

# MARTOR



---

Title: “Ambiguïté et pouvoir. L’exposition d’ethnophotographie”

Author: Ioana Popescu

How to cite this article: Popescu, Ioana. 1997. “Ambiguïté et pouvoir. L’exposition d’ethnophotographie.” *Martor* 2: 70-74.

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.

## Ambiguïté et pouvoir. L'exposition d'ethnophotographie

Ioana Popescu

*Musée du Paysan Roumain, Bucarest*

L'indication thématique de l'Atelier nous invite à parler plutôt de nos expériences vécues, que des problèmes fondamentaux du domaine. Je m'y soumetts, quitte à trop particulariser ou à paraître intimiste.

En 1994, Jacques Hainard, le directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, est venu au Musée du Paysan Roumain pour faire une conférence sur (sa propre) MUSÉOGRAPHIE DÉRANGANTE. Il s'agissait de la démarche par laquelle le conservateur *manie* les objets ethnologiques exposés, en les démunissant de leur contexte et message originaires afin de les investir ainsi d'un nouveau discours, conçu par l'organisateur. Ce programme scientifique déclaré irrité d'habitude les conservateurs qui sacralisent autant le patrimoine que les méthodes expographiques traditionnelles. Première surprise pour nous – les scientifiques du Musée du Paysan Roumain – d'apprendre que, partout en Europe, l'inertie du système instauré par Henri Rivière mène aux mêmes „conflits professionnels“ que la tradition ethnographique de Roumanie. Jusqu'à ce point, surprise, mais accord total.

Ce qui m'a déconcerté, par contre, fut le deuxième point du discours de Jacques Hainard, celui qui parlait du pouvoir absolu de l'auteur d'une exposition ethnographique, capable de déranger ou même destabiliser l'Ordre officiel. Je ne compre-

nais pas bien comment il pourrait assumer un tel rôle, au cas où la démarche muséologique reste honnête et le fait de s'exprimer par l'intermède des objets ne se transforme pas, bien sûr, en manipulation idéologique. En fin de compte, en exposant une arme de chasse, on ne peut quand même pas prétendre qu'on parle d'une population végétarienne... L'objet garde toujours la mémoire de sa fonction originare. Les objets contiennent leur propre message, même s'ils ont été arrachés de leur contexte naturel.

Et puis, la révélation est venue en travaillant avec l'image. L'image photographique fixe souvent sur papier plusieurs objets, plusieurs personnages, le maximum d'information possible. La photo d'un groupe de faucheurs, par exemple: on peut supposer qu'ils sont une famille; le cadet travaille déjà avec les autres – peut-on construire un discours sur l'exploitation de l'enfant dans le village traditionnel, ou peut-être parler de l'éducation villageoise par apprentissage? La femme sourit – est-elle heureuse parce qu'elle travaille leurs propres terres, parce qu'elle est fière de sa famille, est-elle satisfaite que leur jour de corvée vient de finir ou c'est par pure coquetterie féminine devant la caméra qu'elle sourit? Ils sont habillés de costumes simples de travail – sont-ils des propriétaires ou des pauvres travailleurs payés? Leur peau tannée peut-elle



soutenir un discours sur la chance de vivre en plein air, ou doit-on dénoncer l'injustice qui faisait que les Tziganes devaient travailler les terres des Roumains? En dernier compte, s'agit-il d'un instantané ou d'une scène „de genre“ construite par le photographe? Et ainsi de suite; on peut problématiser à l'infini.

Le plurisémentisme de l'image a comme résultat l'ambiguïté parfaite. Il s'en suit un choix possible très large du message qu'on désire sélectionner (ou inventer?) à partir de l'image. Tout devient possible pour celui qui utilise une photographie comme syntagme dans un discours expositionnel.

### Sources créatrices d'ambiguïté

Une photographie comporte plusieurs étapes obligatoires: le choix du sujet et le découpage de l'encadrement; le choix de l'élément-clé de la composition photographique et de la manière de l'accentuer (lumière, distance, clarté); décider du message que l'image obtenue doit transmettre au récepteur. Jusqu'ici, il s'agit seulement du rôle de l'auteur; c'est lui qui doit parcourir toutes ces étapes, avant de déclencher, s'il veut bien sûr réaliser un document de valeur ethno-esthétique. Mais ce ne sont pas seulement son tempérament artistique ou ses connaissances scientifiques qui décident de son choix.

D'habitude, une série de photographies correspond à une commande ou à un besoin de documentation thématique qui ne peuvent absolument pas faire abstraction de la mentalité de l'époque, de la mode ou du goût esthétique du milieu intéressé. Voilà les premiers responsables de la „subjectivité“ de toute photographie ethnographique.

Dans une deuxième étape, si l'image dépasse la qualité d'un simple enregistrement visuel, elle devient souvent élément de communication avec le grand public, soit par édition, soit par exposition. Dans les deux cas, la culture de spécialité et la *Weltanschauung* de l'ethnologue ou du muséographe imposent le discours qu'il fera, le type

d'exposition qu'il devra installer (documentaire ou artistique, illustration d'une réalité significative ou essai et suggestion d'une nouvelle perspective). Pas seulement la sélection des images sera influencée par la mode de la pensée scientifique contemporaine à l'exposition, mais aussi le système d'encadrement, les techniques les plus modernes de pannotage et d'éclairage et, en fin de compte, le discours même, qui imposera un certain trajet, certains voisinages, tels écriteaux.

Le troisième „participant“ à la communication par la photographie est le récepteur, le public, qui sera satisfait en fonction de son propre horizon d'attentes, et qui devrait être donc pris en compte par l'organisateur de l'exposition. J'ose dire que le message communiqué devrait rester en grand dans les limites de compréhension des visiteurs visés, en tentant chaque fois de forcer ces frontières.

Ces trois „responsables“ de l'ambiguïté transforment l'image photographique *documentaire* en pâte à modeler pour tout discours possible, ou presque...

### Expérience de l'exposition sur l'enfance

Notre choix était l'Enfance. Nous avons commencé bien sûr par dépouiller les Archives selon toutes les directions thématiques: travail, costumes, fêtes, carnivals, églises, visages. Dès qu'un bout d'enfant apparaissait dans un coin du cadre, on le notait. Première observation: l'enfant constituait rarement le sujet principal de la photographie ancienne, il restait plutôt un élément de l'environnement, mais un élément presque omniprésent dans les images.

Fraîchement conquis par cette perspective, on a décidé du discours qu'on voulait établir et de la manière de le faire passer au public envisagé: pour les photographes du début du siècle, l'enfant était seulement un élément de marque de la famille traditionnelle. Il n'était pas un sujet en soi, seulement un membre du groupe, à statut marginal (voir sa place à l'intérieur de la topo-



1900 – Famille paysanne en costume de fête.  
1930 – Enfants de la ville. Instantané de travail.  
*L'enfance*. Exposition de photographie, 1997.



graphie de l'image). L'importance centrale était accordée aux vieux, puis aux hommes, à leurs femmes et, à la fin, aux enfants et aux animaux de l'habitation. Par contre, dans la ville, l'enfant – petit adulte et future personnalité marquante – était photographié dans le studio, en tenue officielle et en postures d'apparat. Seul personnage de l'image, il représentait le futur lumineux de toute sa famille. Pendant la période d'entre les deux guerres mondiales, les prises d'image du village changent, parce que l'adresse même de la photographie change, elle devient document de recherche, réserve d'information de terrain: elle se veut donc „objective“. C'est la période de l'instantané, des paysans en habits de travail, pieds nus, en mouvement, dans leur univers quotidien. Pendant la période communiste, les photographies souffrent d'un nouveau hiératisme, mutilant cette fois-ci, imposé par l'idéologie triomphaliste qui voulait que tout enfant soit enrégimenté dans l'uniforme des „pionniers“, heureux et le regard rivé vers le futur d'or de la société. C'est seulement après 1989 que les photographes reviennent à l'étude de l'enfance; en restant pourtant marqués par l'overdose des bataillons de pionniers, ils se préoccupent surtout des portraits. Actuellement, c'est l'univers intérieur et absolument individualisé qui constitue le sujet principal de la photographie d'art et d'ethnographie en Roumanie.

Ce discours établi, nous avons commencé enfin à nous sentir libres et puissants. Notre „complexe démiurgique“ faisait que de très belles images restent dans les boîtes, parce qu'elles ne pouvaient pas illustrer notre histoire;

tout ce qui sortait de la norme que nous avions décidée – souvent grâce à la génialité du photographe – devait disparaître. Nous voulions illustrer les changements que l'idéologie de l'époque avait imposés et non pas présenter des opposants talentueux... Nous avons souligné ces changements par la tonalité des tirages, par les couleurs des passe-partouts et des cadres, par les voisinages des images exposées, par l'éclairage, parfois par les écriteaux.

Et voilà que nous avons été récompensés par la plupart des visiteurs, qui se sont laissés manipuler jusqu'à déclarer que les gens d'autrefois étaient plus beaux que ceux d'entre les deux guerres, que les enfants de ces derniers n'ont plus la „dignité“ de leurs ancêtres, que les enfants photographiés devant une croix ou une église au début du siècle sont plus „vrais“ que ceux photographiés à la foire dans les années trente...

S'il est possible d'imposer son propre discours à travers l'image photographique (considérée par les ethnographes comme un des plus *objectifs* documents possibles), comment faire pour rester honnête, tout en utilisant les moyens offerts par le plurisématisme?

Déclarer l'ambiguïté du document et risquer de perdre le pouvoir?

Je ne sais pas. Pour le moment je déclare ici que l'objectivité de la caméra n'existe pas, elle a été inventée pour applanir nos vérités et censurer nos pouvoirs. Parce que l'appareil enregistre ce que la sensibilité de l'homme sélectionne. Par contre, l'ambiguïté est une richesse à exploiter et à fructifier: elle peut offrir la vérité de toute subjectivité assumée.

