

Antropologia Portuguesa

Volume 14 · 1997

Departamento de Antropologia | Universidade de Coimbra

Modes de voir et modes de présentation: anthropologie et musées au XIX^e siècle

Nélia Dias

*Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa
Av. das Forças Armadas
1600 Lisboa*

IL EST D'USAGE D'ADMETTRE QUE LE MUSÉE est le lieu par excellence destiné à l'exercice du regard. Cependant l'acte de regarder et de voir, loin d'être un mouvement "naturel" et spontané, s'inscrit dans une pratique culturelle spécifique qui détermine les modes de voir tout comme la façon de voir. De plus, et pour ce qui est de la tradition occidentale, voir est synonyme d'acquisition des connaissances, un lien étroit unissant ainsi la vision aux mécanismes cognitifs. Très souvent le musée est envisagé comme un lieu de diffusion des connaissances, ce qu'on appelle "la popularisation" du savoir⁽¹⁾, comme si cette institution était tout "naturellement" destinée à l'enseignement par les yeux. Ceci rend compréhensible le peu d'intérêt accordé au musée en tant qu'élément participant de la construction même des connaissances⁽²⁾.

La lecture des textes des conservateurs de musées ethnographiques du XIX^e siècle atteste de leur extrême souci en matière de présentation des objets, tant pour ce qui est du contenu du message à transmettre qu'au point de vue de la forme et de la mise en oeuvre des moyens d'expression. L'étude des musées permet, de ce fait, de réfléchir sur les conceptions théoriques sous-jacentes à l'exercice du voir et d'apporter des éléments pour une histoire et théorie de la connaissance. Si le musée a été conçu, dès son origine, comme un lieu destiné à faire voir et à donner à voir des objets, il est aussi une institution qui délimite la frontière, toujours mouvante, entre ce qui est visible et ce qui ne peut être vu. Comment s'opère le partage entre le visible et l'invisible, entre ce qui peut être vu et décrit et ce qui ne se nomme pas? Qu'est-ce que "voir" une culture ou le passé⁽³⁾ dans l'espace du musée? Peut-on parler de différents modes de voir et comment ces derniers subissent-ils des

transformations tout au long des diverses périodes historiques? Des travaux récents ont mis en évidence la variabilité culturelle et historique de l'expérience visuelle tout comme l'existence de plusieurs "régimes scopiques", pour reprendre la formule de Martin Jay (1993).

Il est dans mon propos d'examiner d'une part, comment un savoir, en occurrence, l'anthropologie, se donne à voir et se met en scène dans l'espace du musée; de comprendre le rôle assigné à la vision dans la démarche anthropologique, et notamment pour ce qui est des musées ethnographiques au siècle dernier. D'autre part, d'ébaucher les linéaments d'une recherche sur les relations entre modes de voir, stratégies expositives et buts visés. Une remarque s'impose: la notion de vision employée ici est à entendre en tant que "mode historiquement variable d'une pratique cognitive", selon les termes de Marx W. Wartofsky (1979), elle ne se rapporte donc pas aux mécanismes physiologiques et psychologiques.

La Spatialisation du savoir

Historiquement l'anthropologie a été étroitement associée à l'histoire naturelle; cet héritage naturaliste se manifeste à la fois dans un certain nombre de démarches méthodologiques – observation, collecte, classification, établissement de séries. "Toutes les sciences naturelles entraînent la formation de collections servant de base aux études, et en justifiant les résultats. L'anthropologie a aussi les siennes" écrivait en 1867 Armand de Quatrefages, professeur de la chaire d'anthropologie au Muséum d'Histoire naturelle de Paris. Avancer que le musée a été un élément central au développement et consolidation du savoir anthropologique ne signifie pas pour autant que cette institution a été un simple instrument d'illustration d'une théorie, permettant la visualisation de celle-ci. Le rapport entre savoir et visualisation des connaissances ne doit pas être envisagé, comme l'a justement noté John Rajchman (1988), d'une manière mécanique et selon un schéma unilatéral. "The spatial scheme of a form of knowledge is not only distinct from the theories which occur within it; it often precedes and makes them possible. (...) The relation between theory and visualization in knowledge is not fixed or given (...) it is rather a matter of contingent

historical configuration" (Rajchmann 1988 :99). Il est donc possible de considérer que c'est le musée qui a, en un certain sens, à la fois conditionné l'orientation théorique de l'anthropologie et infléchi ce domaine d'études vers une "logique visuelle et spatiale" dont les fondements ont été étudiés par Johannes Fabian (1983).

Dans cet ordre d'idées, ce qui caractérise le XIX^e siècle par rapport aux siècles précédents ce n'est pas la soudaine émergence d'un intérêt pour les objets exotiques, mais la création d'un espace, le musée, au sein duquel ces objets sont donnés à voir et peuvent, de ce fait, être décrits. Les remarques de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* au sujet des collections zoologiques et des jardins botaniques et de la façon dont le développement de nouveaux savoirs passait par la constitution d'espaces, par lesquels les objets de science étaient représentés, peuvent trouver leur champ d'application pour ce qui est des collections ethnographiques. Dans *Naissance de la Clinique*, Foucault s'attachait aux modalités de spatialisation et de verbalisation du pathologique, mettant en relief le "régime d'invisible visibilité" en tant que "structure à la fois perceptive et épistémologique". A l'instar d'autres connaissances, l'anthropologie, quant à elle, requiert une sorte de "technologie du visible", pour reprendre la formule de John Rajchman (1988 :96); ainsi, il est peut être permis d'avancer que le privilège accordé à l'observation dans le programme méthodologique de l'anthropologie n'est pas sans rapport avec la constitution de collections. Selon Paul Broca, le fondateur de la Société d'Anthropologie de Paris en 1859, l'anthropologie "est devenue une vraie science d'observation, depuis que de riches matériaux se sont accumulés dans les musées publics et dans les collections particulières. Aux vues plus ou moins ingénieuses, aux hypothèses plus ou moins séduisantes qui ne se prêtaient ni à une démonstration directe ni à une réfutation directe, a succédé l'étude des objets sensibles, dont la description et l'intérêt peuvent être aisément discutés et contrôlés. C'est pour cela que nous voyons partout les progrès de l'anthropologie suivre en chaque pays le développement des collections anthropologiques" (1878 :328).

On n'insistera jamais assez sur l'importance, pour les anthropologues de cabinet du XIX^e siècle, de ce laboratoire de travail qu'étaient les musées et les collections. Les collections permettaient des observations multiples et répétées, ouvrant la voie à la comparaison et à la

classification. Mais, ce travail taxinomique d'attribution juste d'un mot à un objet n'aurait pas été possible sans la faculté de visualiser les choses. C'est cette combinaison d'observation rigoureuse et d'exacte description qui a permis l'essor de l'anthropologie et sa constitution en tant que champ d'études autonome au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle.

La vue est pour le savoir anthropologique le sens par excellence connoté avec l'évidence (l'étymologie du mot évidence dérive du latin *videre*, c'est à dire, voir); il n'est donc pas étonnant que les objets acquièrent le statut de preuves tangibles, de faits, ayant une existence propre et à partir desquels il est possible de dégager des lois et d'élaborer des hypothèses. Selon Edward Burnett Tylor, la collection Pitt Rivers était vouée "to the material evidence of the laws of development of art, custom, and belief" (1896 :VII).

Modes de voir / modes de présentation

Si le musée a été conçu, dès son origine, comme l'espace public destiné à l'exercice du voir (Pomian, 1992), ce serait toutefois réducteur d'avancer que tous les visiteurs partageaient la même expérience visuelle. En effet, les conservateurs des musées ethnographiques du siècle passé n'ont pas été sans ignorer que les techniques de présentation des objets conditionnaient et étaient conditionnées par des modes de voir différents et différenciés. Loin d'admettre le principe de l'imédiateté du voir, ces conservateurs nourris, implicitement ou explicitement, des travaux des physiologistes tels que Herman von Helmholtz et Gustav Fechner, et des écrits d'Eugène Chevreul, ont cherché à attirer l'attention des visiteurs et à leur inculquer des connaissances par le biais de l'enseignement par les yeux et la leçon de choses.

Comme beaucoup d'autres musées des années 1880, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro associait deux stratégies expositives, d'une part la présentation d'objets en vitrines et en armoires, de l'autre la reconstitution, à l'aide de mannequins, de scènes, ce qu'on appelait des tableaux vivants (Dias, 1991). Les vitrines et les armoires imposaient en quelque sorte aux visiteurs non seulement un parcours spécifique mais aussi un ordre mental et logique: il fallait aller d'une vitrine à l'autre,

regarder les objets de haut en bas et de gauche à droite. L'accumulation d'objets selon des critères fonctionnels et formels rendait possible aux visiteurs d'effectuer des observations multiples et méticuleuses afin de dégager des similitudes et des différences. Cet exercice d'observations multiples et variées, de voir selon un ordre logique, proche de la pratique de la lecture, supposait un mode de voir particulier, le *regard*.

Les principaux dictionnaires du XIX^e siècle tels que le *Grand Larousse* et la *Grande Encyclopédie* établissent une distinction bien nette entre *voir* (synonyme d'exprimer une sensation) et *regarder* (synonyme de volonté d'éprouver une sensation, l'intention de voir). Acte intellectuel et volontaire, le regard (son étymologie re-et garde, veiller, prendre garde à) suggère le contrôle et la maîtrise de la chose vue. Comme l'a noté Norman Brynson (1983) l'étymologie du mot regard "points to far more than the rudimentary act of looking: the prefix re-gard, implies an act that is always repeated". L'œil qui exerce son regard sur les vitrines et les étagères est invité, à la fin du parcours, à réunir les choses vues en un tout. Au lieu d'être donnée sous forme visuelle, comme c'est le cas avec les reconstitutions de scènes, la totalité (la culture, l'évolution des armes, pour ne prendre que ces exemples) est à construire dans l'esprit des visiteurs. D'où l'absence de point de vue, entendu à la fois au sens spatial (lieu à partir duquel on peut embrasser la totalité) et au sens logique (en tant que vue synthétique). Distinct du regard, le *coup d'œil*⁽⁴⁾ présuppose un point de vue spécifique, c'est à dire, une position spatiale bien assignée tout comme un mode de voir rapide. "Le coup d'œil frappe en un point, qui a le privilège d'être le point central ou décisif; le regard est indéfiniment modulé; le coup d'œil va droit, il choisit et la ligne qu'il trace d'un trait opère, en un instant, le partage de l'essentiel, il va donc au-delà de ce qu'il voit " (Foucault 1963 :123).

Le coup d'œil en raison de sa faculté de synthétiser et d'assembler des éléments jugés pertinents, semble être le mode de voir le plus répandu dans l'espace des musées ethnographiques, et notamment dans ceux dont les salles obéissaient à des critères géographiques. Ainsi l'un des arguments invoqués par Ernest-Théodore Hamy, premier conservateur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, en faveur du classement géographique résidait dans le fait que ce type de présentation offrait aux visiteurs la possibilité "de saisir d'un seul coup d'œil la physionomie propre à chaque nation" (Dias, 1991 :154). Synonyme de vue synthétique

et de surêté de jugement, le coup d'oeil remettait implicitement vers le travail des conservateurs. C'est ici que la distinction regard/coup d'oeil recoupe une autre distinction, celle entre série d'études et séries éducatives; ce "dual arrangement" a été au centre des réflexions des conservateurs de langue anglaise, comme en témoigne l'abondante littérature sur ce sujet (voir entre autres Flower, Goode, Gray, Holmes et Pitt Rivers).

Aux savants les séries d'études avec de nombreux spécimens permettant des observations multiples et variées; à la différence des hommes de science qui savent où regarder et comment le faire, le public a, quant à lui, besoin d'être éduqué et guidé dans l'espace du musée. Selon J. Edward Gray, keeper du département de zoologie au British Museum et l'un des plus fervents apologistes de la mise en application du "dual arrangement", "what the largest class of visitors, the general public, want, is a collection of the more interesting objects so arranged as to afford the greatest possible amount of information in a moderate space, and to be obtained, as it were, at a glance. On the other hand, the scientific student requires to have under his eyes and in his hands the most complete collection of specimens that can be brought together, and in such condition as to admit of the most minute examination of their difference" (Gray 1864 in Van Keuren 1984). Le texte de Gray éclaire de façon significative les enjeux perceptifs et cognitifs sous-jacents aux deux types de séries. Les séries éducatives ne contenaient qu'un nombre limité d'objets dans un espace bien défini permettant ainsi la saisie de la totalité en un coup d'oeil. Il serait possible d'établir une correspondance entre série éducative/coup d'oeil et série d'études/regard. D'ailleurs, il est intéressant de noter que Tylor considérait les "educational series" "as lesson book for the learner" et les "research series" as "reference book for the learned". De plus, pour ce qui est des séries éducatives "much of their meaning may be read at a glance", selon les termes de George Browne Goode (1889), alors que les research series permettaient, selon Tylor, "to look before and after". On peut ainsi comprendre la mise en application du mode de présentation géographique dans la grande majorité des musées ethnographiques d'Europe et des Etats-Unis; comme écrivait William Henry Holmes au sujet du classement géographique: "the student or visitor, passing through the hall or hall in which they are installed [the collections], may gather quickly a clear impression of

the people and culture of the area represented. (...) The geo-ethnic assemblage of exhibits is generally applicable and affords many advantages, giving at once to ordinary visitors and to students a comprehensive notion of the peoples of the world and their culture" (Holmes 1902 :360). A la différence donc du classement en séries typologiques, dont l'exemple paradigmatique est le Pitt Rivers Museum, fondé sur une approche comparative des cultures.

Moyen et instrument de travail pour les anthropologues, le musée était aussi "a means of conveying knowledge" selon les termes de Pitt Rivers ; transmettre des connaissances par la mise en exposition des objets c'était mettre en pratique l'enseignement par les yeux et ce qu'on appelait la leçon de choses.

Chargé de la section "Anthropologie et Ethnographie" à l'Exposition Universelle de 1889, l'anthropologue Paul Topinard avait été amené à s'interroger sur la façon de présenter des objets pour des visiteurs non instruits : "Ce que désire le premier /le grand public/ ce sont des objets parlant aux yeux, l'instruisant et l'amusant tout à la fois; des choses qu'il comprenne facilement" (1889 :28). Et cet auteur ajoutait que c'était l'occasion de vulgariser quelques idées générales de l'anthropologie auprès d'un public non spécialisé en vue de " lui faire toucher du doigt". L'expression "toucher du doigt" est digne de remarque; synonyme de "convaincre par des choses palpables", toucher du doigt renvoie à la conception de l'objet en tant qu'évidence et à l'étroite association entre l'organe de la vue et celui du toucher. Identifier la vision à une sorte de toucher lointain, c'est à dire l'association entre la vue et le toucher n'est pas spécifique au XIX^e siècle; ce qui est, par contre, propre au XIX^e siècle c'est la diffusion d'un modèle d'enseignement, la leçon de choses, combinant ces deux organes des sens. Largement utilisée dans le domaine de la pédagogie scolaire (voir *La Leçon de Choses* de Charles Delon publiée en 1887 et les notices dans le *Dictionnaire de Pédagogie* de Ferdinand Buisson), la leçon de choses trouve aussi son champ d'application pour ce qui est des musées. Pour George Brown Goode le musée constituait " the most powerful and useful auxiliary of all systems of teaching by means of object lessons" (1889 :427). De même et au sujet de la collection Pitt Rivers, Tylor n'hésitait pas à écrire que "ce n'était pas une collection" mais un ensemble d' "object lessons" portant sur le développement de la culture: "In our time there has come a special study

of human life through such object-lessons as are furnished by the specimens in museums" (1896 :VI).

Toucher du doigt ou toucher des objets dans l'espace du musée est, bien évidemment, une figure de style, à prendre au sens figuré, mais remettant à la notion de "convaincre par des choses palpables". Outre l'association entre l'oeil et le toucher, c'est aussi le postulat que voir c'est croire que se trouve réaffirmé. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'un certain nombre de formules, telles que toucher du doigt, l'enseignement par les yeux et la leçon de choses, sont employées au sujet d'institutions qui, quelque part, présentent un certain nombre d'affinités, à savoir les musées et les écoles. Partir du concret vers l'abstrait, des objets aux idées est au fondement de la méthode inductive, comme en témoigne l'arrêté du 27 juillet 1882 portant sur le plan d'études des écoles primaires publiques en France: "En tout enseignement, le maître, pour commencer, se sert d'objets sensibles, fait voir et toucher les choses, met les enfants en présence des réalités concrètes, puis peu à peu, il les exerce à en dégager l'idée abstraite, à comparer, à généraliser, à raisonner sans le secours d'exemples matériels". Si l'accent est mis, en tout cas en France, sur l'acte de voir, il convient cependant de délimiter clairement ce qui est donné à voir et peut, de ce fait, être vu. Ainsi, Charles Delon dans son livre au titre évocateur *La Leçon de Choses* (1887) tisse des considérations sur ce sujet : " Il n'est pas nécessaire de faire passer sous les yeux des enfants un grand nombre d'objets en une leçon. Cela pourrait même entraîner confusion, distraction: faire perdre de vue le sujet principal en dispersant l'attention sur trop de choses diverses. D'ailleurs le temps est limité; quand on voit trop, on voit mal. Il vaut mieux montrer peu d'objets, bien choisis, et les faire observer avec soin". Ces remarques pourraient également s'appliquer aux musées et collections, et notamment pour ce qui est des séries éducatives.

La vision a été, comme l'a montré Jonathan Crary, au centre d'un grand nombre de domaines de connaissance du XIX^e siècle; moyen de connaissance, la vision devient aussi à cette période objet de savoir et d'études. Le phénomène de l'attention, le développement de techniques pour capter l'attention des visiteurs, la prise en compte du contraste simultanée des couleurs pour ce qui est des vitrines et de leur contenu, attestent de la façon dont divers champ d'études, de la physiologie à l'histoire de l'art en passant par l'anthropologie, ont été traversés par

des préoccupations intellectuelles concernant l'étude de la vision. Parler d'"influence" d'un domaine sur l'autre c'est ne pas prendre en compte la façon dont tous ces domaines d'études appartiennent en fin de compte à un même champ de connaissance et s'inscrivent dans la culture de leur période. Dans cet ordre d'idées il est peut être peu important de savoir si Broca ou Hamy ont lu Chevreul car la culture de leur époque était pénétrée des idées de Chevreul. De même savoir si Broca a lu Helmholtz et notamment ses écrits sur la peinture peut certes nous éclairer sur les préoccupations de l'anthropologue française en matière de cartographie cérébrale du cerveau et de l'assignation des organes des sens aux différents hémisphères cérébraux. Dans son livre *Techniques of the Observer* Crary a montré comment, tout au long du XIX^e siècle, à l'optique géométrique (étude de la lumière et de ses formes de propagation) s'ajoute l'optique physiologique centrée sur l'étude de l'oeil et de ses capacités sensorielles (Crary, 1990 :62); il s'ensuit la prise en compte de la subjectivité corporelle de l'observateur et du corps humain en tant que producteur actif de l'expérience visuelle. L'accent mis sur l'observateur en tant que sujet physiologique ouvre la voie à la prise en compte de la variabilité de la pratique visuelle, ce qui n'est pas sans rapports avec les expériences visuelles qu'offrent ces espaces du voir, c'est à dire les musées. Les deux modes de voir, le regard et le coup d'oeil renvoient à la prise en compte du visiteur en tant que sujet qui perçoit. Dans le regard, l'oeil n'est pas directement concerné par la chose vue, une distance spatiale et conceptuelle s'établit entre sujet et objet; le coup d'oeil, par contre, présuppose la présence du visiteur, en tant que personne participant physiquement dans l'acte de voir. En effet, les reconstitutions de scènes, les tableaux vivants visaient "envelopper" les visiteurs et diluer la frontière entre représentation et réalité

Deux remarques finales; premièrement, si l'on admet que la vision est une pratique cognitive historiquement et culturellement située, il s'ensuit que "voir" une culture dans un musée du XIX^e siècle est radicalement distinct de "voir" une culture dans un musée de nos jours. Des jugements anachroniques sont très souvent difficiles d'être évités surtout pour ce qui est des dimension sensorielles et notamment de l'expérience visuelle dans les siècles passés. Entre les écrits des conservateurs et leurs intentions et la réalité des pratiques, il y a tout un écart qui convient de prendre en compte. Deuxièmement, "voir" une

culture dans l'espace du musée et "visualiser" une culture d'après une description écrite de celle-ci constituent deux opérations mentales distinctes. Il importe de analyser les rapports entre ces deux modes de représentation, d'autant plus que des interférences avaient lieu entre le texte et l'image visuelle; en effet, beaucoup de scènes de l'"homme primitif" conçues par Hamy pour l'Exposition Universelle de 1889 s'inspiraient de la lecture des récits de voyageurs et des dessins qui y figuraient. En d'autres termes les scènes représentées dans les expositions universelles et les musées étaient, dans un certain nombre de cas, des représentations de représentations.

Les anthropologues de la seconde moitié du XIX^e siècle partaient de l'idée selon laquelle les objets ouvraient la voie vers la connaissance des autres cultures. De nos jours, l'oeil n'est plus considéré comme l'organe par excellence de l'acquisition des connaissances; dans des expositions ethnographiques il est de plus en plus fréquent d'avoir recours à d'autres dimensions sensorielles. C'est la notion même de musée qui doit être repensée, à partir du moment où cette institution ne délivre plus ce que l'historien des sciences George Sarton appelait "un enseignement silencieux". Si au siècle dernier l'enjeu résidait dans l'équilibre à trouver entre objets et cartels (voir à ce sujet les remarques de Goode de 1889), à la fin du XX^e siècle l'opposition image visuelle/texte se trouve déplacée au profit des nouvelles technologies. La profusion de musées dans notre siècle témoigne peut être et avant tout que ces institutions sont encore le lieu destiné à l'exercice de l'oeil, et ce indépendamment de la présence ou absence d'objets.

Notes

- (1) Pour un questionnement de la notion de vulgarisation voir Steven Shapin, "Science and its Public". In : R. Olby, G.N.Cantor (eds.). **Companion to the History of Modern Science**, London and New York, Routledge, 1989, p. 990-1007.
- (2) A côté de la vaste bibliographie portant sur les rapports entre vision et savoir (voir entre autres Fyfe and Law eds., 1988 ; Jonas 1954; Ong (1967) et Stafford (1991 ; 1997), il existe par contre peu d'études concernant les musées et les collections (Bal 1996; Jordanova 1989; 1993; Pomian 1992).
- (3) La question de "voir" le passé dans les musées a été analysée avec beaucoup de finesse par Stephen Bann (1988).
- (4) La distinction entre regard et coup d'oeil pour ce qui est des collections ethnographiques a été développée dans Dias (1994); pour ce qui est du domaine de la peinture voir les fines analyses de Norman Brynson (1983).

Bibliographie

- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures. The subject of Cultural Analysis*. London and New York, Routledge.
- Bann, Stephen. 1988. Views of the past – reflections on the treatment of historical objects and museums of history (1750 -1850). In: Gordon Fyfe and John Law (eds.) - *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. London and New York, Routledge, p. 39-64.
- Bennet, Tony. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London and New York, Routledge.
- Broca, Paul. 1878. *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme* (Discours), p. 325 -333.
- Bryson, Norman. 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New York, Yale University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Dias, Nélia. 1991. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1910). Anthropologie et Muséologie en France*. Paris, Editions du CNRS.
- Dias, Nélia. 1994. Looking at objects: memory, knowledge in 19th century ethnographic displays. In: G. Robertson, et al. (eds) - *Travellers'Tales. Narratives of Home and Displacement*. London and New York, Routledge, p. 164 -176.
- Dias, Nélia. 1997. The visibility of difference. In: Sharon Macdonald (ed.). *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London and New York, Routledge, p. 36-52.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press.
- Foster, Hal (ed.). 1988. *Vision and Visuality*. Seattle, The Bay Press.
- Foucault, Michel. 1963. *Naissance de la Clinique*. Paris, PUF.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et Punir*. Paris, Gallimard.
- Gordon, Fyfe ; Law, John (eds.). 1988. *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. London and New York, Routledge.

- Goode, George Brown. 1889. The Museums of the Future. *Annual Report of the Smithsonian Institution*, p. 427-445.
- Holmes, William Henry. 1902. Classification and arrangement of the exhibits of an anthropological museum. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, n° 32, p. 352-373.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of vision in Twentieth Century French Thought*. California, The University of California Press.
- Jonas, Hans. ... ? The Nobility of Sight. *Philosophy and Phenomenology Research*, vol. 14, p. 507-519.
- Jordanova, Ludmilla. 1989. Objects of knowledge: a historical perspective on museums. In: Peter Vergo (ed.) - *The New Museology*. London, Reaktion Books, p. 22-40.
- Jordanova, Ludmilla. 1993. Museums: representing the real? In: George Levine (ed.) - *Realism and Representation. Essays on the Problems of Realism in relation to Science, Literature and Culture*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Ong, Walter. 1967. *The Presence of the Word*. New Haven, Conn., Yale University Press.
- Pitt-Rivers, A.H.L.F. 1888. Address to the section H. *Report of the British Association for the Advancement of Science*, p. 825-835.
- Pomian, Krzystof. 1992. Le Temps du regard. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 42, p. 49-61.
- Quatrefages, Armand de. 1867. *Rapport sur les progrès de l'anthropologie en France*. Paris, Imprimerie Impériale.
- Rajchmann, John. 1988. Foucault's art of seeing. *October*, p. 88-117.
- Sarton, George. 1924. "The Museum of tomorrow. *Natural History*, p. 710-712.
- Stafford, Barbara Maria. 1991. *Body Criticism. Imaging the Unseen in the Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Stafford, Barbara Maria. 1996. *About Looking*. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Topinard, Paul. 1889. Introduction. Exposition Universelle Internationale de 1889. Section I - Anthropologie - Ethnographie (Catalogue), p. 23-29.

Nélia Dias

- Tylor, Edward Burnett. 1881. Anniversary address. *The Journal of the Anthropological Institute*, p. 440-458.
- Tylor, Edward Burnett. 1896. Introduction. In: F. Ratzel - *The History of Mankind*. London, MacMillan, p. V-XI.
- Van Keuren, David. 1984. Museums and Ideology: Augustus Pitt Rivers, anthropological museums and social change in late Victorian Britain. *Victorian Studies*, vol. 28, p. 171-189.
- Wartofsky, Marx W. 1979. Picturing and Representing. In: C. Nadine and Dennis F. Fisher (eds.) – *Perception and Pictorial Representation*. New York, Preager, p. 272-283.