procédant d'une même logique, pour deux *générations* de photographes, inscrits dans des moments culturels et technologiques bien distincts. On peut en effet considérer que ces deux corpus d'images se placent dans un continuum puisqu'ils procèdent d'un même geste identitaire : celle d'archiver des vues, de produire « du » patrimoine (fût-il largement symbolique), d'étendre la sphère des visibilités américaines et de constituer un corpus national. Il s'agit bien pour les deux générations de photographes de compiler une réserve d'image qui soit aussi une vaste vitrine – musée et monument de papier au triomphe d'une certaine Amérique. Sans nul doute, la photographie des *Surveys* et la photographie d'Edward Curtis ont en commun un même nationalisme culturel qui apparaît également dans l'effort d'américaniser le médium photographique, d'en faire une « technologie indigène » (Mc Causland parlera de « native technology »¹³). Cependant, là où les photographes des *Surveys* s'engagent dans une entreprise médiatique et patrimoniale de *communication* d'images américaines, Edward Curtis se situe plutôt dans une entreprise testamentaire de *commémoration* d'images indiennes. Les photographes des *Surveys* collectaient les merveilles de l'Ouest là où Edward Curtis croit en exhumer les dernières reliques. Malgré ce changement d'éclairage, les deux projets sont mus par une même logique d'archivage mais également travaillés par un même paradoxe : celui de souhaiter conserver devant l'éternel ce que par leur entreprise ils contribuent à éroder. Avec Edward Curtis, la rhétorique de la préservation va devenir une rhétorique du sauvetage (qui trouve son extension dans la *salvage ethnography*) et s'exacerber jusqu'à s'appliquer aux populations.

William Henry Jackson,
*Grand Canyon of the
Colorado (Arizona)*, 1883,
Tirage sur papier albumin,
53,5 x 42,5 cm, Paris, Musée
d'Orsay.

E.S. Curtis, *Offering - San
Idlefonso*, 1925, photogravure, 46
x33 cm, Portfolio 17, Plate no.586.

Dans ces deux
vues étrangement
familiales, deux
silhouettes sont



incorporées au paysage pour une même scénographie, un même geste et une même posture corporelle : tandis que William Henry Jackson montre le topographe américain à l'étude d'un territoire qui s'étend à perte de vue, Edward Curtis met en scène un autochtone dénudé qui fait dos à la lumière, absorbé à la prière face à un horizon bouché par un épais nuage. Entre vue topographique et vision allégorique, entre opération de mesure et geste d'offrande, ce sont deux points focaux, deux rapports à la nature, deux palettes, deux imaginations qui tissent une filiation en tension.

Chez Edward Curtis, c'est désormais l'Indien qui est au centre de l'image - un point focal sans point de fuite, sans lointain, plein d'un passé sans avenir. On retrouve entre les deux corpus la même dialectique entre monde américain et monde naturel, composante nationale et composante indigène, qui celle-ci trouve à s'incarner dans le paysage pour les *Surveys* ou dans la figure de l'autochtone pour Edward Curtis. Les deux projets jettent en creux les bases d'une « ethnogénèse »¹⁴ dans des photographies où il n'est jamais question que de fonder une américanité et d'en éprouver les frontières : ce que les photographes testent au contact de la nature, Edward Curtis le teste dans la relation aux autochtones.

From violence to romance : Indiens post-conquêtes

Solidairement au changement de statut de l'Ouest, on s'est également acheminé vers un nouveau régime de relation entre l'Amérique blanche et l'Amérique indienne. Entre 1870 (fin des *Surveys*) et 1905, c'est en effet toute la « question indienne » qui change de forme : elle a complètement cessé d'être un enjeu militaire pour devenir un problème administratif. Les *Native Americans* ne sont plus des ennemis ou des obstacles à la conquête mais bien des administrés, citoyens américains en devenir, massivement acculturés et destinés à intégrer bon gré mal gré le grand *Melting Pot* américain. Ils ne sont plus présences hostiles mais bien présences marginales et sous tutelle.

Charles Bell, *Red Cloud in Native Dress with Breastplate*, 1880, négatif sur verre, collodion noir et blanc, 1005 x 007 pouces, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland, <http://siris-archives.si.edu>

Edward Curtis, *Red Cloud-Ogalala*, 1905, photogravure, 46 x 34 cm, Portfolio 3, plate no. 103.



On peut mesurer la perte de souveraineté indienne à l'aune de ces deux portraits de Red Cloud et au glissement d'une tonalité épique à une tonalité élégiaque, (mais également d'une vue protocolaire à une vision plus intime). Photographié en vigoureux guerrier par Charles Bell, c'est un vieillard mélancolique, pensif et désolé chez Edward Curtis, dans ce que Martha Sandweiss ne manquera pas de nommer un « retrospective portrait »¹⁵. On comprend ici comment va être réinvesti le mythe du *Vanishing Indian*, sorte de négatif nécessaire à la Destinée Manifeste, tenace car protéiforme, qui se laisse aisément adapter aux nouvelles données socioculturelles du vingtième siècle,

trouvant dans les politiques d'acculturation de quoi désormais renforcer la croyance en une regrettable mais inéluctable disparition indienne.

Edward Curtis, *The Vanishing Race -Navaho*, 1904, photogravure, 36 x 44 cm, Volume 1, plate no.1.
(...) « The Indians as a race, already shorn in their tribal strength and stripped of their primitive dress, are passing into the darkness of an unknown future. »



Déjà, au temps des *Surveys*, Joseph Henry, Premier Secrétaire à la Smithsonian, en mobilisait la rhétorique en 1867 pour légitimer les entreprises patrimoniales : « The Indians are passing away so rapidly that but few years remain, within which this can be done and the loss will be irretrievable and so felt when they are gone. »¹⁶ On remarquera que les mots de Joseph Henry font écho à ceux d'Edward Curtis:

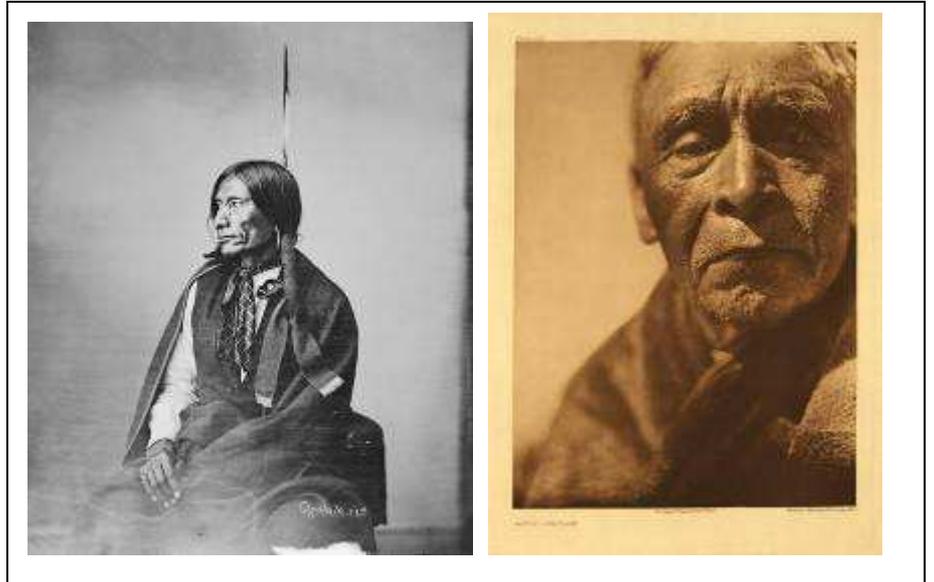
The great changes in practically every phase of the Indian's life [...] have been such that had the time for collecting much of the material, both descriptive and illustrative, herein recorded, been delayed, it would have been lost forever. The passing of every old man or woman means the passing of some tradition [...] consequently the information that is to be gathered, for the benefit of future generations [...] must be collected at once or the opportunity will be lost for all time. It is this need that has inspired the present task.¹⁷

Un même sens de la mission et de l'urgence face à la perte préside aux deux projets d'archivage. C'est bien une légitimation morale qui est convoquée au nom de la nation et pour la postérité. D'une certaine manière, on peut dire qu'Edward Curtis radicalise le mythe de la *Vanishing Race* en le parant d'un caractère exceptionnellement programmatique et structurel, au niveau idéologique et iconographique : il le valide en lui donnant des résonances pseudo-scientifiques, et, on le verra, lui donne des extensions esthétiques et théoriques qui dépassent son simple usage rhétorique. Paradoxalement, jamais l'Indien ne fut aussi visible qu'au

moment de sa prétendue disparition : parmi les 40 000 clichés pris sur le terrain, Edward Curtis offre plus de 2000 photogravures d'Amérindiens à la publication, signant inmanquablement une proximité avec le *das Volk* indien¹⁸ qui s'articule mal au grand récit du *Vanishing American*.

Alexander Gardner, *Portrait (Profile) of He-kha-ka Ta-Ma-Ka in Partial Native Dress, May 1882*, négatif sur verre, collodion noir et blanc, 1007 x 009 pouces, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland, <http://siris-archives.si.edu>

Edward Curtis, *Mitat- Wailaki, 1924*, photogravure 46 x 34 cm, Portfolio 14, plate no. 472.



Ce ne sont
désormais plus les

délégations de dignitaires indiens qui viennent visiter Washington dans le cadre de relations diplomatiques avec le gouvernement fédéral américain¹⁹ mais bien le photographe itinérant qui se déplace dans les réserves, collecte ses clichés in situ, photographie non plus uniquement l'élite militaire, mais également des gens ordinaires et anonymes – femmes, enfants, vieillards. Edward Curtis, et il n'est pas le seul, inaugure donc un *rapprochement*, à la fois focal et conceptuel, physique et métaphorique, comme en témoignent très littéralement ses nombreux portraits en gros plan. Sous l'index pointé de l'appareil photo, tous les sujets accèdent à la « dignité » photographique maintenant qu'ils ont été privés de leur souveraineté politique. Notons que le protocole « républicain » d'Edward Curtis intervient à un moment particulièrement propice où les *Native Americans* se sont habitués à la présence des photographes et se livrent à la photographie avec moins de suspicion. Dans ces deux clichés (infra), on retrouve une même expression de défiance sur le visage de ces hommes et de ces jeunes femmes. Chez Edward Curtis, dans cette photographie qui fut commercialisée comme carte postale, la défiance passe cependant au second plan, adoucie par les formes rondes des pots et des toits, tandis

que la découpe sur le sol des ombres portées transforme les silhouettes en motifs formels, dans une scène de rue pittoresque, sinon exotique.

Alexander Gardner, *Spotted Tail and Fast Bear, Both in Native Dress with ornaments*, 1868, Black and white gelatin gloss negative, 1008 x 010 pouces, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland, <http://siris-archives.si.edu>

Edward Curtis, *Zuni Water Carrier - Zuni*, 1903, Volume 17, 23 x17, facing page 110.



Du sublime au pittoresque

« I sincerely hope that you will succeed in this most commendable undertaking. The series of volumes would be a monument to yourself and especially to the institution making the publication possible. »

W. H. Holmes, Chief of the Bureau of American Ethnology²⁰

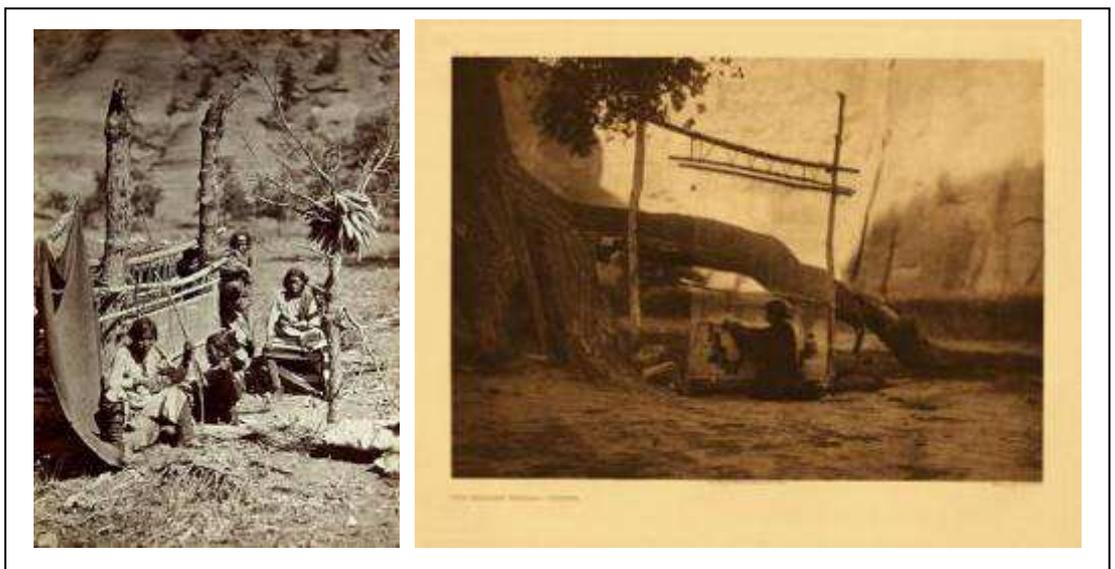
On l'a dit, Edward Curtis fait le choix de la figure plutôt que du paysage. C'est là un changement de sujet qui marque un changement d'échelle et qui signe aussi un glissement dans le ton : là où la photographie des *Surveys* fait le choix d'un Ouest en mode majeur, plein d'une amplitude et d'une ouverture toute sublime, la photographie d'Edward Curtis est beaucoup plus myope. Il existe certes quelques panoramas chez Edward Curtis, mais de manière générale, celui-ci troque la vigueur pour la fragilité, le spectaculaire de la nature pour une apparente intimité avec les hommes, les femmes et leurs objets. C'est désormais la vaste encyclopédie en vingt volumes, regroupant plusieurs milliers d'images et de pages de texte, qui frappe par la monumentalité de son format éditorial et de ses ambitions : la logique « expansionniste » dont Curtis hérite est donc conservée mais translatée dans le champ du visuel. De la photographie des *Surveys* à celle de Curtis, la

monumentalité semble en effet s'être déplacée du sujet de la photographie au projet photographique lui-même. Ce glissement du monumental au monument, d'une qualité des objets du monde à l'œuvre qui en consigne les images, apparaît déjà dans les mots de George Catlin qui voit dans son *Indian Gallery* des «monuments of a noble race», mais également des «monuments to myself»²¹.

Edward Curtis s'attache à rendre compte du quotidien, de l'ordinaire, du commun : il s'attache aux petites choses et aux petites formes. Abondent les photos de tipis, totems, canoës, qui rappellent les vignettes régionalistes des peintres réalistes. Le monde des objets et accessoires (bijoux, paniers, céramiques, tissus) est donc largement représenté, dans des photos à mi-chemin entre l'enquête ethnographique, la nature morte et l'étude formelle. Alors que les Indiens prennent leur place dans la société américaine au titre d'artisans et de producteurs, il est donc de bon ton de représenter les Indiens au travail, et tout particulièrement à travers la figure – souvent féminine – de la vanneuse, de la tisseuse, de la potière ou de la cuisinière. C'est ainsi que de la photographie des *Surveys* à celle d'Edward Curtis, certains motifs demeurent mais changent absolument de valeur : le métier à tisser dans la photographie d'O'Sullivan se donne comme une sorte de rempart ou de forteresse tribale, qui, associée à l'arme, devient symbole de résistance culturelle et politique indienne. Chez Edward Curtis, il redevient instrumental, objet d'un savoir-faire artisanal, à moins qu'il ne soit totalement incorporé au répertoire pittoresque et sentimental.²²

Timothy O'Sullivan,
Navajos, près de Fort Defiance (Arizona), 1873,
Tirage sur papier albuminé, 20 x 28 cm, Paris, Société de géographie.

Edward Curtis,
Blanket weaver – Navaho, 1904,
photogravure, 35 x 43 cm, Portfolio 1, plate no.34.



Ce qui frappe également dans la photographie d'O'Sullivan, c'est combien le regard du photographe semble intrusif : entre les clichés « volés », pris sur le vif par les photographes des *Surveys* et les photos construites et monnayées d'Edward Curtis, c'est le rapport de collaboration entre sujet et opérateur qui a changé, même s'il demeure largement asymétrique. Désormais envisagé comme un bon voisin, pacifique et industrieux, converti à l'agriculture et à la propriété privée, l'Indien a donc quitté le scénario de la sauvagerie pour intégrer celui de la domesticité. Ce faisant, c'est tout l'imaginaire américain de l'Indien qui se féminise. En passant des vues aux figures, des paysages aux hommes qui les habitent, c'est également l'Ouest qui passe d'un espace sauvage à un espace social, d'un espace censément vierge et inhospitalier à un espace habité et pratiqué. Des *Surveys* à Edward Curtis, on remplace un imaginaire de la nature par un imaginaire de la culture, pour une nation en quête de définition nationale – vers une américanité qui se définit désormais moins par des critères territoriaux que par une langue, une culture et une idéologie (libérale), souvent encore confusément associés à un imaginaire racial.

Cependant, si Curtis se rapproche de ses sujets, il le fait à bonne distance, à l'image des « politiques indiennes » de l'époque : *The North American Indian* témoigne en effet d'un rapprochement paradoxal puisque, s'il confirme l'entrée des *Native Americans* dans l'ère du tout-visible, il entérine également leur relégation dans un univers iconique absolument virtuel, conforme à leur existence sociale marginale et leur statut civique encore liminal.

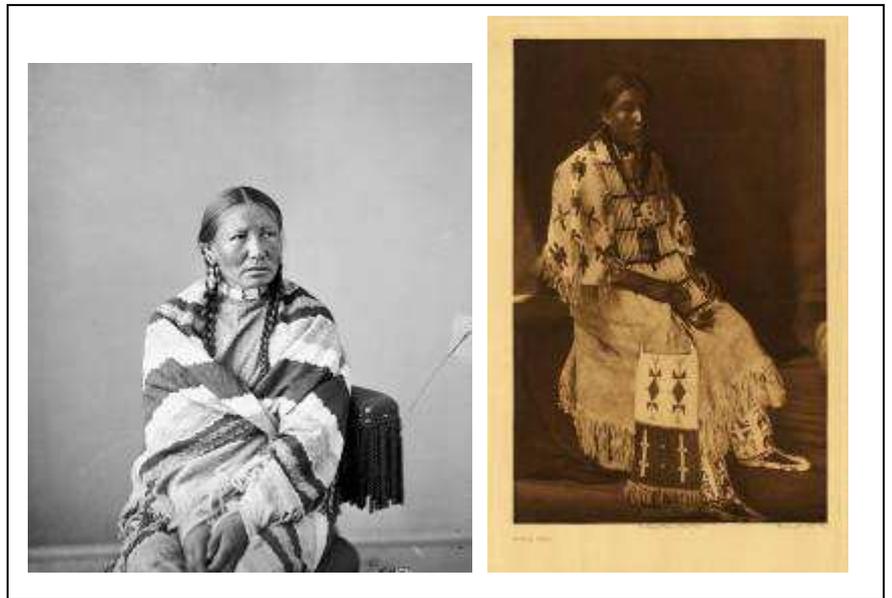
De la collecte des vues à la galerie de portraits

Si les distances entre l'Amérique indienne et l'Amérique blanche commencent à se résorber, que les relations se « pacifient » et que les échanges et les passages se multiplient, les contacts se banalisent peu à peu. Cependant, une telle reconfiguration interculturelle n'est pas sans entraîner une redéfinition et une complexification des relations intra-nationales. Dans ce contexte, la photographie a un rôle d'interface nodal et crucial, puisqu'elle rend ces mêmes relations à la fois plus

fréquentes, mais également plus problématiques, fonctionnant tout à la fois en agent, catalyse et obstacle aux relations.

Alexander Gardner, *Portrait of Oglala Dakota Woman, White Hawk, wife of Big Foote*, May, 1872, 18x 10 pouces, Black and white copy film negative, Negative 3206 A, Smithsonian Institution National Anthropological Archives, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland, <http://siris-archives.si.edu>

Edward Curtis, *A Sioux Girl*, 1907, photogravure : 46 x 30 cm, Portfolio 3, plate no. 97.



«'We' (white immigrant Americans) want them (Native Americans) to go away by becoming us, but not really go away »²³. C'est ainsi qu'Allan Trachtenberg décrit ce qu'il nomme « the persistent contradiction » qui caractérise les relations de l'Amérique blanche avec l'Amérique indienne. Si cette contradiction est déjà en germe dans la photographie des *Surveys* (et entérinée avec le *Dawes Act* en 1877), elle est tout simplement portée à son paroxysme dans le travail d'Edward Curtis, qui (et c'est le propre de la fascination) oscille entre admiration et mépris, empathie et incompréhension, émulation et rejet, culpabilité et arrogance. C'est ainsi que voisinent des images tantôt « honorifiques », tantôt « répressives », conformément aux pouvoirs réversibles de la photographie²⁴. Cette ambivalence est encore plus manifeste dans le portrait, qui est le mode par lequel s'énonce et s'éprouve le plus immédiatement l'imaginaire de la nation et de la différence, que celle-ci fonctionne en modèle ou en repoussoir. Edward Curtis réinvestit le portrait de délégation, revisité dans des cadrages plus serrés, qu'il complique souvent d'un ingrédient romantique et psychologique, à moins qu'il ne l'hybride avec les conventions de la carte de visite bourgeoise, dans la veine de l'*occupational portrait*, parfois rehaussée d'un soft focus glamour.

L'Indien est représenté dans ses plus beaux atours à la manière d'un notable victorien, savamment coiffé et paré de bijoux et d'étoffes, satisfaisant le goût du détail de l'ethnographe amateur, tandis que le sujet est transformé en éventaire de ces attributs tribaux. Mais que l'on ne s'y trompe pas, lorsqu'Edward Curtis magnifie, sublime et iconise les *Native Americans* qu'il photographie, il énonce un racisme sentimental²⁵ typique d'un romantisme colonial ainsi que de cette « nostalgie impériale » dont parle Renato Roslado²⁶ qui se lisse habilement derrière des stratégies d'« ennoblissement ». D'ailleurs, les portraits hagiographiques côtoient pourtant de près des portraits anonymes et génériques, soit qu'ils poursuivent une logique emblématiste et allégorique, soit qu'au contraire, ils poursuivent une logique raciale et typifiante, empruntant aux codes de l'image anthropométrique²⁷. Selon que le cadrage intervient sur le corps ou sur le vêtement, la différence est tour à tour appréhendée comme catégorie raciale ou comme catégorie culturelle, tandis que les troublantes vues en gros plan laissent suggérer qu'Edward Curtis abordait également l'altérité comme une expérience intime et sensible, existentielle avant l'heure.

Il y a donc plusieurs photographes chez Edward S. Curtis, qui semble passionnément engagé dans la conquête d'un point de vue. Là où O'Sullivan composait des séquences linéaires en faisant varier le Black Canon selon les heures de la journée ou les points d'observation, Edward Curtis construit de véritables séries en travaillant sur un motif ou un sujet unique qu'il décline en le soumettant à différentes pratiques de voir et de savoir, comme pour mieux explorer les fluctuations et la relativité de sa vision.

Camera Work : De l'opérateur à l'artiste

«I do not think photographically [...] hence the story of Indian life will be presented as a broad and luminous picture. »

Edward Curtis.²⁸

Dès l'introduction, Edward Curtis énonce ce qui sonne comme un refus du prétendu « littéralisme » photographique qui doit trouver du côté de ses « autres » (la

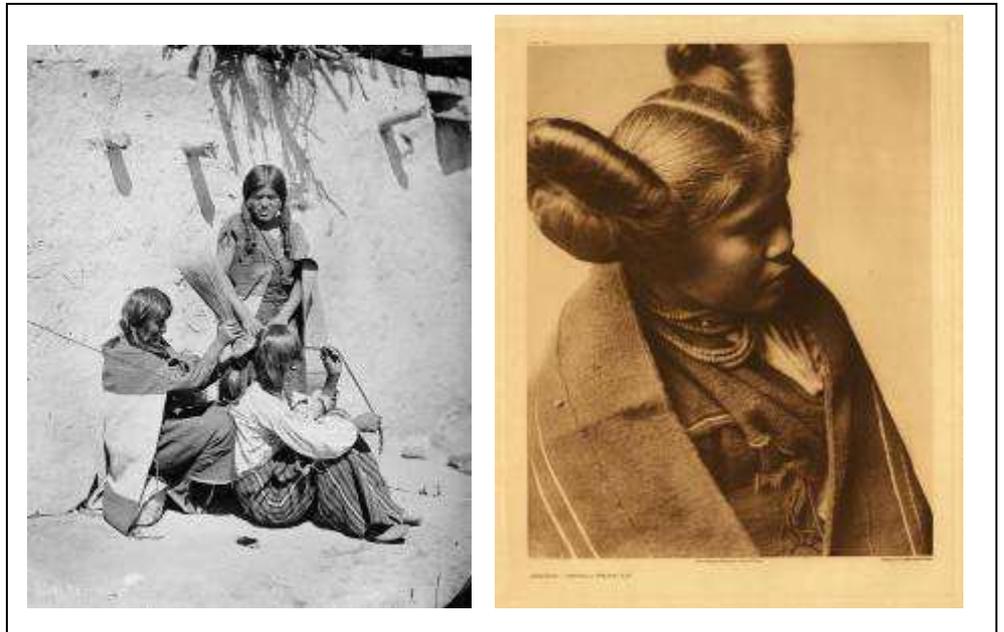
peinture, la gravure, le texte) les sources d'une complétude. Ce qui distingue immédiatement le corpus des *Surveys* de celui d'Edward Curtis, c'est donc que de l'un à l'autre, l'on passe d'un usage descriptif à un usage *qualifiant* de la photographie, (qui évolue, on le verra, vers une pratique foncièrement lyrique), caractérisé par un fort investissement de la sensibilité, de l'imagination et de l'univers iconique du photographe.

Malgré le format encyclopédique et les prétentions ethnographiques de son travail, Edward Curtis s'affiche en effet en esthète mais également en formaliste et en styliste, se targuant de l'hypertrophie de son travail formel et offrant des interprétations de la vie indienne, instrumentalisée en tremplin à sa propre subjectivité. C'est donc sa vision et sa disposition qui s'énoncent, tandis qu'il mobilise, en amont, des stratégies de sélection, de scénarisation et d'esthétisation, et fait intervenir, en aval, la retouche et l'intervention assumée sur le négatif et sur l'épreuve. Si Henry William Jackson avait déjà fait montre d'un regard « artialisant »²⁹, le photographe des *Surveys* est le plus souvent un technicien virtuose absolument anonyme, effaçant son individualité au profit du projet collectif qu'il sert et honore. Sa signature n'apparaît dans les vues que sur le mode de la trace et de la ruse³⁰, quand son travail n'est pas tout simplement récupéré par un éditeur, un studio ou un associé, ou simplement plagié par un illustrateur ou un autre photographe³¹. Edward Curtis quant à lui se pense en *auteur*. Il compose un procédé sophistiqué qu'il nomme de son propre nom, les « Curt-tones », qu'il utilise en signature et en distinction face à la mimésis industrielle³², pour une approche que l'on pourrait dire picturale voire coloriste de la photographie. D'une génération à l'autre, c'est donc le statut du photographe qui a changé : il se professionnalise et se cherche une légitimité en émulant le modèle – aristocratique – des Beaux-arts, encore largement hégémonique à l'époque. D'ailleurs, avec *The North American Indian*, on est bien dans « une logique de l'œuvre », avec ce qu'elle présuppose d'idée de talent, d'intervention, de contrôle et d'auctorialité. On notera à cet égard que la distinction éditoriale par sujet qui organisait le matériel photographique des *Surveys* en deux volumes différents (vues et portraits) a été remplacée chez Edward Curtis par une distinction entre matériel ethnographique (« Volumes ») et matériel

artistique (« Portfolios »), entre illustrations et tableau (« Plates »)³³ : en passant d'une organisation thématique à une organisation esthétique, c'est le règne du style et son primat absolu qui s'instaure en photographie.

John K. Hillers. *Group of three women in Native Dress, one Burshing other's Hair*, 1879, négatif sur verre, collodion noir et blanc, 1008 x 010 pouces, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland, <http://siris-archives.si.edu>

Edward Curtis, *Chaiwa - Tewa, profile*, 1921, photogravure, 45 x 34 cm, Portfolio 12, plate no. 415.



Ce qui apparaît dans cette mise en regard, c'est qu'Edward Curtis mobilise la coiffure Hopi comme élément décoratif et formel, exploitant doublement son potentiel photogénique et ornemental, en évacuant du même coup son sens en tant que pratique culturelle signifiante. Edward Curtis poursuit clairement une logique décorative : il fait œuvre lorsque l'indianité fait tableau. On le voit, la photographie des *Surveys* use en général d'une grande profondeur de champ, travaille à la netteté des contours, à la précision des formes, à la hiérarchisation des éléments.³⁴ Pour Edward Curtis au contraire, et conformément aux tenants du pictorialisme, l'accent est mis sur un sujet unique dans des compositions simplifiées et centrées, dans un camaïeu d'ocre et de brun, utilisant une lumière latérale et diffuse, pour produire des clairs obscurs dramatiques au détriment du détail qui se dissout dans les masses et des contours cotonneux.

Entre impératif de « vérité » et quête de la « beauté », entre recherche d'une ressemblance et recherche des effets, Edward Curtis est pris entre les deux maîtres mots de la pratique photographique qu'il va tenter de réconcilier dans « une

anthropologie pictorialiste »³⁵ à un moment où le milieu de la photographie, cette « nouvelle technologie du visuel » s'organise rapidement. Edward Curtis travaille à son magnum opus dans une période où le milieu photographique trouve ses acteurs, ses lieux, les circuits de sa diffusion et les moyens de sa reproductibilité technique tandis que la photographie continue de faire l'objet de discours concurrents, entre élitisme et amateurisme, toujours en recherche d'une distinction parmi les autres formes d'imprimés.

De la colonisation à la vulgarisation

Au début du vingtième siècle, on a affaire à de nouvelles pratiques sociales de l'Ouest, marquées par une prolifération de ses images et leur diffusion tous azimuts : dans cette nouvelle économie visuelle, l'Indien fait l'objet d'un commerce d'image très lucratif. Pour les photographes, l'Ouest lui-même semble être devenu une extension du studio photographique, une ressource visuelle à fort quotient photogénique, baigné d'une lumière dramatique et semé de sujets pittoresques. Les premières décennies du vingtième siècle correspondent en effet à une sorte de période de grâce pour les photographes altérophages et opportunistes, d'autant plus qu'ils jouissent désormais d'un équipement plus maniable et plus léger depuis l'invention de la pellicule, de la petite boîte photographique (Edward Curtis utilise une boîte 14x17, puis un 6x8) et de techniques de développement plus sophistiquées que le procédé au collodion. L'opérateur des *Surveys* faisait déjà figure de « proto-touriste » inaugurant une pratique récréative de l'Ouest et un usage commercial de ses images³⁶. Ce passage « du discours idéologique de la colonisation au discours culturel de la vulgarisation »³⁷ va s'intensifier et s'accélérer dans les premières décennies du vingtième siècle, se doublant d'un certain éclectisme et d'une banalisation des visibilités³⁸, dans un paysage visuel foisonnant.

Si l'Indien est à la croisée des peurs et des désirs américains et au carrefour des rationalités, Edward Curtis lui-même se place dans des territoires iconographiques poreux. En appliquant aux vues ethnographiques les stratégies de composition propres à la photographie de studio, il renouvelle les genres et les

décloisonne : portraits en pied, gros plan, scènes de genre, scènes de mœurs, *pageants* historiques et natures mortes se côtoient et s'hybrident joyeusement. Ses tentatives de synthèse l'amènent à faire cohabiter des normativités parfois contradictoires, perturbant ainsi les territoires de l'art, du commerce et de la science. En se plaçant à la croisée des Beaux-arts, du traité d'anthropologie, du récit de voyage, de l'illustration et du divertissement, *The North American Indian* est donc emblématique des tendances vulgarisantes : dans le grand œuvre de Curtis se rencontrent d'une part l'imaginaire républicain de l'Indien artisan et d'un mode de vie communautaire et rustique dans une nature aménagée, et d'autre part l'imaginaire militaire du fier guerrier. Face aux irréductibles contradictions de ces imaginaires antagonistes, Edward Curtis trouve une échappée dans l'imaginaire primitiviste et pastoral.

« *Landscaped Indians* »³⁹ : *du territoire à la nature*

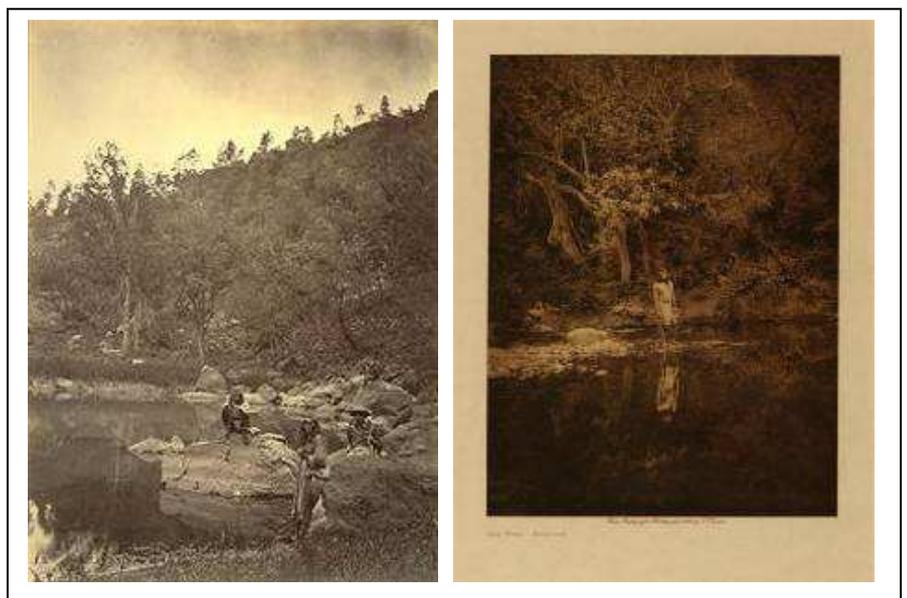
« It is thus near to Nature that much of the life of the Indian still is; hence its story, rather than being replete with statistics of commercial conquests, is a record of the Indian's relations with and his dependence on the phenomena of the universe - the trees and shrubs, the sun and the stars, the lightning and the rain,-for these to him are animate creatures. »

Edward Curtis.⁴⁰

Tandis que les photographes des *Surveys* travaillent à « paysager » l'espace, à « culturaliser » et anthropomorphiser la nature sauvage de l'Ouest, identifiant souvent le géologique à l'architectural⁴¹, Edward Curtis semble faire le chemin inverse, en identifiant l'humain et le géologique, en « en-naturant » les Indiens. Tout se passe donc comme si, de la photographie des *Surveys* à la photographie d'Edward Curtis, la catégorie « nature » avait changé de signifiant pour migrer du paysage à l'autochtone.

Timothy O'Sullivan, *Vue sur Apache Lake dans la Sierra Blanca; Deux éclaireurs Apaches au premier plan*, (Arizona), 1873, tirage sur papier albuminé, 20,3 x 27,5 cm, George Eastman House, <http://www.geh.org/rights.html>

Edward Curtis, *The Pool - Apache*, 1906, 22 x 16 cm, Volume 1, frontispiece.



Edward Curtis compose en effet ce que Mick Gidley a nommé des « portraits topographiques »⁴², évoquant les relations des figures au paysage et leur manière de s’y inscrire, dans lesquels rentrent en collision, voire en collusion, l’imaginaire romantique et l’imaginaire évolutionniste et racialisé d’Edward Curtis. Dans les deux scénarios, dont les frontières se brouillent souvent et qui partagent un même essentialisme, Edward Curtis fond et confond les corps et l’environnement naturel, tissant entre eux des relations métonymiques, conformément à une vue déterministe : les *Native Americans* y deviennent les « bons sauvages » du rêve pastoral quand ils ne sont pas les « primitifs » des théories évolutionnistes. Chez Edward Curtis, l’Indien est *dans, avec* la nature, pour un scénario idyllique qui trouve à s’illustrer dans des scènes de bain, de prière ou de cueillette aux forts accents bibliques, pour des photos qu’il faut comprendre comme des paraboles. A cette vision pastorale fait écho la vision évolutionniste : enraciné et déterminé par son environnement, l’Indien est alors *de* la nature, abjecte, grotesque et inapte à la modernité. Par le jeu sur les matières et les formes, Edward Curtis place le corps, la peau et la nature dans un continuum formel comme pour mieux les confondre au niveau conceptuel. Le choix même des tons sépia suggère une matérialité, une corporéité, voire une organicité de la photographie indienne. Edward Curtis semble en outre évacuer le lien historique des populations indiennes avec *le territoire* (comme entité géographique et politique) en le remplaçant par un lien mythique avec *la « Nature »* (comme entité symbolique et morale). Le choix d’un style pictorialiste, d’un imaginaire romantique, de la technique de la photogravure et du registre pittoresque sont donc largement motivés par des positionnements idéologiques.

Réserves photographiques

Si Edward Curtis se pense volontiers en passeur et en ambassadeur de l’Amérique indienne, il se veut un gardien de la différence – une différence qu’il passe trente ans à exacerber quand celle-ci commence précisément à se dissoudre. A travers la *persona* auctoriale qu’il se forge, Edward Curtis nous renseigne sur le schéma relationnel induit par son propre personnage. Le photographe, à l’instar de

l'administration coloniale que dans une certaine mesure il représente, doit demeurer celui qui regarde et non celui qui est regardé : pas de métissage culturel et visuel chez Edward Curtis. Photographe et photographiés évoluent apparemment dans des mondes absolument étanches, qui occultent le protocole de collaboration qui préside à la formation de l'image. Contrairement à la photographie des *Surveys* dans laquelle l'on trouve souvent des scènes de coprésence, chez Edward Curtis il n'y en a absolument aucune.⁴³

John K. Hillers, *Ku-Ra-Tu, Femme Paiute Kaibab*, c.1872, Stéréophotographie, 11,5 x 18 cm, Paris, société de Géographie.

Edward S. Curtis, *Apsaroke Woman*, 1908, 23 x 17 cm, volume 4, facing page 22.



La « spécialisation des espaces » et l'« insularisation »⁴⁴ dont parle Yves Figueiredo au sujet de la configuration institutionnelle et intellectuelle de l'Ouest pourrait également décrire la configuration relationnelle induite par les espaces photographiques et éditoriaux de *The North American Indian*. Edward Curtis est pétri d'un imaginaire des mondes stables et d'une mystique du sang pur. Ce qui apparaît alors comme une constante dans son travail, c'est sa manière de figurer les populations indiennes de manière statique, abstraite, a-relationnelle, et d'évacuer la complexité culturelle. Les sujets sont souvent seuls, isolés, rarement socialisés au sein du groupe ou de la famille, compartimentés dans ce qui ressemble à des cellules photographiques, pour des images qui ne figurent pas des *relations* mais cherchent à fixer des *essences*. Dans la photographie d'Edward Curtis, les peuples amérindiens ne sont pas envisagés comme des groupes culturels vivants ou comme des agents historiques, mais bien comme une galerie atomisée et discontinue de portraits, d'objets et de vues, comme autant de reliques d'une culture morte et inerte. Edward

Curtis tente d'occulter les signes de transaction identitaire et d'échange culturel, qui pourtant caractérisent largement la période. Edward Curtis endigue les ressemblances et fétichise les différences alors quelques décennies plus tôt, dans les photographies des *Surveys*, les signes de ces métissages culturels apparaissent sans être dissimulés (l'habillement y est alors décrit comme « partially native »).

Indiens de papier

«The goal of the antiquarian is the dead past; the goal of the historian is the living present.»

Frederick Jackson Turner, 1891, «The significance of history». ⁴⁵

Là où la photographie des *Surveys* s'énonce sur le mode de la chronique et du reportage, de la collecte rationnelle et du relevé organisé, celle d'Edward Curtis se positionne donc immédiatement (et de manière assumée) dans la mise en scène et la fabrication : Curtis compose des fables, dont les titres ne sont que distraitemment référentiels ou descriptifs. Si l'on reprend la distinction établie par Jackson Turner, on peut dire que les photographes des *Surveys* sont des « historiens » tandis qu'Edward Curtis est un antiquaire, pour qui il s'agit de retrouver et de sauver ce qui fut, au risque de l'inventer.

Contrairement à certains photographes de l'ère réformatrice et progressive (1870-1880) qui versent dans le dramatique des *before-after photographs*, Edward Curtis au contraire ne retient que le premier élément de la paire : il ne montre que l'image d'avant, l'image désormais manquante, perdue d'un « avant » de la conquête ou du contact. Le photographe se pense en archéologue quand il opère plutôt en artificier, voire en faussaire. Dans cet article, il apparaît ni plus ni moins en magicien, agent d'une métamorphose, que ce « redevenir sauvage » soit interprété comme une corruption ou comme une purification.

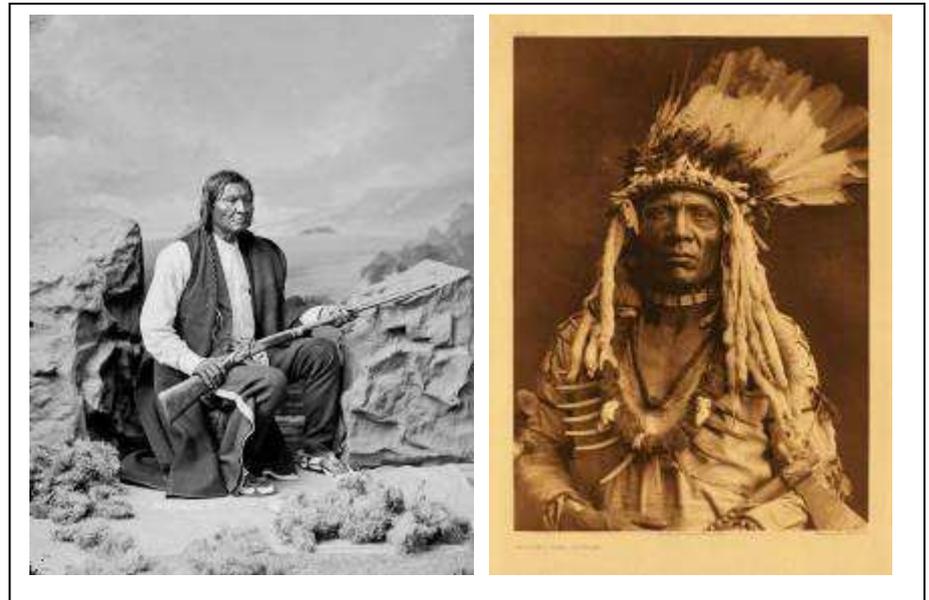
We find [the American Indian] in the blue jeans [...] of semi-civilization [...] And so [...] Curtis found him. For the time being Curtis became an «Indian" [...] He dug up tribal customs. He unearthed the fantastic costumes [...] He took

the present lowness [...] and enshrined it in the romance of the past. He builded [sic] even better than he knew; for with a byronic flight of imagination, he changed the degenerated Indian of today into the fancy free king of yesterday [...] He has picked up a bundle of broken straws and erected a place of accuracy and fact [...] He has caught the redskin, as it were, in a flashlight of fancy; has transplanted him from his wildwood haunts into the art galleries of Gotham [...] Curtis isn't a photographer. He is an artist.⁴⁶

Si avec Edward Curtis on quitte les décors de carton pâte pour des paysages naturels, sa photographie n'en reste pas moins extrêmement artificielle, cherchant à palier le « tarissement » de l'Ouest sauvage, à suppléer la pénurie du matériel tribal par des stratégies outrancières, sacrifiant souvent la véracité ethnographique à sa propre vision. Edward Curtis en effet pose et compose : rien n'est laissé au hasard à chaque étape de la formation de l'image, ce qui tranche avec l'apparente désinvolture, voire contingence, qui participe à la photographie des *Surveys*. Edward Curtis (et c'est là une pratique assez courante à l'époque) mobilise des stratégies de scénarisation, de travestissement⁴⁷, de mises en scène et de mises en fiction – une kyrielle d'artifices paradoxalement destinés à rendre l'Indien plus « authentique ». Les stratégies sont multiples : en amont, il « artialise » et scénarise le vivant en faisant rejouer des événements historiques ou des rites cérémoniels dans des fresques dramatiques, renouant ainsi avec la veine proprement narrative qui caractérise l'art de l'Ouest. Il arrive également qu'Edward Curtis couvre les sujets de postiches (perruques, maquillages, bijoux) ou d'une couverture pour cacher les vêtements industriels, à moins qu'au contraire il ne les dénude. Par l'ajout ou le retranchement, Edward Curtis soustrait les marques d'un contact avec le monde blanc.

William Henry Jackson, *Portrait (Profile) of Friday in Partial Native Dress and Holding a Rifle*, (1873), 1 007 in x 009 in photograph
 Black and white collodion glass negative, National Anthropological Archives, Smithsonian Museum Support Center, Suitland, Maryland.
<http://siris-archives.si.edu>

Edward S Curtis, *Weasel Tail - Piegan*, 1900, photogravure, 45 x 30 cm, Portfolio 6, Plate no. 203.



Travaillant à ce que Leslie Fiedler a nommé avec malice «a full-scale Sir Walter Scottification of the West''⁴⁸, Edward Curtis réactive le scénario militaire de l'Indien guerrier en grimant les visages, troquant le fusil pour le *tomahawk* mythique, les vêtements de coton pour le cuir, les peaux et les plumes. Si l'Ouest est un théâtre, vaste spectacle, studio ou terrain de jeu, l'Indien en est le figurant nécessaire, se donnant invariablement comme acteur de l'imagerie qu'on lui assigne, rémunéré pour l'occasion. Si les photographes des *Surveys* avaient déjà recours aux mises en scènes et aux accessoirisations, Edward Curtis y ajoute une dimension proprement théâtrale, fictionnelle et spectaculaire, qui loin des intentions, défamiliarise ce qu'elle entend naturaliser.

Pre/post-erousness

Si l'Indien est un signifiant de la nature (ou plutôt devrait-on dire du « naturel »), il est aussi un signifiant du temps. Dans la photographie d'Edward Curtis, l'Amérique blanche et l'Amérique indienne n'ont pas la contemporanéité en partage. Cet encodage des différences culturelles, jadis exprimées en termes de rivalités territoriales, sont désormais translatées sur l'axe du temps : le monde indien est diversement qualifié d'« ancien », d'« antique », de « pré-historique », d'« obsolète », d'« archaïque », de « médiéval » ou « primitif », tandis que s'invalident ces passés contradictoires dans des images contigües. Fort d'une rhétorique

archéologique, Edward Curtis imagine les *Native Americans* en ancêtres, mais également, lorsque le raisonnement prend des tours plus évolutionnistes, en enfants de l'espèce. Ce faisant, il opère un acte photographique aberrant, celui de retourner grâce à la photographie au moment qui lui préexiste pour un geste culturel que l'anglais dirait *pre/post-erous* – montrant *après* ce qui vient *avant*, en dépit des pouvoirs indiciels de son médium et tandis que, paradoxalement, il ne cesse d'anticiper une disparition indienne prétendument imminente dans des « élégies proleptiques »⁴⁹. Les « effets de passé » qui entourent le travail d'Edward Curtis (en tant que texte et que projet) n'est pas sans rappeler ce que Patricia Limerick a identifié comme le devenir « quaint » de l'Ouest⁵⁰.

L'avènement et la généralisation de cet effet de « quaintness », (terme difficile à traduire en français, qui désigne tout à la fois une qualité bizarre et désuète) apparaît au niveau thématique par le choix de mises en scène chevaleresques, mais également au niveau proprement stylistique et technique dans le choix de la photogravure et de ses tons sépias. A l'heure du Kodak, Edward Curtis cherche en effet à imiter la daguerréotypie pour en retrouver l'allure délicieusement ancienne, tandis qu'il n'hésite pas à « user » les images en altérant le négatif ou l'épreuve pour suggérer l'érosion du temps sur une vieille image.

Edward Curtis,
Ready for the Charge
- *Apsaroke*, 1908,
photogravure 45 x 24
cm. Portfolio 4, plate
no. 125.

Edward Curtis, *Brulé*
War-Party, 1907,
photogravure, 37 x 45
cm, Portfolio 3, Plate
no. 85.



Jusque dans le personnage photographique qu'il se façonne, Edward Curtis est aussi « désuet » que les figures qu'il fabrique. Si l'on sait peu de choses sur les photographes des *Surveys*, le matériel biographique et les légendes entourant le

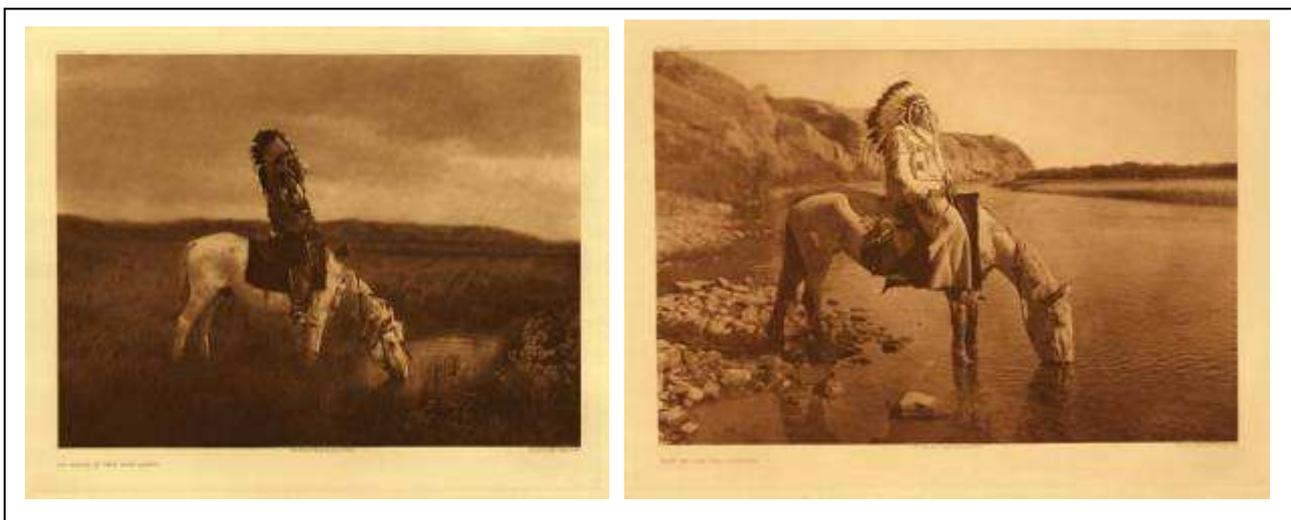
personnage Curtis est abondant, occultant encore aujourd'hui parfois les modalités de son projet. Artisan de sa propre mythologie, personnage médiatique efficace, Edward Curtis ne cesse de cultiver l'image promotionnelle d'un aventurier intrépide, entraîné dans un parcours – photographique – semé d'embûches et de péripéties donquichottesques. Si la rhétorique de l'exploration et de l'aventure demeurent chez Edward Curtis, c'est donc bien au niveau du scénario créateur, pour un photographe qui s'offre comme « an outsized figure, legendary in his feats of endurance, as if Odysseus or some other shape-shifting trickster (...) [wearing] a guise fit to the mythopoeic character of his self-imposed task »⁵¹.

« *Degeneration through romance ?* » *L'exotisme désenchanté.*

L'on sait pourtant que derrière le personnage médiatique fut un homme brisé par trente années de labeur et de difficultés financières et familiales. Ces stratégies de sublimation ne travestissent qu'imparfaitement une réalité plus dure : ses photographies « humanistes »⁵² (scènes domestiques, scènes de travail, scènes d'harmonie avec la nature) ne cachent en effet pas toujours le dénuement, la détresse et l'extrême pauvreté qui règnent dans les réserves indiennes. Presque accidentellement, Edward Curtis fait dans la photographie sociale, « humanitaire »⁵³, révélant comme à son insu les conditions de vie misérables des *Native Americans*, devenus « minorité ethnique » et venus gonfler les rangs de cette vaste et nébuleuse « autre moitié ». C'est ainsi que voisinent chez Edward Curtis images de plénitude et d'abondance et images d'entropie et de misère.

Edward Curtis, *Oasis in the badlands*, 1905, photogravure, 36 x 44 cm, Portfolio 3, Plate no. 80.

Edward Curtis, *Bow River - Blackfoot*, 1926, photogravure, 35 x 44 cm, Portfolio 18, Plate no. 644.

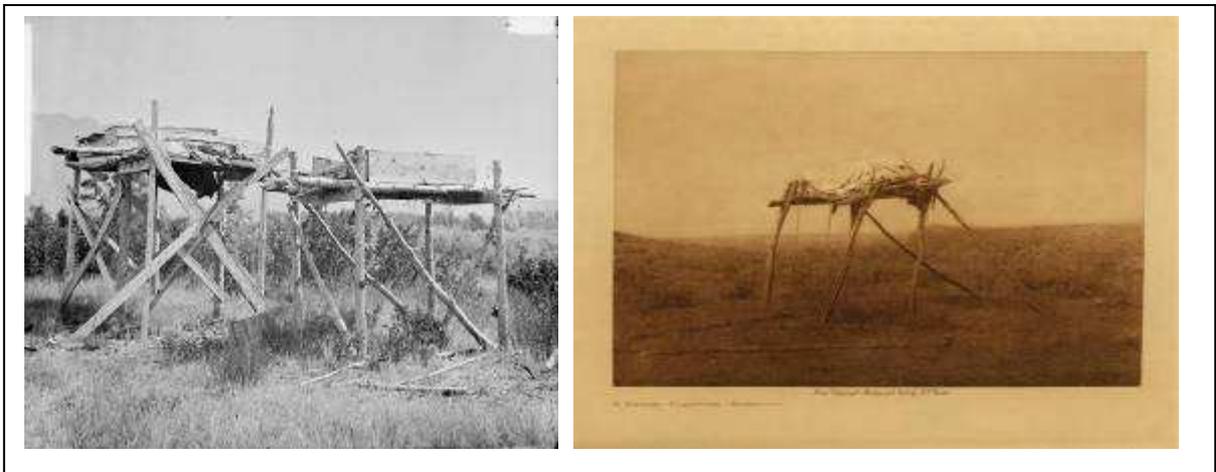


Il semble en effet que chacune des photos enchantées d'Edward Curtis soit toujours flanquée de son double fatigué, si bien que l'on a affaire à deux types de pittoresque : d'une part, un pittoresque bucolique, idéal et *glamour*, renvoyant à un âge d'or largement fantasmagique ; d'autre part, un pittoresque sombre, presque gothique, comme si dans les années 1920, l'exotisme ne pouvait plus s'énoncer que sur le mode de son épuisement, voire de sa faillite. C'est la foi très fin-de-siècle en une rédemption par l'art et une « regeneration through romance »⁵⁴ qui a atteint ses limites.

Et c'est l'hésitation d'Edward Curtis entre le pôle du romantisme et du réalisme, de l'optimisme et du pessimisme qui est intéressante, car c'est là l'émergence d'une nouvelle forme d'ambivalence, non plus relative aux Indiens, mais à la validité de sa propre démarche photographique. A travers la faillite du pittoresque, ce sont les limites de la pensée mythique qui s'éprouvent et l'optimisme qui s'effrite. C'est également là l'éveil d'une dimension potentiellement critique, au sens fort et premier, qui émerge paradoxalement de stratégies de conformité et qui surtout marque l'irruption dans le travail d'Edward Curtis d'un régime moderne de sens, caractérisé par une flottaison et un désarroi des valeurs, leur réversibilité, voire leur inversion radicale. C'est bien que le travail d'Edward Curtis est un travail *inquiet* : chez Edward Curtis, point de badinage photographique. Son travail n'a pas l'humour et la fraîcheur de la photographie des *Surveys*, même si les deux projets ont en commun une même veine picaresque : la collecte des *Surveys* est rationnelle, la collection d'Edward Curtis est vertigineuse, passionnée, presque mystique ; l'enquête des photographes des *Surveys* est souvent ludique ; la quête, byronienne ou faustienne, d'Edward Curtis vire aussi parfois à la tragédie, pour « cet homme qui n'avait jamais pris le temps de jouer »⁵⁵.

De l'ancien au détruit : imaginations désenchantées, imagination du désastre

Jackson, O'Sullivan, Hillers figurent l'Ouest en mode majeur, grandiose et dynamique ; Edward Curtis figure souvent un Ouest en mode mineur, entropique et déliquescents. Les photographes des *Surveys* suggèrent une énergie ; Edward Curtis en évoque la perte. Les paysages américains des *Surveys* sont robustes, monumentaux et puissants ; les scènes indiennes d'Edward Curtis dépeignent un monde en ruine, des paysages désolés, des villages désertés, des habitations précaires laissées à l'abandon.



William H. Jackson, *Scaffold Burials Supporting Wood Coffins Near Yellowstone River*, 1871, tirage noir et blanc monté sur papier albuminé, 005 x 009 pouces, Smithsonian Institution National Anthropological Archives, <http://sirir-archives.si.edu>.

Edward Curtis, *A Burial Platform - Apsaroke*, 1908, 18 x 21 cm, Volume 4, facing page 36.

Certaines photos évoquent en effet une stérilité (pour un Ouest indien absolument désexualisé) et une érosion, qui se tissent de volumes en volumes comme une véritable poésie de la ruine, voire du deuil. Il y aurait même un ingrédient gothique dans l'Ouest d'Edward Curtis, qui le fait parfois ressembler étrangement à la Nouvelle-Angleterre. Dans le Nord que décrit Leslie Fiedler, on retrouve en effet l'Ouest désenchanté d'Edward Curtis: « The Northern tends to be tight, gray, low-keyed. [...] Typically, its scene is domestic, an isolated household set in an hostile environment. The landscape is 'stern and rock-bound' [...] a milieu appropriate to the austerities and deprivations of Puritanism.”⁵⁶

La prédilection d'Edward Curtis pour les sujets funéraires et pour le genre de la nature morte et du *memento mori* témoigne d'une imagination mélancolique. Ce qui s'énonce aussi dans ces objets cassés, ces embarcations retournées ou cette baleine échouée sur le rivage, c'est que le temps, depuis les *Surveys*, a changé de sens : l'optimisme et la foi en un avenir américain perpétuellement radieux a laissé place au temps implacablement linéaire et dévorateur de la corruption et de la perte.



Edward Curtis, *A partially Cut up Whale*, 1915, 18 x 22 cm, Volume 11, facing page 36.
 Edward Curtis, *Mescal Hills - Apache*, 1906, 18 x 21 cm, Volume 1, facing page 12.

Il est chez Curtis des paysages presque effacés qui suggèrent une fragilité du monde naturel et du monde indien, mais témoigne également d'une précarité de l'acte de voir, si bien que l'on ne sait plus vraiment si Edward Curtis parle de la disparition indienne ou interroge l'acte photographique. Car à tenter d'illustrer le scénario du *Vanishing Indian*, Edward Curtis finit par perdre de vue les enjeux idéologiques du trope pour s'adonner à une vraie poésie de la disparition. Curtis sacrifie parfois les vertus iconiques de son médium au profit de l'indistinct de la trace – l'indice photographique y est réduit à la portion congrue. Finalement, c'est bien le photographique en tant que tel qui en vient à signifier la disparition, et c'est peut-être là le tour de force d'Edward Curtis : celui d'avoir su rendre signifiant le médium même, en l'intégrant à son programme de sens.⁵⁷

Du reflet à l'éclat : regard instrumental, regard poétique

« In Mr. Curtis we have both an artist and a trained observer, whose pictures are pictures, not merely photographs; whose work has far more than mere accuracy, because it is truthful. »

Theodore Roosevelt.⁵⁸

Comme l'indiquent les mots de Theodore Roosevelt en exergue de notre chapitre et en préface de l'encyclopédie d'Edward Curtis, là où les photographes des *Surveys* capturaient des ressemblances (« likenesses »), se situant dans le relevé réaliste (« mere accuracy »), Edward Curtis recherche la Vérité (« truthful »), poursuit une certaine mystique de l'apparition et de la révélation. Photographe de l'« âme » indienne, Curtis explore une nouvelle *terra incognita*, souhaitant faire apparaître l'invisible – une démarche qui n'est pas étrangère au nouveau régime de vérité qui s'ébauche dans les premières décennies du vingtième siècle, selon lequel la vision serait tout autant observation empirique qu'expérience intérieure. La photographie d'Edward Curtis poursuit en effet une esthétique du crépuscule, au sens littéral et métaphorique. La lumière fonctionne en force plastique dans les deux générations d'images, mais là où les photographes des *Surveys* convoquent souvent un soleil au zénith, Edward Curtis préfère la lumière oblique de l'aube ou du crépuscule, avec son cortège d'ombres portées et d'effets atmosphériques qu'il exacerbe en intervenant sur le négatif.

L'usage de la lumière est constructif chez les photographes des *Surveys* ; il est dissolutoire chez Edward Curtis. Curtis mobilise l'ombre et l'obscurité jusqu'au risque parfois de l'illisibilité. On notera par exemple quelques nocturnes, qui sont si obscures qu'elles en sont presque indiscernables, jusqu'à la perte de la perspective, voire purement et simplement la perte de la référence, de la narration et du lien au monde. Les photographes des *Surveys* sont dans une démarche de mise à vue là où Edward Curtis génère lui-même des zones d'opacité, tandis qu'il semble hésiter constamment entre laisser voir et suggérer un mystère. Cette tension provient de l'association en tension du pictorialisme (une certaine pratique du voir) et la méthode ethnographique (une certaine pratique du savoir), qui génère chez Edward Curtis un véritable régime d'inquiétude.

Edward Curtis,
Atsina Maiden,
1908, 23 x 13 cm
, Volume 5,
facing page 172.

Edward Curtis,
Apache Gaun,
1906, 18 x 21 cm,
Volume 1,
facing page 48.



On ne sait jamais en effet si Edward Curtis veut montrer ou cacher, exposer l'indianité à la vue ou l'y dérober, cherchant simultanément à identifier et à brouiller le référent à travers des figures masquées, grimées, détournées, voilées. Curtis semble en effet mu par une double impulsion : d'une part, l'impulsion impériale de constituer un savoir ; d'autre part, l'impulsion poétique de suggérer une étrangeté et de générer de l'affect. Mais c'est bien aussi de la photographie en tant que telle dont parle Edward Curtis et dont il explore les possibilités et les limites, selon qu'il la fait fonctionner en instrument de maîtrise ou en agent d'un dessaisissement, en fenêtre ou en écran, hésitant entre la toute puissance du regard et sa vanité.

Vanishing Visions: un certain paysage mental

Silhouettes évanescences et désolées, scènes de départ aux allures d'exode, « end of the trail », paysages de neige ou terres arides, Edward Curtis puise dans les tropes traditionnels pour illustrer le mythe de la « Vanishing Race », dans un registre tantôt dramatique, tantôt pathétique, voire carrément gothique. Curtis offre des images récessives⁵⁹ au niveau perspectif et spatial, qui sont aussi, à bien des égards, des images régressives du fait de l'imaginaire archaïque convoqué. Il réinvestit également le motif de l'Indien mélancolique, passif et pensif, absorbé à une contemplation mortifère – autant d'alter egos et de représentants auxquelles le regardeur blanc peut désormais s'identifier – .



Edward Curtis, *Into the Desert*, 1904, 16 x 21 cm, Volume 1, facing page 64.

Edward Curtis, *On the Banks of the Missouri*, 1908, 23x16cm, Volume 5, frontispiece.

Car à travers le leitmotiv du « Vanishing Indian », c'est bien l'obsolescence de sa vision et de son imaginaire qu'Edward Curtis énonce en creux plutôt que quelque improbable disparition indienne. Derrière la nostalgie de surface pour l'Indien tribal et l'Amérique de la conquête, c'est, plus fondamentalement, la nostalgie d'une certaine vision du monde dont il est question : celle d'un monde stable et organisé en catégories raciales et culturelles hiérarchiques et étanches, un monde centré, « marqué », régi par les grands récits du progrès et d'une identité nationale homogène. Photographe de l'absolu et de l'essence, c'est leur perte face à la vague de savoirs désormais relatifs et contingents qu'Edward Curtis explore. Dans cette mesure, l'on pourrait envisager son encyclopédie en vingt volumes comme un long travail de négociation et de deuil des valeurs même qui l'ont fait naître. *The North American Indian* est donc un ouvrage paradoxal qui énonce en son sein même et simultanément la foi et le doute en ce qui préside à sa formation.

Conclusion : Moderne malgré lui

Entre velléités d'appropriation et désir de dépaysement, entre démesure et désillusion, Edward Curtis est peut-être l'un des derniers romantiques, perpétuant sa vision tout en la sachant vaine dans un travail apparemment lisse, stable et homogène qui s'avère semé de contradictions, de discontinuité et d'incongruité : son œuvre est travaillée en profondeur par des hésitations stylistiques, des dissonances rhétoriques ainsi que par une flottaison des valeurs. Curtis n'est certainement pas un pionnier ou un avant-gardiste mais il choisit d'examiner la modernité par le biais de la tradition, transformant son héritage en un laboratoire où les diverses stratégies de résistances, d'évasions et d'évitements du temps présent qu'il mobilise ébauchent une véritable posture critique. C'est dans ces images indiennes qu'il teste et problématise son appartenance à la contemporanéité américaine et à la communauté nationale. A travers son œuvre, c'est donc tout un cheminement moderne qui se dessine : Edward Curtis y déploie en effet cette « surconscience de l'historicité », cette « mégalomanie du moi » et l'idée de « l'art comme espérance » que Michel Collomb identifie comme trois caractéristiques de la conscience moderne⁶⁰. Photographe de la synthèse et de la transition, Edward Curtis est au carrefour d'une iconographie traditionnelle et du travail des avant-gardes émergentes, à la charnière du « mode classique » de la photographie et de son « mode moderne. »⁶¹

Si le travail d'Edward Curtis fut absolument oublié pendant près de quarante ans pour être aujourd'hui intégré aux circuits de l'industrie culturelle, il n'a pas trouvé sa place dans le panthéon des œuvres photographiques considérées « légitimes ». Accaparées par les collectionneurs, les images de Curtis sont en effet quelque peu désertées par les chercheurs : à l'exception du travail magistral de Mick Gidley, il y a comme un relatif déficit critique autour du travail d'Edward Curtis, compensé trop souvent par une surabondance de matériel biographique. De fait, et c'est peut-être là la différence principale entre les deux corpus, la photographie des *Surveys* et celle d'Edward Curtis évoluent dans des espaces historiographiques et critiques différents : là où le corpus classique – et désormais canonique – de la photographie des *Surveys* est posé comme pierre angulaire d'une tradition paysagiste

américaine par les spécialistes, la photographie d'Edward Curtis peine à trouver sa place dans l'histoire de la photographie et à l'université pour naviguer plutôt dans la nébuleuse de la culture dite « populaire ». Peut-être pourrait-on donc imaginer un espace historiographique intermédiaire et des procédures de relecture sortant d'une logique (dis)qualifiante et approchant ce projet atypique au plus près de ses singularités.

NOTES

¹ Krupat, Arnold. *Ethnocriticism. Ethnography History Literature*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992, p.71.

² James, Henry. *The American Scene* (Chapter I : New England, VI), (1907). Bloomington and London: Indiana University Press, 1968, p.53.

³ On utilisera le terme « Indien » pour référer aux représentations, à l'imagerie et aux figures iconiques ; on utilisera le terme « Native American » pour référer aux agents culturels et historiques.

⁴ Voir la conférence « Belatedness and American Survey Photography » donnée par Robin Kinsley le 29 septembre 2007 à l'occasion du Colloque international « Les photographies de l'exploration américaine (1860-1880) et leurs usages d'Amérique en Europe », à l'Université Paris Diderot-Paris 7.

⁵ Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 121-127.

⁶ Non sans exagération, le *New York Herald* saluait en 1907 le travail de Curtis comme la plus grande entreprise éditoriale depuis l'édition de la bible King James. On a affaire à un projet photographique titanesque, aussi démesuré dans ses ambitions qu'ample dans son format : *The North American Indian* se veut systématique dans sa méthode, exhaustif dans son contenu et se pense comme une œuvre totale et totalisante. On a en effet pu dire que Curtis avait fait à lui seul le travail de toute une institution. Pourtant cette œuvre monumentale procède de sa seule initiative : elle n'est pas un projet fédéral bien qu'elle en ait l'ampleur et jouisse d'un mécénat d'état en la personne du président Théodore Roosevelt. Avec son équipe de dix-sept collaborateurs (assistants, interprètes, sténographes...), Curtis poursuit un projet individuel qui n'est bien sûr pas sans résonances nationales. Il devait être publié en quelques années mais finit par mobiliser trois décennies, pendant lesquelles Curtis prend 40 000 clichés, en publie 2000, produit 10 000 enregistrements sonores, parcourt 60 000 kilomètres, pour un budget total de 1,5 millions de dollars. En marge du projet, Curtis, écrit des articles, donne des conférences illustrées, fait maintes expositions, écrit quatre livres, produit un opéra en image et un film pour financer son magnum opus. Seuls quelques 200 exemplaires de l'encyclopédie furent effectivement vendus, et, du fait de leur cherté, furent faiblement diffusés auprès du grand public.

⁷ Parmi les plus illustres souscripteurs, on retrouve les magnats des chemins de fer James Hill, Edward Harriman, l'industriel Andrew Carnegie et le financier J. Pierpont Morgan. (Voir Alan Trachtenberg, *Shades of Hiawatha. Staging Indians, Making Americans, 1880-1930*. New York: Hill and Wang, a division of Farrar, Straus and Giroux. (2004) 2005, p.117.)

-
- ⁸ Les photographies de Curtis sont libres de droit. Northwestern University Library, *Edward S. Curtis's 'The North American Indian': the Photographic Images*, 2001. <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/curthome.html>
- ⁹ Sandweiss, Martha. «Dry Light, Photographic Books and the Arid West » in *Perpetual Mirage. Photographic Narratives of the Desert West*. Whitney Museum of American Art. New York: Harry N. Abrams, INC, 1996, p.22.
- ¹⁰ Sandweiss, Martha. *Print the Legend, Photography and the American West*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p.180.
- ¹¹ Jackson, Helen Hunt. *A Century of Dishonor. A Sketch of the US Government Dealings with Some of the Indian Tribes* (1881). Minneapolis: Ross and Haines Inc., 1964.
- ¹² Marienstras, Élise. *Wounded Knee ou L'Amérique fin de siècle*. Bruxelles ; [Paris]: Éd. Complexe, 1991, p.147.
- ¹³ Elizabeth McCausland, « Preface to the 1939 exhibition catalogue », cité par Alan Trachtenberg. *Reading American Photographs. Images as History. Matthew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wang, The Noonday Press, 1989, p.190.
- ¹⁴ «*The Vanishing Race* gave Curtis the conceptual cover for his Indian work, but the most significant focus of his enterprise was nationality, the ethnogenesis of the nation. » (Trachtenberg, 2005, op.cit. p.171). Werner Sollors décrit ainsi la démarche ethnogénétique : «how Americanness is achieved, at the point of its emergence, and how it is established again and again as newcomers and outsiders are socialized into the culture. » (Sollors, Werner Sollors. *Beyond Ethnicity, Consent and Descent in American Culture*. New York, Oxford: Oxford UP, 1986, p. 7.)
- ¹⁵ Sandweiss, 2002, op. cit., p.230.
- ¹⁶ Joseph Henry to Lewis V. Bogy, February 20, 1867, in Fleming, Paul Richardson. *Native American Photography at the Smithsonian. The Shindler Catalogue*. Washington and London: Smithsonian Books, 2003, p.3.
- ¹⁷ Edward Curtis, *The North American Indian, being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States and Alaska, 20 volumes and 20 portfolios*. Cambridge, MA and Norwood, CT: University Press and Plimpton Press. 1907-1930, « General Introduction », pp. xvi-xvii.
- ¹⁸ Rushing, William Jackson. «Native Authorship in Edward Curtis's Master Prints », in *American Indian Art Magazine*, Volume 29, Number 1, Winter 2003, p.60.
- ¹⁹ Voir Fleming, op. cit., pp.16-25.
- ²⁰ Cité dans Lyman, Christopher M. *The Vanishing Race and Other Illusions. Photographs of Indians by E.S. Curtis*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1982, p. 60.
- ²¹ George Catlin cité dans Trachtenberg, 2005, op.cit., p.14.
- ²² Le motif du métier à tisser a été particulièrement travaillé par James Mooney et Adam Clark Vroman.
- ²³ Trachtenberg, 2005, op. cit., p.32.
- ²⁴ Sekula, Allan. «The Body and the Archive », in *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Ed. Richard Bolton, Massachusetts Institute of Technology, (1989) 1990, p. 345.
- ²⁵ Patrick Brantlinger parle de « racisme sentimental » au sujet de James Fenimore Cooper. L'on pourrait valablement l'appliquer à Edward Curtis. Voir Brantlinger, Patrick. *Dark Vanishings. Discourse on the Extinction of Primitive races 1800-1930*. New York: Cornell UP, 2003, p.64.
- ²⁶ Rosaldo, Renato. « Imperialist Nostalgia », in *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. London: Routledge, (1989) 1993, pp. 68-87.
- ²⁷ On notera cependant que si ces photos mobilisent les conventions du portrait anthropométrique, elles ne font pas l'objet d'un usage ou d'une pratique anthropométrique. Les codes anthropométriques sont souvent là pour produire des « effets de science et conférer

quelque légitimité ethnographique au photographe. Mais il arrive que Curtis « complique » le dispositif anthropométrique lorsqu'il en hybride les conventions avec celles du portrait psychologique. Il compose alors des signalétiques paradoxales, qui mobilisent le dispositif face-profil, mais le détournent dans des vues rapprochées, plus dynamiques, vivantes et évocatoires.

²⁸ Curtis, op. cit., « General Introduction », p. xv.

²⁹ Roger, Alain. *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris: éditions Aubier, 1978.

³⁰ Voir Brunet, François. « Revisiting the Enigmas of Timothy O'Sullivan: Notes on the William Ashburner Collection of King Survey Photographs at the Bancroft Library », in *History of Photography*, Volume 31, Number 2, Summer 2007, pp.97-133.

³¹ Fleming, op. cit., pp.13-14.

³² Eric J. Keller décrit le Goldtone ainsi : « a positive image printed on glass, often made from contact printing the original negative. In the case of Edward S. Curtis, the man who perfected this process, the positive plate was then backed with a mixture of gold dust and banana oil. Due to the fragile nature of the plate, these images were most often sold framed in ornate gilded frames produced especially for the Curtis Studio. » <http://www.soulcatcherstudio.com/glossary.html>

³³ Ces distinctions sont établies par l'auteur, bien que, de fait, il soit parfois bien difficile de mettre à jour de véritables différences d'inspiration entre illustrations et planches.

³⁴ Curtis n'est peut-être jamais plus proche du travail des photographes des *Surveys* que lorsque qu'il part en 1899 pour l'expédition Harriman en Alaska et y réalise quelques 5 000 photos des populations et du relief.

³⁵ Dans *Native Nations*, Jane Alison parle de « anthropological pictorialism ». Alison, Jane. *Native Nations: Journeys in American Photography*. London: Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds., 1998, n.p.

³⁶ Les photographes des *Surveys* avaient déjà en effet timidement initié une logique commerciale, en marge des missions officielles : on pensera aux cartes postales de Jackson, qui lui valurent le nom « the father of the picture postcard » (Voir Hathaway, Nancy. *Native American portraits 1862-1918: Photographs from the collection of Kurt Koegler*. San Francisco: Chronicle Books, cop. 1990, p. 33).

³⁷ Brunet, François. « 'Avec les compliments de F.V. Hayden, Géologue des États-Unis', Politiques photographiques de l'exploration américaine », in *Visions de l'ouest, photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*. Sous la direction de François Brunet et Bronwyn Griffith. Musée d'art américain Giverny, Terra Foundation for American art. Paris : Réunion des musées nationaux, 2007, p.25.

³⁸ Lears, Jackson. *No place of Grace, Antimodernism and the transformation of American Culture 1880-1920*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, p.33.

³⁹ Trachtenberg, 2005, op. cit., p.193.

⁴⁰ Curtis, op. cit., *General Introduction*, p. xv.

⁴¹ Figueiredo, Yves. *Du monumentalisme à l'écologie : politique et esthétique de la nature en Californie, 1864-1916*. Thèse de doctorat, Université de Paris VII. Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006, p.353.

⁴² Gidley, Mick. « Topographical Portraits: Seven Views of Richard Avedon's *In the American West* », in Jack Salzman, ed., *Prospects: An Annual of American Cultural Studies*, Vol. 30, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006, pp. 685-714.

⁴³ Sa présence n'apparaît qu'à deux reprises sous la forme d'une ombre portée.

⁴⁴ Figueiredo, op. cit., pp.184-185.

⁴⁵ Turner, Frederick Jackson. *The Early Writings of FJ Turner*, ed. Everett E Edwards, Madison: University of Wisconsin Press, 1938, pp. 52-53.

-
- ⁴⁶ «Edward S. Curtis: Photo-historian » cité dans Gidley, Mick. *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*. Cambridge University Press, 1998, p. 102.
- ⁴⁷ Lyman, op. cit.
- ⁴⁸ Fiedler, Leslie. *The Return of the Vanishing American*. London : Paladin, 1972, p. 191.
- ⁴⁹ Brantlinger, op. cit., p.59
- ⁵⁰ Limerick, Patricia Nelson. *The Legacy of Conquest, the Unbroken past of the American West*, New York: W.W Norton, 1987, p.25.
- ⁵¹ Trachtenberg, 2005, op. cit, pp. 186-187 ; 190.
- ⁵² Rouillé, André. *La photographie, entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2006, collection « Folio essai », p. 188.
- ⁵³ Ibid., 188.
- ⁵⁴ Lears, op. cit., p.102.
- ⁵⁵ « Following the Indian's form of naming a man, I would be termed 'The Man Who Never Took Time To Play'. » Edward S. Curtis at age 83, Unpublished Memoirs. (Smithsonian Institution Library, «Edward Curtis, Frontier Photographer. »<http://www.sil.si.edu/Exhibitions/Curtis/curtis-play.htm>.)
- ⁵⁶ Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. London : Paladin, (1968), 1970, p.16.
- ⁵⁷ Trachtenberg, 2005, op. cit., p.182: «Curtis's great achievement was to make photography itself seem master trope of the vanishing race and himself as the mythic American adventurer or prospector into the realms of wildness and pastness in quest of the golden primal moment. »
- ⁵⁸ Théodore Roosevelt, « Foreword », dans Curtis, Op. Cit., Volume 1, xi.
- ⁵⁹ Trachtenberg, 2005, op. cit., p.182.
- ⁶⁰ Cité dans Creton, Laurence. *Horizons crépusculaires. Aspects de la modernité dans le roman autrichien et le roman français fin-de-siècle (1870-1930)*. Éditions Kimé, Paris, 1999, p.16.
- ⁶¹ Brunet, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p.269.