

# MARTOR



---

Title: “La photographie ethnologique transylvaine (1850-1918): de la curiosité à l’initiative lucrative; de la recherche anthropologique à la propagande patriotique”

Author: Ana Grama

How to cite this article: Grama, Ana. 1997. “La photographie ethnologique transylvaine (1850-1918): de la curiosité à l’initiative lucrative; de la recherche anthropologique à la propagande patriotique.” *Martor* 2: 50-57.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-2-1997/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor Journal* is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d’Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l’anthropologie visuelle et culturelle, l’ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l’accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l’auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

**La photographie ethnologique transylvaine (1850-1918):  
de la curiosité à l'initiative lucrative;  
de la recherche anthropologique à la propagande patriotique**

**Ana Grama**  
*Musée ASTRA, Sibiu*

La photographie offre une excellente source d'information pour la connaissance de l'existence individuelle et sociale; c'est une affirmation que personne ne conteste. À partir de cette certitude, la photographie ethnologique transylvaine offre la possibilité d'une étude bien articulée, tant au niveau de la vie économique, sociale, intellectuelle qu'à celui des mentalités, d'un certain espace et d'une certaine époque historique. Les quatre sous-thèmes, annoncés dans le titre, se sont imposés à nous en étudiant les collections d'ICONOGRAPHIE ETHNOLOGIQUE, réalisées au cours de sept décennies (1850-1918) et dont les images proviennent de l'espace sud-transylvain avec des références spéciales à la population roumaine.

Dans nos préoccupations plus larges (une ample étude dédiée aux photographies est en cours de préparation) se trouvent incluses deux autres hypothèses importantes de l'iconographie ethnographique: „La photographie et la psychologie du commanditaire“ et „La photographie et le sujet neutre/le sujet possesseur“, sans mentionner la photographie d'art, le contenu des photographies et même... les „ombres“ des images photographiques.

**La curiosité**

L'apparition (et la généralisation) de la photographie en Transylvanie n'a pas connu de dif-

férences significatives par rapport aux phénomènes similaires dans l'espace européen de l'époque. Il s'agit, tout d'abord, de l'exceptionnel impact qu'une „machine“ et quelques „substances chimiques“ (pour la plupart associées à la poudre et aux alchimistes) ont eu sur une société disposée à assimiler directement toutes les nouveautés techniques et scientifiques de ces temps-là. Moins de deux décennies après la production en série des premières photographies, de nombreux „ateliers“ et plusieurs photographes „indépendants“ fonctionnaient déjà en Transylvanie. Si leur apparition (celle d'Emil Sigerus, par exemple) n'est pas enregistrée par les chroniques de l'époque comme un événement digne d'être remarqué c'est que les photographies se sont „insinuées“ dans la vie de la société de Sibiu: insensiblement, elles passent du statut de „produit curieux“ à celui de produit commun, tout comme les portraits/paysages peints, dessinés, gravés sont remplacés par ceux photographiés. En tout cas, les photographies ne sont pas entrées dans l'existence des gens bruyamment comme... le tram électrique, le téléphone etc., dont l'apparition est observée et notée avec assiduité dans les mémoires de cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Non de moindre importance est le fait que, *alors et là*, de très prolifiques représentants des

arts graphiques (lithographie, principalement, mais d'abord xylographie et même peinture) ont préparé la société à vivre dans une véritable civilisation de l'image. La circulation des livres illustrés et des images autonomes d'„icônes“ chez les Roumains a constitué, en ce sens, un élément favorisant. Si à Sibiu on faisait imprimer des livres depuis trois siècles, le premier atelier de lithographie semble avoir été à Sadu (département de Sibiu) et les seules icônes imprimées sur papier, publiées jusqu'à présent, étaient réalisées couramment dans le village Vale (département de Sibiu). Disposant de possibilités matérielles beaucoup plus grandes, les Saxons de Sibiu – dont la relation avec l'Europe centrale et même avec l'Occident s'était mieux développée et dont la communauté évangélique possédait le plus grand musée des trois Principautés Roumaines – commandaient des portraits aux peintres, étaient abonnés aux revues illustrées, suivaient eux-mêmes des cours intensifs de dessin.

Les premiers photographes furent des techniciens et des artistes, parfois des artistes en crise d'identité, mais doués d'une disponibilité spéciale pour les découvertes scientifiques et techniques: tant du point de vue structurel que par une expérience déjà acquise du visuel. Ceux-là étaient particulièrement enclins à s'impliquer dans des activités pratiques subordonnées à l'esprit explorateur, à la curiosité, dont les manifestations furent très diverses au cours des siècles.

Th. Glatz, le premier photographe important de Sibiu, a été peintre, dessinateur, lithographe, professeur de dessin. Il est né à Vienne où il a aussi étudié. Le fait qu'il se fixa à Sibiu ne constitue pas exactement un *exotisme* mais sa vocation pour l'„inhabituel“ est incontestable; on peut la déceler en regardant son portrait à la bien connue berette sur la tête. Il a travaillé cinq ans comme „amateur“ (1850-1855) en devenant ensuite un professionnel de la photographie.

C. Koller a étudié à l'Université Technique et à l'Académie de Peinture de Vienne, en recevant

pour ses photographies chromatiques de nombreux prix internationaux.

Th. Filipescu, Roumain du Banat serbe (Glogon), fut ingénieur chimiste. Sa série de photos ethnographiques et les explications qui l'accompagnent nous révèlent un incontestable intellectuel ethnologue.

Ilie Beu, médecin, fut le plus tenace maître de conférences qui se servit d'images par „Ski-nopticon“ dans son pèlerinage culturel à travers les villages transylvains.

Ioan Sălăgean, peintre d'églises de Transylvanie, a été découvert dans la 7<sup>e</sup> décennie du siècle passé par le Consulat autrichien de Bucarest comme... photographe à Craiova.

Al. Roșu de Bistrița, le premier grand photographe roumain de Transylvanie, possédait des aptitudes artistiques évidentes mais, vu la situation matérielle de sa famille, il dût suivre un métier: il est devenu... photographe.

E. Schwarz de Brașov reste cependant exemplaire, probablement, dans ce sens. Il se déclare peintre et il se propose de réaliser une collection de photographies ethnographiques; non intéressé par le bénéfice matériel, il justifie son projet comme prolongeant l'expérience acquise dans ses voyages en Allemagne, en France, en Italie, en Égypte.

Il s'agissait donc, d'abord, d'initiatives individuelles de personnes qui avaient en commun la disponibilité d'aborder la nouveauté. Ce statut de „nouveauté“ et d'„inhabituel“ était associé au début exclusivement aux réalités orientales. Les cabinets de „chinoiseries“, présents depuis longue date à Sibiu, ont traversé tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Des artistes, des romantiques tardifs, des mécontents de la vie partagent cet „état d'esprit“ complexe, dominé par le besoin d'une connaissance motivée, dirigé par les nécessités poli-

tiques européennes. Il est évident aujourd'hui que l'extension de l'intérêt pour l'Orient fut motivée, fut utile et servit (inconsciemment) à des fins de type colonialiste. Après l'apparition de la photographie, toutes sortes de voyageurs, même s'ils ne renoncent pas totalement aux cahiers-journaux, sont de plus en plus souvent accompagnés par des „machineries“ (plus ou moins grandes), de vrais ateliers photographiques portables. Il s'était produit une mutation évidente: la prééminence de la parole – moyen essentiel de communication – cède la place à celle de l'image; on se rend compte de la valeur d'un nouveau support d'information, intéressant tant par ses possibilités présentes que futures.

Mais, à un moment donné, les images de l'Orient exotique saturent le marché. D'ailleurs, ce qui n'est pas du tout négligeable, la majorité de la population – dont les besoins d'information étaient restreints – ne demandait pas de telles images. En plus, beaucoup d'entre ceux qui étaient attirés et entraînés par la vague de la „curiosité“ (ou à la recherche d'une autre manière de vivre) ne pouvaient pas se permettre de voyager; tout au plus, ils „ne trouvaient plus leur place“ à cause des célébrités consacrées sur les routes d'eau et de sable.

Dans ce contexte, le contenu des termes *exotique/exotisme*, associés à la „curiosité“, change. Il est possible de lui trouver un équivalent dans les termes *autrement* (que moi, que nous) et *non familier* (à moi, à nous). Par rapport aux Occidentaux et aux gens de l'Europe centrale, „autrement“ se manifestaient – par de nom-



breux aspects qu'on pouvait enregistrer sur la plaque ou la pellicule – également... les „Orientaux“ des territoires plus proches, les „autres“ d'à côté de nous.

Pourquoi, par exemple, ne serait-il pas aussi intéressant de prendre comme sujet une „femme en costume oriental“ habitant le quartier marginal de Sibiu et rarement rencontrée dans la „cité“ (le *bourg*), différente dans ses attitudes et

ses actions des Saxonnes, familières aux photographes de la ville? C'est ainsi que les Roumaines du quartier roumain de Sibiu (appelé „Maieri“) devinrent un sujet de prédilection au milieu du siècle dernier (cher à Glatz, Kröpfel, Auerlich, Maierhofer).

„Autrement“ sont d'ailleurs également les Saxonnes des villages si on les compare à celles de la ville, représentées dans leurs salons, dans la rue ou comme personnages des tableaux peints, des gravures, des „dessins d'ombres“. Si les premières ne sont pas proprement exotiques, elles en offrent quand même un substitut, surtout si on pénètre dans l'espace discret de leur vie familiale. Il y a une multitude d'images de Saxonnes préparant leurs filles pour aller à l'église, richement parées, ou s'employant à leurs diverses activités au foyer.

Combien généreuse est, dans ce sens-là, l'existence des communautés des Gitans nomades, dans leurs sites sédentarisés! Combien pittoresques sont-ils avec leurs costumes aux couleurs bariolées et leurs ateliers d'artisans en plein air!

Afin de satisfaire leur curiosité intellectuelle, les photographes multiplient peu à peu les centres d'intérêt; ceux-ci s'élar-



gissant jusqu'à l'intégration, comme il est naturel, de toute la société. Et, en suivant leur propre curiosité, les photographes ont aussi l'intuition des „curiosités“ des autres; en plus, ils „dirigent“, cultivent le goût commun, compte tenu du fait que l'individu modèle la collectivité avant de se laisser influencé par elle.

### De la „curiosité“ à l'initiative lucrative

La relation photographe-public nous conduit de la manière la plus naturelle à la seconde hypostase de la photographie mentionnée ici: l'atelier photographique – initiative lucrative.

La capacité de cet atelier de produire de l'argent devient vite évidente en Transylvanie comme partout ailleurs: tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Des peintres, des polytechniciens s'orientent rapidement en transformant la passion en métier, mais en conservant, de manière paradoxale, l'avantage de la qualité. À partir de 1855, Th. Glatz n'est plus connu comme graphicien. Les œuvres de peintre dûes à Emil Schwartz ne sont plus invoquées aujourd'hui, même s'il reste toute sa vie avec la nostalgie de son métier „artistique“ (sur l'estampille de son atelier, modeste, ostentativement simple par rapport à d'autres, baroques et toujours remises au goût du jour, il maintient le mot... peintre).

Les ateliers des artisans/artistes photographes respectent toutes les lois de ce secteur d'activité: ils apparaissent et disparaissent, ils sont reçus en héritage (K. Asboth a bénéficié de l'atelier de Th. Glatz), ils grandissent par l'association avec d'autres ateliers, sont achetés (Fischer achète l'atelier de Glatz-Asboth avec ses clichés et même sa sigle, ce qui entraîne encore des confusions dans l'identification des images). Les faibles sont „avalés“ et périssent purement et simplement en laissant aux meilleurs la réussite. Un atelier prospère peut être réalisé, éventuellement, par voie de mariage (Auerlich se marie avec la propriétaire d'un atelier, Julie Herter). Non moins important, les photographes renoncent parfois à leurs préférences personnelles et photographient

„ce qu'on demande“, en délaissant les „étrangers“ pour se tourner vers les sujets goûtés par des bénéficiaires réels ou potentiels.

Les ateliers de Maierhofer et Kröpfel, accrédités comme photographes de „soldats“ et „servantes“, ont résisté... tant que ces bénéficiaires ont eu la possibilité de se faire photographe suffisamment souvent et à un prix convenable pour que l'activité de l'atelier reste efficiente du point de vue économique.

Al. Roșu fait appel à une autre stratégie: il écrit aux „frères roumains“ (*captatio benevolentiae*) de commander seulement chez lui leurs photos, en invoquant aussi les reproductions de 45 monuments roumains du Lăpuș hongrois, déjà réalisées avec des et seulement pour les Roumains.

Afin de gagner une commande lors d'une licitation, le dossier du concurrent utilise, pour être plus convainquant, des documents... photographiques. Le sculpteur en bois Ioan Pâslea, participant au concours pour la sculpture des stalles de l'Église-cathédrale de Transylvanie, vint à Sibiu de Câmpulung – Bucovina avec une série... de photographies, reproduisant de vrais bijoux en bois sculpté à travers lesquelles il voulait étaler sa maîtrise. Conservées depuis 1906 dans la collection de notre musée, elles sont si intéressantes qu'on les reproduit encore de nos jours dans les revues illustrées (*Transilvania* 1995, par exemple).

Comme toute activité lucrative où l'offre doit être bien connue, attractive, explicite, voire même offensive, la reclame fonctionne également ici. On a dans ce sens des documents iconographiques indubitables: dans les vitrines des ateliers on exposait des tableaux avec des centaines de photos numérotées, groupées par ethnies, qu'on pouvait reproduire à la demande du client. La dernière acquisition de nos fonds provient d'un octogénaire, ancien vendeur dans un magasin d'étoffes, qui, il y a 50 ans, en pas-

sant devant la vitrine d'E. Fischer où se trouvait une superbe photographie-tableau, a acheté celle-ci à cause des 23 visages et costumes de femmes de la zone roumaine de Mărginimea Sibiului qui y étaient représentées. La prépondérance des photos de Roumains s'explique par le nombre des potentiels acheteurs appartenant à cette ethnie. Les Hongrois et les Sicules, moins nombreux, entraînent un nombre plus modeste d'images; celles-ci étaient destinées surtout aux chercheurs.

On doit évoquer, dans le même sens, le cas d'Emil Fischer qui s'inscrit le mieux dans l'„économie de marché“ et illustre une de ses lois: la lutte indispensable pour se placer/se maintenir „le premier en top“. C'est en menant cette bataille à tous les niveaux qu'Emil Fischer a réussi. Son succès nous est prouvé tant par la longévité de son atelier que par l'exceptionnelle qualité de ses œuvres qui, à leur tour, ont assuré en effet le succès de l'atelier. Voici quelques faits: Fischer impose les conditions de collaboration (même de manière impolie au besoin) aux journalistes, aux éventuels concurrents (Regine Zegler de *Wiener Mode*) et aux bénéficiaires (les leaders de ASTRA ont du l'accepter comme photographe exclusif de l'Association); il refuse la collaboration avec d'autres collègues (par exemple A. Schwartz); il installe son atelier dans les emplacements les plus favorables et crée des filiales; il est présent en permanence dans la publicité de l'*Adressbuch* de Sibiu; il expose sur les cartons de ses photos – sans cesse actualisés et enrichis – tous les prix et toutes les participations aux expositions transylvaines et internationales, ainsi que sa qualité de photographe officiel de la cour de Bucarest (1906) et même de celle de Vienne.

### La recherche anthropologique

En prolongeant et en spécialisant de manière scientifique le goût pour la „curiosité“, la recherche ethnographique n'a pas ingoré, elle non plus, la photographie. Sans parler des illustrations de livre, les images indépendantes du texte

étaient utilisées en Transylvanie bien avant l'apparition de la photographie. On connaît les gravures, les dessins et même les collages (dessins-textiles) ethnographiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, très bien conservés dans les musées roumains. Ils étaient destinés à être regardés, bien que leur création fut motivée parfois par l'ennui des demoiselles sans occupations. Pour celles-ci on avait imprimé un livre où elles étaient informées de la modalité de colorer à la main les photos. Mais, en fin de compte, la photographie mettait à la disposition des personnes intéressées un moyen d'apprendre plus sur leurs semblables.

Au siècle dernier, la photographie s'associe aux préoccupations scientifiques à travers quatre voies: soit les photographes eux-mêmes ont ce type de préoccupations; soit, entraînés dans leurs activités lucratives, ils „sentent“ que la photographie est sollicitée par les chercheurs; les chercheurs (futurs auteurs de monographies ethnographiques) deviennent eux-mêmes des photographes ou, enfin, des personnes de provenance diverse (voyageurs, humanistes, expérimentalistes, aventuriers, missionnaires culturels, soldats, conseillers ou personnalités politiques) deviennent à la fois des chercheurs et des photographes.

Évoquons quelques figures de photographes et chercheurs réputés, parmi lesquelles des futurs académiciens (Hodoș, Marienescu) ou des personnalités-repères de la recherche scientifique (Sigerus, Bieltz).

Toujours le premier, Th. Glatz, artiste et photographe – qui collabora ensuite avec le photographe „européen“ Carol Koller – a commencé, dès le début de son activité (1850-1855), à réaliser une série de photographies intitulée „habits folkloriques“, organisée selon cinq structures ethniques: Roumains, Saxons, Gitans, Sicules, Hongrois. Elle était destinée sans doute à offrir une base documentaire sérieusement fondée aux chercheurs. À la même époque, l'ethnologue allemand Mannhardt complétait un très complexe questionnaire ethnographique sur les Saxons transylvains, en entraînant dans cette ac-

tivité les prêtres, les instituteurs, les soldats même de ce milieu.

Entre 1862-1867, Hodoș Enea achète des photographies de Th. Glatz: sur le verso, il fait de nombreuses remarques visant à une correcte identification des images détenues. Il a constitué une véritable „collection“ qu'il utilisa ensuite dans plusieurs de ses études ethnographiques et folkloriques, très bien documentées. Convaincu de leur valeur ethnographique, il en a fait une donation au musée ASTRA dans les années 1890-1893.

D'autres (tel Emil Sigerus) notent sur les photos d'intérieurs roumains avec paysans des remarques méticuleuses qui poussent le détail jusqu'à l'indication des couleurs des boutons de la coiffe ou du tablier de la maîtresse de maison. Sans motif apparent, il colore la ceinture d'une de ces paysannes dans les trois couleurs du drapeau national roumain; quoique cet élément aurait pu provoquer la suspicion (et la repression) de la part des autorités, il devait être respecté dans un document ethnographique parce que... il exprimait la vérité.

L'académicien Athanasie Marienescu commande pour le musée ASTRA des photos des plus représentatives; il indique même la manière de les exposer afin de soutenir une idée scientifique. Th. Filipescu en fait de même; on découvre une attitude semblable chez quelques obscurs intellectuels des villages qui, en ajoutant des photos aux costumes offerts au musée ASTRA, notent le mode d'emploi de chaque pièce d'habit afin que les muséographes de Sibiu puissent la présenter dans le plus strict respect de l'authenticité. La description de Moise Popovici, prêtre à Seghiște, ne néglige aucun de ces éléments qu'un système moderne d'évidence du patrimoine ethnologique considère nécessaires: „habits de la Vallée de Băiței – Bihor; la personne photographiée s'appelle Saveta Tempelean, décédée à Câmpeni, née à Hârșești, a été mariée avec l'économiste Melentie Popa. Ces deux villages se trouvent dans la vallée de Băiței. Les dénominations des habits: «voile» pour la pièce qui couvre la tête; la «chemise» (il ajoute aussi la vari-

ante spécifique pour les hommes) et la «*zadia*» – jupe-tablier (appelée *catrință* dans certains endroits). La femme tient à la main «*furca cu caierul și cu fusul*» (la quenouille et le fuseau)“ – photo envoyée, le 27 novembre 1909, par Moise Popovici, prêtre à Seghiște, Hârșești, Bihor.

Un cas particulier en ce qui concerne la recherche anthropologique est offert par le commanditaire des photos du Baron Ludovic Ambrozie, secrétaire d'Ambassade, diplomate du Ministère des Affaires Étrangères de Vienne. En 1905, il envoie plusieurs photos au musée ASTRA avec la spécification qu'il s'agit „d'un costume authentique de Banat“. Il demande en échange des photos pour le musée de Washington, concernant „l'identité des habits et des métiers traditionnels“. Le musée ASTRA lui envoie des photos „exceptionnelles“, réalisées par un „photographe célèbre, M. Emil Fischer“ et „sur demande“. On mentionnait que ces photos étaient nécessaires comme base documentaire pour disposer correctement sur les mannequins les costumes de paysans. À son tour, le baron roumain avait reçu du Musée américain „en échange, un mannequin représentant un chef de tribu habillé à la manière spécifique nationale“. En plus, il écrivait qu'il a besoin de mesures anthropologiques concernant les hommes mûrs (paysans roumains), les femmes, les enfants de trois à huit ans, garçons et filles.

On doit également invoquer le célèbre historien roumain Ioan Lupaș qui, en 1910, confère à la photographie un rôle important: „le sousigné est d'avis que la pierre devrait être photographiée et la photo reproduite dans la revue *Transilvania*, afin qu'elle puisse devenir ainsi objet d'étude pour les spécialistes en archéologie classique“.

D'ailleurs, les concurrents et en même temps les collaborateurs les plus sérieux des ethnologues en ce qui concerne l'utilisation scientifique de la photo documentaire furent les archéologues. Ils parcouraient la Transylvanie, surtout les zones riches en traces romaines et... ils photographiaient des églises, des maisons et des paysans. Ce fut le cas des chercheurs hon-

grois „l'archéologue Maloray Gyula et l'ingénieur Reguly Jenó de Budapest“ qui photographièrent les églises roumaines dans le village Gura Sada.

### La propagande patriotique

On doit se référer, sur ce point, à un contexte historique et politique spécial concernant plus proprement les Roumains de Transylvanie, bien que les autres ethnies cohabitantes ne soient elles non plus à ignorer. La plus belle page de la lutte menée par les Roumains pour gagner des droits légitimes et un statut d'égalité avec les trois autres ethnies – privilégiées – peut être considérée l'organisation d'expositions. C'est une „belle“ page parce qu'elle est propre, sans aucune équivoque. Non seulement les moyens mis en action n'y sont pas agressifs, mais, en plus, on évite les mots... qui, eux, peuvent être partisans, provocateurs, attirant le doute ou impliquant le faux, bien qu'ils soient prononcés avec toute la bonne volonté.

Dans l'exposition, les „armes“ sont... des objets, créés, conçus et réalisés par les Roumains, utilisés par eux et prêtés aux autres, des objets VRAIS. Ils témoignent – comme les leaders organisateurs de l'exposition le demandaient – la VÉRITÉ et seulement la VÉRITÉ, ni plus ni moins. Les gens eux-mêmes y sont représentés tels qu'ils sont, ni plus beaux, ni plus laids que les autres, ni les premiers, ni les derniers, mais selon la place qu'ils méritent. L'intention des associations organisatrices de l'exposition était claire: afin que leur peuple puisse être jugé avec correctitude quant à ses capacités créatives et son niveau de développement, il fallait montrer TOUT; habits, céramique, mobilier, objets de culte; il fallait se „donner à voir“ à travers l'exposition.

Mais comment y faire présentes les réalisations de l'esprit, de l'âme et des mains des Roumains qui étaient difficilement exposables: comment exposer des églises en bois et des maisons artistiquement travaillées, des installations com-

plexes telles que les moulins ou, encore, les scènes de fête et diverses coutumes? Comment ne pas appauvrir l'exposition, en laissant de côté tous ces aspects-là, et implicitement la „vérité“ sur les Roumains? La solution fut claire: il fallait utiliser des substituts exposables de la réalité, maquettes et PHOTOS, exigence que les Roumains ont facilement comprise et honorée de manière responsable.

Les premiers exposants nominalisés dans le catalogue de la plus grande exposition – ouverte le 19 août 1905 lors de l'inauguration du musée ASTRA – sont ceux qui présentent des photos (11/18). Le second prix de l'exposition revient au photographe Emil Fischer qui, à côté d'Emil Sigerus, également photographe, participe avec des photos de sa collection personnelle. Ils sont d'ailleurs les seuls Saxons de Sibiu qui y exposent.

On avait minutieusement préparé cet événement: les organisateurs avaient sollicité des intellectuels des villages des photos dont on indiquait les sujets et même les dimensions afin d'être éloquentes. On en indiquait le contenu requis, le type d'explications, jugées obligatoires, qui devaient les accompagner. Le plus remarquable c'est que les prêtres et les instituteurs y ont répondu non seulement avec une exceptionnelle promptitude mais aussi avec un exceptionnel respect pour la vérité véhiculée par le document ethnographique. Cinquante-sept églises majestueuses en bois ou en pierre, foyers prospères ou modestes, ruelles et maisons couvertes de paille, belles femmes (parmi lesquelles on a choisi Miss ASTRA) et fillettes nues, maîtres de maison agnouillés pour des offices de bénédiction et de protection de l'habitation, tout ou presque tout fut exposé afin de démontrer la dignité d'un peuple qui assume intégralement sa condition.

Ces pièces, conservées dans le musée ASTRA, forment la plus ancienne et la plus complexe collection d'iconographie ethnographique roumaine d'avant la première guerre mondiale. L'authenticité de ces gestes, la lumière propre aux images de cette exposition, la force de cette vérité qu'on

y a présentée ont suscité en peu d'années la justice dûe aux Roumains transylvains.

Notre contribution a fait appel, en raison des exigences méthodologiques, à des dénominations strictes pour les sous-thèmes analysés; tout en simplifiant, on a tracé des frontières là où, en fait, elles n'existent pas. Au fond „tout se tient“, comme disent les Français, et c'est pourquoi il est difficile de décider si Ioan Pâslea, par exemple, est plus représentatif pour l'„activité lucrative“ que pour la conscience des valeurs artistiques et documentaires de la photographie. Il a fait d'ailleurs don au musée de ses photographies, afin qu'elles y soient conservées, ce qui

prouve qu'il était proche d'une conception presque scientifique en ce sens-là.

L'ingénieur, on plutôt le chercheur Theodor Filipescu (il est l'auteur de plusieurs volumes illustrés avec des photographies ethnographiques) n'est-il en même temps un patriote puisqu'il essaie d'intégrer la communauté roumaine du Banat serbe dans le musée national de Sibiu?

Les sous-thèmes interfèrent et c'est seulement ensemble – complétés également avec d'autres aspects – qu'ils deviennent révélateurs pour l'étude de cette séquence de la civilisation de l'image – la PHOTOGRAPHIE – à laquelle on a dédiée à Paris, suprême hommage, même une MAISON.

