Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

80-81 | 2000

Questions d'optiques

No picture ! no picture !

Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis)

*No Picture! No Picture! Conflicts Regarding Photography Among the Hopi People
(Arizona, United States)*

Patrick Perez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3247>

DOI : 10.4000/jda.3247

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 283-296

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Patrick Perez, « No picture ! no picture ! », *Journal des anthropologues* [En ligne], 80-81 | 2000, mis en ligne le 01 juin 2001, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3247> ; DOI : 10.4000/jda.3247

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Journal des anthropologues

No picture ! no picture !

Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis)

*No Picture! No Picture! Conflicts Regarding Photography Among the Hopi People
(Arizona, United States)*

Patrick Perez

- 1 Septembre 1996, deuxième *mesa* hopi (Arizona). Dans la lumière dorée du désert, au pied du village de Mishongnovi, deux gamines imitent une danse sacrée en face de leur modeste maison. Elles doivent avoir cinq ou six ans. Penchées, agitant d'imaginaires hochets, elles tournent lentement, frappant la terre du pied. Elles chantent : « hé, é, é, ha, a, a, a, hé, é, é... ». Les franges de leurs costumes, découpées dans du papier journal, flottent dans l'air chaud. Amusé et intrigué, je m'approche. Elles redoublent d'activité : « hé, é, é, ha, a, a, a, hé, é... » ; puis, brutalement, elles s'arrêtent, me font face et, malicieuses, me lancent un « no picture ! no picture ! » Je n'ai pourtant pas d'appareil.
- 2 Août 1994, première *mesa*, village de Walpi. Un couple d'Allemands s'apprête à visiter le village avec un guide. Pour patienter, l'homme saisit un caméscope et filme quelques maisons. Quelle mauvaise idée ! Deux femmes hopi s'agitent, et voilà notre bonhomme qui, en quelques minutes, se retrouve dans le véhicule de la police tribale, entouré d'une foule de curieux ou de mécontents ; on visionne la cassette, le caméscope est confisqué, et le couple apeuré reçoit une forte amende.
- 3 A l'entrée du territoire hopi, puis avant chaque village, de larges panneaux sur le bord de la route annoncent qu'il est interdit de photographier, de dessiner et de prendre des notes dans et aux abords des villages. Et il ne s'écoule pas une année sans que le petit monde des *mesas* n'ait à raconter un nouveau scandale concernant la prise illégale d'images dans un village.
- 4 Tant d'interdits, de peurs et de violences autour de la photographie ne pouvaient que susciter l'intérêt de l'anthropologue ; aussi allons-nous tenter dans les lignes qui suivent de comprendre quelle est la place de l'image dans la culture hopi et de quels enjeux elle est l'objet.

1. Images de voyageurs et jeux politiques

- 5 Le photographe apparut sur les *mesas* vers 1880 ; il était membre d'expéditions ethnographiques (J. Hillers, J. Mooney, F. Monsen), parfois lui-même ethnographe (Pr. Solberg), ou « aficionado » de cultures indiennes (Ch. Lummis, A. Vroman, B. Wittick) ; il pouvait encore être missionnaire (H. Voth), artiste (K. Cory) ou aventurier (G. Wharton-James, J. Mora)¹. La photographie servait un énigmatique projet scientifique ou journalistique dont les Hopi saisissaient d'autant moins le sens que ni le photographe, ni l'ethnographe ne montraient les résultats de leurs travaux. Ce n'est que bien plus tard que, ayant accès aux livres, les Hopi subirent les conséquences difficiles de ces publications. Dans une culture où la soudure sociale est largement conditionnée par la « compartimentalisation »² des savoirs au sein des clans, le projet d'une divulgation de tout à tous (inhérent au cadre scientifique ou journalistique) revient à ébranler le système des échanges, des services et des réciprocités. Ainsi chaque fraternité religieuse put voir les autels des autres fraternités, chaque clan sut les mythes détenus par d'autres clans, chacun vit les objets cérémoniels et efficaces des autres ; et Don Talayesva de s'exclamer devant Leo Simmons en 1936 lors de la préparation de la fameuse autobiographie *Sun Chief*³, « mais ce Voth, il nous a tout volé ». Voici un premier élément pour comprendre aujourd'hui la réticence des Hopi à tout projet ethnographique, ainsi qu'à toute photographie (dont la destinée sera d'être publiée), forcément liés à des éléments de culture ressortissant peu ou prou selon les Hopi, au domaine du « secret » (rituel, cultuel, mythique) : une boîte vide (ou presque), mais dont le concept nourrit la cohésion sociale. Précisons ici que cette analyse n'est pas uniquement le fruit du raisonnement anthropologique, elle est défendue âprement par L. Jenkins, le représentant des affaires culturelles du Hopi Tribe.
- 6 A partir de 1890 et jusqu'aux années 1930, le photographe en pays hopi appartient surtout à deux catégories : le touriste et l'indigéniste. Le premier déferla sur un territoire d'accès plutôt facile pour satisfaire une curiosité primitiviste⁴ largement entretenue par les ethnologues (ainsi les publications de Dorsey, Powell et Hough, spécialement destinées au grand public). La photo la plus recherchée, celle qu'il fallait absolument avoir, était une scène de la fameuse *snake-dance* : une fois tous les deux ans dans les villages des première et deuxième *mesas* a lieu une cérémonie spectaculaire durant laquelle les officiants tiennent des crotales vivants à pleines mains ou dans la bouche. Pour les Hopi, ce rituel purifie l'espace, favorise la croissance des plantes et fait venir la pluie. Mais pour nos touristes, la scène hypostasait toutes les représentations liées au « primitif » : le courage extrême qu'on lui prêtait, son contact étroit avec la mort, ses liens obscurs avec la magie et les animaux (pourquoi les crotales ne mordaient-ils pas les danseurs ?), ses activités étranges et toujours très barbares. Cette scène fascinante, envoûtante, ils furent des milliers à la voir, de tous les milieux (jusqu'à Théodore Roosevelt), des milliers enfin à la photographier au point d'envahir maisons, rochers, toitures et places au jour de la cérémonie. Lorsqu'on ne pouvait photographier la *snake-dance*, on se rabattait sur les clowns rituels : personnages éminemment sacrés pour les Hopi, liés au maintien de l'ordre du monde et donc à la fécondité de la terre, au retour cyclique des pluies, etc., les clowns inversent l'ordre des choses le temps d'une danse cérémonielle : ils parlent par antiphrase et agissent dans une apparente transgression pour mieux dénoncer les travers des membres de la communauté ; avides de toute consommation, ils se promènent parfois

nus et miment des pratiques sexuelles, se goinfrent et consomment de l'ordure. En ce début de siècle très puritain, nos touristes furent particulièrement friands de ces clichés, des clichés qui furent ensuite utilisés dans un cadre répressif afin d'interdire des cérémonies jugées « indécentes » selon le Bureau des Affaires Indiennes⁵. Il est sans doute inutile de trop préciser qu'aujourd'hui il est bien rare que les Hopi autorisent un non-Indien à assister à la *snake-dance* (seuls les amis sont conviés), et les agissements des clowns, pour ce que l'on peut en observer librement, sont maintenant fort policés.

- 7 L'indigéniste, notre deuxième photographe-type de cette époque, ne peut être mieux représenté que par Edward Curtis. Ses images parlent d'elles-mêmes : il s'agit d'un monde d'avant la Conquête, *Images of a vanishing race*. Eloge de la ruine, apologie des « derniers ». Au delà de leur contenu artistique, remarquable, les images voulaient montrer des scènes de la vie quotidienne ; mais des scènes qui, parce que Curtis lui-même ne pouvait les avoir vues en tant que témoin direct, furent l'objet d'une reconstitution, voire d'une invention (et Curtis alla jusqu'à retoucher ses images pour en éliminer les détails « modernes » : pantalons, chapeaux, chariots, touristes, etc.) ; ainsi ces filles au travail portant la coiffure *poli-ini* (en « cocon de papillon ») et la *manta* (couverture) blanche ourlée de rouge, ces femmes chaussées de grandes bottes en peau de daim, ces hommes vêtus de simples cache-sexe, etc., comme s'il s'agissait d'atours quotidiens et fort répandus alors qu'il s'agissait d'atours cérémoniels. Cette confusion des temps, objets et cadres de la vie sociale en une totalité indistincte conduisit à la construction d'une altérité radicale, et inventée, par la recherche du plus grand écart différentiel entre Anglo-saxons et Indiens. Une variante du courant indigéniste s'engouffra dans l'orientalisme, à l'imitation des goûts (coloniaux) de la vieille Europe. Il fallait des Turcs et des Arabes en Amérique. Peu développé en pays Hopi, l'orientalisme foisonna surtout chez les voisins Zuñi et Acoma : images de femmes recouvertes de la large *manta* noire, ne laissant paraître du visage que les yeux ; photographies de porteuses d'eau en pied, avec leur *olla* sur la tête ; paysans ceints de turbans sombres, au travail dans les champs, ou accroupis dans la fraîcheur d'un mur de terre badigeonné de chaux ; visages d'enfants encadrés par de minuscules fenêtres, etc. Toutes ces images trouvent leurs principes de composition dans la photographie et la peinture des orientalistes européens⁶.
- 8 Indigénisés, ensauvagés, orientalisés, nos Pueblo se trouvèrent rapidement pris dans une vaste folklorisation de leur culture à travers des milliers d'images. Le coup de grâce de cette manipulation fut donné avec l'invention du « western » et la diffusion du triste modèle de l'« Indien emplumé ».
- 9 C'est ce kaléidoscope fantaisiste et fantastique, qui colle aujourd'hui aux Hopi comme une mauvaise plaisanterie. Comment s'étonner alors que le petit monde des *mesas* se soit fermé aux photographes ? Les Hopi commencèrent par interdire les photographies de cérémonies autour de 1912-1915 (une interdiction largement approuvée par le Bureau des Affaires Indiennes, qui trouvait là un moyen de promouvoir sa politique assimilationniste en faisant taire l'intérêt très gênant du tourisme pour les « coutumes indiennes ») ; puis les danses sociales furent frappées du même interdit dans les années 1920 ; à partir des années 1930, la photographie fut presque totalement prohibée dans les villages ; durant la période 1940-1960, pour des organisations touristiques ou des journaux locaux, les photographes durent se livrer à l'extérieur de la *mesa* à des reconstitutions de danses avec des Hopi complaisants (au Grand Canyon Village par exemple) ; on mit en scène des *tihu*⁷ à défaut de photographier les cérémonies de Katsinam. Ainsi, après avoir fait disparaître les cérémonies, les danses, puis les maisons et les visages, c'était l'espace hopi qui s'effaçait

maintenant. Parfois, il resurgissait transformé, ici ou là, pour promouvoir une politique d'exaltation des valeurs de la « modernité » contre une indianité supposée immobile : le Bureau des Affaires Indiennes diffusait des images de travaux d'adduction d'eau ou de terrassement sur le territoire de la Réserve. Mais les Hopi avaient disparu !

- 10 Toutes ces photographies dont nous avons brièvement raconté l'histoire sont des photographies qui disent, par le biais d'une manipulation de leur contenu, la manipulation d'une identité (humaine et culturelle). En interdisant aux étrangers les prises de vue, les Hopi entendent depuis 1920 contrôler leur image (et c'est peut-être aussi pourquoi l'image ethnographique, prise « sur le vif », est d'autant moins acceptable pour le sujet représenté qu'elle ne permet que difficilement une construction sociale de la représentation). Pourtant cette position n'est pas exempte non plus de dangers au plan identitaire. En agissant ainsi face à un monde avide de mise en représentation, les Hopi s'exposent à une muséification de leur image (parce qu'on ne peut montrer d'eux que des photographies prises avant 1920), à de nombreuses falsifications (d'où les vraies images de fausses cérémonies hopi⁸), au risque toujours plus pressant d'une transgression des interdits lors des cérémonies. Enfin, la tentation est immense, pour les Hopi eux-mêmes, de recourir à ces images pour réinventer un passé fonctionnant comme un refuge. Lorsqu'il est possible d'effectuer un film ou un reportage photographique (l'université d'Arizona, la BBC et le National Geographic s'y sont essayés au cours de ces dix dernières années), le projet est généralement confronté à un cadre politique local très conflictuel : longues tractations avec les personnes impliquées, différends entre l'administration des villages et le bureau de « préservation culturelle » du Hopi Tribe, obligation d'approbation du résultat avant diffusion, etc. Nous ne sommes pas au pays du *politically correct* par hasard ! Ainsi, la BBC s'est vue expulsée de la *mesa* par une partie de la communauté pour avoir dévoilé les conflits internes concernant les concessions minières de la Black Mesa. A l'opposé, le travail de Suzanne et Jack Page⁹, commandité et approuvé par les Hopi, donne à voir quelques aspects d'un monde s'inscrivant largement dans les stéréotypes véhiculés par un imaginaire muséifié : où sont en effet les jeunes, les entreprises, les universitaires, les garagistes, les chômeurs, les informaticiens, les constructions préfabriquées, les téléviseurs, les supérettes, les automobiles, bref, tout ce qui fait aussi, en sus des rituels, une vie aux Etats-Unis d'Amérique ?
- 11 Cependant ne perdons pas de vue que toutes ces images ne sont pas des images hopi, ce ne sont pas celles qui sont prises **par les Hopi pour les Hopi**. Ces dernières, situées à l'extérieur du marketing touristique ou de l'entretien d'un certain imaginaire de l'Indien, répondent à d'autres logiques, à d'autres attentes aussi. Voyons ce qu'elles nous disent.

2. Des Hopi photographes

- 12 Les Hopi font, depuis les années 1940-1950, de nombreuses photographies dans les cadres les plus divers : images colorées des nombreuses danses sociales qui sont autant de moments de réjouissance pour la communauté, mais encore souvenirs de famille, reportages dans les journaux locaux, expositions au Centre Culturel de la deuxième *mesa* ou de Sichomovi... Il n'y a donc ni interdit de la représentation chez les Hopi, ni défiance absolue vis-à-vis de cette pratique. Lors des danses sociales, les participants et les nombreux spectateurs peuvent faire des photographies ou des films vidéo s'ils sont amérindiens (là-bas principalement Hopi, Zuñi, Apache ou Dinèh) et moyennant le paiement d'un droit ; ce droit s'achète auprès des organisateurs de la danse pour une

somme allant de 15 à 30 US\$; parfois ce droit est gratuit. Ici encore, la communauté contrôle la diffusion de ces images et n'a aucune confiance dans ceux qu'elle nomme les « Anglo ». Il n'est pas question pour un non-Indien d'effectuer une série d'images qu'il pourra rapporter chez lui (et comme on nous le fit remarquer souvent « utiliser ces photographies pour un film ou une publicité faits sur notre dos »). Sans avoir besoin d'invoquer ici une prétendue explication métaphysique au sujet d'« un vol de l'âme », une glose que nous n'avons jamais entendue localement, il est néanmoins évident que, pour les Hopi, la photographie « prend » quelque chose à son sujet, une part de son identité, de sa personne. Et trois cents ans de spoliations ont laissé les Indiens très sourcilieux sur toutes les formes de dépouillement : on le serait à moins.

- 13 Les photos de famille que l'on trouve dans les maisons, épinglées au mur ou posées sur un meuble ou un rebord de cheminée, sont très diverses : on y voit une fille au collège, les enfants à Phoenix ou New-York, le frère de Santa-Fé, le fils militaire durant son dernier séjour sur la *mesa* ou lors d'un défilé à Washington, deux enfants recevant une coupe lors d'un tournoi sportif... Concernant la composition de ces images, les attitudes des personnages sont souvent figées et apprêtées ; poses en pied, de face, personnages ayant revêtus leurs plus beaux habits, voire des costumes civils ou militaires. On cherche à faire une « belle photographie » comme pour mieux contrôler son image. Finalement rien que de très banal. Cependant, on note que ces portraits de famille concernent généralement moins les ascendants que les descendants. Ils signalent moins ce qui ressortit au souvenir (des aïeuls, des parents disparus), que ce qui rapproche des parents séparés parce qu'éloignés mais bien vivants. Il s'agit plutôt d'une pratique d'entretien de la présence à distance, et tel chef de famille montre volontiers les images de ses enfants « partis à la ville ». Nous n'avons visité que quelques maisons, mais nous n'avons jamais vu placé en évidence la photographie d'un père ou d'un mari décédé. D'une façon intéressante, Alfred Whiting signale qu'autour des années 1960, les femmes conservaient souvent les photographies des parents et des enfants dans les boîtes de roseaux de leur couverture de mariage¹⁰ ; or nous avons montré ailleurs¹¹ que cet étui est l'un des outils symboliques de l'enfantement, conçu comme une porte entre l'au-delà et notre monde. Placer dans ces boîtes des photographies d'enfants et non de défunts revenait peut-être à préserver un peu les êtres représentés dans l'espace mythique de leur origine.
- 14 Les photographies d'« art » ou revendiquées comme telles (parce qu'elles donnent lieu à publication et exposition dans des centres culturels ou des galeries) suivent des courants forts répandus : engagement social, autobiographie, paysages, travail sur la mémoire... Elles mettent en scène une famille, un parcours de vie, des activités quotidiennes. Ces images sont souvent accompagnées de textes, de poèmes ; elles déroulent une existence avec ses joies mais aussi ses peurs, ses difficultés : pauvreté, désœuvrement, accumulations de débris, sécheresse, thème de la « survie » (un thème cher aux Hopi). Elles portent parfois une symbolique qu'on ne peut saisir sans connaissance de la religion hopi : gestes rituels, *paho nakwakwosi*¹² qui flottent au vent, faisceaux de maïs colorés, pierres gravées, puits de cuisson, etc. D'autres encore détournent la « tradition » ethnographique : images de vieillards blottis dans leurs habitats de pierre, entourés de *tihu*, de vanneries et de tissus hopi ; portraits d'enfants-clowns ; reliefs de cérémonies... Des images dont l'extraordinaire est absent mais qui, lorsqu'elles accrochent le regard, contiennent souvent en creux, comme dans un désir à peine dissimulé, la marque d'une autre image, elle, interdite : l'image des Katsinam. Ainsi dans ces propos de Victor Masayeswa : « As Hopi photographers, we are in a delicate place [...]. It is a fact that every

Hopi photographer would like to photograph Snake, Flute, Antelope, Lakon dancers, plus various ceremonial events and of course, the Katsinam [...] refraining from photographing certain subjects has become a kind of worship »¹³. Etrangement, presque tous les photographes hopi sont des peintres, et en tant que peintres, ils peignent justement des Katsinam...

3. D'impossibles images

- ¹⁵ En dehors de la photographie, d'introduction récente, les Hopi produisent des représentations anthropomorphes sur différents supports : la gravure, pratiquée autrefois sur les rochers du désert (péroglyphes), montre parfois des personnages de face, très énigmatiques, ornés de colliers et de pendants d'oreilles, surmontés d'étranges coiffes ; dans d'autres cas, il s'agit de masques gravés de face que les spécialistes attribuent à des représentations de Katsinam¹⁴. Sur les décors de pots en argile ou les plaques cérémonielle de vannerie, on découvre parfois le visage, toujours de face, d'un Katsina¹⁵ ; enfin, l'art de la statuaire hopi consacre la quasi-totalité de ses productions à la réalisation de Katsinam miniatures : les fameux *tihu*. Si l'on sort de ce cadre « classique » et que l'on s'intéresse à la production picturale d'artistes hopi contemporains, la proportion de représentation de Katsinam domine largement toutes les représentations anthropomorphes¹⁶ ; et le même constat peut être effectué chez les peintres *zuñi*. Ces éléments amènent deux constatations importantes : tout d'abord, la représentation d'un corps anthropomorphe, de face, avec tous ses détails, est presque toujours réservée à la figuration des divinités (principalement les Katsinam) et non à la figuration humaine (et si, en ce dernier cas, on peut parfois la constater en peinture contemporaine, on ne l'observe jamais dans un contexte d'arts traditionnels). D'autre part, si la représentation des Katsinam est possible dans la peinture, la vannerie et la sculpture, pourquoi est-elle absolument interdite pour la photographie (ou le croquis, objet des mêmes interdictions) ? Explorer cette question dans le détail dépasserait le cadre de cet article, mais signalons toutefois quelques pistes.
- ¹⁶ Pour prendre une photographie, il est d'abord nécessaire de viser le sujet en le désignant au moyen d'un tube. Or, dans la culture hopi, il est défendu de pointer une personne au moyen d'un doigt, d'un bâton ou d'un tube (on utilise plutôt à cette fin, les lèvres). Le geste est perçu comme une agression grave qui n'est sans doute pas étrangère aux souvenirs guerriers, mais qui semble aussi ressortir à des conceptions religieuses¹⁷. Le pointage est absolument inacceptable s'il doit concerner une divinité¹⁸. A la différence du photographe, le peintre ou le sculpteur hopi construit sa représentation « de mémoire », c'est-à-dire hors la présence du sujet, et sans le désigner directement ; ainsi ces propos de Fred Kabotie, l'un des plus grands peintres hopi « I don't want to be sketching there when it's going... You have to look at it very, very closely. I watch and try to remember as much as I can. And then, I would go home and paint »¹⁹. Aussi ne capture-t-il pas l'image ou la forme, il la crée. L'analyse de la langue hopi a révélé, il y a déjà longtemps, que dans cette culture la forme fait partie de l'essence²⁰. Saisir dans une photographie ou dans un dessin « pris sur le vif » une divinité entr'aperçue lors d'un rite, prélèverait un caractère essentiel de son être, et la figuration produite équivaldrait à une mise en présence de la divinité elle-même (acte d'autant plus problématique que les Katsinam sont réputés passer la moitié de l'année ailleurs, dans le monde du dessous). Alexander Stephen rapporte dans son journal de 1881 qu'après avoir relevé au moyen d'un croquis coloré un

autel dans une *kiva*, il vit son informateur entrer en dévotion et asperger l'image de pollen²¹. Deuxième élément, la multiplication et la diffusion. Les Hopi ont une éthique que résume l'adage « pour vivre heureux, vivons cachés ». Aussi les moyens de diffusion et de multiplication de l'information ou de l'expérience sont-ils des dangers d'autant plus grands qu'ils pourraient aborder le domaine du religieux. Lorsqu'on est invité à une cérémonie, l'hôte fait bien remarquer que ce qu'on observe implique une entière participation pour être efficace : il faut y mettre tout son « cœur », il faut le vouloir profondément. Mais ce qui est fait et agit, devient une part de soi-même qu'on ne doit en aucun cas divulguer ; ou comment se construit la logique du « secret » dans ces propos d'une femme sur la première *mesa* : « ce que tu vois existe lorsque tu es là, et puis ça entre en toi, pour toi ; n'en parle pas, ne le raconte pas ».

- 17 La photographie est une pratique incompatible avec une telle philosophie : elle permet en effet de communiquer à des tiers une partie de la « substance » des événements auxquels ils n'ont pas participé, et de les y impliquer ; elle nie fondamentalement la spécificité du temps rituel, en particulier l'efficace du « bon moment » au fondement de la force du rite. La photographie et le rituel ne partagent pas les mêmes représentations et usages du temps. Chez les Hopi, la religiosité, comme pour de nombreuses cultures de la Meso-Amérique, est tout imprégnée de considérations sur le temps²² : attention minutieuse portée au mouvement et à la transformation, particulièrement valorisée dans la lecture d'un calendrier paysager qui détermine les dates de rituels, de cérémonies, de plantations, etc. En permettant de faire revivre à n'importe quel moment une cérémonie dont l'efficace est justement construite sur la coïncidence d'une date sidérale avec une procédure agie (danses, gestes, paroles...), la photographie détruirait le temps cyclique des rituels qui est le temps des Katsinam ; elle rendrait équivalents des moments qui ne le sont pas et qui tirent leur sève d'une attente, d'un désir, d'une absence encore. Aussi, les Hopi demandent-ils régulièrement à tous les chercheurs (et ils sont nombreux) de ne pas reproduire les photographies de cérémonies : des photographies prises et volées avant 1915. Diffuser une photographie de danse de Katsinam est un crime d'autant plus grave qu'il est culturellement gratuit : en effet, ces magnifiques cérémonies peuvent être toujours observées sur les *mesas*²³. En cas de transgression, il est dit que le photographe sera frappé d'une cécité définitive ; avis aux amateurs !

NOTES

1. Pour un exposé sur les images de cette époque, voir Webb W. & Weinstein R., 1987. « Adam Clark Vroman: An Appreciation », in *Dwellers at the Source: Southwestern Indian Photographs of A.C. Vroman 1895-1904*. Albuquerque, University of New Mexico Press : 1-25.
2. Sur ce concept forgé par F. Eggan, voir Aberle D., 1952. *The Psychosocial Analysis of a Hopi Life Story*. Los Angeles, University of California Press ; Eggan F., 1950. *Social Organization of the Western Pueblos*. Chicago, University of Chicago Press.
3. Trad. en français sous le titre *Soleil Hopi*. Paris, Plon (coll. Terre humaine), 1982.
4. L'analyse de Younger E., 1983. « Changing Images: A Century of Photography on the Hopi Reservation », in MASAYESWA & YOUNGER (1983).

5. Dozier E., 1966. *Hano, A Tewa Indian Community in Arizona*. New York, Holt : 35 ; ou surtout « Documents in Hopi Indians Sexuality: Imperialism, Culture and Resistance », in Eggan F. & Clemmer R. (eds.), 1979, *Radical History Review*, 20 : 90-130. Pour une analyse plus large, cf. Carr H., 1996. *Inventing the American Primitive: Politics, Gender and the Representation of Native American Literary Traditions*. New York, New York University Press.
6. Par un étrange détour esthétique, ces photographes pointaient du doigt, sans le savoir, un trait peu exploré par les ethnologues (cela encore aujourd'hui) : l'héritage hispanique.
7. Les Katsinam, divinités très importantes pour les Hopi, forment une contrepartie spirituelle des êtres naturels ou des différents états de la nature. Ils sont encore, mais de façon collective, les ancêtres de tous les hommes. Les Katsinam vivent une partie de l'année dans le monde du dessous, et l'autre partie, sur la terre, au sommet de montagnes ou dans des sources et des lacs. Durant cette période, qui s'étend *grosso modo* du solstice d'hiver au solstice d'été, ils se rendent souvent dans les villages où l'on les personnifie lors de spectaculaires danses masquées. Par extension, le terme katsinam désigne aussi dans la littérature ethnologique de petites poupées (*tihu* en hopi) reproduisant ces divinités, que l'on offre aux jeunes mariées et aux petites filles lors des cérémonies.
8. Réalisées soit avec des *tihu* soit avec des figurants – p. ex. la troupe des « Smokis » de Prescott (Az).
9. Page S. & J., 1986. *Hopi*. New York, Abrams Inc.
10. Whiting A., 1965. « The Bride Wore White », *Plateau*, 37 (4) : 128-140.
11. Pérez P., 1998. *Le Monde au-delà du bambou*. Thèse EHESS, Paris/Toulouse.
12. Des prières contenues symboliquement dans des plumes liées à des tiges de saule, et plantées dans un *pahoki* (boîte de pierre).
13. Masayeswa V., 1983. « Kwikwilyaqa », in MASAYESWA & YOUNGER (1983).
14. McCreery P. & Malotki E., 1994. *Tapamveni, the Rock Art Galleries of Petrified Forest and beyond*. Arizona, Petrified Forest NPS ; Wright B. (ed.), 1986. *The Hopi Photographs: Kate Cory: 1905-1912*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
15. Cf. p. ex. Sikorski K., 1968. *Modern Hopi Pottery*. Logan (Utah), Utah State University ; Teiwes H., 1996. *Hopi Basket Weaving*. Tucson, The University of Arizona Press.
16. Van Nes Seymour T., 1988. *When the Rainbow Touches Down*. Phoenix, The Heard Museum.
17. Conceptions que nous n'examinerons pas ici. Sur ces « affaires de tubes », cf. Pérez P. *Le Monde au-delà du bambou*, *op. cit.*
18. A tel point que Victor Masayeswa signale l'existence d'un Katsina, le Kwikwilyaqa, dont les yeux et la bouche sont formés de tubes, le costume reprenant invariablement les atours du *white-man*, et qui, lors des danses, passe son temps à désigner et pointer de la tête, avec beaucoup de véhémence, quelques membres de l'assistance. Certains attributs de ce personnage (en particulier les cercles noirs et blancs de ses tubes), ainsi que son comportement, nous font penser qu'il s'agit d'un clown rituel : une belle inversion des places parmi les dieux pour dénoncer le travail, toujours trop indiscret, du photographe (MASAYESWA & YOUNGER, 1983).
19. Kabotie F., in Van Nes Seymour T., *When the Rainbow Touches Down*. *op. cit.* : 239.
20. Les travaux de Whorf B.L. ou Voegelin C.
21. Stephen A. 1969. *Hopi Journal*. New York, AMS Press : 929.
22. Au plan linguistique, voir Malotki E., 1983. *Hopi Time*. Berlin & New York, Winter W. (Mouton) ; Lee Whorf B., 1940. « Science and Linguistics », *Technology Review of the MIT*, 42 (6) : 229-250.
23. Outre les ouvrages déjà cités (Masayeswa & Younger, 1983 ; Page S. & J., 1986 ; Webb & Weinstein [eds.], 1992 ; Wright [ed.], 1986) sont disponibles les recueils de photographies suivants : Cameron C., 1993. « Photographic Analysis: a Study of Architectural Change at Oraibi Pueblo », *Expedition*, 35 (1) : 23-33 – Curtis E., 1997. « Hopi Indians, (XII^e cahier) » in *Les Indiens*

d'Amérique du Nord. Köln, Taschen : 455-503 – Scully V., 1975. *Pueblo, Mountain, Village, Dance*. London, Thames and Hudson.

RÉSUMÉS

Interdite aux non-Hopi sur le territoire de la Réserve depuis plus de 50 ans, objet de nombreux conflits identitaires et religieux, la photographie tient une place délicate dans le monde hopi. Pourtant, loin de bannir toute image, les Hopi ont recours à la photographie pour entretenir la mémoire familiale, pour raconter leur vie quotidienne, pour offrir aussi aux étrangers un aperçu de leur mode de vie. Cet article tente en trois temps (histoire des images du monde hopi prises par les voyageurs et ethnologues, rôle et statut des images prises par et pour les Hopi, analyse des interdits liés à la photographie) de saisir dans cette culture ce qui se tisse et se cache entre le papier photographique et le sujet.

Forbidden to non-Hopi people on the Reservation grounds for more than 50 years, photography, the object of numerous identity and religious conflicts, is a sensitive issue in the Hopi world. However, far from banning all images, the Hopi Indians resort to photography in order to keep alive family memory, to relate their daily life and also to offer to outsiders an insight into their way of living. This paper attempts in three stages (the history of images of the Hopi world taken by travellers and ethnologists, the roles and status of images taken by and for the Hopi people, and the analysis of the prohibitions linked to photography) to capture in this culture what is woven and hidden between the photographic paper and the subject.

INDEX

Mots-clés : conflits, États-Unis, Hopi Amérindiens, image, religion, représentation

Keywords : conflicts, Hopi (American Indians), image, religion, representation, United States

AUTEUR

PATRICK PEREZ

MAP – CNRS/Toulouse UMR 694