

Echapper à la sidération des images !

A propos de L'intronisation de Sebastião Salgado à l'Académie des Beaux Arts

(Article publié sur le Club de Mediapart le 5 déc 2017 - JP Achard)

Le rouleau compresseur de la subjugation aidé en cela par la vénération quasi universelle des pages culturelles des grands médias, ont fini par conduire Sebastião Salgado à la béatification suprême. L'artiste fait son entrée à l'Académie des Beaux Arts le mercredi 6 décembre 2017, après avoir été élu en avril 2016 au fauteuil du photographe Lucien Clergue décédé en novembre 2014. Il sera intronisé par son compère "hélicologiste" Yann Arthus-Bertrand déjà en place dans l'institution.

Après l'exposition *Genesis* en 2013, **Sebastião Salgado** a fait la une des magazines culturels à l'automne 2014 avec le film *Le sel de la terre* qui le met en scène avec la complicité de son fils **Juliano**, et de **Wim Wenders** associé pour l'occasion à l'entreprise familiale, *Amazonas Images*. (entreprise basée à Paris, entièrement dévolue à son œuvre, et qui emploie huit personnes qui gèrent ses publications dans la presse, ses expositions, ses livres, ses films...). Cette année encore, Sebastião Salgado était l'invité d'honneur du Salon de la photo avec une exposition à la clé.

Ainsi "L'apôtre de la planète" (selon Luc Desbenoit - *Télérama* 8/9/2013) fait son entrée dans le saint des saints du Temple de la culture officielle.

La société du spectacle n'en finira pas de nous surprendre et surtout de nous faire oublier pas mal de choses de notre culture visuelle et de nos savoirs sur l'image :

- Oublier pour commencer **Jean Rouch**, dont on fête le centenaire cette année, lui qui, à partir des années 50/60 a profondément transformé le cinéma ethnographique en associant les peuples à la construction de leurs images, prenant ainsi le contrepied de l'ethnographie visuelle d'alors chargée de toute la condescendance pour ne pas dire la morgue du regard de "l'homme civilisé" sur ces "peuples primitifs" de "nos" contrées lointaines.
- Oublier aussi **Roland Barthes** qui à propos d'une exposition d'Edward Steichen en 1955 parlait déjà de « Cette vieille imposture »... « qui consiste à placer la nature au fond de l'histoire » (*Mythologies*, Seuil, 1957.)
- Oublier encore **Susan Sontag**, qui dans un ouvrage de 2003 : *Devant la douleur des autres* évoquait déjà, à propos d'une exposition de Sebastião Salgado, les questions posées par l'inauthenticité du beau et l'esthétisation du malheur.
«... Je me méfie de la compassion suscitée par des photos et que ne prolonge aucune réflexion. Je crois que la réflexion doit se substituer à l'incantation généreuse, qui n'est souvent qu'un simulacre. »
- Oublier le *voir ensemble* cher à **Marie-José Mondzain** et comme elle le disait à propos du film *Intouchables* «... tomber dans le sommeil de la pensée, tomber dans

le sommeil de la parole et le silence de la critique et se laisser bercer par un artefact absolu qui efface toutes les contradictions... »

• Oublier encore les codes de la représentation, et de la mise en image, oublier la construction d'un point de vue spécifique pour laisser croire à la naturalité des images qui s'offriraient d'elles-mêmes au regard du spectateur. Comme dans l'image ci-dessus (extraite du film) où l'on voit Salgado photographiant "discrètement" de loin, sans doute pour ne pas les déranger (?), la danse de ces amérindiens en oubliant l'autre caméra celle du filmeur et tout le dispositif, le matériel et l'équipe qui vont avec et que l'on ne voit pas, mais qui suppose tout un travail d'organisation et de mise en scène dans lequel ces amérindiens ne sont finalement que les figurants d'un propos qui se construit en dehors d'eux-mêmes,



tandis que l'image nous laisse croire en son contraire. 60 ans après Jean Rouch !

Cette vision surplombante (ou surplombée !) d'un paradis perdu à retrouver, Salgado s'en fait donc l'apôtre et pour cela il faut de belles images (et les images de Salgado sont incontestablement belles). Mais elles sont belles parce que construites avec les moyens d'une production propre à l'industrie du spectacle et fondée sur une esthétique qui conforte les imaginaires des attentes spectatoriennes. Attentes d'autant plus fortes qu'elles sont, bien souvent, le rare échappatoire entrevu face à des vies difficiles et à la monotonie du quotidien. Et ça marche... et évidemment on en redemande... et la programmation est là comme par hasard à point nommé. L'industrie du spectacle sait parfaitement planifier la mise sur le marché du désir les produits qu'elle fabrique.

Le problème c'est que, comme le souligne Benoît de L'Estoile, « Dans ce travail de construction mythique, les "peuples indigènes" jouent le rôle de simple support pour des représentations qui n'ont qu'un lien indirect avec leurs référents empiriques : seuls sont sélectionnés et retenus les traits qui confirment le mythe, tandis que ceux qui le contredisent sont écartés. »

Le contraire d'une démarche documentaire digne de ce nom.

Salgado ce “monstre sacré de la photographie..., ce grand humaniste” (*toujours selon les mots de Télérama !*) partage avec Yann Arthus Bertrand un même mode de fonctionnement et une même idéologie. Nos deux hélicologues (ou hélicothéologues c’est selon) dans leur apparente quête d’un monde plus beau et débarrassé de toutes scories savent ainsi, en tant que prophètes bien sûr, se placer “au-dessus” des autres (ce bas populo pollueur) en nous faisant oublier leurs propres machineries : comme ces semaines et ces mois de survol de la planète en hélicoptère - Vous imaginez 1 ou 2 milliards d’individus en hélicoptères à la recherche des peuples “authentiques” et des beautés sauvages. (je dis 1 ou 2 milliard en comptant seulement la population des pays développés - il faut bien quand même qu’il en reste des moins développés sinon où seraient cachés les authentiques !)

- Oublier encore (ou essayer de faire oublier) les centaines de milliers d’euros nécessaires à financer cette *grandiose entreprise* et qui pour Salgado est sponsorisée par “Vale” la deuxième entreprise minière mondiale originaire de la même région que lui, mais aujourd’hui implantée un peu partout dans le monde et qui, comme il se doit pour échapper à l’impôt dans les pays concernés, a son siège... en Suisse à Saint-Prex.

- Oublier enfin que le projet mystificateur de reboisement de l’Amazonie dont Sebastião Salgado se sert pour essayer de montrer que l’amour qu’il porte à la nature n’est pas seulement en photos, mais aussi en actes - projet porté par *Instituto Terra* institution financée elle aussi par *Vale* - n’est en fait que la reforestation des milliers d’hectares que papa Salgado possédait et dont le descendant valorise ainsi, à sa manière, cette propriété. On peut se demander pourquoi dans son élan anthropophilique n’offre-t’il pas un peu de ses biens à quelques sans-terre, il doit bien en trainer quelques uns au Brésil ? non !

Pour compléter le tableau de l’imposture, on trouvera en annexes, ci-après :

Annexe 1 - “Salgado, le business du paradis perdu”, par André Rouillé, historien et théoricien de l’image, Maître de conférence à l’Université de Paris 8. Article paru en décembre 2013.

Annexe 2 - “Sebastião Salgado, liaisons dangereuses”, édifiant article du Monde de Nicolas Bourcier (correspondant régional à Rio de Janeiro), Caroline Stevan, Claire Guillot paru le 6 décembre 2013.

Annexe 3 - “Images des paradis perdus: mythe des « peuples premiers », photographie et anthropologie”, Long article écrit en 2012 par Benoît de L’Estoile à propos entre autres des expositions de Sebastiao Salgado.

(Benoît de L’Estoile est directeur de recherches au CNRS. Il fut en 2010-11 professeur associé en Anthropologie Sociale à l’Université de Rio de Janeiro)

Salgado, le business du paradis perdu

par André Rouillé

06 déc. 2013 - Paris-Art - numéro 428

Le photographe-vedette brésilien Sebastiao Salgado, qui habite Paris, occupe actuellement, avec 245 photos de sa dernière super-production *Genesis*, les quatre étages de la Maison européenne de la photographie. Le succès est énorme, la foule se presse pour «s'abreuver à la splendeur des régions polaires, des forêts tropicales, des savanes, des déserts torrides, des montagnes dominées par des glaciers et des îles solitaires», comme l'indique Lélia Salgado, à la fois femme du maître, et commissaire-scénographe de l'exposition.

Comme à son habitude, Sebastiao Salgado n'a pas fait les choses à moitié. Son approche est toujours stratégique, panoramique et entrepreneuriale. Il planifie, coordonne et établit des synergies planétaires pour financer ses campagnes, pour organiser ses expositions et leur circulation internationale (Paris, Londres, Sao Paulo, Toronto, Rome, Rio de Janeiro, Lausanne), pour publier des livres toujours somptueux, épais et lourds, édités en plusieurs versions (Taschen, 520 p., 49,99 euros), etc., sans oublier les produits dérivés, et bien sûr un dispositif promotionnel puissant, très efficacement ajusté.

Salgado a depuis longtemps rompu avec le contact réputé direct, souvent spontané et impromptu, que les photographes établissent généralement avec le monde et les choses par delà les facteurs culturels, esthétiques, idéologiques, techniques et économiques qui infléchissent toujours, consciemment ou non, leur regard et leurs actes. Toutes ces forces qui agissent en sourdine sur le travail photographique et qui s'impriment subrepticement dans les formes mêmes des images, Salgado les traite une à une, de façon rationnelle, dans le cadre de la structure «Amazonas Images» qu'il a créée en 1994 après avoir collaboré avec les agences Sygma, Gamma et Magnum.

Aussi, Salgado pratique-t-il la photo moins en photographe qu'en entrepreneur. Sa manière de travailler est plus proche de celle d'un producteur-réalisateur de cinéma que du photojournaliste qu'il affirme être resté, mais avec des justifications moins photographiques qu'économiques: «Le financement de mon travail est assuré par la presse» (*Le Monde*, 22 oct. 2005).

En réalité, en passant des agences de photojournalisme à sa structure «Amazonas Images», Salgado a élevé sa pratique photographique aux conditions de l'industrie culturelle telle qu'elle prévaut au cinéma.

Dans le cinéma, qui mobilise toujours d'importants moyens, l'argent est un préalable. Alors qu'en photographie, où les structures sont beaucoup plus légères

et le plus souvent individuelles, on fait beaucoup avec peu ou rien. Des coûts de production relativement réduits et une logistique toujours modeste assurent à la photo une souplesse et une certaine rapidité de réalisation. Un rapport au monde et aux choses plus artisanal que celui, industriel, du cinéma.

Or, c'est l'inverse chez Salgado qui conçoit des projets photographiques toujours pharaoniques, exigeant d'importants budgets et de longues durées de réalisation. C'est le cas pour *Genesis*, dont la conception, la recherche de financements, la réalisation des images, des livres, des expositions internationales, et la promotion, ont nécessité pas moins de huit années.

Les interviews de Salgado font également apparaître que la machinerie photographique actionnée pour *Genesis* ressemble fort à celle qu'il avait expérimentée avec sa femme au Brésil, sur une propriété familiale de 800 hectares dévastée par la pollution. Ensemble, ils avaient conçu et conduit le «projet dément» de la reboiser «avec un objectif de deux millions et demi d'arbres de trois cents espèces différentes» (*TeLERAMA*, 28 sept. 2013). En somme, Salgado photographie un peu comme il reboise et fait revivre des terres mortes. En relevant des défis, toujours «déments». Avec un regard global «sensible aux changements planétaires», aiguïlé par une solide formation d'économiste et ciselé par une sincère «âme de militant».

Mais la sincérité et l'énergie de Salgado pourraient bien n'avoir pas suffi à faire de *Genesis* une réussite, ni même une opération pertinente sur les plans conceptuels autant qu'esthétiques. Car le projet est grevé par l'idée profondément erronée selon laquelle notre attention écologique en faveur de «notre planète, que nous avons tous le devoir de protéger», ne peut que prendre pour modèle un supposé «monde des origines», et se détournant du «monde contemporain».

L'aspect indissociablement écologique et politique bascule ainsi dans la fiction que notre monde recèle un autre monde en son sein, un «monde des origines», un cristal de monde en quelque sorte, qui aurait miraculeusement échappé aux vicissitudes et méfaits de la civilisation contemporaine, et qui aurait ainsi reçu de la providence ce privilège inouï de s'être maintenu dans l'harmonie originelle «des paysages, des animaux et des peuples» (Lélia Salgado). En somme l'écologie sans la politique, la nature à rebours de la société, le salut dans un mouvement régressif de l'histoire jusqu'à sa mythique origine intemporelle, celle d'un état de nature d'avant l'éclosion de la société.

C'est sur cette philosophie à deux balles que repose le projet *Genesis*, entre les mythes du paradis perdu et du bon sauvage, les stéréotypes de la pureté des origines, et la fiction d'une rédemption possible de l'humanité par une «quête du monde des origines» où la nature ne serait que «pureté», «majesté» et «splendeur», et les hommes encore humains.

Ces sortes de scénarios, qui oscillent entre Ushuaia et le malaise contemporain dans la civilisation, font l'ordinaire des séries télévisées et des films grand public. La manichéenne matière de la société du spectacle.

Le dispositif *Genesis* est en effet pleinement spectaculaire, par son mode de production, par son économie, par son ampleur titanesque, par le manichéisme de son argument, et par son esthétique même.

Le spectacle aime les oppositions tranchées et les idées simples? *Genesis* n'en manque pas: entre nature et civilisation, pureté et déliquescence, origine atemporelle et situation présente. Entre le bien et le mal.

Le spectacle veut de l'action? *Genesis* cumule jusqu'à la démesure «quêtes», «défis», «projets déments», découvertes, exploration de territoires immaculés, plongées dans des civilisations ancestrales hors du monde et du temps.

Le spectacle est friand de récits? Salgado déroule à l'envi depuis huit ans un storytelling désormais bien rôdé qui inscrit *Genesis* dans sa propre vie et ses expériences, même les plus intimes parfois (*Telerama*, 28 sept. 2013): son enfance «de rêve» ; ses doutes de reporter («Je n'avais plus foi en l'humanité [...] ; je n'avais plus de sperme») ; et l'expérience inaugurale du reboisement de la terre familiale («Je voyais renaître le paradis de mon enfance, et la vie est revenue en moi. C'est alors que le projet de *Genesis*, sur la splendeur de la nature, a commencé à germer»).

Mais l'esthétique est elle aussi spectaculaire, dans l'excès autant que dans le stéréotype et l'instrumentalisation. Les icebergs et les montagnes sont figurés comme des décors de théâtre avec force contrastes et effets de brume. Des jeunes femmes supposées être à l'état de nature exhibent des poitrines de rêve dans des poses proches de celles des mannequins de mode, tandis que d'autres, aux bouches déformées par d'énormes plateaux, apportent une non moins spectaculaire et folklorique touche d'archaïsme. En outre, des hommes et des femmes (souvent seins nus) posent individuellement ou en groupe dans des attitudes si contraintes et si empreintes de civilisation qu'elles trahissent la mise en scène. Et... sonnent la faillite du projet puisque ces habitants du «monde des origines» qui devaient tracer des voies d'espoir pour les désabusés de la civilisation contemporaine pourraient bien avoir été instrumentalisés par eux au profit d'un projet qui, dans cette hypothèse, s'avérerait être une supercherie, très emblématique de l'époque honnie!

Comme les hommes, les animaux les plus sauvages paraissent paisibles et heureux: tous d'une extraordinaire disponibilité, et toujours d'une stupéfiante beauté. Mais de cette sorte de beauté ostentatoire, lyrique et dramatique à l'excès, tonitruante et consensuelle, à l'inverse d'une beauté incisive et intempestive qui ouvrirait les regards, stimulerait la pensée, briserait les stéréotypes, et qui résonnerait au tempo et aux intensités du monde et de ses devenir.

Salgado reste indéfectiblement attaché aux mêmes effets pesamment lyriques et dramatiques du noir et blanc, des contre-jours et des ciels chargés. Mais ce lexique visuel éminemment pompier, qui trahit un regard binaire (le bien, le mal; la pureté, la déchéance; le monde des origines, le monde contemporain), et qui satisfait à la logique financière, esthétique et conceptuelle du spectacle, manifeste autre chose encore: une profonde duplicité et une vraie mascarade.

Car son «hommage à la fragilité de la planète» et son appel au «devoir de [la] protéger», Salgado les proclament d'autant plus fortement qu'il reste discret sur ses soutiens financiers, notamment sur ses «liaisons dangereuses» (Le Monde, 06 déc. 2013) avec le groupe brésilien Vale, deuxième entreprise minière du monde, de nombreuses fois condamnées pour ses atteintes à l'environnement.

Ainsi, les appels à protéger la planète sont d'autant plus vibrants qu'ils ne serviraient en réalité guère qu'à soutenir un généreux sponsor en quête de bonne conduite écologique.

De cette duplicité fondamentale, il ressort des spectateurs floués, et... des images d'une sinistre complaisance qui confondent noirceur et profondeur, et qui, en sourdine, trahissent la supercherie.

André Rouillé

Historien et théoricien de la photographie. Maître de conférence au département des arts plastiques de l'Université Paris VIII

Texte original :

<http://www.paris-art.com/art-culture-France/salgado-le-business-du-paradis-perdu/rouille-andre/427.html>

Annexe 2

Sebastiao Salgado, liaisons dangereuses

Nicolas Bourcier (Rio de Janeiro, correspondant régional),

Caroline Stevan, Claire Guillot

Vendredi 06 décembre 2013 - Le Monde

A la Maison européenne de la photographie (MEP), lors du vernissage de l'exposition « Genesis », de Sebastiao Salgado, le 24 septembre, à Paris, un invité surprise fait sensation : Afukaka, chef de la tribu brésilienne des Kuikuro, en jean et le torse nu, coiffé de plumes rouges et jaunes. Le photographe a invité son modèle, immortalisé dans un portrait solennel, à faire le voyage depuis le Brésil. Sa présence haute en couleur appuie le discours écologiste développé dans « Genesis » : le projet est axé sur « *les sanctuaires de la planète qui n'ont pas été abîmés par l'homme* ».

Jusqu'ici, Sebastiao Salgado, photographe brésilien, l'un des plus populaires au monde, connu pour ses projets planétaires, avait consacré son énergie à l'espèce humaine, depuis « La main de l'homme », hommage aux travailleurs manuels, jusqu'à « Exodes », consacré aux migrations mondiales. « Genesis » se penche sur la nature. « *J'ai découvert que 46 % de la planète sont préservés, raconte-t-il. C'est cette partie pure qui garantit la production d'eau, d'oxygène. Il faut la préserver.* » A la MEP, ses images aux noirs et blancs contrastés et aux lumières théâtrales évoquent un éden d'avant la chute – ou d'avant la pollution : baleines monumentales, déserts et glaciers balayés par les vents, mais aussi tribus de Papouasie ou d'Ethiopie.

La recette fait mouche : à Rio et Toronto, l'exposition a attiré respectivement 100 000 et 250 000 visiteurs. Au Musée de l'Élysée, à Lausanne, elle est en passe de battre tous les records de fréquentation. « *Nous pensons clore l'exposition avec 35 000 à 40 000 visiteurs, contre 20 000 habituellement* », explique le directeur, Sam Stourdzé. Même record à la MEP, à Paris, où, après dix semaines d'ouverture, déjà 90 000 visiteurs l'ont parcourue. Les éditions Taschen en sont déjà au sixième tirage de l'édition grand public de *Genesis*, traduite en six langues.

QUATRE ANNÉES DE VOYAGES PAYÉS PAR VALE

Pourtant, le projet fait aussi grincer des dents. Car le photographe est sponsorisé par le groupe privé brésilien Vale, deuxième entreprise minière du monde. « *Sebastiao Salgado vient de la même région que le groupe, il sait à quel point nous inscrivons notre démarche dans le développement durable*, explique Nadine Blaser, responsable de la communication et du sponsoring de Vale International SA, à Saint-Prex, en Suisse. *Son travail consiste à alerter le grand public sur le besoin de préservation de la planète, et correspond parfaitement à notre positionnement.* »

L'entreprise a payé les voyages du photographe durant quatre années – sur les huit qu'a duré le projet – et financé certaines expositions en fonction des intérêts locaux du groupe (Londres et Toronto en 2013, Singapour et Shanghai en 2014). Le montant total de l'engagement n'est pas divulgué. Tout juste connaît-on le coût de deux expositions organisées en grande pompe à Rio de Janeiro et Sao Paulo en 2013 : 2 382 350 reals (740 000 euros). Une somme importante à laquelle il faut ajouter le coût des voyages – que le journal *Brasil Economico* évalue à 1 million d'euros. Un chiffre ni confirmé ni démenti par le géant brésilien. Sebastiao Salgado ne voit, lui, aucune contradiction à financer un projet environnemental par une industrie qui épuise le sous-sol terrestre. « *L'industrie minière n'est pas un problème, assure-t-il. Au Brésil, la plus grande pollution, c'est le pétrole, et surtout l'agriculture, qui est fatale pour la forêt. Alors que la mine est localisée.* » Et puis, « *sans l'industrie minière, il n'y a pas de voiture, pas de train* », ajoute-t-il.

L'HISTOIRE EST ANCIENNE

Entre Vale et Salgado, l'histoire est ancienne. Le père de son épouse, Lelia Deluiz Wanick Salgado, a travaillé dans l'entreprise dès ses premières années d'existence. Le photographe est originaire du Minas Gerais, où surgit la première mine de l'entreprise, alors publique. « *Dans mon Etat, rappelle Sebastiao Salgado, il n'y a que des mines. C'est avec cette industrie que tout le monde vit là-bas. Je suis tombé dans le chaudron.* »

C'est en 1998 que Vale participe à son premier « mécénat » avec les Salgado : l'entreprise finance Instituto Terra, une fondation privée que les époux lancent sur l'ancienne ferme de 15 000 hectares du père de Sebastiao Salgado, à l'est du Minas Gerais. « *La ferme était devenue un endroit mort, dévasté par la déforestation, raconte-t-il. Lelia m'a dit qu'on pouvait replanter la forêt. J'ai frappé partout pour avoir des aides. On a planté un million d'arbres et l'écosystème s'est reconstitué, les animaux sont revenus.* »

Vale se flatte d'avoir fait don de 500 000 arbres issus de sa réserve naturelle à Linhares (Etat de l'Espirito Santo) pour le reboisement. De son côté, le photographe explique que sa fondation permet à deux autres de ses partenaires, le producteur de café Illy et l'éditeur Taschen, d'« *effacer leur empreinte environnementale* » en rachetant des crédits carbone produits par Instituto Terra. Une façon de se « verdir » à bon compte.

Jusqu'à « Genesis », Sebastiao Salgado avait surtout financé ses projets photographiques par la presse, selon un système bien orchestré, qui a fait de lui une entreprise et une marque internationale. Son agence Amazonas Images, située à Paris, est dévolue à son œuvre : huit personnes gèrent ses publications dans la presse, ses expositions, ses livres, ses films... Sa femme, Lelia, prend en charge le commissariat d'exposition et conçoit ses livres. Son fils Juliano prépare actuellement un documentaire sur son père, prévu pour 2014.

Mais la crise de la presse a changé la donne. Pour « Genesis », plusieurs partenaires ont jeté l'éponge, comme le *Guardian*, qui n'a financé que les quatre premières années du projet, avant de publier au coup par coup. Le photographe s'est tourné vers la vente des tirages, en hausse – ses images de plus de deux

mètres s'achètent 100 000 dollars (plus de 73 000 euros). Et aussi vers les sponsors, en particulier Vale.

56 AMENDES

Sebastiao Salgado défend son choix : « *Vale n'est pas une entreprise bandit. Les plus grosses ONG brésiliennes, et aussi les municipalités, travaillent avec elle.* » Une réalité dans un pays où les entreprises jouent un rôle social majeur depuis l'instauration de la loi Rouanet, adoptée par le Congrès en 1991 et qui permet de déduire l'équivalent de 4 % de leurs impôts pour financer des projets culturels. Il n'empêche, de 1997 à 2007, le groupe minier a payé 56 amendes, pour une somme totale de 37 millions de reals, infligées par Ibama, l'Institut brésilien de l'environnement : consommation de carbone provenant de la forêt native, incendies dans des aires de préservation environnementale, destruction de forêts permanentes... L'entreprise a fait appel contre la grande majorité des infractions qu'on lui reproche.

En 2010, alors que Sebastiao Salgado sillonnait la planète, Vale aurait causé des dégâts pour l'environnement sur une superficie de 741,8 km², selon l'organisation Articulation internationale des victimes de Vale (AIVV), qui regroupe 30 mouvements sociaux au Brésil, en Argentine, au Canada, au Chili et au Mozambique.

L'INFAMANT PUBLIC EYE AWARD 2012

Enfin, en janvier 2012, l'entreprise a reçu l'infamant Public Eye Award, un prix remis en marge du Forum de Davos aux sociétés « *coupables de violations des droits humains et d'atteintes à l'environnement particulièrement crasses* » par deux ONG, la Déclaration de Berne et Greenpeace Suisse. Vale a gagné face à Tepco, l'opérateur japonais de la centrale nucléaire de Fukushima.

« *Cette nomination nous a été proposée par plusieurs ONG, dont International Rivers, sur le cas précis du barrage de Belo Monte* », rappelle Michael Baumgartner, responsable des Public Eye Awards pour Greenpeace Suisse. Vale participe en effet à hauteur de 9 % dans ce mégaprojet controversé de barrage hydroélectrique sur le fleuve Xingu en Amazonie. Près de 40 000 habitants, en majorité des Indiens, ont été déplacés par les travaux et 502 km² de terres ont été inondées. Selon Michael Baumgartner, 88 000 personnes ont pris part au vote en ligne organisé pour choisir le lauréat 2012 des Public Eye Awards, et 25 041 ont opté pour Vale.

1,5 MILLIARD DE DOLLARS EN 2013

Un faux procès, rétorque Sebastiao Salgado : « *Vale n'a aucune activité là-bas, ils ont juste pris des parts.* » Le groupe reste pourtant la première entreprise privée du consortium.

Le prix a poussé les dirigeants de Vale à créer un site Internet (valesclarece.com.br) pour se défendre face aux mouvements de protestation qui

ont émergé dans l'Etat du Maranhao (Brésil), au Mozambique, à Sudbury (Canada), à Morowali (Indonésie) ou encore à La Loma (Colombie). Le groupe, qui a changé de direction en 2011 et qui fait beaucoup d'efforts pour améliorer son image, rappelle avoir figuré, en janvier 2013, au Forum économique mondial à Davos, dans la liste des 50 entreprises les plus respectueuses en termes d'environnement, selon le classement établi par l'entreprise Corporate Knights...

« GREENWASHING » ?

Le groupe affirme avoir investi 1,5 milliard de dollars en 2013 dans des actions socio-environnementales à travers le globe. Cette somme colossale illustre une stratégie généralisée chez d'autres géants de l'économie mondiale (Petrobras, Total, Deutsche Bank...), soucieux de marquer des points sur le marché international devenu de plus en plus sensible aux questions environnementales. Interrogée à l'occasion de l'exposition de Sebastiao Salgado à Londres, l'ONG [Amazon Watch](#) a dénoncé le financement de Vale comme étant du « *greenwashing* » (opération de communication visant à s'attribuer une bonne conduite écologique).

A Paris, lors du vernissage de l'exposition « Genesis », de Sebastiao Salgado, le chef kuikuro Afukaka n'a rien dit sur Vale. Mais il a profité du voyage pour témoigner des atteintes aux droits des Indiens. Devant les images idylliques de sa tribu, il a évoqué « *les digues qui font baisser le niveau de l'eau* », « *les touristes qui font des expéditions de pêche* ». Et le barrage de Belo Monte.

Cet article n'est disponible que pour les abonnés

Il a été repris pour une grande partie par le journal *Le Temps* en Suisse :

http://www.letemps.ch/Page/Uuid/84e833c8-5e3f-11e3-bb27-411a889f2734/Genesis_le_paradis_controversé_de_Sebastião_Salgado

Images des paradis perdus: mythe des « peuples premiers », photographie et anthropologie

par Benoît de L'Estoile (CNRS, IRIS, Paris)

décembre 2012

Cet article, s'appuyant notamment sur un vaste ensemble d'expositions en France et au Brésil, analyse les façons dont le mythe des « peuples premiers », fournissant aux classes moyennes urbaines l'image romantique de peuples indigènes hors de l'histoire, trouve une incarnation privilégiée dans les photographies des groupes indigènes d'Amazonie, souvent représentés de façon stéréotypée. Ces représentations romantiques présentes dans les médias, les univers artistiques, structurent aussi les catégories de perception et d'interprétation des visiteurs d'expositions, des spectateurs ou des lecteurs, constituant une composante essentielle du succès populaire de l'anthropologie.

Il y a quelques années, le *Nouvel Observateur*, magazine français à grand tirage et à prétention intellectuelle, consacra un numéro hors-série à l'anthropologie, sous le titre *Lévi-Strauss et la pensée sauvage* (Daniel, 2003). Alors même que plusieurs articles, rédigés dans une veine critique par des anthropologues, affirmaient explicitement la rupture avec le mythe romantique d'une altérité radicale, l'iconographie du numéro, empruntée à des agences de presse plutôt qu'à des photographies de terrain, baignait dans une atmosphère primitiviste, présentant des guerriers de Nouvelle Guinée aux corps couverts de peinture, des femmes africaines en tissus colorés, des photographies de rituels exotiques. La photographie de couverture, signée de Sebastião Salgado, représentait une jeune fille Yanomami dénudée sortant de l'ombre, au visage énigmatique portant trois labrets, évoquant l'image romantique de tribus primitives issues d'un lointain passé et menacées de disparition, que renforçait le sous-titre même de ce numéro spécial (À la rencontre des Aborigènes, des Bamiléké, des Navajo, des Quechua, des Otomi). En novembre 2007, dans le cadre de la manifestation artistique *Photoquai, Biennale des images du monde*, coordonnée par le musée du quai Branly, ouvert l'année précédente, l'ambassade du Brésil à Paris présenta *Indiens du haut Xingu*, une série de photographies de Salgado. Le noir et blanc renforçait l'aspect dramatique de ces images, faisant ressortir la beauté des corps indiens. La photographie diffusée dans les médias et reprise dans le catalogue (Pivin, 2007 : 214) figure une belle jeune femme de trois quarts, nue, en train d'être peinte, dans un intérieur où l'on devine d'autres personnages². Dans les deux cas, de belles images de corps amérindiens nus, censées évoquer dans un cas l'ethnologie, dans l'autre le Brésil, sont utilisées pour susciter le désir d'acheter un magazine ou de visiter une exposition.

Ces exemples suggèrent que ces photographies tiennent leur attrait non seulement de leurs qualités esthétiques propres, mais aussi du fait qu'elles mettent en jeu un mythe qui oriente le regard occidental sur les sociétés non-européennes, celui des « peuples premiers »³. Forme moderne de la nostalgie pour un paradis perdu, ce mythe inverse les traits négatifs associés à la civilisation occidentale ; les « peuples premiers » apparaissent ainsi à la fois comme radicalement autres et comme représentant une part oubliée de nous-mêmes. La volonté, souvent affirmée par les anthropologues contemporains, de

transformer la vision courante sur les peuples dits « indigènes » ou « autochtones », - par exemple par une exposition de photographies-, doit nécessairement se confronter à un ensemble de représentations profondément enracinées dans les discours et les images qui ont été produits sur ces groupes. Faisant l'archéologie d'un musée consacré aux « arts et civilisations des peuples non européens » ouvert en 2006 en France, le musée du quai Branly, j'ai montré comment le mythe des « peuples premiers », incarnant une forme contemporaine du « goût des Autres » (L'Estoile, 2007), était présent à la fois dans les conceptions du sens commun, dans les pratiques artistiques, trouvant une expression privilégiée dans l'image, en particulier la photographie, mais aussi dans les discours savants, en particulier en anthropologie. Prolongeant ces analyses, je voudrais ici esquisser quelques remarques sur les façons dont les images des groupes indigènes du Brésil (en particulier de la région amazonienne) fonctionnent comme supports pour la reproduction et la rénovation de ce mythe, dans divers contextes, révélant les attentes qui structurent la réception des discours anthropologiques par les non spécialistes. En effet, si elle a joué dans les projets de développement brésilien le rôle d'une réserve de terres, « l'Amazonie » constitue pour le reste de l'Occident une sorte de « réserve mythique », en tant que symbole de la diversité naturelle et lieu de supposées « tribus préservées ». Il y a en effet une intense circulation des images entre divers lieux : magazines populaires, sites internet, expositions d'art contemporain ou de photographie, publications d'agences officielles, ouvrages d'anthropologues. Des œuvres de photojournalistes illustrent des articles d'anthropologues réputés, tandis que des photographies de terrain ou des films ethnographiques sont présentées dans des expositions d'art contemporain. Cette circulation des images entre des contextes a priori différents justifie la focale large adoptée ici, privilégiant le cas français, tout en l'éclairant par des comparaisons⁴.

Pour éviter tout malentendu, je précise que j'emploie ici le terme de *mythe* non, comme on le fait parfois, de façon ironique ou dénonciatrice, mais bien au sens où le font les anthropologues, pour désigner une matrice symbolique largement partagée, dont la force et la cohérence ne sont pas de l'ordre de la rationalité, mais plutôt de l'esthétique et de l'émotion, et qui n'est pas non plus évaluée par son adéquation au réel, mais par son efficacité pragmatique. Autrement dit, ce qui caractérise un *mythe*, c'est non pas son caractère faux ou illusoire, mais le fait qu'il fonctionne comme pourvoyeur de représentations, de croyances, d'émotions, de symboles, de discours, qui permettent de donner un sens à l'expérience, sous des versions à la fois multiples et reliées par un air de famille. Le musée d'ethnographie se présente comme lieu d'un discours vrai, appuyé sur la science ; cela n'empêche pas qu'il puisse en même temps contribuer à nourrir un mythe qui lui préexiste. Ce qui caractérise ce mythe, c'est à la fois sa permanence et sa plasticité, qui lui permet d'être utilisé dans des discours variés par-delà les différences de trajectoires ou les frontières politiques : dans chaque cas, certains éléments de cette représentation mythique sont mis en avant, en fonction de la situation et de l'interlocuteur. L'objectif de ce texte n'est donc nullement de dévoiler le mythe des peuples premiers, mais plutôt de le prendre au sérieux, et de pointer certains de ses effets, dans la mesure où il structure largement les perceptions aujourd'hui les plus courantes.

En parlant de mythe des « peuples premiers », je ne me réfère pas à l'usage du terme qui est parfois fait pour désigner les peuples autochtones, comme par exemple au Canada, où le terme de « Premières Nations » est revendiqué par les descendants des « premiers habitants » du Canada avant l'arrivée des Européens⁵. La référence aux « premiers habitants » prend un autre sens dans les formations étatiques qui ont refoulé ceux-ci dans des zones marginales et subalternes, comme c'est le cas sur l'ensemble du continent américain. La revendication de constituer les premiers occupants d'un territoire possède, dans les contextes coloniaux et post-coloniaux, un sens politique fort, qui prend des formes différentes selon les configurations nationales⁶.

Photographeur « le premier homme » au Xingu

Le succès international de Sebastião Salgado, progressivement passé du statut de « photojournaliste » à celui d'artiste, tient à sa capacité singulière à incarner des mythes, souvent pourvus d'une connotation religieuse, dans des photographies saisissantes et de tonalité fortement esthétique. Les photographies de Salgado et les discours qui les accompagnent permettent ainsi de saisir les principaux traits d'un mythe contemporain largement partagé : celui des peuples premiers ou « peuples de la nature »⁷. Plusieurs images de la série sur le Haut-Xingu présentée à l'ambassade du Brésil en France ont été également publiées dans le premier numéro de la nouvelle série de *Brasil Indígena*, revue de la FUNAI, l'organisme de l'État brésilien chargé de la tutelle des populations indigènes, sous le titre explicite « Le premier homme » (*O primeiro homem*, FUNAI, 2006). Ces photographies furent réalisées lors d'un séjour de deux mois dans le *Parque indígena do Xingu*, auprès de groupes Kauwa, Kuikuro et Kamayura. Dans un entretien, Salgado commente ainsi son projet, qui s'inscrit dans une cosmologie clairement évolutionniste :

« Je voulais représenter les premiers groupement humains, l'idée du premier homme, et l'une d'elles est représentée par le Xingu »⁸.

Pour Salgado, il ne s'agit pas moins que d'un retour aux débuts de l'humanité : "Photographier ces Indiens, ce fut pour moi comme renouer avec l'origine de tout"⁹. Au-delà des personnes saisies par son objectif, c'est la quête du « premier homme » que poursuit Salgado. Significativement, dans les légendes des photographies, les Indiens ne sont pas individualisés, mais génériques, étant désignés par le nom de leur groupe ethnique¹⁰.

C'est une vision de l'Eden avant la chute, qui s'inscrit dans un vaste projet d'ensemble significativement appelé *Genesis*. Selon le site officiel du photographe, ce projet entend « montrer la beauté et la grandeur des endroits encore intouchés, les paysages, la vie animale, et bien entendu les communautés humaines qui continuent à vivre selon de très anciennes cultures et traditions. Il s'agit de voir, de s'émerveiller et de comprendre la nécessité de préserver tout cela; et enfin, d'inspirer à l'action pour cette préservation »¹¹. Salgado dit encore rechercher les « choses les plus primitives, les plus pures de la planète », « ce qui est encore intact comme au jour de la création »¹². Ce lien entre les paysages « intacts », « purs » ou « vierges » et les « premiers hommes » s'enracine comme on le verra dans une tradition visuelle romantique.

Cette vision de « peuples premiers » intacts comme au premier jour réapparaît dans d'autres propos du photographe, cités dans un article du *Guardian* évoquant le séjour de Salgado au Xingu. En voici quelques extraits significatifs :

Amazingly, the Indians have remained largely untouched by the industrialised world. «Oh boy, it really is paradise,» Salgado says, light-headed with enthusiasm. «In two months we didn't see one quarrel between men and women, men and men, children and children. Not one. They say it is because they don't eat meat, but I think it is because they live in equilibrium with nature.» (Haffenstone, 2006)

Ainsi, les Indiens apparaissent comme « innocents » au sens originel : ils ne connaissent pas le mal, et vivent en harmonie dans une espèce de jardin d'Eden, où la nature, loin d'être hostile, est bienveillante, car ils en font partie :

Salgado was awed by the tribes' harmony with the natural world. «The kids play with dust and mud and water, they are completely inside nature.» Because they are not frightened

of a tree branch falling or a snake biting, it tends not to happen: «Nature for them is not dangerous, it is their home».

L'article se termine sur ces mots :

Last September Salgado left the Upper Xingu Basin. As he sat in the tiny plane sent to take him home, and he looked out of the window at those he was leaving behind, he wondered why he, and mankind in general, had chosen the modern way of life over this one. «I felt desolate,» he says.

L'évocation du « paradis », l'idée de « peuple de la nature » et les Indiens comme « enfants de la nature », une société harmonieuse et innocente qui ignore la querelle, le tout en opposition avec le monde moderne et industriel, l'expression d'une désolation et d'une forme de nostalgie pour un monde irrémédiablement perdu : ces traits, apparaissant dans le discours de Salgado et informant les représentations qu'il produit des Indiens, sont caractéristiques du mythe, où les « peuples premiers » apparaissent tout à la fois comme radicalement autres et comme représentant une part perdue de nous-mêmes. Le journaliste du *Guardian* n'a pas besoin de gloser les propos de Salgado : ceux-ci résonnent de façon immédiate pour son lecteur, qui *reconnaît* le mythe.

Le principe d'engendrement de cette représentation mythique est ainsi, comme le suggère le discours de Salgado lui-même, très simple : il s'agit de l'inversion systématique des traits négatifs associés à la civilisation occidentale moderne. Ainsi, à la vie dans un milieu urbain, pollué et industriel s'oppose la vie dans une nature encore vierge ; à la modernité les origines du monde ; à la corruption la pureté ; au conflit, l'harmonie ; à l'Etat une vie sociale auto-régulée, et ainsi de suite. Dans ce travail de construction mythique, les « peuples indigènes » (comme, dans d'autres contextes, les paysans) jouent le rôle de simple support pour des représentations qui n'ont qu'un lien indirect avec leurs référents empiriques : seuls sont sélectionnés et retenus les traits qui confirment le mythe, tandis que ceux qui le contredisent sont écartés. Nous verrons que ce processus est particulièrement visible dans le cadrage photographique. Ce mythe a des racines anciennes en Occident : le paradis terrestre associé à la nudité sans honte d'Adam et Eve, mais aussi, dans l'Antiquité tardive, l'Arcadie ou l'idylle pastorale de *Daphnis et Chloé*, évoquant la vie des bergers aux mœurs pures, vivant en harmonie dans une nature généreuse, loin des miasmes et de la corruption des cités de l'Empire romain. Plus tard, le mythe du Bon Sauvage joue un rôle important dans la critique des maux et travers des sociétés européennes.

Il y a aussi, en arrière-fond de ces photographies, une histoire visuelle proprement brésilienne (Tacca, 2011). Il est significatif que Salgado évoque aussi comme "souvenir très fort dans ma mémoire" les photographies qui faisaient les manchettes des journaux et revues brésiliens dans sa jeunesse, lors des années 1950, documentant les "grands fronts de contact avec ces Indiens" (FUNAI, 2006). De fait, les images de Salgado rappellent par plusieurs aspects celles du photojournalisme d'après-guerre, en particulier les illustrations des reportages sur les Indiens « sauvages » publiés dans le magazine *O Cruzeiro*. Ceux-ci furent notamment l'œuvre du photographe d'origine française Jean Manzon, dont le fameux cliché de Xavante tirant à l'arc sur un avion en 1944 fut repris dans l'exposition *O Olhar distante* (Aguilar, 2000 : 272-3), ou du franco-brésilien Henri Ballot, qui accompagna entre 1952 et 1957 les sertanistes Orlando, Cláudio et Leonardo Villas-Boas dans la région centrale du Haut Xingu, le *Diauarum*. Il réalisa ainsi des reportages sur les « Premiers contacts » avec les groupes d'Indiens *txukahamai*, *xicrin* et *txicào*, qui mettent notamment en scène la nudité des Indiens, dans un style plus documentaire que chez Salgado. Il fut aussi l'auteur du reportage au titre évocateur « Les anthropophages d'Amazonie » (1962). Ces images donnèrent lieu à une exposition au musée de l'Homme,

Regards sur les Indiens d'Amazonie, dans le cadre des commémorations du cinquième centenaire de la Découverte du Brésil (Menget, 2000). Elles furent exposés avec des objets appartenant aux collections ethnographique du musée, quelque temps avant leur départ forcé pour le musée du quai Branly. Ces images se virent par là même attribuer un nouveau statut, passant du statut de « photojournalisme » à celui de « photographies ethnographiques ». Les photos de Ballot représentent typiquement les Indiens dans une nature préservée, par exemple en train de chasser des oiseaux, ou dans une rivière ; ainsi, la couverture du catalogue figure le chasseur *kayapo* Krumare, nu, avec son disque labial en évidence, pris en contre-plongée, bandant son arc devant un paysage de fleuve, évoquant l'imagerie des guerriers indiens du passé, par exemple le fameux tableau de la chasse au jaguar, du peintre allemand Rugendas, qui accompagna l'expédition de Langsdorff, consul de Russie à Rio de Janeiro dans les années 1820, qui fut une importante source de l'iconographie des groupes indigènes au XIXème siècle (Aguilar, 2000 ; Belluzzo, 2000). Ces clichés d'un monde indien préservé furent utilisés dans la mobilisation qui aboutit à la création en 1961 du Parc indigène du Xingu, précisément conçu sur le modèle des « réserves naturelles », pour préserver, en assurant un certain isolement, un mode de vie indien intact dans un Brésil destiné à la modernité (Menezes, 1999). Depuis, la région du Haut-Xingu, regroupant plusieurs groupes indigènes, a été, un lieu privilégié de production des images de « l'Indien »¹³.

Les photographies de Salgado posent une autre question, sur laquelle je reviendrai, sur ce qui se joue dans la relation entre le photographe et ses « sujets » : il est clair, en regardant ces images soigneusement composées et posées, que leur production a impliqué, d'une façon ou d'une autre, la participation des sujets photographiés¹⁴. Qu'est-ce qui conduit des groupes amérindiens à accepter ces mises en scène primitivistes, ou, au contraire, à les refuser ?¹⁵

Au cœur des ténèbres : un temple pour les objets sacrés des peuples premiers

Avant de revenir aux photographies elles-mêmes, il faut souligner qu'elles s'inscrivent dans une configuration mythique qui s'exprime sous d'autres formes. Ce mythe des Peuples premiers comme « Autre » de l'Occident, fournissant une échappatoire, a ainsi trouvé en France une expression privilégiée dans l'architecture du musée du quai Branly. Ouvert en juin 2006 à Paris, celui-ci revendiquait d'avoir atteint, à la fin 2011, plus de huit millions de visiteurs en chiffres cumulés, et se glorifiait d'avoir dépassé le musée national d'art moderne (centre Pompidou) en fréquentation. De tels chiffres, largement supérieurs aux estimations réalisées lors de sa création, suggèrent que le musée du quai Branly répond, par son architecture comme par son contenu, à la forme moderne de ce qu'on peut appeler le goût des Autres. L'analyser permet de mettre en évidence une matrice mythique qu'on retrouve plus largement¹⁶.

L'exposition inaugurale au quai Branly, *D'un regard l'autre* (Le Fur, 2006) constituait une justification du « nouveau regard » que le musée prétendait incarner. Elle entendait ainsi indiquer que la priorité donnée à une approche de « l'Autre » sur le mode artistique, dans la continuité avec le primitivisme des artistes européens modernes au début du XXème siècle, constituait une rupture définitive par rapport aux « regards » qui l'avaient précédés, dans le contexte de la conquête et de la colonisation, auxquels se voyaient associé le regard prétendument « scientifique » de l'anthropologie. Pourtant, le mythe est ce qui donne sa cohérence au musée lui-même, comme le révèle son architecture.

Le choix des pouvoirs publics français de bâtir un nouveau palais aux « Arts premiers » se voulait symboliquement une façon de fuir les fantômes d'un passé colonial que l'on voulait oublier pour marquer l'avènement d'une nouvelle ère dans les relations de la France avec

les autres cultures. Pour donner le maximum d'éclat au projet, on fit appel à un architecte prestigieux, Jean Nouvel. Celui-ci, affirmant vouloir réaliser une architecture appropriée aux objets abrités par le musée, élabora un projet donnant corps au mythe associant « peuples premiers » et « arts premiers ». Selon la lettre d'intention rédigée par Nouvel (1996), ce musée doit être un lieu « où tout est fait pour provoquer l'éclosion de l'émotion portée par l'objet premier, [...] pour le protéger de la lumière et pour capter le rare rayon de soleil indispensable à la vibration, à l'installation des spiritualités ». Les références répétées au caractère sacré des objets suggèrent que le musée est conçu comme un temple.

C'est un lieu marqué par les symboles de la forêt, du fleuve, et les obsessions de la mort et de l'oubli. [...] C'est un endroit chargé, habité, celui où dialoguent les esprits ancestraux des hommes qui, découvrant la condition humaine, inventaient dieux et croyances. C'est un endroit unique et étrange. Poétique et dérangeant.

Il est difficile de lire ce texte sans penser au Conrad de *Heart of Darkness*, qui raconte un voyage initiatique dans la sauvagerie de la forêt congolaise, par exemple dans le passage suivant :

Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest.

Le musée, déclarait Germain Viatte, qui était alors en charge du projet muséologique, constitue « une cité de quatre édifices enfouis dans un grand jardin vallonné conçu à l'image de *végétations indisciplinées et lointaines* ». L'image évoque ainsi un *topos* de l'archéologie exotique : la découverte d'un temple perdu au milieu des jungles, comme le temple d'Angkor Vat au Cambodge ou les temples mayas. De fait, la thématique de l'exploration est récurrente. Ainsi, selon la plaquette de présentation du musée :

Dissimulé à la vue par un ensemble dense de végétation, [...] il ne s'offrira que progressivement au visiteur devenu découvreur.

Le visiteur du musée est ainsi implicitement conçu comme un explorateur occidental partant à la découverte d'un monde inconnu. Cette thématique de la découverte est reprise pour évoquer l'architecture interne du bâtiment, en particulier la rampe d'accès qui conduit jusqu'au plateau des collections. Les visiteurs « gravissent la rampe comme on remonte un cours d'eau, en découvrant de nouveaux espaces au détour d'une courbe ». Pour pénétrer sur le plateau des collections permanentes, le visiteur quitte la lumière blanche pour entrer dans un tunnel d'obscurité, et ressortir dans le monde enchanté créé par Nouvel.

Dépassant la tentation de l'ironie, il faut prendre au sérieux ces discours, dans la mesure où ils expriment une conception qui dépasse leurs auteurs, comme en témoigne la facilité avec laquelle ils se diffusent. Nouvel reprend à son compte une conception de l'altérité solidement enracinée : le primitif, censé être plus proche des origines de l'humanité, joue le rôle d'Autre de la raison et de la modernité. Nouvel prend ainsi le contre-pied du langage architectural moderniste des années 1930 qu'incarnait le musée de l'Homme, temple de la Science : l'orthogonalité, la rationalité, la lumière directe, le béton, le fonctionnel, cèdent le pas au mystère, au bois exotique, au cuir, à l'ambiance chaude et colorée provoquant le « dépaysement ». L'ambition de Nouvel est, par le recours à des technologies sophistiquées, de recréer un effet « naturel ». L'architecture tout à la fois doit signifier l'hyper-modernité de la conception et se veut un hommage aux mondes de la tradition, évoquant une possible réconciliation de l'homme moderne avec cette part perdue de lui-même. À propos des « boîtes » multicolores se détachant sur la façade en verre

imprimée de photographies de végétation tropicale, la présentation se poursuit : « L'effet produit est celui d'une rangée de cabanes [...] émergeant de la forêt. » L'architecture décline les thématiques de la tradition et de la forêt vierge également à l'intérieur :

À l'intérieur du bâtiment, faisant référence à la nature, les poteaux, habillés d'un enduit traditionnel, prennent racine dans le sol en pente douce. Çà et là, des vibrations lumineuses pourraient évoquer le soleil à travers la canopée (Nouvel, op.cit.).

Les photographies de forêt vierge sur les parois en verre constituent pour les objets présentés une forme de décor de forêt primordiale. La même thématique marque la conception du jardin qui entoure le musée. Le paysagiste Gilles Clément dit avoir souhaité « rompre avec la tradition occidentale dominée par l'ordre et la raison symétrique, et offrir un espace souple, ondulant, où la distance ordinairement prise avec la nature se trouve remplacée par une scénographie d'immersion ». Ce dispositif créant une « savane arborée », « renvoie aux paysages enchevêtrés de l'univers animiste, pour qui chaque être de nature, de l'herbe à l'arbre, de l'insecte à l'oiseau, [...] se présente face à l'homme de façon égalitaire et respectable ». Ce qui est significatif, dans tous ces discours, c'est l'association entre des parti-pris esthétiques et un discours de type ethnologique, mobilisant une vision du monde attribuée aux « peuples premiers » par opposition avec « Nous », identifié à « l'Occident ».

Alors que le musée d'ethnographie traditionnel cherchait à créer un équivalent du voyage dans des mondes lointains par des procédés illusionnistes (photographie, diorama, reconstitution), il s'agit désormais, dans les salles d'exposition permanente, de créer une ambiance singulière destinée à faire éprouver au visiteur une expérience sensorielle de dépaysement, en le plaçant dans la pénombre, dans un décor de matière organique, avec le « serpent » de cuir imaginé par Nouvel. Il s'agit d'un voyage imaginé, non vers une destination précise évoquée par des détails réalistes, mais dans un monde autre, poétique, empreint de mystère, qui constitue une expérience intérieure destinée à raviver le souvenir d'autres expériences de voyage. Cette ambiance exotique semble rencontrer l'adhésion de nombre de visiteurs, signe qu'elle correspond à une forme de sensibilité contemporaine. Ainsi, le talent de Jean Nouvel et de son équipe est d'avoir su traduire en volumes, en lumière, en ambiance, une forme de sensibilité contemporaine, elle-même enracinée dans un mythe à la fois ancien et vivace.

Si le message de l'architecture du musée du quai Branly fonctionne auprès du public, c'est qu'il est *reconnu*, qu'il fait écho à des représentations familières, largement partagées dans le monde occidental contemporain. L'architecture extérieure et intérieure du musée du quai Branly joue sur l'image de « peuples de la forêt » vivant en harmonie avec leur environnement. Cette thématique des « peuples de la nature » (*Naturvölker*), qui remonte au XVIII^e siècle, trouve une expression privilégiée dans les aquarelles et gravures réalisées par des artistes européens voyageant au Brésil au XIX^e siècle, représentant des Indiens chassant au milieu d'une nature exubérante, comme dans le célèbre tableau du Comte de Clarac, intitulé « Forêt vierge du Brésil », qui inaugure une tradition visuelle romantique qui aura une longue postérité¹⁷, ou les œuvres des dessinateurs accompagnant l'expédition Langsdorff, Johann Moritz Rugendas, Aimé-Adrien Taunay et Hercules Florence¹⁸. Elle se trouve aujourd'hui revitalisée par une nouvelle vulgate écologique, qui fait des « peuples primitifs » des écologistes avant la lettre. Elle fonctionne comme le catalyseur de nombreux thèmes présents de façon diffuse dans des milieux variés.

Internet a permis le développement d'un ensemble de sites qui contribuent à nourrir ce mythe et illustrent (au sens propre) les diverses versions qu'il prend. La page d'accueil du site « Terre sacrée » est divisée en deux : la partie droite est consacrée à la « Biodiversité », avec en sous-titre « Espèces menacées », tandis que la partie gauche évoque « les

derniers Peuples premiers », incarnés par une photographie d'un enfant et d'un vieillard amérindiens d'Amazonie, sur fond de cascade et de végétation. En 2011, le site donnait accès à deux « destinations », respectivement intitulées, de façon dramatique, « Biodiversité : l'hécatombe » et « Au chevet des derniers peuples premiers ». En suivant le lien, on tombe sur la déclaration « Les peuples natifs vivent en communion avec leur milieu, toutes leurs cellules sont en phase avec la Terre nourricière »¹⁹. Les « peuples premiers » sont ainsi explicitement présentés comme équivalents aux espèces naturelles menacées.

Un autre site *SOS Planet Earth*, qui entend informer sur « les peuples traditionnels et les liens avec la Nature », utilise un langage proche de celui du projet architectural de Nouvel :

Les peuples traditionnels, aussi appelés peuples autochtones, entretiennent des liens très étroits avec l'environnement auquel ils confèrent un grand respect. La raison première est que la Nature est considérée comme la grande pourvoyeuse de l'humanité. Les liens avec la Nature ont donc un caractère sacré qui oriente les actions et les gestes de chacun au sein de l'environnement.²⁰

Dans certains sites, domine le ton *New Age*, et en particulier les références au chamanisme amazonien. Dans d'autres cas, le registre de l'écologie gestionnaire et de l'alter-mondialisme l'emporte sur le ton mystique : moins que des guides spirituels, les peuples autochtones apparaissent alors comme incarnant une gestion équilibrée des ressources naturelles, par opposition à une politique autodestructrice. On pourrait multiplier à l'infini de tels exemples, mais ceux-ci suffisent à donner une idée de l'extension et de la diversité des usages de la notion de « peuples premiers » ; ils constituent un répertoire de représentations qui ont toutes un « air de famille », même si elles ne correspondent pas à une définition unique.

Des « sauvages romantiques » aux « peuples racines » ? Nostalgie des origines et anthropologie

Quelle relation existe-t-il entre ce mythe diffus des peuples premiers et le savoir anthropologique ? *A priori*, tout sépare ces manifestations parfois outrancières du goût des Autres d'une anthropologie qui revendique une approche scientifique. De fait, plusieurs anthropologues prennent nettement distance avec le mythe des peuples de la nature. Philippe Descola (1999 : 229) souligne ainsi ce qui différencie la vision du monde des peuples amérindiens de l'Amazonie, telle que la restituent les anthropologues, de l'image idéalisée que s'en font les défenseurs de la nature.

Pourtant, l'anthropologie peut aussi contribuer à nourrir le mythe des peuples premiers, avec lequel elle entretient des affinités. Il est significatif que les anthropologues français aient été embarrassés par le musée du quai Branly, y réagissant avec une certaine ambivalence. D'un côté, il a été conçu en opposition explicite avec ce qui fut naguère construit en 1938 comme le « temple de l'ethnologie », le Musée de l'Homme, et a subi de violentes attaques de ceux qui lui étaient le plus attachés, notamment Louis Dumont et Jean Rouch ; d'un autre côté, cependant, le nouveau musée revendiquait explicitement une filiation anthropologique, en particulier en se plaçant sous le patronage du plus prestigieux nom de l'anthropologie française, celui de Claude Lévi-Strauss, qui joua le rôle de figure tutélaire du musée du quai Branly.

Les discours de l'ancien président de la République française Jacques Chirac résonnaient ainsi d'une sensibilité anthropologique, inspirée par la nostalgie pessimiste de Claude

Lévi-Strauss. Chirac a exprimé à plusieurs reprises sa préoccupation devant les menaces sur la diversité culturelle :

Cette diversité est menacée. Je pense aux différentes langues du monde qui sont aujourd'hui près de cinq mille. Nous savons qu'il en disparaîtra la moitié au cours de ce siècle si rien n'est fait pour les sauvegarder. Je pense aux peuples premiers, ces minorités isolées aux cultures fragiles, souvent anéanties par le contact de nos civilisations modernes. (Chirac, 2001)

Une telle formulation, sous-tendue par un paradigme hérité de l'histoire naturelle, établissant une équivalence entre espèces et cultures, a resurgi sous la forme de l'équivalence entre biodiversité et diversité culturelle, qui constitue un trait récurrent aussi bien dans les représentations communes que dans certains discours d'inspiration anthropologique. Lors de l'inauguration du musée en juin 2006, Lévi-Strauss fait une de ses dernières apparitions publiques. A cette occasion, Jacques Chirac²¹ établit un lien explicite entre l'œuvre de l'anthropologue et la mission de préserver la diversité culturelle attribuée au musée. Il affirme « la valeur éminente de ces cultures différentes, parfois englouties, souvent menacées, ces "fleurs fragiles de la différence" qu'évoque Claude Lévi-Strauss et qu'il faut à tout prix préserver ».

De fait, certains universitaires contribuent à cette ambiguïté²². Une partie au moins de la production anthropologique rencontre les attentes d'un public plus large. Cette affinité est incarnée en France par la figure populaire de Jean Malaurie. Ainsi, dans un article paru dans *le Monde diplomatique*, Jean Malaurie (1999) expose « la leçon des peuples premiers » - qu'il appelle aussi d'après un terme russe « peuples racines » - , auxquels il attribue un panthéisme empreint d'accents anti-rationalistes :

Les « peuples premiers » (...) sentent avant de penser, perçoivent avec leur sensibilité les nervures de la terre. Ils vivent la genèse, avec le sentiment d'avoir été présents au début du monde.

Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, directeur de recherche émérite au CNRS, Malaurie (géographe de formation) possède tous les titres institutionnels d'appartenance à l'univers savant, tout en affirmant sa volonté de rupture avec la rationalité scientifique. Il confère donc une certaine légitimité universitaire à la mythologie néo-primitiviste, dénonçant la civilisation moderne et la science au nom d'une « philosophie sauvage ». Réalisant à l'intention du public occidental une synthèse des traditions des « peuples premiers », Malaurie n'hésite pas à faire des peuples « primordiaux » des maîtres de sagesse, prophètes d'une nouvelle religion cosmique universelle :

Nous devons être à l'écoute des peuples racines, ces primordiaux, pour découvrir que la vérité ne vient pas seulement d'en haut, du Très-Haut, mais aussi humblement d'en bas, de ce qui fonde l'univers, de ce qui constitue la texture de sa terre, de son eau et de l'air qui nous a donné la vie. (...) Nous allons vers un syncrétisme des pensées, celles des livres sacrés et des peuples panthéistes.

Pour Malaurie, ces peuples hors de l'histoire représentent le salut de l'humanité :

Il y a deux humanités : celle de la raison et une autre, en réserve de l'histoire. Il est possible que ceux qui vont survivre parmi les « peuples premiers » nous redonnent le souffle manquant [...]. L'humanité de ces peuples est l'avenir du monde²³.

Ces déclarations prennent un relief particulier dans la mesure où Malaurie a été en France un des principaux médiateurs entre les anthropologues universitaires et le grand public à travers la collection « Terre Humaine » chez Plon²⁴. Le cinquantenaire de la collection a

été célébré en 2005 par une grande exposition à la Bibliothèque nationale de France. Malaurie a joué un rôle considérable comme éditeur, permettant la publication de textes originaux très importants, depuis *L'Afrique ambiguë* de Georges Balandier, *L'exotisme est quotidien*, de Georges Condominas, jusqu'à *Lances du crépuscule*, de Philippe Descola, ou, plus récemment, *La chute du ciel*, de Davi Kopenawa et Bruce Albert²⁵, en passant par *Chronique des Indiens Guayaki* de Pierre Clastres (1972). Terre Humaine a également publié des traductions de classiques de l'ethnologie, tels *Moeurs et sexualité en Océanie* de Margaret Mead, mais aussi des écrivains d'origine populaire et des récits de voyage. En 1955, Jean Malaurie inaugure lui-même la collection : *Les Derniers Rois de Thulé*, dont le titre évoque bien la tonalité catastrophiste, raconte la disparition du monde traditionnel Inuit à la suite de l'installation d'une base nucléaire américaine en Alaska. Plusieurs titres de la collection, tel *Ishi, testament du dernier Indien sauvage de l'Amérique du Nord* de Theodora Kroeber (1968), sont consacrés à la description de mondes en voie de disparition : de façon significative, le titre français met en avant une dimension absente dans le titre original, *Ishi in two worlds*, qui évoquait le passage d'Ishi d'un monde à l'autre -la moitié de l'ouvrage étant en fait consacré à « Ishi au muséum ».

Le succès de cette collection, dont les ouvrages se sont vendus à plus de onze millions d'exemplaires en cinquante ans, montre bien qu'elle a à la fois rencontré et su créer les attentes d'un public cultivé. « Terre Humaine » a été le vecteur d'une certaine visibilité de l'anthropologie en France, compensant partiellement la relative faiblesse de son implantation à l'université ; elle a aussi contribué de façon significative à la cristallisation d'une vision romantique et nostalgique des peuples non occidentaux. Cette collection est fortement identifiée par la place éminente qu'y occupent les images, avant tout la photographie. Un texte signé par Jaques Chirac, lui rendant hommage, souligne la valeur humaniste du portrait photographique :

Depuis cinquante ans les hommes et les femmes de Terre Humaine nous fixent avec intensité. Le regard mélancolique et incliné de l'enfant d'Amazonie [en couverture de *Tristes Tropiques*], la tristesse des yeux clairs du métayer d'Alabama [Walker Evans dans *Louons maintenant les grands hommes*], la malice des yeux plissés de l'Indien hopi, la détermination du regard levé du paysan breton, la colère dans celui de l'Aborigène, le désarroi de la trahison dans celui du prêtre-ouvrier. (Chirac, 2004 : 7)

Parmi toutes ces images, celles du second titre de la collection, paru la même année, *Tristes Tropiques* (Lévi-Strauss, 1954) sont devenues des icônes, incarnant à la fois l'ethnologie, les Amérindiens et les mondes primitifs, et réapparaissent dans des contextes divers, à la fois ethnographiques et artistiques. Ainsi, en 2001, la fondation Mona Bismarck proposa une exposition consacrée à *l'Art de la plume en Amazonie*. Comme l'indique son titre, l'exposition adoptait explicitement une orientation artistique. Dans l'exposition, à côté des pièces en plume, étaient présentées, en très grand format et sans légende, les photographies en couleurs et en gros plans d'Indiens du Xingu dans des contextes rituels, de Maureen Bisilliat, qui avaient déjà illustré un ouvrage sur le Xingu (Bisilliat, Villas Boas, 1979). Le catalogue s'ouvrait par la fameuse photographie en pied d'un Bororo avec une coiffe imposante empruntée à *Tristes Tropiques* (*Art de la plume*, 2001). En 2005, *Brésil indien. Les arts des Amérindiens du Brésil* (Benzi Grupioni, 2005), grande exposition dans le cadre de la manifestation officielle *L'année du Brésil en France*, présentait à la fois de magnifiques pièces archéologiques et des objets ethnographiques. Faisant la liaison entre la section archéologique et la section ethnographique, un film, rapprochant les peintures rupestres dessinées il y a quelques milliers d'années dans les grottes du Piauí de séquences de danses et rituels réalisées par des Amérindiens contemporains, suggérait l'existence d'une continuité pratiquement sans changement entre la préhistoire et les Indiens actuels au Brésil. Dans la section ethnographique, photographies et films

mettaient en scène vie quotidienne et rituels, notamment par des photographies de Maureen Bisilliat. Une salle présentait sur des bannières de très grandes photographies de peintures corporelles des Kayapo Xikrin. Provoquant un fort effet d'altérisation, l'exposition transmettait une vision des « Indiens » largement hors de l'histoire, rendant pour ainsi dire invisible la présence de l'Etat brésilien qui promouvait la manifestation (Burgos, 2005)²⁶. L'exposition s'achevait par un hommage à Claude Lévi-Strauss, présentant plusieurs objets collectés lors de ses expéditions ethnographiques, accompagnés de photographies et des extraits de films réalisés chez les Bororo. Lors d'une des principales manifestations d'art contemporain en France, la *Triennale Intense Proximité*, au palais de Tokyo, furent présentées, parmi les installations de plasticiens, des photographies de Lévi-Strauss, à côté de celles de Marcel Griaule et de Pierre Verger (à la fois au Bénin et à Bahia) (2012). Il est donc intéressant d'analyser la façon dont les photographies de *Tristes Tropiques* entrent en résonance avec le texte.

Jean Malaurie racontera avoir proposé à Lévi-Strauss, vers 1953, d'écrire un « voyage philosophique, l'envers de l'endroit de votre voyage d'exploration » (Malaurie, 2005 :99). Ce texte, ouvrage le plus vendu mondialement en anthropologie, constitue un chef-d'œuvre de la nostalgie des mondes perdus. Si c'est essentiellement le texte qui a été repris et commenté, les illustrations jouent un rôle important dans l'ouvrage, notamment dans le cahier d'illustrations hors-texte, qui reproduit 59 photographies réalisées par l'auteur. Peu commentées, elles ont pourtant grandement contribué à la perception de cet ouvrage et à son immense succès public. Une grande partie de ces photographies seront publiées de façon autonome, avec d'autres (180 au total) dans un beau livre publié quarante ans plus tard, affichant dans son titre même cette nostalgie, *Saudades do Brasil* (Lévi-Strauss, 1994). Il est à noter que tant *Tristes Tropiques* que *Saudades do Brasil* portent en couverture la photographie d'un *enfant* indien, renvoyant, peut-être inconsciemment, à l'image à la fois d'innocence et d'une enfance de l'humanité.

Citant Rousseau, Lévi-Strauss évoque sa « quête » utopique d'un état qui « n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre présent ». Il dépeint un monde en voie de disparition aux marges de la civilisation moderne, hanté par le fantôme de la surpopulation, futur terrifiant que symbolisent pour Lévi-Strauss les masses grouillantes de l'Asie. L'ethnologie offre une évasion hors de ce monde, constituant au sens littéral une *utopie* qui échappe à l'histoire.

En réalité, cette nostalgie devant la disparition inéluctable des cultures marquait déjà les expéditions réalisées par Claude Lévi-Strauss dans le Brésil central au milieu des années 1930, s'inscrivant dans la tradition des expéditions itinérantes menées par des Européens à l'intérieur du Brésil depuis la fin du XVIIème siècle, qui ont joué un rôle central dans la production d'images tant sur les Indiens que sur la nature brésilienne (Aguilar, 2000 ; Belluzzo, 2000). On sait que sa première expédition, fin 1935, le conduisit chez les Bororo et les Caduveo (Kadiweu)²⁷. Elle donna lieu, lors de son retour en France, à une exposition des objets recueillis, comme c'était alors la coutume. Le Musée d'ethnologie du Trocadéro étant fermé depuis 1935 pour la construction du musée de l'Homme (il sera inauguré en 1938), l'exposition fut accueillie dans une galerie d'art, appartenant au marchand d'art et éditeur Georges Wildenstein. C'est aussi lui qui publie le guide-catalogue de l'exposition, sur la couverture duquel figure la belle photographie d'un indien Bororo, une coiffe de plume sur la tête, une plume dans la narine et un labret (Lévi-Strauss, 1988). Un ton sombre marque ce texte. Dès l'introduction, Lévi-Strauss évoque le fait que la réduction des territoires de chasse ne permet plus de nourrir les tribus, si bien que « les tribus jadis nombreuses, les villages aux centaines de maison, s'amenuisent et s'étiolent ». S'ensuit une réaction en chaîne :

Avec l'effondrement de la base démographique, la vie collective s'affaiblit, les techniques dégénèrent, les antiques croyances sont oubliées. Peu d'années nous restent pour recueillir ce qui subsiste encore, et qui disparaîtra bientôt²⁸.

La description des Kaduveo offre un concentré de la vision pessimiste de Lévi-Strauss sur la disparition des cultures. Évoquant le témoignage du voyageur italien Guido Boggiani, décrivant en 1895 une société Kaduveo nombreuse, Lévi-Strauss note avec regret que l'ethnologue arrive (toujours) trop tard :

Bien peu de chose subsiste de la splendeur ancienne, et les quelques objets de bon style qu'on verra dans ces vitrines sont les dernières épaves d'une culture déjà morte. Nous avons retrouvé Nalike et ses maisons collectives réduites à quelques huttes disséminées dans la prairie. De grandes épidémies ont décimé les indigènes, cependant que l'attrait des femmes Kaduveo provoquait un afflux de prétendants de toutes origines. Ajoutons la séduction d'une réserve indigène, située dans une région frontière, sur tous ceux qui, dans l'un ou l'autre pays, se trouvaient en difficulté avec la police. La culture indigène, qui aurait eu tant de mal à se maintenir par elle-même, a été submergée sous ces apports. Nalike n'est plus qu'un village de métis, où quelques vieilles femmes conservent seules les anciennes traditions. Pas un seul enfant Kaduveo n'est de sang pur [29](#).

L'image forte de l'ethnologue comme ramasseur d'épaves après le naufrage des cultures éclaire le sens d'une collecte visant à constituer ce que Marcel Griaule appelait alors « les archives totales de l'humanité » (L'Estoile, 2003). La « culture » est donc victime de la démographie. La décadence culturelle, lue comme une perte d'authenticité, est associée au métissage biologique vu comme signifiant effectivement la fin d'un groupe. On a donc une équivalence entre sang pur et « culture pure ». Ainsi, les indigènes rencontrés sont seulement les derniers témoins d'une culture en pleine décadence, sur le point de disparaître³⁰.

Dans la belle exposition de photographies de Darcy Ribeiro, réalisées alors qu'il était agent du Service de Protection des Indiens (SPI)³¹, présentée par le *Museu do Indio* à la Caixa Cultural (Rio de Janeiro), une photographie frappait par son aspect inhabituel : on y voyait quatre femmes Kadiweu au visage peint, dont deux enfants, riant, l'une d'elle se cachant le visage. La photographie laissait supposer que quelque chose, dans l'interaction avec le photographe anthropologue, avait provoqué ce rire apparemment irrésistible ; malheureusement, elle n'avait pour seule légende que « Mato Grosso do Sul, 1947 » (Guran, 2010). Mais le contraste est frappant avec la tonalité lugubre du texte de Lévi-Strauss près de dix ans auparavant.

Dans un long article qu'il publie en 1937 dans la revue *Beaux-Arts*, Claude Lévi-Strauss n'hésite pas à revendiquer d'avoir réalisé « la première exposition du musée de l'Homme » (1937). Ce texte peu connu a l'intérêt de constituer une version moins auto-censurée que le récit de *Tristes Tropiques*. Il faut prêter attention aux termes employés par Lévi-Strauss, qui mobilisent toute une imagerie populaire sur les « Indiens », depuis le romantisme jusqu'au cinéma hollywoodien :

Les Bororo sont des sauvages romantiques, et le chemin qui conduit vers eux l'est aussi. On est déjà dans une atmosphère de « Peaux-Rouges » quand on entre dans une de ces petites maisons flottantes, pourvues d'aubes énormes et coiffées d'une cheminée maigrelette, que les metteurs en scène d'Hollywood ont ressuscitées pour tourner « Show Boat » [32](#).

Ainsi, le regard de l'ethnologue est informé par un ensemble d'images qui structurent sa perception, mobilisant en particulier les figures liées au mythe du Bon sauvage :

Ces grands gaillards tout nus, peints en rouge des pieds à la tête, qui vous reçoivent avec des bourrades amicales et de grands éclats de rire, infligent, de toutes les surprises espérées, la plus inattendue : celle de les *reconnaître*. Tout un monde de vertus primitives et de porcelaines de Saxe revit dans ces « bons sauvages ». Tous ces Papageno enchantent leurs flûtes en les couvrant de plumes ; car la plume, éblouissante et fragile, est partout prodiguée, partout renouvelée. (Lévi-Strauss, 1938 : 7, souligné par moi).

Les métaphores de Lévi-Strauss suggèrent que sa propre perception des indigènes brésiliens est médiatisée par les représentations stéréotypées qui se sont développées dans la tradition européenne, avec les figurines de sauvages en porcelaine de Saxe au XVIII^{ème} siècle ou le personnage mozartien de l'oiseleur dans *la Flûte enchantée*, à mi-chemin entre le monde humain et celui des oiseaux. Lévi-Strauss souligne à quel point le regard de l'observateur, fût-il ethnographe, n'est jamais vierge, mais est prédéfini par un ensemble de représentations préexistantes, empruntées à la culture d'élite comme à la culture de masse du cinéma. Cette remarque suggère que les photographies sont à la fois réalisées et regardées comme s'inscrivant dans des traditions visuelles.

Le cadrage photographique permet de rendre visible le point de vue et le processus de sélection qui a produit les fameuses images de « sauvages romantiques » qui ont contribué au succès de *Tristes Tropiques*. La plupart des photographies des Nambikwara dans *Tristes Tropiques* et *Saudade do Brasil* semblent prises dans un campement isolé, loin de toute « civilisation ». Pourtant, c'est essentiellement dans la « zone de contact » entre société brésilienne et indigènes, autour des postes de la ligne télégraphique établis quelques années plus tôt par la commission Rondon, que se déroula la rencontre ethnographique. Par définition, les Indiens les plus « sauvages » que cherchait Lévi-Strauss étaient inaccessibles parce que non pacifiés. On sait que lors de sa seconde expédition, le *Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas*, récemment créé par l'Etat brésilien dans une volonté de contrôle du patrimoine national, imposa à Lévi-Strauss la compagnie du jeune naturaliste Luiz de Castro Faria, envoyé du *Museu nacional*, afin de surveiller l'expédition et en particulier de vérifier qu'elle ne cause pas de troubles avec des Indiens à peine « pacifiés », pour reprendre le vocabulaire de l'époque. Celui-ci réalisa également des photographies.

Le titre de l'exposition réalisée en 1999 au Museu Nacional à partir des archives de Castro Faria, « portrait brésilien des Tristes Tropiques » (*Retrato Brasileiro dos Tristes Trópicos*), comme celui donné à l'édition de son journal d'expédition, « un autre regard » (Castro Faria, 2001), soulignent le contraste entre les points de vue (Rivron, 2003). Alors que les photographies Nambikwara de Lévi-Strauss offrent des plans serrés, centrés sur les Indiens, les plans plus larges de Castro Faria révèlent ce qu'exclut la construction des clichés. La comparaison montre que certaines scènes qui, lorsqu'on regarde les photographies de *Tristes Tropiques*, semblent se dérouler dans un campement au milieu de la savane, se passent en réalité à quelques mètres d'un des bâtiments du poste télégraphique (Lévi-Strauss, 1994 : 129). On distingue en arrière-plan d'une des photographies de Lévi-Strauss (n° 33) un pan de mur d'une maison en torchis (*pau-a-pique*), mais peu reconnaissable. Le cadrage en plan serré sur les corps dénudés des Indiens élimine le contexte de la rencontre ethnographique, produisant une image conforme au mythe des derniers hommes primitifs perdus dans la forêt. Par contraste, chez Castro Faria, on voit parfaitement les maisons en arrière-plan, ou bien une Indienne qui porte une robe rentrant dans une case. Sur la photographie d'un jeune garçon avec une plume insérée dans le nez, le fond sur lequel se détache la tête est ainsi constitué par le mur d'une maison³³.

Prenons par exemple la photographie d'un jeu de balle chez les Nambikwara. Dans *Saudades do Brasil*, la légende de la photographie est la suivante: « Un sport d'équipe se

joue avec une balle en caoutchouc sauvage sur un terrain dégagé qui donne bien l'idée de l'aspect désertique de certaines parties du territoire » (1994 : 127). Le lecteur est conduit à penser que la scène se déroule dans un campement indigène au milieu de la savane. Sur les photographies de Castro Faria, on découvre la même scène sous un autre angle : en arrière-plan le poste, les poteaux télégraphiques, ou les maisons des employés du télégraphe, que le cadrage de Lévi-Strauss a presque systématiquement éliminé du champ de vision (2001 : 129)³⁴.

Les cadrages de Castro Faria sont orientés par un autre mythe, celui de la construction nationale brésilienne à travers un processus de civilisation des populations sauvages³⁵. Castro Faria adhère à ce qui est alors l'idéologie officielle du Service de Protection des Indiens, c'est-à-dire une idéologie assimilationniste : le but de cette institution est explicitement de transformer les « Indiens » vivant sur le territoire national en « Brésiliens ». Les photographies de Castro Faria, loin de mettre en scène des Indiens romantiques au sein d'une nature vierge, documentent le processus d'intégration à la « société nationale » en cours, et la présence fragile de l'Etat national. Il faudrait rapprocher les clichés de Castro Faria de ceux réalisés par les photographes du Service de Protection des Indiens (SPI), aujourd'hui conservés par le *Museu do Índio*, qui depuis quelques années organise des expositions de son fonds. Les très nombreuses photographies d'Indiens nus et « sauvages », que l'on rencontre dans les collections du SPI, notamment à l'occasion des opérations dites de « premiers contacts » et « d'attraction » (Guran, 2010, *passim*), prennent sens sur fond du mythe positiviste qui oriente durablement l'action du SPI : la sauvagerie correspond à un stade, fétichiste, qui a vocation à laisser la place à une entrée graduelle dans le monde civilisé, qu'il s'agit pour le SPI d'accompagner en « protégeant » les Indiens temporairement en appliquant son « pouvoir tutélaire » (Souza Lima, 1995)³⁶. Les photographies du SPI, comme celles de la Commission Rondon, même quand elles représentent des indigènes, mettent avant tout en scène sa propre action, c'est-à-dire la présence de l'Etat national et de ses symboles, marquant l'inclusion des Indiens *dans* la nation brésilienne (Rondon, 1946-53). Le vêtement est une des marques principales de l'entrée dans la « civilisation ». Pour renouveler l'iconographie des « Indiens », on pourrait ainsi mettre en regard des photographies fameuses de *Tristes Tropiques*, les photographies de Bororo, de Nambikwara, habillés, travaillant dans des ateliers mécaniques ou dans les jardins des postes indigènes.

Ces contrastes suggèrent l'intérêt qu'il y aurait à explorer de façon plus systématique la comparaison entre les photographies et leur mise en scène en fonction des contextes nationaux de production et de consommation. Les photographies s'inscrivent dans des configurations distinctes, qui leur confèrent des significations différentes, en particulier du point de vue des constructions différentes du « Nous » et des « Autres ». On ne peut qu'esquisser ici cette analyse, en comparant la façon dont, dans les années 1990, deux anthropologues, un français, l'autre brésilien, ayant eux-mêmes acquis un statut « mythique », commentent rétrospectivement leur rapport au monde amérindien, et en la rapprochant de leurs photographies de terrain.

Lévi-Strauss (1994 : 19) évoque le « sentiment de vide et de tristesse » que lui inspirent ses « vieilles photographies » réalisées au Brésil entre 1935 et 1938, illustrant pour lui le caractère profondément tragique de l'histoire. Il déplore que la destruction des cultures, sous l'effet de « l'explosion démographique » et du progrès, qui « se dévore lui-même », atteigne l'Occident lui-même :

Devenue sa propre victime, c'est au tour de la civilisation occidentale de se sentir menacée. Elle a, dans le passé, détruit d'innombrables cultures dont la diversité faisait la richesse de l'humanité. Détentricer pour ce qui la concerne d'une part de cette richesse

collective, affaiblie par des dangers venus du dehors et du dedans, elle laisse oublier ou se détruire son héritage qui, autant que les autres, valait d'être chéri et respecté.

Dans cette vision pessimiste, la condition d'Indien incarne le destin tragique de l'humanité :

Expropriés de *notre culture*, dépouillés de valeurs dont *nous* étions épris - pureté de l'eau et de l'air, grâces de la nature, diversité des espèces animales et végétales, *tous indiens* désormais, *nous* sommes en train de faire de nous-mêmes ce que nous avons fait d'eux. (*ibid.*, souligné par moi)

Le « Nous » renvoie ici à l'Occident, à la fois extérieur aux Indiens (Eux) et condamné à subir le même sort, celui d'une dégradation inexorable.

A peu près au même moment (1996), Darcy Ribeiro, revient sur les séjours qu'il avait effectués chez les Urubu-Kaapor en 1949-1951 en tant qu'ethnographe de la Section d'études du SPI (Souza Lima, 2000), dans une tout autre tonalité. Plusieurs photographies représentent Darcy Ribeiro en étroit contact physique avec les Indiens : c'est le cas d'une photographie de Berta Ribeiro le montrant les mains sur les épaules de deux Kadiwéu en 1947 (Guran, 2010). Lors du séjour chez les Kaapor, le photographe du SPI Heinz Foerthmann réalise un cliché étonnant : Koso, nu, portant ceinture et coiffe de plumes, et Darcy, en chemise et pantalon, la tête ceinte d'un cordon, une cigarette à la main, ont chacun une main sur l'épaule de l'autre ; Koso semble en train d'appliquer une peinture sur le visage de Darcy. L'image donne le sentiment d'une proximité décontractée entre les deux. C'est cette image qui fait la couverture de l'édition brésilienne de *Cadernos Indios* (Ribeiro, 1996), tandis qu'elle ouvre le carnet central dans la traduction chez Terre Humaine, portant la légende « Koso et moi » (Ribeiro, 2002)³⁷. Ces photographies, qui tranchent fortement avec celles qui mettent en scène l'altérité indienne³⁸, suggèrent une forme de fraternité entre l'ethnographe et ses hôtes. Pour Ribeiro, les Kaapor sont en effet les derniers descendants des Tupinamba, et ce sont les ancêtres du Brésil qu'il est allé chercher chez eux. Dans la préface de *Carnets Indiens*, rédigée en 1996, il dessine un « Nous » [Brésiliens], défini comme à la fois les successeurs (par la conquête) et les « descendants » des Indiens, conformément au mythe de la *miscégenation*³⁹. Pour Ribeiro, les Brésiliens ont *incorporé*, aux divers sens du terme, les Indiens. Ceux-ci représentent donc l'essence du Brésil, toujours active chez les Brésiliens du XXème siècle :

C'est ainsi que *nous* continuons d'être indiens par nos corps et par la culture qui *nous* éclaire et *nous* conduit. Mais il est évident que les Indiens qui ont résisté à l'asservissement sont beaucoup plus indiens. C'est pourquoi j'ai passé tant de temps avec eux. (2003 : 16)

Ce qu'affirme ici Ribeiro, c'est que la différence avec les Indiens est moins une question de nature que de degré : c'est une altérité relative, et non absolue.

Pour Lévi-Strauss, les Indiens représentent l'opposé de la modernité occidentale, et leur disparition tragique (en tant que culture) préfigure celle de l'humanité tout entière. Pour Ribeiro, ils sont à la fois des ancêtres et des cousins, voués à disparaître devant la « civilisation ». Dans les deux cas, les Indiens sont placés dans notre passé.

L'anthropologie n'est donc pas en situation d'extériorité par rapport à ce mythe. En 1930 déjà, Malinowski avait dans un texte aussi passionnant que méconnu, saisi le rôle essentiel du romantisme dans les vocations d'anthropologue. Malinowski évoquait, sous le titre « La malédiction de la science », le désenchantement que produit le monde moderne, disant voir dans « la course sans but de la mécanisation moderne une menace pour toutes les vraies valeurs artistiques et spirituelles ». Malinowski (1930) soulignait que cette perspective romantique marquait, souvent inconsciemment, la façon dont les

anthropologues construisaient leur objet, les conduisant souvent à une forme d'aveuglement sur ce qu'ils ne voulaient pas voir, les amenant à créer des fictions de mondes préservés échappant à une modernité ; il évoquait ainsi sa propre expérience en Papouasie-Nouvelle Guinée entre 1914 et 1918:

Un des refuges hors de cette prison mécanique de la culture est l'étude des formes primitives de la vie humaine, telles qu'elles existent encore dans des parties lointaines de notre globe. L'anthropologie fut, pour moi au moins, une évasion romantique loin de notre culture sur-standardisée. Sur les îles du Pacifique, même si j'étais poursuivi par les produits de la *Standard Oil Company*, les magazines, les cotonnades, les histoires de détective à deux sous, et le moteur à combustion interne sur l'omniprésent bateau à moteur, je parvenais encore, avec un peu d'effort, à revivre et reconstruire un type de vie humaine façonné par les outils de l'âge de pierre, empreint de croyances rudimentaires, vivant au grand air au sein d'un vaste espace de nature non contaminée.

Malinowski décrit ainsi un processus d'exclusion des indices de la « modernité » tout à fait comparable au « cadrage » dans la photographie de Lévi-Strauss. On notera au passage que les photographies que Malinowski insère en grand nombre dans ses ouvrages (116 dans *Coral Gardens* !) obéissent à ce principe de sélection par omission (voir aussi Young, 1999). Malinowski reviendra à plusieurs reprises au cours des années 1930 sur cette attitude caractéristique de l'anthropologie traditionnelle, dénonçant la fiction des cultures stables et fermées et s'efforçant de faire perdre à l'anthropologie cette fascination pour un monde irrémédiablement perdu dont il s'agirait de recueillir les vestiges, en lui donnant au contraire pour mission d'étudier le contact des cultures dans le contexte colonial et « l'indigène en train de se transformer » (« *changing Native* ») .

Ce qu'évoque Malinowski représente pour l'anthropologie un élément essentiel. De fait, à la racine de nombre de vocations ethnologiques, on trouve souvent une forme de nostalgie d'un monde perdu : quitter un monde étouffant pour retrouver une humanité longtemps miraculeusement préservée des atteintes de l'Histoire, et désormais menacée de disparition⁴⁰.

Usages du primitivisme et auto-exotisation

La nécessaire critique intellectuelle de l'essentialisme et du primitivisme, depuis longtemps entrée dans la panoplie des anthropologues, ne doit cependant pas faire oublier leurs usages sociaux et politiques. Autrement dit, il faut prendre en compte les intérêts à l'essentialisme primitiviste, tant chez les anthropologues que chez ceux qu'ils font profession d'étudier. Si ce mythe perdure, malgré les critiques, c'est en effet parce qu'il a de nombreux usages. C'est à eux qu'il convient de s'intéresser rapidement.

Pour une part, le recours des anthropologues à une imagerie primitiviste peut s'expliquer par des considérations stratégiques : par contraste avec les stéréotypes souvent très négatifs colportés dans la période coloniale, ceux qu'ils avaient étudiés et côtoyés, les anthropologues, pour les présenter sous une lumière favorable et leur attirer la sympathie du public, ont eu recours à une rhétorique nourrie de versions contemporaines du mythe du Bon Sauvage. João Pacheco de Oliveira (2000) souligne ainsi les ambiguïtés de la position des anthropologues quand ils sont appelés par les tribunaux brésiliens pour jouer le rôle d'experts, afin d'authentifier l'identité indigène de certains groupes, en particulier dans le cas de revendications foncières . Ils sont en effet tentés, ne serait ce que par souci d'efficacité, de conformer leurs rapports d'expertise à la vision stéréotypée des Indiens ; ce faisant, ils aboutissent cependant à renforcer encore un stéréotype très présent au Brésil, ce qui contribue aussi à exclure du bénéfice de ces mesures d'autres groupes indigènes

qui ne correspondent pas à ce modèle, par exemple parce qu'ils ne parlent pas une langue qui diffère du portugais, sinon par quelques mots spécifiques, ou que leurs croyances religieuses sont celles des autres Brésiliens des classes populaires, catholicisme rural ou pentecôtisme.

Une telle représentation aujourd'hui mondialement diffusée contribue en retour à transformer la présentation de soi des groupes autochtones eux-mêmes. Les représentants des peuples autochtones formulent en effet leurs revendications dans un langage qui a des chances d'être entendues. Ils sont souvent conseillés par un certain nombre d'ONG, telles que *Survival International*, qui font circuler des modèles de mobilisation et aident à la mise en place d'organismes de liaison à l'échelle nationale, régionale ou même mondiale. Se constitue ainsi progressivement une sorte de rhétorique « mondialisée » mêlant revendications foncières, proclamation de fidélité aux traditions, et discours sur la protection de la nature, dans un langage souvent poétique et empreint de références au sacré. On assiste à l'émergence d'un argumentaire qui acquiert progressivement une certaine force et peut être mobilisé sur des terrains extrêmement distants (Gagné, 2008). De façon générale, les revendications foncières ont plus de chance d'être entendues si elles sont formulées dans le langage du mythe. Nombre de peuples autochtones jouent la carte des « peuples premiers », qui offrent une stratégie de présentation de soi facilement compréhensible et souvent efficace. Au Brésil, la mobilisation de plusieurs groupes indigènes contre le barrage de Belo Monte adopte un langage visuel qui renvoie aux images de « l'Indien » ancrées dans les représentations collectives, produisant des images fortes, reprises dans la presse nationale et internationale.

Aussi n'est-il guère étonnant que nombre de leaders indigènes adoptent ce langage et ces images pour légitimer leurs revendications. De ce point de vue, l'exposition *Yanomami, l'esprit de la forêt*, présentée en 2003 à Paris, représente un cas singulier de jeu sur ce mythe et les images qui lui sont associées. Sortant complètement des circuits habituellement dévolus à l'ethnographie ou aux peuples indigènes, elle avait investi un lieu inédit : la Fondation Cartier pour l'art contemporain⁴¹. Le titre était propre à frapper l'imagination : l'« esprit de la forêt » représente une notion poétique particulièrement attractive pour le public urbain⁴².

L'exposition à la Fondation Cartier n'était pas ethnographique. On n'y trouvait ni explications sur la « culture Yanomami », ni même « art Yanomami », celui-ci n'étant pas particulièrement spectaculaire selon les canons de l'art occidental. L'anthropologue Bruce Albert, qui travaille avec les Yanomami depuis 1975, en était le commissaire, avec le directeur de la Fondation Cartier, Hervé Chandès. Il adopta une posture radicale et originale, disparaissant derrière les artistes. Ce sont d'autres médiateurs qui furent mobilisés ; les Yanomami ont accueilli dans leur *maloca* de Watoriki des « artistes en résidence », afin qu'ils deviennent des messagers, des porte-parole.

À leur retour, ils parleront de nous aux gens de leur terre. Ils conteront ce qu'ils ont vu et entendu dans la forêt. Ils *montreront nos images* et feront entendre nos voix.

Les artistes ont été chargés de traduire dans un langage plastique accessible à un public occidental ce qu'ils auront perçu des Yanomami. Ainsi, le cinéaste Raymond Depardon, qui a tourné à Watoriki *Chasseurs et chamans*, mettant en scène les Yanomami dans deux activités « typiques » des « peuples premiers », à la fois en chasseurs au milieu d'une forêt amazonienne magnifiquement filmée, qui pour le spectateur résonne avec l'imagerie romantique depuis Clarac et Rugendas, et dans leurs activités rituelles de chamanes, dit ainsi avoir « tenu [son] rôle de passeur » (Albert et **Kopenawa** :194).

De façon générale, l'exposition donnait une place centrale aux images des Yanomami : l'affiche et le catalogue reprenaient un très beau portrait en noir et blanc d'un enfant yanomami, réalisé par Claudia Andujar, qui fut aux côtés de Bruce Albert parmi les initiateurs de l'ONG *Comissão Pró-Yanomami*⁴³. Les photographies de celle-ci, qui a photographié les Yanomami depuis les années 1970 et a joué un rôle important dans la mobilisation autour d'eux, notamment lors des invasions de leurs terres par les *garimpeiros* (Andujar, 1988), étaient un des points forts de l'exposition⁴⁴. Y figuraient aussi les photographies de corps peints en mouvement dans le monde naturel de Lothar Baumgarten, les vues du paysage de la *maloca* et de la montagne de Volkmar Ziegler (« la maison et la forêt ») proposaient ou encore les photographies plus tragiques de la section « Découvrir les Blancs », retraçant l'histoire des relations tragiques entre les Yanomami et les Blancs depuis les premiers contacts, à travers des photographies de journalistes, de missionnaires ou d'anthropologues. Outre cette dimension photographique, l'exposition entendait donner accès à certains aspects de l'expérience sensorielle du monde des Yanomami. Le travail de l'artiste y était explicitement présenté comme analogue à celui du chamane : il s'agissait d'établir une médiation, non avec les esprits, mais avec un monde lointain. De fait, la force des images, de certaines installations, ou l'enregistrement de l'environnement sonore de la vie quotidienne, parvenaient à évoquer les Yanomami, de même que les chamanes évoquent le monde des esprits.

Une telle exposition visait explicitement, par des moyens esthétiques, un objectif proprement politique : faire exister les Yanomami sur la scène internationale. Pour le leader Davi Kopenawa, l'exposition était un moyen de nouer de nouvelles alliances, pour renverser un rapport de forces défavorable :

Les Blancs autour de notre terre sont hostiles. Ils ne savent rien de nous et ne demandent jamais comment vivaient nos anciens. Ils ne pensent qu'à occuper notre forêt avec leur bétail et à détruire nos rivières pour y chercher de l'or. [...] Lorsque les gens de loin nous connaissent et parlent de nous, les gens de près hésitent à nous détruire (Albert et Kopenawa, 2003 :17).

Pour les Yanomami, la notoriété est en effet vitale. C'est essentiellement pour protéger les Yanomami, alors victimes de la politique expansionniste de l'État militaire brésilien, symbolisée par l'ouverture de la Transamazonienne, qu'a été créée dans les années 1960 l'association *Survival International*, dont la branche française était associée à l'exposition. Les Yanomami sont ainsi devenus un symbole des « peuples indigènes [45](#) ». La pression internationale, relayée notamment par les anthropologues, a été déterminante pour amener en 1992 le gouvernement brésilien à démarquer un Territoire indigène Yanomami, en principe garanti, même s'il est régulièrement envahi par des chercheurs d'or .

Un des enjeux de ces images était aussi de répondre à d'autres images, et, spécifiquement, de contrecarrer l'image belliqueuse des Yanomami, notamment colportée par les ouvrages et interventions de l'anthropologue nord-américain Napoléon Chagnon, en particulier à travers le film *The Ax fight*, dont la circulation fut considérable, notamment dans les cours d'introduction à l'anthropologie dans les *Colleges* aux États-Unis (Asch, Chagnon, 1975)⁴⁶. Là encore, ces images produites par des anthropologues ont circulé bien au-delà de la discipline. Ainsi, *The Ax fight* a récemment été présenté sur un écran, dans le cadre de l'exposition d'art contemporain *Triennale Intense proximité*, à Paris (été 2012), coordonnée par l'artiste Okwui Enzowor, tout comme l'« œuvre » d'un vidéaste ou la vidéo d'une « performance ». Présentées à des visiteurs non avertis de toutes les discussions autour du film, des images d'Indiens dénudés hurlant des insultes les uns sur les autres et se battant ne pouvaient que renforcer le stéréotype de « sauvages ».

Si l'exposition *Yanomami, l'esprit de la forêt* laissait le terrain aux artistes, le catalogue en était cosigné par l'ethnologue Bruce Albert et le leader indigène Davi Kopenawa, affirmant ainsi une volonté de partenariat égalitaire⁴⁷. Une telle pratique, novatrice dans le contexte français, dessine peut-être une des voies futures pour le partenariat entre exposants et exposés. Davi Kopenawa apparaît fortement impliqué dans la présentation de sa « culture » à l'intention d'un public occidental, comme cela s'est confirmé par la suite⁴⁸. Sa trajectoire permet de comprendre cette stratégie : il fut d'abord au début des années 1970 interprète pour la FUNAI⁴⁹. Après cet apprentissage du rôle de médiateur entre son groupe et le monde extérieur, il se réappropria des formes traditionnelles, faisant notamment auprès de son beau-père l'apprentissage des techniques chamaniques. La maîtrise conjuguée de ces deux langages, celui des Blancs et celui du chamanisme, lui assure un statut de *leader*, localement, mais aussi en tant que porte-parole des Yanomami, tant au Brésil qu'internationalement. Il a ainsi voyagé dans plusieurs pays occidentaux, notamment en France, dans le cadre du mouvement de défense des terres Yanomami⁵⁰. Ce n'est pas le lieu de rentrer dans une analyse du jeu politique yanomami, mais tout laisse penser que, en renforçant sa capacité de médiation avec l'extérieur, une telle exposition a contribué également à augmenter son prestige et son capital politique. Davi Yanomami est de fait devenu le président d'une association qui regroupe une majorité de Yanomami brésiliens, l'association Hutukara.

Ainsi, les Yanomami « se servent » des artistes pour atteindre un nouveau public, autant que ceux-ci « se servent » des Yanomami comme « matériau » pour leur activité artistique. *Yanomami, l'esprit de la forêt* joue sur les mythes de l'Occident moderne, l'art, la forêt vierge et les peuples premiers, le chamanisme (Losonczy et Cappo, 2010), pour « porter au loin » les revendications Yanomami⁵¹. Ces Yanomami ont clairement accepté, de « donner leur image » aux photographes, parfois de poser pour eux. On pourrait évoquer ici un « pacte photographique », en s'inspirant de la notion de « pacte ethnographique » proposée par Bruce Albert. Celui-ci suggère que l'ethnographe, accueilli par ses hôtes, se voit progressivement « rééduqué à titre de « truchement » au service de leur cause » (Kopenawa et Albert, 2010 : 571). Ses interlocuteurs acceptent une forme « d'auto-objectivation au travers du prisme de l'observation ethnographique sous une forme qui leur permette d'acquérir à la fois reconnaissance et droit de cité dans le monde opaque et virulent qui s'efforce de les assujettir ». Acquérir une « visibilité » implique peut-être d'adopter des codes visuels qui permettent d'être reconnus comme « Indiens ».

Un tel parti ne va pas sans risque de malentendu. La présentation dans l'exposition de rituels chamaniques sans traduction ou commentaire explicatif peut ainsi renforcer une impression d'incommunicabilité. Plus généralement, la beauté même des images, portraits en noir et blanc ou film aux vives couleurs, traduisant la fascination des artistes pour la plastique des corps et l'univers Yanomami, risquait de renforcer les stéréotypes des visiteurs sur les Indiens vivant en harmonie avec la forêt amazonienne. Le prix à payer par les Yanomami pour garantir leur territoire serait-il de jouer le rôle des « sauvages romantiques », des « peuples premiers », afin de satisfaire la nostalgie des classes moyennes urbaines pour une innocence perdue ? Les Yanomami seraient-ils contraints, pour obtenir un certain « droit à la parole », de céder leur « droit à l'image » aux artistes et aux spectateurs occidentaux ? Il s'agit ici de se couler dans une forme préexistante, d'endosser un rôle dans un répertoire. Les Yanomami (ou tout au moins ce groupe) semblent avoir choisis la stratégie d'une esthétisation de l'altérité, d'une auto-exotisation, qui s'est révélée politiquement efficace.

Cette expérience n'est pas pour autant généralisable. L'exposition *Yanomami, o espírito da floresta* a été présentée en 2004 au *Centro Cultural Banco do Brasil*, à Rio de Janeiro. Pourtant, il semble que l'exposition n'ait pas eu le même impact que celle de Paris, en

particulier n'ayant qu'un écho limité dans les médias, et ne parvenant pas à gagner l'attention des mondes de l'art contemporain⁵². Serait-ce parce qu'à Rio de Janeiro « l'esprit de la forêt » n'a pas le même attrait qu'à Paris ? Ce contraste suggère l'intérêt qu'il y aurait à analyser la façon dont les « mêmes représentations » sont reçues dans des contextes nationaux et institutionnels différents.

Le risque de ce qu'on pourrait appeler une « stratégie de la romanticisation », passant par une auto-exotisation, est cependant que cet appui se dissipe si les groupes indigènes cessent de se conformer à cette image idyllique qu'ils projettent. Dans les années 1980, les Kayapo du Brésil central devinrent un des symboles mondiaux de la défense de la forêt amazonienne (Turner, 1999). Le chanteur pop Sting était ainsi devenu un temps le relais du leader Kayapo Raoni Metuktire, lui faisant rencontrer des chefs d'État et lui donnant une grande visibilité médiatique. Sting fonda la *Rainforest Foundation* en 1989, avec le souhait de protéger les forêts tropicales et les peuples qui les habitent. Les Kayapo furent alors présentés comme possédant une véritable « science » de la gestion écologique de la forêt. C'est largement suite au succès de cette mobilisation internationale que les Kayapo ont obtenu en 1993 du gouvernement brésilien la délimitation de leurs terres. Cependant, le soutien des organisations de défense de la nature s'est effondré lorsqu'on découvrit que plusieurs leaders Kayapo avaient négocié avec de grandes entreprises pour l'exploitation de bois précieux et de minerai, suggérant qu'un « bon Indien » devait nécessairement agir conformément aux représentations essentialistes et romantiques et non à ce qu'il considère comme son intérêt dans une situation donnée.

Ainsi, on voit circuler des thèmes, des métaphores, des images, des formulations dans des espaces différents : entre les représentations populaires de l'altérité, les travaux des anthropologues, les textes de l'Unesco ou de l'ONU, les revendications des autochtones.

Conclusion

L'anthropologie, et au premier chef l'anthropologie visuelle, se trouve aujourd'hui confrontée à un mythe qui lui préexiste, mais qu'elle a contribué à renforcer. Alors que la mission qu'elle se donne est de produire des connaissances sur la diversité des façons d'être au monde, elle doit aussi faire face à une attente qui, pour être implicite, ne s'en impose pas moins avec force : alimenter le mythe romantique de l'Autre. Ce que j'ai appelé ici le « mythe des peuples premiers » constitue donc un double défi pour les anthropologues, en tant qu'objet d'analyse, et en tant qu'élément constitutif de leur discipline et de sa perception publique. Il faut insister sur le caractère polymorphe de ce mythe, susceptible de prendre des formes très différentes. Il possède un versant écologiste et un versant *New Age*, un versant altermondialiste et un versant néo-conservateur. Il constitue au total un horizon largement partagé, qui structure une modalité privilégiée d'imagination de l'altérité dans le monde contemporain, et prédéfinit une partie des formes d'action possibles. Après s'être longtemps nourris de ce mythe (auquel adhéraient, au moins partiellement, nombre d'entre eux), nombre d'anthropologues se sentent aujourd'hui prisonniers de ces images.

Prendre au sérieux les mythes fait partie des tâches traditionnelles que s'assigne l'anthropologie. Prendre pour objet les mythes contemporains est un impératif. Une telle réflexivité n'est pas de la complaisance nombriliste, mais une condition de possibilité de la connaissance anthropologique, dans la mesure où elle est par définition fondée sur la relation et l'interlocution. L'anthropologie se trouve dans une relation ambiguë à l'égard de ce mythe, dans la mesure où elle s'est construite à la fois à partir de lui et contre lui. S'ils sourient des versions les plus caricaturales et des confusions parfois faites par les passionnés des « peuples premiers », les anthropologues contribuent aussi à donner une

caution savante à ce mythe, dans la mesure où une partie de leurs publications, de leurs interventions dans le débat public, des images qu'ils utilisent, renforcent cette vision essentialiste de peuples hors de l'histoire. Il y a en effet des profits symboliques et matériels à maintenir cette image d'une discipline vouée à scruter l'altérité au sein de peuples échappant pour quelque temps encore à l'Histoire. La relecture critique, menée depuis longtemps déjà au sein de la discipline, reste souvent inaudible à l'extérieur de celle-ci. La déconstruction historique et critique de notions essentialistes qui ont naguère joué un grand rôle dans la discipline anthropologique, comme celle d'ethnie, de culture, ou d'identité, reste largement sans traduction pratique, du fait même que l'essentialisme est souvent une condition de l'efficacité politique ou juridique. Pour comprendre le paradoxe apparent que constitue l'écart entre la subtilité avec laquelle les anthropologues ont questionné le primitivisme, et le maintien des stéréotypes sur les « Indiens » comme peuples de la nature proches des origines du monde, il faut notamment prendre en compte les effets du privilège donné aux images les plus « efficaces », d'un point de vue esthétique, mais aussi politique, favorisant celles qui répondent aux attentes essentialistes. La plasticité du mythe des peuples premiers le rend mobilisable pour des usages divers, voire contradictoires, depuis la quête spirituelle jusqu'à la mobilisation politique, en passant par les discours savants ou les créations artistiques. Le répertoire symbolique et rhétorique associé au mythe permet de mettre en commun des expériences historiques fort distantes. Ce mythe possède aujourd'hui une grande force dans le monde occidental, mais aussi au-delà. Il colore la présentation de soi par les représentants de divers groupes qui se revendiquent comme « peuples autochtones ». S'il peut aujourd'hui être mobilisé à l'appui des revendications politiques de certains groupes, il risque de conduire, pour d'autres, à un enfermement dans une altérité figée, qui les prive de la capacité d'être reconnus comme les acteurs d'une histoire partagée. Est-il nécessaire, pour que ceux qu'on appelle désormais « peuples autochtones » puissent être entendus, de jouer des mythes de l'Occident, et de pratiquer « l'auto-exotisation » en se conformant à l'image romantique de « peuple de la nature » ? Faut-il au contraire tenter de rompre avec l'imagerie primitiviste ? Ce n'est, bien entendu, pas aux anthropologues, mais bien aux intéressés eux-mêmes, d'évaluer ce qu'ils pensent être la meilleure stratégie en fonction des situations spécifiques où ils se trouvent et des contraintes qu'ils affrontent. Cependant, les musées comme les anthropologues doivent au minimum être conscients du caractère problématique du jeu avec ces stéréotypes exotiques, et s'efforcer de faire en sorte qu'ils ne recouvrent pas la diversité des voix des premiers intéressés.

Ainsi, tout projet visant à proposer une représentation des peuples indigènes correspondant davantage aux façons dont ceux-ci se représentent leur histoire et leur situation, doit nécessairement se confronter avec le mythe des peuples premiers, dans la mesure où celui-ci structure, de façon souvent inconsciente, à la fois les attentes des visiteurs, des journalistes, des étudiants, mais aussi les traditions de représentation en photographie, au cinéma, en littérature, et les discours savants. Les efforts des anthropologues pour présenter dans toute leur complexité la richesse des groupes qu'ils étudient sont largement inefficaces devant la force du mythe. En effet, comme on l'a vu, seuls sont retenus les éléments susceptibles de le confirmer. Il y a comme une espèce de schizophrénie de l'anthropologie, écartelée entre d'un côté une dénonciation rituelle de l'essentialisme et du primitivisme, et de l'autre la reproduction d'images qui s'inscrivent dans la tradition primitiviste. Souvent, on note un décalage entre des textes, souvent complexes, et des images qui, parfois sans que leurs auteurs ne le souhaitent, sont lues à la lumière du mythe des « peuples premiers », aboutissant ainsi à le renforcer.

La volonté d'historiciser le « regard sur l'autre » (Le Fur, 2006) reste insuffisante. Dans le mouvement même par lequel elle prétend analyser et réduire l'altérité, elle l'institue en pétition de principe et la réaffirme comme fondamentale. En réalité, il faut interroger l'idée

même de « regard sur les autres », car elle semble présupposer que seul notre regard change sur des « Autres » qui restent immuables. Elle est donc asymétrique, supposant un spectateur actif et un objet passif. Surtout, réduire les relations historiques à un simple « jeu de regards » est beaucoup trop réducteur. Les photographies adoptant les conventions visuelles des « peuples premiers » tendent souvent à masquer ce qui constitue pourtant la condition même de leur possibilité, à savoir la relation entre le monde du photographe et ceux qu'il représente, et en particulier à effacer les signes de présence de l'Etat.

Le mythe des peuples premiers, dernier avatar d'un ensemble de notions ancrées dans la civilisation occidentale (Bon sauvage, primitifs, peuples de la nature, etc), attribue une essence commune (variable selon les cas) à des groupes humains extrêmement divers. Il apparaît comme une formulation, sous forme mythique, d'une expérience historique singulière : la relation d'appropriation et de domination établie par l'Occident à l'égard de ces groupes, et plus spécifiquement par des appareils étatiques, que ceux-ci soient impériaux ou nationaux. Autrement dit, ce qui définit éventuellement un caractère commun, ce n'est pas une *essence* (comme le sens du sacré, ou la relation à la nature) mais une *relation* inscrite dans l'histoire. Cette histoire, qui s'est faite pour une part au moins hors de nous, n'est accessible pour *nous* que du fait de l'interdépendance qui s'est construite au cours du temps. Par définition, si nous pouvons avoir accès à des mondes lointains, c'est à la suite de ces relations tissées dans l'histoire. Pour échapper aux fantômes des « sauvages romantiques », il est nécessaire d'assumer cette histoire complexe et de la placer au centre du musée, en partant des relations, que ce musée (ou exposition) soit conçu à partir d'un point de vue qui se veut « indigène » ou à partir d'un point de vue « national » ou « occidental ».

Texte original avec références, citations et bibliographie :

<http://www.vibrant.org.br/issues/v9n2/benoit-de-lestoile-images-des-paradis-perdus/>