

ÉCOLE DU LOUVRE

Elisa MAGNANI

Rechercher, valoriser et diffuser l'identité
des personnes portraiturées dans les
photographies anthropologiques de
l'iconothèque du musée du quai Branly
grâce aux outils numériques.

Mémoire de stage
(2^e année de 2^e cycle)
en Documentation et Humanités numériques

présenté sous la direction de
M^{me} Françoise DALEX et M. Christophe LECLERCQ

Maître de stage : Mme Carine PELTIER-CAROFF

Juin 2020

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



RECHERCHER, VALORISER ET DIFFUSER L'IDENTITE DES PERSONNES
PORTRAITUREES DANS LES PHOTOGRAPHIES ANTHROPOLOGIQUES DE
L'ICONOTHEQUE DU MUSEE DU QUAI BRANLY GRACE AUX OUTILS NUMERIQUES.

Table des matières

Remerciements	3
Abréviations employées	5
Avant-propos	6
Introduction	8
Partie 1 : Déconstruire les « portraits anthropologiques » pour retrouver l'identité des personnes photographiées, un long processus pour les institutions patrimoniales	12
A. Les collections de portraits anthropologiques : une histoire liée à celles des institutions patrimoniales	12
1. Les origines du portrait dit anthropologique : définir des « types » au détriment des identités individuelles	12
2. Des collections tributaires de l'évolution des institutions qui les préservent	14
3. Un traitement des collections au XXe siècle synonyme de rationalisation et d'effacement de l'identité.....	17
B. L'appropriation des outils numériques par les institutions conservant des portraits anthropologiques	21
1. Numériser les collections archivistiques pour les diffuser : l'exemple de la bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle de Paris.....	22
2. Les instruments de recherche de la Smithsonian Institution de Washington pour documenter ses collections de photographies.....	24
3. Des outils numériques mis à la disposition d'autres institutions au service de la sauvegarde et diffusion de documents et images historiques, le Programme des Archives en Péril de la British Library.....	27
C. Etat des lieux des collections de portraits anthropologiques à l'iconothèque du musée du quai Branly	29
1. Les chantiers de collections du musée du quai Branly : une réorganisation des fonds photographiques de l'iconothèque	29
2. L'utilisation d'outils numériques muséaux pour documenter les collections de portraits anthropologiques.....	31
3. Répondre aux nouveaux enjeux de manière efficace : le chantier « personnes » au musée du quai Branly	34
Partie 2 : L'identification des personnes grâce aux outils numériques : méthode, valorisation et diffusion	37
A. Une méthode d'identification des portraits à l'aide des outils informatiques	37

1. Différentes méthodologies d'identification des personnes : de micro-études au service de larges corpus	38
2. Créer des tableaux pour comparer et identifier les différents portraits	41
3. Rassembler les informations sur les personnes photographiées par la création de « cartes d'identité ».....	44
B. Valoriser les données sur l'identité des personnes grâce aux différents types de notices de la base de données TMS	46
1. Intégrer les données sur l'identité des personnes dans les notices objets.....	46
2. Enrichir et exploiter les notices événements pour valoriser le contexte des portraits anthropologiques.....	50
3. Créer des notices personnes pour les personnes identifiées, une solution à géométrie variable	52
C. La mise en ligne des informations sur les collections au musée du quai Branly : un outil efficace pour diffuser l'identité des personnes photographiées.....	56
1. Valoriser les données sur les collections grâce au catalogue en ligne de l'iconothèque.....	57
2. Les enjeux juridiques de la mise en ligne	60
3. Les limites éthiques de la diffusion des photographies anthropologiques.....	63
Partie 3 : La création d'une nouvelle identité numérique : les perspectives et futures pistes de recherches	66
A. Quelle est l'identité restituée pour ces personnes photographiées en tant que « types humains » dans un contexte anthropologique?.....	66
1. Individualiser les personnes photographiées : la notion d'identité.....	66
2. Quelle valorisation documentaire pour l'identité des personnes photographiées ? (origines géographiques, professions,...)	69
B. L'application des technologies de reconnaissance automatisée d'images aux collections de portraits anthropologiques : quels nouveaux usages ?.....	72
1. Permettre la reconnaissance faciale automatisée des personnes photographiées	72
2. Un nouvel outil d'interprétation des photographies : les applications de Google Arts & Culture	75
3. Les limites de l'utilisation des nouvelles technologies biométriques au service de la recherche d'identité.....	78
C. Les enjeux liés à la fin de l'anonymat des portraits anthropologiques.....	81
1. La restitution virtuelle des photographies pour retrouver l'identité des personnes.....	81
2. L'identification des personnes entraîne-t-elle l'exercice d'un droit à l'image ?	84
3. L'avenir des recherches d'identifications : quels freins et quelles perspectives pour les collections de portraits anthropologiques ?	87
Conclusion.....	91
Bibliographie	95

Remerciements

Comme tout travail de recherche et de réflexion, ce mémoire est le fruit d'une expérience riche en rencontres et en échanges avec tous ceux qui m'ont permis de développer ce sujet.

Mes remerciements vont d'abord à mes directeurs de master, Mme Françoise Dalex, responsable du centre de ressources Dominique Vivant-Denon, et M. Christophe Leclercq, professeur d'enseignement artistique en histoire et théorie de l'art à l'ESAD de Valenciennes et chercheur associé au médialab de Sciences Po Paris, qui m'ont suivi et orienté durant toute cette année, de ma recherche de stage au traitement de mon sujet. Par ailleurs, cette réflexion est d'abord née de mes échanges avec Mme Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque du musée du quai Branly – Jacques Chirac, qui s'est rendue disponible et a accepté d'être mon interlocutrice privilégiée durant ces derniers mois passés dans son service, malgré tous les événements qui ont perturbé mon stage et mes recherches. J'ai une pensée aussi pour Mme Françoise Mardrus, chef de service et responsable du Centre Dominique Vivant-Denon, qui m'a transmis cette passion pour la recherche et l'histoire des collections et de leurs institutions au cours de mes années d'étude à l'Ecole du Louvre. Suite à mon expérience au sein du musée du quai Branly, j'exprime ma reconnaissance à Mme Muriel Chagny, chargée de la gestion des fonds iconographiques à l'iconothèque, et à M. Nicolas Twarog, assistant en iconographie, qui m'ont intégré à leur équipe mais aussi à tous ceux qui ont accepté de m'accorder des entretiens privilégiés, M. Thomas Convent, administrateur de la base de données TMS, Mme Frédérique Servain-Riviale, chargée de documentation des collections au département du patrimoine et des collections ou encore Mme Marie-Laure de Boysson, chargée du récolement décennal des collections. Je n'oublie pas non plus l'accueil bienveillant des différents agents de la médiathèque du musée mais aussi celui de Mme Audrey Lagrue et Mme Almudena Hitier du Pôle Image de la Direction du Développement Culturel. Enfin, les retours et les conseils avisés sur mon travail de Mme Sarah Frioux-Salgas, responsable des archives, ont également été d'une grande aide et je l'en remercie.

En outre, j'ai eu la chance de rencontrer M. Olivier Loiseaux, chef du service acquisitions et collections géographiques, au département des Cartes et Plans de la Bibliothèque nationale de France, et Mme Marie-Madeleine Bless, chargée des collections iconographiques à la bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, qui m'ont tous les deux permis

d'enrichir mon étude sur la gestion des collections de photographies anthropologiques du fonds de la Société de Géographie et de celui de la Société d'Anthropologie de Paris.

J'aimerais également adresser des remerciements particuliers à Marie Ramelet, ma collègue, côté objets, sur le chantier personnes du musée du quai Branly, pour ses conseils et sa présence tout au long de ce travail de valorisation de l'identité des personnes liées aux collections de ce grand musée. Elle a partagé avec moi sa passion pour l'anthropologie et les bases de données. Cette année n'aurait pas été aussi enrichissante et formatrice sans la cohésion et l'appui de mes camarades de master, Roxane Blanc, Constance Boiron et Agathe Riobé.

Enfin, durant ces circonstances de recherche et de rédaction si particulières, je suis heureuse d'avoir bénéficié des encouragements et du soutien de mes proches, parents et amis Loriane Girard, Juliette Bloch, Pauline Redondi, Marie Defendini, Camille Néria, Louise Guillot, Oriane Poret, Valentin Esmoingt...

Abréviations employées

BnF : Bibliothèque nationale de France

Cat. exp. : Catalogue de l'exposition

Éd. : édition

Etc. : et caetera

Fig. : figure

Impr. : Imprimeur

MH : musée de l'Homme

MNAAO : musée national des arts d'Afrique et d'Océanie

MQB : musée du quai Branly

p. : page

s. siècle

t. : tome

TMS : *The Museum System*

vol. : volume

Avant-propos

Ce mémoire a été rédigé dans le cadre d'un stage effectué entre le mois de janvier et le mois de mars 2020 au sein de l'iconothèque du musée du quai Branly - Jacques Chirac, sous la direction de Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque. J'y ai eu pour mission de cataloguer pièce à pièce des albums de portraits anthropologiques appartenant à la collection du prince Roland Bonaparte sur la base de données de gestion des collections *The Museum System* (TMS). Mais cette mission était surtout l'occasion d'identifier les personnes photographiées dans ces albums et de relier ces albums et ces identités aux autres objets photographiques de la collection du prince Roland Bonaparte, en priorité au musée du quai Branly mais aussi dans d'autres institutions héritières de ce fonds.

Cette recherche sur l'identification de ces photographies a été l'opportunité pour moi de mettre en perspective une collection importante dans l'histoire des sciences, en particulier l'anthropologie, et dans l'histoire de la photographie mais aussi des institutions antérieures au musée du quai Branly. Ce sujet de mémoire est donc l'occasion d'envisager la question de l'identité et de son traitement documentaire en vue de la recherche et de la valorisation de l'identité.

J'ai voulu me pencher davantage sur les portraits anthropologiques au-delà de la seule collection du Prince Roland Bonaparte (même si elle a été mon point de départ du sujet) et sur leur identification grâce aux outils informatiques actuels. Ce sujet fait écho à une actualité de la recherche en histoire de l'art dans le cadre des *Post-colonial Studies* et de différents travaux de recherches donnant lieu à des expositions comme celle sur « Le Modèle noir » au Musée d'Orsay en 2019. Il s'agit non seulement de donner un nouveau point de vue sur des collections et œuvres jusque-là plus ou moins reconnues du point de vue historique mais aussi de révéler l'histoire des personnes photographiées et le contexte de création et de réception de ces œuvres.

Suite aux cours de documentation et humanités numériques que j'ai pu suivre à l'École du Louvre durant cette année de deuxième cycle et à tous les outils informatiques que j'ai appris à utiliser au cours de mes différentes expériences dans les musées, lier la question de l'identité et de sa valorisation à l'utilisation des outils informatiques m'a semblé particulièrement intéressant. De plus, les collections photographiques anthropologiques se prêtaient très bien au traitement numérique des données, notamment celles sur l'identité.

Néanmoins, il faut rappeler ici tous les obstacles qui ont empêché un meilleur traitement de ce sujet si important pour les collections de populations extra-européennes. Les grèves des transports en commun jusqu'à mi-janvier mais surtout le confinement et la fermeture des lieux de ressources et des institutions patrimoniales suite à la crise sanitaire du COVID-19 du 15 mars jusqu'au rendu de ce travail ont été particulièrement dommageables sur la variété des exemples employés et la profondeur des analyses menées.

Introduction

« [Cette] collection représente un matériau historique par ses auteurs mais aussi par ses sujets, c'est pourquoi les noms et identités des personnes photographiées sont des données primordiales à retrouver aujourd'hui. »¹

Comme l'exprime Christine Barthe dans cette citation sur la collection de photographies anthropologiques de la photothèque du musée de l'Homme, il y a une vingtaine d'années, la priorité a été de redonner une histoire et des noms à ces photographies pour leur rendre leur statut de documents historiques. Si le musée de l'Homme a employé des méthodes de documentation et de traitement des collections modernes dans les années 1930², le musée du quai Branly suit ses traces au début du XXI^e siècle. Les outils informatiques ont une place centrale dans la gestion et la diffusion des collections à l'échelle de l'iconothèque, et plus largement du musée du quai Branly. L'iconothèque, descendante de la photothèque du musée de l'Homme, a pu bénéficier d'une base de données de gestion muséale pour inventorier, cataloguer, documenter et gérer au quotidien ses collections de photographies. Elle a également mis en place un vaste chantier des collections de leur reconditionnement à leur numérisation en passant par leur catalogage et restauration.

Aujourd'hui, les musées s'appuient sur les outils numériques dans leur gestion des collections. Le numérique désigne ici l'usage de l'informatique et des nouvelles technologies affiliées. Le musée du quai Branly s'appuie sur différents logiciels, des plus répandus, comme la suite bureautique Microsoft, aux systèmes plus spécialisés de gestion de contenu comme Gallery Systems© et sa base de données *The Museum System* ou encore des logiciels de gestion des archives comme *Mnesys*. Ces derniers sont utilisés par les musées pour conserver et exploiter un grand nombre de données différentes de manière rapide et automatique, mais aussi pour diffuser celles-ci à un large public grâce aux plateformes en ligne sur internet. Les institutions patrimoniales ont aujourd'hui lié leurs missions à l'usage des outils numériques : la numérisation des collections et l'utilisation des bases de données facilite la conservation et la documentation des collections ainsi que leur diffusion au plus large public sur le site web de

¹ Christine BARTHE, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, [en ligne], 1er juin 2000, <https://journals.openedition.org/jda/3149>, consulté le 9 février 2020.

² Un classement thématique et géographique ainsi qu'un thésaurus et des cartons de montage pour chaque photographie avec toutes les informations manuscrites puis tapuscrites ont été définis notamment grâce à l'action d'Yvonne Oddon qui est partie un an aux Etats-Unis pour se former aux techniques de bibliothéconomie américaines (in ODDON, Yvonne, *Cadre de classement pour la photothèque d'un musée d'ethnographie*, Centre de formation de l'UNESCO pour les techniciens de musée, Jos Museum, Nigéria, 1938.)

l'institution. Les travaux de recherche sur les collections, peuvent eux aussi bénéficier de l'utilisation des nouvelles technologies de comparaison d'images et de reconnaissance faciale. En somme, les outils numériques sont des moyens qui permettent aux musées comme aux autres institutions de répondre à leurs enjeux.

L'un de ces enjeux pour les musées conservant des portraits photographiques est de retrouver les identités des personnes photographiées grâce à différents outils tels que les numérisations, fichiers d'identification, modélisations 3D, mais aussi de valoriser ces données en les partageant et les documentant via les bases de données, le catalogue en ligne des collections. Le fait que Christine Barthe³ établisse comme idée primordiale la recherche des noms et identités des personnes photographiées dans les portraits anthropologiques montre combien l'identité est une question centrale pour la documentation mais aussi pour la diffusion de ces œuvres. Elle affirme dans le même article que cette démarche ne se limite pas aux collections de l'iconothèque du musée du quai Branly mais que « *de façon générale, aux niveaux européen et mondial, les institutions détentrices de ce type de collection portent une nouvelle attention à ces photographies. Cela se traduit par des questionnements, mais aussi par la volonté de mettre les photographies à disposition d'un public renouvelé* »⁴. La recherche récente s'est beaucoup penchée sur le contexte de réalisation de ces portraits, à savoir les exhibitions et autres formes de « zoos humains »⁵. Plusieurs institutions concernées par ces collections de portraits anthropologiques ont elles-mêmes éclairé la démarche de leurs auteurs, insistant sur la mise en scène et l'utilisation de ces photographies pour légitimer l'anthropologie physique⁶ qui se développait alors. Mais l'identité des personnes photographiées, leur nom, leur statut social, leur profession, leur origine géographique, en somme tout ce qui les distingue en tant qu'individu, reste très peu abordé par les publications sur les portraits anthropologiques⁷. On s'est intéressé aux démarches à l'origine de ces photographies, à leur réception par les Occidentaux et puissances coloniales, délaissant l'histoire des populations photographiées.

³ Christine Barthe a été en charge de la conservation des collections de photographie du musée de l'Homme jusqu'en 2003.

⁴ BARTHE, Christine, *op. cit.*, 2000, p.71-90.

⁵ Voir notamment les auteurs des articles de l'ouvrage collectif : *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris, la Découverte, 2011 ; ainsi que le catalogue de l'exposition *Exhibitions, l'invention du sauvage*, sous la direction de BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, JACOMIEN SNOEP Nanette, Musée du Quai Branly, éd. Actes Sud, 2011.

⁶ COUTANCIER, Benoît (dir.), *Peaux-Rouges. Autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, Thonon-Les-Bains, L'Albaron, Musée de l'Homme, 1992 ; LOISEAUX, Olivier (dir.), *Trésors photographiques de la société de géographie*, Paris, Glénat, 2006.

⁷ Excepté certains travaux comme ceux de Roslyn Poignant sur les aborigènes : POIGNANT, Roslyn, *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Le musée du quai Branly est né du projet présidentiel de « *donner aux arts d’Afrique, des Amériques, d’Océanie et d’Asie leur juste place dans les institutions muséographiques de la France* »⁸. Ce musée a hérité des collections ethnographiques du musée de l’Homme et de celles du musée national des arts d’Afrique et d’Océanie. Il a pu ouvrir le 20 juin 2006 suite au chantier des collections qui a pris place de 2001 à 2004, suivi du déménagement des collections jusqu’en 2006. Le musée du quai Branly a le statut d’établissement public administratif sous la double tutelle du Ministère de la Culture et du Ministère de l’Enseignement et de la Recherche. Cette tutelle de l’Enseignement et de la Recherche oriente une partie de son projet scientifique et culturel vers la recherche sur ses collections. Ses collections sont celles de deux principales institutions, le musée national des arts d’Afrique et d’Océanie et les collections du Laboratoire d’ethnologie du musée de l’Homme. La création de l’iconothèque du musée du quai Branly a pour objectif de rassembler les collections iconographiques de ces deux musées en une seule et même collection. L’iconothèque a été ainsi définie comme le service de gestion et de conservation des collections de photographies, dépendant de la Médiathèque, au sein du Département patrimoine et collections du musée du quai Branly. La collection de l’iconothèque compte près de 700 000 pièces, arts graphiques compris, mais la photographie en est, depuis l’ouverture du service en 2006, le principal médium⁹, et les portraits anthropologiques y ont une place importante. Les collections de portraits anthropologiques de l’iconothèque constituent un témoignage patrimonial et scientifique majeur, couvrant toutes les aires géographiques du globe et éclairant l’histoire des collections et des institutions, mais aussi l’histoire des sciences de l’Homme, à savoir l’ethnologie et l’anthropologie physique, ainsi que l’histoire de la photographie.

Or, certains corpus de cette collection ont aujourd’hui perdu une bonne part de leur intégrité en étant dispersés, notamment par la méthode de classement du musée de l’Homme, de même qu’un certain nombre de légendes accompagnant les portraits au fil de leur vie dans les institutions patrimoniales. Quant à d’autres corpus de portraits photographiques, ils n’ont jamais été documentés, ou en tout cas pas de manière aussi fine concernant l’identité des personnes photographiées. Comment aujourd’hui peut-on reconstituer l’état initial des fonds photographiques de portraits anthropologiques ? Les outils numériques actuels de traitement et de gestion des collections peuvent être de précieux alliés pour relier, même de façon virtuelle,

⁸ Rapport de la commission « Arts Premiers », août 1996, Archives du musée du quai Branly, D006227.

⁹ La photographie représente 90% de la totalité des objets conservés par l’iconothèque (PELTIER, Carine, « Le chantier de l’iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », International Preservation News IFLA, n°53, mai 2011, p.33-36).

des objets photographiques qui retrouvent ainsi une histoire et des noms. Quelles perspectives offrent aujourd'hui les outils des nouvelles technologies numériques pour accélérer la recherche sur l'identité dans ces collections si spécifiques ?

Ces portraits photographiques présentent des informations à la fois riches et dispersées en fonction des différents supports et versions d'une même prise de vue. Parmi ces informations, l'identité des personnes photographiées dans les portraits est au cœur des processus de documentation et de valorisation. D'abord nous essayerons de comprendre dans quel contexte ces portraits anthropologiques ont été créés et utilisés jusqu'au chantier sur les origines des collections du musée du quai Branly. Ensuite, nous verrons comment les fonctionnalités des outils numériques permettent d'identifier les personnes photographiées et de séparer les informations sur ces portraits anthropologiques en différentes catégories afin de pouvoir les valoriser et les exploiter plus facilement auprès des chercheurs mais aussi du grand public. Enfin, nous étudierons les nouvelles pistes pour la recherche offertes par les outils numériques, notamment grâce aux technologies biométriques qui automatisent la reconnaissance faciale. Notre étude ne manquera pas de s'interroger sur les conséquences de la diffusion de l'identité retrouvée des portraits anthropologiques, soulevant sans conteste des questionnements juridiques et éthiques pour les institutions patrimoniales.

Partie 1 : Déconstruire les « portraits anthropologiques » pour retrouver l'identité des personnes photographiées, un long processus pour les institutions patrimoniales

A. Les collections de portraits anthropologiques : une histoire liée à celles des institutions patrimoniales

Les portraits photographiques de populations extra-européennes ont d'abord été conçus et utilisés comme des outils pour l'anthropologie physique. Les « portraits anthropologiques » sont apparus suite à l'action d'hommes de science et d'institutions au service de l'anthropologie, reléguant l'identité des personnes photographiées à l'arrière-plan, voire dans l'oubli.

1. Les origines du portrait dit anthropologique : définir des « types » au détriment des identités individuelles

L'apparition de la photographie dans les années 1830 et son utilisation pour étudier les populations extra-européennes aboutissent à la constitution de collections de « portraits ethnologiques » et d'albums anthropologiques. Ces collections recouvrent une grande variété de photographies, qui ont été qualifiées d'anthropométriques. En effet, ces photographies visent alors à prendre des mesures sur l'homme en vue de déterminer quantitativement ses caractères morphologiques (stature, face, crâne, membres, etc.). Il est difficile de définir ce qui permet de désigner un portrait comme « anthropologique », car l'on place :

sous le terme de photographie anthropologique les images à usage anthropologique ou ethnologique, rassemblant les photographies faites par des anthropologues ou les ethnologues pour leurs propres recherches, les photographies faites par des photographes pour des anthropologues, mais aussi des photographies utilisées par les anthropologues sans qu'elles aient été conçues à l'origine dans ce but [...]. Cette définition englobe toute l'hétérogénéité des photographies de militaires, amateurs, scientifiques, voyageurs, à travers un point commun: leur utilisation proposée ou effective, à un certain moment, pour la recherche en anthropologie.¹⁰

C'est donc l'utilisation par les anthropologues de ces photographies qui permet de les définir comme des « photographies anthropologiques ». Et les portraits anthropologiques appartiennent à cette grande catégorie. Si les formes prises par les portraits dits

¹⁰ Christine BARTHE, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 2000, p.71-90.

anthropologiques peuvent être très variables, des critères d'objectivation de ces portraits ont été recommandés pour leur utilisation en anthropologie.

Au XIX^e siècle, l'on entendait par anthropologie une anthropologie essentiellement physique, « issue de la médecine, [qui] nécessite un mode de représentation le plus exact possible »¹¹, comme l'est la photographie. Dès les années 1840, la pratique de la photographie est plébiscitée par la recherche des « types humains » dans les théories anthropologiques contemporaines, et l'on va se servir de l'image photographique « pour sa disposition à être classée et collectionnée »¹². La photographie permet aux anthropologues de réaliser leur analyse de l'apparence des corps ainsi que leur démarche taxinomique de différenciation des « types humains ».

Pour homogénéiser tous ces portraits et leur permettre de prétendre au statut de preuves scientifiques, les sociétés savantes et les hommes qui les dirigent ont publié au XIX^e siècle des instructions les plus claires et précises possible à destination des hommes qui voyagent, des photographes ou amateurs qui rencontrent ou étudient les populations extra-européennes à cette époque. On peut citer deux exemples pour mieux comprendre les principes de prise de portraits dits anthropologiques. En 1871, la Société d'anthropologie de Paris crée une Commission permanente pour les Instructions anthropologiques qui publie en 1879, sous l'égide de Paul Broca¹³, ses *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, où il est recommandé de :

[reproduire] par la photographie : 1° des têtes nues qui devront toujours, sans exception, être prises exactement de face, ou exactement de profil, les autres points de vue ne pouvant être que de peu d'utilité ; 2° des portraits en pied, pris exactement de face, le sujet debout, nu autant que possible, et les bras pendants de chaque côté du corps./Toutefois les portraits en pied avec l'accoutrement caractéristique de la tribu ont aussi leur importance./Les photographies devront être accompagnées des mêmes indications que les moules [...], [...] [à savoir] d'une inscription indiquant les nom, sexe, âge, contrée ou nation, résidence et lieu de naissance du sujet.¹⁴

¹¹ JEHEL, Pierre-Jérôme, *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*, Mémoire de DEA "Esthétique, sciences et technologies des arts", sous la direction d'André Rouillé et de Sylvain Maresca, Université Paris VIII Saint Denis, 1994-1995, p.4-5.

¹² *Ibidem*.

¹³ Paul Broca (1824-1880) : médecin, anatomiste et anthropologue, il est le fondateur de la Société d'Anthropologie de Paris en 1859, la *Revue d'anthropologie* en 1872 et l'Ecole d'anthropologie de Paris en 1876. C'est l'un des pionniers de l'anthropologie physique, en particulier connu pour ses avancées sur les mesures des crânes.

¹⁴ BROCA, Paul, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant*, Société d'Anthropologie de Paris, Paris, éditions G. Masson, 1879, p.8.

La Société de Géographie elle-même fait paraître en 1875 ses *Instructions générales aux voyageurs* dans lesquelles Armand de Quatrefages de Bréau¹⁵ affirme dans l'article consacré à l'anthropologie du recueil d'Instructions de la Société de Géographie :

Des photographies bien faites ont une grande valeur. Il faut pour cela qu'elles soient prises très-exactement de face et de profil. Autant que possible, le même individu doit être reproduit sous ces deux aspects, en conservant avec soin la même distance de l'individu à l'instrument pour que le grossissement ne varie pas.¹⁶

Les portraits anthropologiques, même s'ils revêtent des formes et des décors parfois très différents (du fond neutre aux décors reconstituant l'environnement des personnes photographiées), sont pour la majorité régis par des règles précises qui cherchent à éviter la subjectivité de l'auteur de ces photographies ainsi qu'à créer un modèle générique de prise de vue, permettant la mesure et l'identification du « type humain » représenté. En effet, la finalité des portraits anthropologiques est alors l'étude des « types humains ». Il s'agit d'étudier ces images de manière globale, les proportions des corps, les attributs, vêtements et coiffures des personnes, et non de retenir leurs particularismes identitaires, même si l'on note leurs noms, âge, sexe et origines géographiques.

Toutefois, les portraits anthropologiques ne se limitent pas à la démarche de leurs auteurs et commanditaires ou collectionneurs, puisqu'ils ont été conservés et utilisés par les institutions patrimoniales (centres d'archives, bibliothèques, musées) au même titre que les moulages et objets récupérés par les voyageurs et anthropologues sur le terrain. Les différentes instructions leur conseillent d'ailleurs d'« [étiqueter] immédiatement » et que ces « *étiquettes [soient] inscrites sur les objets eux-mêmes* »¹⁷. Même si certains collectionneurs ont suivi ces conseils, encore faut-il que les institutions qui ont recueillies ces collections en tant que commanditaires, donataires ou dépositaires, aient réussi à les conserver et les transmettre, au gré de leur évolution jusqu'à aujourd'hui.

2. Des collections tributaires de l'évolution des institutions qui les préservent

Comme toutes les collections conservées par les institutions patrimoniales, musées, archives ou encore bibliothèques, les « portraits anthropologiques » ont évolué au fil de leur

¹⁵ Jean Louis Armand de Quatrefages de Bréau (1810-1892) : biologiste, zoologiste et anthropologiste, il est membre de l'Institut, et fonde en 1855 la chaire d'anthropologie au Muséum d'Histoire Naturelle à la place de la chaire préexistante d'anatomie et d'histoire naturelle de l'homme.

¹⁶ QUATREFAGES, Armand de, article « Anthropologie », *Instructions générales aux voyageurs*, Société de géographie, Paris, éd. Charles Delagrave, 1875, p.258.

¹⁷ *Ibidem*.

« insertion dans un fonds documentaire sur l'anthropologie »¹⁸ créé par les différents musées qui se sont succédés dans ce domaine. Retracer l'histoire de ces collections permet de mieux comprendre les portraits (et les données qui les accompagnent : titre, marquage, etc.) et parfois même de retrouver l'identité des personnes photographiées.

Les « portraits anthropologiques » sont nés en partie de l'initiative des chercheurs travaillant au sein des institutions. Ils sont alors considérés comme du matériel d'étude à la place des dessins et des moulages par le Muséum d'histoire naturelle de Paris.¹⁹ Ainsi, le laboratoire d'anthropologie du Muséum d'histoire naturelle de Paris²⁰ a produit ses propres portraits photographiques dans le seul but d'étude et de documentation des « types humains ». La notion d'auteur pour ces objets est double puisque Jacques-Philippe Potteau²¹ ou encore Fernand Delisle²² ont réalisé ces clichés mais au service du laboratoire du Muséum. Se constitue alors la « Collection anthropologique du Museum de Paris »²³. Malgré leur usage scientifique, l'identité de la personne photographiée est renseignée sur certains de ces portraits. On peut citer les daguerréotypes réalisés par Charles Guillain lors de son tour de l'Afrique par la côte est en 1846-1848 et intitulés « Jeune Moukomanga et jeune M'nyaça »²⁴ ou les portraits de Khamis Ben Osman²⁵ dont le nom est inscrit au dos de l'objet. Même lorsque l'identité des personnes photographiées n'est pas sur le portrait, on la trouve dans les sources de l'époque comme c'est le cas pour l'un des premiers portraits de Botocudo²⁶ venus à Paris en 1844 réalisés

¹⁸ Christine BARTHE, « La Photothèque du musée de l'Homme », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1994, n° 2, p. 56-57.

¹⁹ C'est le médecin et anatomiste Etienne Serres (1786-1866) qui a souhaité le remplacement de la technique du moulage et du dessin par la photographie au Muséum.

²⁰ Le Muséum national d'Histoire naturelle s'organise au XIX^e siècle en laboratoires de recherches, chacun dédié à une discipline et avec un professeur à la tête de chaque chaire. Le laboratoire d'anthropologie est créé en 1855 par Armand de Quatrefages à la place de la chaire d'anatomie humaine.

²¹ Jacques-Philippe Potteau (1807-1876) est un photographe employé au service du Muséum national d'histoire naturelle, connu pour sa série de portraits des ambassades d'étrangers en visite à Paris pour laquelle il a fait construire un atelier à portrait près du Jardin des Plantes.

²² Fernand Delisle (1836-1911) : médecin et anthropologue, il est l'auteur de plusieurs centaines de portraits anthropologiques réalisés dans le cadre de son activité de préparateur au Laboratoire d'Anthropologie du Muséum d'histoire naturelle de Paris.

²³ POTTEAU, Jacques-Philippe, [*Recueil. Photographies positives. Oeuvre de Philippe Potteau et autres (collection anthropologique du Muséum de Paris)*], 1858-1869, photographies positives montées sur carton, BnF, département des estampes et de la photographie, cote EO-179-BOITE FOL B.

²⁴ « *Jeune Moukomanga et jeune M'nyaça (face)* », Charles Guillain (photographe), Vernet (exécutant, opérateur), 1846, daguerréotype, musée du quai Branly, PM000120 : photographie prise à l'occasion du voyage de Charles Guillain sur la côte orientale de l'Afrique en 1846-1848. Voir annexe 1, document 1, fig.1.

²⁵ « *Khamis Ben Osman* », Charles Guillain (photographe), Vernet (exécutant, opérateur), 1846, daguerréotypes, musée du quai Branly, PM000136 à PM000138. Voir annexe 1, document 1, fig.2.

²⁶ Le terme Botocudo désigne les indiens originaires du Brésil. Ce sont les Portugais qui ont forgé ce nom générique au XIX^e siècle.

par Eugène Thiesson²⁷. Les deux personnes photographiées sont nommées « Manuel » et « Marie »²⁸. Une partie des portraits du laboratoire d'anthropologie réalisés par ses employés ont donc été identifiés dès leur création et ont conservé l'identité des personnes photographiées jusqu'à nous.

Les enregistrements de ces photographies se font au laboratoire d'anthropologie par nom d'auteur ou de collectionneur et cette logique de classement a permis de garder une certaine unité des informations recueillies et données par les auteurs de ces photographies à l'époque. On inventorie alors les négatifs et non les tirages qui servent quant à eux de matériel pédagogique ou de moyen d'échange pour les activités de recherche du Muséum.²⁹

Parallèlement, le musée d'ethnographie du Trocadéro ouvre dans le contexte de l'Exposition universelle de 1878 à Paris. Jusqu'à 1928, son fonds de photographies est particulièrement délicat à définir, en l'absence d'inventaires ou de traces écrites de celui-ci. Il a sans doute été constitué à des fins strictement documentaires par les conservateurs d'alors, comme l'a souligné Anaïs Mauurin dans sa thèse.³⁰ En effet, la documentation de ce musée n'a été administrée et inventoriée véritablement qu'à partir de l'arrivée de Paul Rivet à sa tête en 1928, lorsque la chaire d'anthropologie du Muséum est rattachée au musée d'ethnographie du Trocadéro. La photothèque du musée d'ethnographie du Trocadéro va alors rassembler « *dans un seul bâtiment les collections du Trocadéro, [du] laboratoire d'anthropologie du Muséum, [de] l'institut d'ethnologie de l'Université de Paris et toutes les sociétés qui s'occupent des races humaines* ». ³¹ Cela permet de regrouper et réorganiser les portraits photographiques de toutes ces structures.

Un fonds de photographies en particulier fait le lien entre le laboratoire d'anthropologie du Muséum, le musée d'ethnographie du Trocadéro et le musée de l'Homme : la collection de diapositives sur verre pour les conférences de projection. En effet, les trois institutions enrichissent ce fonds en reproduisant notamment sur plaque de verre des « portraits

²⁷ Eugène Thiesson est un employé au service du laboratoire d'anthropologie du Muséum. Nous savons seulement qu'il a été actif au laboratoire autour de 1844, date à laquelle il réalise les portraits des Botocudos venus à Paris cette année-là.

²⁸ « *Botocudo* », Eugène Thiesson, 1844, daguerréotype, musée du quai Branly, PM000028 à PM000030. Voir annexe 1, document 1, fig.3 à 5.

²⁹ BARTHE, Christine, *op. cit.*, 1994, p. 56-57.

³⁰ MAUURIN, Anaïs, *L'ethnologie à l'épreuve des images : photographie et ethnologie en France, 1930-1960*, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

³¹ Archives du musée de l'Homme. Série 2AM1 G2C: rapport sommaire de Paul Rivet sur le rattachement du musée d'Ethnographie du Trocadéro au Muséum national d'histoire naturelle (mai 1928). Cité par Sarah FRIOUX-SALGAS, in « Naissance d'une bibliothèque », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2007, n° 4, p. 7.

anthropologiques ». Il n'existe malheureusement pas d'archives ou de mention des conférences dans les fichiers et les inventaires associés à ces objets.³² Néanmoins, certains titres des plaques de verre diffèrent de ceux des tirages originaux. Le portrait de V.P. Yazambarum³³ en est un bon exemple : selon les indications de Roland Bonaparte en 1883, cet homme hindou serait né à Madras. Mais sur la notice de la plaque de projection, il est décrit comme un « Type aryo-dravidien de l'Aryavartha (Région centrale du Gange) ».³⁴ La ville de Madras ne se situant pas dans la région centrale du Gange, ces deux notices se contredisent sur la région d'origine du modèle photographié. Ce titre inexact laisse à penser que ce portrait a été reproduit et utilisé pour illustrer le « type » générique de l'homme hindou, sans prêter attention à son identité et son origine précise. Changer le titre d'un portrait révèle l'évolution de sa perception au sein des institutions.

Le contexte de création du musée de l'Homme correspond à l'ère des grandes missions ethnographiques des années 1920-1930 et surtout à la définition de l'ethnologie française autour de la création de l'Institut d'ethnologie en 1925. Ses collections de photographies d'anthropologie physique sont alors une richesse précieuse pour l'évolution de l'étude des populations par les ethnologues français. En tant que ressources documentaires, ces collections de portraits anthropologiques sont classées et nommées suivant les nouveaux principes de l'ethnologie, auxquels nous allons nous intéresser plus loin dans le cadre du traitement des collections par la photothèque du musée de l'Homme.

3. Un traitement des collections au XX^e siècle synonyme de rationalisation et d'effacement de l'identité

Par son projet et les moyens qu'il a mis en œuvre, le musée de l'Homme ouvert en 1938 est l'institution qui a le plus marqué physiquement et symboliquement les portraits anthropologiques de la photothèque du musée.

De nouveaux enjeux de professionnalisation et de systématisation des méthodes de conservation, de classement et de diffusion des collections anthropologiques apparaissent dans les années 1930-1940 sous l'impulsion de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière à la tête du nouveau musée de l'Homme. A l'échelle de la photothèque du musée, les portraits

³² *Les années folles de l'ethnographie, Trocadéro 28-37*, 2017, « La collection de diapositives sur verre », Carine Peltier, p.730.

³³ [*Portrait de V.P. Yazambarum*], Roland Bonaparte, 1883, tirage sur papier albuminé contrecollé sur carton, musée du quai Branly, PA000065.4. Voir annexe 1, document 3, fig.6.

³⁴ « *Type aryo-dravidien de l'Aryavartha* », anonyme, sans date, positif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0059934. Voir annexe 1, document 3, fig.7.

anthropologiques vont subir ce que l'on appellerait aujourd'hui un vaste chantier des collections. Un nouveau classement est créé par Yvonne Oddon et Anatole Lewitzky³⁵. Les tirages papier sont découpés et montés sur des cartons de même format pour rentrer dans les meubles à tiroir de la salle de consultation du musée.

Chaque tirage photographique est collé sur un carton au format prédéfini (22.5 x 29.5 cm). On a choisi pour ces cartons de montage une couleur grise qui [...] supporte [...] les manipulations multiples. Le carton est partagé en trois zones par des lignes imprimées. On trouve dans la partie supérieure les références géographiques, déclinées du plus général au plus précis. A la suite de cette ligne apparaît le rappel de la rubrique de classement, puis toujours à la suite et inscrit à l'encre rouge, le groupe de population. Cette zone est complétée par un pastillage de couleur à deux significations : le premier rappelle le continent et le second le domaine. Ici on constatera que le principe mnémotechnique obéit à une simplification radicale qui doit beaucoup à l'anthropologie raciale de cette fin des années trente : pastille noire pour l'Afrique, jaune pour l'Asie, bleu océan pour l'Océanie, rouge pour l'Amérique du Sud, rose pour l'Amérique du Nord, et plus curieusement, vert pour l'Europe, blanc pour Madagascar. Comme dans toute classification, les entre-deux posent problème : on adopte alors le bicolore. Les Antilles deviennent noir et rouge, l'Arctique jaune et rose, l'Indonésie jaune et bleu.³⁶

Les portraits anthropologiques reçoivent pour certains de nouveaux titres et surtout sont séparés des tirages pris dans le même contexte. Le contexte de prise de vue n'est plus pris en compte, ni celui d'acquisition. Les photographies anthropologiques sont organisées en fonction des provenances géographiques des individus et objets photographiés, à l'image de l'organisation du musée de l'Homme en départements géographiques pour l'ethnologie. Toutes les photographies sont indexées en fonction du thème ethnographique concerné³⁷ (alimentation-vêtement, parure-habitat-arts,...). Cette normalisation des collections conduit à perdre certaines informations.

Nous voyons deux explications possibles à cet effacement des informations : une question pratique mais aussi un angle idéologique. L'absence de mention de date est sans doute due au fait qu'elles n'étaient pas connues par les équipes du musée de l'Homme alors que l'absence de renseignement sur l'auteur est choisie, certainement pour rendre l'image la plus objective possible. En effet, les inscriptions au verso des photographies n'étant pas toutes reportées, parmi elles, le nom et les informations sur les personnes photographiées peuvent ainsi disparaître. On ne voit désormais plus le portrait d'une personne réalisé par un auteur dans un contexte précis

³⁵ Voir annexe 1, document 2.

³⁶ BARTHE, Christine, *op. cit.*, 1994, p. 56-57.

³⁷ ODDON, Yvonne, *Cadre de classement pour la photothèque d'un musée d'ethnographie*, Centre de formation de l'UNESCO pour les techniciens de musée, Jos Museum, Nigéria, 1938.

mais une vision fragmentaire, illustrative sur une culture, une population hors de tout contexte.³⁸

Le schéma ci-dessous tente de dresser une liste des avantages que les équipes du musée ont pu voir lors du reconditionnement et reclassement de ces photographies.

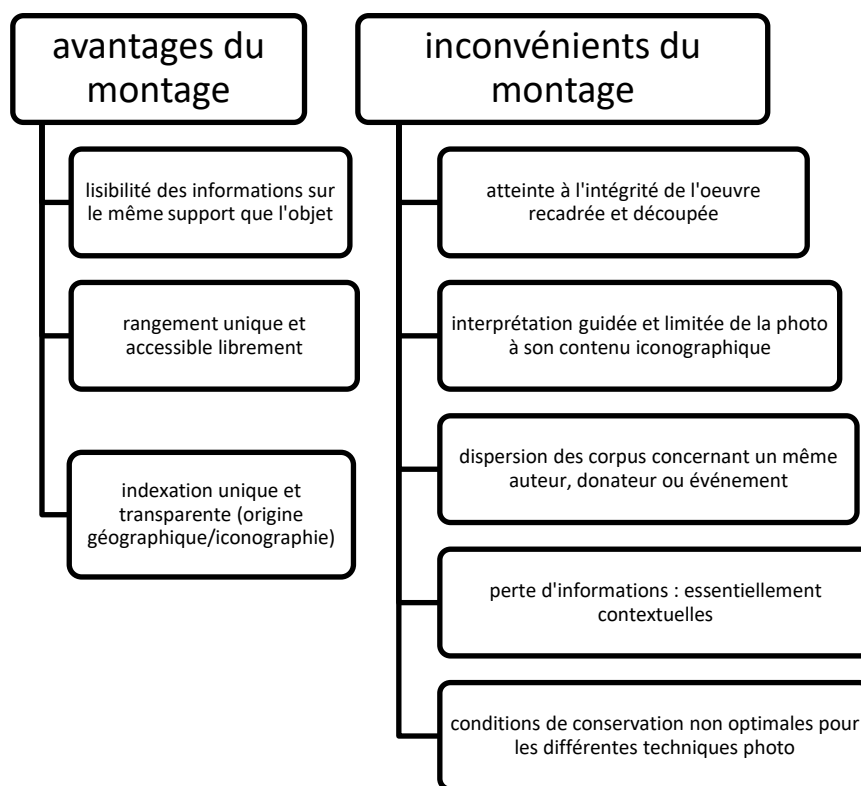


Figure 1. Schéma détaillant les avantages et inconvénients du système de montage des photographies par la Photothèque du musée de l'Homme

Le traitement des collections durant la transformation progressive du musée d'ethnographie du Trocadéro vers le musée de l'Homme, à savoir leur montage sur carton et surtout le classement thématique et géographique des photographies, a eu d'importantes conséquences sur celles-ci³⁹. Il est intéressant d'en rappeler rapidement les raisons et le contexte. L'ethnographie française se définit dans les années 1920-1930 comme avant tout culturelle, en tant qu'étude des cultures dites traditionnelles⁴⁰. Les ethnologues prennent alors leurs distances avec l'anthropologie physique et ses ambitions scientifiques, car celle-ci ne rend pas compte des cultures et contextes linguistiques dans lesquels évoluent les populations étudiées. On ne peut pas dire que l'anthropométrie disparaisse pour autant, puisqu'elle reste pratiquée par certains médecins et ethnologues. La pratique des portraits dits anthropométriques se poursuit donc à cette période, avec des portraits de « types humains » comme ceux de Léon Mac-

³⁸ Voir l'exemple dans l'annexe 1, document 3, fig.8.

³⁹ Voir schéma ci-dessus (figure 1) : « Synthèse des avantages et inconvénients du nouveau montage des photographies de la Photothèque du musée de l'Homme ».

⁴⁰ *Les années folles de l'ethnographie, Trocadéro 28-37, op. cit.*, Paris, 2017.

Auliffe⁴¹ (1876-1937), qui peuvent indiquer la provenance (lieu de naissance, « type géographique ») du modèle, son nom, son âge, son sexe et sa profession mais certains des modèles ont leur visage découpé⁴², rendant impossible toute identification. Ce découpage des portraits est-il dû à l'auteur ou à l'institution qui a monté ces photographies ?

Le traitement que subissent les portraits photographiques du musée de l'Homme conduisent à des confusions entre différentes séries de portraits. Par exemple, le portrait du soldat congolais « Ali Boubakar-Kamara »⁴³ fait partie d'une série de négatifs intitulée « [Série] X. Soldats congolais. Exposition de 1889 » mais un autre exemplaire de ce même portrait, celui-ci monté sur un des cartons de la photothèque du musée de l'Homme, porte le titre de « [Série] XXXI. Soldats argentins. Exposition 1889 »⁴⁴. Ce dernier tirage est donc indexé à Argentine sur son carton de montage qui porte la pastille rouge de l'Amérique du sud. Nous n'avons pas pu remonter l'analyse jusqu'à la comparaison des inventaires du laboratoire d'anthropologie du Muséum et de ceux du musée de l'Homme pour expliquer la confusion entre la série des soldats congolais de l'Exposition universelle de 1889 à Paris et celle des soldats argentins pris au même événement, mais on peut imaginer que l'inscription de ces deux séries de photographies sur l'inventaire lors de leur passage d'une institution à l'autre a dû jouer un rôle dans ces erreurs d'intitulé et de classement. Les inventaires des deux institutions sont intéressants à comparer pour une même série de portraits photographiques. Pour la série dite des « Hottentots au Jardin d'Acclimatation en 1888 », la comparaison des inventaires⁴⁵ montre comment l'identité des personnes portraiturées a pu être effacée lors du transfert des photographies du laboratoire du Muséum au musée de l'Homme, effacement visible d'emblée sur les cartons de montage de la photothèque de ce dernier.

L'exemple des photographies réalisées par Roland Bonaparte⁴⁶ est intéressant à considérer concernant les conséquences du classement de la photothèque du musée de l'Homme. Ces portraits ont été réalisés lors des « exhibitions ethnographiques » et expositions coloniales universelles européennes des années 1870-1880. Les revues et les publications scientifiques de

⁴¹ Léon Mac-Auliffe (1876-1937) : ce médecin est le fondateur de la Société de Morphologie humaine en 1923 et l'auteur de différents ouvrages sur la morphologie et l'hérédité.

⁴² « *Norvège. Types lapons. Paysan de Northbathen. 56 ans. Taille 1m 559* », anonyme, ancienne collection Léon Mac-Auliffe, date inconnue, tirage sur papier baryté contrecollé sur carton, musée du quai Branly, PP0198161.1 à PP0198161.3. Voir annexe 1, document 3, fig.9.

⁴³ [*Portrait d'Ali Boubakar-Kamara*], Roland Bonaparte, 1889, tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PA000069.9 (négatif : PV0031554). Voir annexe 1, document 3, fig.10.

⁴⁴ « *Soldat argentin* », Roland Bonaparte, 1889, tirage sur papier baryté monté sur carton, musée du quai Branly, PP0097232. Voir annexe 1, document 3, fig.11.

⁴⁵ Voir annexe 1, document 3, fig.12 et 13.

⁴⁶ Voir annexe 1, document 4.

l'époque considéraient ces personnes déplacées et portraiturées par le prince Roland Bonaparte comme des représentants d'un groupe humain particulier, et rarement comme des individus alors que Roland Bonaparte indiquait très souvent leur identité (nom, âge, sexe, profession, origine géographique, liens de parenté).⁴⁷ Cela ne signifie pas que Roland Bonaparte avait une manière différente de percevoir ces groupes humains exhibés puisque ses albums de portraits anthropologiques sont intitulés du terme désignant le groupe de population photographié, comme les « kalmouks »⁴⁸ ou alors le « type racial » reconnu à l'époque par les anthropologues comme les « hottentots »⁴⁹. Comme nous l'avons vu, le souci de noter l'identité des personnes correspond aux consignes des hommes de sciences et sociétés savantes de l'époque dans le domaine de la photographie anthropologique, même si le projet de collection anthropologique de Roland Bonaparte dépasse ce seul cadre. Mais c'est un nouvel effacement de l'histoire de ces hommes et femmes qu'a opéré la photothèque de 1941 en retenant comme seul critère l'origine géographique des personnes photographiées pour intégrer ces images à la collection sans jamais citer le contexte parisien ou européen de ces portraits.

Des années 1840 à nos jours, les collections de portraits anthropologiques ont véhiculé différents types d'informations sur les sujets qu'elles représentaient, souvent au gré des avancées et des concepts de l'anthropologie et de l'ethnologie. Nous voyons donc bien que ce sont les institutions qui ont utilisé et façonné ces photographies dans des objectifs précis : du matériel d'étude du laboratoire d'anthropologie aux cartons illustratifs pédagogiques du musée de l'Homme. L'identité a souvent pâti de ces évolutions et l'individu particulier a été oublié au profit du groupe généralisé.

B. L'appropriation des outils numériques par les institutions conservant des portraits anthropologiques

Plusieurs institutions patrimoniales actuelles ont hérité de collections de portraits anthropologiques comparables à celles de l'iconothèque du musée du quai Branly, en tant que propriétaire, dépositaire ou donataire. Mais l'utilisation du numérique pour la documentation

⁴⁷ Voir annexe 1, document 4, fig. 16.

⁴⁸ Le terme « Kalmouks » est le nom donné aux descendants de Mongols occidentaux, les Oïrats, venus d'Asie centrale jusqu'en Russie au XVII^e siècle. Voir annexe 1, document 4, fig.15 et 16.

⁴⁹ Le terme « Hottentots » désigne un peuple pastoral d'Afrique australe, les Khoïkhoïs mais ce terme « hottentots » a pris une connotation péjorative et raciste. Voir annexe 1, document 4, fig. 17 et 18.

de ces photographies et leur diffusion est très différente en fonction des politiques et des moyens dans chaque institution.

Le musée du quai Branly conserve une partie importante de la collection de portraits anthropologiques du prince Roland Bonaparte, constituée à la fin du XIX^e siècle. Or, ce dernier a fait don de ses albums et tirages photographiques à beaucoup d'institutions patrimoniales qui les ont traités comme des fonds d'archives anthropologiques. Cet exemple permet de comparer l'appropriation des outils numériques par différentes institutions, possédant toutes des tirages similaires de Roland Bonaparte.

1. Numériser les collections archivistiques pour les diffuser : l'exemple de la bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle de Paris

La Bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle conserve différents types de photographies dont des portraits anthropologiques essentiellement rassemblés dans les albums de la Société d'anthropologie de Paris (SAP).

Les albums et fonds photographiques de la bibliothèque sont en cours de numérisation depuis quelques années, ils font partie de ce que l'établissement appelle les « iconographies de la Bibliothèque Centrale ». Ce terme désigne aussi bien les portraits et photographies que les estampes et les dessins. La constitution de cette iconothèque numérique a permis de mettre en ligne environ 30 000 images grâce au partenariat avec la Bibliothèque nationale de France et le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. En 2019-2020, ce sont les albums photographiques qui sont progressivement mis en ligne grâce à ce chantier⁵⁰. Les fichiers numériques créés prennent trois formats différents : un format en haute définition, TIFF 300 dpi, pour l'archivage, un format jpeg 150 dpi, pour la consultation en ligne en plus faible définition et enfin, un format destiné à la recherche en texte intégral ou au téléchargement pour les manuscrits de la bibliothèque. La numérisation a été précédée d'un récolement et d'un catalogage des collections par les agents du Muséum. Ils ont pu lister dans des tableurs excel les interventions à faire sur les objets (reconditionnement, marquage,...) avant de les reconditionner pour leur numérisation et leur conservation ultérieure. Ce chantier a non seulement permis de faire un état des lieux des collections mais aussi de pouvoir les diffuser par leur mise à disposition sur le catalogue en ligne des collections pour la communauté

⁵⁰ Voir annexe 2, document 1 : entretien avec Mme Marie-Madeleine Bless le 7 février 2020.

scientifique mais ouverte également vers un public plus large⁵¹. Cette diffusion des fonds photographiques a été une grande étape pour les collections de la bibliothèque du Muséum car il a fallu renseigner les métadonnées internes techniques et bibliographiques dont la bibliothèque disposait pour chaque fichier numérique. Toutes ces ressources sont moissonnables en Dublin Core⁵² grâce à l'entrepôt OAI-PMH⁵³ qui permet une interopérabilité des données. Si l'on analyse le contenu des notices en ligne et l'organisation des différentes données, on observe un fonctionnement proche de la description archivistique.

Le catalogue en ligne de la bibliothèque du Muséum est directement relié à la base de données Calames, un catalogue collectif national dédié aux fonds de manuscrits et d'archives et créé pour les établissements d'enseignement supérieur et de recherche. Cet outil n'est donc pas conçu à l'origine pour présenter et décrire des objets photographiques. Il les présente, via l'interface « Collections numérisées » du site web du musée⁵⁴, comme des documents archivistiques ce qui a des conséquences sur la profondeur de la description. Par exemple, la notice du portrait d'un homme australien⁵⁵ du Prince Roland Bonaparte ne consacre aucun champ aux matériaux et techniques ou aux dimensions de la photographie, un simple champ « description physique » précise qu'il s'agit de deux photographies collées sur un même feuillet. En revanche, les champs « auteur » et « contributeur » permettent de renseigner le photographe ou commanditaire ainsi que l'ancien possesseur et donateur, Roland Bonaparte. De même, l'organisation des fonds est reconstituée de façon virtuelle par un plan de classement très lisible : on peut remonter ainsi du feuillet, sur lequel est collé le portrait photographique, à l'album (champ « Appartient à » : Album n°8 Océanie) et à l'ensemble du fonds (« Fait partie de l'ensemble » : Fonds d'archives de la Société d'anthropologie de Paris – Albums photographiques). Enfin l'indexation des photographies est géographique et déterminée par l'origine des individus photographiés et non le contexte de prise de vue.⁵⁶ Concernant l'identité,

⁵¹ Voir l'article consacré à « La Politique de numérisation des bibliothèques du Muséum », lien consulté le 6 février 2020 sur le site web du Muséum national d'Histoire naturelle :

https://bibliotheques.mnhn.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=exploitation&PORTAL_ID=portal_model_insta nce_politique_numerisation.xml

⁵² Dublin core : vocabulaire du web sémantique utilisé pour décrire des documents de manière simple et standardisée grâce à des données organisées selon le modèle RDF (voir le lien consulté le 8 février 2020 : <https://www.bnf.fr/fr/recuperer-les-donnees-de-la-bnf-selon-les-standards-du-web-semantique>).

⁵³ Open Archive Initiative-Protocol for Metadata Harvested : c'est le protocole international fondé par l'Open Archives Initiative et défini pour la collecte de métadonnées structurées de documents pour les Archives ouvertes. C'est ce qui permet à la bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle de créer un accès à ses documents numériques sur d'autres plateformes que la sienne, Calames, par exemple sur celle de Gallica.

⁵⁴ Voir annexe 2, document 1, fig.19 et 20.

⁵⁵ « Australien », 1884, Roland Bonaparte, photographies collées sur un feuillet d'album, bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, SAP 155 (8) / 94. Voir annexe 2, document 1, fig.21.

⁵⁶ Voir annexe 2, document 1, fig.23.

quelques portraits identifient par leur titre le modèle photographié comme c'est le cas de « Dimi, fils d'Amat, chef de Zyla (Mer Rouge) [Portrait] »⁵⁷. Si ce système permet de retrouver facilement par une requête tous les portraits où Dimi aurait pu être identifié, il ne sépare pas les informations sur son identité en différentes catégories comme les autres données le sont. On a son nom « Dimi », son ascendant « Amat » et son titre social « chef de Zyla », lieu localisé entre parenthèses dans la région de la Mer Rouge. Dans cet exemple, on a recopié la légende inscrite sous la photographie, ce que la Bibliothèque nationale fait aussi dans les dénominations de ces photographies, surtout celles incluses dans des albums.⁵⁸

La bibliothèque du Muséum en est encore au stade de la numérisation de ses collections et, après l'avoir interrogé sur ce sujet, elle n'envisage pas approfondir les recherches de documentation et d'identification des portraits anthropologiques de ses fonds.⁵⁹ Elle suit le modèle initié par la Bibliothèque nationale et utilise des outils dédiés aux archives en tant que bibliothèque.

2. Les instruments de recherche de la Smithsonian Institution de Washington pour documenter ses collections de photographies

D'autres institutions que la bibliothèque du Muséum ont entrepris le partage des données sur leurs collections mais dans une relation différente au public visé. Il s'agit de renseigner le parcours institutionnel des collections jusqu'aux analyses que les chercheurs ont menées pour enrichir leur contenu. Nous présentons ici l'exemple du National Museum of Natural History, appartenant à la Smithsonian Institution de Washington, et plus spécifiquement les National Anthropology Archives⁶⁰ (NAA) du département d'Anthropologie du muséum.

Une collection d'albums de portraits anthropologiques est conservée par les archives d'anthropologie nationale de la Smithsonian Institution à Washington. Ce corpus appartient à la collection de photographies anthropologiques constituée par Roland Bonaparte et permet donc de comparer les usages des outils numériques sur des photographies tout à fait similaires de celles conservées par la bibliothèque du Muséum de Paris et l'iconothèque du musée du quai

⁵⁷ « *Dimi, fils d'Amat, chef de Zyla (Mer Rouge) [Portrait]* », sans date, anonyme, photographie collé sur un feuillet d'album, bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, SAP 155 (6)/7. Voir annexe 2, document 1, fig.22.

⁵⁸ Voir l'exemple développé dans la deuxième sous-partie de la deuxième partie de l'étude, p.59.

⁵⁹ La bibliothèque considère que cette documentation et ce travail relève du domaine des chercheurs et non du personnel chargé des collections. Voir annexe 2, document 1, entretien avec Marie-Madeleine Bless.

⁶⁰ Les *National Anthropological Archives* sont héritières des collections du bureau d'ethnologie américaine qui a reçu les photographies anthropologiques de la Société anthropologique de Washington, avant de fusionner avec le département de la bibliothèque d'anthropologie de la Smithsonian Institution. Aujourd'hui, tout est géré par le département d'Anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution à Washington.

Branly. Sur le site web des NAA relié à celui de la Smithsonian, les portraits eux-mêmes ne sont pas numérisés par le service des archives. C'est une notice en ligne particulièrement détaillée du corpus qui est diffusée sur la plateforme web de l'institution, ainsi que le fichier pdf qui en est la source.⁶¹ Ce fichier et cette notice constituent un véritable instrument d'aide à la recherche qui décrit ces albums de portraits de l'histoire de leur acquisition aux publications dans lesquelles ils sont cités et étudiés par les chercheurs. On utilise les informations apportées par les spécialistes : « *Les descriptions des vêtements somaliens (série 6) sont tirées de l'article de Heather Marie Akou "Documenter les origines des vêtements traditionnels somaliens : indications de la collection Bonaparte" (2006).* »⁶². L'équipe de documentation des collections de la NAA encourage même à leur apporter toute information supplémentaire : « *Bien que beaucoup d'efforts aient été faits pour fournir des informations correctes, il est entendu que des erreurs pourraient être révélées par d'autres experts du sujet et de nouvelles informations sont les bienvenues* ». ⁶³

Concernant l'identité, on pourrait s'attendre à ce que les noms et les informations contenus dans les sommaires des albums et portfolios de Roland Bonaparte soient mentionnés :

Les descriptions des collections et des images données dans cet instrument de recherche ont été compilées en utilisant les meilleures sources d'information disponibles. Ces sources comprennent les annotations et descriptions du créateur, les registres des collections, des documents d'origine primaire ou secondaire (documents, publications, sites web) et des experts du sujet.⁶⁴

Or, Roland Bonaparte a renseigné dans certains de ses albums les identités des personnes photographiées. Par exemple, dans la notice de l'exemplaire de l'album des Omahas⁶⁵ que conservent les NAA, on a reporté pour chaque portrait l'identité de la personne photographiée présente dans le sommaire, comme pour « *John Pelcher, sang-mêlé, 'conducteur' du groupe* ». ⁶⁶ Mais dans d'autres albums, comme celui des Somali⁶⁷, l'identité des individus n'a pas été reportée soit parce qu'elle est absente des albums, soit parce qu'on lui a préféré la

⁶¹ Voir annexe 2, document 2, fig.24.

⁶² ORELOVE, Eden, *Prince Roland Bonaparte photograph collection of Omaha, Kalmouk, Hindu, Khoikhoi, Somali and Surinamese peoples, circa 1883-1884*, document diffusé par le service des National Anthropological Archives du National Museum of Naturel History, Washington, 2016, traduit de l'américain, p.2. Voir annexe 2, document 2, fig. 24.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Omahas, Jardin d'Acclimatation, Paris, 1884*, Roland Bonaparte, National Anthropological Archives, Hillcrest Heights, États-Unis, cote NAA.PhotoLot.80-52, série 1. Voir annexe 2, document 2, fig.25.

⁶⁶ ORELOVE, Eden, *op. cit.*, Washington, 2016, p.6. Voir annexe 2, document 2, fig. 25.

⁶⁷ *Somalis, Colonial Exposition, Amsterdam, 1883*, Roland Bonaparte, National Anthropological Archives, Hillcrest Heights, États-Unis, cote NAA.PhotoLot.80-52, série 6. Voir annexe 2, document 2, fig.25.

description des vêtements et parures des personnes photographiées. Par contre, dans l'album des Omahas, d'autres noms que ceux notés par Roland Bonaparte ont été précisés. On a ajouté les noms donnés à ces personnes dans une publication de 1911, qui a utilisé ces portraits comme illustration de l'histoire des populations Omahas.⁶⁸

Cette sélection d'informations est-elle due à une volonté de description synthétique de chaque objet photographique au vu de la nature du document ou, plus probablement, à une absence d'identification des personnes photographiées au sein de certains albums ? La consultation des fichiers numériques des exemplaires de cette institution américaine permettrait de répondre à cette question⁶⁹. Mais, le grand défaut de cette diffusion des données est l'absence de visuels des portraits eux-mêmes. Cela rend difficile toute comparaison iconographique à distance avec les portraits conservés par d'autres institutions que la Smithsonian. La brièveté des échanges avec les professionnels à Washington m'a empêché de répondre à cette question de l'absence de visuel des portraits anthropologiques. Le fichier diffusé en ligne a été produit suite au travail d'inventaire en 2015-2016 d'Eden Orelove, archiviste spécialisée dans la photographie au service des NAA. La description prend donc en compte la spécificité technique et matérielle des photographies.

Cette notice de fonds rédigée sous la forme d'un instrument d'aide à la recherche est particulièrement utile pour en savoir plus sur la collection de portraits anthropologiques du prince Roland Bonaparte conservée par le National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington mais il ne permet pas une étude et des recherches approfondies sur la collection à distance. Il est précisé qu'il faut prendre un rendez-vous et se rendre sur place pour accéder aux collections. Or, le mauvais état de conservation de certains portraits photographiques impose aux institutions le recours à la diffusion en ligne des visuels de leurs collections pour pouvoir les communiquer au public.

⁶⁸ FLETCHER, Alice, LA FLESCHÉ, Francis, "The Omaha Tribe.", *27th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1905-1906*, Washington: Government Printing Office, 1911. Voir annexe 2, document 2, fig. 26 et 27.

⁶⁹ Après avoir contacté Mrs. Gina Rappaport, Photo Archivist au National Anthropological Archives du Département d'Anthropologie du National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution, nous n'avons pas eu accès aux numérisations de ces albums, et nous ignorons si ceux-ci ont fait l'objet d'une campagne de numérisation.

3. Des outils numériques mis à la disposition d'autres institutions au service de la sauvegarde et diffusion de documents et images historiques, le Programme des Archives en Péril de la British Library

Certaines institutions ne disposent pas des moyens numériques pour mettre elles-mêmes à disposition leurs collections d'archives anthropologiques en ligne. C'est là qu'interviennent des projets comme le Programme des archives en péril, *The Endangered Archives Programme* (EAP), mis en place par le fonds Arcadia et la British Library depuis 2004.

Ce programme d'aide s'adresse à tous les musées et institutions conservant des archives et des collections patrimoniales. L'objectif est multiple : partager les techniques numériques en conservation et catalogage⁷⁰, fournir les moyens de numériser et sauvegarder les fonds pour les générations présentes et futures et surtout de « *favoris[er] [...] le libre accès, en cherchant à rendre l'information disponible sans barrières de coût ou de distance* »⁷¹. Cette diffusion numérique de collections venant d'institutions moins dotées financièrement et matériellement vise « *une recherche universitaire améliorée et [une] innovation fondée sur le partage des connaissances* »⁷².

En 2008, c'est le Museum d'histoire naturelle de La Plata en Argentine⁷³ qui a bénéficié de ce programme pour préserver ses collections photographiques par la création de microfilms mais aussi de copies numériques de ses photographies. Un premier projet pilote a permis de sélectionner les photographies traitées et de les reconditionner dans de bonnes conditions climatiques au sein du service Archivo Histórico du Museo de La Plata. Les albums de portraits de Bonaparte représentent pour ce musée « *des objets utilisés par les ethnologues comme données visuelles de tribus indiennes éloignées* »⁷⁴. L'objectif du projet final est de créer un « *accès ouvert aux données pour une histoire qui attend toujours d'être écrite* »⁷⁵. En dehors des étapes de numérisation et de création d'un catalogue en ligne de la collection, on ajoute la

⁷⁰ L'*Endangered Archives Programme* organise des conférences, tables-rondes et formations pour aider les professionnels des institutions à assurer leurs missions au profit des collections. Certaines vidéos sont même diffusées sur le site web de la British Library (quatre grandes sections : guide de numérisation, guide de catalogage, envoyer son matériel, matériel de références). Lien consulté le 20 avril 2020 : <https://eap.bl.uk/Resources-and-Training>.

⁷¹ RAUSING, Lisbet, BALDWIN, Peter, *What Arcadia Does*, texte en ligne, traduit de l'anglais, lien consulté le 20 avril 2020 : <https://www.arcadiahfund.org.uk/about-peter-baldwin-lisbet-rausing/>.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Il s'agit du projet « *Faces drawn in the sand* », voir annexe 2, document 3, fig.28.

⁷⁴ « 'Faces drawn in the sand': a rescue project of Native Peoples' photographs stored at the Museum of La Plata, Argentina - major project (EAP207) », article en ligne, traduit de l'anglais, lien consulté le 20 avril 2020 : <https://eap.bl.uk/project/EAP207>

⁷⁵ *Ibidem*.

nécessité d'« énumérer les documents, en fournissant le contexte culturel, social et politique dans lequel les photographies ont été créées »⁷⁶. En effet, les équipes argentines et anglaises ont déjà conscience en 2008 que « le musée de La Plata est devenu l'un des dépositaires des documents visuels d'une histoire qui n'a pas [encore] été profondément analysée »⁷⁷. Ces portraits témoignent de l'existence et de l'histoire d'individus appartenant à des populations disparues ou que la mémoire n'a pas retenus. Ce musée créé pour étudier l'homme américain a toujours cherché à collecter et partager des documents sur les populations « autochtones », malgré l'industrialisation et la colonisation qui les ont éclipsées de l'histoire sud-américaine. Les préoccupations et les enjeux historiques liés à ces portraits anthropologiques sont déjà très prégnants dans les institutions extra-européennes comme celle-ci, même si la question identitaire n'est pas individualisée.

Malgré le manque de moyens du Museo de La Plata, celui-ci est en avance sur la réflexion qu'il a menée dès 2008 concernant les enjeux historiques et patrimoniaux de ses collections de photographies anthropologiques et la nécessité de les partager au plus grand nombre.

Le catalogue en ligne, sur le site web de la British Library, présente les légendes de chacune de ces photographies avec les données notées par Roland Bonaparte entre guillemets dans un champ en texte libre de la notice.⁷⁸ L'identité n'est pas forcément valorisée en tant que telle mais toutes les données sur la personne photographiée sont partagées avec le visuel non seulement du portrait mais aussi des couvertures et sommaires des albums.⁷⁹ Cette diffusion en ligne permet donc à la fois de savoir le nom, la taille, l'âge, le lieu de naissance, etc. de la personne photographiée (dans le cas où ces informations ont été consignées par l'auteur) et de reconstituer virtuellement l'album en entier. Le seul grand obstacle est la qualité médiocre de l'image mise en ligne, la British Library renvoyant à l'institution propriétaire des collections pour obtenir des numérisations de meilleure qualité.

Certaines institutions ont pu s'approprier les outils numériques pour diffuser à distance leurs collections et leurs métadonnées à destination des chercheurs et d'un public élargi. Mais

⁷⁶ « 'Faces drawn in the sand': a rescue project of Native Peoples' photographs stored at the Museum of La Plata, Argentina - major project (EAP207) », article en ligne, traduit de l'anglais, lien consulté le 20 avril 2020 : <https://eap.bl.uk/project/EAP207>

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Voir annexe 2, document 3, fig.32.

⁷⁹ Voir annexe 2, document 3, fig.31 : notice et visuel de chaque pièce ou planche (« cover », « index of photographs », etc.)

elles n'ont pas eu la même réflexion et les mêmes objectifs de valorisation de leurs archives photographiques anthropologiques. Quand la bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle à Paris offre des possibilités d'interopérabilité et de partage entre institutions de ses archives numérisées, la Smithsonian Institution a conscience de traiter un type d'archives spécifique, les photographies, et s'engage à mettre à jour les informations et les descriptions de ses collections en fonction de l'actualité de la recherche. Enfin, le Museo de La Plata en collaboration avec les moyens numériques et l'expérience de la British Library soulève des problématiques scientifiques qui touchent ses collections archivistiques, véritable ressource historique pour la recherche actuelle et future. Ces quelques exemples montrent combien la situation d'une institution, son histoire mais aussi ses équipements numériques, lui permettent de soulever ou non aujourd'hui certaines questions comme l'identité dans ses collections.

C. Etat des lieux des collections de portraits anthropologiques à l'iconothèque du musée du quai Branly

L'iconothèque du musée du quai Branly a entamé depuis déjà plusieurs années un travail de catalogage et de numérisation de ses collections qui a permis une connaissance de plus en plus fine de celles-ci. C'est grâce à ce travail et à l'émergence de questions actuelles telles que la recherche des origines et de l'identité dans les collections que le chantier « personnes » a pu voir le jour.

1. Les chantiers de collections du musée du quai Branly : une réorganisation des fonds photographiques de l'iconothèque

Les collections affectées à l'iconothèque du musée du quai Branly ont fait partie du vaste chantier des collections, lancé à partir de mars 2004, qui a mis en place une campagne de conservation préventive et les bases d'un traitement documentaire des collections toujours d'actualité.

L'iconothèque du musée du quai Branly conserve des collections estimées à 700 000 pièces, venant de deux principales institutions, la photothèque du musée de l'Homme et celle du musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO). Les photographies anthropologiques héritées de ces deux institutions appartiennent au département des « Collections hors inventaire » ce qui signifie qu'elles ne sont pas inscrites à l'inventaire mais au catalogue du musée, comme les collections de la médiathèque. En effet, les institutions antérieures considéraient ces collections comme documentaires et non patrimonialisées.

Or, dès son ouverture, le musée du quai Branly a voulu diffuser en ligne le catalogue de ses collections et il y a inclus ce fonds de photographies historiques aux côtés des objets du musée. Cette mise à égalité dans le catalogue en ligne du musée a permis de valoriser ces photographies, jusque-là restreintes au statut d'illustration et de matériel d'étude par les publics de la photothèque du musée de l'Homme. Cette initiative a conduit à ce que « *progressivement, la photographie [dépende] du domaine du musée et non plus de l'archive* »⁸⁰ au sein de cette nouvelle institution. Mais pour mettre en ligne les photographies conservées, il a fallu mener un vaste travail de catalogage informatique sur des tableurs transférés ensuite sur un logiciel de gestion des données. Les équipes de l'iconothèque et de prestataires employés sur le chantier ont ainsi pu cataloguer 500 000 pièces depuis 2004 sur les près de 700 000 identifiées. La difficulté vient aussi du fait que les notices sont plus ou moins riches en informations selon les œuvres ou parfois même n'existent pas dans les fichiers hérités des précédentes institutions. Ce chantier a permis de mettre en ligne une partie de la collection à l'ouverture du musée dès juin 2006.

Outre la diffusion, la mission de conservation et de traçabilité des collections⁸¹ a pu être remplie par le reconditionnement et la mise en place d'un code à barres sur chaque pochette individuelle de photographie.⁸² Ce code est une cote qui permet de retrouver facilement les photographies au sein de la collection. Il se « *compos[e] de deux lettres, qui informe[nt] de la nature du support, et sept chiffres : PP0000001 pour Photothèque Papier, PF0000001 pour Photothèque Film, PV0000001 pour Photothèque Verre, PM0000001 pour Photothèque Métal, et PA0000001 pour Photothèque Autre comme albums, objets de techniques mixtes, divers...* »⁸³. Chaque objet photographique a pour emplacement une boîte qui porte aussi un code à barres⁸⁴. Ce rangement n'est plus organisé par auteur, par thématique ou par lieu géographique mais par support matériel. Il tient compte de la matérialité de l'objet photographique et des exigences de conservation tout en facilitant l'accès rapide aux photographies grâce au système des codes à barres et des boîtes numérotées. Par contre, les objets ne sont plus en libre accès pour les publics

⁸⁰ SCARINGI, Céline, *Le difficile statut de la photographie ethnographique : étude du fonds photographique du musée du quai Branly*, mémoire d'histoire de la photographie, sous la direction de Françoise Denoyelle, Ecole nationale supérieure Louis-Lumière, 2009.

⁸¹ Les collections de l'iconothèque ne sont pas contraintes à l'obligation de récolement décennal des collections inscrites à l'inventaire (article L451-2 du Code du patrimoine), mais il ne reste pas moins que la connaissance de ces collections et leur suivi reste essentiel dans la gestion et la conservation des photographies.

⁸² Voir annexe 3, document 1, fig. 34.

⁸³ PELTIER, Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, mai 2011, p.33-36, <http://ifla.org/files/assets/pac/ipn/IPN%2053.indd.web.pdf>, consulté le 11 février 2020.

⁸⁴ Ce code à barre se lit ainsi : le PB000001 signifie Photothèque Boîte 1 ; PBPRET0001 indique que l'objet est dans la Photothèque Boîte de prêt 1, c'est-à-dire en mouvement, dans une boîte à l'extérieur des réserves.

et doivent faire l'objet d'une demande de consultation préalable pour être consultés. Le chantier de numérisation des collections, encore d'actualité à ce jour, garantit néanmoins une diffusion et étude des collections à distance.

Le catalogage a aussi amené à un travail de documentation sur les objets photographiques au fur et à mesure de leur mise en perspective avec le reste de la collection et des corpus homogènes (comme les albums Bonaparte ou les fonds d'un même auteur). C'est un travail de longue haleine déjà entrepris par Christine Barthe et ses collègues à la photothèque du musée de l'Homme dans les années 1990. Ils précisent alors que :

plus que le traitement des photographies image par image, [ils ont] eu le souci de pouvoir reconstituer des corpus : par auteur, par mission ou voyage. Afin d'affirmer cette nouvelle politique, [ils ont] pris le parti d'organiser physiquement les collections dans cette logique. Ce choix se défend également d'un point de vue pratique, puisque la recherche des informations biographiques concernant un auteur perm[et] de cerner la majorité des informations absentes.⁸⁵

En effet, si l'auteur est identifié, il est possible de déduire plus facilement une période de datation des clichés photographiques, correspondant à la période d'activité du photographe ou alors à la présence de celui-ci à tel endroit, etc. Si Christine Barthe souligne l'importance de recréer des corpus les plus cohérents possible par rapport au contexte de création et d'acquisition des photographies, c'est l'équipe de l'iconothèque du musée du quai Branly qui a pu créer des outils de reconstitution virtuelle de ces corpus pour mieux comprendre individuellement chaque objet photographique comme un élément faisant partie d'un tout à sa création.

2. L'utilisation d'outils numériques muséaux pour documenter les collections de portraits anthropologiques

L'ouverture du musée du quai Branly en 2006 s'inscrit dans un contexte de généralisation de l'usage des outils numériques dans tous les grands musées internationaux. Dans ce contexte, le choix d'un logiciel de gestion des données a été un enjeu stratégique pour le devenir et le travail sur les collections de l'iconothèque.

L'iconothèque fait partie de la médiathèque du musée, elle est donc sous la direction de professionnels des bibliothèques et non de spécialistes des musées. Ses collections ont un statut très particulier. Elles se situent entre les collections du service des archives, qui a sa propre

⁸⁵ Christine BARTHE, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 2000, p.71-90.

équipe aussi, et celles de la médiathèque, laquelle dépend elle-même de la direction du patrimoine et des collections du musée du quai Branly.⁸⁶ Le choix du logiciel de gestion des collections de l'iconothèque a donc fait l'objet d'un débat entre le directeur du patrimoine et des collections Germain Viatte qui a souhaité un logiciel conçu pour des collections de musées et le responsable de la médiathèque Dominique Baudin pour qui un outil de bibliothéconomie aurait été plus approprié au médium photographique. En effet, l'iconothèque a finalement choisi un outil de type gestion de collection muséale identique à celui des objets inscrits à l'inventaire du musée : *The Museum System (The Gallery Systems©)*. Selon Carine Peltier-Caroff, le principal objectif a d'abord été de pouvoir intégrer les notices présentes dans les anciens inventaires du musée de l'Homme⁸⁷ et du musée national des arts d'Afrique et d'Océanie⁸⁸. Le nouvel outil a ainsi permis de « *supporter des imports de nature différente et [de] garder en mémoire ces différences tout en créant une mise à plat de ceux-ci pour uniformiser l'information et l'homogénéiser* ». ⁸⁹

Pour conserver l'esprit d'un service de documentation et de médiathèque, une arborescence de type bibliothéconomie a été insérée dans le logiciel TMS. Elle devait prendre en compte le fait qu'une même photographie puisse exister en plusieurs exemplaires différents, comme pour les différents exemplaires d'un même ouvrage. Le principe de cette arborescence était de créer deux niveaux différents de notices : des notices mères d'image contenant les informations relatives au contenu iconographique de la photographie et des notices de pièces matérialisant chaque exemplaire reproduisant la même prise de vue mais détaillant cette fois-ci les informations matérielles et techniques sur chaque pièce. Or, remplir deux types de notices pour une même image s'est avéré chronophage et l'automatisation du remplissage des champs aux informations identiques entre la notice mère et la notice pièce (titre, auteur,...) techniquement impossible. L'équipe de l'iconothèque a donc procédé à l'écrasement des notices mères en reliant par un autre moyen les différentes photographies de la même prise de vue.⁹⁰ C'est cette adaptabilité et cette souplesse de la base de données TMS qui ont permis à l'équipe de

⁸⁶ Voir annexe 3, document 1, fig. 35 : la place de l'iconothèque dans l'organigramme fonctionnel du MQB.

⁸⁷ La photothèque du musée de l'Homme a utilisé le système Micromusée (©Mobydoc), contenant alors 100 000 notices non homogènes et donc considérées à leur arrivée à l'iconothèque du musée du quai Branly comme à récoller.

⁸⁸ Au musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, l'inventaire a été fait par lots et fonds de 450 pages sous le format Word. Un autre inventaire pièce à pièce avait été réalisé sur sept petites bases Access pour de petites collections spécifiques.

⁸⁹ PELTIER, Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, mai 2011, p.33-36, <http://ifla.org/files/assets/pac/ipn/IPN%2053.indd.web.pdf>, consulté le 11 février 2020.

⁹⁰ C'est l'onglet « éléments reliés » sur la notice objet qui permet de relier les différents exemplaires d'une même prise de vue. Voir annexe 5, document 1, fig. 60.

l'iconothèque de s'approprier cet outil pour qu'il réponde aux besoins de catalogage et de documentation de la collection de photographies anthropologiques. Cette hiérarchisation de notices reste exploitée par la création de notices de fonds pour rapprocher les œuvres ayant intégré le musée au sein d'une même acquisition et les notices de lots comme les albums.⁹¹

L'iconothèque dispose d'une base de données à la fois très précise dans le niveau de description des objets et très efficace dans la granularité de l'information. Par exemple, l'histoire de l'objet peut être détaillée dans le champ « Personne(s) et institution(s) » avec le photographe, le donateur mais aussi la précédente collection (souvent le musée de l'Homme) et celle antérieure dite « ancienne collection » (qui peut être le laboratoire d'anthropologie du Muséum). Tous ces champs sont eux-mêmes reliés à d'autres types de notices documentant plus précisément ces informations contextuelles, ce que nous étudierons dans un second temps.⁹² En outre, l'iconothèque bénéficie de moyens humains privilégiés car l'équipe reste réduite et expérimentée tout en pouvant s'appuyer sur du personnel de sociétés prestataires pour poursuivre l'action de catalogage et d'inventaire à long terme. TMS permet aussi ce travail à différentes échelles puisque chaque compte d'utilisateur a des droits personnalisables avec certains champs modifiables, certains onglets⁹³ non consultables, etc. Le Metropolitan Museum de New York utilise cette même base de données TMS mais certains services peuvent modifier la même notice sans communiquer entre eux à un seul moment. C'est là tout l'enjeu de la personnalisation des profils d'utilisateurs mais aussi de la communication entre les équipes et de l'établissement de règles normées pour tous ceux travaillant sur la base de données. L'iconothèque du musée du quai Branly a rédigé plusieurs documents de normalisation de catalogage et de création de notices dès 2007 pour les premiers⁹⁴ et réactualisés jusqu'à 2017.⁹⁵

L'iconothèque du musée du quai Branly a progressé de manière considérable ces vingt dernières années sur la connaissance et le catalogage de ses collections grâce à l'appropriation de son outil de gestion des données, TMS, et à la recherche d'homogénéisation du catalogage. Mais l'iconothèque doit maintenant faire face à plusieurs enjeux demandant une documentation de plus en plus fine, en particulier sur la question des provenances et de l'attribution de ses photographies.

⁹¹ Voir annexe 3, document 2, fig. 39 à 41 : la hiérarchisation des notices d'objets dans TMS.

⁹² Voir paragraphe sur les notices « personnes/institutions », p.53.

⁹³ Nous entendons par « onglets » les différentes tables organisant les données en fonction du type d'information concerné dans chaque notice de la base de données.

⁹⁴ « Créer une personne ou une institution », *Manuel de catalogage*, iconothèque-médiathèque, musée du quai Branly, janvier 2007.

⁹⁵ *Manuel de catalogage*, iconothèque-médiathèque, musée du quai Branly, janvier 2017.

3. Répondre aux nouveaux enjeux de manière efficace : le chantier « personnes » au musée du quai Branly

La question de l'identité est liée à un enjeu très important pour le musée du quai Branly, celui de la traçabilité des origines de ses collections. Documenter les provenances des collections a fait l'objet de l'ouverture de tout un chantier au sein du musée, effort rendu impératif par l'actualité politique.

Le musée du quai Branly a été confronté à la problématique du retour des biens culturels africains acquis pendant la période coloniale, enjeu politique important soulevé notamment dans le discours du président de la République, Emmanuel Macron, en novembre 2017 à Ouagadougou. Le rendu du rapport de Felwine Sarr et Bénédicte Savoy et l'annonce en novembre 2018 de la restitution de 26 œuvres des collections françaises à la République du Bénin ont directement touché le musée du quai Branly. Cette décision a réaffirmé l'importance de la connaissance des origines et de l'histoire des collections de ce musée. La mise en place d'une politique de restitution du patrimoine spolié dans les anciennes colonies françaises a ainsi mobilisé les services du quai Branly qui ont ouvert début 2019 un nouveau chantier documentaire consacré à la question de l'origine et du contexte d'acquisition des collections du musée.

Les équipes du musée ont rédigé un fascicule intitulé « Recherches sur l'origine et l'histoire des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac ». ⁹⁶ Il détaille les moyens déployés et les différentes étapes du chantier pour améliorer la connaissance sur l'origine des collections. Pour mener à bien ce chantier de recherche particulier, le musée a d'une part défini un périmètre de biens suspectés volés ou spoliés à étudier et d'autre part lancé une recherche sur les personnes et les missions officielles. Parmi les moyens de documentation sur les personnes et missions, la base de données du musée occupe une place importante, aux côtés des activités de recherche. En effet, on a vu combien la base de données du musée TMS permet de valoriser, par sa facilité d'accès et sa souplesse, les données rassemblées sur des collections comme celles du quai Branly. ⁹⁷ Le chantier sur l'origine et l'histoire des collections du musée a été divisé en plusieurs grandes étapes.

⁹⁶ Voir annexe 3, document 3, fig. 42.

⁹⁷ Une des raisons avancées pour expliquer le manque de documentation des collections est le manque de chercheurs spécialistes ou de la difficulté à réunir des informations très hétérogènes et souvent non diffusées et partagées par les spécialistes entre eux.

Le chantier des personnes constitue l'une des trois principales étapes du projet. Ce chantier est mené dans la base de données, et plus spécifiquement au sein de son module « Personnes/Institutions »⁹⁸. Ce travail a conduit à la création d'un poste en CDD et à la mise en place de réunions régulières entre les responsables de collections et la personne chargée de réorganiser, ventiler et enrichir les notices de personnes.⁹⁹ Il s'agit de travailler à la mise à jour et à l'enrichissement des notices biographiques de personnes (donateurs, vendeurs) et des notices d'évènements liés à l'acquisition d'objets (missions officielles voire exhibitions) pour mieux documenter les provenances et origines des collections. Ce travail préalable doit permettre de mieux cerner et définir les objets qui auraient pu être spoliés dans le contexte colonial français. Ce chantier est d'autant plus vaste et complexe que beaucoup des personnes à l'origine de l'entrée d'œuvres du musée n'ont toujours pas de notices biographiques précises permettant de les situer et de retracer l'origine exacte de ces objets. L'objectif final vise la création d'une base de données biobibliographique des collecteurs et collectionneurs (XVIIIe-XXe siècle) d'arts des Amériques, d'Afrique et d'Océanie. Néanmoins, il n'a pas encore été précisé quelle forme cette base doit prendre et si ce projet sera vraiment autonome ou seulement circonscrit au musée du quai Branly et à ses outils de gestion des données. Au sein de l'iconothèque, la recherche documentaire menée à long terme s'affine au fur et à mesure et rejoint le chantier sur les provenances des collections côté objets.

L'identification des personnes photographiées est en partie liée à ce vaste projet puisque les deux modules « personnes/institutions » et « événements » de la base de données TMS concernés par ce chantier sont deux modules utilisés pour la documentation numérique des collections de photographies anthropologiques.¹⁰⁰ A l'iconothèque, l'objectif est de créer des outils numériques pour permettre l'identification des personnes photographiées.¹⁰¹ Cette recherche d'identité participe elle aussi à la recherche sur l'origine des collections, bien qu'elle s'éloigne des enjeux politiques actuels pour s'intégrer à un enjeu contemporain plus global, celui de la reconnaissance historique des sujets anthropologiques aux XIX^e et XX^e siècles.

⁹⁸ Le module "Personnes/Institutions" de TMS est un onglet contenant toutes les notices dédiées aux personnes et institutions qui sont liées de manière directe avec les collections : donataire, collectionneur, vendeur, artistes, anciennes institutions, etc.

⁹⁹ Voir annexe 3, document 4.

¹⁰⁰ De plus, depuis 2016, les collections classées à l'inventaire du musée et les collections de l'iconothèque ne sont plus sur deux bases de données indépendantes. La fusion de ces deux outils permet désormais d'interroger simultanément les deux collections, ce qui est particulièrement intéressant pour documenter une mission par exemple.

¹⁰¹ Voir annexe 3, document 5, fig. 43.

Identifier des personnes portraiturées constitue une richesse dans la documentation des photographies pour lesquelles les personnes étaient le plus souvent considérées et photographiées en tant que représentantes d'une « race » (« nègre pur », « mulâtresse »), d'un « type humain » (« type aryo-dravidien ») ou encore d'une population en général (« Peaux-Rouges ») et non en tant qu'individus. De plus, cette identité est souvent une information dispersée ou « oubliée » suite au traitement des collections de photographies par les précédentes institutions. Mais cette identification pose aussi la question des critères qui fondent l'identité d'un individu, ainsi que des questions éthiques dans la diffusion de ces portraits. Peut-on identifier une personne par son âge, son origine, son métissage ou encore son activité? N'est-il pas contraire au droit à l'image des individus photographiés et au principe de dignité humaine de diffuser de manière élargie des portraits nus, des scènes de pratiques violentes ou encore des photographies de corps défunts ou de crânes ?

Toutes ces questions doivent être posées et si elles relèvent parfois d'un degré de documentation des photographies beaucoup plus fin qu'une simple attribution à un auteur ou qu'une datation, elles apportent potentiellement, par la méthodologie mise en place, une très grande quantité d'informations sur un objet particulier comme sur tout un corpus.¹⁰² Cette identification des portraits et cette recherche répondent enfin au projet scientifique et culturel du musée du quai Branly et à la volonté de Jacques Chirac de mettre sur un pied d'égalité les cultures extra-occidentales et leur histoire¹⁰³.

Nous avons vu combien l'histoire des portraits photographiques conservés par l'iconothèque du musée du quai Branly éclaire leur état actuel, de la dispersion des corpus d'un même événement ou groupe photographié, à la perte d'informations précises sur ces clichés, telles que l'identité des personnes portraiturées. Cette catégorie spécifique d'objets que sont les portraits dits anthropologiques concerne plusieurs institutions dans le monde, des bibliothèques et archives anthropologiques comme des musées d'histoire naturelle qui ont tous une politique de documentation, de diffusion et de valorisation numériques différente en fonction de leur situation. Or, le travail d'identification des photographies anthropologiques conservées par l'iconothèque du musée du quai Branly est l'aboutissement d'un long processus, permis par le chantier des collections depuis son ouverture, l'appropriation de son logiciel de gestion des

¹⁰² Voir annexe 3, document 5, fig. 44.

¹⁰³ Projet scientifique et culturel du musée du quai Branly, 2016, p.17-18.

données mais aussi par le contexte politique et de recherches actuelles axé sur la question de l'histoire des origines des collections et de réaffirmation de l'égalité historique, éthique et juridique entre les anciens colonisés et leurs colonisateurs. Cette identification demande à son tour une méthodologie particulière qui mobilise différents outils documentaires et numériques.

Partie 2 : L'identification des personnes grâce aux outils numériques : méthode, valorisation et diffusion

Notre travail d'identification et de création d'outils au service de l'identité s'est concentré, dans le cadre de la mission confiée par l'iconothèque du musée du quai Branly sur quelques groupes de personnes portraiturées dans un même contexte, celui des exhibitions et expositions universelles à la fin du XIX^e siècle. La démarche d'identification a été initiée ici par les albums de portraits photographiques de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte qui forment des corpus plus ou moins homogènes autour d'un événement ou d'un groupe de population. Mais ces recherches sur l'identité des personnes photographiées dépassent largement le seul cadre de ces albums, au vu du nombre d'exemplaires et de déclinaison des portraits des mêmes individus, et au vu de la place importante occupée par les portraits photographiques dans les collections de l'iconothèque. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés de créer des modèles d'outils concernant l'identité transposables à d'autres types de portraits photographiques. Nous proposons une méthode d'identification qui cherche à répondre aux enjeux de documentation des collections de l'iconothèque tout en exploitant les ressources numériques à la disposition des professionnels d'autres institutions patrimoniales.

A. Une méthode d'identification des portraits à l'aide des outils informatiques

La dispersion des fonds de photographies et la perte du contexte de prise de vue des photographies, voire même de leur auteur, rendent difficile toute documentation des pièces et *a fortiori* toute identification des personnes photographiées. C'est en reconstituant ces éléments grâce aux différents moyens numériques que l'on peut progresser dans l'identification des portraits.

1. Différentes méthodologies d'identification des personnes : de micro-études au service de larges corpus

Pour pouvoir retrouver les informations sur l'identité des personnes photographiées, il faut à la fois avoir une vision d'ensemble de la collection, parfois au-delà même des murs de son institution, et une connaissance fine à l'échelle de chaque objet photographique conservé à l'iconothèque.

D'abord, il est indispensable de mieux comprendre la cohérence initiale de ces fonds de portraits photographiques. Cette étude n'a pas vocation à s'appesantir sur le médium photographique lui-même, sa technique et ses propriétés. Mais nous devons garder à l'esprit la reproductibilité inhérente à la photographie : la majorité des portraits « anthropologiques » conservés par l'iconothèque du musée du quai Branly suivent le procédé photographique négatif-positif et sont donc conservés en plusieurs exemplaires. Ce principe consiste à pouvoir produire plusieurs tirages positifs à partir d'un même négatif. De plus, le négatif lui-même d'une prise de vue n'est pas forcément en un seul exemplaire : on a vu l'utilisation documentaire de ces photographies tout au long de l'histoire des institutions et leur reproduction parfois bien postérieure sous la forme d'internégatifs¹⁰⁴ sur film souple ou encore de plaques de projection sur verre. Le schéma ci-dessous donne un aperçu de tous les exemplaires que l'iconothèque peut conserver d'une seule et même prise de vue, sous différentes formes et différents numéros:

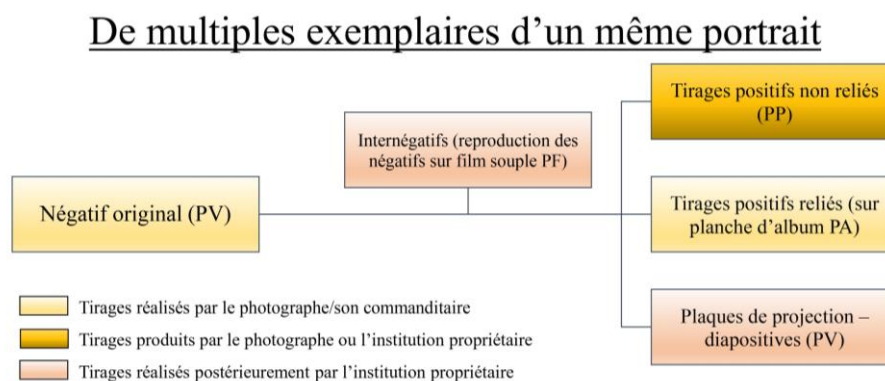


Figure 2. Schéma des différents types d'objets photographiques conservés à l'iconothèque pour un même portrait

¹⁰⁴ Les objets photographiques portant un numéro d'inventaire en PF désignent souvent, pour les portraits « anthropologiques », des négatifs postérieurs faits à partir de prises de vue de tirages originaux. Ils sont donc de moins bonne qualité mais ont été produits sur film souple car ce support les rendait plus faciles à conserver et moins fragiles que les supports en verre originaux (numéro d'inventaire en PV).

Il s'agit donc dans un premier temps de repérer tous les exemplaires du même portrait, par exemple les portraits de Jacob Maïlie assis en buste de face.¹⁰⁵ Dans un deuxième temps, l'idée est de réunir tous les portraits d'une même personne photographiée pour pouvoir comparer les informations présentes dans les collections sur cet homme sud africain nommé Jacob Maïlie. Selon les portraits et leurs différents exemplaires (négatif, positifs, plaques de projection), cet homme est désigné comme « Jacob Maïlie » âgé de 34 ans et faisant partie d'un groupe d'« *Hottentots [...] recrutés dans la région de Kimberley Gréqualand* »¹⁰⁶ ou comme « *Jacob Maéli, 1[m]69, 74,2 [kg]* » photographié « *à l'occasion de l'exhibition d'un groupe Hottentots en 1888, au jardin d'Acclimatation à Paris* ». ¹⁰⁷ Enfin, si l'on prend une reproduction postérieure à la photographie initiale du portrait du même homme, la description diffère encore : le sujet est nommé « Jacob Moaïlie », identifié comme un « métis Hottentot » âgé de 34 ans, photographié au « jardin d'acclimatation » par « M. Delisle ». ¹⁰⁸ De la comparaison de toutes ces notices d'exemplaires du même portrait et de la même personne photographiée, on déduit différentes informations sur l'identité de l'homme portraituré mais aussi sur le contexte (l'exhibition de 1888 au Jardin d'Acclimatation de Paris) et l'auteur de ce portrait (M. Delisle fait ici référence à Fernand Delisle¹⁰⁹). Le corpus ainsi formé permet de collecter et comparer les différentes informations, de repérer les erreurs et confusions potentielles.

Si cette étude à l'échelle de la personne photographiée peut apporter certaines informations, l'analyse est également intéressante à mener à l'échelle d'un même groupe photographié, d'une même « séance photographique » voire d'un même album.¹¹⁰ Par exemple, il est possible d'étudier un groupe exhibé lors d'un même événement plus ou moins circonscrit, que ce soit une exposition universelle ou, pour le cas de Jacob Maïlie, l'Exhibition d'Hottentots de 1888 au Jardin d'Acclimatation de Paris.¹¹¹ Les informations collectées alors s'appliquent à un corpus plus important de portraits de différentes personnes pris au même moment. Il est rare que les chercheurs qui se penchent sur le sujet des exhibitions humaines ne s'intéressent qu'à

¹⁰⁵ [*Portrait de Jacob Maïlie*], Roland Bonaparte, 1888 (date de prise de vue), négatif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0077821. Voir annexe 4, document 1, fig.45.

¹⁰⁶ *Jacob Maïlie*, Roland Bonaparte, 1888 (date de prise de vue), négatif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0077821.

¹⁰⁷ *Jacob Maéli*, Roland Bonaparte, 1888 (date de prise de vue), tirage sur papier albuminé, musée du quai Branly, PP0195903.1 (profil) et PP0195903.2 (face).

¹⁰⁸ « *Jacob Moaïlie, métis Hottentot, 34 ans* », Fernand Delisle (opérateur ?), Roland Bonaparte (commanditaire), 1888 (date de prise de vue), contretypage anonyme, positif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0045213.

¹⁰⁹ Voir note n°22 sur Fernand Delisle.

¹¹⁰ Voir annexe 4, document 1, fig. 49.

¹¹¹ Voir annexe 4, document 1, fig. 47 et 48.

une seule exhibition¹¹² mais « *l'avantage d'une telle micro-approche des pratiques d'exhibitions humaines est qu'elle nous permet d'examiner plus précisément la contextualisation géographique et historique d'un cas particulier [pour] ainsi aller au-delà des habitudes généralisations sur la période coloniale.* ».¹¹³ Cette « micro-étude » amène à consulter les notices des portraits des autres personnes photographiées sur le modèle que l'on vient de détailler ci-dessus pour Jacob Maïlie, mais l'intérêt est aussi de pouvoir consulter la bibliographie de l'époque¹¹⁴ ou postérieure¹¹⁵ concernant tout le groupe participant à l'événement. Joseph Deniker¹¹⁶ a présenté Jacob Maïlie parmi les autres comme un homme âgé « *d'une quarantaine d'années* » (ce qui contredit les notices des plaques de projection lui donnant 34 ans), qui parle « *très bien l'anglais et le hollandais* » et surtout qui ne vient pas du même lieu que les autres membres de la « troupe » exhibée dont il est présenté comme « chef de la tribu » dite des « Korana ». Selon ce même article, il est venu avec sa femme et leurs enfants de la ville de Kimberley en Afrique du sud et il « *dit lui-même [être] métis d'une Hottentote et d'un Betchouana (peuple de race Nègre-Bantou)* »¹¹⁷. Cette source semble être d'autant plus sûre qu'elle recoupe les données présentes dans des notices de l'iconothèque et qu'elle explique un élément énigmatique de la notice de la plaque de projection représentant Jacob en buste. Le nom propre sans doute retranscrit par les employés du musée de l'Homme « V. Bechnana » correspond certainement ici à l'ascendance « Betchouana » de Jacob. Ces exemples de recherche d'informations et de regroupement de différentes sources, qu'elles soient attachées aux portraits eux-mêmes (inscriptions, descriptions, titres) ou qu'elles portent plus généralement sur l'événement et le contexte de la prise de vue, enrichissent considérablement les données sur ces portraits et surtout l'identité de la personne photographiée.

¹¹² Une micro-étude centrée sur une seule exhibition humaine a été menée sur l'Exhibition d'Hottentots au Jardin d'Acclimatation de Paris et les portraits photographiques qui y ont été pris : LOMBARDI, Marianne, *Regards et réflexions sur les Hottentots du jardin d'acclimatation : photographie, anthropologie et exhibitions humaines à la fin du XIX^e siècle*, mémoire de muséologie, sous la direction de Christine Barthe, Ecole du Louvre, 2007.

¹¹³ *Zoos humains et exhibitions coloniales*, 2011, « Une troupe d'Onas exhibée au musée du Nord : reconstruction d'un dossier perdu de la police des étrangers de Bruxelles », Peter Mason, p.344.

¹¹⁴ Les sources contemporaines au contexte de prise de vue peuvent être très hétérogènes : de l'article de presse à destination du grand public aux traités et analyses anthropologiques écrits par les hommes de science.

¹¹⁵ Roslyn Poignant a été l'une des rares anthropologues à consacrer un travail entier à un groupe d'Aborigènes lors de l'ensemble de ses tournées et exhibitions en Europe et aux Etats-Unis. (Voir POIGNANT, Roslyn, *Professional Savages, Captive Lives and Western spectacle*, New Haven London : Yale University Press, 2004).

¹¹⁶ Deniker, Joseph, « Les Hottentots au Jardin d'Acclimatation », in *Revue d'anthropologie*, 1889, Paris, p.2. Exemplaire conservé à la BnF (8-T34-16), numérisé sur gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4425721>.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Ce travail préliminaire peut sembler laborieux et chronophage mais il est essentiel pour affiner la documentation des photographies jusqu'à pouvoir identifier précisément le sujet photographié. Les échelles d'étude sont déclinables en fonction des situations et des données et permettent de se concentrer sur la personne photographiée, le contexte de la prise de vue ou encore son auteur. Dans cet exemple, c'est grâce à l'accumulation des marques d'appartenance laissées par Roland Bonaparte¹¹⁸ que sa collection anthropologique de portraits est encore identifiée aujourd'hui dans la base de données, alors que le photographe a pu être oublié ou difficile à déterminer, ici Fernand Delisle. Le rapprochement de tous ces portraits peut également s'étendre aux exemplaires identiques présents dans d'autres institutions. L'idée principale reste la recontextualisation et la comparaison des données pour pouvoir au mieux les définir et les valoriser avec l'aide des outils numériques, jusqu'à permettre l'identification future d'autres portraits.

2. Créer des tableaux pour comparer et identifier les différents portraits

Une fois qu'un premier corpus de portraits a pu être constitué manuellement, nous avons créé des tableaux pour classer les portraits identifiés. Ces outils doivent permettre d'accélérer et de faciliter les recherches et identifications ultérieures.

Pour pouvoir répertorier tous les exemplaires et avoir un aperçu de la richesse de la collection ou, au contraire, de ses manques, nous avons créé des tableaux récapitulatifs des différents tirages catalogués d'un même portrait au sein de l'iconothèque. De plus, comme nous l'avons expliqué, la démarche anthropométrique a conduit les photographes à réaliser de multiples portraits sous différents points de vue de la même personne. Il est donc plus rationnel de rassembler tous ces portraits d'une même personne, qu'elle soit prise en buste, en pied, de face, de profil ou de trois-quarts.¹¹⁹ Ainsi, nous avons créé des tableaux sur ce modèle :

¹¹⁸ Ces marques sont diverses et omniprésentes : tampons recto-verso, légende sur ou sous la photographie, inscription au dos ou en bas des montages. Voir annexe 5, document 1, fig. 56 : champ « inscription(s) ».

¹¹⁹ Voir annexe 4, document 1, fig.46.

Recensement des exemplaires catalogués à ce jour des portraits de

	Négatif original	Autres négatifs/plaques de projection	Tirage d'album	Tirages positifs (hors albums)
Type de pose, cadrage, décor...	n°inventaire PV.....	n°inventaire PV... ou PF...	n°inventaire PA....	n°inventaire PP....
Type de pose, cadrage, décor...	n°inventaire PV.....	n°inventaire PV... ou PF...	n°inventaire PA....	n°inventaire PP....
Type de pose, cadrage, décor...	n°inventaire PV.....	n°inventaire PV... ou PF...	n°inventaire PA....	n°inventaire PP....

Iconothèque – MQB Mois Année

Figure 3. Tableau recensant tous les exemplaires de portraits d'une même personne photographiée

Sur ce modèle de tableau, on peut lire en abscisse les caractéristiques iconographiques des portraits, la pose du modèle, le cadrage et le fond. En ordonnée, les exemplaires des portraits sont différenciés en fonction du type de support et de technique, négatif sur verre ou internégatif sur film, plaque de projection sur verre, tirage positif relié ou non, etc. Ces tableaux permettent de relier plus rapidement tous les exemplaires d'un même portrait mais aussi les différentes versions du portrait de la même personne.¹²⁰ De plus, il rend visible l'histoire des utilisations d'un même portrait, du vivant du photographe ou non. Ce type de tableau peut aussi être élargi aux portraits de la même personne réalisés par différents photographes ou dans d'autres contextes de prise de vue. Par exemple, les portraits de N'Kon N'qui¹²¹ pris lors de l'Exhibition « Pygmées d'Afrique » aux Folies Bergère en 1886 à Paris sont identifiés comme appartenant à la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte. Or, en recensant tous les portraits du même N'Kon N'qui, il apparaît d'autres types de portraits de lui anonymes¹²² et pris dans un autre contexte, ou en tout cas, à une fin différente. Le portrait de N'Kon N'qui¹²³ assis en buste sur fond neutre l'immortalise vêtu à l'occidentale avec un manteau tout à fait classique. Jusqu'à aujourd'hui, ce portrait est resté anonyme et non identifié. Grâce à ce tableau, ce portrait atypique est inséré parmi les autres portraits représentant N'Kon N'qui.¹²⁴ Cet homme présenté comme un « vieux chef Boschisman N'Tchabba » par Roland Bonaparte change complètement

¹²⁰ Voir annexe 4, document 1 : différents tableaux recensant les différents exemplaires de portraits de Jacob Maïlie conservés à l'iconothèque.

¹²¹ « N'Kon N'qui, vieux chef Boschisman N'Tchabba », Roland Bonaparte, octobre 1886 (date de prise de vue), tirage sur papier albuminé contrecollé sur carton, musée du quai Branly, PA000068.5 et PA000068.6.

¹²² Ces portraits ne présentent, contrairement aux premiers, aucune marque d'appartenance à la collection du prince Roland Bonaparte.

¹²³ *Sans titre [Portrait de N'Kon N'qui]*, anonyme, 1886 (?), tirage sur papier albuminé, musée du quai Branly, PP0195861 et PP0195862.

¹²⁴ Voir annexe 4, document 2, fig. 52.

d'apparence et de statut sur cet autre portrait de lui qui rappelle bien plus une photographie d'identité qu'un portrait anthropologique.

La création d'un autre tableau a servi à inclure les exemplaires de portraits similaires conservés par d'autres institutions que l'iconothèque du musée du quai Branly. Ce tableau¹²⁵ a été réalisé sur une seule et même collection, celle du prince Roland Bonaparte, afin de retrouver les données manquantes sur les portraits présents à l'iconothèque. Réunir différents albums photographiques d'un même auteur apporte des informations complémentaires sur ses portraits. En effet, les albums de portraits photographiques de Roland Bonaparte contiennent en général des planches de sommaires détaillant l'identité des personnes photographiées. Ces planches sont donc très précieuses pour identifier les portraits de Roland Bonaparte. Mais tous les exemplaires de ces albums présents à l'iconothèque n'ont pas conservé ces planches et les personnes photographiées sont devenues anonymes. Par exemple, les planches du sommaire de l'album « Kalmouks » de la collection Bonaparte manquent à l'exemplaire de l'iconothèque PA0000129¹²⁶ alors que la BnF les conserve et les a numérisées sur son catalogue en ligne¹²⁷. L'étude comparative des différents exemplaires au-delà de ceux de l'iconothèque sert à identifier les portraits et à compléter les données sur ces derniers. Dans certains cas, elle permet de rectifier des erreurs puisque, dans l'exemple de l'album « Kalmouks » de Roland Bonaparte, l'autre exemplaire de l'iconothèque¹²⁸ contient parmi ces planches de sommaire, une planche extraite d'un autre album qui ne correspond pas aux portraits photographiques de l'album « Kalmouks », pouvant induire en erreur le lecteur. C'est la consultation des visuels des notices en ligne de l'album « Atchinois » du musée d'histoire naturelle de La Plata¹²⁹ qui permet de réattribuer la planche de sommaire avec les portraits dispersés de Toekoe Mohammed¹³⁰ que l'iconothèque conserve en dehors des albums. Le système du tableau permet de mettre en parallèle les collections de différentes institutions afin de rapprocher les différentes sources d'informations sur ces portraits.

¹²⁵ Voir annexe 4, document 3, fig. 53 : exemple de tableau réalisé pour les portraits de V.P. Aroonachelem dans les albums du prince Roland Bonaparte.

¹²⁶ *Collection anthropologique du Prince Roland Bonaparte. Kalmouks. N°48*, Roland Bonaparte, 1883, tirages sur papier albuminé contrecollés sur carton et conservés dans une reliure taupe, PA000129, musée du quai Branly.

¹²⁷ *Kalmouks, "Collection anthropologique du prince Roland Bonaparte"*, 1884, Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG WD-265, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105240916>.

¹²⁸ *Collection anthropologique du Prince Roland Bonaparte. Kalmouks. N°21*, Roland Bonaparte, 1883, tirages sur papier albuminé contrecollés sur carton et conservés dans une reliure bleue, PA000130, musée du quai Branly.

¹²⁹ *Atchinois tribe: full-face and profile portraits*, Roland Bonaparte, 1883-1889, EAP207/4/1, Museo de La Plata, Argentine (<https://eap.bl.uk/collection/EAP207-4-1>).

¹³⁰ *Atchinois*, Roland Bonaparte, 1883, tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PP0167077. Voir annexe 2, document 3, fig. 31 et 32.

Ces tableaux sont des outils de travail qui permettent de classifier différentes données sur les portraits photographiques (typologie, technique, statut, etc.) de façon plus fonctionnelle et plus pérenne que ne le font les paniers et lots de notices constitués au sein de la base de données de gestion des œuvres. Créer des paniers de notices sert à modifier plusieurs notices en même temps pour corriger le titre, la date, l'auteur, etc. Mais ces lots de notices rendent également possible la reconstitution virtuelle des corpus aujourd'hui dispersés au fil de leur histoire. C'est cette démarche qui permet de retrouver l'identité des personnes photographiées. Rétablir les liens coupés entre ces portraits conduit à collecter toutes les données définissant l'identité.

3. Rassembler les informations sur les personnes photographiées par la création de « cartes d'identité »

La recherche de l'identité des personnes photographiées s'enrichit grâce à la comparaison des sources internes et externes à l'iconothèque du musée du quai Branly. Ces données collectées sur l'identité d'une personne photographiée peuvent à elles seules constituer toute une notice documentaire.

Après avoir identifié un portrait photographique, il s'agit de créer un outil d'identification le plus complet et fonctionnel possible. Nous avons choisi pour créer ces fiches numériques d'identité le logiciel de présentation, Microsoft Power Point, car il permet de générer et mettre en forme facilement plusieurs pages mêlant textes, visuels et graphiques (tels que les tableaux). En effet, l'objectif est de pouvoir identifier un individu par sa photographie et les renseignements le concernant de façon simultanée sur un même document. Pour identifier visuellement la personne, nous avons multiplié les vues de celle-ci. Ces photographies montrent toutes les poses dans lesquelles la personne a été prise et identifiée à ce jour : vêtue, nue, debout, assise, en buste, en pied, de face, de profil, etc. Pour documenter la personne photographiée, toutes les données définissant l'identité de cette personne et sa vie ont été renseignées. Ces éléments identitaires sont séparés et répartis afin de remplir d'hypothétiques champs de données : nom, âge, origine géographique, profession, statut familial ou marital, particularités physiques, etc. Toutes ces informations ont pu être rassemblées pour rédiger de petits récits biographiques, constituant une sorte de cartel sur l'identité de la personne photographiée. Ce texte rédigé permet de remplir un seul et même champ avec toutes les informations détenues sur la personne photographiée au sein des notices de portraits de celle-ci. Toutes les informations sur l'identité sont ainsi normalisées, valorisables et valorisées sur un même fichier. Enfin, l'insertion du tableau recensant tous les exemplaires de portraits de la personne en

question catalogués à ce jour à l’iconothèque du musée du quai Branly complète ce fichier, sorte de « carte d’identité » de la personne et de visualisation de sa présence dans les collections du musée. Nous avons créé un modèle de fiche d’identité pour aider les futures recherches d’identification des portraits photographiques :

Identité (prénom, nom)

Prénom Nom
Âge
Profession – fonction
Origine géographique (lieu de naissance, lieu de résidence)
Statut familial (liens familiaux avec d’autres individus photographiés)
Autres informations (groupe de population, caractéristiques physiques...)

Notice biographique rédigée

Insérer visuel de la photographie (face)

Insérer visuel de la photographie (profil)

	Négatif original	Autres négatifs/plaques de projection	Tirage d’album	Tirages positifs (hors albums)
<i>Position, angle de vue, fond...</i>	<i>n°inventaire PV....</i>	<i>n°inventaire PV... ou PF....</i>	<i>n°inventaire PA....</i>	<i>n°inventaire PP....</i>
<i>Position, angle de vue, fond...</i>	<i>n°inventaire PV....</i>	<i>n°inventaire PV... ou PF....</i>	<i>n°inventaire PA....</i>	<i>n°inventaire PP....</i>
<i>Position, angle de vue, fond...</i>	<i>n°inventaire PV....</i>	<i>n°inventaire PV... ou PF....</i>	<i>n°inventaire PA....</i>	<i>n°inventaire PP....</i>

2020 MQB - Iconothèque

Figure 4. Modèle de fiche d’identité d’une personne photographiée dans les collections de l’iconothèque du MQB

Ce type de fichier créé cherche à être le plus complet possible sur les éléments rassemblés sur une personne et les portraits d’elle conservés par l’iconothèque.¹³¹ Cette fiche a pour objectif premier d’identifier de nouveaux portraits photographiques mais aussi d’enrichir les notices des portraits d’informations sur les personnes photographiées.

Certaines de ces fiches révèlent une grande diversité des informations détenues sur les personnes photographiées. Elles montrent combien le sujet de l’identité des personnes photographiées a jusque-là été sous-exploité et ces fiches mettent en évidence tout le potentiel d’exploitation et de valorisation des données sur ces portraits photographiques. Ainsi, elles ont une utilité supplémentaire pour sélectionner les personnes photographiées en fonction de l’importance des informations rassemblées à leur sujet, futur critère pour la création de notices dédiées à ces personnes.¹³²

D’outil de travail pour l’identification des portraits, ces fichiers pourraient devenir de véritables documents pour cerner les enjeux autour de l’histoire d’une personne, de son parcours et de ses particularités. C’est pourquoi nous avons réfléchi aux moyens d’insérer ces fichiers

¹³¹ Voir annexe 4, document 4, fig. 55.

¹³² Voir partie « Créer des notices personnes pour les personnes identifiées, une solution à géométrie variable », p.52.

directement dans la base de données elle-même. L'idée a été de convertir en fichier pdf, voire dans un autre format, ces fiches d'identité afin de les intégrer dans les notices de la base de données de l'iconothèque. En effet, ce ne serait pas les premiers fichiers extérieurs à la base de données à venir compléter les notices de l'iconothèque. Certaines notices de personnes par exemple sont enrichies par des biographies d'auteurs plus riches et mieux organisées sous le format d'un fichier texte dans le champ intitulé « Entrées texte » de la notice. Ce champ existe aussi pour les notices d'objets mais il sert plutôt à conserver les fiches des anciennes bases de données ou les documents plus techniques (constat d'état, rapport de restauration, etc.). Le partage de ces fichiers et leur consultation seraient un complément riche à ces notices qui mettrait en avant le travail effectué sur l'identité mais encouragerait également sa poursuite. Il reste à déterminer à quel type de notice les associer pour assurer une visibilité à ces fiches et une pertinence par rapport au reste du contenu. De plus, cette démarche ne se limite pas à l'identité des portraits. D'autres types d'outils peuvent être imaginés pour identifier un événement, un lieu, attribuer des portraits à un photographe ou un collectionneur.

B. Valoriser les données sur l'identité des personnes grâce aux différents types de notices de la base de données TMS

La base de données du musée est aujourd'hui le premier outil de consultation et de documentation des collections du musée du quai Branly. C'est donc à partir de celle-ci que doit être imaginée dans un premier temps la valorisation des recherches sur l'identité. La base de données TMS présente trois principales typologies de notices concernant la documentation des collections : les objets, les personnes et les événements forment trois portes d'entrées très différentes sur les collections et leurs données documentaires. Dans quelle mesure chaque type de notices peut-il permettre la valorisation de l'identité des personnes photographiées ?

1. Intégrer les données sur l'identité des personnes dans les notices objets

Les premières notices à avoir été renseignées dans la base de données TMS sont les notices concernant les objets que conservent le musée et l'iconothèque. Cet onglet¹³³ appelé « module objet » est donc le premier outil de catalogage et de documentation des collections, celui utilisé

¹³³ Nous entendons par « onglet » différentes notions, ici on parle de l'une des différentes tables organisant les différentes typologies de notices (objet, personne, événement, exposition, etc.) dans la base de données.

par toutes les unités patrimoniales et visible directement (pour certains champs des notices) sur le catalogue en ligne des collections.

L'identité de la personne photographiée est d'abord une donnée qui se rapporte à l'iconographie de l'objet photographique et figure à ce titre dans la notice objet. C'est la démarche de catalogage des objets qui constitue le premier moyen de valorisation de l'identité. L'objectif n'est pas ici de traiter de la méthodologie générale de catalogage des œuvres dans la base de données de l'iconothèque du musée du quai Branly ni d'évoquer toutes les règles et précisions qui sont déjà présentées dans la charte de saisie rédigée par le service de l'iconothèque du musée du quai Branly.¹³⁴ En revanche, nous évoquons ici les champs spécifiques de la base de données qui peuvent concerner l'identité et la contextualisation des personnes représentées dans les portraits anthropologiques. En effet, tout l'enjeu du catalogage de l'identité des personnes photographiées est d'intégrer ces informations de manière normée, claire et lisible pour tous, des professionnels aux chercheurs.

Tout d'abord, l'identité apparaît dans le titre du portrait puisqu'il s'agit de qualifier l'homme ou la femme photographiée. Si la photographie n'a pas ou plus de titre, il faut en créer un qui permette d'identifier la photographie rapidement tout en signifiant par l'utilisation des crochets qu'il ne s'agit pas du titre original de l'œuvre. Les photographies sans titre doivent être cataloguées sous cette forme dans la base de données : « *Sans titre* [brève description iconographique] ». ¹³⁵ La plupart des « portraits anthropologiques » de personnes anonymes portent un titre hérité de leur statut représentatif d'une certaine « race » ou d'un groupe de population spécifique comme le portrait PV0025250 qui porte le titre « Gabonais » suivi d'une appellation moins réductrice donnée par l'iconothèque entre crochets « Portrait d'un homme ». ¹³⁶ Dès lors que cet homme est identifié, le titre du portrait doit être changé et devient « Gabonais [Portrait d'Oulonga O Kanda] ». Ainsi, ce nouveau titre conserve l'appellation historique du portrait anthropologique d'Oulonga tout en précisant bien qu'il s'agit du portrait de cet individu particulier, Oulonga O Kanda, photographié en l'occurrence à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 à Paris. Le contexte est lui présenté sous la forme d'un texte libre dans le champ description. Les informations provenant de la pièce ou du montage y sont encadrées de guillemets¹³⁷, par défaut le reste du texte est rédigé par le catalogueur. Les

¹³⁴ *Manuel de catalogage*, iconothèque-médiathèque, musée du quai Branly, charte de saisie, janvier 2017.

¹³⁵ *Manuel de catalogage*, *op. cit.*: « Sans titre [femme et enfant dans un paysage] », p.1.

¹³⁶ *Gabonais [Portrait d'un homme]*, Roland Bonaparte, 1889 (date de prise de vue), négatif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0025250.

¹³⁷ *Manuel de catalogage*, *op. cit.*, p.5.

toponymes et expressions connotés tels que « tribu », « ethnie », « chefferie », etc. sont à éviter pour s'inscrire dans la démarche de décolonisation du regard sur les collections. Il ne faut pas non plus tomber dans un autre écueil par l'emploi de toponymes plus administratifs tel que le mot « individu » dans les notices. Dans notre exemple, la description reprend la désignation du portrait dans l'inventaire « XII. Gabonais (Champ de Mars). » avant de préciser un peu plus le type de portrait dont il s'agit : « Portrait d'un homme de face, assis en buste, torse nu ». Toutes ces informations rassemblées sur cet onglet « fiche de couverture »¹³⁸ sont les données essentielles pour identifier l'objet photographique, mais d'autres données plus approfondies sur la photographie en question se trouvent dans les onglets suivants de la notice objet.

L'onglet « Notes »¹³⁹ offre la possibilité de développer les thématiques et enjeux propres à chaque photographie de la collection de l'iconothèque, telle que l'identité pour les portraits anthropologiques. Les champs peuvent être renommés et adaptés aux besoins. Par exemple, le champ « notes » permet d'approfondir la présentation de la photographie esquissée dans la description d'un point de vue plus précis. Nous avons choisi d'y intégrer la courte biographie rédigée de la personne identifiée, contenant toutes les informations recensées dans la fiche d'identité créée lors du travail d'identification. L'origine de ces informations et la méthode d'identification de la personne photographiée sont précisées dans le champ « remarques du conservateur ». Le manuel de catalogage de l'iconothèque spécifie que ce champ sert à indiquer « *toutes les sources qui ont pu amener à une datation, une attribution modifiant des données précédentes ou nécessaires à la compréhension des nouvelles données* »¹⁴⁰ ou encore à « *expliquer les démarches et les sources* » des informations trouvées suite à des recherches bibliographiques, des recoupements d'informations ou autre.¹⁴¹ On indique donc ici « *Identification d'Oulonga O Kanda d'après la légende manuscrite du PA000069.6* » et on signe systématiquement entre crochets¹⁴² avant de dater la note. En effet, ce champ n'est pas diffusé et reste destiné à l'usage des professionnels, conservateurs, responsables de collection ou catalogueur et autre agent amené à travailler sur les collections. Cette exploitation de l'onglet « Notes » de la notice objet va de pair avec l'onglet « Documentation ».

¹³⁸ Voir annexe 5, document 1, fig. 56.

¹³⁹ Voir annexe 5, document 1, fig. 57.

¹⁴⁰ *Manuel de catalogage, op. cit.*, p.8.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² La signature est essentielle pour connaître la source et le contexte de l'information. Elle prend la forme du trigramme de l'auteur de la note, ou son nom de famille pour ceux ne disposant pas d'un trigramme.

L'onglet « Documentation »¹⁴³ semble être l'emplacement privilégié pour répertorier toutes les informations approfondies documentant la photographie. Cependant, le champ « bibliographie » doit rester dédié au recensement de toutes les citations et références bibliographiques dans lesquelles le portrait photographique a été publié ou est cité. Le renseignement de ce champ reste donc limité et spécifique. Il peut concerner directement ou non l'identité de la personne photographiée mais il doit surtout être directement lié au portrait photographique dont il est question dans la notice. Par exemple, les photographies de l'album « Peaux-Rouges » de Bonaparte ont fait l'objet de plusieurs publications contemporaines et postérieures et sont à ce titre citées dans le champ « bibliographie »¹⁴⁴, alors que les sources permettant de documenter la vie et l'identité des personnes photographiées dans cet album sont présentées dans le champ « remarques du conservateur ». C'est là toute la subtilité du catalogage et de la valorisation de l'identité dans les notices objets. Si ces très nombreux champs offrent divers moyens et solutions sur mesure pour documenter l'identité du sujet du portrait dont il est question, la notice doit rester centrée sur l'objet photographique lui-même, dans sa matérialité et son iconographie.

L'enjeu principal du catalogage des notices objets reste la précision des sources des différentes informations rassemblées, dont celles sur l'identité. Donner la source de l'identification du sujet photographié permet ainsi de pouvoir se reporter à celle-ci directement, voire de la corriger si nécessaire. Cette organisation des données a pour objectif de distinguer les résultats et leurs sources, les hypothèses et les certitudes concernant le niveau de description et de documentation des objets photographiques. Tout ce travail de documentation et de recontextualisation des objets sert à cerner la place de tel objet aussi bien dans les collections et différents fonds de l'iconothèque que dans l'histoire de sa création et de sa réception. C'est tout l'enjeu de l'onglet « éléments reliés »¹⁴⁵ qui fait le pont entre le module objet et les autres modules de la base de données, tels que le module événements.

¹⁴³ Voir annexe 5, document 1, fig. 58.

¹⁴⁴ Les trois principales sources postérieures où ces portraits apparaissent sont : VOELKER, Emily L., « Unfixing the Frame: Visualizing Histories of Transcultural Contact, Exchange & Performance in Prince Roland Bonaparte's Peaux-Rouges (1884) », in *Transatlantica* [en ligne], n°2, 2017, mis en ligne le 13 mai 2019, consulté le 25 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/10822> ; COUTANCIER, Benoît (dir.), *Peaux-Rouges. Autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, Thonon-Les-Bains, L'Alaron, Musée de l'Homme, 1992 ; FLETCHER, Alice C., LA FLESCHE, Francis, « The Omaha Tribe », *27th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1905-1906, Washington, Bureau d'imprimerie gouvernemental, 1911.

¹⁴⁵ Voir annexe 5, document 1, fig. 60.

2. Enrichir et exploiter les notices événements pour valoriser le contexte des portraits anthropologiques

Une des clés de compréhension des objets anthropologiques et ethnographiques conservés par le musée du quai Branly reste le contexte de collecte et de création de ceux-ci. L'importance des notices événements de la base de données reflète la prise en compte du contexte des photographies dans le travail mené par l'iconothèque.

En l'absence de dossiers d'œuvres papier, l'iconothèque du musée du quai Branly a largement investi les capacités de documentation à sa disposition dans la base de données TMS. La création de plusieurs types de notices en fonction des besoins et des différents chantiers de documentation sur les collections a permis d'affiner le niveau de connaissance des photographies conservées. C'est dans ce sens qu'a été investi le module « événements » de TMS. Suite au chantier des collections et au transfert des notices des anciennes bases de données de la photothèque du MH et du MNAAO, l'équipe de l'iconothèque a pu constater qu'une attention particulière avait été portée aux éléments de contextualisation des photographies par les précédents propriétaires et gestionnaires des collections. En effet, alors qu'elle était en charge des photographies au musée de l'Homme, Christine Barthe écrivait en 2000 vouloir travailler dans le catalogue informatisé des collections sur les données historiques.¹⁴⁶ Elle déclare chercher à organiser physiquement les collections dans le but de « *reconstituer des corpus : par auteur, par mission ou voyage* ». ¹⁴⁷ L'héritage et la poursuite de ce travail ont abouti dans la base de données de l'iconothèque au développement du module événements en fonction des besoins propres à l'iconothèque et à la documentation de ses photographies. Des notices événements ont été ainsi créées pour documenter les exhibitions, les missions, les voyages ainsi que les expositions historiques.¹⁴⁸ Grâce à cela, les différentes photographies prises lors de ces événements ont pu être reliées à la notice de l'événement en question, reconstituant virtuellement les corpus tels qu'ils ont été constitués à l'origine.

Ces notices présentent deux onglets principaux où sont remplis seulement trois champs de données, ceux qui semblent les plus pertinents pour l'étude des photographies liées à l'événement. Dans cette notice, le premier onglet intitulé de manière éponyme « événement »¹⁴⁹

¹⁴⁶ Christine BARTHE, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 2000, p.71-90.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ On ne parle pas ici des expositions organisées dans le cadre du musée ou à l'extérieur, des expositions dans lesquelles les photographies sont exposées et prêtées. Il s'agit de documenter les vues d'expositions anciennes, qu'elles soient permanentes ou non, prises par le musée d'ethnographie du Trocadéro ou le musée de l'Homme.

¹⁴⁹ Voir annexe 5, document 2, fig. 62.

présente trois champs renseignés : le nom de l'événement, sa datation et sa description. Ils permettent de localiser et dater les photographies mais aussi d'en comprendre le contexte en fonction de la nature de l'événement qu'il soit officiel, privé, commercial ou bien un spectacle destiné au grand public. Cette information est une clé de compréhension du parcours et du statut des personnes photographiées pour les portraits à vocation anthropologique. Ensuite, le second onglet de la notice (l'onglet « objets ») est généré par l'association de chaque notice objet à cette notice événement afin de visualiser toutes les photographies prises à l'occasion de cet événement.¹⁵⁰ Ce corpus ainsi formé sous forme de liste des notices objets est utile pour l'identification des groupes photographiés et le regroupement des portraits de groupe avec les portraits individuels. Cette notice événement rend possible la prise de recul et l'identification selon les cas d'un décor, d'un ou plusieurs auteurs des photographies, etc. Ce module et ce type de notices ont été conçus de manière souple et pratique en matière de documentation des informations centrées sur le contexte des photographies.

Néanmoins, les autres onglets et champs de ces notices événements ne sont pas encore exploités, notamment celui des « personnes ou institutions liées aux Événements ». Pourrait-on imaginer une valorisation de l'identité des personnes photographiées au sein d'un même événement dans la notice de celui-ci ? Par exemple, la notice « Exhibition de 'Pygmées d'Afrique' aux Folies Bergère octobre 1886 »¹⁵¹ pourrait être l'occasion de présenter tous les individus exhibés dont un portrait est conservé par l'iconothèque, tel que N'Arkar¹⁵² et N'Kon N'qui.¹⁵³ Les fiches d'identité de ces derniers ont été rassemblées dans un même fichier avec toutes celles des individus photographiés à leurs côtés lors de cet événement. En effet, les outils d'identification des personnes photographiées ont d'abord été conçus par corpus de groupe d'individus exhibés et photographiés à l'occasion du même événement. Nous pourrions donc insérer le fichier regroupant toutes les fiches d'identité créées sur chaque personne photographiée lors d'un événement, au sein de la notice de ce même événement. Malheureusement, cette piste de réflexion n'a pas pu être étudiée et faire l'objet d'essais à ce jour.¹⁵⁴ De plus, le champ « personnes ou institutions liées aux Événements », que l'on vient

¹⁵⁰ Voir annexe 5, document 2, fig. 63.

¹⁵¹ Voir annexe 5, document 2, fig. 62.

¹⁵² *Buschmen [Portrait de N'Arkar]*, Roland Bonaparte, octobre 1886 (date de prise de vue), Exhibition de "Pygmées d'Afrique" aux Folies Bergère, tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PP0021546.1.

¹⁵³ *Buschmen [Portrait de N'Kon N'qui]*, Roland Bonaparte, octobre 1886 (date de prise de vue), Exhibition de "Pygmées d'Afrique" aux Folies Bergère, tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PP0075860.1.

¹⁵⁴ La durée du stage n'a pas permis de mettre en œuvre la valorisation des fichiers d'identification créés, en raison du contexte sanitaire engendrant la fermeture du musée du quai Branly à partir du 14 mars 2020.

d'évoquer, est contraint à l'association de notices de personnes préalablement créées dans la base de données. Pour y faire apparaître N'Arkar comme personne liée à cet événement, il faudrait d'abord lui créer sa notice de personne. Il n'est donc pas possible de remplir de manière libre ce champ que ce soit sous la forme d'une simple liste des noms de toutes les personnes identifiées, ou même sous la forme d'un lien vers leur fiche d'identité créée de manière externe à la base de données sous format pdf.

Les fonctionnalités de la base de données TMS viennent des outils de bibliothèque et de leur système de vedettes matières, appliqué ici aux types de notices afin de pouvoir relier les notices objets avec des notices événements et des notices personnes. Néanmoins, afin de garder une homogénéité dans la lecture et l'utilisation de la base de données, définir précisément le sens que l'on donne à chaque vedette matières est essentiel. Alors que les objets recouvrent uniquement les objets photographiques et que les événements désignent les exhibitions, missions, voyages ou encore anciennes expositions, il est plus difficile de cerner ce que recouvre la vedette matières « Personnes/Institutions » dans la base de données.

3. Créer des notices personnes pour les personnes identifiées, une solution à géométrie variable

Pour comprendre le sens donné à la catégorie « Personnes/Institutions » dans la base de données TMS, une comparaison avec d'autres outils de gestion des collections muséales est utile. Plusieurs bases de données emploient le mot « personne » mais dans différentes acceptions. Il faut distinguer les personnes liées aux objets d'une collection en fonction de leur rôle, statut ou fonction.

Les institutions patrimoniales sont souvent liées à des personnes extérieures à leur service par des enjeux juridiques, documentaires ou historiques. On parle ici des auteurs, des artistes, des collaborateurs, des collectionneurs, des donateurs, des dépositaires, des ayants droits mais aussi des sujets des œuvres. Dans le cadre de Videomuseum,¹⁵⁵ le Centre national des arts plastiques (CNAP) et les autres collections nationales d'art moderne et contemporain ont adopté une base de données commune. Le modèle de données de son logiciel de saisie met au centre les œuvres et leurs notices, mais on trouve également deux autres vedettes matières pour les

¹⁵⁵ Videomuseum est un réseau de musées et d'organismes gérant des collections d'art moderne et contemporain (musées nationaux, régionaux, départementaux ou municipaux, Fnac, Frac, fondations) qui se sont regroupés pour développer des méthodes et des outils utilisant les nouvelles technologies de traitement de l'information afin de recenser et de mieux diffuser leur patrimoine muséographique. (Voir lien en ligne, consulté le 24/05/2020 : <https://www.cnap.fr/videomuseum#presentation>)

notices : une base de données artistes et une base de données liées aux personnes et organismes, là où la base TMS présente une seule vedette matière « Personnes/institutions ». Nous ne détaillerons pas toutes les subtilités des fiches artistes, qui peuvent par exemple devenir des fiches groupe pour les œuvres collaboratives. La démarche est la même que pour l'iconothèque, on cherche à adapter les outils informatiques utilisés aux particularismes et aux besoins documentaires des collections, que ce soient des collections d'art moderne et contemporain ou des collections de photographies anthropologiques. Comme dernier exemple de vedette matière « personnes », on peut citer ici la base de données Artémis développée par Skinsoft et utilisée notamment par le musée du Louvre-Lens, qui s'organise en deux principales interfaces : la base des objets et une base de gestion des notices d'autorités. Cette dénomination « autorités » est très large et le guide d'utilisation précise que la « *base de gestion des autorités [...] rassemble les personnes physiques ou morales en lien avec l'établissement: auteurs ou fabricants des œuvres, mais également convoyeurs, restaurateurs, transporteurs...* ». ¹⁵⁶ Cette définition montre un point de vue plus technique et pratique que documentaliste à proprement dit sur les personnes liées aux collections.

Dans le cadre du chantier des biographies de personnes du musée du quai Branly, au sein du chantier plus général sur les provenances, un guide de méthodologie a été rédigé en octobre 2019 pour mettre à jour ce module consacré aux notices de personnes dans la base de données TMS. ¹⁵⁷ Ce guide commence de façon logique par préciser ce qui est entendu ici par le terme « Personnes/institutions ». Il s'agit de rassembler des notices documentaires sur des personnes physiques ou des institutions qu'elles soient publiques ou privées, françaises ou étrangères, existantes ou disparues, en raison de leur relation avec les objets des collections du musée du quai Branly. En effet, ces personnes et institutions peuvent entretenir différents types de lien avec les objets : cela peut être un rapport avec l'objet en tant qu'auteur, peintre, imprimeur, sculpteur, etc., une relation avec l'acquisition en tant que donateur, vendeur, déposant, etc., ou bien un lien avec une collection, qu'il s'agisse du propriétaire d'une ancienne collection ou le responsable d'une collecte, qu'il soit dépositaire ou propriétaire d'une précédente collection. ¹⁵⁸ La définition de la vedette matière « personnes/institutions » du musée du quai Branly témoigne d'une vision plus patrimonialisée et liée à l'histoire des collections que les précédents exemples,

¹⁵⁶ Artémis, Guide d'utilisation, profil administrateur, première version, Typhaine Ameil, p.62.

¹⁵⁷ Voir annexe 5, document 3.

¹⁵⁸ Guide méthodologique du chantier des biographies de personnes dans le module « Personnes/Institutions », rédigé par Juliette Bourcereau, octobre 2019, p.2. Voir annexe 5, document 3.

tout en partageant avec le CNAP la vision plurielle des créations, si essentielle à la pratique photographique et donc au catalogage des objets conservés par l'icôneothèque.

En effet, en parallèle avec l'exploitation du module événement, l'icôneothèque a travaillé à l'identification des photographes et elle a pu créer des notices personnes au fur et à mesure de l'avancée de ses recherches d'attribution. Mais cette démarche d'attribution présente une difficulté : en effet, à la photothèque du musée de l'Homme comme au laboratoire d'anthropologie du Muséum, les noms des photographes sont restés très secondaires. De plus, on observe très souvent une confusion entre donateur et photographe. Par exemple, une série entière de portraits anthropologiques réalisés par Friedrich Carel Hisgen, celle des Habitants du Suriname¹⁵⁹, présente tantôt comme auteur Friedrich Carel Hisgen, tantôt le prince Roland Bonaparte. Roland Bonaparte est sans doute le commanditaire de ces clichés puisqu'ils répondent aux critères stylistiques du reste de sa collection de portraits anthropologiques (fond neutre, portrait de face puis de profil assis en buste), alors que Friedrich Carel Hisgen en est le photographe.¹⁶⁰ La confusion est certainement liée au fait que les photographies ne portent aucune marque de l'atelier du photographe allemand mais seulement la mention « Collection du Prince Roland Bonaparte » et sur certains exemplaires « Phototypie Roche ». C'est pourquoi le travail d'attribution des photographies est un élément essentiel pour reconstituer l'histoire de ces portraits. Or, les personnes photographiées elles-mêmes ont partie liée avec cette histoire et peuvent être considérées comme entretenant un rapport avec les objets photographiques en tant que sujet photographié.

Le chantier personnes du musée du quai Branly a pour objectif d'investir de façon bien plus claire et systématique le module « Personnes/Institutions » encore mal renseigné et mis à jour lors du rapport sur l'état des notices du module daté de mai 2019.¹⁶¹ Tout le travail d'identification des personnes photographiées mené au sein de l'icôneothèque du musée du quai Branly est en partie lié au chantier des personnes. Il ne s'agit pas seulement d'identifier les personnes photographiées mais aussi de trouver un maximum d'informations biographiques et contextuelles sur celles-ci et leur portrait (auteur de la prise de vue, date, origines de la personne,

¹⁵⁹ La plupart des photographies de cette série sert d'illustration à l'ouvrage : BONAPARTE, Roland, *Les Habitants du Suriname, notes recueillies à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883*, imprimerie de A. Quantin, Paris, 1884.

¹⁶⁰ Friedrich Carel Hisgen (1852-1917) : ce photographe allemand dispose de 1877 à 1886 d'un atelier à Amsterdam ce qui lui a permis d'assister à l'Exposition universelle coloniale et d'exportation générale entre mai et octobre 1883, lieu où sont exhibés les personnes portaiturées sous l'étiquette « Habitants du Suriname ».

¹⁶¹ Voir annexe 5 document 3 : guide méthodologique du chantier des biographies de personnes dans le module Personnes/Institutions, rédigé par Juliette Bourcereau, octobre 2019 (p. 6).

parcours, profession, etc.). Suite aux recherches menées, certaines personnes portraiturées peuvent faire l'objet de petites biographies alors qu'historiquement, les recherches se sont concentrées beaucoup plus sur les collecteurs et collectionneurs que sur les auteurs et personnes représentées ou photographiées. Cette démarche de création de notices renverse le point de vue et le discours longtemps porté sur ces portraits, dont Florence Pizzorni Itié a écrit comme tant d'autres qu'ils en disent plus sur « *celui qui est derrière l'objectif, [...] celui qui les a si sciemment, si savamment orchestr[és], organis[és], accumul[és]* »¹⁶², leur commanditaire, que sur leur sujet. Considérer de nouveau ces personnes en tant qu'individus, hommes et femmes, égaux en droits de mémoire et de documentation, au même titre que leurs photographes, c'est participer à la décolonisation du regard et à la revalorisation de ces portraits.

Il paraît donc particulièrement intéressant de créer un type supplémentaire de notices de personnes en lien avec les objets conservés : celui de « personne représentée » ou « personne photographiée » dans le module personnes/institutions de la base de données. Si cette idée novatrice est un bon moyen de valoriser ces personnes, leurs différents portraits et les données collectées sur leur identité, elle n'est cependant pas sans soulever différentes problématiques. Tout d'abord, se pose la question de savoir si cette création de notice de personne représentée doit être systématique à l'identification d'une personne sur une œuvre, ou bien si l'on sélectionne seulement certaines personnes représentées pour lesquelles on dispose de suffisamment d'informations documentant leur identité et leur parcours. Cela permettrait de limiter le nombre de notices créées et donc de mieux gérer la masse de données supplémentaires dans le module « Personnes/Institutions ». Mais ce critère est difficile à mesurer : à partir de quel niveau d'informations et de notoriété peut-on juger qu'il est légitime de créer une notice pour une personne identifiée ? Par exemple, le responsable du pôle des collections océaniques, Emmanuel Kasarhérou, a réussi à identifier différentes personnalités kanakes sur des photographies mais, au vu des informations biographiques les concernant, seuls deux chefs kanaks identifiés¹⁶³ vont faire l'objet d'une notice de personne. Le critère de création réside dans l'exigence documentaire : ces notices doivent contenir une biographie suffisamment fournie et détaillée à partir de sources webographiques et bibliographiques, ce qui justifie que l'on n'ait retenu que ces deux personnalités pour créer une notice de personne, en tant que « personne représentée ».

¹⁶² *Peaux-Rouges. Autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, 1992, « Roland Bonaparte (1858-1924) », Florence Pizzorni Itié, p.12.

¹⁶³ Baptiste (c.1845-1878), chef des Moindou et Mindia (1856-1921), grand-chef du district de Néouyo (Houaïlou). Voir annexe 5, document 3.

Cette limitation du nombre de notices de « personnes représentées » n'est pas seulement liée à une question scientifique et documentaire mais aussi à une question technique et informatique de gestion du poids des notices. Avec un stockage de 11 500 notices de personnes physiques à la date du 25 mai 2019, ce module nécessite une véritable politique de ventilation (qui consiste surtout à supprimer les notices doublons ou notices inutiles) et une politique d'enrichissement massif de nouvelles notices ne semble pas à l'ordre du jour. Malgré tout, cette question de notices de personnes représentées demeure car les recherches d'identité ne seraient pas véritablement valorisées sans une prise en compte de ces personnes identifiées comme liées aux portraits anthropologiques au même titre que les auteurs et collectionneurs de ceux-ci. L'enjeu est symbolique et lié au devoir des professionnels chargés de l'étude et de la conservation de ces portraits anthropologiques.

De plus, si les notices de personnes sont le moyen le plus direct d'attirer le regard et l'attention sur les identités retrouvées des personnes photographiées dans les collections de l'iconothèque, la diffusion de ces notices ne reste qu'interne et limitée. En effet, certaines informations présentes dans ces notices concernent des personnes encore vivantes. Comme le souligne Bruno Ricard dans un colloque sur la question du patrimoine public et de la vie privée, la mise en ligne d'informations personnelles est aujourd'hui encadrée par la CNIL et la déontologie.¹⁶⁴ C'est pourquoi les notices de personnes de la base de données du musée du quai Branly ne peuvent faire l'objet d'une mise en ligne. Elles restent un outil de travail à destination des professionnels du musée, ou des chercheurs de façon plus occasionnelle. La diffusion de l'identité dans les portraits anthropologiques ne peut donc pas se limiter aux notices de personnes pour être la plus large possible auprès du public.

C. La mise en ligne des informations sur les collections au musée du quai Branly : un outil efficace pour diffuser l'identité des personnes photographiées

La mise en ligne des collections du musée du quai Branly est une décision fondatrice du musée puisque, dès 2006, son site internet présente une première version du

¹⁶⁴ RICARD, Bruno, « La déontologie. Rôle et responsabilité du conservateur », L'archiviste et l'intime : patrimoine public et vie privée, colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, 2 juillet 2015, en ligne, lien consulté le 17 mai 2020 : <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Colloques/La-deontologie.-Role-et-responsabilites-du-conservateur/L-archiviste-et-l-intime-patrimoine-public-et-vie-privee>.

catalogue des collections d'objets des unités patrimoniales du musée, des photographies de l'iconothèque et des archives et fonds précieux de la médiathèque.

1. Valoriser les données sur les collections grâce au catalogue en ligne de l'iconothèque

Les collections de photographies ont longtemps été en libre accès auprès du public de la photothèque du musée de l'Homme. Si cette accessibilité ne correspond plus aujourd'hui aux prescriptions de conservation préventive et de gestion des droits de ces photographies, leur numérisation et leur mise en ligne garantissent leur visibilité auprès du plus grand nombre. De plus, nous avons déjà vu dans cette partie¹⁶⁵ combien la comparaison des données et des vues de portraits photographiques permise par leur mise en ligne facilite les recherches sur l'identité des personnes et la contextualisation des données.

La diffusion en ligne des collections du musée du quai Branly a été préparée pendant le chantier des collections avec la réunion de comités de mise en ligne en 2005-2006. Elle est au cœur du projet du musée et a permis de réunir des données issues de trois bases de données différentes : les collections d'objets des unités patrimoniales, les collections de photographies de l'iconothèque et les collections de la médiathèque et des archives. Elle constitue l'aboutissement du chantier des collections même si le travail de numérisation des œuvres et de correction des notices est toujours en cours. Pour mettre en ligne les collections, la première étape est la numérisation des œuvres, qui fait partie du chantier des collections à l'ouverture du musée. Elle est assurée, jusqu'à aujourd'hui, par un prestataire extérieur. La numérisation des photographies garantit une accessibilité de ces objets aux chercheurs et aux spécialistes sans avoir à les manipuler et les fragiliser. De plus, l'équipe de l'iconothèque a souhaité une numérisation des pièces dans leur ensemble¹⁶⁶ : incluant le support (y compris les cartons du musée de l'Homme) et le verso si nécessaire (en cas de présence d'inscriptions ou d'un autre tirage), sans aucun recadrage. En effet, tout recadrage de la pièce est un choix qui modifie la perception de celle-ci. Il est essentiel de reproduire les portraits dans leur intégrité pour ne pas

¹⁶⁵ Voir partie sur la méthode d'identification des portraits, p.44.

¹⁶⁶ Voir la politique de numérisation des collections de l'iconothèque détaillée dans le Cahier des clauses techniques particulières (CCTP), issu de l'Accord-cadre de numérisation de documents (archives, photographies, etc.) pour le compte de l'Etablissement public du musée du quai Branly-Jacques Chirac, N°2018-MQB-00128-AC-00-00, p.19. Voir annexe 3, document 1, fig. 33.

perdre d'informations autant sur l'iconographie de la photographie que sur l'histoire de ses usages.¹⁶⁷

Néanmoins, les informations présentes sur ces cartons doivent être analysées avec précaution. Nous avons déjà remarqué certaines erreurs de localisation ou de confusion entre différentes séries de portraits reportées sur les cartons du musée de l'Homme.¹⁶⁸ Mais il faut se souvenir que le vocabulaire employé ainsi que le système d'indexation ne correspondent plus aux normes actuelles et peuvent être mal interprétés hors de leur contexte historique. Le comité de mise en ligne précise bien que : « *les photographies de l'iconothèque sont numérisées sur leur carton, datant de 1938 pour la plupart, avec des légendes indiquées sur le carton de montage par la photothèque du MH. Les légendes de ces montages portent des termes coloniaux [... et racistes] Sauvages, Type juif...* »¹⁶⁹. Il s'agit seulement de l'affichage des photographies car la description de celles-ci et leurs données sont actualisées dans leur notice en ligne. Carine Peltier-Caroff a choisi d'indiquer les titres et les « légendes d'origine » entre guillemets. Ils sont précisés pour rappeler l'histoire de la collection et « *pour restituer ainsi au public la collection telle qu'elle a été transmise* ». ¹⁷⁰ Elle a également envisagé la reproduction d' « *une partie de la présentation générale en bas des notices des photographies* ». ¹⁷¹ Ainsi tous les termes, anciens et modernes, insérés dans le champ description de la notice de chaque photographie, sont interrogeables par le moteur de recherche du catalogue, y compris l'identité de la personne photographiée. L'objectif de toutes ces décisions consiste à ne pas reproduire l'effacement des données par le musée de l'Homme lors du transfert des collections depuis le Muséum et le musée d'ethnographie du Trocadéro.

La Bibliothèque nationale a pris un autre parti pour la mise en ligne des informations liées à ses collections.¹⁷² Elle a donné comme titre aux fichiers numérisés de ses photographies anthropologiques les légendes inscrites au bas de ses portraits, lorsqu'elles existent. L'album

¹⁶⁷ PELTIER, Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, mai 2011, p.34-35, <http://ifla.org/files/assets/pac/ipn/IPN%2053.indd.web.pdf>, consulté le 11 février 2020.

¹⁶⁸ Voir première partie, paragraphe sur la confusion entre les portraits de soldats congolais et ceux de soldats argentins photographiés par Bonaparte, p.20.

¹⁶⁹ Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, médiathèque, musée du quai Branly, Françoise Dalex.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, médiathèque, musée du quai Branly, Françoise Dalex.

¹⁷² Voir annexe 6, document 1 : entretien avec Olivier Loiseaux du 10 mars 2020.

« Gitanos » de Roland Bonaparte¹⁷³, dépôt de la Société de Géographie conservé à la BnF, présente ainsi directement les identités des personnes portraiturées. Dans la notice en ligne de cet album, les portraits photographiques sont intitulés soit « *Image 11. - IFN-53194827 : F. 7. Chivo. 48 ans - Séville - Père de Soledad et Matilda* », soit « *Image 12. - IFN-53194827 : F. 8. [sans légende]* »¹⁷⁴. Même si la BnF ne catalogue pas pièce à pièce son album, le détail de la légende de chaque pièce permet d'avoir accès à distance aux identités des personnes et de compléter les notices des négatifs de ces mêmes portraits conservés à l'iconothèque du musée du quai Branly.¹⁷⁵ Cet exemple montre combien la mise en ligne peut accélérer les recherches sur l'identité et la comparaison des collections entre différentes institutions.

De plus, la particularité des collections de l'iconothèque du musée du quai Branly est la conservation et mise en ligne des négatifs de ces portraits anthropologiques. Leur prise en compte est tout aussi importante que pour les tirages positifs : ils font l'objet de deux numérisations diffusées en ligne, l'une en négatif pour l'inventaire et l'autre en positif pour leur étude. En effet, si beaucoup des négatifs de ces portraits anthropologiques présentent leur tirage positif dans la collection, certains restent les seuls exemplaires que l'iconothèque conserve d'une prise de vue, comme on l'a vu avec la série des portraits de l'album « Gitanos » de Roland Bonaparte. D'autres négatifs restent encore isolés car non reliés à leurs tirages positifs. Or, la comparaison et l'étude des deux objets (négatif et positif) s'avère riche d'enseignement concernant l'identité et la gestion des collections. Certains négatifs gardent des inscriptions précieuses comme le nom de la personne portraiturée, la désignation ou l'appellation du portrait. Leur numérisation permet l'étude de ces négatifs particulièrement fragiles à manipuler qu'ils soient sur plaques de verre ou sur film (concernant les portraits anthropologiques, l'iconothèque conserve surtout des internégatifs sur film). Leur valorisation met à l'honneur cette spécificité et cette richesse des collections du musée du quai Branly.

Cette mise en ligne des collections de l'iconothèque du musée du quai Branly a été permise par la politique de numérisation et de catalogage massifs mise en place depuis 2004. Cette accessibilité à distance des informations sert autant aux chercheurs et professionnels travaillant sur la collection qu'au grand public. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'agence photographique du musée reçoit autant de demandes pour les reproductions de photographies

¹⁷³ [31 phot., portraits de Gitans d'Espagne, don R. Bonaparte], Roland Bonaparte, Exposition de 1889, tirages sur papier albuminé contrecollés sur carton et conservés dans une reliure, Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG WC-632. Voir annexe 6, document 1, fig. 64.

¹⁷⁴ Voir annexe 6, document 1, fig. 64.

¹⁷⁵ Voir annexe 6, document 1, fig. 65 et 66.

que pour celles d'objets du musée du quai Branly.¹⁷⁶ La photographie est un médium particulièrement important dans l'exploitation en ligne, à condition que cette exploitation soit encadrée juridiquement par les services du musée.

2. Les enjeux juridiques de la mise en ligne

La diffusion du catalogue de l'iconothèque sur le site du musée soulève des questions liées au droit de diffusion des photographies. Valoriser la collection de photographies de l'iconothèque du musée du quai Branly exige la mise en place d'une étude juridique de grande ampleur.

Nous ne traiterons pas ici des cas d'exploitation commerciale et non commerciale des fichiers numériques, produits par le musée et son agence photographique¹⁷⁷, en dehors du catalogue en ligne du musée du quai Branly car c'est le rôle du pôle Image, au sein de la direction du développement culturel.¹⁷⁸ Néanmoins, la diffusion des photographies numérisées sur le catalogue en ligne suscite à elle seule d'importantes questions juridiques, qui ont bien sûr une incidence sur toutes les autres formes de diffusion et d'exploitation des images. Cette question concerne le droit d'auteur. Si les portraits anthropologiques que nous avons pu considérer dans cette étude ne relèvent plus de la législation concernant le droit d'auteur, il est important d'en rappeler les enjeux. Qu'est-ce que le droit d'auteur et comment s'exerce-t-il en France ? Le code de propriété intellectuelle stipule dans l'article L 123-1 (Loi n°97-283 du 27 mars 1997 - art. 5 JORF 28 mars 1997 en vigueur le 1er juillet 1995) que « *l'auteur jouit, sa vie durant, du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire. Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent.* ».¹⁷⁹ Une fois les soixante-dix années suivant la mort de l'auteur écoulées, ses œuvres tombent dans le domaine public. Ainsi, les photographies de Pierre Petit¹⁸⁰ ou même celle d'un photographe de l'entre-deux guerres

¹⁷⁶ PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011, p.31.

¹⁷⁷ C'est l'agence photographique de la RMN (Réunion des musées nationaux) qui est chargée de la diffusion et de l'exploitation commerciale et non commerciale des fichiers numériques reproduisant les œuvres du musée du quai Branly.

¹⁷⁸ Voir annexe 3, document 1, fig. 35.

¹⁷⁹ https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=C9E357D815A3419FDB38CC63976617BB.tplgfr25s_2?idArticle=LEGIARTI000006278937&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=19950701&categorieLien=id&oldAction (site legifrance.gouv.fr, consulté le 7 avril 2020).

¹⁸⁰ Pierre Petit (1831-1909) : photographe officiel de l'Exposition universelle de 1867, membre de la Société française de photographie, il devient le photographe officiel de plusieurs institutions dont la faculté de médecine. Il a pu réaliser au Jardin d'Acclimatation de nombreux portraits photographiques des représentants de diverses tribus qui y étaient alors exhibées.

comme Léon Mac Auliffe¹⁸¹, sont tombées dans le domaine public puisque ces derniers sont morts avant 1950.¹⁸² Comme le précise Carine Peltier-Caroff, « *la définition du domaine public dans les collections permet d'évacuer du périmètre à étudier les photographies dont l'œuvre n'est plus protégée par le droit d'auteur* ».¹⁸³ Ces collections sont alors libres d'être diffusées dans le respect du droit moral de l'œuvre. C'est pourquoi déterminer la période d'activité de l'auteur, au mieux sa date de décès, est indispensable pour savoir si le droit d'auteur s'exerce encore sur les photographies produites par celui-ci. La difficulté se situe lorsque certains objets et documents sont des œuvres soumises au droit d'auteur, et surtout lorsque certains des auteurs (et *a fortiori* leurs potentiels ayants droit) ne sont pas encore identifiés. Le catalogue mis en ligne est accompagné d'un texte sur le site web qui précise bien cet aspect du droit d'auteur encore incomplet :

Parmi les collections du musée du quai Branly, certains objets et documents sont des œuvres soumises au droit d'auteur. Certains des auteurs et ayants droit n'ont pu être identifiés. Dans l'hypothèse où un scientifique, un auteur ou un ayant droit, viendrait à identifier de manière certaine, l'auteur d'une des œuvres, le musée du quai Branly le remercie de bien vouloir remplir le formulaire et de le retourner au musée du quai Branly par courrier recommandé avec accusé de réception [...].¹⁸⁴

La contribution des spécialistes ou du public concerné est sollicitée mais l'équipe du musée mène de son côté cette étude juridique des collections depuis plusieurs années par la formation d'un groupe de travail composé du service juridique, de la direction du patrimoine et des collections (à savoir la responsable des collections patrimoniales de photographies et la responsable de l'iconothèque), et du pôle Image de la direction du développement culturel (représenté par la personne chargée de l'exploitation commerciale des photographies). Ce groupe se réunit donc mensuellement afin de mettre en commun son travail autour d'une même méthodologie¹⁸⁵ visant à clarifier le statut et les droits de l'ensemble des collections photographiques soumises au droit d'auteur. Les objets à statuer sont le statut patrimonial actuel de certaines photographies (leur propriété matérielle), les conditions et droits d'exploitation

¹⁸¹ Léon Mac Auliffe (1876-1937) : médecin fondateur de la Société des formes humaines ou Société de Morphologie humaine, il devient directeur-adjoint du Laboratoire de psychologie pathologique à l'École pratique des hautes études de Paris. Ses photographies d'hommes et de femmes nus debout ont été un outil pour la rédaction de ses thèses et précis médicaux dans les années 1920 en France.

¹⁸² Pour les auteurs dont les droits sont encore applicables, le musée du quai Branly mène un chantier de recherche des descendants et ayants droits grâce à des stagiaires juristes ou à l'occasion d'événements spécifiques (expositions, prêts, éditions,...). Un paragraphe sur le site web depuis 2007 incitait les personnes détenant des droits sur des images à remplir un formulaire de renseignements et de prise de contact avec le musée.

¹⁸³ PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011, p.28.

¹⁸⁴ Voir annexe 6, document 2 : extraits du site web du musée en 2007.

¹⁸⁵ Voir annexe 6, document 2, fig.67 : exemple d'une fiche méthodologique de recherche d'ayant-droit.

possibles des photographies ; le niveau de diffusion des collections ; le type de négociations à mener auprès des auteurs ou ayants droit, le type de cession de droits permettant la diffusion des collections avec rétribution ou non et enfin la possibilité de transformer des dépôts en dons.

Cette étude juridique est liée à la question de l'identité car elle étudie, au cas par cas, chaque auteur et collection. Cette documentation est indispensable pour l'exploitation tant scientifique que commerciale des collections. Si en avril 2011, 1 300 auteurs restaient encore à étudier selon un article de Carine Peltier-Caroff¹⁸⁶, ce chiffre augmente au fil des nouvelles attributions de pièces à l'inventaire, de la définition de listes d'auteurs, de l'identification des auteurs et enfin des avancées des recherches sur l'histoire des photographes et l'usage de la photographie en anthropologie. En cela, le chantier juridique est lié au projet de documentation des origines et des provenances des objets, en particulier dans son chantier des biographies de personnes. La recherche avance et les attributions évoluent mais il faut garder à l'esprit que certaines photographies restent sans auteur. Concernant ces corpus anonymes et leur exploitation, le musée du quai Branly prévoit financièrement « *une provision [...] sur un compte dit 'droits réservés' durant cinq ans pour [les photographies] entrées en collections il y a 70 ans, l'entrée en collection étant considérée comme la date de publication 'licitement rendue accessible au public' »*¹⁸⁷. Les questions juridiques sont menées de front par le musée du quai Branly, surtout à l'échelle de l'iconothèque, qui perçoit aussi bien les enjeux de cette connaissance des auteurs que les bénéfices scientifiques apportés aux collections elles-mêmes.

Enfin, une dernière protection juridique pour contrôler l'exploitation des fichiers numériques a été mise en place sur le portail en ligne des collections du musée du quai Branly. Toute utilisation autre que la simple consultation des fichiers est bloquée par leur diffusion en basse définition et leur *watermark*.¹⁸⁸ Toute diffusion des collections fait émerger de nouvelles problématiques pour les institutions patrimoniales, notamment pour celles conservant des collections anthropologiques.

¹⁸⁶ PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011, p.28.

¹⁸⁷ PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011, p.28.

¹⁸⁸ Un *watermark* ou un tatouage numérique désigne le fait d'intégrer à un fichier image, audio ou vidéo des informations de copyright ou d'autres messages de vérification pour limiter l'exploitation non encadrée de ces fichiers diffusés.

3. Les limites éthiques de la diffusion des photographies anthropologiques

Comme toute collection anthropologique, les photographies de l'icône du musée du quai Branly représentent des individus et des scènes pouvant être jugées comme une atteinte à la dignité humaine, à la mémoire et au respect dû aux morts.

Le musée du quai Branly a rédigé sa propre charte éthique sur la diffusion de ces photographies quand la mise en ligne des collections et de ses reproductions photographiques a été mise en place¹⁸⁹. La définition du corpus de photographies considérées comme pouvant heurter la sensibilité du public ou porter atteinte à la mémoire des personnes photographiées a été examinée par le comité de mise en ligne en 2006.

Tout d'abord, les photographies représentant des scènes violentes ou entraînant la souffrance et la mort des individus photographiés peuvent-elles être mises en ligne ? Pour être plus précis, nous parlons ici des photographies de châtiments corporels pour l'application d'une peine (exécution publique, pendaisons, décapitations, supplices, peines de la charia). Une option de diffusion serait la création d'un dossier patrimonial pour présenter ces collections de manière encadrée au lieu d'en censurer la diffusion sur internet. On prend ici l'exemple du Musée Nicéphore Niépce en 2002 qui a pu mettre en ligne une série de vues d'une exécution chinoise¹⁹⁰ dont l'icône conserve, elle aussi, un exemplaire, bien que le supplicié ait été identifié sous le nom de Wang Welqin. Le Musée Nicéphore Niépce n'a pas conservé cette page sur son site web et nous n'avons pas pu connaître les raisons de ce revirement. Cette éditorialisation des collections est utile et permet d'éclairer le public sur des clichés qui pourraient choquer, mais elle demande un travail poussé de documentation et de contextualisation de ces photographies que l'on ne peut pas se permettre pour toutes les photographies problématiques d'une collection. Le comité de mise en ligne du musée du quai Branly a finalement décidé de laisser les notices documentaires pour permettre aux chercheurs intéressés de demander leur consultation, tout en retirant le visuel des photographies sensibles. De même, les photographies de mutilations rituelles en plans serrés comme les excisions,

¹⁸⁹ Voir annexe 6, document 2. Cette charte est diffusée sur le site web du musée depuis 2007 dans l'onglet intitulé « Les conditions de mise en ligne des collections » avec un paragraphe consacré à chaque catalogue de notices (objets, icône, archives et documentation et médiathèque).

¹⁹⁰ *Exécution chinoise*, anonyme, Kouantcheou-Wan, 1908, 12 vues stéréoscopiques sur plaques de verre, fonds du Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône.

Selon l'étude de Jérôme Bourgon, ces photographies représenteraient le supplice de Wang Welqin exécuté par lingchi à Pékin, octobre 1904. Elles ont été mises en ligne sur le site web du musée avec l'analyse de Jérôme Bourgon (CNRS – Institut d'Asie Orientale, Lyon) pour les recontextualiser (lien consulté le 16 mai 2020 : https://web.archive.org/web/20020219234358/http://www.museeniepce.com/exécution_chinoise/cimaise.php)

infibulations, scarifications, circoncisions ou encore pieds bandés en Chine, ne sont pas visibles sur les notices du catalogue en ligne du musée.

Une autre catégorie de photographies sensibles quant au respect dû aux morts pose problème. Il s'agit des photographies de cadavres et d'ossements tels que les squelettes, crânes, cadavres parés ou réductions de têtes. Le comité de mise en ligne souligne en 2006 que « *si [les photographies de crânes et d'objets qui appartiennent aux collections du Muséum] sont écartées de la mise en ligne, la diffusion de la collection de l'iconothèque s'appauvrit des collections du Laboratoire d'Anthropologie du Muséum (daguerrotypes, négatifs au collodion...)* ». ¹⁹¹ Il n'est pas interdit de montrer des images du corps humain ou d'ossements mais la loi stipule que « *les restes des personnes décédées [...] doivent être traités avec respect, dignité et décence* ». ¹⁹² Le problème n'est pas juridique mais bien éthique. Il a donc fallu définir un principe permettant la mise en ligne des restes humains sur le catalogue du musée du quai Branly. C'est la question de l'identité qui revient comme un critère de diffusion ou non de ces photographies : « *dans le cas de photographies de personnes identifiées, organes de la Vénus Hottentote ou photographies de têtes coupées (chef kanak ou tasmanien), les notices seront en ligne sans photographie. Une mention 'Consultation sur place' prendra la place de la vignette sur la notice* ». ¹⁹³ Ainsi, le site internet continue de présenter au public une partie de son importante collection de photographies d'ossements et surtout de crânes humains qui restent non identifiés. Cette question n'est pas sans soulever des débats parmi les professionnels du musée, tout en faisant l'objet de plaintes régulières de la part des populations concernées.

Enfin, certains corpus de photographies ont été jugés comme aptes à être diffusés tels que les représentations de maladies : « *les maladies de peau, malformations, lèpre, éléphantiasis reflètent l'histoire de la photographie à une époque donnée et [sont] en ligne* » ¹⁹⁴ ou encore les photographies liées au thème de la nudité qui font l'objet d'un accord général du comité de mise en ligne.

Cette réflexion générale et la souplesse de la mise en ligne (affichage adapté pour certains corpus d'objets photographiques définis) montrent une véritable prise en compte des questions

¹⁹¹ Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, médiathèque, musée du quai Branly, Françoise Dalex, p.2-3.

¹⁹² Article 16.1.1 du Code Civil : Du respect du corps humain, lien consulté le 15 mai 2020 : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000019983158&cidTexte=LEGITEX T000006070721>

¹⁹³ Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, *op. cit.*, p.3.

¹⁹⁴ Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, *op. cit.*, p.3.

éthiques, indispensable à l'heure de la décolonisation du regard et du contrôle des publications en ligne. On entrevoit ici combien l'introduction de l'identité dans les photographies anthropologiques entraîne des conséquences éthiques sur la diffusion de ces images. Les questions éthiques sont essentielles lorsque l'on diffuse des contenus en sciences humaines et l'identification des personnes renforce ces enjeux dans un contexte numérique mondialisé.

Si la diffusion des collections en ligne permet la valorisation du travail d'identification et de documentation des photographies anthropologiques et leur large accessibilité à distance, il faut garder en tête que « *le catalogue de l'iconothèque mis en ligne n'est que la partie émergée de la base de gestion et d'inventaire* »¹⁹⁵ puisque la totalité des informations et des collections ne peut être diffusée pour des raisons essentiellement juridiques mais aussi éthiques. Le catalogue en ligne du musée du quai Branly reste encore à améliorer du point de vue de la diffusion des données sur les collections. Il ne présente pas de notice téléchargeable en xml ou pdf comme celui de la Bibliothèque nationale de France, pour récupérer facilement les données de chaque notice. De plus, sa mise à jour n'est pas toujours optimale sur le nouveau site web du musée et les chercheurs travaillent encore sur l'ancienne version éditée à partir de la base de données TMS. C'est pourquoi les outils numériques d'exploitation des données sur les photographies anthropologiques, au sein des institutions qui les conservent, restent aujourd'hui les moyens les plus fiables dans la poursuite des recherches sur l'identité.

¹⁹⁵ PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011, p.26.

Partie 3 : La création d'une nouvelle identité numérique : les perspectives et futures pistes de recherches

A. Quelle est l'identité restituée pour ces personnes photographiées en tant que « types humains » dans un contexte anthropologique?

La numérisation et le catalogage de ces portraits ont permis d'identifier les personnes qui y sont représentées, mais peut-on véritablement parler de portrait et d'identité ? Réaliser le portrait de quelqu'un consiste à retranscrire les traits et caractères individuels de la personne. Ce n'est pas la destination scientifique de ces photographies mais leur description documentaire qui explique l'absence de caractérisation individuelle et l'effacement de l'identité. Comment réintroduire de l'identité et de l'individualité dans ces portraits grâce à la description et aux techniques documentaires ?

1. Individualiser les personnes photographiées : la notion d'identité

L'identification des personnes sur ces portraits photographiques interroge sur le sens que l'on donne au concept d'identité. Est-il légitime de parler d'identité numérique au sens où chaque personne photographiée est différenciée des autres dans la plupart des cas par son seul nom ?

Chaque individu se définit par son identité unique et indivisible, au sens philosophique, le fait qu'il soit un, un élément d'une classe, d'un groupe¹⁹⁶. On identifie une personne photographiée par rapport à des éléments avec lesquels elle entretient une certaine communauté, le groupe avec lequel elle a été photographiée, ses descendants, etc. Les sujets portraturés se définissent comme individus au sens où ils sont des êtres humains, l'objet de toute étude anthropologique. Néanmoins, chacun d'entre eux décline son identité humaine de manière individuelle, et outre le fait qu'il soit humain, il est différent des autres. C'est leur identité propre qui autorise à les différencier des autres et à ne pas les cantonner à une catégorie comme « Hindous » ou « Hottentots ». Mais, si l'identité fait partie de ce qui définit en propre un individu, en tant que trait qui lui est intrinsèque, cet individu peut changer d'identité durant son existence.¹⁹⁷ C'est pourquoi les personnes portraturées peuvent être nommées différemment selon les sources.

¹⁹⁶ Voir annexe 7, document 1 : entretien avec Pauline Redondi du 24 mai 2020.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

L'élément premier et le plus commun à toute identification de personne représentée est son nom, constitué de son prénom et de son nom de famille dans le meilleur des cas, de son seul prénom le cas échéant. Nommer cette personne c'est lui donner un nom propre, la désigner comme sujet particulier dans son exclusivité. Les noms donnés à ces personnes sont-ils leur nom de naissance ou le nom donné par celui qui les a évangélisées, interrogées, étudiées ? De plus, certains de ces noms ont été déformés, occidentalisés et sont même des noms christianisés mais pas forcément choisis par les individus eux-mêmes. Par exemple, dans les notes très précises prises par Roland Bonaparte sur chaque individu portraituré à Amsterdam et faisant partie du groupe exhibé des « Habitants du Suriname », l'un d'entre eux, Jean-Baptiste Ka-Ja-Roe¹⁹⁸ est « *converti au catholicisme, mais [il] n'a pas l'air de s'en douter* ». ¹⁹⁹ Les très nombreuses variations orthographiques dans les notices des portraits sont aussi une preuve de la relativité de l'identité de ces hommes et de ces femmes. Pour accorder la liberté de changement d'identité à tout individu, Sartre considère qu'on ne peut attribuer une identité à quelqu'un qu'à sa mort, lorsque celle-ci ne peut plus varier. Mais c'est oublier l'importante diffusion et l'exploitation de l'image de ces personnes de leur vivant comme bien après leur mort. Leur identité dépend donc des recherches menées sur ces personnes parfois bien après leur mort et du regard que l'on porte sur ces portraits. Ces recherches témoignent de la diversité identitaire de ces personnes bien plus complexe que les catégories « Hindous » ou « Hottentots ». Elles montrent l'importance du métissage de ces personnes dès le XIX^e siècle. L'intérêt se porte désormais sur leur parcours individuel et la spécificité de ces personnes et non plus seulement ceux des photographes et anthropologues.

Identifier ces portraits consiste donc essentiellement à redonner une histoire aux personnes photographiées. Cette recherche est malheureusement tributaire des écrits des auteurs et observateurs de ces photographies anthropologiques et exhibitions humaines. On retrouve ici les prescriptions et recommandations des différentes sociétés savantes et autorités scientifiques de l'époque : les informations les plus récurrentes sont l'ascendance, le sexe, l'âge, la taille, le poids des personnes photographiées. Peut-on parler d'identité pour des données aussi empiriques que l'âge ou les mensurations et particularités physiques ? Ces données restent très relatives et définissent la personne par rapport à la date de prise de vue du portrait. Elles portent donc davantage sur le portrait que sur la personne, même si elles peuvent être très utiles pour

¹⁹⁸ *Habitant de Surinam [Portrait de Jean-Baptiste Ka-Ja-Roe]*, Roland Bonaparte, mai-octobre 1883 (date de prise de vue), tirage sur papier baryté monté sur carton, musée du quai Branly, PP0097128 et PP0097176.

¹⁹⁹ BONAPARTE, Roland, *Les Habitants du Suriname, notes recueillies à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883*, imprimerie de A. Quantin, Paris, 1884, p.63

les études encore aujourd'hui de ces individus et du contexte culturel dont ils témoignent. Par exemple, les portraits de déformations crâniennes toulousaines pris par Fernand Delisle²⁰⁰ sont encore étudiés dans l'histoire de l'anatomie ou des traditions populaires françaises. Renseigner l'âge et les mensurations de la personne photographiée a encore une valeur historique ou statistique, bien que cela ne relève pas de son identité propre.

Nous n'aborderons pas ici l'épineux problème des données sur la définition des types, l'ascendance et les origines « raciales » des personnes photographiées. Pierre-Jérôme Jehel a expliqué cette recherche au XIX^e siècle de « *connaissance du type* » mis en valeur par la Société ethnologique en 1841, ou encore par l'affirmation d'Etienne Serres pour qui « *la détermination de ces types est la clef de l'anthropologie* ». ²⁰¹ Néanmoins cette vision de l'identité des individus photographiés au XIX^e siècle a une incidence sur leur identification actuelle. Parmi les anthropologues qui se sont attachés à donner un statut à chaque personne photographiée du point de vue du « type humain », Roland Bonaparte a spécifié très précisément la signification des toponymes qu'il a associé à l'identité des personnes portraturées dans ses albums. Par exemple, « *l'enfant d'un blanc et d'une négresse s'appelle : mûlatre ; [l'enfant] d'un mûlatre et d'une négresse : karbouger* ». ²⁰² Chaque personne photographiée a été ainsi désignée par son nom suivi d'un mot définissant son ascendance. Or, ces mots pris hors de leur contexte d'origine ont entraîné des confusions et aujourd'hui peuvent être interprétés comme le nom de la personne elle-même. Par exemple, on a donné à Gerardina²⁰³ dans ce même album des « Habitants du Suriname » comme nom de famille « Karboegerine », sans doute suite à la lecture du mot « karbougerine » indiqué à côté de son prénom par Bonaparte. Cette erreur révèle encore une fois combien l'identité de ces personnes est attachée à leur origine, à leur naissance dans les portraits à usage anthropologique.

Les chercheurs sont eux-mêmes très rares à s'interroger aujourd'hui sur l'identité précise de ces individus, ils s'intéressent parfois plutôt au sentiment des exhibés²⁰⁴, élément tout aussi subjectif que leur identité. Mais alors comment retranscrire les rares éléments que l'on possède

²⁰⁰ « *Carrière Jean, 38 ans, charron, taille 2m05* », Fernand Delisle, entre 1870 et 1879 (date de prise de vue), négatif au collodion sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0002302.

²⁰¹ JEHEL, Pierre-Jérôme, *Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle*, Mémoire de DEA "Esthétique, sciences et technologies des arts", 1994-1995, p.63.

²⁰² BONAPARTE, Roland, *Les Habitants du Suriname, notes recueillies à l'Exposition coloniale d'Amsterdam en 1883*, imprimerie de A. Quantin, Paris, 1884, p.168.

²⁰³ « *Gerardina Karboegerine* », Friedrich Carel Hisgen, 1883 (date de prise de vue), tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PP0024007.

²⁰⁴ BRÄNDLE, Rea, *Wildfremd, hautnah. Wölkerschauen und Schauplätze Zürich, 1880-1960 : Bilder und Geschlchten*, Rotpunktverlag, Zürich, 1995.

à ce jour sur les personnes photographiées dans les collections du musée du quai Branly auprès du public ou des non spécialistes de cette période sans choquer leur subjectivité ? La valorisation des données sur les personnes identifiées dans les « portraits anthropologiques », au sein des outils actuels d'exploitation des données sur les collections, est un des enjeux au cœur de cette démarche.

2. Quelle valorisation documentaire pour l'identité des personnes photographiées ? (origines géographiques, professions,...)

Identifier ces personnes photographiées ne se limite pas à leur redonner un nom ou un âge, renseigner leurs origines géographiques qui sont souvent différentes du lieu de prise de vue des portraits permet de prendre du recul par rapport à la catégorisation à laquelle on les a longtemps rattachées. Ces données sont aujourd'hui exploitées par les outils de langage documentaire.

Les origines géographiques de la personne photographiée sont une autre information très intéressante pour éclairer son parcours individuel et une part de son identité. Pour cataloguer ces données dans la notice objet du portrait photographique, la base de données du musée du quai Branly dispose d'un onglet spécifique. C'est l'onglet « contexte »²⁰⁵ qui renseigne les régions géographiques concernées par l'objet de façon plus ou moins précise. Il se constitue du champ « renvois géographie » dont le remplissage n'est pas libre mais dicté par un *thesaurus* constitué des listes d'autorités de différentes notions géographiques : ethnonymes pour les groupes de population, toponymes pour les localisations géographiques. Ce champ est particulièrement intéressant pour la documentation des portraits puisqu'il s'agit de préciser non seulement les origines géographiques des personnes photographiées, le groupe de population auquel ils disent appartenir mais aussi le contexte géographique de la prise de vue, élément souvent mal renseigné au fil de l'histoire et de l'utilisation de ces photographies. Nous avons vu avec le système de classement et d'indexation géographique de la photothèque du musée de l'Homme combien ces localisations pouvaient rester très approximatives (continent et région). Le type de localisation doit être précisé sous la forme d'un texte libre dans le champ « remarques » associé au toponyme géographique. On y spécifie ainsi s'il s'agit du « contexte de prise de vue » ou du « lieu d'origine de la population ». Ce *thesaurus* ne permet pas toujours d'aller au terme le plus précis et doit donc être complété par la mention en description du lieu d'origine de la personne photographiée, du groupe de population auquel elle appartenait mais aussi du lieu exact de la prise de vue lorsqu'ils sont donnés par les sources. Néanmoins, cette

²⁰⁵ Voir annexe 5, document 1, fig. 59.

indexation géographique grâce au *thesaurus* rend possible des requêtes liées au lieu de provenance des objets, au lieu concerné par une prise de vue ou encore au lieu d'origine des personnes photographiées.²⁰⁶ Par exemple, le portrait de Ramazamy²⁰⁷ a été réalisé à Amsterdam mais Ramazamy est originaire de Cuttack qui est localisé par le thesaurus dans la région de l'Orissa en Inde. Son portrait a été indexé par le musée de l'Homme aux termes « Inde » et classé parmi les photographies d'Asie. Suite à notre travail d'identification et de catalogage, tous les portraits de Ramazamy ont été indexés à « Asie / Asie méridionale / Inde / Orissa (état) / Cuttack » ce qui permet désormais de lancer une requête pour visualiser les dix objets et les quinze photographies liées à ce même lieu. Il n'a pas été possible d'aller jusqu'à la précision de son groupe dit « Gentu » mais la description dans la notice objet précise qu'il vient « du clan Gentu »²⁰⁸. L'utilisation de l'indexation documentaire et des vocabulaires contrôlés comme les listes d'autorités et les *thesauri* intégrés à la base de données génèrent de nouveaux points de vue sur les portraits anthropologiques.

Transcrire en langage documentaire les mots-clés qui définissent les portraits et leur contenu peut donc s'appliquer à l'identité de la personne photographiée. On peut ainsi proposer d'aller au-delà de la seule indexation des lieux géographiques et des groupes de population, pour documenter d'autres caractéristiques liées à ces personnes portraiturées. Un autre champ de données dans l'onglet « Autre » se remplit à l'aide de différents *thesauri* afin d'indexer les objets dans de grandes catégories. Les principales catégories d'indexation de l'objet photographique sont premièrement la catégorie « Grands Domaines » qui spécifie la discipline à laquelle appartient l'objet, « *le terme adéquat classifiant l'image* »²⁰⁹ pour ces portraits, nous avons opté pour le domaine de l'« Anthropologie physique », deuxièmement la catégorie « Description physique » qui précise le procédé technique à laquelle la photographie appartient ou son terme générique (exemple « Epreuve sur papier albuminé ») et troisièmement la catégorie « Classification » qui permet de choisir des termes décrivant l'image photographique, son iconographie, à savoir les « Portraits » dans notre étude, mais cela peut varier en fonction des attributs des personnes photographiées, par exemple l'on peut indexer les catégories « Parures et bijoux » aux portraits des Omahas de l'Exhibition de 1883 au Jardin zoologique d'Acclimatation de Paris. Dans le même esprit, nous avons observé une description très

²⁰⁶ Voir annexe 7 document 2, fig. 69 : capture d'écran site web requête tous les objets indexés à Cuttack.

²⁰⁷ *Portrait de Ramazamy*, Roland Bonaparte, 1883, Exposition Universelle Coloniale et d'Exportation Générale, à Amsterdam, tirage sur papier albuminé contrecollé sur carton, musée du quai Branly, PA000068.16.

²⁰⁸ Voir annexe 7, document 2, fig.68 : notice en ligne du PA000068.16.

²⁰⁹ *Manuel de catalogage*, *op. cit.*, p.9.

iconographique des portraits anthropologiques réalisés par Roland Bonaparte dans l'instrument de recherche rédigé par le National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington.

L'identification de ces personnes soulève une nouvelle perspective d'indexation qui ne serait plus géographique ni strictement iconographique mais plutôt attachée à l'identité et au statut des personnes photographiées, à savoir leur profession. La profession constitue une autre donnée qui se rattache à l'histoire de ces individus²¹⁰. Il est donc tout à fait possible d'insérer cette donnée à l'aide d'un outil de vocabulaire contrôlé dans un champ lié à l'identité de la personne pour les portraits, comme c'est le cas de manière plus générale pour le type de sujet pour les photographies (portrait, paysage, etc.). De manière tout aussi pertinente, l'indexation du contexte des portraits anthropologiques serait particulièrement utile pour mener des recherches sur l'ensemble des personnes exhibées photographiées dans les collections de l'iconothèque du musée du quai Branly.

L'avancée de la documentation sur l'identité des personnes photographiées ouvre de nouvelles possibilités de catalogage et d'indexation numérique des portraits. Toutefois, les anciens usages et descriptions de ces portraits doivent être conservés pour garder leur statut de document historique. Christine Barthe, suite à son analyse sur l'état des lieux des collections de la photothèque du musée de l'Homme, définit parmi les enjeux documentaires attachés aux portraits anthropologiques la conception de « *clefs de recherche pour des ensembles circonscrits* »²¹¹ afin d'« *établir des accès plus personnalisés* » aux portraits eux-mêmes et elle précise qu'« *au niveau du contenu des collections, un travail de repérage au cas par cas doit être fait.* »²¹² C'est dans cette perspective que notre travail s'est inscrit à l'iconothèque du musée du quai Branly. Si une étude au cas par cas est souvent nécessaire concernant le contenu des collections, le travail d'identification des portraits gagnerait quant à lui à être automatisé et accéléré grâce à l'usage des nouveaux moyens de reconnaissance faciale.

²¹⁰ Voir annexes 7 document 1 : paragraphe sur la profession des personnes exhibées et photographiées.

²¹¹ BARTHE, Christine, *op. cit.*, 2000, p.71-90.

²¹² *Ibidem.*

B. L'application des technologies de reconnaissance automatisée d'images aux collections de portraits anthropologiques : quels nouveaux usages ?

Aujourd'hui, la numérisation croissante des œuvres d'art, les bases de données disponibles en ligne et le traitement informatique de larges corpus d'images par les institutions comme l'iconothèque du musée quai Branly rendent possible l'application des technologies de *deep learning*²¹³ à la reconnaissance visuelle de séries au sein de larges collections de documents visuels. Dans quelle mesure un tel projet pourrait être intéressant pour l'identification des portraits photographiques ?

1. Permettre la reconnaissance faciale automatisée des personnes photographiées

L'identification des personnes photographiées reste une démarche de documentation longue et fastidieuse que ne peuvent pas se permettre toutes les institutions patrimoniales à ce jour. Son automatisation pourrait se faire grâce à l'application d'un logiciel de reconnaissance faciale aux collections de portraits photographiques patrimoniales.

La reconnaissance faciale est une application de différentes techniques numériques fondées sur l'intelligence artificielle, la vision numérique et le *deep learning*.²¹⁴ Nous ne détaillerons pas ici ces différentes méthodes de comparaison d'images par rapport à leur contenu pour nous concentrer sur le système de reconnaissance faciale lui-même. Cette reconnaissance de visage automatisée se fait en trois principales étapes. Premièrement, il s'agit de reconnaître un visage dans une image numérique grâce à la détection de visage. Puis vient l'analyse du visage par le logiciel qui produit une modélisation numérique du visage à reconnaître. Enfin, la reconnaissance de ce visage se fait par comparaison de sa modélisation numérique par rapport à tous les autres visages détectés dans les images de la base de données. Cette reconnaissance est rendue plus fiable si on donne au logiciel différents points de vue du visage de la personne : sa modélisation en sera plus précise, prenant en compte des facteurs variables comme la luminosité. A l'origine, on parle de méthode de reconnaissance 2D pour identifier le visage d'une personne grâce à un algorithme généré à partir de l'analyse d'une photographie de la

²¹³ Le *deep learning* (apprentissage profond) désigne l'ensemble des méthodes d'apprentissage automatique qui tente de modéliser avec un haut niveau d'abstraction des données.

²¹⁴ Andrew, Heinzman, « How Does Facial Recognition Work? », article publié le 11 juillet 2019 dans la revue en ligne *How to geek*, lien consulté le 25 mai 2020 : <https://www.howtogeek.com/427897/how-does-facial-recognition-work/>.

personne. Un encodage manuel ou numérique est alors réalisé suite à l'analyse d'éléments caractéristiques du visage photographié²¹⁵ et permet ensuite la comparaison avec les autres visages stockés dans la base de données. Mais la méthode plus récente de la reconnaissance 3D prend elle en compte différents points de vue du visage de la personne afin de générer plusieurs représentations abstraites de son visage formant une modélisation de ce visage en trois dimensions.²¹⁶ D'après Fabien Lamouche, ingénieur chez IDEMIA, entreprise de sécurité numérique spécialisée dans les technologies d'identification, cette méthode garantit une fiabilité bien plus élevée du système de reconnaissance faciale. Si les moyens technologiques rendent possible une reconnaissance faciale automatisée des visages de personnes identifiées, ce système est-il applicable au contexte patrimonial, en particulier aux collections de l'iconothèque du musée du quai Branly ?

Les collections de portraits à usage anthropologique offrent un exemple particulièrement intéressant pour l'analyse et la comparaison automatisée de visages. En effet, ces portraits pris de face, de profil et parfois même de trois-quarts rappellent beaucoup les photographies d'identité judiciaire instaurées par Alphonse Bertillon²¹⁷ dans les années 1880-1890 et inspirées elles-mêmes par la photographie anthropométrique. L'objectif visé par ces portraits est de pouvoir mesurer les modèles photographiés et même, dans le cadre judiciaire, de les identifier.²¹⁸ Ainsi, une entreprise comme IDEMIA²¹⁹, spécialisée dans la sécurité et dans l'identification appliquée aux systèmes de contrôle de police aux frontières, traite des photographies numériques très proches de celles prises depuis le XIX^e siècle jusque dans les missions anthropologiques des années 1940-1950.²²⁰ Leur « *système policier de reconnaissance faciale pour le contrôle et la surveillance* »²²¹ pourrait donc s'appliquer à l'identification des portraits réalisés pour l'anthropologie. Le principe de reconnaissance faciale automatisée d'IDEMIA est fondé sur leur logiciel système chargé de réaliser une modélisation 3D à partir des données en 2D des visages qu'il identifie sur une photographie ou une vidéo. Les deux

²¹⁵ Une mesure est faite des points caractéristiques et inaliénables d'un visage humain : l'espace entre les deux yeux, les mensurations des pommettes, la taille de la mâchoire, celle du menton, etc

²¹⁶ Voir annexe 8, document 1, fig. 71.

²¹⁷ Alphonse Bertillon (1853-1924) : il est le chef du service photographique de la Préfecture de Police de Paris en 1888 et a mis en place la méthode du "bertillonage" afin de ficher les criminels. Ces fiches comportaient, outre une description très précise, une photographie de face et de profil qui devait permettre d'identifier plus tard toute personne photographiée.

²¹⁸ Voir annexe 8, document 2, fig. 72.

²¹⁹ Voir annexe 8, document 3, fig. 74.

²²⁰ Voir annexe 8, document 2, fig. 73, un exemple de portrait anthropologique des années 1940 : *Type Kassonké*, Léon Pales, 1948, Mission anthropologique de l'A.O.F. du Dr Pales 1945-1950, tirage sur papier baryté monté sur carton, musée du quai Branly, PP0009059.1.

²²¹ Voir annexe 8, document 3 : entretien du 10 mars 2020 avec Fabien Lamouche, ingénieur à IDEMIA.

premières étapes que l'on vient de mentionner sont rassemblées pour plus de rapidité. Pour créer une modélisation abstraite et géométrique du visage sur un portrait, le logiciel calcule les points caractéristiques et inaliénables d'un visage humain. Enfin, il compare toutes les images transférées au sein de sa base de données avec les modélisations 3D qu'il a faites pour identifier des correspondances et donc les individus connus et nommés. Malgré les différentes tenues vestimentaires d'un même individu sur les portraits conservés par l'iconothèque, comme c'était le cas de N'Kon N'qui²²², puisque le logiciel se fonde sur des critères stables, il est capable d'identifier N'Kon N'qui qu'il porte un manteau ou qu'il soit nu, mais aussi toute autre personne coiffée d'un couvre-chef ou tête nue, ou maquillée différemment selon les portraits. Le seul élément qui assure une identification sûre de la personne photographiée est le nombre de pixels entre les deux yeux de celle-ci – au minimum une soixantaine, car c'est le premier critère de reconnaissance utilisé par le logiciel d'IDEMIA. De plus, « *il y a moins de probabilité de reconnaissance faciale pour les personnes prises de loin car la résolution sera forcément de moins bonne qualité* ». ²²³ Par contre, l'un des avantages du système d'IDEMIA est la réunion du logiciel de reconnaissance faciale avec une base de données de stockage des modélisations 3D qu'il a déjà réalisées. Le logiciel conserve donc sur sa propre base de données les métadonnées et les modélisations reliées aux identités, aux photographies « témoins », pour pouvoir identifier les nouvelles photographies qui lui sont soumises. Ainsi, le logiciel peut analyser des photographies présentes sur des bases de données déjà existantes, sans qu'il n'y ait de transfert des fichiers ou de stockage des données non nécessaires à l'identification elle-même. D'un point de vue technique et théorique, les possibilités offertes par un logiciel équivalent à celui développé par l'entreprise IDEMIA semblent très intéressantes appliquées à une collection de portraits photographiques comme celle de l'iconothèque du musée du quai Branly.

Le moissonnage automatique de reconnaissance d'images accélère considérablement la constitution de corpus homogènes et liés, comme les portraits d'une même personne ou d'un même groupe photographié dans les collections. Cependant, une telle application nécessiterait un partenariat avec une entreprise spécialisée dans l'identification numérique. Ces technologies sont maîtrisées essentiellement par deux grands domaines : la sécurité, avec les autorités policières nationales et internationales²²⁴ comme INTERPOL qui s'appuient sur des entreprises telles qu'IDEMIA, mais aussi les grands groupes privés (qui en font une application plus

²²² Voir note n°121.

²²³ Voir annexe 8, document 3 : entretien du 10 mars 2020 avec Fabien Lamouche, ingénieur à IDEMIA.

²²⁴ On pense ici aux autorités douanières, polices aux frontières au sein des aéroports internationaux.

« domestique »²²⁵) comme les GAFAM²²⁶ ou l'équipementier Valeo.²²⁷ S'il paraît difficile d'envisager aujourd'hui un partenariat avec les entreprises spécialistes de sécurité numérique et d'identité, ne serait-ce que d'un point de vue financier, les institutions culturelles collaborent de plus en plus à des projets avec les grands groupes comme Google.

2. Un nouvel outil d'interprétation des photographies : les applications de Google Arts & Culture

Les institutions patrimoniales et culturelles ne disposent pas encore des nouveaux outils technologiques. Ce sont donc des partenariats qui permettent l'application des techniques d'intelligence artificielle à l'avancée des recherches sur les collections patrimoniales et archivistiques. Certains projets déjà mis en place sont susceptibles de faire avancer l'identification et l'interprétation en particulier des photographies.

De manière historique, la photographie est une technique moderne appliquée à la science et aux sciences humaines comme l'anthropologie pour fonder de nouvelles théories sur les types humains et l'évolution des « races ».²²⁸ Aujourd'hui, c'est l'invention des techniques de reconnaissance visuelle qui sont mises à contribution pour permettre de faire avancer la connaissance et la recherche sur les collections de plusieurs millions de photographies. Certaines entreprises privées de services technologiques ont mis leurs moyens à disposition des institutions culturelles et scientifiques. C'est le cas très connu de Google qui lance en 2011 son service en ligne Google Art Project, proposant des visites virtuelles de musées, ainsi que la visualisation en haute définition de certaines œuvres d'art. Depuis 2011, de nombreux autres projets ont été développés pour faire profiter aux institutions culturelles des avancées technologiques en matière de numérisation (Street View, modélisation et impression 3D) mais aussi de reconnaissance visuelle et de comparaison automatisée d'images. Ces projets pourraient servir d'exemples à l'idée d'un futur partenariat pour l'identification des portraits photographiques et leur automatisation, mais donnent surtout à voir le potentiel d'une application de ces technologies à la recherche sur les collections patrimoniales.

²²⁵ Les utilisations plus proches des individus particuliers se développent et se diversifient de plus en plus : système de paiement pour les transports en commun, assistance à l'utilisateur dans les actions de verrouillage, déverrouillage, alarme, etc.

²²⁶ GAFAM : Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft.

²²⁷ Valéo est un équipementier automobile français qui travaille en recherche et développement sur les systèmes d'identification numériques et biométriques.

²²⁸ On pense ici à l'exemple des photographies de Francis Galton (1822-1911), qui donnent à voir l'image idéale d'un type « racial », qui serait généré par le langage mathématique et l'automatisme photographique. Ses théories et expériences fondent d'une part les méthodes d'identification des individus par leurs empreintes digitales mais aussi, d'autre part, l'eugénisme.

Les partenariats de Google Arts & Culture pour la numérisation des collections de plusieurs institutions culturelles à travers 70 pays ont abouti à la constitution d'une base de données de près de 70 000 œuvres. C'est cette base de données qui a fait émerger certains projets comme Google Art Selfie (« *Is your portrait in a museum ?* ») en 2018. L'idée de cette fonctionnalité lancée sur l'application pour smartphones Google Arts & Culture est de s'appuyer sur la technologie de reconnaissance faciale et sur la base de données de l'application que l'on vient de citer.²²⁹ Il semble plus juste de parler ici de comparaison d'images automatisée, car il s'agit de donner des jauges de compatibilité entre le portrait photographique pris par l'utilisateur et les portraits collectés dans la base de données. Le succès de ce projet s'explique par sa gratuité et par le fait qu'il réponde à une pratique des visiteurs, le selfie²³⁰, et le phénomène du *doppelgänger*.²³¹ C'est surtout le détournement de cette application comme moyen de recherche d'image inversée²³² qui se rapproche de notre sujet d'étude. A l'image des innombrables exemplaires des portraits photographiques pris par Roland Bonaparte, dispersés à l'iconothèque du musée du quai Branly mais également dans des institutions aussi éloignées que le Museo de la Plata ou le National Museum of Natural History de Washington, les copies d'œuvres d'artistes de la Renaissance italienne ou de leur atelier comme celui de Bronzino²³³ sont particulièrement difficiles à rassembler pour pouvoir les étudier de manière comparée. Selon Bethany Farrell, l'utilisation d'une application comme Google Art Selfie serait utile en histoire de l'art, « *les données biométriques pourraient permettre de trouver le même schéma ou modèle dans des œuvres de multiples artistes ou sur différents supports* ». ²³⁴ Elle a illustré son idée par la correspondance trouvée par l'application Google entre une capture d'écran du visage de l'Hallebardier peint par Pontormo et le fichier numérique du Portrait de l'Hallebardier conservé au Getty.²³⁵ Cette correspondance d'images permise par des applications comme celle lancée

²²⁹ Nine BOUTIN, « Grâce à la reconnaissance faciale, l'application Google Arts & Culture permet d'associer un selfie à des œuvres d'art », *Club innovation et Culture France*, 16 janvier 2018, lien consulté le 28 mai 2020 : <http://www.club-innovation-culture.fr/app-google-arts-culture-selfie-oeuvre-dart/>.

²³⁰ L'application a été lancée de manière stratégique juste avant la journée du Museum Selfie chaque 21 janvier.

²³¹ Le *doppelgänger* est une pratique de certains visiteurs qui consiste à se prendre en photo avec des personnages représentés sur des œuvres d'art qui serait leur sosie, puis de diffuser ces photographies sur les réseaux sociaux.

²³² La recherche d'image inversée (plus connue sous le terme *reverse image search*) est une technique de recherche en ligne qui permet de trouver à partir d'une image sur le web d'autres visuels identiques ou très proches sans avoir à faire une recherche par mots-clés. Ce système permet notamment de rechercher des images numériques de meilleure qualité, de découvrir du contenu lié à un exemple d'image spécifique, de mesurer la popularité d'une image ou encore de pouvoir comparer des versions manipulées et des œuvres dérivées.

²³³ Bethany Farrell étudie les différents modèles utilisés par l'atelier de Bronzino et dispersés aujourd'hui sur le marché de l'art et dans les musées.

Voir : Bethany FARRELL, « Reverse Image Search and Biometric AI in Art History Research », blog *Temple Libraries' Scholars Studio*, Temple University, Philadelphie, 26 février 2018, lien consulté le 20 janvier 2020 : <https://sites.temple.edu/tudsc/2018/02/26/reverse-image-search-biometric-ai-art-history-research/>.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Voir annexe 8, document 4, fig.76.

par Google Arts & Culture montre tout le potentiel de recherche permis par l'exploitation des données et l'utilisation du numérique dans la documentation des collections patrimoniales. Ainsi, « *la science des données pourrait grandement faciliter certaines enquêtes en histoire de l'art* »²³⁶ mais aussi la démarche d'identification des portraits photographiques.

En matière de données, un autre projet lancé par Google permet de valoriser une collection de photographies et le système de reconnaissance visuelle. Sur le site Google Arts & Culture, *Life photo collection* est un projet de présentation du fonds d'archives photographiques du magazine américain *Life*.²³⁷ Ce fonds mis en ligne en 2018 se compose de plus de quatre millions de photographies rassemblées par le magazine depuis 1936. Le classement intuitif de toutes ces photographies prend la forme d'une encyclopédie de mots-clés intitulée *Life tags*. Cette organisation des images s'appuie sur le *machine learning* qui a permis d'étiqueter, grâce à un algorithme de reconnaissance d'image, tous les éléments clés composant chaque photographie.²³⁸ Ce système de reconnaissance d'image offre la possibilité d'indexer de manière automatique tous les éléments présents dans une photographie, ou le thème général de celle-ci : un spectacle de cirque, une robe de mariée, un chapeau, etc. Or, le seul élément que l'algorithme ne considère pas, reste l'identité des personnes photographiées. Certaines photographies peuvent être trouvées grâce au thème dont il est question comme la haute couture, par les données déjà enregistrées comme l'auteur de la photographie ou l'année. Mais là où l'utilisateur de la base de données reconnaît les acteurs de cinéma Nicole Kidman et Tom Cruise²³⁹ sur le tapis rouge, l'application n'identifie que le smoking de l'un et la robe de soirée de l'autre, ou encore le fait que ce soit une femme et un homme dans un événement supposé de haute couture.²⁴⁰ L'intelligence artificielle reste donc limitée aux données qu'elle traite ainsi qu'aux critères subjectifs d'identification des images. Toutefois, ce projet montre toute l'étendue et les perspectives d'étude et de classement des photographies numérisées et de leurs données par les algorithmes de reconnaissance d'image. Ici, l'indexation automatique est également intéressante pour l'attribution et le regroupement de corpus de photographies

²³⁶ Bethany FARRELL, *op. cit.*, 2018.

²³⁷ Marine BENOIT, « Des millions de photos jamais publiées par le magazine LIFE sont désormais accessibles depuis l'application Arts & Culture de Google », France 24, 7 mars 2018, lien en ligne consulté le 6 mars 2020 : <https://www.france24.com/fr/20180307-millions-photos-jamais-publiees-le-magazine-life-sont-desormais-accessibles-depuis-application-arts->.

²³⁸ Voir annexe 8, document 4, fig. 77.

²³⁹ *Sans titre*, Susan Lucci, TimeLife_image_110079088 (lien de la notice en ligne consulté le 28 mai 2020 : https://artsandculture.google.com/asset/7AGDhw_A-Vf8RQ).

²⁴⁰ L'indexation du type d'évènement photographié reste très arbitraire et peu fiable au vu de la subjectivité et des critères pris en compte mais aussi de l'interprétation de certains concepts en fonction des pays comme celui de « performance » qui a une acception particulièrement large aux Etats-Unis, contrairement à la France par exemple.

conservées à l'iconothèque du musée du quai Branly. En effet, un autre projet développé par Google et le Museum of Modern Art de New York vise à identifier et classer les archives de photographies des scénographies d'expositions du musée depuis 1929 grâce à un algorithme de reconnaissance visuelle des œuvres d'art photographiées.²⁴¹ Enfin, la base de données en ligne *Life Tags* offerte par Google donne à voir une plateforme intuitive qui valorise des collections d'archives photographiques en partie inédites vers un public très large.

Les projets développés par Google Arts & Culture ouvrent les perspectives d'exploitation des outils technologiques fondés sur l'intelligence artificielle au profit de la recherche en histoire de l'art et plus largement de la connaissance des collections patrimoniales et archivistiques. Parfois, les outils technologiques sont utilisés directement par les chercheurs en humanités numériques comme instrument d'analyse de l'iconographie ou plus particulièrement de la représentation des visages.²⁴²

3. Les limites de l'utilisation des nouvelles technologies biométriques au service de la recherche d'identité

Les nouveaux outils technologiques et leurs algorithmes constituent une aide à la recherche, une possibilité d'accélération de celle-ci et de traitement d'un nombre considérable d'images, mais cette utilisation de l'intelligence artificielle ne doit pas dispenser d'une interprétation humaine et d'une documentation précise des résultats obtenus, en particulier sur des sujets aussi subjectifs que les sciences humaines.

Les projets développés par le Google Arts & Culture Lab avec les institutions patrimoniales comme le MoMA montrent les limites des algorithmes de reconnaissance visuelle, et *a fortiori* de reconnaissance faciale. Les photographies de scénographies du MoMA restent encore largement dépourvues d'identification des œuvres photographiées. La page web de présentation du projet consacre toute une partie à l'explication de ces manques par le critère de qualité préféré au détriment de la quantité d'identifications. Les historiens d'art privilégient le critère

²⁴¹ Voir annexe 8, document 4, fig. 79 : le projet *Identifying art through machine learning* (en français « Identifier l'art par l'apprentissage automatisé ») lancé en 2018-2019 entre le MoMA et le Google Arts & Culture Lab a permis de relier toutes les photographies d'expositions du MoMA depuis 1929 avec les notices des œuvres des collections du MoMA identifiées dans les photographies grâce à l'algorithme conçu par Google en partenariat avec l'équipe des médias numérique du MoMA. Présentation du projet sur le site web du MoMA : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history/identifying-art> (lien consulté le 28 mai 2020).

²⁴² ROSA de la, Javier, SUAREZ Juan-Luis, « A Quantitative Approach to Beauty: Perceived Attractiveness of Human Faces in World Painting », in *International Journal for Digital Art History*, n°1, 26 juin 2015 : ce projet de recherche vise à étudier la représentation des visages humains dans l'art au fil des siècles, à définir la variation des canons de beauté grâce aux techniques de modélisation des visages pour comparer les visages représentés du XV^e au XVIII^e siècles par rapport à ceux des XIII^e et XX^e siècles.

de fiabilité le plus élevé pour les identifications, surtout celles générées par les algorithmes et non le cerveau d'un chercheur ou de toute l'équipe du MoMA puisque : « *aujourd'hui, les travaux entamés par ce projet de machine learning ont été repris par le personnel du MoMA* ».

²⁴³ Ce n'est pas la vitesse de traitement qui constitue le meilleur critère de l'identification mais bien plus « *la flexibilité du cerveau humain et la rigueur de la recherche [des] conservateurs* »²⁴⁴ des collections concernées. La machine peut aider l'homme mais elle ne permet pas encore de s'en passer pour traiter de la question de l'identité.

La notion de « type racial » s'est forgée grâce à l'utilisation des technologies considérées comme objectives et fiables par les anthropologues du positiviste XIX^e siècle. La science optique et l'usage de la photographie sont aujourd'hui remplacés par les technologies informatiques et biométriques dans le traitement de l'identité. L'exposition *La derrota del rostre o l'arxiu com a ideologia* (l'« échec » des visages ou des archives comme idéologie) de l'artiste Andres Pachon en collaboration avec le chercheur en anthropologie Hasan G. López Sanz s'est donnée pour objectif de montrer la limite de l'usage des technologies de reconnaissance faciale et biométrique dans les sciences.²⁴⁵ Prenant l'exemple de la méthode développée en 1877 par Francis Galton fondée sur la photographie et le hasard pour formuler une loi générale, Andres Pachon a reproduit sa technique du portrait composite²⁴⁶ pour définir le prétendu « type racial africain » à partir de la superposition de tous les portraits photographiques pris par Roland Bonaparte en 1891 et 1893 à Paris.²⁴⁷ Mais cette technique fondée sur la simple superposition des visages montre vite sa limite car le système de Galton présente une erreur de base, qui permet de remettre en question sa théorie du « type racial » : si l'on change l'ordre de superposition « *des images de portraits composites [obtenus] [...] les résultats diffèrent. De cette façon, il n'y a plus d'image unique et idéale du 'type racial', mais*

²⁴³ Voir annexe 8, document 4 : présentation du projet *Identifying art through machine learning* sur le site web du MoMA.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Cat. d'exp., *La derrota del rostre o l'arxiu com a ideologia*, sous la direction de Andrés Pachon, Valence, Centre Cultural La Nau, Sala Oberta, 6 février 2020 – 19 avril 2020, Valence, Universitat de València, 2020.

²⁴⁶ Cette technique dite du « portrait composite » consiste à fusionner en une seule image une multiplicité de portraits photographiques individuels de façon aléatoire, afin de parvenir à une image générique permettant d'isoler une physionomie typique. C'est ainsi que Francis Galton en vient à proposer le portrait-type de différents membres d'une même famille, mais également celui du criminel, ou encore du syphilitique. Cette technique est considérée comme un ancêtre du *morphing*. Voir annexe 8, document 7, fig. 82.

²⁴⁷ Andres Pachon et Hasan G. López Sanz ont reproduit la technique du portrait composite à partir d'un ensemble de 18 portraits conservés à l'iconothèque du musée du quai Branly, correspondant à des Africains du royaume du Dahomey (actuelle République du Bénin) et au groupe Pai-Pi-Bri (Côte d'Ivoire) venus à Paris pour des exhibitions ethnographiques en 1891 et 1893. Voir annexe 8, document 7, fig. 81.

autant de permutations peuvent être faites avec les photographies utilisées ». ²⁴⁸ La démarche de cette exposition souligne combien l'alliance entre la technologie et la science peut être idéologique et subjective car c'est toujours l'esprit humain qui crée les algorithmes et en interprète les résultats. La manifestation empirique du langage mathématique peut être intéressante pour classer des photographies comme celles du magazine *Life* car il ne s'agit que d'éléments matériels comme un smoking, un chapeau ou même une marque de voiture !

Mais, dès lors qu'il s'agit de définir la représentation d'une femme parce qu'elle porte une jupe ou parce qu'elle aurait de la poitrine, l'identification devient aléatoire et plus arbitraire. Ainsi, toute tentative de classification des portraits photographiques de Roland Bonaparte par les technologies biométriques s'exposerait à des failles du système. Les institutions patrimoniales ne peuvent donc pas se passer d'une indexation fondée sur les données du portrait photographique enregistrées par les gestionnaires des collections. La taxinomie « raciale » élaborée par les anthropologues du XIX^e siècle ou celle purement géographique et thématique du musée de l'Homme dans les années 1930-1940 ont toutes cherché à surmonter les problèmes posés par la diversité des images collectées dans les archives, pour pouvoir les classer de manière rationnelle et synthétique. Or, cette tentative de normalisation des archives photographiques oublie combien ces collections voulaient également montrer la diversité humaine et l'identité individuelle.

L'attrait des fonctionnalités permises par les nouvelles technologies ne doit pas éclipser la richesse d'informations sur l'identité présentées par chaque portrait photographique de l'iconothèque du musée du quai Branly. C'est pourquoi Andres Pachon a également voulu montrer la diversité de chacun des visages photographiés par Roland Bonaparte au travers de leurs modélisations en 3D. ²⁴⁹ Les figures géométriques abstraites formées par les points de mesure des visages ne révèlent qu'une seule et même chose sur l'identité de toutes les personnes photographiées, leur caractère unique.

Aujourd'hui, on l'a vu plus haut, sont posées des questions scientifiques, mais aussi des questions éthiques. Des questions relatives au respect des données de la vie privée des personnes et de la mémoire de leurs ascendants. La réflexion découle du phénomène grandissant

²⁴⁸ Article « La derrota del rostro », site web du Centre culturel de l'Université de Valence, Espagne (voir le lien consulté le 24 mars 2020 : <https://www.uv.es/uvweb/culture/en/activity-list/defeat-face-div-andres-pachon-/div-1285871673078/Activitat.html?id=1286071148608>).

²⁴⁹ Voir annexe 8, document 7, fig. 82 et 83.

des bases de données publiques et privées au service des technologies biométriques. On ne peut pas faire l'impasse sur ces questions sachant l'exploitation de la reconnaissance faciale par les polices et les chercheurs, sous peine de s'exposer à une même discrimination politique et raciale qu'avec les théories de Galton.

Les technologies biométriques ne transforment-elles pas de nouveau les corps et les visages des personnes photographiées en objets d'étude désincarné ? On les modélise, on les analyse, on les mesure.²⁵⁰ C'est pour cette raison que l'exploitation des données ne doit pas porter atteinte à la dignité humaine. Dès lors que l'on cherche à définir l'identité comme ce sujet le prétend, ces questions se posent. Comme l'a démontré Stephen Jay Gould²⁵¹ à propos des méthodes de l'anthropologie prônées par Paul Broca au XIX^e siècle, toute recherche sur l'identité dans ces portraits à usage anthropologique doit s'accompagner d'un regard critique.

C. Les enjeux liés à la fin de l'anonymat des portraits anthropologiques

Donner un nom aux personnes photographiées entraîne plusieurs conséquences pour les collections de portraits anthropologiques. Les institutions doivent-elles mener le même travail de recherche des ayants droits et des proches de ces personnes d'un point de vue juridique mais aussi éthique ? Quelle pourra être la future prise en compte de ces collections dans les institutions patrimoniales, sachant que leur valorisation reste très dépendante de leur statut administratif ?

1. La restitution virtuelle des photographies pour retrouver l'identité des personnes

Nous avons vu les enjeux juridiques de la mise en ligne des collections liés au droit d'auteur ainsi que les enjeux éthiques liés à la diffusion de certains types de photographies comme celles de restes humains identifiés. Au même titre que le chantier juridique de l'iconothèque qui s'efforce de retrouver l'identité des auteurs ou des ayants droits, les recherches d'identification

²⁵⁰ MAGNET, Soshana Amielle, *When Biometrics Fail. Gender, Race, and the Technology of Identity*, Duke University Press, 2011.

²⁵¹ GOULD, Stephen Jay, *La mal-mesure de l'homme*, New York, W. W. Norton & Company, 1981, traduit de l'américain par Jacques Chabert, Paris, Le Livre de poche, 1986.

des personnes photographiées pourraient éventuellement déboucher sur des contacts avec les ayants droits et descendants.

Etendre la recherche d'attribution et d'identification aux sujets photographiés et non plus aux seuls auteurs entraîne des questionnements supplémentaires. Dès 2006, le comité de mise en ligne demande : « *Le nom des personnes identifiées sera-t-il en ligne sur la notice, sachant que la diffusion du nom pourrait porter préjudice aux ayants droit ? [et répond que] le service juridique doit faire des recherches pour savoir si la question concerne la vie privée ou la dignité humaine* ». ²⁵² Il s'agit d'interrogations proches de celles vues sur la diffusion des informations sur les personnes liées aux collections. Les données recueillies sur l'identité des personnes photographiées permettent de définir qui étaient ces personnes, au-delà d'un simple « type humain », mais certains pourraient ici interroger cet accès offert aux données personnelles. ²⁵³ Dans un colloque dédié à la déontologie en matière d'archives, Bruno Ricard soulève la question de l'accès à l'intimité des autres lors de la collecte des documents, lors du traitement scientifique et matériel des documents, mais surtout, de façon plus problématique, lors de leur communication au public. D'un point de vue scientifique, ces documents présentent un intérêt historique qui ôte tout droit à l'oubli. Selon ce que semble dire Bruno Ricard, ²⁵⁴ cela signifie que l'intérêt général des chercheurs et générations futures l'emporterait sur l'intérêt particulier des individus qui pourraient souhaiter la remise des documents qui les concernent.

De même que pour les archives, la question se pose pour les portraits photographiques conservés et diffusés par l'iconothèque du musée du quai Branly. Un précédent comité de mise en ligne réuni le 27 décembre 2005 a souligné que la mise en ligne risquerait de provoquer des réclamations et des demandes de restitutions de la part de certains pays d'origine ²⁵⁵. Il a aussi été décidé que cette politique de diffusion permettrait au musée d'engager le dialogue avec les pays d'origine des personnes photographiées, au-delà de la loi française. En effet, les demandes de restitution des portraits photographiques par les descendants des personnes photographiées ne peuvent pas être satisfaites, ces photographies appartenant au musée du quai Branly. Néanmoins, il a été préconisé d'effectuer un état des lieux des politiques et des législations qui

²⁵² Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, Médiathèque, musée du quai Branly, Françoise Dalex.

²⁵³ RICARD, Bruno, « La déontologie. Rôle et responsabilité du conservateur », *L'archiviste et l'intime : patrimoine public et vie privée*, colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, 2 juillet 2015, en ligne, lien consulté le 17 mai 2020 : <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Colloques/La-deontologie.-Role-et-responsabilites-du-conservateur/L-archiviste-et-l-intime-patrimoine-public-et-vie-privee>.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Voir annexe 9, document 1 : extrait du Comité de mise en ligne du 27 décembre 2005, rédigé par Françoise Dalex.

existent en matière ethnographique dans les pays d'origine des collections, des recommandations d'institutions comme l'ICOM, pour permettre au musée du quai Branly de se positionner et de définir quel type de dialogue il peut engager avec les communautés dont les objets sont diffusés sur le portail documentaire. Un des arguments à privilégier pour justifier la diffusion est la présentation de l'étude scientifique des objets, ce qui correspond à la mission du musée. De nombreux projets d'échanges peuvent être ainsi élaborés pour faire avancer la connaissance sur ces portraits. L'une des sources d'identification des personnes photographiées reste la mémoire de leurs descendants ou encore de populations héritières de leur histoire.

Des programmes d'échanges ont pu être lancés par le musée du quai Branly avec des groupes de populations liées aux collections. Pour les photographies de l'iconothèque, l'objectif de ces échanges, assimilables à des restitutions virtuelles, serait notamment d'identifier les personnes photographiées. Par exemple, le projet *Arboriginal Visual Histories : Photographing Indigenous Australians* a été lancé en 2011-2015 et financé par l'*Australian Research Council* pour pouvoir effectuer un retour virtuel des photographies conservées par les institutions européennes comme le musée du quai Branly sous leur forme numérique.²⁵⁶ Ces photographies représentent une ressource majeure pour l'héritage autochtone. Le lien entre ce centre de recherche australien, les communautés aborigènes et les musées européens montre la volonté de reconnaître la perte d'une partie du patrimoine au profit des pays occidentaux. Concernant l'identité, on peut citer l'exemple de la copie de photographies prises par Paul Rivet lors de sa mission en Equateur en 1901-1906 suite à la demande de la communauté Kichwa dans un but de recherche identitaire.²⁵⁷ Ce projet entre dans la politique culturelle d'Etat lancée en 2007 par l'Equateur.

Cependant, si toutes ces initiatives sont intéressantes dans le cadre de l'étude des collections du musée du quai Branly formulée dans son projet scientifique et culturel, tous ces programmes ne reçoivent pas une grande réciprocité dans l'échange d'informations sur les photographies mises à disposition des populations. De manière plus singulière mais aussi plus efficace, certains particuliers entrent en contact avec les responsables des collections pour obtenir des copies des photographies où ils ont pu identifier leurs ascendants.²⁵⁸

²⁵⁶ Voir annexe 9, document 2.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Voir annexe 9, document 3, fig. 85 : exemple de l'identification d'une jeune thaï par sa fille sur la photographie PP0053462 et d'un groupe de lapons par le petit-fils de l'une des femmes photographiées.

Enfin, les chercheurs contribuent aussi beaucoup à l'identification des personnes sur les portraits de l'iconothèque, comme cela a été le cas pour la mission Ana Cheisvili en 2009, qui a mené des recherches et des identifications dans le corpus géorgien de l'iconothèque, ce qui a représenté 550 fichiers des photographies du Baron de Bayes prises en Géorgie. Elle a notamment permis d'identifier le portrait de deux personnalités hongroises : Ferenc Pulszky (1814-1897), politicien, archéologue, historien d'art, et directeur du Musée National Hongrois entre 1869 et 1894, posant avec sa fille, Polyxena (1857-1921), future écrivaine hongroise.²⁵⁹ Les contacts et les échanges réalisés entre des personnes plus ou moins directement liées aux personnes photographiées restent très précieux pour l'avancée des recherches documentaires et juridiques sur les collections de l'iconothèque du musée du quai Branly.

A l'instar du chantier des biographies de personnes lancé dans le cadre du chantier de recherche sur les provenances des collections du musée du quai Branly, l'identification des personnes photographiées dans les collections de l'iconothèque peut poser la question de la restitution des images de ces personnes. En effet, peut-on les diffuser librement sans porter atteinte au droit de ces personnes photographiées ?

2. L'identification des personnes entraîne-t-elle l'exercice d'un droit à l'image ?

Redonner un nom aux personnes qui sont représentées n'ajoute-t-il pas un autre type de droit sur ces photographies, le droit à l'image ?

Le droit à l'image²⁶⁰ permet à toute personne d'éventuellement s'opposer à la diffusion de son image sans son consentement. Le terme d'image pourrait s'appliquer aux portraits anthropologiques photographiques puisqu'ils ont pour objet la représentation des traits, de la physionomie, de ce qui distingue physiquement un individu des autres personnes. Faudrait-il une autorisation de cette personne ou de ses représentants légaux pour utiliser ou diffuser l'image d'une personne ?

Dans les faits, *« il n'existe pas de loi sur le droit à l'image, ce sont les tribunaux qui ont élaboré ce droit [...] en interprétant les articles 9 et 16 du Code Civil. Ils distinguent selon que*

²⁵⁹ « Hongrois. Buda-Pesth », anonyme, s.d., positif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, musée du quai Branly, PV0059555. Voir annexe 9, document 2, fig. 84.

²⁶⁰ Le droit à l'image ne fait l'objet d'aucun texte juridique mais il est considéré comme partie intégrante des droits de la personnalité protégés dans le cadre de l'article 9 du Code Civil sur le respect de la vie privée (voir site legifrance.gouv.fr).

l'image, photo ou vidéo, a été prise dans un lieu privé ou un lieu public ». ²⁶¹ De plus, ces portraits anthropologiques sont des photographies de personnes décédées et dans ce cas spécifique, le droit d'agir pour atteinte au droit à l'image devrait logiquement s'éteindre à la mort de la personne concernée selon la jurisprudence. Malgré cette précision, l'iconothèque a mis en place un formulaire d'« autorisation de reproduction et de représentation de photographies » sur son site web ²⁶², au cas où une personne viendrait à se reconnaître ou à identifier sur un des portraits photographiques un de ses proches « dont ils sont les ayants droits ». ²⁶³ Le site web du musée a précisé dans son texte sur les conditions de mise en ligne de ses collections :

Droit à l'image

Pour les documents qui représentent des personnes identifiables, le musée du quai Branly demande aux utilisateurs qui se reconnaîtraient ou reconnaîtraient des proches dont ils sont ayants droit, de bien vouloir remplir le formulaire, qui autorise le musée du quai Branly à reproduire l'image de la personne représentée.

En effet, même si les individus photographiés sont aujourd'hui décédés, il peut y avoir des réclamations des proches « *s'ils éprouvent un préjudice personnel en raison d'une atteinte à la mémoire ou au respect dû au mort* ». ²⁶⁴ On entre ici dans une question d'éthique qui rend nécessaire un examen au cas par cas des différents types de portraits, nus, en plan rapproché, à l'image de la charte éthique établie par l'iconothèque pour la diffusion en ligne des photographies pouvant porter atteinte à la sensibilité du public. ²⁶⁵

Ce droit construit par la jurisprudence pourrait s'appliquer pour ce type de photographies dans la mesure où l'exposition de la photographie peut nuire aux individus représentés. Ce droit connaît également une exception car la jurisprudence a reconnu que le droit à l'image s'efface lorsque sa présentation est utile à l'information légitime du public. C'est cette exception qui permet de diffuser dans les médias des photographies de guerre ou de catastrophe naturelle. L'information légitime du public c'est aussi l'information historique. Ce même argument

²⁶¹ Cette réflexion sur les questions éthiques touchant la recherche en sciences humaines et sociales vient d'un « Projet de rédaction d'un guide des bonnes pratiques éthiques et juridiques pour la diffusion des données en sciences humaines et sociales », lancé en 2011, en particulier dans le paragraphe dédié aux archives photographiques, lien en ligne consulté le 18 mai 2020 : <https://ethiquedroit.hypotheses.org/tag/photographie>.

²⁶² Ce formulaire est accessible sur le site web du musée depuis 2007 dans l'onglet intitulé « Les conditions de mise en ligne des collections » au sein du paragraphe évoquant la poursuite du « chantier juridique » du musée concernant le droit d'auteur et le droit à l'image.

²⁶³ Voir annexe 6, document 2 : captures d'écran du site internet du musée du quai Branly en janvier 2007.

²⁶⁴ Voir annexe 9, document 4 : document sur le droit à l'image rédigé par le service juridique du musée du quai Branly.

²⁶⁵ Voir deuxième partie, troisième paragraphe sur la charte éthique de mise en ligne des visuels des photographies, p.64-65.

scientifique est invoqué lors du comité de mise en ligne pour justifier la diffusion de ces photographies par le musée du quai Branly. Ainsi, malgré le fait que toute personne a sur son image un droit exclusif et absolu et peut s'opposer à son utilisation sans autorisation, cette diffusion est garantie par la relation d'un événement de l'actualité ou de l'histoire auquel elle a participé.²⁶⁶ Concernant par exemple les photographies prises dans le contexte des expositions humaines et expositions internationales, le risque juridique s'avère faible voire inexistant.

La question éthique demeure cependant : devons-nous exposer des documents parce que nous en aurions le droit, alors qu'ils pourraient porter atteinte à l'honneur et à la réputation de personnes, qu'ils sont susceptibles de provoquer un sentiment d'affliction chez leurs descendants directs ? Selon Bruno Ricard, la question doit être posée en fonction du degré d'atteinte à l'intimité de la personne, de l'éventuelle notoriété de l'événement, du statut de la personne photographiée, du lieu et du mode de présentation, du public visé. C'est un examen au cas par cas qui s'engage. Dans le domaine des archives, la réponse se trouve parfois dans la dépersonnalisation des documents, l'anonymisation, le floutage des visages ou le choix de photographies prises de dos ou de loin pour illustrer sans porter atteinte à la mémoire des personnes concernées.²⁶⁷ Cette problématique est révélatrice de l'évolution de la société dans la dialectique qui oppose devoir de mémoire et droit à l'oubli. L'effacement des identités, le floutage des visages est contraire au devoir de revalorisation de l'histoire de ces personnes photographiées dont l'identité a été si longtemps mise de côté par les institutions patrimoniales et, par extension, par le public. Cet effacement du nom des personnes photographiées irait à l'encontre de toute la démarche et du devoir d'identification de ces personnalités, trop longtemps réduites à leur lieu d'origine (Hindous) ou aux stéréotypes occidentaux (Hottentots). Le parallèle pourrait être fait avec la suppression du nom des artistes à l'origine des sculptures dites d'arts premiers lors de leur exposition et diffusion au tournant du XX^e siècle et ses conséquences sur l'attribution et la perception de ses œuvres encore aujourd'hui. A ce sujet, Fabien Faure parle d'« habitus colonial »²⁶⁸, concept que Nathalie Delbard a transposé à la problématique du droit à l'image et de sa disparité.²⁶⁹ Selon cette dernière, il y aurait deux manières d'aborder le droit à l'image entraînant un traitement éthique à deux vitesses :

²⁶⁶ RICARD, Bruno, *op. cit.*, 2015.

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ FAURE, Fabien, « Fétiches d'exposition. Paul Gauguin, Emil Nolde, Paul Klee et Sarkis rencontrent les "arts primitifs" », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hiver 2017/2018, n°142, p.52-83.

²⁶⁹ DELBARD, Nathalie, « Disparité du droit à l'image », in *L'image photographique à la conquête des publics : de la diffusion à la sensibilisation*, colloque organisé par l'Institut pour la photographie le 19 octobre 2018.

Tout au long du XIX^e siècle, à partir de l'invention de la photographie, on voit apparaître une protection des personnes, mais elle ne va certainement pas s'exercer pour les anonymes qui ne sont pas en mesure de faire ce recours, et en particulier aussi pour tous les corpus faits dans des cadres pseudo-médicaux, psychiatriques, dans les missions ethnographiques, dans tout ce qu'on va appeler la photographie orientaliste, toutes ces images qui du point de vue de la dignité humaine sont très certainement problématiques.²⁷⁰

Les portraits pris pour l'anthropologie ou utilisés par celle-ci de manière postérieure doivent prendre en compte l'identité de la personne, sa protection mais surtout restituer son histoire et sa personnalité au même titre que l'*Olympia* de Manet, qui a rendu son nom à Laure, le modèle qui incarne la servante de Victorine Meurant dans le célèbre tableau de 1863. Aujourd'hui cette femme noire est reconnue suite au travail d'identification de la chercheuse Denise Murrell et l'exposition du « Modèle noir » au musée d'Orsay²⁷¹ a contribué à attirer le regard du spectateur sur l'identité et l'individualité de ces personnes représentées si longtemps restées dans l'anonymat.

Par conséquent, la question n'est pas si l'on peut montrer ou ne pas montrer les images, mais serait plutôt comment montrer ces images historiques dans la perspective d'exposition, de diffusion, de médiation. C'est là que préciser le contexte de la prise de vue des portraits, les données sur l'identité de ces personnes photographiées ou l'histoire des usages de ces portraits par les anthropologues et les institutions patrimoniales restitue au public non seulement le statut de ces portraits mais aussi celui de ces personnes.

3. L'avenir des recherches d'identifications : quels freins et quelles perspectives pour les collections de portraits anthropologiques ?

Encore aujourd'hui, identifier les personnes photographiées dans les collections de portraits anthropologiques reste une démarche plutôt rare, contrairement aux collections de portraits artistiques. Nous avons évoqué les différentes avancées des institutions patrimoniales conservant ce type de photographies quant à leur diffusion, description et documentation. Mais au-delà du seul obstacle des moyens, si ce n'est du retard quant à l'appropriation des outils numériques de gestion des collections, ne pourrait-on pas l'interpréter comme un manque de considération de ces photographies lié à leur statut ?

²⁷⁰ DELBARD, Nathalie, *op cit.*, 2018.

²⁷¹ *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, 2019, « 'Olympia' Laure dans le contexte du Paris noir », Denise Murrell, p.165.

Les portraits que nous avons qualifiés d'« anthropologiques » se situent entre deux types de collections au musée du quai Branly, celles des archives et celles inscrites à l'inventaire. Elles sont la propriété du musée et non de l'Etat, contrairement aux collections d'œuvres inscrites à l'inventaire. L'histoire de ces collections explique en partie leur manque de reconnaissance et leur statut encore documentaire pour beaucoup d'institutions :

Côté photographie, entre le XIX^e siècle où la distinction entre objet et photographie n'existe pas, tous deux réunis sous la bannière de l'utilité anthropologique, et les années 1930 où la photographie est souvent perçue sous une forme dématérialisée, dans une fonction d'utilité et de subordination au discours, nous voyons évoluer aussi les notions de hiérarchie de valeurs vers lesquelles les réalités de gestion de collections nous ramènent inmanquablement. Dans l'évolution de ce système de valeurs, parfois implicite, l'histoire de la considération des arts non occidentaux a beaucoup à voir avec la manière de percevoir les photographies. [...] Ni production strictement autochtone, ni simplement regard occidental sur une réalité extérieure et passive, ces photographies sont le lieu du brouillage des frontières.²⁷²

Malgré ce statut administratif différent, l'iconothèque mène depuis son ouverture une politique documentaire et de traitement ambitieuse pour ses collections, notamment concernant l'attribution des photographies et l'identification des personnes. Le parti-pris de l'iconothèque du musée du quai Branly est d'avoir traité ces photographies comme des objets matériels et non plus seulement comme des images iconographiques. Nous l'avons évoqué avec tout le chantier des collections, l'inventaire des photographies sous leur numéro PV, PP, PM, PA, PF et sur les modalités d'accès et de diffusion de celles-ci. Elles ne sont désormais plus organisées et considérées en fonction de leur thématique, de leur provenance ou de leur fonds, mais en fonction de leur support, format et auteur. Si la majorité de cette collection actuelle n'est pas inscrite à l'inventaire des Musées de France, c'est parce que les institutions antérieures avaient rattaché ces collections à des bibliothèques²⁷³ et non aux collections d'œuvres. Mais leur intérêt historique et patrimonial n'en est pas pour autant remis en cause par le musée du quai Branly qui, par les outils documentaires utilisés et les enjeux soulevés sur l'identification et l'attribution de ces photographies, révèle toute leur importance patrimoniale.

²⁷² *D'un regard l'Autre : photographies XIX^e siècle*, 2006, « Des photographies dites 'ethnographiques' », Christine Barthe, p.170.

²⁷³ Les collections des bibliothèques dépendent du Code du patrimoine et sont considérées comme des biens de l'établissement, alors que les collections inscrites à l'inventaire des Musées de France sont des collections nationales.

De plus, ces photographies prennent sans conteste une nouvelle dimension lorsqu'on les nomme *Portrait de John Pelcher* et non plus « *Peaux-Rouges* »²⁷⁴ ou « *Omaha* »²⁷⁵. Le passage du statut d'anonyme à celui de la personnalité définie ouvre de nouvelles portes à la recherche, par exemple sur les exhibitions humaines. La description et le traitement documentaire que ce travail d'identification m'a conduit à mener engendrent une indéniable patrimonialisation de ces collections. Patrimonialiser ces portraits anthropologiques consiste à reconnaître leur intérêt historique, les rendant dignes d'être conservés, restaurés et valorisés pour les transmettre aux générations futures. Cela ne signifie pas qu'il faille forcément inscrire ces portraits à l'inventaire, bien que cet acte puisse entraîner dans certaines institutions un nouvel intérêt pour ces collections.

Les outils numériques utilisés par les institutions sur ces collections font partie des moyens au service de leur patrimonialisation. Je pense ici à la base de données de l'iconothèque du musée du quai Branly. Une base de données destinée aux musées et à des œuvres, non à des collections archivistiques ou documentaires. Le choix de ces outils contribue à transformer l'intérêt porté à ces objets par l'institution au-delà de la question de leur statut documentaire. Suite à notre étude, nous avons remarqué combien le sujet de l'identité reste encore peu évident et parfois même incongru pour certaines institutions conservant des portraits anthropologiques. Pour l'instant, pour ces institutions, la question ne se pose pas, là où elle est évidente aux yeux des historiens de l'art sur des photographies prises par Félix Nadar.²⁷⁶ Ces collections de portraits anthropologiques restent à un statut documentaire qui ne requiert pas toutes les recherches de contextualisation et d'identification.

Poser la question de l'inscription à l'inventaire de ces collections soulève aussi des enjeux qui vont bien au-delà du sujet qui nous intéresse ici.²⁷⁷ On peut simplement noter que la reconnaissance administrative du statut de ces collections photographiques dans d'autres institutions pourrait permettre d'élargir la façon de considérer ces photographies et leur

²⁷⁴ *Peaux Rouges [Portrait de John Pelcher]*, Roland Bonaparte, 1883 (date de prise de vue), tirage sur papier albuminé monté sur carton, musée du quai Branly, PA000067.1.

²⁷⁵ *Peaux Rouges [Omaha, John Pelcher]*, Roland Bonaparte, 1883 (date de prise de vue), négatif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, iconothèque du musée du quai Branly, PV0022856.

²⁷⁶ *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, 2019, « Les deux Maria », Isolde Pludermacher, p.142 ; Olivier Beuvelet, « Expo 'Les Nadar' : montrez-moi cette domination que je saurai voir ! », *Mediapart*, 31 octobre 2018 (lien consulté le 27 janvier 2020 : <https://blogs.mediapart.fr/olivier-beuvelet/blog/011118/expo-les-nadar-montrez-moi-cette-dominacion-que-je-saurai-voir>).

²⁷⁷ Cette vaste question a déjà été posée concernant la conservation des photographies au sein des musées par Marie-Liesse Postic : POSTIC, Marie-Liesse, *Les photographies en musée : documentation ou collection patrimoniale ? Le cas du MuCEM*, Mémoire de M2 de l'École du Louvre, sous la direction de François Dalex et Christophe Leclercq, 2019.

valorisation documentaire aujourd'hui, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives à la recherche, en particulier sur le sujet de l'identité. Mais il faut souligner que le travail d'identification et d'attribution de ces œuvres mené par l'iconothèque du musée du quai Branly leur donne déjà une véritable place dans l'histoire des sciences, l'histoire de la photographie et peut-être même dans l'Histoire elle-même.

Conclusion

La notion de « portrait anthropologique » est complexe à définir car un portrait peut devenir anthropologique suite à la démarche de son auteur, suite à son utilisation postérieure par les institutions ou les chercheurs mais aussi par l'histoire de son parcours et de son statut, ce que Elizabeth Edwards appelle la « biographie sociale »²⁷⁸ d'une photographie anthropologique. Parmi d'autres institutions, la photothèque du musée de l'Homme a longtemps exploité ses collections photographiques comme des documents témoignant de l'existence de différents « types » humains, en se concentrant sur leur contenu iconographique, sans tenir compte de l'histoire de ces collections et sans interroger le contexte de création, de réception et de diffusion de chacun de ces documents, leur ôtant une partie de leur sens et de leur identité. Il est donc primordial de rappeler l'historiographie de ces documents mais aussi de comparer les collections de l'iconothèque, dont celle du prince Roland Bonaparte, à celles d'autres institutions pour mieux comprendre comment l'identité individuelle de ces portraits a pu être effacée au profit de la catégorisation générale et d'une certaine taxinomie des différentes populations humaines. Néanmoins, il serait préjudiciable pour ces collections de faire table rase de leurs précédents titres et descriptions, révélateurs de tout un passé muséographique. Depuis plusieurs années déjà, les équipes chargées de la gestion de ces collections ont entamé un long travail afin de retrouver les auteurs de ces photographies, un projet inscrit plus récemment dans le cadre du chantier de recherches sur l'origine et l'histoire des collections mené par le musée du quai Branly. Mais il s'agit également d'identifier les personnes exhibées et photographiées elles-mêmes, sujet qui a été ici au centre de ma réflexion.

Cette identification est aujourd'hui permise par le catalogage et la documentation de ces collections au moyen des outils informatiques à la disposition des institutions patrimoniales. Si la photographie est une catégorie qui correspond particulièrement bien à l'utilisation des bases de données, lesquelles permettent de lui redonner de la cohérence et de la visibilité malgré la diversité des techniques (tirage sur papier, plaque de verre, gélatino bromure d'argent, etc.) et des objets photographiques (négatifs, positifs, contretypes), l'identification des personnes sur les photographies fait appel à différents outils numériques que cette étude a voulu définir. Les outils numériques accélèrent le travail de catalogage et de documentation tout en nécessitant l'uniformisation des données par le respect des chartes de saisie pour chacun de ces outils.

²⁷⁸ EDWARDS, Elizabeth, « Exchanging photographs: preliminary thoughts on the currency of photography in collecting anthropology », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 2000, p.21-46.

Or, définir une méthodologie pour identifier les personnes ne suffit pas, les missions de tout musée définies par l'article L441-2 du *Code du Patrimoine* sont de « *contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion* ». Cette diffusion est permise par la mise en ligne des collections de l'iconothèque sur le site web du musée du quai Branly, mais valoriser l'identité des personnes photographiées est une problématique à part entière. De l'enrichissement des champs des notices des portraits anthropologiques à la création de notices de personnes spécifiques pour les personnes photographiées, les solutions sont difficiles à établir de façon systématique mais ont toutes pour objectif de rallier les chercheurs et le grand public à la question si peu abordée et pourtant centrale de l'identité.

De plus, cette réflexion sur l'identité doit être menée en aval des démarches de recherche et de documentation. Valoriser l'identité numériquement passe par l'utilisation voire la création d'outils plus ou moins novateurs. Les outils documentaires comme les *thesauri* permettent d'indexer d'une nouvelle manière les portraits anthropologiques en concentrant l'attention du public sur les professions des personnes photographiées ou encore sur le contexte des prises de vue. L'ambition de ce projet aurait dû aller jusqu'à une étude de faisabilité quant à l'application de la reconnaissance faciale automatisée dans le cadre du musée du quai Branly. Mais le confinement et la situation des entreprises contactées ont malheureusement contraint cette étude. Si les logiciels de reconnaissance faciale comme ceux créés par IDEMIA ou ceux mis à la disposition des musées par Google Arts & Culture ouvrent de nouveaux horizons pour identifier de manière large les objets photographiques, elles ne dispensent pas d'évaluer les conséquences juridiques et éthiques de la diffusion de l'identité et de l'image de toutes ces personnes exhibées à une époque où leurs droits n'étaient pas reconnus au même titre que ceux des sociétés occidentales colonisatrices. L'iconothèque du musée du quai Branly montre par ses projets et sa politique de catalogage et de diffusion combien toutes ces questions résonnent avec l'actualité de la recherche et de l'histoire de l'art en général.

Pour les collections de portraits anthropologiques comme « *pour tous les corpus [photographiques] faits dans des cadres pseudo-médicaux, psychiatriques, dans les missions ethnographiques, [ou même pour] la photographie orientaliste* »²⁷⁹, Nathalie Delbard revendique l'application du principe de dignité humaine d'un point de vue ne serait-ce

²⁷⁹ DELBARD, Nathalie, « Disparité du droit à l'image », in *L'image photographique à la conquête des publics : de la diffusion à la sensibilisation*, Institut pour la photographie, Université de Lille – CEAC, 19 octobre 2018, consulté le 20 avril 2020 en ligne (https://www.youtube.com/watch?v=-QtYWcRVy_Q&t=285s).

qu'éthique.²⁸⁰ Identifier les personnes photographiées dans les portraits anthropologiques bouleverse le regard sur ces objets et ces personnes. Au-delà de la photographie, Anne Lafont insiste sur le « déplacement topographique »²⁸¹ de l'interprétation nécessaire à la relecture des œuvres d'art représentant des modèles non occidentaux. Dans son étude du *Portrait de femme noire*²⁸² de Marie-Guilhemine Benoist, Anne Lafont redonne à cette « femme noire » son prénom, Madeleine, et développe une nouvelle interprétation de cette œuvre grâce à la documentation et au contexte historique et artistique ici centré autour de l'origine du modèle. Comme le montrent de nombreuses études américaines et anglo-saxonnes dans le sillage des *Post-Colonial Studies*, une nouvelle histoire de l'art est à écrire du point de vue des modèles et sujets colonisés et extra-européens. L'identification et la difficile question de l'identité concernent ainsi tous les portraits, ceux pratiqués en photographie mais aussi dans les autres beaux-arts. Quelle humanité peut-on redonner à tous ces modèles tout en conservant leur histoire pour mieux comprendre le contexte de création et de réception de ces œuvres si riches et pourtant réduites dans leur perception ?

Finalement, toutes ces recherches sur l'identité amènent à conjuguer et allier les technologies fondées sur l'intelligence artificielle, les outils et méthodes de recherche en humanités numériques et les informations sur les collections patrimoniales elles-mêmes. En effet, l'ultime moyen de valoriser l'identité des personnes photographiées dans les collections anthropologiques du musée du quai Branly, comme des autres institutions, serait la création d'un portail documentaire dédié aux portraits de personnes exhibées et utilisées par la science, ou plus largement aux portraits photographiques. Théoriquement, ce type de base de données en ligne est particulièrement utile pour les arts du multiple comme la photographie car il permet de faire des liens et de créer des notices différentes et hiérarchisées pour chaque exemplaire d'un même portrait ou pour les différents portraits d'une même personne. D'un point de vue technique, rassembler les informations sur l'identité des personnes (prénom, nom, origine géographique, profession, événements auxquels elle a participé, etc.) dans un fichier excel permettrait par un simple export de créer une plateforme simple et efficace grâce à l'utilisation

²⁸⁰ D'un point de vue juridique, la plupart de ces photographies sont tombées dans le domaine public et le droit à l'image de personnes décédées ne peut s'exercer que si les ayants droits se manifestent.

²⁸¹ LAFONT, Anne, *Une Africaine au Louvre en 1800. La place du modèle*, Paris, éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, collection Dits, 2019, p.26.

²⁸² Il s'agit de l'œuvre de Marie-Guilhemine Laville-Leroulx, épouse Benoist : *Portrait de femme noire*, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Paris, musée du Louvre.

d'un système de gestion de contenu.²⁸³ La mise en ligne de ce portail assurerait également une diffusion élargie des données. On pense ici à l'exemple de projets comme Artlas²⁸⁴ qui a su transformer des catalogues d'exposition en fichier excel (chaque information est inscrite dans une colonne différente) et ouvrir la plateforme créée aux contributions extérieures de chercheurs ou d'historiens de l'art. Mais cette plateforme permet surtout de donner à voir de nouvelles perspectives et de futurs sujets et corpus de recherche grâce aux requêtes possibles sur les expositions, les exposants et les œuvres. Il serait tout à fait possible de transposer ce type de projet à l'identité des personnes photographiées en les étudiant sous l'angle de leurs âges, professions, origines géographiques, etc. La création d'un portail commun pour toutes les institutions et collections particulières de portraits photographiques anthropologiques serait un outil de documentation et de recensement précieux même à l'échelle d'un seul auteur ou d'une seule collection comme celle du prince Roland Bonaparte. C'est là que la recherche en humanités numériques donne tout son sens à l'utilisation des outils numériques dans l'identification et la documentation des portraits photographiques en général.

²⁸³ Un CMS (Content Management System) permet de créer et d'alimenter un site web depuis une interface graphique (tels que Wordpress, Drupal, Joomla, Amethys, Omeka,...) afin de pouvoir créer un site web accessible aux professionnels ou aux chercheurs sans avoir besoin de codage.

²⁸⁴ Ce projet dirigé par Béatrice Joyeux-Prunel est une base numérique de catalogues d'expositions qui a été financée par l'Agence nationale pour la Recherche (ANR), grâce à un projet Jeunes Chercheurs-Jeunes Chercheuses (2011-2016). Son développement et son entretien sont actuellement permis grâce au soutien de l'École normale supérieure, de l'Université de recherche Paris Sciences Lettres et du labex TransferS (École normale supérieure - Collège de France, Paris).

Bibliographie

Sources anciennes pour identifier les photographies anthropologiques

Instructions pour les voyageurs et les employés des colonies sur la manière de recueillir de conserver et d'employer les objets d'histoire naturelle, Paris, Muséum d'Histoire Naturelle, 5ème édition, 1860.

Instructions générales aux voyageurs, Paris, Delagrave, Société de Géographie, 1875.

Catalogue de la section des colonies néerlandaises à l'exposition internationale, coloniale et d'exportation générale, Amsterdam, 1883.

BONAPARTE, Roland, *Les habitants du Suriname*, Paris, Quantin, 1884.

BROCA, Paul, *Instructions générales sur l'anthropologie*, Paris, Masson, 1865.

DENIKER, Joseph, « Etude sur les Kalmouks », *Revue d'anthropologie*, Paris, 1883.

DENIKER, Joseph, « Les Hottentots au Jardin d'Acclimatation », *Revue d'anthropologie*, Paris, 1889.

FLETCHER, Alice, LA FLESCHE, Francis, « The Omaha Tribe », *27th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1905-1906*, Washington, Bureau d'imprimerie gouvernemental, 1911.

TOPINARD, Paul, « La stéatopygie des Hottentotes du Jardin d'acclimatation », *Revue d'anthropologie*, Paris, 1889.

La question de l'identité

Dans les collections patrimoniales et archivistiques en général

DELBARD, Nathalie, « Disparité du droit à l'image », in *L'image photographique à la conquête des publics : de la diffusion à la sensibilisation*, Institut pour la photographie, Université de Lille – CEAC, 19 octobre 2018, en ligne, consulté le 20 avril 2020 : https://www.youtube.com/watch?v=-QtYWcRVy_Q&t=285s.

L'archiviste et l'intime : patrimoine public et vie privée, colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, 2 juillet 2015, podcasts en ligne, lien consulté le 17 mai 2020 : <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Colloques/La-deontologie.-Role-et-responsabilites-du-conservateur>.

RICARD, Bruno, « La déontologie. Rôle et responsabilité du conservateur », *L'archiviste et l'intime : patrimoine public et vie privée*, colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, 2 juillet 2015, en ligne, lien consulté le 17 mai 2020 : <http://mediatheque-numerique.inp.fr/Colloques/La-deontologie.-Role-et-responsabilites-du-conservateur/L-archiviste-et-l-intime-patrimoine-public-et-vie-privee>.

Dans les collections de photographies anthropologiques

Catalogues d'exposition

Cat. exp., *La derrota del rostre o l'arxiu com a ideologia*, sous la direction de Andrés Pachon, Valence, Centre Cultural La Nau, Sala Oberta, 6 février-19 avril 2020, Valence, Universitat de València, 2020.

Cat. exp., *Exhibitions, l'invention du sauvage*, sous la direction de BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles, JACOMIJN SNOEP Nanette, Musée du Quai Branly, éd. Actes Sud, 2011.

Cat. exp., *Le peuple de Paris au XIX^e siècle : Des guinguettes aux barricades*, 5 octobre 2011-26 février 2012, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, Paris musées, Musée Carnavalet, Paris, 2011.

Cat. exp., *D'un regard l'Autre : photographies XIX^e siècle*, sous la direction d'Yves Le Fur, Musée du Quai Branly, Paris, Actes Sud, 2006.

Cat. exp., *Kalina : des amérindiens à Paris, photographies du prince Roland Bonaparte*, sous la direction de Gérard Collomb, Paris, Musée national des arts et traditions populaires, octobre 1992 – janvier 1993, Paris, Créaphis, 1992.

Ouvrages

Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre, sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Eric Deroo et Sandrine Lemaire, Paris, la Découverte, 2011.

Décolonisons les arts !, sous la direction de Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, Paris, l'Arche, 2018.

COUTANCIER, Benoît (dir.), *Peaux-Rouges. Autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte*, Thonon-Les-Bains, L'Albaron, Musée de l'Homme, 1992.

CHAPMAN, Anne, BARTHE, Christine, REVOL, Philippe, *Cap Horn, 1882-1883, Rencontre avec les Indiens Yahgan*, collection de la Photothèque du Musée de l'Homme, éditions de La Martinière, Paris, 1995.

LOISEAUX, Olivier (dir.), *Trésors photographiques de la société de géographie*, Paris, Glénat, 2006.

LOREL, Marco, *A Saga dos Botocudos, Guerra, Imagens e Resistência indígena*, Hucitec Editora, Estudos Historicos, Rio de Janeiro, 2017.

POIGNANT, Roslyn, *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Mémoires

JEHEL, Pierre-Jérôme, Photographie et anthropologie en France au XIX^e siècle, Mémoire de DEA "Esthétique, sciences et technologies des arts", sous la direction d'André Rouillé et de Sylvain Maresca, Université Paris VIII Saint Denis, 1994-1995.

LOMBARDI, Marianne, *Regards et réflexions sur les Hottentots du jardin d'acclimatation : photographie, anthropologie et exhibitions humaines à la fin du XIX^e siècle*, mémoire de muséologie, sous la direction de Christine Barthe, Ecole du Louvre, 2007.

MAUUARIN, Anaïs, *L'ethnologie à l'épreuve des images : photographie et ethnologie en France, 1930-1960*, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

SCARINGI, Céline, *Le difficile statut de la photographie ethnographique : étude du fonds photographique du musée du quai Branly*, mémoire d'histoire de la photographie, sous la direction de Françoise Denoyelle, Ecole nationale supérieure Louis-Lumière, 2009.

Dans l'histoire de l'art :

Cat. exp., *Posing modernity : the black model from Manet and Matisse to today*, MURRELL, Denise, Wallach Art Gallery, New York, 2018.

Cat. d'exp., *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denise Murrell, Isolde Pludermacher, et al., Paris, Musée d'Orsay, 26 mars-21 juillet 2019, Pointe-à-

Pitre, Mémorial ACTe, 13 septembre-29 décembre 2019, Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie - Flammarion, 2019.

LAFONT, Anne, *Une Africaine au Louvre en 1800, La place du modèle*, Paris, éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, collection Dits, 2019.

Le traitement documentaire des collections de photographies

Documents de travail

Manuel de catalogage, iconothèque-médiathèque, musée du quai Branly, janvier 2007.

Manuel de catalogage, iconothèque-médiathèque, musée du quai Branly, janvier 2017.

Compte-rendu du Comité de mise en ligne de l'iconothèque du 31 mars 2006, médiathèque, musée du quai Branly, rédigé par Françoise Dalex.

Compte-rendu du Comité de mise en ligne du 27 décembre 2005, musée du quai Branly, rédigé par Françoise Dalex.

Ouvrages

Les années folles de l'ethnographie, Trocadéro 28-37, sous la direction d'André Delpuech, Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff, volume 25 de la collection « Archives », Muséum national d'histoire naturelle, Paris, 2017.

MAGNET, Soshana Amielle, *When Biometrics Fail. Gender, Race, and the Technology of Identity*, Duke University Press, 2011.

ODDON, Yvonne, *Cadre de classement pour la photothèque d'un musée d'ethnographie*, Centre de formation de l'UNESCO pour les techniciens de musée, Jos Museum, Nigéria, 1938.

ROTEN (von), Gabrielle, JACQUESSON, Alain, *Histoire d'une (r)évolution : l'informatisation des bibliothèques genevoises 1963-2018*, L'Esprit de la Lettre, 2019.

Mémoires

MAUUARIN, Anaïs, *L'ethnologie à l'épreuve des images : photographie et ethnologie en France, 1930-1960*, thèse en histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

POSTIC, Marie-Liesse, *Les photographies en musée : documentation ou collection patrimoniale ? Le cas du MuCEM*, Mémoire de M2 de l'Ecole du Louvre, sous la direction de François Dalex et Christophe Leclercq, 2019.

Articles

BARTHE, Christine, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, [en ligne], 1er juin 2000, <https://journals.openedition.org/jda/3149>, consulté le 9 février 2020.

BARTHE, Christine, « La photothèque du musée de l'Homme », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n°2, 1994, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-02-0056-010>, consulté le 13 février 2020.

DUBOIS, Jacqueline, « Les collections photographiques : dans les musées et les bibliothèques de l'enseignement supérieur », *Bulletin des bibliothèques de France*,

FRIOUX-SALGAS, Sarah. « Naissance d'une bibliothèque ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2007, n° 4, p. 7-7. Disponible en ligne : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-04-0007-002>>. ISSN 1292-8399.

PELTIER, Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, mai 2011, p.33-36, <http://ifla.org/files/assets/pac/ipn/IPN%2053.indd.web.pdf>, consulté le 11 février 2020.

PELTIER, Carine, « L'iconothèque du musée du quai Branly », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n°4, 2007, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-04-0010-004>, consulté le 13 février 2020.

PELTIER-CAROFF, Carine, « L'étude juridique, un deuxième chantier des collections », *Exos*, AGCCPF Paca, n°17, avril 2011.

Actes du Séminaire international d'été de muséologie, *Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion*, Ecole du Louvre, 2012, publiés sous la direction de Merleau-Ponty Claire, Paris, La Documentation française, 2014.

Sites web

Groupe de travail *Ethique & droit* : guide de bonnes pratiques pour la recherche en sciences humaines et sociales, lien consulté le 18 mai 2020 :

<https://ethiquedroit.hypotheses.org/tag/photographie>.

Projet *Endangered Archives Programme* sur le site web de la British Library, consulté le 20 avril 2020 : <https://eap.bl.uk/Resources-and-Training>.

Bibliothèques du Muséum national d'Histoire naturelle : <https://bibliotheques.mnhn.fr>

Catalogue en ligne du CNAP, présentation de l'interface Videomuseum, lien consulté le 24 mai 2020 : <https://www.cnap.fr/videomuseum#presentation>.

Legifrance, consulté le 7 avril 2020 : <https://www.legifrance.gouv.fr>

Google Arts & Culture, consulté le 3 mars 2020 : <https://artsandculture.google.com/>

Entretiens

Musée du quai Branly

Entretien avec Sarah Frioux-Salgas, responsable des archives, médiathèque, département du patrimoine et des collections, le 21 février 2020.

Entretien avec Frédérique Servain-Riviale, chargée de documentation, pôle inventaire et gestion informatisée des collections, département du patrimoine et des collections, le 12 février 2020.

Entretien avec Thomas Convent, gestionnaire de la base de données documentaire, pôle inventaire et gestion informatisée des collections, département du patrimoine et des collections, le 12 février 2020.

Bibliothèque nationale de France

Entretien avec Olivier Loiseaux, chef du service acquisitions et collections géographiques, au département des Cartes et Plans, le 10 mars 2020.

Muséum national d'histoire naturelle de Paris

Entretien avec Marie-Madeleine Bless, chargée du Service Collecte, traitement et flux au sein de la Direction des Bibliothèques et de la Documentation, le 11 février 2020.

IDEMIA

Entretien avec Fabien Lamouche, ingénieur informaticien chez IDEMIA, le 10 mars 2020.

Sources non consultées pour approfondir la réflexion sur les collections de photographies

Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, Bourdieu, Pierre (sous la direction de), les éditions de Minuit, Paris, 1965.

Eclats d'histoire, les collections photographiques de l'Institut de France, 1839-1918, Paris, Actes Sud/Institut de France, 2003.

AUBENAS, Sylvie, « Magique circonstancielle. Le fonds de photographies du XIX^e siècle au département des Estampes et de la Photographie de la BnF », *Etudes photographiques*, n°16, mai 2005.

BUSTRANET, Claire, *Vulgariser la civilisation : science et fiction d'après la photographie. Usages de l'image au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1992.

COLLEYN, Jean-Paul, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

CHEVAL, François, « L'épreuve du musée », *Etudes photographiques*, n°11, mai 2002.

DAVANNE, Alphonse, *La photographie appliquée aux sciences*, Paris, Gauthier-Villars, 1881.

DIAS, Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*, Paris, Editions du CNRS, 1991.

EDWARDS, Elizabeth, *Anthropology and photography 1860-1920*, New Haven Londres, Yale university press Royal anthropological Institute, 1992.

GROGNET, Fabrice, *Le concept de musée. La patrimonialisation de la culture des « autres ». D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly : histoire de métamorphoses*, thèse sous la direction de Jean Jamin, Paris, Ecole pratique des hautes études en sciences sociales, 2009.

HAMY, Enest-Théodore, *Les origines du Musée d'Ethnographie - Histoire et documents*, Paris, 1890.

LE BON, Gustave, « Sur les applications de la photographie à l'anthropologie ... », *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, Paris, Masson, séance du 17 novembre 1881.

LONDES, Albert, *La photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Masson, 1896.

MONDENARD (de), Anne, « La ronde des collectionneurs », dans *Une passion française, photographies de la collection Roger Thérond*, Paris, Maison européenne de la photographie/Filipacchi, 1999.

TRUTAT, Eugène, *La photographie appliquée à l'histoire naturelle*, Paris, Gauthier-Villars, 1884.

VEZIN, Luc, *Les artistes aux Jardins des Plantes*, Herscher, 1990.