

**Mathilde Arrivé, *Le Primitivisme mélancolique
d'Edward S. Curtis***

Bernard Genton



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13272>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Bernard Genton, « Mathilde Arrivé, *Le Primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01 février 2020, consulté le 28 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13272>

Ce document a été généré automatiquement le 28 mars 2020.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Mathilde Arrivé, *Le Primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis*

Bernard Genton

RÉFÉRENCE

Mathilde Arrivé, *Le Primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2019, 322 p., 29€. ISBN 978-2-36781-295-3

La photographie comme réparation : les images d'Edward S. Curtis

- 1 En 1898, le photographe Edward S. Curtis (1868-1952) s'était lancé dans la réalisation d'une encyclopédie consacrée aux Amérindiens d'Amérique du Nord. Publiée en vingt volumes entre 1907 et 1930 sous le titre *The North American Indian*, cette œuvre sans équivalent comporte 2228 photogravures des quelque 80 peuples autochtones photographiés tout au long de ces années. Curtis commençait sa quête au lendemain de la fin de la conquête de l'Ouest et des guerres indiennes. Il fut ensuite le contemporain de la relégation coloniale dans les réserves et, à partir de 1924, avec l'adoption de *l'Indian Citizenship Act*, du début d'une lente dynamique de prise en compte des spécificités amérindiennes dans le cadre de la république fédérale. 248 253 Amérindiens sont recensés en 1890, et 237 196 dix ans plus tard, soit, selon les estimations, entre 25% et 10% de la population présente sur le territoire nord-américain avant l'arrivée des colons européens.
- 2 Mathilde Arrivé avait consacré une thèse de doctorat remarquée à une réévaluation globale de l'œuvre d'Edward S. Curtis en s'appuyant sur les meilleures sources secondaires (des travaux fouillés de Mick Gidley aux éclairages novateurs d'Alan Trachtenberg), mais aussi en revenant à l'ensemble des sources primaires disponibles : l'œuvre elle-même, les papiers personnels de Curtis conservés à l'Université de

Washington à Seattle, les articles contemporains de la publication échelonnée du travail de Curtis, ainsi que quelques archives photographiques connexes. Elle se donnait ainsi les moyens de reprendre le problème dans son ensemble, au prix d'un impressionnant travail de recherche et de réflexion. C'est de cette thèse qu'est issu l'ouvrage dont il sera question ici.

- 3 Constatant « l'impact puissant que ces images continuent d'exercer aujourd'hui » (11), Mme Arrivé revisite le phénomène Curtis dans toutes ses dimensions. Dans la première partie de l'ouvrage, elle retrace « les coordonnées et trajectoires d'une œuvre en relecture », en commençant par les réceptions successives au XX^e siècle : de l'admiration à l'oubli, de la redécouverte à la dénonciation pour cause d'inauthenticité. Mais elle prend soin aussi de rétablir les conditions de son émergence et de son inscription dans les mouvements intellectuels et artistiques de son temps : on apprécie tout particulièrement le développement sur la concurrence avec des experts universitaires pas toujours bienveillants : Franz Boas, par exemple, du haut de sa chaire à Harvard ne cachait guère sa condescendance vis-à-vis du photographe autodidacte, visionnaire obstiné que rien n'arrêtait dans l'accomplissement de sa tâche. De même, l'influence du pictorialisme est rappelée. Mais le projet de Curtis obéissait à des motivations et à des objectifs profonds, plus puissants sans doute que les considérations esthétiques.
- 4 La seconde partie montre comment Curtis à sa manière à la fois décidée, changeante et lucide, a illustré la disparition des Amérindiens, définitivement vaincus par des puissances supérieures : c'est le thème de « la première image du premier portfolio » publié en 1904, « l'image princes » *The Vanishing Race*, où l'on voit un groupe de Navajos, de dos et à cheval, dans la lumière rasante du soir, se dirigeant vers le fond obscur de l'image (90). Ce thème devient pour Curtis une signature, qu'il néglige d'ailleurs de protéger, si bien que l'idée est immédiatement reprise et copiée par d'autres. La conscience politique et historique de Curtis, confirmée par des citations appropriées, l'amène à conférer à ses images une fonction réparatrice assumée, même s'il mesure les limites de cette ambition : « Je veux faire vivre les Indiens pour toujours, dans une sorte d'histoire par la photographie », écrit-il à un ami. C'est une mission qu'il se donne : « je crois que peux faire quelque chose », poursuit-il dans la même lettre, « j'ai quelque talent [...], c'est un rêve si grand que je ne peux que l'entrevoir » (125). Pour Mathilde Arrivé, ce rêve est celui d'une « impossible réparation », et il imprègne bon nombre d'images fabriquées tout au long des années : qu'il s'agisse des véritables icônes telles que *Chief of the Desert* (1904) ou *Nez Percé Brave* (1905) ou d'images spectrales comme *Crying to the Spirits* (1908), Curtis propose une vision déferente de réalités à la fois disparues et réinventées. Pour quel effet ? Par son travail, il rejette l'idée de la « page vierge », naguère popularisée par Emerson, puis reprise par Henry James : il « épaisit la scène américaine » en la remplaçant par « une tache coupable » (157). C'est là toute son ambiguïté, et peut-être sa force : la saga visuelle de Curtis n'est-elle pas, finalement, un « laboratoire identitaire » et une « fabrique de nationalité », une vision augmentée de l'américanité (158) ? Notre photographe devient ainsi un « acteur compliqué des politiques indiennes », hésitant constamment entre « scénarios de similitude et de la différence, entre impératif assimilationniste et désir primitiviste d'exotisation » (159).
- 5 Cette problématique constitue l'ossature de la troisième partie du livre, dont le titre « Intégration en réserve et apories primitivistes », un peu apprêté, n'empêche pas, fort

heureusement, une démonstration ferme et bien menée. Effet objectif à défaut d'être systématiquement voulu, l'ambiguïté de Curtis se manifeste dans le recours à des méthodes diverses, souvent influencées par l'air du temps. C'est ainsi que la mode de la « psychologie ethnique » lancée par Franz Boas dans un article séminal en 1901 (« The Mind of Primitive Man », *The Journal of American Folklore*) trouve un écho perceptible dans les images de Curtis, lorsque celui-ci choisit une « rhétorique de la proximité et de la compréhension ». Dans un rapport communiqué à ses souscripteurs en 1911, Curtis revendique cette ambition presque empathique : « Il faut raconter la vie et son histoire », affirme-t-il, ajoutant que « l'œuvre devrait palpiter et vibrer de vie et de nature... » (166). Ce parti pris est magnifiquement illustré par le portrait *Apache Girl*, réalisé en 1906. Cet « instantané » qui défie les limites techniques de la photographie de l'époque nous montre une jeune fille hostile à l'objectif, « qui cache et montre son corps dans un même geste » (167). Curtis, passant outre tout un complexe de représentations et de conventions, donne à voir ici la nudité du ressentiment et de la révolte de l'Autre indien face à l'intrusion de l'homme blanc. On voit également dans cette image un passage de l'individu au type, qui confère à l'entreprise une dimension humaniste et progressiste : comme Lewis Hine s'applique à rétablir la dignité des classes inférieures exploitées, Curtis affirme la fière humanité de l'Amérindien, en particulier et en général. On est loin des descriptions sordides d'Indiens misérables et affamés que l'on trouve dans les journaux de Lewis et Clark. La fameuse expédition avait eu lieu un siècle avant les explorations de Curtis, et celui-ci avait tenu à emprunter leur chemin, au moins sur une partie de l'itinéraire (52), avec des visées entièrement différentes. Les explorations de l'individualité des Amérindiens qui acceptent de poser devant l'objectif contribuent aussi à leur annexion dans ce qu'on peut appeler une sorte d'« idéal aristocratique » qui, par bien des côtés, a contribué à structurer la mythologie états-unienne, celle-là même qui attribue au « peuple » amérindien des traits distinctifs : sagesse, sens de l'expression poétique, noblesse naturelle. Cependant, comme l'observe Mathilde Arrivé, Curtis reste plutôt un « mythographe » qu'un « mythologue » (228). On pourrait observer que le mythe inverse est aussi vrai, tant sont fréquentes, dans la culture populaire – *dime novels* du genre western, films hollywoodiens – les représentations de l'Indien comme sauvage réfractaire à la civilisation : John Ford lui-même a joué sur les deux tableaux, réalisant à la fois *The Searchers* (*La Prisonnière du Désert*, 1956) et *Cheyenne Autumn* (*Les Cheyennes*, 1964). Mais c'était à une décennie de distance, dans le contexte des années soixante. Quelques années plus tard, Arthur Penn enfonçait le clou avec *Little Big Man* (1969) : ses Cheyennes à lui incarnent les stéréotypes positifs pas très éloignés du pastoralisme de Curtis – au point que le réalisateur se permet une satire amusante : le chef Old Lodge Skins, incarné par Chief Dan George, prétend connaître le moment de sa mort, mais celle-ci se faisant attendre, il rentre chez lui pour dîner. Les Cheyennes d'Arthur Penn sont surtout les victimes de la sauvagerie impérialiste et raciste de la puissance américaine, comme le peuple vietnamien contemporain de la production et de la sortie du film.

- 6 Curieusement, les dernières images du *North American Indian*, réalisées en Alaska, présentent des Inuits souriants, comme ce *Family Group* à *Noatak* (1928) : cette « pastorale arctique », sans doute influencée par le documentaire *Nanook of the North* de Robert Flaherty (1922) affirme l'existence réelle d'une « utopie primitiviste » qui vient en compensation de la disparition (p. 286). Pour la première fois, Curtis n'éprouve plus le besoin de fabriquer des images, comme il le faisait encore dans cette photographie au

titre édifiant *Before the White Man Came- Palm Canyon* (1924). On y voyait une femme dénudée jusqu'à la taille, vue de trois quarts dos, un panier vide sur la tête, contemplant une pièce d'eau entourée de rochers et de palmiers (224). Cette oasis imaginaire proposée au public au beau milieu des *Roaring Twenties* n'était d'ailleurs pas très éloignée d'un kitsch primitiviste moralisateur et flatteur à la fois. La « vaste saga pictorialiste » (289) de Curtis s'achève donc dans une ultime contradiction. Si la « luminosité sombre » des images est l'effet d'une « esthétique du crépuscule », elle-même en harmonie avec la thématique de la disparition, elle s'efface à son tour devant le mythe pastoral. Lorsque Curtis s'exclame « *It's finished* » à la fin de l'introduction au vingtième et dernier volume (287), il dit sa fierté d'avoir mené à son terme un projet insensé. Mais sait-il qu'il vient d'intégrer l'histoire des peuples autochtones d'Amérique du Nord à la légende nationale des Etats-Unis, et ce au moment même où l'on observe une amélioration de la démographie amérindienne ?

- 7 Dans un résumé saisissant, Mathilde Arrivé souligne les paradoxes de la démarche de Curtis : par la photographie, il veut rétablir un moment antérieur à l'invention de la photographie ; pour atteindre cet objectif, il soustrait ses modèles à un acculturation pourtant évidente et « dont il est par ailleurs l'agent » ; Curtis obéit en outre à une « logique de suppléance », visant à « réparer le monde amérindien », y compris au prix de « falsifications » et d'« outrances » d'ordre « scénographique, stylistique et technique » ; en même temps, cette pratique de la falsification est portée par une volonté sincère et idéaliste de rétablissement d'une vérité perdue ; enfin, ces procédés condamnables *a priori* sont « compris comme des stratégies ethnographiques et historiques valides, voire [...] comme des actes de purification culturelle » (217). L'essentiel est dit.
- 8 Ce beau livre judicieusement illustré est le résultat d'un travail de première force. Il est mené avec fermeté, clarté et assurance, et la densité du propos ne nuit pas à l'agrément de la lecture, d'autant que la profusion de formulations percutantes compense largement les quelques maniérismes et convocations inutiles. Tout aussi appréciable est l'usage discret de la thématique génocidaire, courante chez les militants des causes amérindiennes, mais peu adaptée à ce que l'on sait de l'histoire des Amérindiens en Amérique du Nord. Lorsque Mathilde Arrivé affirme tout à la fin de sa conclusion que « la violence des épisodes génocidaires et ethnocidaires » forme le « sous-texte » de toutes les images contenues dans *The North American Indian*, elle semble relativiser elle-même la pertinence du concept : les « épisodes » en question ne sauraient former une politique générale résultant d'une décision consciente, ni même une orientation unique.
- 9 Curtis est resté l'un des photographes américains les plus célèbres, et sa popularité pourrait se comparer à celle d'Ansel Adams (1902-1982). Le portrait *Geronimo* (1905) comme le paysage de *Moonrise* (1941), si fréquents dans les intérieurs américains, renvoient, chacun à sa manière, à un monde antérieur idéalisé. Mais si Curtis fait à ce point partie de la culture nationale, si ses images continuent de « hanter notre contemporanéité » (294), c'est en effet parce qu'elles nous rappellent une tragédie passée, sans doute inéluctable comme toutes les tragédies. Fidèle à un esthétique photographique contemporaine de ses débuts mais bientôt désuète, adepte de méthodes ethnographiques contestables, Curtis construit pour longtemps une forme de souveraineté amérindienne, amorçant ainsi une sorte de réparation, même si celle-ci reste en l'espèce chimérique.

AUTEURS

BERNARD GENTON

Université de Strasbourg