Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

27 | 2018

Sur le vif. Photographie et anthropologie

Entretien avec Christine Barthe

Christine Barthe et Anaïs Mauuarin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3552>

DOI : 10.4000/gradhiva.3552

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 23 mai 2018

Pagination : 176-195

ISBN : 978-2-35744-110-1

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Christine Barthe et Anaïs Mauuarin, « Entretien avec Christine Barthe », *Gradhiva* [En ligne], 27 | 2018, mis en ligne le 23 mai 2020, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3552> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3552>

Entretien avec Christine Barthe

Responsable de l'unité patrimoniale des collections photographiques au musée du quai Branly-Jacques Chirac

par Anaïs Mauuarin

Anaïs Mauuarin (A. M.) – : Plus de sept cent dix mille photographies sont conservées au musée du quai Branly, dont une grande part, environ six cent mille, provient de la photothèque du musée de l'Homme, créée dans les années 1930 et que vous avez connue dans les années 1990, presque inchangée. Pouvez-vous nous dire quel était le statut de ces photographies au sein du musée de l'Homme et comment il a progressivement évolué, jusqu'à l'intégration des images dans les collections du musée du quai Branly ?

Christine Barthe (C. B.) – : J'ai commencé à travailler au musée de l'Homme à partir de 1992 sur des contrats temporaires – je le précise, parce que le statut des collections, c'est aussi le statut des personnes qui s'en occupent. Je suis arrivée un peu par hasard dans ce musée, sans même savoir qu'il y avait des photographies. Là, on m'a demandé d'évaluer l'ensemble des photographies du service de la photothèque : des conditions assez idéales pour rentrer dans cette profusion d'images, et j'ai foncé sans savoir où cela allait mener. Depuis les années 1970, la direction générale du musée de l'Homme était assurée alternativement par ses trois directeurs de laboratoire (ethnologie, anthropologie, préhistoire). Ils étaient responsables du fonctionnement administratif du musée et de la gestion de ce qui s'appelait le « service commun », dont faisait partie la photothèque. Ce service, dont le statut n'avait pas bougé depuis sa création, était une entité relativement autonome au sein de l'établissement. Puis en 1991-1992, la direction du Muséum national d'histoire naturelle (MNHN), tutelle du musée de l'Homme, a décidé – probablement en vue de recevoir des subventions du ministère de la Culture – d'en confier la direction à la bibliothèque. La directrice de la bibliothèque, Jacqueline Dubois, et Benoît Coutancier, conservateur de musée, n'avaient pas d'idées préconçues sur les photographies et avaient besoin de mieux cerner leur contenu et ce qu'il fallait en faire. Je sortais de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, que Benoît Coutancier connaissait, et ils ont donc fait appel à moi.

Pendant quinze jours, j'ai ouvert les armoires, les boîtes, fouillé les escaliers, c'était incroyable, comme d'entrer dans la caverne d'Ali Baba. Je n'avais pas imaginé une telle richesse. J'ai donc fait un premier rapport disant qu'il y avait là quelque chose de fantastique, mais que la conservation était catastrophique. Puis nous avons établi un budget, sachant qu'effectivement le ministère de la Culture avait pour projet de financer les restaurations, (et peut-être de transférer une partie des collections vers un autre établissement). Les premières subventions du ministère ont servi à financer mon salaire, faire des pré-inventaires, repérer dans ces ensembles très anciens ce qui était restaurable, et tout simplement estimer combien il y avait d'objets, question très pragmatique. Cela m'a passionnée : c'était une opportunité

unique de pouvoir intervenir sur un tel ensemble, qui n'avait vraiment pas bougé depuis la création. Les choses s'étaient entassées petit à petit, mais, concrètement, l'organisation du service, les meubles, tout le classement, les personnes étaient restés tels quels. Comme une sorte de bulle arrêtée dans le temps où il a fallu apporter des changements. C'était fascinant de comprendre par l'observation des meubles et de leur organisation comment on en arrivait à présenter des « peuples sans histoire » : le classement géographique mélangeait les photographies de toutes les époques. Il était également effrayant de constater qu'on pouvait manipuler sans plus de précautions autant de photographies si anciennes et significatives. Alors, petit à petit, il m'est apparu qu'on ne pourrait se passer de financements importants, et nous sommes allés les chercher à l'étranger : nous avons fait appel au Getty Grant Program, dédié aux projets en histoire de l'art, et à l'époque très ouvert à l'international. Nous avons obtenu deux programmes de financement, d'environ un million de francs chacun. Ces budgets importants ont permis de planifier la sauvegarde, la sécurisation des collections et leur reconditionnement en finançant les salaires de toute une équipe (jusqu'à treize personnes) sur plusieurs années, ainsi que de réaliser les premiers inventaires informatisés du musée de l'Homme : au moment du transfert des collections vers le quai Branly, cent mille photographies avaient ainsi été traitées et physiquement réorganisées selon une logique d'auteur et de donateur. Le premier inventaire informatisé d'objets au musée de l'Homme a donc été celui de la photothèque. Bien sûr, il existait un système informatisé pour la bibliothèque, mais du point de vue de l'objet de collection, l'inventaire informatique de la photographie précède celui des objets du laboratoire d'ethnologie, qui ne se fera qu'une fois opéré leur transfert au musée du quai Branly.

A. M. – Cela a-t-il entraîné un changement de statut des photographies de la photothèque, passant d'éléments de documentation à objets de collection ?

C. B. – Le mouvement a été très progressif, radical à ses débuts, il n'a jamais été facile. J'avais le soutien de la direction de la bibliothèque, de celle du Muséum d'histoire naturelle et au-delà, du ministère de la Recherche, qui étaient sensibles à la question de la conservation et de la sécurisation, à l'aspect patrimonial. Mais dans le processus de professionnalisation des institutions et des métiers du patrimoine, il y a eu un décalage entre les musées de beaux-arts, qui ont vu leurs équipes de mieux en mieux formées, leurs métiers redéfinis, et les musées d'ethnographie, qui eux, sont souvent arrivés en queue de cortège. Le statut des objets d'art a été consolidé beaucoup plus tôt que celui des objets de l'ethnographie. Sans compter que même dans des musées non ethnographiques, la photographie est la dernière à être entrée dans le circuit de l'objet de collection. Le musée de l'Homme, inscrit dans cette tradition de musée qui n'accordait déjà pas le statut de collection aux objets qu'il conservait comme « objets d'étude », était donc naturellement réticent à donner toute sa place à la photographie. Il a ainsi fallu gravir plusieurs marches : expliquer ce qu'était le patrimoine et pourquoi la photographie pouvait en faire partie, pourquoi il fallait interdire de photocopier des tirages ou d'utiliser des négatifs du XIX^e siècle dans un agrandisseur... Bref, des questions absolument essentielles, des usages très concrets qu'il a fallu faire évoluer. En effet, les habitudes n'étaient pas

celles d'une bibliothèque, mais plutôt celles d'une agence commerciale. Les changements que je pouvais préconiser ou imposer dans la consultation ou l'usage des tirages et des négatifs avaient donc des répercussions au niveau commercial. Toutefois, l'urgence de sécurité et de conservation était tellement grande à ce moment-là, qu'elle a pris le pas sur tout questionnement lié au traitement des images, du type « est-ce de la documentation ou de l'art ? ». Peu nous importait, c'étaient des objets à sauvegarder.

A. M. – Plus largement, la photographie n'était-elle pas, dans les années 1990, en train de changer d'inscription institutionnelle ?

C. B. – Les lieux plus traditionnellement liés à la conservation et à la collection commençaient en effet à prendre en charge la photographie. Le musée d'Orsay a joué là un rôle déterminant : dernier musée à avoir été créé, il était le premier qui, dès son ouverture en 1986, a intégré la photographie en tant que collection. Les stratégies de patrimonialisation de la photographie avaient déjà commencé en France, avec la Bibliothèque nationale, et les musées avaient suivi et amplifié le mouvement. Il y eut les grandes expositions pour les cent cinquante ans de la photographie, en 1989 : « L'Invention d'un regard » à Orsay et « L'invention d'un art » à Beaubourg ¹. Des structures et des programmes de financement au niveau national se sont mis en place. On pensait alors que de plus en plus de gens s'occuperaient des collections de photographie dans les musées, ce qui n'a pas été forcément le cas. Cela ne s'est pas développé autant que l'on aurait pu le croire. Anne Cartier-Bresson venait à la même époque de lancer la première promotion de restaurateurs en photographie à l'Institut français de restauration des œuvres d'art (aujourd'hui intégré à l'INP), avec lesquels nous avons immédiatement travaillé, notamment sur les ensembles de daguerréotypes et les négatifs de Désiré Charnay. Plusieurs étudiants y ont consacré leurs diplômes ² et nous ont beaucoup aidés, par leurs travaux de restauration mais surtout par leurs études de cas très approfondies.

A. M. – Les années 1990 n'étaient-elles pas aussi une période d'émulation autour de la question du document ?

C. B. – J'ai été étudiante à l'École de la photographie d'Arles entre 1988 et 1991. En 1989 avait eu lieu l'exposition « Une autre objectivité ³ » au Centre national de la photographie, la même année que « L'Invention d'un regard » au musée d'Orsay. C'était un moment où la pensée de Jean-François Chevrier était très présente et influente à Arles, via Christian Milovanoff qui y enseignait. On étudiait la photographie allemande, américaine, les travaux de Bernd et Hilla Becher, d'August Sander : il y avait donc des recherches, des publications, une attention soutenue autour de cette question du document, un très fort intérêt pour la photographie documentaire en tant que forme différente, *a priori* non intégrée dans le domaine de l'art. Nous étions, pour les mêmes raisons, complètement fascinés par l'œuvre de Walker Evans. Le champ était donc assez large pour ceux qui, dans cette génération, s'intéressaient à la photographie. On n'en était plus à l'heure de la légitimation du patrimonial exclusivement par l'artistique, mais plutôt dans une deuxième phase où l'on se tournait vers des productions photographiques dites périphériques par rapport au champ de l'art traditionnel : la photographie

1. Musée d'Orsay et Bibliothèque nationale, *L'invention d'un regard : 1839-1918, cent cinquantième anniversaire de la photographie, XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, musée d'Orsay, 2 octobre-31 décembre 1989), Paris, Réunion des musées nationaux, 1989 ; Alain Sayag, Jean-Claude Lemagny, Musée national d'art moderne et Bibliothèque nationale, *L'invention d'un art : cent cinquantième anniversaire de la photographie*, catalogue d'exposition (Paris, Mnam, 12 octobre 1989-1^{er} janvier 1990), Paris, A. Biro/Centre Georges-Pompidou, 1989.

2. Jérôme Monnier a mené une recherche sur le remontage de la collection de daguerréotypes, Sabrina Esmeraldo a travaillé sur les négatifs au collodion de Désiré Charnay, Sandra Petrillo sur le panorama d'Istanbul par Pascal Sebah et Annie Thomasset sur les tirages formant panorama de Charnay.

3. Jean-François Chevrier et James Lingwood, *Une autre objectivité*, catalogue d'exposition (Paris, Centre national des arts plastiques, 14 mars-30 avril 1989 / Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 24 juin-31 août 1989), Milan, Idea Books, 1989.

fig. 1
Georges Géo-Fourrier,
*Foyer intérieur d'une case
en obus*. Tchad, 1931.
Paris, musée du quai
Branly-Jacques Chirac,
droits réservés.

médicale, policière, scientifique⁴. De ce point de vue-là, évidemment, ça a été incroyable de tomber sur la collection du musée de l'Homme en 1992, un terrain d'investigation relativement vierge, qui était au croisement de ces différents champs. J'y ai d'ailleurs rencontré un des rares historiens de la photographie à étudier précisément l'articulation du documentaire et de l'artistique, Olivier Lugon⁵.

A. M. – L'année 1992 est également importante du point de vue de l'histoire des collections photographiques dans les musées d'ethnographie, avec la parution de l'ouvrage *Anthropology and Photography* dirigé par Elizabeth Edwards⁶.

C. B. – Oui, je me souviens avoir acheté son livre à la librairie du Getty, il venait de sortir. Je suis allée la voir à Oxford assez vite, on a échangé de façon régulière, les collections du Pitt Rivers et du musée de l'Homme avaient des photographies et des auteurs en commun. Elizabeth était très encourageante, et c'était précieux étant donné le peu d'écho que ces sujets rencontraient au musée de l'Homme.

A. M. – À la même période, en France, *L'Ethnographie* consacrait un numéro aux rapports entre ethnographie et photographie, sous la direction d'Emmanuel Garrigues⁷. Étiez-vous alors en dialogue avec les chercheurs qui ont participé à ce numéro, et y avait-il le sentiment de lancer une dynamique de recherche en France ?

C. B. – Quand j'ai commencé à travailler en 1992, le numéro était déjà sorti, mais je n'ai pas spécialement cherché à entrer en contact avec le coordinateur. J'ai eu l'impression que l'approche y était quelque peu naïve, basée sur l'idée que la photographie étant par nature descriptive, toute photographie était ethnographique. Nos références et centres d'intérêt m'avaient semblé assez différents. Ainsi, la photographie du XIX^e siècle appliquée à l'anthropologie (par exemple, les liens entre le médical et l'anthropométrie) m'a toujours captivée ; cette préhistoire de l'anthropologie française, dans son usage très précoce de la photographie, me paraît très importante. Or c'étaient précisément ces images et ce passé anthropométrique que beaucoup d'anthropologues n'associaient pas volontiers avec l'idée qu'ils se faisaient de leur discipline. Effectivement, si lorsqu'on parle de texte, on peut se recréer des filiations pour se raccrocher à l'anthropologie culturelle, lorsque l'on parle d'images, en revanche, on tombe tout de suite sur l'anthropométrie. On ne peut l'évacuer.

J'évoquerais également les distinctions très fortes opérées par certains anthropologues entre la photographie d'ethnologie et la photographie posée. C'est une opposition que font souvent spontanément les personnes ne connaissant pas bien l'histoire du médium, comme s'il existait une barrière infranchissable entre ce qui est de l'ordre de la mise en scène et ce qui relèverait d'une photographie naturelle, non posée et donc instantanée... C'est un malentendu évident par rapport à ce que l'on peut attendre de la photographie.

4. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 ; Michel Frizot et al., *Identités : de Disdéri au Photomaton*, catalogue d'exposition (Paris, Palais de Tokyo, 18 décembre 1985-24 février 1986), Paris, Centre nationale de la photographie/éditions du Chêne, 1985 ; Jean Clair (dir.), *L'Âme au corps : arts et sciences, 1793-1993*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 19 octobre 1993-24 janvier 1994), Paris, Réunion des musées nationaux/Gallimard/Electa, 1993.

5. Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

6. Elizabeth Edwards était alors en charge des collections photographiques du Pitt Rivers Museum à Oxford.

7. *L'Ethnographie*, numéro spécial « Ethnographie et photographie ». Revue publiée par la Société d'ethnographie, n° 109, printemps 1991.

8. Charles Guillaïn,
*Documents sur l'histoire, la
 géographie et le commerce
 de l'Afrique orientale*, 3 vol.
 et un atlas, Paris,
 A. Bertrand, 1856-1857.

A. M. – Que pensez-vous des notions de photographie ethnographique ou anthropologique ? Sont-elles appropriées pour qualifier les photographies qui étaient conservées au musée de l'Homme, et plus largement est-ce une désignation qui vous semble pertinente ?

C. B. – Non, c'est une formule que je n'utilise jamais. C'est une fausse catégorie. Le fait que ces photographies soient restées longtemps au musée de l'Homme nous informe sur ces images, mais ne leur donne pas une essentialité ou une identité définitive. Beaucoup d'entre elles, avant d'être au musée de l'Homme se trouvaient ailleurs, elles n'y ont pas été créées. Elles ont transité longtemps par ce musée mais beaucoup étaient auparavant au Muséum d'histoire naturelle. Par exemple les daguerréotypes ramenés par Charles Guillaïn de son voyage sur la côte orientale africaine, des portraits pris en 1847-1848 entre Zanzibar et Mogadiscio, sont-ils des photographies anthropologiques ? Ils ont certes été intégrés au laboratoire d'anthropologie du Muséum, mais seulement quarante ans après leur réalisation, à un moment où la technique du daguerréotype était devenue complètement obsolète. Mentionnés dans les inventaires du XIX^e siècle comme ayant été « mis au rebut », certains de ces portraits ont pourtant finalement survécu, et sont probablement arrivés au musée de l'Homme dans les années 1940. Les images, publiées en atlas par Guillaïn en 1856⁸, n'ont jamais constitué une référence pour les études anthropologiques. Guillaïn les a réalisées comme passe-temps, et par intérêt pour l'expérimentation d'une nouvelle technique. Aujourd'hui, hormis qu'ils me paraissent extrêmement précieux pour l'histoire de la représentation – ce sont les premiers exemples de portraits photographiques faits dans cette région d'Afrique –, je les considérerais plutôt comme des portraits diplomatiques, c'est-à-dire des exemples de ce qu'est la négociation avec les interlocuteurs sur le terrain, par et pour la photographie.

Rares sont les cas où l'on peut véritablement caractériser des photographies comme ethnographiques : s'agit-il de celles prises pour ou par un anthropologue, ou dans le cadre d'une recherche anthropologique ? Si c'est le cas, oui, on peut trouver des images qui conjuguent ces trois critères. Mais que dire de toutes les photographies que, sans les avoir faites, les anthropologues ont réutilisées ? Seraient-elles moins anthropologiques ? À l'inverse, des photographies d'anthropologues sont disqualifiées en tant que documents anthropologiques. Il existait ainsi à la photothèque du musée de l'Homme un tiroir intitulé « cimetière », où se trouvaient toutes sortes d'images séparées de l'ensemble mais conservées. Il y avait là des couchers de soleil, des images floues, des ratés techniques. Cela montre à quel point cette collection du musée de l'Homme s'est transformée et a été capable d'intégrer des choses complètement différentes, de recycler des images qui avaient *a priori* peu à voir avec l'anthropologie ou l'ethnographie. Il me semble ainsi plus intéressant de comprendre la diversité de ces images plutôt que d'essayer de la contenir dans une définition. C'est de cette façon-là qu'on peut appréhender le caractère très vivant et actif du matériau.

Par exemple, lorsqu'on a repéré dans la collection les photographies d'Henri Cartier-Bresson prises au Mexique en 1934, ça a été une vraie surprise ! C'est un cas typique de la manière dont le statut d'une photographie peut changer selon que l'on attache ou non de l'importance à son auteur. Henri Cartier-Bresson était lui-même étonné et heureux de les retrouver. Il les regardait, les commentait, et sur certaines, il était très partagé : à quoi

fig. 2
Alfred Métraux, *Cacique Negro, Pilaga*, Chaco argentin, 1939. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

Auvergnat

1

1998-5083-173

Bretonne de Carnac
(petite fille de M. Le Rouzic)

2

1998-23807-173

TYPES

ALPIN

43 - 2427 - 173

né à Trégnier (C. du N.)

nég. D 12715

F. RENAN

3

1998-23 808-173

5083

fig. 3

Walery et anonymes,
Auvergnat, Bretonne de
Carnac, F. Renan né à
Trégnier, France.
Exemple de montage
photographique selon
le classement de la
photothèque du musée
de l'Homme, 1920-1940.
Paris, musée du quai
Branly-Jacques Chirac,
droits réservés.

fig. 4

Marcel Griaule, *Maka Sissoko montrant le geste des mains sur la tête, dans le bire, pendant qu'un circoncis joue du tam-tam. Le circoncis est assis*. Bamako, Mali, 28 novembre 1931. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

cela tient-il de dire que telle image de Cartier-Bresson est ethnographique et l'autre non ? Je pense qu'il est plus pertinent, quand on interroge l'ethnographie par la photographie, de le faire en fonction des usages, et plutôt à partir de questionnements du type : quelles images sont ou ont été utiles à l'ethnographie ? Comment cette utilité se crée, se perd ou se transforme-t-elle ? Ce sont toutes ces modifications dans notre façon de percevoir et d'utiliser une image qui me paraissent les plus intéressantes à étudier. Mais il me semble vain de chercher à définir ce que serait en soi la conjonction entre l'ethnographique et le photographique, alors qu'on ne désigne par là que l'endroit où ils se croisent. « Photographie ethnographique » ne signifie donc pas grand-chose de précis, c'est une sorte de tiroir commode, qui nous évite de tenter de comprendre quelque chose de beaucoup plus complexe.

A. M. – Rentrons un peu dans ces collections photographiques du musée de l'Homme. Vous les fréquentez assidûment depuis des années : y avez-vous vu des choses en rapport avec l'entre-deux-guerres qui vous ont interpellée ?

C. B. – Il y a des choses passionnantes sur cette période-là. Prenons le cas de Marcel Griaule : ses photographies sont si nombreuses qu'elles nous autorisent à faire l'expérience d'une immersion totale. Et cette plongée dans la masse de ses images est vraiment un mode de connaissance : on n'en comprend certaines choses qu'en les voyant beaucoup, beaucoup, beaucoup ou longtemps, longtemps, longtemps. C'est ce qui fait l'intérêt de Griaule, d'autant que la quantité nous parle de sa pratique. Il est en effet alors l'un des rares à avoir un projet avec la photographie. Il a des idées et il les explique. Et en observant ses images, on comprend comment il travaille. On voit ce besoin d'accumulation. On constate, entre autres dans les images de la mission Dakar-Djibouti, des variations dans le rapport aux choses et aux personnes photographiées entre le début et la fin du voyage et selon l'endroit où il se trouve. Certaines images sont très mystérieuses. Griaule, c'est vraiment un continent à explorer. Il y a chez lui énormément de choses fascinantes, uniques, et son rapport à la photographie est très spécifique. Il n'hésite pas par exemple à faire répéter des scènes ou des gestes pour les photographier ensuite, ce qui en dit long sur son rapport à la description, et produit en même temps des images particulières.

En revanche, si l'on se tourne vers quelqu'un comme Alfred Métraux, c'est complètement autre chose, c'est beaucoup moins pensé, moins organisé. Il n'a pas un projet concernant la photographie, par contre il fait beaucoup avec la photographie, sans rien prévoir ni conceptualiser à l'avance. Il y a plein de choses incroyables. Ce qui interpelle chez lui, ce sont autant les photographies qu'il réalise que celles qu'il utilise. Métraux est en effet un grand utilisateur d'images, et pas forcément les siennes. Je le vois vraiment comme quelqu'un qui fait passer, qui échange et donne des images. Ce travail sur la manipulation et la transmission des images est captivant.

Il y a aussi des gens que l'on connaît très peu, comme Géo-Fourrier, qui n'ont fait de la photographie qu'une fois dans leur vie, ou dont un seul ensemble est resté, allant de trente à cinquante images, mais qui cristallisent beaucoup de choses de leur époque. C'est cela qui est assez fascinant dans les photographies des années 1930. Elles sont un matériau d'échange, peut-être pas autant qu'au XIX^e siècle, mais tout de même. Tout en étant au service de la science, elles produisent et rendent désormais visible de l'intime.

Les scientifiques ou photographes partent en voyage, ils photographient leurs ami(e)s, leurs collègues, leurs informateurs, mariant l'intime du voyage aux rencontres avec les personnes. Bien que les photographies aient été supposément triées et organisées, sélectionnées pour être un matériau scientifique, on y trouve encore beaucoup d'éléments relevant des échanges interpersonnels, comme dans les carnets de terrain ou les journaux de voyage.

A. M. – Le face/profil était une forme caractéristique des photographies de l'anthropologie du XIX^e siècle. D'après vous, reste-t-elle prégnante au-delà ?

C. B. – Le profil n'est pas une forme propre à l'anthropologie, il a été beaucoup utilisé, depuis très longtemps, que ce soit pour des pièces de monnaie, des miniatures ou des bijoux. En revanche, l'association face et profil est la déclinaison qui a caractérisé la photographie anthropométrique, notamment dans la période du bertillonnage, les années 1880, où s'imposait l'utopie de la compilation et de la description. Par la suite, quand l'aspect anthropométrique et médical de l'anthropologie décline au profit du culturel, la description physique perd de son intérêt pour les anthropologues, et on produit donc moins de photographies face/profil. Il y a néanmoins un retour assez net dans les années 1940, lié à une remise au goût du jour des théories raciales : on se met à l'époque à réutiliser des images du XIX^e siècle et à refaire des associations face/profil. Les photographies du XIX^e siècle, jusque-là compilées par le laboratoire d'anthropologie du MNHN, sont transférées vers le musée de l'Homme aux alentours de 1943. Elles se retrouvent alors classées dans de multiples catégories, de l'anthropologie raciale à l'ethnographie culturelle. Cependant, ces images ont des provenances et des parcours très divers : elles peuvent avoir été produites par un studio français ou indonésien des années 1870, ramenées par des officiers de marine qui pratiquaient la photographie ou faites par des archéologues amateurs dans diverses régions du monde.

Par ailleurs, certaines habitudes perdurent tardivement, on peut citer l'exemple des photos de Claude Lévi-Strauss. Si on ne le classe évidemment pas dans la catégorie des anthropologues anthropomètres racistes, on pourra néanmoins trouver chez lui des photos face/profil. Ce qui s'explique sans doute par les habitudes de la discipline : le face/profil reste une forme propre à la sphère scientifique, que l'on trouve aussi chez Griaule, lui qui essaie tout et expérimente.

A. M. – Il fait même des photographies de dessus, face/profil et plongée.

C. B. – Oui, Griaule, c'est le grand surplombeur. Il photographie des gens en se positionnant au-dessus des bâtiments pour pouvoir avoir une vue d'ensemble, dans sa double perspective de « je surplombe » et « je recrée ». Il fait même rejouer les scènes pour que les interactions soient bien visibles.

A. M. – Les photographies du musée du quai Branly, venant du monde entier, collection géographique et historique incroyable, suscitent aujourd'hui à la fois fascination et malaise, car ce sont des images imprégnées d'impérialisme. Des travaux sur l'histoire

de ces collections au XIX^e siècle l'ont bien montré. Certains musées, comme ceux d'Oxford ou de Cambridge, essaient de mettre en place des programmes pour désamorcer cet ancrage impérialiste, en créant notamment des coopérations avec des musées étrangers, situés dans des régions autrefois sous domination britannique. Je me demandais si cette perspective intéressait le musée du quai Branly. Entreprendre ce type de démarche vous paraît-il pertinent aujourd'hui ?

C. B. – Il y a potentiellement beaucoup de démarches intéressantes à mener avec ces photographies. Mais il existe des différences d'identité entre musées. Ainsi, Pitt Rivers et Cambridge, par exemple, sont des musées d'université, gérés par des chercheurs. Nous avons participé à un projet de portail rassemblant des photographies liées à l'Australie et à ses populations aborigènes impliquant les musées de Leiden, Pitt Rivers et Cambridge⁹, soit trois musées qui se définissent comme des musées ethnographiques. Nous étions effectivement un peu en décalage, car pour mes collègues de ces trois autres musées, ce projet était aussi un moyen de financer une recherche sur le terrain, alors que pour nous, l'important était de pouvoir partager les collections, leur donner une meilleure visibilité et améliorer leur documentation, sans pour autant impliquer un séjour en Australie.

Toutefois, nous avons participé à ce projet-là et les images se trouvent aujourd'hui sur le portail. Le fait de relever ou non de l'université implique un rapport différent aux collections et au public. Les personnes qui travaillent sur ces collections dans les musées anglais s'inscrivent dans le domaine universitaire et sont majoritairement des anthropologues, toutes choses qui aboutissent logiquement à faire de la photographie un objet anthropologique. Le musée du quai Branly, lui, ne se définit pas comme un musée ethnographique ou de beaux-arts. C'est sa spécificité, qui n'a pas vraiment d'équivalent à l'étranger. Le rapport aux collections au musée du quai Branly s'est construit en réaction à des pratiques du passé, notamment par une volonté de transparence se traduisant par l'accès donné à la totalité des collections *via* leur mise en ligne. Le rapport à l'objet a aussi été modifié. Traditionnellement, dans un musée d'ethnographie, l'identité de l'objet est définie par le seul discours ethnographique. Et cela l'enferme beaucoup, c'est univoque. La situation est différente au musée du quai Branly, où l'identité des collections n'est pas donnée systématiquement *a priori*. Les objets sont avant tout considérés comme étant à conserver, et peuvent donner lieu à plusieurs types d'interprétations. On peut le constater dans le programme d'expositions très varié¹⁰.

A. M. – Certains musées ethnographiques tentent des démarches innovantes. Je pense par exemple à ce que Clémentine Deliss a pu faire au musée de Francfort-sur-le-Main¹¹ : des artistes y sont accueillis en résidence afin de travailler avec et sur les collections. Est-ce que ce type d'approche vous intéresse ?

C. B. – Les personnes qui demandent à accéder à notre collection de photographies – largement ouverte mais méconnue – sont le plus souvent des commissaires ayant un projet d'exposition, et des artistes qui ont un projet de création. Le musée du quai Branly se pense comme un lieu de ressource devant être ouvert à tous et à partir d'où se tissent liens et passerelles

9. Pour plus d'information sur ce projet piloté par Jane Lydon et baptisé « Returning Photos: Australian Aboriginal Photographs from European Collections », voir : <https://ipp.arts.uwa.edu.au/> (consulté le 05 avril 2018).

10. Les commissaires d'exposition pour le musée du quai Branly peuvent être ses propres conservateurs ou des personnalités extérieures, elles-mêmes très diverses : anthropologues, archéologues, artistes, historiens, ex-footballeurs, historiens d'art, couturiers ou metteurs en scène.

11. Clémentine Deliss a dirigé le Weltkulturen Museum de Francfort de 2010 à 2015.

double page suivante

fig. 5

Sammy Baloji, *Essay on urban planning*, 2013. Acquis en 2015. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.

THE FIRST PHOTOGRAPH OF THE CITY OF NEW YORK WAS TAKEN IN 1806 BY JACQUES M. W. DE LAURENT, A FRENCHMAN WHO HAD SETTLED IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN FROM A BALCONY OF THE HOTEL DES MATHURINS, WHICH WAS THEN THE MOST IMPORTANT BUILDING IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN, AND THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN.

THE SECOND PHOTOGRAPH OF THE CITY OF NEW YORK WAS TAKEN IN 1823 BY JACQUES M. W. DE LAURENT, A FRENCHMAN WHO HAD SETTLED IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN FROM A BALCONY OF THE HOTEL DES MATHURINS, WHICH WAS THEN THE MOST IMPORTANT BUILDING IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN, AND THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN.

THE THIRD PHOTOGRAPH OF THE CITY OF NEW YORK WAS TAKEN IN 1840 BY JACQUES M. W. DE LAURENT, A FRENCHMAN WHO HAD SETTLED IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN FROM A BALCONY OF THE HOTEL DES MATHURINS, WHICH WAS THEN THE MOST IMPORTANT BUILDING IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN, AND THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN.

THE FOURTH PHOTOGRAPH OF THE CITY OF NEW YORK WAS TAKEN IN 1850 BY JACQUES M. W. DE LAURENT, A FRENCHMAN WHO HAD SETTLED IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN FROM A BALCONY OF THE HOTEL DES MATHURINS, WHICH WAS THEN THE MOST IMPORTANT BUILDING IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN, AND THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN.

THE FIFTH PHOTOGRAPH OF THE CITY OF NEW YORK WAS TAKEN IN 1860 BY JACQUES M. W. DE LAURENT, A FRENCHMAN WHO HAD SETTLED IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN FROM A BALCONY OF THE HOTEL DES MATHURINS, WHICH WAS THEN THE MOST IMPORTANT BUILDING IN THE CITY. THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN, AND THE PHOTOGRAPH WAS TAKEN AT A TIME WHEN THE CITY WAS STILL A SMALL TOWN.

12. Vingt-neuf projets ont pu être soutenus et entrer en collection depuis 2008 ; par exemple sur les deux dernières années, les artistes et projets suivants : Gosette Lubondo (République démocratique du Congo), *Imaginary Trip II*, résidence au Congo ; Luis Carlos Tovar (Colombie), *Cartographies of Escape*, résidence dans les pays aux frontières de l'Europe ; José Luis Cuevas (Mexique), *Kenzaburo, this is also a personal matter*, résidence au Japon ; Tatewaki Nio (Brésil/Japon), *Neo-andina*, résidence en Bolivie ; Karen Miranda Rivadeneira (Équateur), *In the mouth of the jaguar everyone is a singing hummingbird*, résidence en Équateur ; Zhao Renhui (Singapour), *Camping and Tramping in Malaya*, résidence à Singapour, en Malaisie et en Indonésie et Hugo Aveta (Argentine), *Construire la mémoire*, résidence dans plusieurs pays d'Amérique du Sud.

13. Série *Mémoires* exposée en 2007, œuvre *Allers et retours* réalisée à l'issue de la résidence.

via différentes personnes. La politique menée pour la photographie contemporaine depuis l'ouverture, avec un programme de résidence photographique depuis 2008, amène et suscite de nouvelles connexions avec la communauté artistique¹².

Certains connaissent les collections depuis un moment, comme Sammy Baloji, exposé en 2007 et qui a intégré le programme de résidence en 2009¹³. Il a fait beaucoup de recherches et consulté les collections photographiques, il utilisera peut-être ce matériau plus tard, ou peut-être pas. Je ne tiens pas à assigner à ces artistes qui viennent travailler avec la collection une utilité directe pour le musée. Mais c'est très souvent un moyen très fécond d'envisager les photographies d'une nouvelle manière. Nous avons accueilli l'an passé Brook Andrew, familier des anciennes collections ethnographiques des musées européens. Il avait un projet avec les collections photographiques du musée et a vu un grand nombre de photographies. Nous nous sommes mis à chercher dans les collections des aspects que l'on cherche rarement, des accidents, des microgestes qui apparaissent à la marge de la scène photographiée... J'ai revu les collections sous un autre angle et cela amène de nouvelles questions.

L'œuvre finale s'appelle *The Resident and the Visitor*, elle questionne la relation que nous avons avec l'archive, et les portraits des personnes qui y figurent ; comment une nouvelle relation interpersonnelle peut s'établir par ces images et par la médiation de l'artiste qui les choisit et les donne à choisir. Le fait qu'un grand nombre de photographies représentent des personnes les replace potentiellement dans des généalogies, des questions familiales, donnant lieu à de nouvelles histoires.

Mais on ne sait jamais à l'avance ce que vont produire ces échanges, l'accès aux collections, le fait qu'elles soient revisitées et réutilisées. Dans tous les cas, nous essayons de ne pas orienter le sujet. Lors des sélections pour les résidences artistiques, on ne donne pas de ligne de recherche pour éviter justement d'avoir quelque chose de trop contrôlé ou orienté par avance.

A. M. – Des œuvres de ces deux artistes se trouvent maintenant dans les collections photographiques du musée. Pourriez-vous nous en dire plus sur cette collection contemporaine ?

C. B. – Cela a commencé en 2006, par la volonté de la direction du musée, et la collection a démarré avec ce don du gouvernement de Nouvelle-Zélande, qu'Yves Le Fur avait orienté vers la photographie contemporaine. Nous avons reçu deux ensembles de deux grands artistes néozélandais : *The Consolation of Philosophy*, de Michael Parekowhai, et *Heitiki, Whakakiteanga – Revelation*, de Fiona Pardington. Le parti pris était assez radical : face à la collection historique de plus de sept cent dix mille images, qui correspond au regard des Européens sur le monde extérieur, il s'agissait de se tourner vers la production actuelle des photographes et des artistes vivant dans les quatre continents qui intéressent le musée. Alors que la photographie paraît un médium largement partagé dans le monde entier, nous connaissons en réalité très peu sa pratique, ses auteurs. La politique générale pour la photographie contemporaine s'est également étayée via les acquisitions, ainsi que la diffusion et la promotion de nombreux photographes grâce à Photoquai, la partie jusqu'ici la plus visible de ces actions. Lancée en 2007, la biennale

Photoquai a en effet connu cinq éditions : 2007, 2009, 2011, 2013 et 2015. Le programme s'est arrêté en 2015 et le musée est en train de repenser cette question de l'exposition. La biennale a contribué à montrer beaucoup de jeunes créations de par le monde¹⁴. À partir de 2008 nous avons lancé le programme de résidence dont nous avons déjà parlé, qui existe donc depuis dix ans et désormais de façon significative dans le paysage artistique. Il est ouvert aux jeunes comme aux confirmés, il n'y a pas de critères exclusifs, si ce n'est qu'il est réservé aux artistes non européens. Nous avons pu ainsi avoir comme lauréats du programme de résidence la même année deux artistes très reconnus internationalement, Brook Andrew et Guy Tillim, mais aussi le tout jeune photographe Ishola Akpo¹⁵.

Outre le financement, le programme intègre la production des tirages photographiques et leur entrée en collection. Cela permet d'enrichir la collection d'œuvres et d'artistes qui ne sont pas forcément sur le marché des galeries. C'est un moyen supplémentaire pour construire la collection.

A. M. – Photoquai était une manière de montrer cette production photographique contemporaine, or on voit un peu moins de photographie dans le musée lui-même, qu'elle soit ancienne ou contemporaine. Quelles sont désormais les perspectives d'exposition des images au sein du musée du quai Branly ? Cette discrétion des images est-elle appelée à perdurer ?

C. B. – J'espère que non. Cette discrétion de la photographie s'explique historiquement, dans les espaces permanents comme dans les expositions. Au début, le musée était très soucieux d'éviter à tout prix les succédanés de dioramas que l'on retrouvait encore dans certains musées ethnographiques. Nous avons tous en tête des images de vieilles vitrines avec des photographies plus ou moins jaunies. Même si le tabou est sans doute moins important aujourd'hui, il demeure difficile de faire coexister dans un même espace une photographie et un objet, et je ne suis pas sûre que ce soit ce que je recommanderais. Évidemment, cela me paraît important de montrer les photographies, mais pas à n'importe quel prix.

Pendant la période de préfiguration du musée, l'hypothèse de créer un espace permanent pour les photographies, un espace d'exposition spécifique, a été évoquée. Or je me méfie toujours de l'adjectif « spécifique » accolé au mot « photographique ». Un espace spécifique devient souvent un sous-espace. Je n'y ai jamais été très favorable *a priori*, et le fait est que l'on a ouvert le musée sans aucun espace dédié à la photographie. Ensuite, le musée a décidé de créer la boîte Arts graphiques, un espace sur le plateau des collections où l'on peut présenter par rotation des pièces d'art graphique et de photographie. C'est une bonne solution pour une présentation permanente. Pour en revenir aux expositions, il s'agit aujourd'hui de trouver sa place dans la programmation générale du musée, parmi tous les projets d'exposition proposés, ce qui induit donc une forme de concurrence. C'est plus difficile, mais cela met les pièces – objets et photographies – au même niveau d'intérêt, d'attention. Hormis Photoquai, il y a eu en 2007 deux expositions de photographies au musée : « Le Yucatán est ailleurs. Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay » et « Camera obscura », une exposition de daguerréotypes ; puis en 2012, l'exposition « Patagonie, images du bout du monde ». Puis la photographie a été un peu noyée dans la programmation

14. Les cinq éditions ont permis de montrer les travaux de deux cent quarante photographes issus de soixante-dix pays différents.

15. Programme de résidence 2015-2016 : Guy Tillim, *African Cities* ; Brook Andrew, *The Resident and the Visitor* ; Ishola Akpo, *Les Mariés de notre époque*.

16. L'exposition *Nocturnes de Colombie. Images contemporaines* a eu lieu de septembre 2013 à février 2014 avec des œuvres de Juan Manuel Echavarría, Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo et Miguel Angel Rojas.

générale, d'autant qu'elle est très ouverte à des commissaires extérieurs, qui ont proposé des projets passionnants, mais parmi eux aucun ne connaissait vraiment la collection photographique.

Il est vrai qu'aujourd'hui la question de la place de la photographie au musée est un peu paradoxale : il y a d'importants moyens pour en acheter, mais très peu de pièces sont montrées en exposition. Cependant, rien n'est figé. En 2013, j'ai réalisé le commissariat de l'exposition «Nocturnes de Colombie ¹⁶», qui a peut-être permis d'envisager les choses autrement. C'a été en effet un moyen de dépasser l'idée intéressante de Photoquai, qui assurait la promotion de jeunes photographes encore non montrés en France. La manifestation était un grand succès populaire, mais il me semblait nécessaire de pouvoir donner à voir au public français de très grands artistes, très reconnus sur des scènes nationales ou internationales et pourtant absents de la scène française. Cela a permis également de reconnaître l'assise historique de ces pratiques, et ne pas considérer des zones géographiques éloignées uniquement sous le prisme de la nouveauté ou de l'émergence. Je crois que ce peut être un véritable écueil, face auquel on se doit de rester vigilant. La proposition échappait également au cliché de l'exposition escomptée dans un musée tel que le quai Branly : les œuvres choisies relevaient souvent du rapport à l'histoire colombienne, très mal connue des Français, et n'abordaient pas, contrairement aux attentes de certains visiteurs, des questions liées aux productions autochtones indiennes. Et enfin, dernier décentrement, l'exposition parlait d'image photographique par le biais de supports variés, de vidéos notamment, et non uniquement à travers des tirages photographiques. C'est une matérialité différente qui ne trouvait pas sa place dans Photoquai, dont les possibilités, en tant qu'exposition, étaient limitées. Et cela me paraîtrait souhaitable de continuer dans ce sens, parce qu'il est important de situer aujourd'hui le photographique dans un cadre plus global. Les appareils photographiques sont aujourd'hui aussi des caméras, et on ne peut pas prétendre que l'image photographique reste un champ fermé. La question des expositions demeure, il est vrai que nous avons dépensé beaucoup d'énergie depuis dix ans pour les acquisitions, aboutissant à l'accumulation de photographies historiques et contemporaines. Il nous faut aujourd'hui les faire connaître et mieux les montrer. La biennale Photoquai a été une formidable plateforme de diffusion, mais aussi un moyen de développer un réseau international très efficace. Il nous faut aujourd'hui l'entretenir et le renforcer en l'élargissant aux personnes impliquées dans les recherches en photographie ancienne et en art contemporain. Les deux domaines ne sont pas si éloignés que cela, et c'est une des grandes chances de ce musée que de pouvoir les combiner et agir sur eux en même temps. Il y a des projets en route, et de nouvelles actions à imaginer.

ci-contre et page 176

fig. 6

Sory Sanlé, *Sans titre*, Burkina Faso, vers 1980. Acquis en 2017. Paris, musée du quai Branly-Jacques Chirac, droits réservés.