
Fondements épistémologiques de la photographie

Albert Piette

Université d'Amiens, EHESS, CNRS

I RÉSUMÉ

En rappelant les caractéristiques de l'image photographique, cet article vise à évaluer leur logique et leur portée en sciences sociales. En effet, la photo est une image emplie d'indices capables de révéler de nombreux détails de la vie sociale. Et son usage scientifique ne peut être accepté que sur la base d'une méthodologie relevant, en particulier, d'un travail de lecture de l'image elle-même, dont participent le commentaire descriptif et le dessin de silhouettes.

Mots-clés : Photographie. Méthodologie. Epistémologie. Détail. Silhouette.

Albert Piette

Université d'Amiens

EHESS - CNRS, UMR 8031

Groupe de sociologie politique et morale

10, rue Monsieur-le-Prince 75006 Paris

piettealbert@hotmail.com

Divers arguments tentent irrégulièrement de réhabiliter l'image photographique en sciences sociales. Deux sont à notre point de vue décisifs. Le premier concerne la force représentationnelle de la photographie face aux exigences de la complexité de la vie sociale et par rapport à l'inadéquation de l'écriture, qu'elle soit journalistique ou scientifique, l'une privilégiant une description colorée et trop arbitraire, l'autre, analytique, intellectualisant et schématisant trop [Bateson et Mead, 1942 : 11-12]. Le second concerne la capacité photographique d'enregistrer la réalité et, en particulier, d'attirer l'attention sur des détails, dans la mesure où elle constitue un meilleur effet de rupture pour l'œil que l'image filmique. Celle-ci est en effet moins protégée, par le mouvement qui la caractérise, contre les habitudes de l'observation ordinaire, comme si les divers glissements de la caméra épousaient trop bien la dynamique classique des interactions quotidiennes [Birdwhistell, 1970 : 149-151].

■ La méfiance des sciences sociales

« Si les scientifiques regardaient la Terre, les économies, les organes ou les étoiles, ils ne verraient strictement rien » [Latour, 1985 : 17]. La photographie ne semble pas en sciences sociales, à l'instar d'autres disciplines, faire voir non pas

l'invisible mais des traces de ce qui ne fait pas la visée habituelle des observations [Bastide, 1985]. Et pourtant, elle présente une puissance de désignation qui lui assure sa qualité heuristique de base : montrer, faire voir, attirer notre attention. Même si elle ne dit rien d'autre : « ça, c'est ça, c'est tel ! » [Barthes, 1980 : 15-16]. Ainsi, la photographie, seule ou à côté d'autres présentant des traits communs ou contrastés, est capable de faire jaillir du « remarquable », de faire tilt [Moles, 1991]. De rendre visuellement pertinents des traits qui ne le sont pas à partir de l'œil nu de l'acteur, dans ses interactions quotidiennes, ou de l'observateur avec son regard trop habitué. Howard Becker, qui a beaucoup écrit sur la photographie sociologique, ne prétendait-il pas qu'elle concernait en premier lieu les chercheurs en sciences sociales non satisfaits des procédés classiques de leur discipline [Becker, 1986 : 230] ?

« Si vous souhaitez convaincre un grand nombre de gens de choses inhabituelles, c'est vous qui devez d'abord sortir de vos habituels chemins ; vous reviendrez accompagnés d'un grand nombre d'alliés imprévus et nouveaux, et vous convaincrez, c'est-à-dire que vous vaincrez tous ensemble » [Latour, 1985 : 11]. Il est clair que la force de conviction de l'image photographique en sciences sociales est de fait moins nette qu'en médecine ou en astronomie. Nous connaissons l'usage de la photographie en ethnologie, limitée trop souvent à son effet décoratif ou illustratif, tout au

plus d'attestation de la présence du chercheur sur le terrain. Il est frappant de repérer dans le *Journal* de Bronislaw Malinowski plusieurs mentions de l'usage de la photo [Malinowski, 1985]. Elles sont aussi nombreuses que symptomatiques. Il fait allusion aux avatars techniques : développer [ibid. : 85], emporter des pellicules, des plaques et l'équipement nécessaire [ibid. : 218], entretenir l'appareil [ibid. : 243], noter les éléments à photographier [ibid. : 281], discuter de la photographie avec son assistant [ibid. : 243]. Il explique également qu'il a pris « une série de photographies » [ibid. : 88], « quelques clichés » [ibid. : 261] de danses cérémonielles [ibid. : 88], de canaux [ibid. : 241], d'échanges de nourriture [ibid. : 264], de tonnelles [ibid. : 285], visant des individus, des objets ou des actions purement typiques de la culture locale. Enfin, il avoue sa négligence : oublier de mettre de la pellicule malgré le projet de photographier à réaliser [ibid. : 177], regretter de ne pas en avoir fait sur tels ou tels éléments [ibid. : 239].

Plus récemment, dans un beau livre de photographies, Lévi-Strauss ne semble utiliser les images que comme « témoignage » de sa « jeunesse lointaine » [Lévi-Strauss, 1994 : 23].

Diverses raisons peuvent être invoquées pour expliquer ce faible usage de la photo : difficulté d'identifier l'objet sociologique lui-même, dont la dimension strictement visuelle n'apparaît pas nécessairement ; absence d'attention accordée à des faits qui impliqueraient directement un recours visuel ; ou encore relative marginalité du corps humain dans la discipline sociologique en général [Fyfe et Law, 1988 : 4-6]. À moins que ne se dissimule une autre raison, comme si la sociologie n'était vraiment pas sortie de l'objectif réaliste et mimétique (décrire et reproduire la réalité), et se trouvait tout à coup apeurée de constater que la photographie renvoie malgré tout à un acte particulier d'un observateur-photographe, qui exclut de penser l'image en dehors de son rapport avec lui. Cette explication est d'autant plus plausible que l'on sait qu'à la fin du siècle dernier elle était largement utilisée dans la production d'informations ethnologiques. La photographie, c'est alors la supériorité technologique, métaphore du pouvoir colonial, et une perception réaliste qui authentifie l'objet ethnologique représenté sous la forme typique et stéréotypée du spécimen¹. Ainsi, Bronislaw Malinowski pense que les clichés peuvent aider à contrôler les notes de terrain et à reformuler certaines affirmations. Mais, progressivement, la crise de confiance va s'instaurer. L'effet dénotatif se laisse absorber par les dangers de la connotation : trucage, effets esthétiques, etc. La surface de la photographie effraie et son autorité est de plus en plus incertaine. S'impose la dimension objectivante du texte ethnologique, qui veut se démarquer d'autres genres (récits de voyage, par exemple), et le travail de terrain, de plus en plus important, prend le rôle de la photographie pour attester la présence de l'observateur. Ainsi, l'insistance sur l'impact sélectif et arbitraire de l'image,

qui laisserait voir la manière du photographe de percevoir et de construire le monde², nous paraît juste, mais aussi disproportionnée, si on pense au relatif silence à propos de la composition scripturale.

Cette méfiance n'est donc pas partagée par les sciences qui ont scellé un « pacte photographique » engageant la responsabilité du chercheur, garantissant la fidélité au réel, tout en tirant avantage de cette force de désignation et de conviction de l'image. Dans certaines disciplines, il est effectivement question de faire voir ce qui ne serait pas visible autrement : par la comparaison de photos, la mise en évidence de différences significatives, et par la présence d'un texte donnant le mode de lecture de l'image. Dans le but de montrer des images qui contiennent le moins d'informations possible, et qui soient lisibles le plus facilement, on va loin dans le processus de construction de l'image avec la mise en œuvre de systèmes « semi-symboliques » (coupler une différence au niveau du signifié à une différence au niveau du signifiant) : présentation des images prises sous des angles différents, provocation d'effets de relief, possibilité de voir se démasquer, si on se déplace devant la photographie, des détails cachés derrière le premier plan, focalisation plus ou moins progressive avec agrandissement de plus en plus fort, mise en couleurs de parties contrastées, rétrécissement du champ pour éliminer les éléments qui ne seraient pas pertinents, etc. [Bastide, 1985]. La photographie est bien un objet construit. Est-elle une représentation idéale pour convaincre ? Elle présente en tout cas des éléments favorables : « La photographie réduit la réalité à la bidimensionnalité du papier : c'est une "réalité", aplatie, facile à ranger, à ressortir, si nécessaire, facilement communicable, et qui se prête bien à la comparaison avec d'autres » [Bastide, 1985 : 144]. Certes, la lisibilité d'un graphique est susceptible d'être plus forte, en particulier si plusieurs dimensions sont en jeu, mais la photographie a pour elle sa production automatique « qui sert de garantie à la "réalité" » [Bastide, 1985 : 151].

■ Un vrai mode de connaissance

C'est bien en ce dernier point que l'image photographique apparaît épistémologiquement comme une véritable catégorie de pensée, et un mode de connaissance spécifique entretenant une relation tout aussi spécifique aux choses, en tout cas différent de la peinture ou de l'écriture [Piette, 1992]. « Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le référent de la photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation » [Barthes, 1980 : 119-120]. La puissance heuristique de la photographie est alors associée aux mécanismes physico-chimiques de l'empreinte lumineuse, par laquelle, au même titre que la fumée par rapport au feu ou l'ombre par rapport à la présence, l'image est directement déterminée par son

réfèrent, « collée » à celui-ci. Cette qualité ne fait aucunement de la photographie une production mimétique du réel, mais plutôt une trace de celui-ci : « ça a été » [Barthes, 1980 : 20]. Elle ne sera considérée « comme telle que dans la mesure où ses propriétés ont comme cause le référent » [Prieto, 1993 : 26]. Selon la terminologie de Charles Peirce, elle constitue une image indiciaire différente de l'icône (représentation par ressemblance) et du symbole (représentation par convention). « Le signe signifie son objet seulement en vertu du fait qu'il est réellement en connexion avec lui. J'appelle ce signe un indice, l'index de la main étant le type de cette classe de signe. L'indice n'affirme rien, il dit seulement : "Là". Il se saisit, pour ainsi dire, de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout » [Peirce, 1978 : 144]. Même si seuls l'usage et les conventions dictent l'attribution ou le refus de la valeur documentaire à un cliché [Snyder, 1984], une telle possibilité n'est toutefois possible que sur fond de cette qualité indiciaire de l'image. En revanche, cette crédibilité scientifique de la photographie n'autorise en rien à parler en termes de vérité. L'argument de Sol Worth, selon lequel les photos n'ont pas la capacité formelle d'exprimer des propositions négatives, ou de décrire des choses qui ne sont pas, implique qu'elles ne peuvent être lues en termes de vérité ou de fausseté. Elles montrent simplement ce qui « est ». Il vaut la peine d'indiquer que cet effet de désignation est moins marqué à partir de l'image cinématographique, comme si celle-ci semblait moins liée à l'intervention du référent dans sa propre production. Cette dernière suppose une coïncidence difficile entre la durée de l'événement et le temps de tournage et reste associée au montage cinématographique d'événements imaginaires avec le concours d'« acteurs » [Prieto, 1993 : 40]. « Les indices renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités ou de contenus singuliers » [Peirce, 1978 : 160].

Le caractère indiciaire de l'image implique aussi un effet de distance qui accroît celui de désignation. Car alors qu'elle entretient une certaine contiguïté avec le référent, la photographie – qui n'est pas le référent – crée une distance spatiale et temporelle avec ce dernier. La séparation spatiale entre l'image et l'objet implique ainsi l'absence existentielle du second, tout comme l'écart entre le *maintenant du regard* et le *alors de la prise de vue*, où s'insère la distance temporelle, indique le retard de la photographie par rapport à la réalité, désormais impossible à vérifier. Mais, en même temps, cette double séparation joue avantageusement sur l'effet potentiel d'étonnement et de révélation que la photographie va susciter par rapport à la réalité : « quelque chose que nous n'avions pas vu et qui est là » [Dubois, 1983 : 90]. De ce principe de distance et de cet effet d'étonnement, il apparaît pour le chercheur une possibilité féconde de va-et-vient – qui peut s'espacer dans le temps – entre les différentes images qu'il a pu recueillir et aussi, dans la mesure du possible, de l'image à l'objet et de l'objet à

l'image. Cela en vue de voir toujours plus, mieux, et d'une autre façon.

La portée indiciaire de l'image est d'autant plus intéressante que l'acte photographique se fait d'un seul coup. Il ne résulte pas de choix multiples se nuancant ou se corrigeant l'un l'autre, contrairement à la composition picturale. Il s'agit ici de valoriser le principe de l'isomorphisme photographique, qui implique la présence sur l'image de tous les traits ayant reçu l'empreinte lumineuse, qu'ils soient intentionnels ou non, importants ou accessoires, qu'ils concernent un élément focalisateur ou des détails. C'est l'envers du graphique épurateur. Toute la complexité ethnographique d'une situation apparaît dans l'encombrement de l'image : petits gestes secondaires, implication différentielle des participants, intrusion d'acteurs périphériques, hésitations... Bref, le *punctum*, le particulier sur fond de généralité et les traces du potentiel et de l'invisible.

■ La relecture de l'image photographique

Cette dimension isomorphique de la photographie est capitale : c'est elle qui nous aide à voir les détails, mais c'est elle aussi qui risque de nous faire manquer un effet maximal de lisibilité, vu l'extrême encombrement des images photographiques. Il en résulte nécessairement un important travail interprétatif réalisable selon différentes modalités.

Premièrement à partir d'une grille de lecture, sans laquelle « l'image est sans valeur » [Bateson, 1942 : 49-50]. L'utilisation de la photo, qui est une représentation non descriptive, requiert la présence d'un « commentaire descriptif » [Sperber, 1982 : 18-19]. Il identifie l'objet ou la situation représentée et indique le mode d'emploi de la photographie. Celle-ci impose d'autant plus facilement une description, c'est-à-dire un commentaire écrit, à travers sa légende, que l'opportunité d'une proximité et d'une mise en relation directe du texte et de l'image constitue une commodité pratique évidente. La légende, en tant que grille de lecture, répond en fait à une interrogation pertinente de l'image. Selon l'exemple de Howard Becker, il importe devant un cliché d'une cérémonie religieuse de se poser des questions auxquelles il peut répondre : non pas « est-ce une image vraie de la manière dont "ils" pratiquent tel ou tel rite ? » mais plutôt : « Prennent-ils des attitudes sérieuses pour pratiquer la cérémonie religieuse ? » La garantie de la réponse renvoie à des signes photographiques qui « ne trompent pas » et ne semblent pas impliquer une interprétation arbitraire trop marquée [Becker, 1986 : 276-279]. C'est l'évidence culturelle qui prime : comment lire autrement le bâillement nonchalant d'un homme que comme un signe, sinon d'ennui, d'un désengagement personnel au moins momentané et d'un temps faible de l'action, c'est-à-dire du mode mineur de la réalité ? Ce

point dépend directement de la force du visage qui « est la région dominante du corps dans laquelle sont gravés les enchevêtrements complexes de l'expérience, du sentiment et de l'intention » [Giddens, 1987 : 116]. Cette primauté du visage comme moyen d'expression et de communication implique des règles comportementales privilégiées. Selon l'exemple d'Anthony Giddens, on ne saurait difficilement, dans nos sociétés, interpréter le fait de tourner le dos à d'autres personnes autrement que comme un geste – non nécessairement conscient et réfléchi – de mépris, sinon d'indifférence. À l'observateur de faire un appel à sa « familiarité » du monde culturel pour reconnaître les marques habituelles de communication du corps et du visage. Plus qu'un lieu d'observabilité réciproque, l'espace public est également, selon une perspective ethnométhodologique, constitutif « d'une intersubjectivité pratique, c'est-à-dire la reconnaissance réciproque comme sujet, de la liaison des personnes et de l'enchaînement de leurs actions dans la coopération sociale » [Quéré, 1990 : 101]. Dès lors, la manifestation publique des actions et des expressions est aussi une communication et une socialisation. Mais il importe d'ajouter, selon notre perspective, que la structure sociale, en même temps qu'elle constitue des attentes normatives et un ordre visible, inclut, sans qu'elle s'en trouve perturbée, un jeu de distanciation repérable par les détails particuliers.

Deuxièmement, la méthode grapho-photographique constitue un autre repérage des constituants de l'image. Elle doit compenser la tendance neutralisante ou uniformisante de la photographie, par la mise en évidence, dans le dessin, d'éléments essentiels. Il s'agit en fait de réaliser, à partir d'un calque posé sur une photographie, une silhouette, c'est-à-dire de suivre les traits désignés comme principaux et les contours de ce que l'on veut faire ressortir [Leeds et Winkin, 1991]. Cette méthode est fondée sur le principe de schématisation : hiérarchiser et faire apparaître les éléments pertinents ou les traits distinctifs, en vue de réduire la prolifération et l'incertitude du sens de l'image et, donc, le nombre d'interprétations possibles. Véritable mise en scène et construction de l'objet, la représentation des silhouettes pourrait distinguer, grâce à des traits aux épaisseurs variées, les détails de l'action générale et mieux faire apparaître les petits gestes différentiels des éléments pertinents. Avec ce jeu des silhouettes, l'image épouserait les multiples niveaux de l'écriture. Il y a d'abord la photographie-concept, caractérisée par l'accentuation d'un ou plusieurs aspects du donné photographié (vestimentaire, gestuel...) et/ou d'un enchaînement de phénomènes parfois isolés, diffus ou discrets. Il doit ainsi se dégager un système de codes, dont les règles privilégiées de composition supposent un univers doté d'un sens spécifique et articulatoire de divers éléments isolés. Ensuite, liée au point précédent, l'application d'une grille spécifique de lecture, par exemple les codes « somatotactiques » [Spiegel et Machotka, 1974 : 113-146] et/ou « proxétiques » [Hall, 1974 : 57-62], est susceptible

de faire apparaître de nouvelles données sur la complexité et la vulnérabilité ethnographique d'une situation. Cela à partir des renseignements sur la position interpersonnelle, les mouvements interpersonnels, l'intensité de l'engagement, les positions du corps, l'intensité des mouvements gestuels de chaque partie du corps, les types de regard, les zones de déplacement du corps pour effectuer un mouvement déterminé. Enfin, la cadre-analyse photographique vise à réutiliser les informations des deux premiers niveaux de lecture. Loin d'épouser le foisonnement du réel, la photographie-concept et le code de lecture adopté risquent de trop le structurer, de l'assécher ou, en tout cas, de réduire et d'exclure. C'est à ce propos que la photographie-cadre a pour but non seulement de viser l'élément focalisateur de la scène étudiée, mais en même temps de laisser voir la latéralité comportementale qu'elle implique. Dans un premier temps, les silhouettes dégagées à partir du calque, et ensuite l'œil nu bien exercé, peuvent saisir cette mouvance comportementale constituée par des détails particuliers. En révélant ce qui se donne à voir et ce qui se gestualise, en laissant la réalité exister dans sa particularité, ce type de lecture photographique contribue à cadrer une scène à partir de son événement focalisateur, mais, ce faisant, elle indique les modalisations de ce cadre soumis à une vulnérabilité permanente. Selon cette perspective, il est intéressant de voir la manière dont une photographie, à partir de la transformation stratifiée et modulée du réel sur un support plat et uniforme (c'est-à-dire une surface bidimensionnelle), et en même temps à partir de la mise en évidence graphique, montre, sinon des choses qui n'existent pas, au moins des situations où les acteurs ne sont pas complètement absorbés [Piette, 1992a et 1996]. Si Sol Worth souligne que l'image photographique ne peut montrer des choses équivalentes à l'affirmation de ce type verbal « ce n'est pas, ce n'est pas le cas », ne peut-on pas ajouter que la lecture des photographies permet de voir des choses qui ne sont pas vraiment ?

Troisièmement, il reste, sur la base de cette lecture, à organiser la description de l'image photographique et à inscrire, dans le texte que constitue la « légende », les détails. Alors que l'auteur semble facilement s'effacer derrière le texte écrit, la photographie visibilise en permanence le hors-champ (c'est-à-dire l'espace invisible avec lequel l'espace photographique entretient nécessairement une relation) et, ainsi, la présence du chercheur-photographe. Dès lors, l'image intensifie d'une certaine façon la dimension réflexive d'une recherche. En même temps, en tant que trace du réel, cette image photographique accentue la tendance objectivante de l'écriture, par renvoi au référent. En partant des principes de l'index et de l'isomorphisme, la photo permettrait, par cette sorte d'objectivation, une libération des modalités descriptives du carcan positiviste. Gregory Bateson avait pressenti cette perspective, malgré son insistance quelque peu excessive sur l'objectivité de l'image : « Nous avons supposé que l'objectivité des photographies

elles-mêmes justifie une certaine liberté dans l'écriture de la légende » [Bateson et Mead, 1942 : 53].

Quelles seraient alors les stratégies descriptives possibles ? À côté du récit réaliste, où l'auteur absent du texte est bien confiant dans la description et l'adéquation de celle-ci au réel, John Van Maanen mentionne deux autres modalités du texte ethnographique. D'une part, le récit confessionnel, où l'auteur personnalise sa description qu'il associe à une expérience personnelle, conscient que son travail est un acte herméneutique et toujours prêt à une autoréflexion sur les préjugés, les modalités de son travail et l'absence de neutralité. D'autre part, le récit impressionniste, qui vise à capter sur le mode personnel, non sans valoriser l'effet littéraire, une scène ou un fragment de l'événement, en préférant le détail souvent oublié et l'ambivalence de la situation [Van Maanen, 1988]. Dans l'anthropologie contemporaine, à la recherche de nouvelles stratégies textuelles, n'apprend-on pas précisément que deux de ces nouvelles tendances sont non seulement la valorisation de l'engagement personnel de l'auteur, mais également l'attention particulière aux détails microscopiques et aux registres de l'indétermination et de l'imprévisible par rapport à l'ordre ?

La description modalisée, telle que la présente Philippe Hamon en alternative au genre réaliste auquel participe le texte ethnographique classique, peut être intéressante à ce propos : il ne s'agirait plus de pratiquer l'écriture transparente, sérieuse et démodalisée, mais de se démarquer d'une « description [qui] a toujours affaire avec un horizon d'attente préalable donc avec une norme, un code, un modèle préexistant » [Hamon, 1981 : 127]. Une telle description alternative devrait être pratiquée selon une double stratégie :

- l'oscillation entre le registre du général et de l'homogène (la classe, le type...) et le registre du particulier et de l'hétéroclite visant le détail particulier ;
- la modalisation de l'écriture en fonction de la légitimité du modèle standard de description, visant par un jeu d'adverbes, de négations, à saisir les manques, les

écarts, les contradictions par rapport à un modèle préalable. Décrire une réalité culturelle ne consisterait pas uniquement à présenter des règles et des codes qu'il faudrait connaître pour y participer, mais aussi à présenter, sans effet intégrateur, l'espace de jeu créé entre cette norme et la limite à ne pas dépasser pour rester, si l'on veut, dans la non-pertinence, selon le cadre de la situation en question. C'est dans cet espace que vont surgir bon nombre de détails.

Ainsi, extraite d'un bon livre d'anthropologie sociale, une description de quelque situation de la vie sociale met souvent en présence des acteurs dont l'appellation générique fait imaginer un « homme unique » et oublier les gestes particuliers des uns et des autres, comme si ces hommes étaient rivaux à des comportements tout à fait déterminés. Si nous regardions les images photographiques de la même scène, que verrions-nous ? Les mêmes acteurs accomplissant leurs actions sur le mode de la généralité bien respectée, mais aussi des hommes entraînés à des petits écarts tolérés, traités comme tels ou, à la limite, non aperçus par les autres : tourner sa tête ou son corps, ne savoir que faire de ses mains, se détourner de son action, entamer un aparté avec son voisin, avoir l'air absent, présenter une attitude non impliquée voire indifférente dans l'action en question, se déplacer légèrement, jeter un regard distrait dans une autre direction, être en position expectative, lancer un sourire, etc. [Piette, 1992 et 1996]. Bref, tohu-bohu et brouhaha ordinaires, contingences et particularités. L'intérêt de la photographie, dirait alors Barthes, c'est la coprésence de deux éléments. D'une part le *studium*, qui renvoie à une « information », à un « intérêt général ». D'autre part le *punctum* : « c'est lui qui part de la scène, comme une flèche et vient me pincer [...], déranger le *studium* ». Le *punctum* c'est un « détail » ou un « supplément » donné par hasard, non voulu par le photographe, soit l'effet du particulier dans le général, ou encore du potentiel dans l'actuel. Et si ces détails n'étaient pas sans intérêt pour comprendre l'être humain [Barthes, 1980] ? ■

I Notes

1. Cf. [Wright, 1991].

2. Pour toutes ces informations, voir l'ouvrage collectif coordonné par Edwards en 1992.

et, en particulier, les articles de Edwards, Scherret, Poignant et Pinney (cf. bibliographie).

3. D'où bien sûr la responsabilité scientifique de l'observateur justifiant ses options photographiques, identifiant les images et assurant

au corpus recueilli et présenté une bonne force de conviction.

4. Pour toutes ces données épistémologiques, voir les ouvrages de Philippe Dubois et d'André Romillé (cf. bibliographie).

I Références bibliographiques

BARTHES Roland, 1980, *La chambre claire*, Paris, Le Seuil.
 BASTIÈRE Françoise, 1985, « Iconographie des textes scientifiques », *Culture technique*, 14 : 133-151.

BATESON Gregory et Margaret MEAD, 1942, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York, Academy of Sciences.

BECKER Howard, 1986, *Doing Things Together: Selected Papers*, Evanston, Northwestern University Press.

BRIDGMANTELL Ray, 1970, *Kinesics and Context. Essays on Body*

- Motion and Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- DUBOIS Philippe, 1983, *L'acte photographique*, Paris, Nathan.
- EDWARDS Elizabeth et al., 1992, « Introduction », in *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press : 3-17.
- FYFE Gordon et JOHN LAW (eds), 1988, *Picturing Power : Visual Depiction and Social Relation*, London, Routledge.
- GIDDENS Anthony, 1987, *La constitution de la société*, Paris, PUF.
- HALL Edward, 1974, *Handbook for Proxemic Research*, Washington, American Anthropologist Association.
- HAMON Philippe, 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- LATOUR Bruno, 1985, « Les vues de l'esprit », *Culture technique*, 14 : 6-29.
- LEIDS-HORWITZ Wendy et Yves WINKIN, 1991, « La maîtrise visuelle de l'ordinaire : l'usage des silhouettes dans l'enseignement de la communication interpersonnelle », *Les Cahiers internationaux de psychologie sociale*, 12 : 61-76.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1994, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon.
- MALINOWSKI Bronislaw, 1985, *Journal d'ethnographie*, Paris, Le Seuil.
- MOLES Abraham, 1990, *Les sciences de l'imprécis*, Paris, Le Seuil.
- PEIRCE Charles Sanders, 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil.
- PIETTE Albert, 1992, *Le mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-la-Neuve, Peeters.
- 1992b, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, 18 : 129-136.
- 1996, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié.
- PINNEY Christopher, 1992, « The Parallel Histories of Anthropology and Photography », in Elizabeth Edwards et al., *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press : 74-95.
- POIGNANT Roslyn, 1992, « Surveying the Field of View : The Making of the RAJ Photographic Collection », in Elizabeth Edwards et al., *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press : 42-73.
- PRETO Luis J., 1993, « Entre signal et indice : l'image photographique et l'image cinématographique », *Xoana*, 1 : 17-40.
- QUÉRÉ Louis, 1990, « Agir dans l'espace public », *Raisons pratiques*, 1 : 85-112.
- ROUILLE André, 2005, *La photographie*, Paris, Gallimard.
- SCHUBIC Joanna Cohen, 1992, « The Photographic Document : Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry », in Elizabeth Edwards et al., *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven-London, Yale University Press : 32-41.
- SNYDER Joel, 1984, « Documentary Without Ontology », *Studies in Visual Communication*, 10 (1) : 78-95.
- SPIEGEL Dan, 1982, *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann.
- SPIEGEL John et PIVEL MACHOTKA, 1974, *Messages of the Body*, New York, Free Press.
- VAN MAANEN John, 1988, *Tales of the Field*, Chicago, University of Chicago Press.
- WORTH Sol, 1981, *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- WRIGHT Terence V., 1991, « The Fieldwork Photographs of Jenness and Malinowski and the Beginnings of Modern Anthropology », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 22 (1) : 41-58.

I ABSTRACT

Epistemological bases of photography

By evoking the characteristics of photographic images this article aims at evaluating their logic and impact in social sciences. Photographs indeed are full of signs that can reveal numerous details of social life, but their scientific use requires a methodology, in particular concerning their interpretation by means of descriptive commentaries and silhouette drawings.

Keywords : Photography. Methodology. Epistemology. Detail. Silhouette.

I ZUSAMMENFASSUNG

Epistemologische Grundlagen der Fotografie

Durch die Evokation der Charakteristiken der fotografischen Bilder zielt dieser Artikel dazu, ihre Logik und Impact in den Sozialwissenschaften zu erwägen. Zwar sind die Fotos voller Zeichen, die zahlreiche Einzelheiten des sozialen Lebens erkennen lassen, aber ihr wissenschaftlicher Gebrauch erfordert eine Methodologie, besonders hinsichtlich ihrer Deutung mittels deskriptiven Kommentare und Silhouettenzeichnungen.

Schlüsselwörter : Fotografie. Methodologie. Epistemologie. Einzelheiten. Silhouette.