

## Aux lisières de l'image

Denis Vidal \*

*« We must consider not only beholder's symptoms and behavior, but also the effectiveness, efficacy and vitality of images themselves; not only what beholders do, but also what images appear to do; not only what people do as result of their relationship with imaged form, but also what they expect imaged forms to achieve, and why they have such expectations at all » [David Freedberg].*

Qu'il s'agisse d'images de facture traditionnelle ou de formes d'imagerie plus nouvelles ou plus singulières, une partie importante de la production visuelle est mise aujourd'hui au service de diverses formes d'identité collectives ou individuelles dans le monde. L'objectif de ce numéro est de proposer, à partir d'études de cas menées en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud, un ensemble de réflexions et d'analyses sur le rôle que jouent, à notre époque, diverses imageries pour illustrer ou propager des logiques identitaires qui peuvent concerner des personnes aussi bien que des lieux ou des communautés.

### Un domaine de recherches longtemps négligé

Si l'on excepte quelques rares recherches, généralement consacrées à des formes d'imagerie valorisées pour leur qualité artistique, c'est seulement depuis une date récente que l'on a commencé à s'intéresser sérieusement au rôle joué, ailleurs qu'en Occident, par les formes de représentation visuelle associées plus spécifiquement à la modernité (photographie, cinéma, images virtuelles, etc.) et au rôle que ces dernières peuvent jouer dans la définition des identités<sup>1</sup>.

Ainsi, par exemple, l'étude de l'activité des photographes africains – qu'il faut distinguer soigneusement de l'histoire de la photographie en Afrique – constitue

---

\* Chercheur en anthropologie, IRD, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (EHESS).

1 La raison de ce nouvel intérêt est due, entre autres facteurs, à une meilleure prise de conscience du rôle joué par l'imaginaire – et l'imaginaire visuel, en particulier – dans la définition des identités. L'ouvrage de référence dans cette perspective est celui de Benedict Anderson [1983] à propos de la construction de l'identité nationale en Indonésie; pour des développements plus récents dans cette perspective, voir, par exemple, Hjort, Mackenzie [2000].

encore pratiquement une *terra incognita* des recherches sur l'image, pour reprendre l'expression employée par Jean-François Werner, un des premiers chercheurs à s'être aventuré sur ce terrain et dont on trouvera ici une contribution portant sur l'influence de la photographie d'identité dans le continent africain.

Or, l'Afrique ne constitue pas une exception dans ce domaine. Les travaux portant sur des photographes indiens sont à peine plus nombreux que ceux qui portent sur des photographes africains<sup>2</sup>. Pourtant, la photographie a commencé à se diffuser en Inde, à peu près à la même époque qu'en Europe, et les premiers photographes indiens sont les contemporains des pionniers européens ou nord-américains sur lesquels les études abondent. Comment expliquer, dès lors, le peu d'intérêt suscité jusqu'à récemment par la pratique de la photographie hors d'Occident? La même question vaut pour le cinéma, alors que ce dernier a été introduit en Inde une année à peine après l'avoir été en Europe<sup>3</sup>. La situation est d'ailleurs irréparable dans ce dernier cas, car une bonne partie de la production ancienne a été détruite, faute de soins. Arrêtons-nous brièvement ici sur quelques-unes des raisons principales qui rendent compte d'une telle situation.

La première d'entre elles est liée sans aucun doute au fait qu'à la différence de médiums plus traditionnels comme la peinture ou la sculpture, pratiqués depuis toujours, sous une forme ou une autre, dans la plupart des cultures, les formes d'imagerie récente comme la photographie ou le cinéma n'ont pas seulement été associées à la modernité. Pour des raisons plus discutables, elles l'ont été aussi à la culture occidentale. Ainsi a-t-il été longtemps considéré que la diffusion de la photographie ou du cinéma dans le monde témoignait avant tout de l'influence technologique et culturelle exercée par l'Occident sur les autres continents. Et si l'on excepte quelques créateurs individuels (des cinéastes d'ailleurs plutôt que des photographes) dont l'œuvre a retenu l'attention des amateurs éclairés, de telles pratiques ont pu sembler longtemps trop dépourvues d'authenticité pour retenir sérieusement l'attention de ceux qui s'intéressaient à d'autres cultures que la culture occidentale.

Dans ce volume, l'article de Sophie Houdart, consacré aux préparatifs de l'exposition universelle japonaise, témoigne cependant du fait qu'un tel point de vue est dépassé et qu'il ne viendrait plus à l'esprit de personne aujourd'hui – à cause du Japon en particulier – d'identifier toute forme de modernité technologique à l'Occident. Cela est particulièrement vrai dans le domaine visuel; et c'est peut-être aussi l'une des raisons pour lesquelles le regard que nous portons désormais sur l'usage de la photographie ou du cinéma dans le monde change très rapidement.

Mais, pour en revenir à la situation dont nous sommes aujourd'hui encore les héritiers, une autre raison explique le retard des études consacrées aux photographes ou aux cinéastes non occidentaux; c'est le rôle joué, dans l'imaginaire

---

2 Il n'y a véritablement que deux ouvrages qui peuvent actuellement faire référence en la matière: Gutman [1982]; Pinney [1997].

3 On a d'ailleurs assisté dans ce cas – du fait, en particulier, de l'influence prise par les *Cultural Studies* dans le milieu des universitaires indiens – à une transition particulièrement abrupte entre une période où l'étude du cinéma indien constituait un domaine largement négligé à une nouvelle période où celui-ci fait désormais l'objet de toutes les attentions. Voir, par exemple, Nandy [1997]; Madhava Prasad [1998].

comme dans la pratique de ces deux arts en Occident, par les pays « exotiques » et leurs habitants. Ces derniers ont constitué non seulement un thème privilégié mais aussi une raison non négligeable de leur succès, et cela pour plusieurs raisons.

Ainsi, dans un contexte largement marqué par la colonisation, la photographie puis le cinéma ont été immédiatement sollicités à des fins de contrôle policier et judiciaire, médical et administratif aussi bien qu'au service de toutes sortes d'entreprises « savantes<sup>4</sup> ». Et, comme le montre Jean-François Werner ici même, un tel usage officiel a laissé une marque profonde sur la manière dont la photographie est encore conçue aujourd'hui dans ces pays.

Mais, plus fortement encore – et c'est une raison importante du succès commercial de la photographie puis du cinéma à leurs débuts –, ces deux arts ont pu se targuer d'offrir aux Occidentaux une vision plus « réaliste » d'un monde qui leur restait profondément étranger et suscitait d'autant plus leur curiosité que seule une minorité de la population avait alors l'occasion de voyager. Cette vocation ne s'est d'ailleurs jamais démentie. Et l'une des premières exploitations populaires de tous les progrès technologiques qui ont pu exister jusqu'aujourd'hui dans le domaine de la photo ou du cinéma a toujours été la présentation de spectacles « exotiques » au regard des spectateurs occidentaux.

Il existe d'ailleurs, de ce point de vue, une troublante continuité depuis les origines de la photographie jusqu'à ce jour dans le choix des thèmes iconographiques liés à un tel usage de la photographie, dont témoigne par excellence l'imagerie associée au tourisme. C'est un point qui est au cœur de l'analyse proposée par Marie-José Jolivet dans ce numéro, sur les représentations visuelles consacrées à la Guyane depuis les débuts de la colonisation française. Là encore, cependant, le phénomène est beaucoup plus généralisé. On peut en voir la preuve dans la manière dont un grand nombre d'ouvrages photographiques à succès se complaisent à privilégier les représentations des pays « exotiques » qui reprennent, parfois presque à l'identique, des images qui n'ont cessé d'avoir la faveur du public depuis l'époque coloniale<sup>5</sup>.

Plus généralement, ce qui a longtemps caractérisé aussi bien les usages spécialisés que les usages plus populaires de la photographie ou du cinéma dans le monde non occidental est la profonde asymétrie des rôles attribués à chacun dans un tel contexte. Pour le dire simplement, il a pu sembler longtemps entendu que la vocation véritable des habitants des pays du Sud (similaire d'ailleurs en cela à celle qui était généralement réservée aux femmes) a longtemps été d'être photographiés ou filmés plutôt que de filmer ou de photographier; et s'ils se retrouvaient, à titre exceptionnel derrière le viseur, on s'attendait plutôt à ce que ce soit à titre de simples techniciens, en restant de la sorte au service du regard des autres. Peut-être la preuve caricaturale d'une telle situation est-elle la manière dont s'est longtemps maintenue, depuis les origines de la photographie et de la caméra, toute

---

4 Voir, par exemple, Ryan [1997].

5 On en a un parfait exemple avec la popularité d'ouvrages comme ceux de Roland et Sabrina Michaud qui se sont spécialisés – avec talent, d'ailleurs – dans la création d'ouvrages photographiques sur l'Asie où des scènes contemporaines sont systématiquement mises en parallèle avec des représentations plus anciennes; voir, par exemple, Michaud et Michaud [1981].

une mythologie populaire sur la « magie » qu'elle était censée incarner aux yeux des « indigènes ». La quête désespérée des touristes aujourd'hui, pour photographier « au naturel » les populations des pays du Sud qu'il leur est donné de visiter, perpétue d'ailleurs cette tradition par bien des aspects.

Cette asymétrie n'a été systématiquement remise en cause que récemment. On peut noter cependant le rôle joué en leur temps par des précurseurs comme Jean Rouch et quelques autres, en particulier dans le domaine de l'anthropologie visuelle. Pourtant, même dans un tel contexte, l'intérêt porté à la pratique de photographes ou de cinéastes non occidentaux traduisait moins la volonté d'étudier l'influence qu'ils pouvaient avoir sur leur propre société que le désir de déchiffrer le regard qu'ils pouvaient porter sur leur culture ou, plus exceptionnellement, la nôtre. Toutefois, ce dernier biais n'a rien de véritablement spécifique. C'est un problème méthodologique que l'on retrouve dans presque toutes les études concernant des images. C'est à ce niveau qu'il faut d'abord l'examiner.

### Le pouvoir des images

En simplifiant les choses à l'extrême, on peut dire qu'il y a deux manières fondamentales d'envisager le rôle joué par les images : soit en mettant l'accent sur ce qu'elles représentent et sur la manière dont elles le représentent ; soit en s'intéressant aux effets qu'elles peuvent produire ou exercer en retour sur leur environnement. Certes, ces deux approches sont complémentaires. Mais elles n'ont pas pour autant retenu à titre égal l'attention des chercheurs ; et surtout, elles ont fait toujours l'objet de deux types d'approche très différents.

Rappelons-nous tout d'abord l'aisance avec laquelle nous associons toute image avec ce qu'elle est censée représenter : la notion même d'art non figuratif n'a-t-elle pas longtemps fait scandale en Occident ? Cela est encore plus vrai en ce qui concerne la photographie ou le cinéma<sup>6</sup>. Quand le pouvoir de représentation des images est interrogé, ce n'est généralement pas dû au fait que nous mettions en doute cette capacité en tant que telle ; nous nous inquiétons plutôt de la trop grande facilité avec laquelle nous sommes prêts à faire confiance aux images pour représenter le monde tel qu'il est. Notre attitude change pourtant du tout ou tout dès lors qu'il s'agit de prendre également en compte le pouvoir qui est prêté aux images d'être à même d'influencer ou d'agir sur le spectateur, indépendamment même de toute notion de représentation ou d'expressivité. Il y a là un paradoxe dont il est important de prendre toute la mesure.

En effet, la notion de représentativité de l'image a toujours joué un rôle important dans toutes les cultures, même si l'attention portée au réalisme de la représentation s'est accrue à l'époque moderne, grâce à la photographie en particulier. Mais il est vrai aussi que le pouvoir attribué aux images a toujours excédé un simple pouvoir de représentation, dans toutes les cultures et à toutes les époques, y compris la nôtre. Songeons au pouvoir sacré prêté à certaines images : contraire-

---

6 Un tel constat est magnifiquement analysé au début du célèbre essai de Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie* [1980].

ment à l'idée que beaucoup se font du monde contemporain, la popularité accordée à cette forme de pouvoir est plus grande encore de nos jours que par le passé<sup>7</sup>. De plus, elle concerne des formes de croyance qui ne se sont pas seulement maintenues mais aussi renouvelées. Il suffit de penser, de ce point de vue, à l'omniprésence du rôle joué par la propagande et la publicité à notre époque: il repose précisément entièrement sur la conviction que le pouvoir des images va bien au-delà d'un simple pouvoir de représentation.

En dépit cependant des investissements considérables fondés aujourd'hui sur la conviction que des images peuvent affecter les croyances comme les comportements de ceux qui s'y trouvent exposés, une telle perspective et la conception implicite des images sur laquelle elle se fonde restent encore très insuffisamment prises en compte et, à plus forte raison, analysées, dans les recherches qui portent sur les représentations visuelles. C'est d'ailleurs ce que souligne avec justesse l'historien de l'art, David Freedberg, dans l'un des rares ouvrages qui développent une conception plus équilibrée de ce point de vue: « Il faut considérer non seulement l'attitude et le comportement du spectateur, mais aussi l'efficacité et la vitalité propres aux images elles-mêmes; il faut prendre en compte non seulement la manière dont agissent les spectateurs, mais aussi la manière dont les images peuvent donner l'impression d'agir; non seulement ce que font les gens dans le cadre de leur relation avec des représentations imagées, mais aussi ce qu'ils espèrent voir s'accomplir par le biais de ces représentations, et pourquoi ils peuvent entretenir de tels espoirs. » Or, c'est seulement en envisageant la question de l'interaction entre les images et leurs spectateurs que l'on peut espérer renouveler les perspectives existantes sur le rôle des images dans la constitution des identités<sup>8</sup>.

Ainsi, en réunissant ici l'analyse d'un certain nombre de situations prises dans le monde entier où des images ont pu jouer des rôles, d'ailleurs très variés, dans la constitution de diverses formes d'identité individuelles ou collectives, nous voudrions contribuer à deux objectifs complémentaires: aider au rééquilibrage en cours pour que le monde non occidental occupe pleinement sa place dans le domaine des recherches sur les images à notre époque; participer, par ce moyen, au renouvellement du questionnement anthropologique sur les raisons qui permettent de mieux rendre compte du pouvoir prêté aux images non seulement « autrepars » et dans le passé mais, aussi bien, ici et maintenant. Cela suppose qu'une attention équivalente soit portée – comme le suggère la citation de David Freedberg mise en exergue de cette présentation – à la manière dont l'identité de personnes, de lieux ou de communautés peut être représentée par le biais d'images, comme à la manière dont ces images affectent en retour l'identité des personnes, des communautés et des lieux qui leur sont associés. C'est dans le même esprit que je voudrais brièvement présenter maintenant certains des éléments de réponse que les diverses contributions à ce numéro apportent à une telle perspective.

---

7 Voir, par exemple, dans le cas indien, Vidal [1997]; Babb, Wadley [1995].

8 C'est aussi le point sur lequel insiste fondamentalement Alfred Gell dans les analyses magistrales de son dernier ouvrage [1998].

## Images de personnes

Le rôle joué par la photographie dans le colonialisme commence à être un peu mieux connu aujourd'hui<sup>9</sup>. De même s'intéresse-t-on désormais aux pratiques de la photographie de studio hors d'Occident<sup>10</sup>. L'originalité des recherches de J.-F. Werner, cependant, est de mettre plutôt l'accent sur les conséquences de l'époque coloniale sur le statut de la photographie en Afrique aujourd'hui, et surtout d'analyser l'influence d'une telle idéologie à partir d'un genre photographique – la photo d'identité –, dont il est le seul à avoir étudié toutes les implications dans le contexte africain. Ainsi, son ambition n'est pas seulement de montrer que la pratique de la photographie d'identité en Afrique a eu pour conséquence de perpétuer un mode de contrôle administratif et judiciaire prolongeant celui qui avait commencé d'être mis en place pendant la période coloniale, c'est aussi de montrer – pour reprendre une de ses formules – comment un tel genre photographique a pu marquer « de façon durable l'imaginaire africain contemporain ».

Pour argumenter son propos, J.-F. Werner concentre son attention sur la pratique photographique de Cornélius Augustt, un artisan d'autant plus représentatif de la photographie africaine qu'il est né au Togo, a été scolarisé au Ghana, formé à la photographie au Burkina Faso et qu'il a finalement exercé son activité en Côte d'Ivoire. Il analyse de la sorte la manière dont ce dernier a pratiqué son métier dans divers contextes (urbains ou villageois, par exemple), ainsi que les milliers de portraits photographiques qui sont contenus dans les archives de celui-ci. La conclusion la plus significative de sa recherche est de montrer que deux logiques de représentation visuelle – et non pas une seule – se combinent dans un tel corpus.

La première de ces logiques est aussi la plus prévisible. C'est celle qui accompagne, sur le plan visuel, la transition d'une forme d'identité collective à une autre : d'une part, en cherchant à minimiser toutes les marques visuelles qui renvoient à une identité des personnes, fondée sur la diversité de leurs appartenances sociales, culturelles ou ethniques ; d'autre part, en tentant d'y substituer, de concert avec d'autres procédures administratives (empreintes digitales, état civil, etc.), une nouvelle identité qui reviendrait à les définir plus exclusivement comme individus et comme citoyens.

Mais, comme le montre J.-F. Werner, une autre logique s'est mise simultanément en place avec la photographie de studio. Les studios photographiques en Afrique ne sauraient être analysés, en effet, comme de simples relais des pouvoirs publics, coloniaux ou étatiques ; ils ont également constitué – du fait même des possibilités qu'offrait leur dispositif – une des rares opportunités données aux individus de pouvoir redéfinir leur image dans une relative liberté par rapport aux pressions collectives qui s'exercent normalement sur eux. Le paradoxe de la photographie de studio est ainsi d'avoir constitué l'un des rouages du contrôle des individus par l'État, tout en offrant cependant à ces derniers un certain espace de liberté pour y redéfinir leur identité.

9 Voir, par exemple, Ryan [1997].

10 Voir, par exemple, Pinney [1997] ; Wendl [2001].

On retrouve là une problématique qui corrobore les conclusions de recherches récentes menées en Inde sur la photographie de studio. Par exemple, Satish Sharma ou Chris Penny ont également insisté dans leurs travaux sur la nécessité de remettre en question les conclusions des analyses sur la photographie – menées dans un contexte trop exclusivement européen – dès lors que l'on prenait effectivement en compte les usages de ce médium dans d'autres parties du monde. On sait l'importance accordée à la fonction indicielle de la photographie et la place qui lui est dévolue dans le contrôle administratif des populations. D'ailleurs, de tels usages avaient déjà été soulignés en leurs temps par des auteurs comme Roland Barthes ou Michel Foucault et ils constituent maintenant un important corpus de recherches. Néanmoins, l'extraordinaire succès commercial de la photographie dans le monde a été tout autant lié jusqu'à très récemment (et non pas seulement, comme on le croit souvent, pendant les quelques décennies qui ont suivi son invention en Europe) aux possibilités offertes par la photographie de studio de donner aux individus une certaine liberté de jeu sur le plan visuel par rapport aux contraintes qui conditionnaient leur apparence et leur environnement.

Tout ce qui précède ne saurait cependant nous faire oublier qu'une telle liberté reste essentiellement restreinte à un espace limité au temps de la pose et au studio, dont le souvenir ne se maintiendra jamais que par le biais de l'image photographique et de l'espace imaginaire que cette dernière définit mais aussi circonscrit. Mais qu'en est-il plus généralement de l'effet que des images peuvent produire dès lors qu'elles se mettent à exister, non plus seulement en tant que pures représentations, limitées à la matérialité de leur support, mais aussi dans la vie de ceux qui n'hésitent pas à s'en inspirer et à se créer un nouveau semblant d'identité par ce moyen? C'est à une telle question que s'intéresse plus particulièrement Emmanuel Grimaud en nous proposant une analyse inédite de la manière dont les spectateurs et les amateurs de films commerciaux à Bombay incorporent leur expérience cinématographique dans leurs propres existences aussi bien que dans leurs visions du monde et de la société. Dans de tels cas, la question n'est plus tant de savoir dans quelle mesure l'identité visuelle d'une personne va être représentée par une image que de se demander, à l'opposé, comment des images de films vont se réincarner dans leur environnement par le biais de leur audience.

Jusqu'ici, en effet, l'étude des audiences cinématographiques s'est trop souvent limitée, surtout dans le cas indien, à des spéculations peu vérifiables ou à des platitudes sociologiques. Cela est dû partiellement aux difficultés que l'on peut avoir à mener des enquêtes satisfaisantes dans ce domaine. Mais on ne peut ignorer la faiblesse certaine des prémisses méthodologiques à partir desquelles de telles études sont le plus souvent menées.

À en croire les conceptions sociologiques courantes dans ce domaine, pour analyser les réactions que suscite le cinéma – comme toute autre production culturelle, d'ailleurs, de ce point de vue – dans une audience donnée, il suffirait de « définir » les « attentes » supposées du milieu auquel appartient l'audience en présumant dès lors que ces attentes correspondent simplement aux caractéristiques sociales et culturelles du milieu en question. Inutile de le préciser: tout producteur de cinéma donnerait cher pour qu'il en soit vraiment ainsi. Le problème, cependant – comme

le savent bien tous les professionnels –, est qu'un film à succès reflète rarement d'une manière purement mécanique le goût de son public. Le test de sa réussite renvoie aussi à une autre logique. Comme le montre, en effet, Emmanuel Grimaud, chaque fois qu'un film commercial a vraiment du succès, c'est parce qu'il a su créer « son » audience, laquelle s'est chargée alors de constituer une caisse de résonance pour ce dernier de toutes sortes de façons que l'on ne saurait réduire seulement aux particularités socioculturelles du milieu en question, contribuant de la sorte à en démultiplier la popularité.

Fort d'avoir su ainsi se laisser guider dans ses enquêtes par une telle conception du rôle joué par l'audience, Emmanuel Grimaud peut alors nous proposer une description ethnographique étonnante des processus qui déterminent la popularité des films en Inde. Tout dépendra ainsi non seulement des commentaires, des conversations et des appréciations variées qui seront portées à propos des films, mais aussi, plus décisivement encore, de la manière dont chacun des éléments qui le composent (histoire, morale, acteurs, chants, dialogues, combats, costumes, etc.) va concourir à son succès en fonction de la manière dont ils pourront servir d'inspiration directe à son audience et se trouver ainsi incorporés de mille façons à l'existence des spectateurs.

En dernière analyse, la condition même pour que les images exercent leur influence est que s'abolissent les limites qui cantonneraient ces images à n'exister que sur les écrans ou même dans les salles obscures. La question est alors de savoir – comme le montre clairement Emmanuel Grimaud en mettant l'accent sur la notion de « test » – quel est le degré concret de répliquabilité d'un film, d'un acteur, d'un style d'une histoire, d'une chanson, etc.; et cela, non seulement dans l'univers relativement neutre des écrans de cinéma et de télévision, mais aussi dans la vie, la mémoire, les manières d'être de leurs audiences.

Les approches de Jean-François Werner et d'Emmanuel Grimaud sont ainsi complémentaires l'une de l'autre: la première est plutôt centrée sur la manière dont l'identité de personnes données s'incarne dans des images tandis que celle d'Emmanuel Grimaud montre à l'inverse comment des images peuvent, à leur tour, se réincarner dans des personnes. C'est d'ailleurs une dialectique assez semblable que l'on retrouve dans les contributions de ce numéro qui mettent plus spécifiquement l'accent sur le lien qui peut s'établir entre certaines formes d'imageries et des lieux ou des communautés.

### **Images de quartier**

On en a un premier exemple avec l'étude d'Agnès Serre sur la représentation de quartiers populaires urbains au Brésil. Dans le cas qu'elle étudie, en effet, deux représentations semblent devoir dominer: la première est celle que privilégient les médias conservateurs qui, de manière classique, présentent ce quartier pauvre comme un foyer d'activités illégales ou subversives où règnent la misère et l'insécurité. La seconde, très différente, est celle qu'offrent des organisations non gouvernementales et caritatives, qui s'efforcent, au contraire, de donner une image positive du quartier, fondée sur la solidarité de ses habitants et leur capacité collective à s'organiser et à se mobiliser, face aux inégalités et aux injustices qu'ils subissent.



Le point focal de la contribution d'Agnès Serres est de montrer comment diverses formes d'imagerie peuvent être alors mobilisées, pour privilégier l'une ou l'autre de ces représentations très contrastées. Elle insiste sur la manière dont le photo-journalisme à prétention réaliste est favorisé par les médias conservateurs pour établir le « constat » de l'anarchie et de l'insécurité régnante. À l'inverse, l'usage du dessin sera privilégié par les organisations de quartier pour illustrer et populariser les idéaux de solidarité et de résistance collective qu'ils promeuvent. C'est là, somme toute, un usage relativement traditionnel qui est fait de l'aspect indiciaire de la photographie – en jouant de l'apparence de réalisme qui la caractérise – tandis que le dessin semble plus apte – grâce à l'inventivité qu'il permet – à illustrer des formes de mobilisation qui ne se sont pas encore nécessairement concrétisées.

On assiste ici, semble-t-il, à la mise en œuvre de deux manières clairement contrastées de jouer des images pour renforcer l'identité d'un lieu et d'une communauté. Dans les journaux conservateurs, la « réalité » de ce quartier est censée venir s'inscrire dans les images qui lui sont consacrées, alors que les organisations militantes n'en proposent qu'une représentation provisoire qui ne trouvera sa signification véritable que si elle vient s'inscrire et se concrétiser dans la réalité de la mobilisation qu'elle appelle de ses vœux. Reste à savoir quelle part véritable chacune de ces deux formes d'imagerie a véritablement pris dans la définition visuelle du quartier et dans la mobilisation populaire de ses habitants.

C'est précisément à cette sorte de question que, dans un contexte différent, Dominique Couret et Bezunesh Tamru tentent de répondre en analysant une forme originale d'imagerie qui s'est répandue en 2001 sur les trottoirs d'Addis-Abeba, en Éthiopie. Mais tout l'intérêt de leur étude est de venir brouiller, comme à plaisir, les repères sur lesquels l'analyse des formes d'imagerie populaire ou populiste est plus habituellement fondée. Cette étude porte, en effet, sur la manière dont, par milliers, semble-t-il, les jeunes de la ville se sont mis à changer l'apparence de leur environnement familial, forts du soutien des habitants de leurs quartiers respectifs, en établissant de petits jardins ornementaux qui leur ont ainsi offert une façon originale de s'exprimer visuellement.

Au départ, pourtant, il n'y avait rien de particulièrement surprenant à ce qu'une personnalité médiatique de la ville se mette à la tête d'une campagne à caractère civique dont le but était d'inciter les jeunes de la ville à se substituer à des pouvoirs municipaux largement défaillants pour prendre en charge l'amélioration de l'habitat urbain; ni même à ce que l'accent soit mis plus particulièrement sur la création de petits jardins et de parterres de fleurs dans les parties les plus négligées de l'espace public urbain. De même ne s'étonnera-t-on pas outre mesure qu'une telle initiative ait remporté au départ un certain succès, les jeunes, encadrés par l'ONG, ayant été indemnisés pour leur participation.

Les choses prirent cependant un tour plus inattendu quand cette initiative commença d'être suivie avec un enthousiasme grandissant dans l'ensemble de la communauté urbaine – et, plus particulièrement, dans les quartiers populaires. Le plus remarquable, semble-t-il, fut que, par milliers et indépendamment de tout encadrement direct par l'ONG, des jeunes s'intéressent au projet, le détournent partiellement de sa finalité civique et environnementale et transforment ces

jardins en autant de supports visuels investis à leur gré de thèmes iconographiques les plus variés.

Après avoir présenté ainsi la manière dont s'établit la vogue de ces jardins plus ou moins spontanés, Dominique Couret et Bezunesh Tamru analysent dans le détail les circonstances historiques et politiques qui permettent partiellement d'expliquer les raisons pour lesquels des milliers de jeunes défavorisés dans la ville se seraient ainsi transformés en jardiniers improvisés. Mais, comme ils en administrent eux-mêmes la preuve avec beaucoup de subtilité, il n'en est que plus intéressant de s'interroger dans un tel cas sur les raisons mêmes qui viennent compliquer l'analyse du phénomène.

Il y a déjà quelque chose d'assez fascinant dans le statut de ces jardins et des décors visuels qui leur sont associés, car on ne saurait situer véritablement leur existence ni du côté de la représentation ni du côté de la pure réalité. Plus encore que dans les autres cas auxquels j'ai pu faire référence jusqu'ici, cette forme d'imagerie se distingue, en effet, par un statut hybride qui disqualifie d'emblée toute analyse trop rigide fondée sur une telle distinction. Mais, comme le font remarquer D. Couret et B. Tamru, leur statut est plus ambigu encore du fait que la popularité de ces jardins a été liée au départ à la personnalité médiatique de l'auteur de l'initiative, puis, très rapidement, à la couverture médiatique importante dont les jeunes qui se prêtaient à ce jeu ont été l'objet. En d'autres termes, le succès même de ces jardins est venu d'un effet de boomerang: non seulement les modèles en avaient été souvent inspirés par les médias, mais la possibilité d'en faire à nouveau des objets médiatiques venait consacrer cette activité.

D. Couret et B. Tamru font aussi apparaître une autre ambiguïté, sociologique celle-là. Ils montrent qu'il est particulièrement difficile ici de démêler jusqu'à quel point cette vogue peut être définie comme une forme d'embrigadement discret des jeunes sans abri ou, au contraire, comme un moyen d'expression qu'ils se seraient temporairement approprié. La situation, en tout cas, semble avoir été suffisamment peu claire pour inciter les pouvoirs en place à réprimer durement ce phénomène populaire. Mais, cruelle ironie, la logique d'une telle répression – contrairement à celle qui s'est abattue sur les étudiants à la même époque et dont la raison, à défaut de la légitimité, était facilement discernable – semble véritablement n'avoir fait sens pour personne.

Un dernier point vient brouiller encore davantage les pistes. C'est à propos de l'iconographie à laquelle ces jardins ont donné lieu. Là encore, il est clair, si l'on en croit D. Couret et B. Tamru, que le choix des thèmes iconographiques a constitué un moyen provisoirement privilégié d'expression pour ces jeunes. Néanmoins, on ne saurait analyser cette imagerie comme si elle était l'expression non médiatisée de l'imaginaire propre à ces derniers. Celle-ci vient plutôt nous révéler l'extrême diversité du répertoire dont ils disposent, quelque part à mi-chemin entre des traditions iconographiques locales et un réservoir d'images de plus en plus globalisé où chacun vient puiser à loisir. Comprendre pourquoi, à un moment donné et dans un contexte donné, tel sous-répertoire particulier va cependant s'imposer au service d'une forme ou d'une autre d'identité pose, dès lors, des problèmes méthodologiques délicats que d'autres articles dans ce volume tentent également de formuler.

## Les fabriques iconographiques de l'identité

L'impression relative d'arbitraire que donnent les choix visuels opérés par les jeunes d'Addis-Abeba est sans doute liée pour beaucoup à la circulation internationale des images qui caractérise plus que jamais le monde contemporain. Mais on ne saurait oublier qu'il s'agit d'un cas assez particulier dans la mesure où le besoin de s'exprimer y était largement spontané et qu'il n'y avait pas de tradition iconographique évidente dans laquelle il aurait pu s'inscrire. De ce point de vue, la situation analysée par Marie-José Jolivet, qui étudie les représentations imagées de la Guyane au cours des cent cinquante dernières années, ne saurait être plus contrastée.

Une des dimensions qui ressort clairement de sa recherche est, au contraire, la grande stabilité du processus d'accrétion auquel a donné lieu l'imagerie visuelle de cette ancienne colonie, devenue département français, au cours d'un siècle et demi d'histoire. Une telle stabilité n'a toutefois pas empêché cette imagerie d'évoluer lentement et de se renouveler progressivement. Marie-José Jolivet montre bien, en effet, les différentes étapes d'une telle évolution. Elle fait apparaître que cette imagerie, tout en restant largement marquée par la *place* que pouvaient occuper les différents aspects de la Guyane et de ses populations dans l'imaginaire colonial et touristique lié à cette région, n'a cessé cependant de faire écho à l'histoire institutionnelle, sociale et politique de cette dernière. Pratiquant pour ce faire une lecture « symptomale » de cette imagerie, elle utilise en particulier des notions comme celles « d'hyper ou d'hyporeprésentation ». C'est ainsi que l'on voit progressivement s'accroître ou décliner l'importance respective de certains thèmes iconographiques privilégiés qui peuvent concerner aussi bien des institutions (le baigne, la base aérospatiale) et des environnements spécifiques (la ville de Cayenne, « l'enfer vert ») que les différentes populations en présence (Créoles, Noirs marrons, Amérindiens, etc.).

Toutefois, au-delà d'une première lecture diachronique du corpus d'images qui s'est progressivement constitué autour de la Guyane, Marie-José Jolivet propose une analyse de cette imagerie profondément démarquée de celle que veulent accréditer aujourd'hui les présentations courantes du multiculturalisme qui caractérise cette région. La conséquence la plus spectaculaire de ces nouvelles présentations est, peut-être, la tendance à oblitérer très largement toute notion de temporalité et d'historicité; et, de ce fait aussi, toute référence quelque peu marquée à l'*histoire sociopolitique de la Guyane et aux conflits sous-jacents* où cette histoire s'exprime.

La trame qui sert aujourd'hui de support privilégié à l'imagerie visuelle de la Guyane est celle d'une pure juxtaposition de paysages et de communautés ethniques, ces dernières disposant de caractéristiques spécifiques qui se conserveraient inchangées dans le temps. Or, dans une conception ainsi placée sous le signe de l'intemporalité, tous les recyclages d'images deviennent possibles. Mieux, c'est précisément la possibilité d'un tel recyclage qui devient à la fois constitutive et synonyme de ce nouvel idéal identitaire. Dans un tel contexte, en effet, il n'y a plus que les ethnologues eux-mêmes pour continuer de se sentir gênés par les clichés ethnographiques qu'ont pu prendre leurs prédécesseurs au XIX<sup>e</sup> siècle; les gravures fantasmagoriques à la Jules Verne de « l'enfer vert » n'évoquent plus le rideau infranchissable derrière lequel se masquait l'Eldorado mais, tout au contraire, un

nouveau paradis écologique. Et peu importe l'histoire de la migration récente des Hmong du Laos, d'un bout du monde à l'autre, si, par la grâce de leurs atours traditionnels, ils évoquent la pérennité de la tradition.

Par certains aspects, l'idéologie qui ressort du film politique népalais analysé par Anne de Sales n'est pas sans rappeler celle dont Marie-José Jolivet relève l'influence dans son analyse de l'imagerie identitaire en Guyane: on y voit aussi une ancienne idéologie, de caractère plus intégrateur, se trouver progressivement concurrencée par des idéaux qui portent explicitement la marque du multiculturalisme. À un autre niveau, il apparaît que la culture des Amérindiens de Guyane ou celle des Magars du Népal peuvent être revalorisées aujourd'hui au nom de certaines formes de néopastoralisme, de néoprimitivisme ou d'environnementalisme. Aussi, sur un plan plus visuel, on peut constater également, dans chacun de ces deux cas, que des idéologies qui se réclament d'un enracinement local et valorisent à l'extrême tous les emblèmes pouvant faire écho à ce dernier n'échappent pas nécessairement à la séduction de stéréotypes (les arts martiaux asiatiques, le carnaval brésilien, etc.) qui n'ont guère à voir avec le purisme identitaire qu'elles revendiquent par ailleurs. Mais, s'il apparaît clairement que l'on est bien dans les deux cas dans un même monde, qui est aussi le nôtre, il est néanmoins difficile d'imaginer un contraste plus saisissant que celui existant entre les deux façons ici présentées de mettre l'image au service d'identités culturelles spécifiques.

À la différence de l'imagerie actuelle de la Guyane qui semble vouloir masquer toute forme de temporalité, le cas du film étudié par Anne de Sales se prête à une démonstration exemplaire de la manière dont le cinéma peut être mis au service d'une représentation imagée de l'histoire, mais aussi à l'ambition de montrer cette dernière « comme vous ne l'avez jamais vue ». Or, pour arriver à un tel résultat, il n'est pas suffisant de puiser son inspiration visuelle dans un stock d'images existantes localement ou même disponibles sur le marché mondial. Il n'est pas possible non plus d'improviser complètement une nouvelle version du passé qui correspondrait d'emblée aux idéaux identitaires que l'on promeut. Si l'on veut atteindre à un minimum de plausibilité et donc d'efficacité par rapport au public, l'effet de torsion qu'il faut opérer par rapport à l'historiographie courante s'improvise difficilement.

Certes, si l'on cantonnait l'analyse à un registre purement visuel, ce film pourrait être considéré comme une véritable première: non seulement, comme l'indique Anne de Sales, parce qu'il s'agit peut-être ici du premier film historique authentiquement révisionniste du cinéma népalais, mais, plus encore, aussi parce qu'il échappe largement, semble-t-il, aux genres et aux styles influencés par le cinéma indien dont s'inspire la majorité de la production cinématographique au Népal. Cependant, tout l'intérêt de l'analyse proposée est de montrer pourquoi, en dépit du caractère profondément inédit de ce film sur le plan visuel, il n'est pas possible d'en rapporter simplement le contenu au contexte immédiat de sa création. Procédant, en effet, à une véritable « archéologie » textuelle du scénario, A. de Sales montre que ce dernier représente en fait la dernière illustration en date d'un travail de révision plus ou moins souterrain de l'histoire du Népal qui se poursuit maintenant depuis plusieurs décennies. Ainsi, l'épisode historique qui est au cœur du film a longtemps constitué une sorte de version

officielle – d'ailleurs honorable pour tous les protagonistes – de la soumission des Magars (au XVIII<sup>e</sup> siècle) à un ancêtre de la dynastie royale d'origine hindoue encore au pouvoir aujourd'hui. Mais cela fait plusieurs dizaines d'années maintenant que, de chroniques historiques en romans, de romans en pièces de théâtre et de pièces de théâtre en films, une version complètement différente du même épisode a émergé.

La contribution d'Anne de Sales apporte donc une nouvelle dimension à l'analyse des images qui ressort des contributions à ce volume: elle montre que, pour comprendre la manière dont les images peuvent être mises au service de diverses formes d'identité, il n'est pas suffisant de considérer les transferts de toutes sortes qui peuvent exister entre différentes formes de représentations visuelles et la réalité; il faut s'intéresser avec la même attention à la manière dont les images s'insèrent dans un univers intertextuel très diversifié dont elles ne constituent jamais qu'un élément parmi d'autres.

## Retour au studio

Comme le fait remarquer Sophie Houdart dans sa remarquable analyse des préparatifs de l'exposition universelle de 2005 au Japon, le thème choisi pour cette exposition ne brille pas vraiment par son originalité puisqu'il s'agit d'un appel lancé, une fois de plus, en faveur d'une relation plus équilibrée entre l'homme et la nature. Il faut préciser cependant que les organisateurs de l'exposition se sont voulus plus spécifiques en prônant cet idéal par le biais de la notion japonaise de *satoyama*, qui renvoie plus précisément à l'espace qui environne les villages de montagne, marquant ainsi la transition entre la nature « incontrôlable » et l'espace habité. Mais en réalité, c'est à un autre niveau que les concepteurs de cette exposition ont véritablement fait preuve de leur inventivité.

À les en croire, ce n'est pas seulement la notion de « pavillon d'exposition », si représentative de toutes les expositions universelles du passé, qui est aujourd'hui complètement dépassée. C'est l'idée même d'image avec les supports qui lui sont habituellement associés dont il faut aussi se débarrasser. Contrairement à ce qui a pu se passer lors des expositions précédentes, l'écran, sous toutes ses formes, ne sera plus omniprésent. Reprenant ainsi des poncifs dont Platon s'était déjà fait une spécialité, les organisateurs de l'exposition voudraient en effet bannir de cette dernière « l'usage de l'image qui ne flouera plus les esprits ». L'ambition des organisateurs est donc de présenter, à l'occasion de cette exposition, non pas des représentations médiatisées de la nature, mais cette dernière dans toute son immutabilité. C'est pourquoi ils ont choisi d'organiser cette exposition dans une forêt apparemment magnifique: la forêt Kaisho. Grâce au choix d'un tel site, l'espace boisé sera à même de constituer non seulement le thème privilégié de l'exposition, mais aussi, plus littéralement, l'objet à exposer.

Comme on peut l'imaginer, ce projet a immédiatement suscité une véritable levée de boucliers. Le paradoxe de la situation est que ses opposants les plus acharnés le sont précisément au nom des idéaux environnementaux que l'exposition est censée promouvoir. Ils accusent les organisateurs de vouloir ruiner le site choisi pour l'exposition et, par là même, de trahir complètement l'esprit de la

notion de *satoyama* qu'ils prétendent populariser. Sophie Houdart montre ainsi avec beaucoup de finesse tout ce qui distingue l'idéologie environnementale des promoteurs du projet de celle de leurs opposants, et tout ce qui distingue leurs conceptions respectives de l'image et la manière dont chacun essaie d'en jouer pour promouvoir sa cause.

L'existence même d'une telle controverse vient également renforcer l'exigence décisive pour les organisateurs – s'ils ne veulent pas se ridiculiser totalement et contredire la philosophie même de leur projet – de faire la preuve qu'ils sauront utiliser un tel site sans le dénaturer ni le défigurer. Aussi, ces derniers envisagent-ils deux moyens pour atteindre un tel objectif : d'une part, s'assurer que tout le bâti de l'exposition soit pratiquement invisible, en enterrant partiellement les constructions et en utilisant la topologie du site pour les camoufler ; d'autre part, faire usage de l'imagerie virtuelle, à une échelle inconnue jusqu'alors, pour faire de la forêt elle-même un hall d'exposition tout à fait particulier, sans pour autant l'abîmer d'aucune façon.

Il n'y a cependant pas besoin d'être un esthète japonais pour réaliser le paradoxe de cette démarche. La philosophie explicite des organisateurs consiste, comme l'explique Sophie Houdart, à vouloir revaloriser le sens de « l'expérience vécue » contre les simulacres de l'image ; mais, pour atteindre un tel objectif, ils ne semblent pas hésiter, en revanche, à mettre leurs talents d'architectes aussi bien que les technologies visuelles les plus avancées au service d'une conception qui aboutirait à rendre « invisible » ce qui existe (l'architecture cachée) aussi bien qu'à rendre « visible » ce qui n'existe pas (l'imagerie virtuelle). En d'autres termes, loin de garantir un accès plus direct à une « réalité » qui s'imposerait alors d'elle-même dans toute son « immutabilité », le renoncement aux supports traditionnels de l'image aboutira à un effet de leurre plus systématique et plus troublant que celui qui découlerait simplement d'un usage plus ordinaire des images. Ainsi, à supposer que l'exposition corresponde effectivement au projet de ses concepteurs, ce ne serait pas seulement la lisière entre la nature et l'espace habité qui se trouverait redéfinie par cette dernière, ce serait aussi bien celle entre image et réalité.

Entre l'utopie d'un tel projet et la réalité, il y a évidemment un écart que l'on peut difficilement sous-estimer. Il suffit de se rappeler les résistances rencontrées par les jeunes d'Addis-Abeba pour avoir eu l'audace de chercher à redéfinir, aussi peu que ce soit, la lisière entre la nature et l'habitat sur les trottoirs de la ville. Même, dans le cas de l'exposition universelle, il n'est pas entièrement évident, comme le montre Sophie Houdart, que les concepteurs de l'exposition ne doivent faire finalement des concessions toujours plus grandes aux uns ou aux autres malgré tous les moyens dont ils disposent.

Il n'en demeure pas moins un espace très particulier que ce projet d'exposition universelle ne peut manquer d'évoquer. C'est, comme on l'a vu au début de cette présentation, un espace relativement à l'abri des pressions du monde extérieur, où il est loisible de donner à voir ce qui n'existe pas comme de faire disparaître de la vue ce qui ne vous convient pas. Cet espace, bien sûr, c'est l'espace du studio. Et, faute de savoir pour l'instant comment tournera ce gigantesque « studio » que les Japonais veulent mettre en place dans la forêt Kaisho en 2005, je me permets de

vous inviter à vous faire une idée plus précise de celui de Cornélius Augustt à Korogho en Côte d'Ivoire, en compagnie de J.-F. Werner. Cela tombe bien: la visite commence dans les pages suivantes.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON B. [1983], *Imagined Communities*, London, Verso.
- BABB L., WADLEY S. (eds) [1995], *Media and the Transformation of Religion in South Asia*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- BARTHES R. [1980], *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- FREEDBERG D. [1989], *The Power of Image; Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago Press.
- GELL A. [1998], *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GUTMAN J.M. [1982], *Through Indian Eyes, 19th and 20th Century Photography from India*, New York, Oxford University Press.
- HJORT M., MACKENZIE Scott (eds) [2000], *Cinema and Nation*, London, Routledge.
- MADHAVA PRASAD M. [1998], *Ideology of the Hindi Film; a Historical Construction*, Delhi, OUP.
- MICHAUD R., MICHAUD S. [1981], *L'Orient dans un miroir*, Paris, Hachette.
- NANDY Ashis (ed) [1997], *The Secret Politics of our Desires: Nation, Culture, and Gender in Indian Popular Cinema*, Zed Books.
- PINNEY Ch. [1997], *Camera Indica, the Social Life of Indian Photographs*, London, Reaktion Books.
- RYAN J.R. [1997], *Photography and the Visualization of the British Empire*, London, Reaktion Books.
- SHARMA S. [1997], *Street Dreams*, London, Booth-Clibborn editions.
- SHARMA S. [2000], « Delhi through the Eyes and Lenses of a Photographer », in Dupont, Tarlo, Vidal (eds), *Delhi, Urban Space and Human Destinies*, Delhi, Manohar: 173-180.
- VIDAL D. [1997], « Empirisme et croyance dans l'hindouisme contemporain: quand les dieux boivent du lait », *Annales HSS*, juillet-août, 4: 881-915.
- WENDL T. [2001], « Entangled Traditions; Photography and the History of Media in Southern Ghana », *Res*, Spring 2001, 39: 78-101.