



Grégory Delaplace, Vincent Micoud

## Les usages sociaux de la photographie en Mongolie : questions de méthode

---

### Résumé

La photographie n'a cessé de se développer en Mongolie depuis les années soixante : aujourd'hui, il n'est pas d'agglomération sans laboratoire minilab, ni de foyer même très éloigné d'un centre urbain, qui ne possède des vitrines de photographies. Le constat de l'omniprésence de la photographie s'impose d'emblée à l'observateur, souvent lui-même sollicité pour réaliser des prises de vue. Pourtant, l'ensemble hétéroclite des actions quotidiennes et discrètes qui entourent la photographie ne se laisse pas facilement appréhender comme objet d'étude. Saisir comme autant de pratiques l'agencement d'une prise de vue, le rôle des différents agents dans la circulation des images, ou encore le déplacement des images dans les vitrines, c'est-à-dire en faire des matériaux propres à l'analyse anthropologique, impose à l'observateur d'élaborer des outils descriptifs *ad hoc*. Les auteurs présentent ici les étapes de l'élaboration d'une méthode d'étude des usages sociaux de la photographie en Mongolie. Cette méthode d'observation participante, prenant le parti d'une ethnologie pleinement expérimentale, se démarque tant de l'approche sociologique des usages de l'image que des méthodes habituelles de l'anthropologie visuelle : en faisant de la photographie non seulement l'objet mais aussi le support de l'étude, elle implique l'observateur, en tant que photographe, dans la production de son objet d'observation.

### Abstract

*The practice of photography has been developing steadily in Mongolia since the 1960's. Today, every agglomeration counts a minilab and every household, even those far from urban centres, displays pictures in showcases. The omnipresence of photography appears plainly and immediately to any observer, all the more so as s/he is often solicited to take pictures for and of people. However, the heterogeneous ensemble formed by the daily and discreet actions that surround photography cannot be easily grasped as a coherent research topic. To consider as so many social practices the organisation of a photo session, the role of the many agents involved in the circulation of pictures, or the disposition of photographs in the showcases, that is, to make proper anthropological data out of them, requires the elaboration of appropriate tools for description. The authors present here the stages of the elaboration of a method to study the social uses of photography in Mongolia in the form of participant observation in an experimental vein, different both from sociological approaches to the use of photography and from the usual methods of visual anthropology. It makes photography not only the object but the medium of study, and involves the observer, as a photographer, in the production of his object of observation.*

### Pour citer cet article :

Grégory Delaplace, Vincent Micoud. Les usages sociaux de la photographie en Mongolie : questions de méthode, *ethnographiques.org*, Numéro 13 - juin 2007 [en ligne].  
<http://www.ethnographiques.org/2007/Micoud,Delaplace.html> (consulté le [date]).

---

## **Sommaire**

### **Introduction**

#### **Les vitrines de photographies et leur contenu**

##### **Les vitrines comme sociogrammes**

*Modélisation de la composition des vitrines*

*L'image de la parentèle d'un foyer*

*La variabilité de l'extension et de la composition de la parentèle*

*La place des portraits dans les vitrines*

##### **La valeur d'une photographie**

##### **La fabrication et la circulation de photographies**

*Les commandes de prises de vues*

*Les commandes de retouches d'images*

*La circulation des images*

### **Conclusion**

### **Notes**

### **Bibliographie**

---

## **Introduction**

La photographie n'a cessé de se développer en Mongolie depuis les années soixante : aujourd'hui, il n'est pas d'agglomération sans laboratoire de développement ni de foyer, même très éloigné du centre urbain, qui ne possède des vitrines de photographies. Popularisée avec la diffusion de la technologie soviétique lorsque la Mongolie était un satellite de l'URSS, la pratique de la photographie n'a pas décliné avec la chute du régime en 1990 [1]. Elle est présente aujourd'hui dans de nombreux événements-clés de la vie sociale mongole : pendant les mariages, où il est d'usage de photographier les jeunes époux et leurs parents respectifs, mais aussi à l'occasion des funérailles, où un portrait du défunt est réalisé à partir d'une photo d'identité agrandie et retouchée. Nombre d'occasions sont prétexte à « prendre des images » (*zurag ава-*) : le jour de la fête nationale, les collègues et amis se font photographier en marge des courses de chevaux et du tournoi de lutte ; après leurs examens de fin d'année, les jeunes diplômés prennent des photos de leur promotion ; lorsqu'ils vont en visite à la capitale, les provinciaux font faire leur portrait sur la place principale, etc.

Les laboratoires de développement installés, dans toutes les villes moyennes, sous franchise japonaise (Konica, Kodak ou Fuji) sont aussi des studios de photographie où l'on vient faire son portrait seul ou en groupe sur fond de fresques paysagères colorées. Ils ne désertent pas et sont ouverts toute l'année, pendant les fêtes bien sûr, où leur activité redouble, mais aussi pendant les pannes d'électricité, fréquentes en Mongolie, qui durent souvent plusieurs jours et obligent tous les commerces à fermer. Les laboratoires de photographes sont parmi les seuls qui continuent à travailler, alimentés en électricité par des groupes électrogènes.

Si le remplacement des Zenyt russes par des appareils automatiques chinois en a démocratisé l'usage, posséder un appareil reste en effet réservé aux citadins et aux familles aisées. Les autres louent les services de professionnels pour les occasions importantes ou profitent du passage de touristes pour demander des portraits de leur famille. Bien que tous les foyers ne possèdent pas d'appareil, il n'en est pas qui ne possèdent au moins quelques portraits d'amis ou de parents, et qui ne les exposent dans ces grandes vitrines décorées, appelées *žaz*, qui trônent au fond de toutes les yourtes, posées sur de lourds coffres dans la partie nord de l'habitation, en face de la porte.

Malgré son omniprésence, la photographie ne s'offre pas pour autant sans résistance à l'observation ethnographique. Si la dimension sociale de la photographie, la place importante qu'elle tient dans la société mongole, apparaît d'emblée à l'observateur, l'ethnologue se sent vite dépassé par le renouvellement fréquent des photographies dans les vitrines domestiques et par les sollicitations constantes de son appareil pour faire des portraits. L'ensemble hétéroclite des actions quotidiennes, parfois discrètes, qui entourent la présentation, la production et la circulation des photographies en Mongolie ne se laisse pas facilement appréhender comme objet d'étude. Saisir comme autant de pratiques l'agencement d'une prise de vue, le rôle des différents agents dans la circulation des images, ou encore le déplacement des images dans les vitrines domestiques, c'est-à-dire en faire des matériaux propres à l'analyse anthropologique, impose l'élaboration d'une méthode d'enquête *ad hoc*.

Lorsque nous avons décidé en 2003 d'entreprendre le travail commun dont nous retraçons ici les étapes, nous nous intéressions déjà depuis plusieurs années à la pratique mongole de la photographie. Grégory Delaplace préparait une thèse d'ethnologie sur les usages liés à la mort dans une région du nord-ouest du pays : il s'intéressait aux portraits de parents défunts réalisés au moment des funérailles à partir d'une photo d'identité retouchée et placés à côté des vitrines de photos de famille. De son côté, Vincent Micoud, diplômé en arts appliqués, recherchait les moyens d'intégrer à sa propre pratique de photographe certaines techniques empruntées à la pratique mongole de la photographie. Nous avons déjà tous deux effectués de longs séjours parmi des familles mongoles et apprenions la langue depuis plusieurs années. Nous pressentions le rôle central de la photographie dans la société mongole contemporaine, tout en nous sentant démunis face à l'ampleur du phénomène. Nous avons l'impression de n'entrevoir que les bribes d'une pratique sociale généralisée, une sorte de fait social total qui participerait non seulement à la constitution et à l'entretien de rapports sociaux, mais aussi à leur reproduction.



#### **La province de l'Uvs**

Nous avons donc entrepris de mettre en commun nos compétences d'ethnologue et de photographe pour étudier ensemble, en Mongolie, ce que Pierre Bourdieu (1965) a appelé « les usages sociaux de la photographie ». Par l'observation systématique des lieux et des situations dans lesquelles sont présentées et fabriquées les photographies — davantage que par les entretiens et les statistiques utilisés par Bourdieu et son équipe — nous avons ainsi entrepris de mettre en évidence les relations sociales que la présentation, la production et la circulation d'images, envisagées comme autant de pratiques, impliquent et rendent visibles. Ce projet a été ponctué par deux enquêtes de terrain auprès de plusieurs familles de pasteurs nomades dörvöd des montagnes de Xarxiraa, dans le nord-ouest du pays (province de l'Uvs), avec qui Grégory travaille depuis plusieurs années [2].

Nous avons commencé ce travail en étudiant la composition des vitrines de photographies présentes dans tous les foyers, en cherchant à mettre en évidence quels types de relations montrent les images qu'elles contiennent. Une famille, le plus souvent, n'expose pas dans ces vitrines toutes les photographies qu'elle possède : lesquelles choisit-elle de montrer ? Cela peut-il donner une idée de

l'état de son réseau de relations sociales ? Nous avons ensuite élargi la perspective de notre étude en considérant l'ensemble du processus de fabrication des images afin d'examiner les relations mises en œuvre à chacune de ses étapes.

Au fur et à mesure de ce travail, nous avons élaboré des techniques de collecte de données permettant d'étudier les usages sociaux de la photographie, non en s'extrayant du processus de production d'images mais en y prenant part, pleinement et méthodiquement. En prenant nous-mêmes des photographies sur commande, en observant les situations dans lesquelles ces images étaient commandées, le déroulement des prises de vue et la réception des images que nous avons réalisées, nous avons mis en place une méthode d'observation participante et expérimentale. En faisant de la photographie non seulement notre objet d'étude mais également le support de celle-ci, nous avons pris le parti de nous impliquer, en tant qu'observateurs, dans la production de notre objet d'observation.

C'est précisément le cheminement qui nous a conduit à cette méthode d'observation participante que nous voudrions présenter ici [3]. Dans la première partie, nous présenterons les outils élaborés pour modéliser la composition des vitrines de photographie, point de départ de notre travail. Dans la seconde, nous exposerons les principaux aspects d'une méthode d'observation du processus de fabrication et de la circulation des images, ainsi que les premiers résultats de son application sur le terrain en 2005 à Xarxiraa [4].

## Les vitrines de photographies et leur contenu



**Photo 1**  
Disposition des vitrines dans les habitations.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 2**  
Disposition des vitrines dans les habitations.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Notre travail a commencé par l'étude de la composition des vitrines, appelées *žaaaz* en mongol, que l'on trouve au fond de presque toutes les yourtes et dans lesquelles sont exposées certaines des photos que possède le foyer [5] (Photo 1, Photo 2). D'un point de vue formel, ces vitrines se composent d'une structure de bois peint encadrant une vitre et d'un panneau de bois amovible de

mêmes dimensions que celle-ci. Les images sont juxtaposées contre la vitre de manière à en occuper toute la surface, et maintenues en place par le panneau de bois, plaqué contre la vitre grâce à de petits clous. Ce système de fixation (**Photo 3**) permet non seulement de presser efficacement les images contre la vitre mais également de les renouveler, le panneau restant toujours amovible. C'est en raison de la double fonction de cet objet — *montrer* et *changer* des images périodiquement — que nous avons choisi de traduire *žaaaz* non par « cadre » mais par « vitrine », petit meuble vitré permettant l'exposition d'objets. D'une soixantaine de centimètres de long sur une quarantaine de large, ces vitrines sont généralement disposées verticalement, par paire, de part et d'autre d'un miroir, sur les coffres contenant les objets précieux du foyer.

Les photographies exposées dans ces vitrines sont, dans leur immense majorité, des portraits de personnes posant individuellement ou en groupe, en intérieur ou en extérieur, à pied ou à cheval, mais presque toujours de face et les épaules droites, le visage tourné vers l'objectif — et donc vers la

personne qui regarde l'image. Peu de portraits semblent avoir été pris dans le vif d'une situation : presque tous les sujets posent, parfois debout les bras le long du corps, ou assis côte à côte. L'expression des visages, sans être vraiment grave, est rarement souriante, sauf pour les portraits de très jeunes enfants et certains portraits de jeunes gens vivant à la ville.

Lorsque l'on demande aux membres de la maisonnée de qui ces photographies sont les portraits, c'est invariablement la même réponse que l'on obtient : ce sont des *ax düü*, littéralement des « aînés et cadets », autrement dit la famille, entendue au sens le plus large et le plus vague possible. Pris isolément, les termes *ax* et *düü* sont les termes de parenté qui s'appliquent aux frères aînés masculins et frères ou sœurs cadet(tes) d'ego. L'expression *ax düü* tend, par extension, à désigner collectivement toutes les personnes, de sexe masculin ou féminin qui, d'une manière ou d'une autre, sont apparentées à ego, de même que certaines autres qui ne le sont pas. Les « aînés et cadets » d'une personne désigne en fait un groupe aux contours flous, un réseau de « parents » (*xamaatan*) d'ego, au sens large, quel que soit finalement le lien de parenté, et qu'il soit réel ou fictif (Sneath, 2000 : 196). Nous verrons en effet que ces vitrines ne contiennent pas que les portraits des frères et sœurs des membres de la maisonnée, loin s'en faut. On y trouve des grands-pères et des grands-mères, morts ou vivants, des pères, des mères, des oncles et tantes, des cousins côtoyant des ami(e)s d'enfance ou des copains de régiment, des collègues, des filles et fils.



**Photo 4**  
Portrait funéraire.  
Photographie : Vincent Micoud,  
2005

Posés à côté de ces vitrines, ou suspendus au dessus, se trouvent en outre des portraits de parents défunts des membres de la maisonnée (Photo 4). Bien qu'il y en ait plusieurs sortes (*cf.* la partie intitulée « La fabrication et la circulation de photographies »), ces portraits mesurent le plus souvent une trentaine de centimètres de haut sur une vingtaine de large. Le défunt y est présenté en costume mongol (*deel*), avec un chapeau s'il s'agit d'un homme et avec ses médailles. Les portraits sont exposés individuellement dans de petits cadres, qui se distinguent des vitrines sur deux points : ils ne contiennent le plus souvent qu'une seule image, et celle-ci n'est jamais changée. Un billet de banque (500 ou 1000 Tögröks, environ 30 ou 60 centimes d'euros) est parfois disposé dans le cadre, sous le portrait, comme une marque de « respect » (*xündlel*) au défunt.

Les portraits exposés sont ceux des morts les plus récents et les plus proches des membres de la maisonnée : le père ou la mère d'un des deux conjoints (rarement leurs grands-pères et grands-mères), ou éventuellement leurs enfants. Un foyer ne possède généralement pas plus de deux portraits de défunts encadrés individuellement, et il se peut qu'il n'en possède aucun ; malgré le mode de descendance plutôt patrilinéaire et la valorisation des relations agnatiques en Mongolie, ce ne sont pas toujours les parents du mari qui sont présentés.

Les familles les plus pieuses possèdent en outre des portraits de divinités (*burxan*), exposés dans des cadres plus petits encore. Certaines personnes âgées réservent un cadre de taille moyenne à plusieurs icônes juxtaposées, qu'ils installent sur un autel spécifique sur lequel ils font des offrandes quasi quotidiennes. Selon les personnes interrogées sur le sujet, ces cadres réservés aux portraits de divinités étaient auparavant plus fréquents en Mongolie. Interdits par la politique anti-religieuse du gouvernement communiste depuis les années trente jusqu'à la fin des années quatre-vingt, ils ont été cachés, parfois enterrés, par les personnes soucieuses de les garder et de les transmettre.

À l'intérieur de la yourte, les portraits de dirigeants socialistes, puis ceux des parents défunts, semblent avoir "pris la place" de ces icônes avec la diffusion de la photographie dans le courant des

années soixante [6]. En effet, même dans les foyers qui ne possèdent pas d'icônes, les vitrines et les portraits de parents défunts font l'objet d'un traitement rituel. Des offrandes sont faites sur les coffres, juste devant les vitrines, lors de certaines occasions particulières comme le nouvel an du calendrier lunaire (*cagaan sar*). Ces offrandes sont explicitement destinées aux parents défunts, mais elles ne sont pas forcément posées devant leur portrait et sont faites même lorsque le foyer n'en possède pas.

Différemment réparties selon les yourtes, les vitrines occupent toujours une place centrale parmi les objets de forte valeur monétaire ou symbolique que contient la partie « arrière » (*xajd*) de l'habitation — le *xajmor* [7]. Cette partie de la yourte, souvent surélevée par rapport au reste de l'habitation, ou tout au moins recouverte d'un tapis, est le lieu de sociabilité par excellence, l'endroit où les aînés et les hôtes de marque sont invités à s'asseoir avec le maître de maison. Exposés dans les vitrines, juste en face de la porte d'entrée, les portraits des « aînés et cadets » des membres de la maisonnée sont visibles par tout visiteur, dès qu'il entre dans la yourte [8].

Dans cet espace public qu'est l'intérieur de la yourte, où tout passant peut, et même doit s'arrêter, les vitrines sont ainsi exposées au regard de tous et de personne en particulier. Pourtant, à de rares exceptions — de jeunes adultes par exemple ou des personnes éloignées de leur famille depuis longtemps qui posent des questions sur tel ou tel portrait — les vitrines ne suscitent que très peu de commentaires. Affirmation muette à laquelle ne répondent pas toujours des paroles, l'exposition des portraits de parents n'en est pas moins, comme nous allons le voir, socialement investie.

## **Les vitrines comme sociogrammes**

Notre première tâche a été de nous pencher sur la composition des vitrines de différents foyers pour mettre en évidence, le plus précisément possible, de qui les portraits y étaient présentés. Si les vitrines contiennent les portraits des « aînés et cadets » d'un couple, celles-ci ne peuvent-elles pas donner une idée de l'extension et de la composition du réseau de « parents » mis en avant par un foyer à un moment donné ? Autrement dit, les vitrines que composent les membres d'un foyer peuvent-elles être considérées comme un « sociogramme » [9], c'est-à-dire un état des lieux des relations qu'elles peuvent et veulent revendiquer comme relations de parenté ? C'est cette hypothèse que nous avons explorée en mettant au point une méthode de modélisation permettant de comparer la composition de différentes vitrines.

### ***Modélisation de la composition des vitrines***

Au cours d'une première enquête de terrain réalisée en 2004 dans le nord-ouest du pays (région de l'Uvs), nous avons systématiquement relevé la composition précise des vitrines d'un échantillon de 19 foyers répartis en trois groupes :

- un réseau de voisinage formé de 8 foyers installés sur le même estivage, à quelques centaines de mètres tout au plus les uns des autres, dans la partie nord de la vallée de Čigaačin dans les montagnes de Xarxiraa.

► un réseau de 8 foyers apparentés : les 6 foyers de 6 frères et sœurs, celui de leur « tante maternelle » (*nagac egč*) et celui de l'un des fils de celle-ci. Ces 8 foyers étaient dispersés dans plusieurs régions de la province de l'Uvs, certains installés en ville et d'autres en zone rurale.

► un ensemble de trois foyers n'appartenant à aucun de ces deux réseaux : deux de ces foyers résidaient sur le même campement qu'une des sœurs appartenant au second groupe ; le troisième est celui d'un couple atypique, composé d'un vieux garçon et d'une femme séparée de son premier mari amenant deux enfants avec elle.

Une **carte** présente la répartition des foyers de l'échantillon et un **schéma** les relations de parenté qui les unissent : le nom du maître de maison (ou de la sœur pour les foyers du second ensemble) apparaît en bleu s'il appartient au premier groupe, en orange s'il appartient au second, et en violet s'il appartient au troisième.

Au cours d'une seconde enquête, réalisée en 2005 auprès des mêmes familles, nous avons pu relever à nouveau la composition des vitrines de plusieurs foyers de l'échantillon : tous ceux du second ensemble (à l'exception d'un seul), ainsi que quelques autres. Au total, sur les deux années, nous avons pu constituer un échantillon de 29 séries de vitrines ; pour ne pas surcharger la lecture, nous n'en présentons ici que 9 : celles relevées auprès du second ensemble de foyers en 2004, ainsi que celles de l'un d'entre eux en 2005.

Composition des vitrines de Togtuur	Composition des vitrines de Celej
Composition des vitrines de Nohojžav	Composition des vitrines de Gansüh
Composition des vitrines de Cecempel	Composition des vitrines d'Otgonbaatar
Composition des vitrines d'Otgonbaatar	Composition des vitrines de Simberen
Composition des vitrines de Ulambajar	Légende des schémas de parenté

Pour chaque foyer, nous avons réalisé trois schémas :

► un schéma indiquant la disposition des vitrines dans la yourte, les objets posés sur les coffres ou suspendus au dessus (légendés en minuscule), ainsi que le nom des parents défunts dont le portrait est exposé dans un cadre à côté des vitrines (en majuscules).

► un schéma reproduisant la composition des vitrines. Chaque vitrine est représentée par un rectangle, dans lequel sont juxtaposés d'autres rectangles qui restituent la forme et la taille relative de tous les objets exposés dans la vitrine, ainsi que la position qu'ils y occupent. A l'intérieur de chaque rectangle est indiqué la nature de l'objet s'il ne s'agit pas d'un portrait (par exemple : « 500T CK » pour un billet de 500 Tugriks exposé du côté de l'image de Chinggis Khan), et s'il s'agit d'un portrait, les personnes qu'il représente. Les sujets d'un portrait sont identifiés par leur nom (en minuscules) ou par leur lien de parenté avec l'une des personnes du foyer selon les abréviations anglo-saxonnes d'usage [10]. Pour ne pas surcharger en noms l'espace de ces rectangles, certaines personnes sont identifiées par leur relation à une autre personne de l'image (par exemple : « altantogtox / sa femme / ses enfants » désigne Altantogtox, sa femme et ses enfants). En outre,

dans les photos de groupes nombreux, seuls les noms de certaines personnes (ceux que l'informateur nommait spontanément lors de l'enquête) sont indiqués, la mention « groupe » terminant la liste. Toute mention autre que le nom des personnes est notée en italiques, et le nom du couple à qui les vitrines appartiennent apparaît en gras et en vert. Enfin, les photographies sur lesquelles apparaissent des personnes décédées depuis sont encadrées en rouge (qu'il s'agisse de leur portrait individuel ou qu'ils apparaissent au milieu d'un groupe), et les images se rapportant explicitement pour les informateurs à un événement précis (nouvel an, fête de départ au service militaire ou fête nationale) sont colorées en jaune.

► un schéma des relations de parenté entre les personnes dont le portrait est exposé dans les vitrines, qu'elles apparaissent seules sur la photographie ou au milieu d'un groupe. Chaque personne est représentée, selon les conventions d'usage, par un symbole indiquant son sexe (triangle pour les hommes, cercle pour les femmes), accompagné de son nom ou du lien de parenté par lequel il est désigné sur le schéma du cadre. Le symbole est noirci lorsque la personne est décédée, et contient un signe + ou - selon qu'il est frère/sœur aîné(e) ou cadet(te) du maître de maison ou de son épouse, ces derniers étant placés au centre, leur nom apparaissant en gras et en vert. En outre, les personnes dont le portrait n'est pas exposé, mais à travers lesquelles quelqu'un dont le portrait est exposé est apparentée à ego, sont représentées par un symbole en pointillés s'il est vivant, et gris s'il est décédé. Enfin, les personnes non-apparentées sont regroupées en bas et à droite des schémas.

Lors de l'enquête que nous avons menée conjointement en 2005, Vincent a pu réaliser des prises de vue de ces vitrines, prenant dans chaque foyer visité une photographie générale de l'endroit où les vitrines étaient installées puis une photographie de chacune d'entre elles. Nous présentons ici une seule de ces séries, à titre d'illustration.



**Photo 5 : Série de prises de vue d'un ensemble de vitrines.**  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

## ***L'image de la parentèle d'un foyer***

Ce que les schémas de parenté ainsi obtenus semblent montrer, c'est l'extension et la composition du groupe de personnes qui participent avec les membres du foyer aux événements marquants de la vie sociale — mariage, départ au service militaire, fête nationale, nouvel an lunaire notamment — à l'occasion desquels sont réalisés les portraits qui alimentent régulièrement les vitrines [11]. Autrement dit, le groupe dont ces schémas semblent dessiner les limites, c'est celui formé par différents « parents » avec qui un foyer revendique une relation, actualisée par la participation commune à certaines activités sociales, sa « parentèle » [12].

Or, c'est sur cette parentèle qu'un foyer compte non seulement dans les événements importants de sa vie sociale mais aussi, cela va de pair, dans une part non négligeable de ses activités économiques. En effet, si la descendance patrilinéaire fonde généralement la transmission des biens matériels — notamment le bétail, mais aussi la yourte, léguée au plus jeune fils — de même que celle du nom (*ovog*), et si elle donne sa base commune à la plupart des systèmes de parenté des peuples mongols, c'est néanmoins sur ce réseau de « parents » aux contours imprécis, constitué de différentes relations subsumées sous une relation générique d'« aînés et cadets » qu'est fondée la coopération économique, l'organisation de la solidarité matérielle et la participation aux événements importants de la vie sociale.

Plusieurs auteurs ont décrit l'émergence de « parentèles amorphiques » (Szykiewicz, 1980) dans les systèmes de parenté mongols du 20<sup>ème</sup> siècle, confrontant leurs hypothèses sur le déclin d'une institution clanique qui aurait organisé mécaniquement les relations sociales dans le passé (Vreeland, 1954, Potkanski et Szykiewicz, 1993, Sneath, 2000) [13]. Tous s'accordent à reconnaître la difficulté de déterminer aujourd'hui les limites de ces parentèles, justement définies par leurs contours flous et la nature assez informelle, variable, des relations qui la composent. Ce que semble permettre la modélisation de la composition des vitrines de photographies, c'est justement de donner une idée assez précise de la nature des relations qui composent, à un moment donné, la parentèle d'un foyer.

Une première impression ressort d'emblée du survol des schémas de parenté de l'échantillon : si c'est la parentèle du foyer qu'ils modélisent, celle-ci ne semble pas se limiter à la parentèle du mari, comme sa position de « maître de maison » (*gerijn ezen*) aurait pu le laisser supposer. Sur tous les schémas présentés ici — et cela vaut aussi pour l'ensemble de l'échantillon — ce ne sont pas seulement les alliés du mari qui s'ajoutent à ses « parents paternels et maternels en lignes directes et collatérales » (Godelier, 2004 : 111) pour former la parentèle du foyer, mais bien la parentèle de l'épouse également.

D'une manière générale, nous avons pu observer le rôle important que tiennent les femmes dans les usages liés à la photographie, et dans l'entretien des vitrines en particulier. Dans tous les foyers que nous avons pu visiter, c'est l'épouse ou, chez des personnes âgées, la plus jeune fille, qui se chargeaient de choisir les portraits qui y étaient exposés et de les remplacer périodiquement. De manière significative, lorsque la yourte d'un jeune homme est montée pour la première fois, avant son mariage, c'est sa mère qui s'est généralement chargée de confectionner ses vitrines à partir de ses propres photographies et de nouvelles faites pour l'occasion ou prises à quelqu'un d'autre. Un exemple de ce genre de « vol de photographie » (*zurgyñ xulgaj*) d'une mère pour son fils sera décrit dans la dernière partie de ce travail.

Les schémas témoignent ainsi que la proportion des parents de l'épouse parmi les personnes dont le portrait est présenté dans les vitrines n'est pas inférieure à celle des parents du mari, et qu'elle est même supérieure dans certains cas (celui de Celej par exemple). La parentèle du foyer, telle qu'elle apparaît dans les vitrines, n'est pas seulement celle du père et mari, mais plutôt le résultat d'une fusion entre les deux parentèles héritées par chacun des membres du couple, auxquelles se sont rajoutées les relations qu'ils ont chacun développées dans le cadre de leur scolarité, de leur travail et de leurs diverses activités. Une analyse plus fine montre même que dans les foyers où vivent de grands enfants s'ajoutent souvent aussi leurs propres amis, camarades de classe ou copains de régiment.

D'autre part, ces schémas montrent que certains des parents dont le portrait est présenté dans les vitrines de photographie sont décédés. Nous avons pu noter dans plusieurs cas que la mort d'une personne n'affectait ni la présence, ni la place de sa photographie dans les vitrines. Dans celles que nous présentons ici, le décès de Žavzan en 2003 n'a entraîné ni le retrait des portraits présents auparavant, ni l'ajout de nouveaux (son portrait funéraire, n'était en outre présent en 2004 que chez un seul de ses enfants, Gansüx). Tout porte à croire que les morts ont leur place dans le réseau de personnes qu'un foyer revendique comme ses « aînés et cadets », et que cette place n'est pas fondamentalement différente de celle qu'ils y occupaient lorsqu'ils étaient vivants.

Enfin, il ressort des schémas de parenté considérés dans leur ensemble que les vitrines de photographies contiennent les portraits :

- ▶ du couple formant le centre du foyer, de leurs enfants ou de certains d'entre eux, ainsi qu'éventuellement des conjoints et des enfants de ceux-ci ;
- ▶ de certains des frères et sœurs du couple (rarement de tous), ainsi qu'éventuellement des conjoints et des enfants de ceux-ci ;
- ▶ des pères et mères du couple (souvent de certains d'entre eux seulement), de certains frères et sœurs de ceux-ci (jamais de tous), ainsi qu'éventuellement des conjoints et des enfants de ces derniers ;
- ▶ de certains des grands-parents (jamais de tous) du couple ;
- ▶ et de quelques autres personnes (amis, collègues) non-apparentés.

### ***La variabilité de l'extension et de la composition de la parentèle***

Ce que ce modèle permet de mettre en relief, c'est avant tout la *variation* de la part relative de ces catégories de personnes d'un foyer à l'autre, et dans un même foyer à différents moments. L'étude comparative et le traitement statistique des schémas de parenté permettrait d'évaluer la variation, au sein des différents ensembles de foyers de l'échantillon, de la part relative prise dans les vitrines par :

- ▶ les hommes et les femmes ;
- ▶ les morts et les vivants ;
- ▶ les parents des générations supérieures (+1, +2) et inférieures (-1, -2) ;
- ▶ les parents du mari et les parents de l'épouse ;
- ▶ les consanguins et les affins ;
- ▶ les personnes apparentées et les personnes non-apparentées.

Une autre approche intéressante serait de mettre en évidence la variation de la part relative des différentes catégories de parents selon la terminologie mongole :

► Les *avga*, terme désignant les collatéraux paternels, et les *nagac*, terme désignant les collatéraux maternels, pour chacun des époux.

► Les *xadam*, terme ajouté (de la même manière que le « beau / belle » de « beau-père / belle-mère ») à la terminologie des consanguins d'ego pour désigner les consanguins de son épouse, et les *xud*, terme qui désigne collectivement les parents des conjoints des consanguins proches d'ego (ses fils, filles, petits et grands frères, petites et grandes sœurs).

► Les « aînés » (*ax*) et les « cadets » (*düüi*) du couple, bien que les schémas présentés ne permettent pas de distinguer ceux des collatéraux qui sont des aînés d'ego et ceux qui sont cadets. Ils ne permettent pas non plus de distinguer parmi les non-apparentés ceux qui sont considérés comme aînés d'ego et ceux qui sont considérés comme cadets [14]. Il faudra, dans les prochaines enquêtes, attribuer le signe + à tous les aînés d'ego, quelque soit leur lien de parenté avec celui-ci, et le signe - à tous ses cadets.

Enfin, parmi les personnes non-apparentées, il serait intéressant d'examiner la variation de la part relative des « amis » (*najz*), des « voisins » (*xörs*), des « camarades de classe » (*neg angijxan*), des « copains de régiment » (*xamt ceregt bajsan*) et des « collègues de travail » (*xamt aždag*).

Cette méthode permet ainsi d'envisager le réseau « d'aînés cadets » d'un foyer non plus comme un groupe aux contours flous, mais comme un groupe aux contours *variables*, et de mettre cette variation en relation avec la situation particulière de ce foyer. L'analyse fine d'un échantillon plus large pourrait alors aboutir à la mise en relief de tendances caractéristiques dans la composition et l'extension de la parentèle d'un foyer selon différents éléments de sa situation (âge du couple, statut social, lieu de résidence, etc.), tendances qu'illustre déjà une première comparaison des schémas présentés :

► La comparaison entre le schéma de parenté modélisant les vitrines de Simberen et celui de son fils Ulambajar illustre ainsi les différences entre le réseau de relations revendiqué par un foyer de jeunes époux d'une part et celui revendiqué par un foyer de personnes âgées d'autre part. Alors que les jeunes époux exposent les portraits de leurs enfants, de certains de leurs frères et sœurs respectifs, des conjoints et des enfants de ceux-ci, de leurs deux parents, morts ou vivants, et de certains collatéraux, Simberen et Čimed n'exposent que les portraits de leurs enfants et omettent leurs frères, sœurs, et même les parents de Čimed.

► La comparaison entre les schémas de parenté modélisant les vitrines d'Otgonbaatar en 2004, juste après son mariage, et en 2005 illustre non seulement l'élargissement de son réseau de relations consécutif au mariage, mais aussi le réseau par lequel (et *pour* lequel ?) il a conclu cette union.

► La comparaison entre le schéma de parenté modélisant les vitrines de Gansüx et celui de son grand frère Noxožav semble illustrer les différences entre d'une part le réseau de relations revendiqué par un foyer urbain, dont l'homme travaille à l'usine, qui a accueilli (à travers Grégory), plusieurs étrangers, et d'autre part celui revendiqué par un foyer nomade dont l'activité n'est presque pas liée à la ville.

► La comparaison entre le schéma de parenté modélisant les vitrines de Togtuur et celui de son petit frère Noxojžav illustre la différence entre d'une part un foyer de riches éleveurs mettant au premier plan les hommes, chefs de famille, apparentés au mari (ses frères, beaux-frères et oncles) et d'autre part un foyer très pauvre où le lignage de spécialistes rituels auquel appartient l'épouse est mis en avant aux côtés des plus riches parents du mari.

En dernière analyse, une comparaison plus fine encore des schémas de parenté modélisant les vitrines d'un groupe de frères et sœurs (tels que ceux que nous présentons ici) permettrait d'examiner quelles personnes, au sein d'une même catégorie de parents, sont mises en avant par qui. Autrement dit, si tous ces foyers exposent des portraits de frères et de sœurs dans leurs vitrines, de *quels* frères et de *quelles* sœurs s'agit-il dans chaque cas ? Y a-t-il des personnes dont les portraits sont exposés plus fréquemment que d'autres parmi les foyers du groupe de germains ? Y en a-t-il qui ne le sont jamais ? Il ressort des schémas présentés ici que certaines personnes, comme Cecempel, apparaissent moins fréquemment que d'autres, comme Gansüx, dans les vitrines de leurs frères et sœurs. Certains de leurs conjoints, comme Batsüx, apparaissent quasi systématiquement, alors que d'autres, comme Cedendamba, jamais. La comparaison de ces schémas avec la généalogie "complète" du groupe de germains montre en outre que tous les foyers n'accordent pas la même importance à leurs collatéraux (l'importance donnée par le foyer de Celej aux collatéraux maternels de celle-ci est sans doute due au fait qu'elle est la seule à être installée auprès d'eux à Ömnögov), exception faite d'Ulambajar et de sa mère, presque toujours présents. Ainsi, l'analyse comparative des schémas produits ne montre pas seulement de quelles relations se compose la parentèle d'un foyer à un moment donné, mais aussi les personnes par lesquelles celui-ci choisit d'actualiser ces relations.

Ce que permet la modélisation des vitrines de photographies, c'est de mettre en lumière non seulement la parenté pratique d'un foyer, les parents sur lesquels elle fonde son activité économique et sociale, mais aussi sa *pratique de la parenté*. Ce modèle permet en effet d'estimer la manière dont, selon la situation, un foyer fait varier l'extension et la composition du réseau de personnes qu'il revendique comme ses « parents » (*xamaatan*), ses « aînés et cadets » (*ax düü*). Autrement dit, il permet d'appréhender la parenté mongole du point de vue « des usages sociaux que les agents font pratiquement de leurs relations de parenté » (Bourdieu, 2000 : 109) [15], et non plus seulement sur le modèle de l'usage exemplaire qu'en font les éleveurs les plus influents, les mieux à même de fonder une activité économique prospère sur des relations agnatiques fortes et de transmettre leur cheptel au sein d'un lignage fortement intégré.

### ***La place des portraits dans les vitrines***

La modélisation de la disposition des portraits dans les vitrines permet enfin d'examiner la place qu'y occupent les différentes catégories de parents. Comparés aux diagrammes de parenté, ces schémas montrent que les portraits, dans chaque vitrine, tendent à être disposés les uns par rapport aux autres selon l'âge relatif des personnes qu'ils représentent, les aînés étant placés au dessus des cadets. Les parents du couple, qu'ils soient morts ou vivants, tendent ainsi à occuper la partie supérieure des vitrines, le couple lui-même, au milieu de ses germains et de ses collatéraux, le centre, et les enfants la partie inférieure. Davantage qu'à l'application d'une règle explicite et particulière aux vitrines, il faut sans doute attribuer cette organisation au principe général d'organisation spatiale, valant pour l'espace de la yourte en particulier, selon lequel les aînés sont

placés « au dessus » (*deer*, terme qui connote également une valeur supérieure) des cadets. Dans les vitrines où les parents du couple sont très peu représentés, c'est ainsi naturellement le couple qui se retrouve dans la partie supérieure de la vitrine. Les morts n'occupent cette partie supérieure du cadre que lorsqu'ils sont les aînés du couple (ce qui est bien entendu le cas le plus fréquent) ; lorsqu'ils sont plus jeunes, ils sont placés en dessous.

Nous n'avons pu relever qu'un seul foyer dans lequel les portraits des parents de l'épouse étaient présentés dans une vitrine différente des parents du mari. Dans tous les autres cas, ceux-ci sont mêlés, de même que morts et vivants, icônes et portraits, sans qu'aucune logique ne ressorte a priori de leur répartition entre les différentes vitrines du foyer. Ce n'est qu'en distinguant les photographies explicitement liées à un événement particulier et en étudiant à des moments différents le renouvellement des images dans les vitrines que l'on s'aperçoit que les différentes vitrines, même lorsqu'elles présentent les portraits des mêmes parents ou catégories de parents, ne montrent pas les mêmes images.

En effet, certaines des vitrines d'un foyer, généralement la moitié, contiennent une proportion plus grande de photographies liées à un événement précis survenu récemment (mariage ou départ d'un homme au service militaire par exemple). Elles en sont même remplies si l'événement a touché de près le foyer et a donné lieu à de nombreux clichés. Ces vitrines sont fréquemment recomposées, de nouvelles photographies venant remplacer les plus anciennes. D'autres vitrines, en revanche, contiennent une grande part de portraits de parents très proches (consanguins du couple notamment) qui ne sont liés à aucun événement en particulier et qui restent constamment exposés, à la même place.

La modélisation de la répartition des portraits dans les vitrines semble ainsi indiquer que les foyers tendent à distinguer dans celles-ci plusieurs registres de relations : des relations *pérennes* d'une part, qui forment le noyau de la parentèle d'un foyer, et des relations *actuelles* d'autre part, avec les personnes qui ont récemment pris part aux mêmes activités sociales ou économiques que les membres de la maisonnée. Les différentes vitrines d'un foyer, autrement dit, distinguent donc moins souvent deux catégories de parents que deux réseaux de relations dans lesquels les mêmes parents peuvent être présents simultanément : l'un constitué par les relations revendiquées de manière permanente par le foyer, l'autre constitué de celles qu'il a récemment actualisées.

## **La valeur d'une photographie**

Il est plusieurs aspects de la composition des vitrines, en revanche, dont cette méthode de modélisation ne permet pas de rendre compte. Elle ne distingue pas, notamment, les parents qui apparaissent sur des portraits individuels, voire sur plusieurs portraits individuels, de ceux qui apparaissent au milieu d'un groupe de personnes. Elle ne permet pas, d'une manière générale, de prendre en compte le *contexte* propre à chaque photographie, contexte qui n'est pas forcément lié à un événement particulier, mais peut seulement consister dans la présence simultanée au même endroit du groupe de personnes photographiées. Le modèle présenté, de ce fait, ne permet pas de distinguer certaines images dont il est pourtant fait un usage différent. Il ne peut rendre compte de :

- ▶ la différence entre deux portraits de la même personne exposés dans la même vitrine ;
  
- ▶ la différence entre le portrait d'un groupe de personnes et les portraits individuels des mêmes personnes, parfois exposés simultanément dans les mêmes vitrines ;
  
- ▶ la différence entre deux portraits d'une même personne dans deux groupes différents.

Ainsi, ce modèle ne permet pas d'expliquer pourquoi le portrait d'une personne est parfois remplacé par un autre portrait de la même personne alors qu'aucun des deux n'est lié à un événement particulier. Autrement dit, il ne donne pas toujours les moyens de comprendre pourquoi, à sujet égal, une photographie n'en *vaut* pas une autre alors qu'aucune différence de qualité n'est exprimée par ailleurs [16]. Cette méthode de modélisation des vitrines laisse entière par ailleurs la question des photographies d'animaux. Sans parler des portraits de chasseurs, photographiés avec leur prise, il arrive que des animaux du troupeau, apparaissant derrière une personne ou à côté d'elle, soient explicitement mentionnés comme sujets d'un portrait. On trouve même dans certaines vitrines des portraits individuels de bêtes exceptionnelles : taureaux récompensés ou chevaux vainqueurs des courses estivales du Naadam. Difficile d'imaginer que ces bêtes sont revendiquées par le foyer comme partie prenante de leur réseau de relations...

En fait, la modélisation de la composition des vitrines, malgré son intérêt ethnographique, ne permet de rendre compte que d'un certain aspect des usages sociaux de la photographie. Elle semble manquer notamment ce qui fait d'une photographie un objet singulier, sa *valeur*. Les résultats de ce premier travail nous ont ainsi conduits à formuler l'hypothèse que *la valeur d'une photographie ne dépend pas seulement des personnes qu'elle représente*. Autrement dit, les images exposées dans les vitrines — images qui sont fabriquées collectivement lors de séances de prises de vue, qui circulent entre plusieurs personnes avant d'arriver dans un foyer — ne peuvent être réduites à ce qu'elles représentent. Il faut alors considérer les photographies mongoles non pas seulement comme des représentations, mais bien comme des objets qui représentent. La remarque n'est pas anodine : envisager les photographies comme des objets implique que le processus de leur fabrication compte au moins autant que le résultat de celui-ci dans la compréhension de l'usage qui en est fait.

A ce stade de notre travail, nous avons donc décidé de compléter notre méthode de manière à pouvoir aussi restituer le processus de fabrication des photographies en Mongolie. Plutôt que de nous extraire de ce processus pour l'étudier de l'extérieur, observant des prises de vues réalisées par d'autres, nous avons résolu de nous y impliquer ; non pas nous départir, donc, de notre objet d'étude, mais y prendre part — et prendre nous-mêmes des photographies.

Si nous avons pris cette décision, c'est que nous étions en fait déjà impliqués depuis longtemps dans la production d'images en Mongolie. Comme nous l'avons déjà souligné, les appareils restent assez rares parmi les familles rurales, et la fabrication d'images nécessite presque toujours le concours d'une tierce personne, un photographe. Les photographes sollicités pour réaliser des prises de vue ne sont pas toujours des professionnels rémunérés. Toute personne possédant un appareil est susceptible de recevoir des commandes à l'occasion de fêtes ou d'événements particuliers, voire tout simplement lors de son passage sur un campement. Nous sommes nous-mêmes fréquemment sollicités pour faire le portrait des personnes chez qui nous logeons, à qui nous rendons visite, ou que nous rencontrons lors de nos trajets. Plutôt que de continuer à répondre passivement à ces commandes, nous avons donc décidé d'y répondre activement, ou plutôt, *méthodiquement*. Nous finirons cette présentation en illustrant brièvement les principes de cette méthode d'observation par le compte-rendu de sa première application sur le terrain au cours de l'été 2005.

## La fabrication et la circulation de photographies

### *Les commandes de prises de vues*



#### **La province de l'Uvs**

Pendant les deux mois d'enquête que nous avons menée conjointement dans plusieurs familles à Ulaangom, capitale de la province de l'Uvs, et dans les montagnes avoisinantes de Xarxiraa, Vincent s'est présenté à toutes les personnes rencontrées comme un photographe, pouvant répondre à toute commande de prise de vue. Nous avons choisi pour travailler un appareil de qualité moyenne, du type de ceux qui sont utilisés par les professionnels sur place. Lorsque cet appareil, à mi-parcours, s'est cassé [17], nous l'avons remplacé par un appareil russe acheté d'occasion auprès d'un photographe local. En outre, nous n'avons utilisé que des films achetés sur place (Konica Centuria 100), dans les laboratoires de développement d'Ulaangom.

Pendant toute la durée du séjour, Vincent n'a pris aucune photographie de sa propre initiative, se limitant à celles qui lui étaient commandées. En tout, nous avons reçu des différentes familles à qui nous avons rendu visite plus d'une trentaine de commandes, plus ou moins conséquentes. Après chaque séance de prises de vues, nous notions pour chaque image le nombre d'exemplaires désirés et faisons développer les films dans l'un des laboratoires d'Ulaangom. Les photographies résultant de chaque séance étaient ensuite remises à une personne, généralement choisie dès la prise de vue par le commanditaire, chargée de les remettre à ce dernier.

En répondant à ces commandes, nous n'avons pas cherché à imiter les photographes professionnels habituellement sollicités en Mongolie. Nous n'avons par exemple fait payer aucune photographie : d'une part pour ne pas limiter les occasions de prises de vues aux possibilités pécuniaires de nos hôtes, et d'autre part du fait que la réalisation de photographies fait habituellement partie des prestations que l'ethnologue fournit en compensation de sa présence sur un campement. Par ailleurs, Vincent a été moins directif que ne le sont souvent les photographes mongols, n'imposant ni le lieu de la prise de vue, ni le cadrage de l'image. Pendant que Vincent photographiait, Grégory notait le déroulement des séances ainsi que les discussions entourant chaque prise de vue. Nous avons ainsi obtenu, pour chaque commande, deux types de documents : les photographies résultant de la séance d'une part, et les descriptions de son déroulement d'autre part. Nous ne présenterons ici qu'une seule commande, à titre d'illustration.

L'une des premières commandes que nous avons reçues nous a été adressée par Xašxüü, lors de notre première visite à Xarxiraa au début du mois de juillet. Grégory connaît Xašxüü depuis plusieurs années et propose de lui rendre visite sur le campement d'été où il a installé sa yourte, près de celle de son père Togtox. Xašxüü est un jeune éleveur, marié depuis peu ; il gère pour l'instant son troupeau conjointement à celui de son père, qui passe souvent l'hiver à la ville.

Nous arrivons chez lui juste avant la nuit. Une fois les nouvelles échangées, il demande à Grégory des photographies prises l'année précédente, qu'il n'a pas reçues. Grégory ne les a pas (elles ont été perdues) mais propose que Vincent, photographe, en fasse de nouvelles, qui seront développées à Ulaangom et qui lui parviendront vite. La femme de Xašxüü propose à celui-ci de faire photographier son cheval, médaillé quelques jours auparavant lors d'une des courses organisées chaque année au début de l'été [18]. Une séance est prévue pour le lendemain, juste avant notre départ.

Nous renouvelons notre proposition de faire des photographies le lendemain, au moment d'annoncer notre départ. Xašxüü fait la sieste, sa femme le réveille et lui dit de se préparer. Elle-même change de vêtements, se maquille, met des boucles d'oreilles, enfile un manteau long mongol (*deel*) de soie et ajuste une ceinture neuve. Xašxüü se coiffe, sa femme l'aide à passer un manteau propre et à enrouler sa ceinture. Ils enfilent tous deux leurs plus belles bottes et Xašxüü met un chapeau qu'il a préalablement épousseté.



**Photo 6**  
Xašxüü posant avec sa femme.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 7**  
Xašxüü posant seul.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Ils se tournent alors vers Vincent pour lui demander où faire un portrait d'eux : il leur répond de choisir ce qu'ils préfèrent. Xašxüü propose de prendre la photographie sous la yourte, mais sa femme le convainc qu'il vaut mieux poser dehors. Ils s'installent à quelques pas de leur yourte, devant un sommet, demandant à Vincent de cadrer l'image de manière à ce qu'il soit visible derrière eux. Ils se tiennent debout, face à l'objectif, et demandent à être pris en pied. Au dernier moment, Xašxüü pose sa main droite sur le dos de sa femme (Photo 6).

Xašxüü demande ensuite, quelque peu gêné, un portrait de lui à la même place. Il reste dans la même position, en appui sur sa jambe gauche, la droite un peu décalée, et pose sa main droite à la ceinture (Photo 7).

Xašxüü demande alors à Vincent de photographier son cheval médaillé ; sa femme rentre se changer sous la yourte. Le cheval est amené et c'est Togtox, le père de Xašxüü, qui en supervise la préparation. Son toupet et sa queue sont noués avec des *xadag* de couleur bleue, pièces de tissus soyeux utilisées dans les cérémonies, notamment comme marque de « respect » (*xündlel*). La médaille est attachée aux montants du licol de manière à se trouver au milieu du front du cheval. Togtox attache les rennes sur l'encolure afin de maintenir la tête droite et passe un autre *xadag* derrière les oreilles du cheval. Xašxüü conduit ce dernier à l'endroit où sa femme et lui ont fait faire leur portrait et reste debout en tenant la bride. Togtox le rejoint et propose de faire d'abord une photographie du cheval seul. Il coince la bride sous une pierre afin de la maintenir au sol et demande que le cadrage permette de voir le cheval en entier (Photo 8). Cette prise de vue ne satisfait pas Togtox, car le cheval a bougé et il craint qu'il n'ait été photographié de biais (le tirage lui donne raison). Il demande donc de recommencer, après avoir repositionné le cheval et posé sur la bride une plus grosse pierre (Photo 9). Celle-ci étant satisfaisante, Togtox dit au jeune cavalier qui a gagné la course avec le cheval de s'asseoir sur sa monture. Il ne change pas de vêtements et reste pieds nus, sur les conseils de Togtox ; le cadrage est identique (Photo 10). Enfin, le cavalier descend et Xašxüü se place debout, du côté gauche de son cheval, tenant la bride dans sa main droite ; le cadrage doit faire apparaître en pied le cheval et son maître (Photo 11).



**Photo 8**  
Cheval de Xašxüü médaillé au *naadam* (1er essai).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 9**  
Cheval de Xašxüü médaillé au *naadam* (2ème essai).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 10**  
Cheval de Xašxüü avec son cavalier.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 11**  
Cheval de Xašxüü avec son cavalier et son propriétaire.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Cette description, encore une fois, n'est donnée qu'à titre d'illustration, il n'est pas question ici d'analyser l'esthétique particulière d'une photographie de cheval médaillé. Nous voulons simplement souligner deux aspects généraux de l'usage de la photographie en Mongolie que cette méthode permet d'illustrer :

► d'une part, les photographies sont, la plupart du temps, prises en série et non indépendamment les unes des autres. Les images d'une même série semblent offrir des perspectives différentes sur le même sujet, toutes étant liées par une relation de complémentarité. A cet égard, la commande de Xašxüü est composée de deux séries, la première offrant deux perspectives sur son jeune foyer (le couple d'une part, le maître de maison d'autre part) et la seconde montrant les trois vainqueurs de la course (le cheval, son cavalier, son propriétaire). Chaque photographie vaut bien entendu pour elle-même, mais également au sein de la série qui lui donne son contexte.

► d'autre part, les photographies sont composées collectivement, les personnes apparaissant sur une image n'étant pas les seules à y participer. La description de la séance commandée par Xašxüü témoigne que ce dernier n'y tient finalement qu'un rôle assez réduit. Deux personnages ressortent par leur implication dans les décisions relatives à la commande : la femme de Xašxüü, qui préside à la préparation de la première série et qui donne à son mari l'idée de photographier le cheval vainqueur, et Togtox, son père, qui supervise la préparation et la composition de la seconde série.

### ***Les commandes de retouches d'images***

La réalisation de prises de vues n'est pas la seule manière de fabriquer des portraits en Mongolie. Certains sont produits à partir de photographies déjà existantes, par des opérations de retouche et de montage. L'étude de ces opérations s'est imposée en cours d'enquête, suite aux nombreuses

commandes qui nous ont été adressées. L'une des demandes déterminantes est survenue à Ulaangom, alors que nous logions chez Gansûx et Otgonceceg, chez qui Grégory a séjourné à de nombreuses reprises.



**Photo 12**  
Portrait d'Otgonceceg avec ses parents et ses frères et sœurs (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Peu de temps après notre arrivée, Gansûx montre à Vincent les portraits de ses vitrines. Certains étant en mauvais état de conservation, Vincent propose d'en réaliser des reproductions. Otgonceceg sort alors d'une des vitrines une photographie qu'elle souhaite voir reproduite, un portrait d'elle jeune avec ses parents et ses frères et sœurs (Photo 12).

Trois semaines plus tard, elle nous reparle de cette commande et Vincent lui propose de photographier l'image à reproduire pour en retirer des exemplaires. Elle saisit l'occasion pour ajouter cinq autres images à sa commande et sort plusieurs photographies de ses vitrines et de ses stocks dispersés. Au final, Otgonceceg choisit : un portrait de sa mère (Photo 13), un portrait de la mère de Gansûx (Photo 14), un portrait du père de Gansûx (Photo 15) et deux portraits collectifs dont un de Gansûx, son père et sa sœur aînée (Photo 16) et un d'elle-même avec sa sœur et une amie décédée depuis (Photo 17). Au fur et à mesure qu'elle déballe les photographies, elle donne quelques indications vagues sur les opérations (agrandissement, colorisation) qu'elle souhaite voir réaliser pour chacune d'elles. C'est alors que nous décidons d'exploiter systématiquement ces commandes pour obtenir le maximum de détails.



**Photo 13**  
Portrait de la mère d'Otgonceceg (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 14**  
Portrait de la mère de Gansûx (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 15**  
Portrait du père de Gansûx (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 16**  
Portrait de Gansûx avec son père et sa sœur aînée (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 17**  
Portrait d'Otgonceceg avec sa sœur et une amie (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Les opérations qu'elle distingue alors sont :

- « coloriser » (*öngö xij-*) les images qui sont en noir et blanc ; elle nous indique pour chacune quelle couleur mettre à quel endroit.

- ▶ « nettoyer » (*ceverle-*) toutes les images, c'est-à-dire repiquer les poussières, les cassures, les rayures, les taches, et redessiner les angles déchirés.
- ▶ « agrandir » (*tomruul-*) les portraits de sa mère, de sa belle-mère et de son beau-père.
- ▶ « fabriquer des montages » (*montaž xij-*) à partir des portraits de sa mère, de sa belle-mère, du père de Gansûx, des deux portraits collectifs. Elle nous demande, entre autres, de changer le fond de ces images, de modifier la couleur ou l'aspect des vêtements de certaines personnes ainsi que de changer certaines coiffures.

Les photographies qu'Otgonceceg demande à Vincent de retoucher sont toutes des photographies anciennes ; leur état d'altération témoigne des fréquentes manipulations dont elles ont été l'objet. Néanmoins Otgonceceg ne souhaite ni reproduire les photographies à l'identique, ni simplement en masquer les accidents. Les commandes de retouche d'images ne sont jamais de simples reproductions d'images déjà existantes : qu'il s'agisse de coloriser, d'agrandir, de nettoyer, repiquer, recadrer, de réaliser des suppressions, des ajouts, ou de remplacer des éléments, l'image est en fin de compte toujours modifiée [19].



**Photo 12**  
Portrait d'Otgonceceg avec ses parents et ses frères et sœurs (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 18**  
Portrait d'Otgonceceg et de ses six sœurs réalisé par Vincent.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

À partir de ce moment, chaque fois que nous avons offert de réaliser des prises de vues, nous avons aussi proposé de prendre des commandes de retouches d'images, encourageant et notant les descriptions les plus précises possibles des opérations souhaitées, y compris des options envisagées puis écartées. Otgonceceg, pour la retouche de sa photographie de famille

(Photo 12), a par exemple souhaité initialement que nous remplacions les visages de ses sœurs par ceux qu'elles ont sur une photographie récente (Photo 18), idée qu'elle a abandonné par la suite.

Nous avons reçu de plusieurs personnes différentes commandes de « colorisation », de « nettoyage », de « repique », de « recadrage », « d'agrandissement » ou de « montage ». Nous n'en décrivons qu'une, particulièrement complexe, à titre d'illustration. C'est celle que nous a adressée Barsaa, collègue de Gansûx à l'usine alimentaire et fils aîné d'un des principaux informateurs de Grégory, Badrax, mort l'année précédente. Lorsque nous proposons de réaliser des retouches d'images pour lui, il nous demande un portrait funéraire de son père, en soulignant l'urgence et l'importance de cette commande. Quand la complexité de la commande devient apparente, il propose de nous rétribuer, ce que nous refusons.



**Photo 19**  
Portrait funéraire réalisé par Barsaa à la mort de son père (date et auteur inconnus).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 20**  
Portrait du père de Barsaa.  
Photographie : Grégory Delaplace, 2000

À l'occasion d'une visite chez lui, nous remarquons qu'il a déjà fait faire un portrait funéraire de son père, à la mort de celui-ci, quelques mois auparavant (Photo 19). Nous notons à cette occasion et à d'autres qu'il est très rare qu'un délai prolongé sépare les funérailles de la réalisation d'un portrait funéraire, quitte à, comme ici, remplacer plus tard le premier portrait.

Dans le cas qui nous intéresse, ce premier

portrait funéraire est classique, réalisé à partir d'une photographie d'identité agrandie et retouchée au laboratoire Konica d'Ulaangom. Barsaa souhaite profiter de notre proposition pour en réaliser un nouveau sur la base d'une photographie prise par Grégory en 2000, à la demande de son père Badrax (Photo 20). Badrax souhaitait que cette prise de vue serve de portrait funéraire après sa mort. Assis sur son campement d'hiver, il portait pour l'occasion plusieurs de ses médailles. Grégory lui fit parvenir deux exemplaires de la photographie, l'un au format 10X15 cm et l'autre au format 18X24 cm. Barsaa nous affirme qu'il a égaré la plus grande et qu'il a fait faire pour cette raison l'autre portrait funéraire. Pourtant, c'est à partir d'une photographie d'identité et non du petit exemplaire réalisé par Grégory qu'il a fait faire ce dernier.

Au fil de nos rencontres, nous insistons pour qu'il nous fournisse autant détails que possible sur sa commande. Il nous demande que la photographie de format 10X15 cm réalisée par Grégory soit recadrée, de manière à ce que son père occupe un plus grand espace, et agrandie au format du portrait funéraire actuel, qu'elle doit remplacer dans son cadre. Au cours de la première discussion, il nous demande de remplacer le campement par un fond *bajgal'taj* (de *bajgal'* : « nature »), d'agrandir, et de nettoyer son habit. L'entretien suivant nous permet de préciser très largement cette première demande et les notions qui y apparaissent :

- ▶ Le paysage doit être verdoyant, montagneux avec des neiges éternelles, sans campement ni présence humaine, sans bétail mais avec du gibier (*an gôröös*), éventuellement des marmottes et des oiseaux.
- ▶ Son père doit porter un chapeau, car on ne se déplace pas tête nue. Le tissu de son habit doit être marron avec des boutons argentés comme sur le premier portrait funéraire.
- ▶ Les manches étant en mauvais état, il est nécessaire de les nettoyer.
- ▶ Barsaa estimait en outre qu'il manquait des médailles sur la poitrine de son père. Il souhaitait en rajouter et sortit pour cela celles qu'il lui avait transmises.
- ▶ Devant lui doit être ajoutée une pipe (*gaans*) posée sur son étui en tissu (*ger*).

Au cours de cette discussion émerge une trame narrative sous-jacente à la scénarisation qui se met en place. À côté du père de Barsaa, assis en tailleur, doit se tenir un cheval sellé. Le cheval regarde en direction d'une des pentes boisées de la montagne, de laquelle descend un loup (*čono*). Badrax a la bride de son cheval posée sur ses genoux. Son fusil est posé à ses côtés ; il s'apprête à s'en saisir pour sauter à cheval et aller tuer le loup.

La commande qui était formulée très sommairement dans un premier temps est devenue précise, détaillée et circonstanciée. Elle nous a permis notamment d'obtenir des informations rares sur la notion-clé de *bajgal'*, ainsi bien sûr que sur les représentations liées à la mort.

Pour répondre à cette commande, nous recueillons différents éléments sur place :

- ▶ les médailles sont photographiées sur un fond blanc de manière à pouvoir les détourner.
- ▶ nous réalisons plusieurs prises de vue à Xarxira pour le fond.

Barsaa n'a pas voulu que nous photographions le fusil de son père car le viseur est cassé et nous demande d'en trouver un nouveau. Le choix d'éléments en France pose un problème : comment les choisir sans prendre le risque de transformer, d'inclure ou d'omettre involontairement des caractéristiques significatives pour Barsaa ? Par exemple, nous savons que tuer un loup blanc peut poser un problème, mais qu'en est-il pour un loup gris ? Nous avons dû fonder ces choix sur nos observations antérieures. Par ailleurs, faut-il utiliser les effets du logiciel de retouche d'image tels que « niveaux », « contour progressif », « flou de l'objectif », « flou de profondeur de champ », « bruit », « balance des couleurs », afin de créer des ombres portées, homogénéiser les lumières, les valeurs, les contrastes, les couleurs et le grain pour donner l'illusion que l'image aurait pu avoir été réalisée par une prise de vue ? Est-il au contraire préférable de privilégier la lisibilité des différents éléments de la composition ?

Étant donné les questions soulevées, nous décidons d'envoyer à Barsaa trois versions différentes de la réalisation de sa commande. La première (Photo 21) imite une image réalisée par une prise de vue. Dans cette version, une ombre est placée sous les éléments ajoutés. L'échelle et la netteté de chacun d'eux respectent leur distance relative. La seconde (Photo 22) rend clairement lisibles tous les éléments ajoutés. Leur taille n'est pas fonction de leur situation dans le paysage, mais chaque fois suffisante pour qu'on les distingue clairement. Nous n'utilisons pas les effets du logiciel qui permettent d'intégrer les oiseaux. La prairie est exagérément verdie et le ciel est remplacé par un aplat bleu uniforme identique à celui des portraits funéraires classiques. La troisième version (Photo 23) est semblable en tout point à la première, sauf pour le ciel. Craignant, étant donné la forte valeur symbolique attachée au « ciel bleu » (*xöx tengen*), que le ciel nuageux de la première version suffise à la disqualifier aux yeux de Barsaa, nous avons ici aussi remplacé le ciel par un aplat bleu.



**Photo 21**  
Portrait funéraire du père de Barsaa (version "réaliste").  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 22**  
Portrait funéraire du père de Barsaa (version plus lisible).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 23**  
Portrait funéraire du père de Barsaa (version "réaliste" avec ciel bleu).  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Le choix de placer l'une ou l'autre de ces versions dans le cadre funéraire ou les vitrines, voire de ne pas utiliser l'une d'entre elles, de les distribuer à quelqu'un d'autre ou encore de les modifier nous renseignera sur la valeur attachée à ces différentes versions. Ici, nous avons choisi de tester la valeur attachée à la vraisemblance pour un portrait funéraire, la troisième version neutralisant une ambiguïté possible sur un élément précis. Mais il nous aurait été possible, par cette même méthode, de tester la valeur relative attachée à un loup blanc ou à un loup gris, ou à n'importe quel autre élément du montage.

Reste la question de savoir si la photographie prise par Grégory, au format approprié, aurait pu convenir telle quelle. Nous l'avons vu, jamais un portrait funéraire n'est la simple reproduction agrandie d'une image. Pour cette photographie, on peut se demander pourquoi aucun soin n'a été porté à la propreté du lieu de la prise de vue. D'après nos observations, avant une prise de vue, les campements sont systématiquement nettoyés, les objets qui traînent éloignés, les excréments du

bétail enlevés. Nous posons l'hypothèse qu'il était évident pour Badrax que des retouches allaient être réalisées, et le fond disparaître. Il nous reste à étudier, de façon satisfaisante, cette nécessité de retouche pour les portraits funéraires.



**Photo 24**  
Photographie découpée de manière à supprimer l'un des personnages.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

La méthode nous permet de saisir par quelles opérations une image est réalisée à partir d'une image existante. Elle nous permet de constater qu'une photographie n'est que rarement, voire jamais reproduite à l'identique, et que plusieurs opérations concourent à réaliser une nouvelle image. Nous avons observé dans une vitrine une photographie qui avait été découpée de manière à enlever un personnage à qui l'on ne souhaitait visiblement pas, ou plus, être associé (Photo 24). Le fond a été préservé au maximum malgré l'élimination de personnages par une découpe non maquillée. Rien n'a été fait pour masquer l'opération de montage et pour donner l'illusion que les deux personnes restantes, une personnalité politique locale et le détenteur de l'image lui-même, ont été photographiées ensemble, sans la troisième. L'enjeu de ce type de montage semble moins être de donner l'illusion que ces personnes ont été photographiées ensemble que de les présenter sur la même photographie au sein des « sociogrammes » que sont les vitrines.

### ***La circulation des images***

Lors de précédents terrains, nous avons remarqué que certaines photographies que nous avons réalisées n'arrivaient pas jusqu'à leurs destinataires. Curieux d'apprendre ce qu'elles devenaient (d'autant plus que ceux qui nous les avaient commandées souhaitaient savoir si nous les avions bien toutes envoyées), nous nous sommes penchés sur le processus de circulation des images. C'est ainsi que nous apprimes l'existence de « voleurs » de photographies.

Après chaque séance de prises de vues ou commande de retouches, les commanditaires nous précisaient le nombre d'exemplaires qu'ils souhaitaient avoir et désignaient un dépositaire à qui les remettre après le développement dans les laboratoires d'Ulaangom. Les commanditaires sont en effet souvent installés loin des laboratoires minilabs. Nous avons tenté de reconstituer le trajet des photographies du dépositaire au commanditaire, ce qui nous a permis d'apprendre par qui et pourquoi elles sont détournées.

Nous avons distingué plusieurs agents dans la circulation des images, dont les principaux sont :

- ▶ Les commanditaires : foyers qui nous font prendre des photographies.
- ▶ Les dépositaires : foyers à qui les commanditaires nous demandent de donner les photographies afin qu'ils leur fassent parvenir.
- ▶ Les destinataires : foyers à qui les commanditaires distribuent les images. Il s'agit principalement de ceux représentés dans les portraits.

Nous avons distingué dans le processus de circulation des images deux processus :

- ▶ La remise de photographies, processus par lequel les photographies sont acheminées jusqu'à leurs commanditaires.

► La répartition, processus par lequel le commanditaire distribue les différents exemplaires aux destinataires.

Ces deux opérations restent bien sûr liées et se recouvrent parfois partiellement.

Nous illustrerons la remise de photographies par l'exemple du foyer d'Alгаа pour qui nous avons réalisé plusieurs séries de prises de vues durant notre séjour dans la vallée de Čigaačïn (**Répartition des foyers de l'échantillon**). C'est Bolor, la fille de la sœur de la femme d'Alгаа (Alгаа WZD), séjournant dans ce foyer pour l'été, qui en a supervisé la commande. Il nous a été demandé de déposer les photographies chez Altansūx, le neveu d'Alгаа, à Ulaangom. Celui-ci étant absent lorsque nous lui rendons visite, nous confions le paquet à la mère d'Altansūx qui nous le fait ouvrir pour voir les images, les regarde rapidement, puis nous demande l'autorisation de prendre un portrait d'Alгаа avec sa femme (Photo 25).



**Photo 25**  
Portrait d'Alгаа avec sa femme.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 26**  
Vitrines d'Alгаа après réception des photographies.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Elle cache immédiatement le portrait pour éviter que des « connaissances » (*tanidaḡ xümüüs*) ne le lui « volent » (*xulxḡajla-*). Elle nous précise alors qu'elle le destine aux vitrines de son fils aîné, non marié, dont la yourte vient d'être installée à côté de la sienne. Quand nous apprenons d'Altansūx qu'il a fait remettre les photographies par un tiers, nous retournons chez Alгаа voir

lesquelles sont parvenues et pour recueillir ses réactions. Alгаа étant absent, nous demandons à Bolor de sortir les vitrines, alors emballées et rangées dans les coffres pour la nomadisation. Nos photographies y sont majoritaires (Photo 26). Bolor nous informe qu'il manque un portrait d'elle parmi les images qui lui étaient destinées et accuse Altansūx de l'avoir « volé » : « qu'est-ce qu'il peut bien en faire ? » demande-t-elle. Selon elle, il en a déjà subtilisé un l'année précédente. À son retour Alгаа nous informe que plusieurs des photographies qu'il a commandées manquent également et nous demande si nous les avons bien toutes données à Altansūx. Contrairement à Bolor, il ne semble pas préoccupé, ni ne tente d'attribuer un auteur ou un mobile à ce « vol ».

Le vol du portrait de Bolor par Altansūx n'est pas anodin. Altansūx, comme Bolor, est célibataire, il vient tout juste de s'établir dans une yourte indépendante sur le campement de ses parents. Bolor est la fille de la sœur de la femme d'Alгаа qui est le frère cadet du père d'Altansūx : une union est envisageable. La réaction de Bolor laisse supposer qu'elle voit une intention cachée dans ce vol et que pour un jeune homme célibataire, voler le portrait d'une jeune femme est une façon de lui témoigner un intérêt. Ce que Bolor semble vouloir nous dire, c'est que le vol d'une photographie peut, dans certains cas au moins, entrer dans une démarche d'établissement de relation sociale, ici une tentative de séduction. Le détournement de photographies n'apparaît donc pas nécessairement comme un acte antisocial qui engendre des sanctions. Bien au contraire, il permet parfois d'entretenir, de solliciter ou de créer des relations. Des précautions sont prises, toutefois, pour éviter que n'importe qui puisse s'approprier une photographie de soi. Plusieurs personnes nous ont signalé, notamment, qu'ils ne jetaient jamais les photographies d'eux dont ils souhaitaient se débarrasser, mais prenaient soin de les brûler. Il faut que la photographie soit pleinement considérée comme un support de la personne qu'elle figure (et donc comme un moyen d'action potentiel sur cette dernière ?) pour être entourée de ce type de précautions [20].

Les dépositaires sont de manière caractéristique les foyers par lesquels transitent les biens entre villes et campagnes. Les trajets des photographies matérialisent bien ces échanges. Le dépositaire est responsable de leur transmission mais aussi dans la majeure partie des cas de leur détournement. Il est toujours un membre important du groupe qui est capable d'assurer rapidement la livraison des photographies, qu'il se déplace, qu'il les fasse passer par quelqu'un de confiance, ou qu'il attende la venue du commanditaire. Il doit être capable d'estimer quelle est la meilleure solution et la plus sûre. Tout se passe comme si cette position sociale particulière justifiait le vol : ces personnages socialement influents peuvent se permettre de choisir les photographies qu'ils vont intégrer à leur sociogramme, sans que cela leur soit reproché, au contraire. Ainsi, le choix d'un dépositaire ressemble-t-il déjà à une forme de répartition parce qu'il organise le vol.



**Photo 27**  
1er portrait d'Otgonceceg et ses sœurs.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005



**Photo 28**  
2ème portrait d'Otgonceceg et ses sœurs.  
Photographie : Vincent Micoud, 2005

Nous illustrerons le processus de répartition, c'est-à-dire la distribution de photographies par un commanditaire, par l'exemple d'une distribution de plusieurs exemplaires d'un portrait de groupe. Otgonceceg, l'épouse de Gansüx que nous avons déjà évoquée à propos des retouches d'images, a commandé à Vincent un portrait d'elle avec ses cinq sœurs aînées,

alors exceptionnellement réunies à Ulaangom. Elle insiste sur l'importance (*čuxal zurag*) de cette photographie de groupe réunissant les six sœurs ; Vincent double la prise de vue. Nous lui remettons en main propre les six tirages de la première prise de vue qu'elle a commandés (Photo 27), ainsi qu'un exemplaire unique de la seconde (Photo 28). Le frère d'Otgonceceg, qui réside à Ulaangom, a assisté à la réalisation du portrait des six sœurs réunies. Il avait été écarté de la prise de vue lorsqu'il avait essayé de s'y joindre. Avant même que le film ait été développé, il exprime le souhait d'obtenir un exemplaire de la photographie.

Dans les jours qui suivirent la remise des photographies, le frère d'Otgonceceg en visite chez elle, demande à voir ces photographies. Otgonceceg lui offre à cette occasion l'unique exemplaire de la seconde prise de vue qu'il accepte. Il ne voit pas tout de suite que celui-ci est différent des six autres et se montre satisfait jusqu'à ce qu'il le réalise et réclame l'un des six exemplaires identiques. Quand nous lui demandons pourquoi, et si sa photographie ne lui plait pas, il nous répond « la lumière n'est pas la même » et il insiste auprès d'Otgonceceg qui l'ignore.

Plus tard dans la journée, nous interrogeons celle-ci pour tenter de comprendre les raisons de l'insatisfaction de son frère. Elle nous répond, en faisant un geste de la tête, indiquant l'endroit où il était assis le matin : « *bitgij xuc* » (« ne pousse pas ! » littéralement : « n'aboie pas ! »), autrement dit, il n'a qu'à accepter la photographie qu'elle lui donne. Si cependant il insiste encore, elle concède qu'elle finira par lui donner l'exemplaire qu'il convoite. Elle ne fait aucunement référence au fait que ces images sont très peu différentes et ne nous demande pas de retirer un septième exemplaire, bien que cela prenne à peine une heure au laboratoire Konica de la ville.

« La lumière n'est pas la même » ne semble pas signifier pour son frère que la photographie est moins bien ou moins belle, mais seulement qu'elle est différente. Cet exemple fait apparaître que la valeur d'une photographie ne tient pas seulement à son sujet, mais aussi, en l'occurrence, à son appartenance en tant qu'objet à un ensemble formé par d'autres objets identiques. Pour le frère d'Otgonceceg, cette photographie, même s'il n'apparaît pas dessus, concerne son appartenance à un

groupe constitué par l'ensemble de la fratrie ; pour Otgonceceg en revanche, c'est d'un autre objet dont il s'agit, qui concerne l'appartenance à un groupe de sœurs au sein de la fratrie. Tout se passe en somme comme si un groupe était formé par les possesseurs des exemplaires d'une même photographie : posséder un exemplaire, c'est intégrer ce groupe ou renforcer son appartenance à celui-ci. Nous avons vu plus tôt qu'Alгаа ne protestait pas contre le vol par son neveu de certaines photographies. Qu'il ait subtilisé un portrait au sein d'une série, alors que les autres se trouvent bien dans les vitrines d'Alгаа, n'affecte pas celui-ci. Un autre groupe est donc constitué par les possesseurs des photographies différentes appartenant à une même série de prises de vues successives.

## Conclusion

L'apport principal de cette méthode est, à nos yeux, d'attirer l'attention sur l'usage qui est fait des images en tant qu'objets : les photographies en Mongolie sont fabriquées, circulent, s'usent et sont bricolées en de nouvelles images. Ce constat semble pouvoir s'appliquer très largement (hormis toutefois aux supports électroniques, où la question est plus complexe). L'application à d'autres terrains de cette méthode d'étude de la fabrication et de la circulation des images dépend de plusieurs éléments, en particulier de l'existence d'une pratique de commande de photographies. Cependant, même dans les sociétés où cette pratique n'est pas généralisée, elle peut se rencontrer à certains moments de la vie sociale, comme par exemple dans les mariages en Europe occidentale (Bourdieu, 1965 : 39-50). L'étude d'un corpus de photographies comme présentant l'actualité d'un réseau social est dépendante d'un mode de monstration peut-être spécifiquement mongol, construit autour de la vitrine, objet technique présentant publiquement ce corpus, et permettant sa recomposition. Il reste désormais à compléter cette méthode afin de rendre compte du point de vue des spectateurs qui examinent les vitrines. Dans son état actuel, elle nous semble néanmoins démontrer la possibilité d'une ethnologie expérimentale éthique, puisque la réussite de l'expérience dépend ici directement de la satisfaction des enquêtés quant au résultat de l'activité participante de l'enquêteur.

## Notes

[1] La Mongolie a été le premier pays, en 1924, à devenir une République Populaire et un « satellite » de l'URSS. Elle l'est restée jusqu'en 1990 où des manifestations ont donné lieu à l'organisation d'élections et à l'instauration du multipartisme. Une nouvelle constitution a été adoptée en 1992, dotant la Mongolie d'un régime parlementaire. Le Parti Populaire Révolutionnaire Mongol est encore souvent majoritaire au parlement et tient toujours les rennes du pouvoir. Il mène à présent une politique économique libérale conforme aux consignes du Fonds Monétaire International. Pour une présentation synthétique de l'histoire de la Mongolie, nous renvoyons à l'article « Mongolie » de l'Encyclopédie Universalis, rédigé par Françoise Aubin (1995).

[2] La première enquête a été réalisée par Grégory pendant cinq mois de juin à novembre 2004, dans le cadre d'un séjour de recherches financé par le programme Lavoisier (Egide - Ministère des Affaires Étrangères, France). La seconde a été réalisée conjointement par Vincent Micoud et Grégory Delaplace, durant les mois de juillet et août 2005, et partiellement financée par la Mongolian Film Preservation Society. Nous avons, dans le cadre de notre participation à cette association, réalisé une enquête sur l'histoire du cinéma dans deux régions de l'ouest du pays (Uvs et Bajan-Ölgij), parallèlement à notre travail sur la photographie.

[3] Le lecteur s'étonnera peut-être de ne trouver ici que très peu de résultats. Nous n'en sommes pas encore au point où nous souhaitons avancer des conclusions sur la manière dont les relations sociales se nouent ou se reproduisent dans et par la photographie — à peine risquerons-nous quelques hypothèses. Il nous a semblé néanmoins intéressant de retracer les étapes menant à l'élaboration d'une méthode de collecte de données qui, d'une certaine manière, est elle-même déjà un résultat.

[4] Nous remercions Yves Dorémieux pour son aide dans la conception et l'écriture de cet article, ainsi que François Berthomé et le lecteur anonyme pour les améliorations que leurs remarques ont permis d'y apporter.

[5] L'origine de ces vitrines est incertaine et mal documentée. Malgré leur forte diffusion aujourd'hui à travers tout le pays, les personnes âgées que nous avons interrogées dans l'Uvs dataient leur apparition à la fin des années soixante. On ne trouve d'ailleurs pas trace de ces vitrines dans les descriptions de l'aménagement intérieur des yourtes avant les années soixante-dix (Humphrey, 1976).

[6] Cf. Bawden (1968). Auparavant, les icônes bouddhiques avaient déjà "pris la place" des figurines supports d'esprits ongon (ibid. : 26-37). Cependant, il faut prendre avec précaution cette idée de remplacement, le positionnement à la même place n'entraînant pas nécessairement la prise en charge du même rôle symbolique et social. De plus, une représentation en trois dimensions, nourrie, et une représentation en deux dimensions, devant laquelle les offrandes sont déposées, sont deux choses très différentes, entre lesquelles postuler un transfert possible ne peut se faire que de manière hypothétique (Hamayon, 2003). On ne peut toutefois manquer de relever que l'expression « devenir divinité » (burxan bolo-) est couramment employée en Mongolie pour dire « mourir ». Bien que le terme burxan ne distingue pas la divinité de sa représentation, et qu'on pourrait tout aussi bien traduire burxan bolo- par « devenir icône », l'expression suggère dans tous les cas une continuité entre portraits de divinités et portraits de parents défunts.

[7] Les vitrines, en revanche, occupent une place variable dans les maisons et dans les appartements : elles sont souvent installées dans la pièce à vivre, mais parfois aussi dans la chambre à coucher. Nous renvoyons au travail d'Alexandra Marois (2005-2006) pour l'analyse comparative de l'aménagement des yourtes et des maisons "en dur" en Mongolie Intérieure.

[8] Nous renvoyons à l'article récent de Rebecca Empson (2006) pour la description des objets contenus dans ces coffres ou disposés au dessus dans une autre région de la Mongolie. L'auteure analyse ces objets en opposant ceux qui sont exposés (les photographies entre autres) et ceux qui sont cachés à l'intérieur des coffres (les cordons ombilicaux des membres de la maisonnée ou les cheveux de leur première coupe de cheveux). Les premiers, selon elle, renvoient à des relations agnatiques (et aide à les maintenir), le second à des relations utérines, le tout donnant à la personne qui regarde les coffres à appréhender de manière synthétique l'ensemble des relations qui convergent vers le maître de maison (et qui le constituent comme personne). Nous suivons R. Empson sur la plupart des pistes qu'elle propose, bien que la bien moins grande prégnance des relations agnatiques dans les vitrines que nous avons pu observer ne permette pas d'opposer ici comme elle le fait les photographies aux autres objets.

[9] L'expression est utilisée par Bourdieu (1965 : 43) à propos des photographies de mariage, mais nous devons l'idée de son application aux vitrines à Yves Dorémieux.

[10] Ainsi le nom sera suivi de la lettre F pour *father*, M pour *mother*, S pour *Son*, D pour *daughter*, C pour *child*, B pour *brother*, Z pour *sister*, suivi de + si aîné(e), et de - pour cadet(te), G pour *siblings*, W pour *wife*, H pour *husband*. Tous les signes sont suivis d'un s minuscule lorsqu'il est fait référence à plusieurs personnes. Par exemple, les enfants de la sœur aînée du père de Gansux seront désignés comme « gansux FZ+Cs ».

[11] Le cas des funérailles est un peu à part : la photographie y est aussi présente, à travers le

portrait du défunt réalisé à partir d'une photographie d'identité retouchée et agrandie, mais aucun portrait, individuel ou de groupe, n'est réalisé au moment des funérailles (c'est un des rares moments où l'ethnologue est prié de s'abstenir de prendre des photos — communication personnelle de Sandrine Ruhlmann).

[12] La définition que Maurice Godelier donne de la notion de « parentèle », à partir de l'exemple des sociétés d'Europe occidentale et celles d'Amérique qui sont originaires d'Europe (2004 : 111-112), s'applique parfaitement au cas mongol. L'auteur définit la parentèle d'ego comme le « réseau d'individus qui soit lui sont rattachés de façon directe et dont il forme le centre, soit lui sont apparentés par des liens qui aboutissent à lui ou partent de lui. La parentèle de quelqu'un ne compte pas seulement les parents paternels et maternels en lignes directes et collatérales, mais aussi leurs alliés proches — et bien entendu ceux d'Ego s'il (ou si elle) est marié(e) » (2004 : 111). L'auteur insiste sur le fait qu'« une parentèle n'est pas un groupe de descendance, tel un lignage ou un clan, mais un ensemble de parents de diverses sortes, plus ou moins proches, avec lesquels Ego garde des liens et qui, par exemple, seront invités à son mariage ou assisteront à ses funérailles » (2004 : 111). À la parentèle d'ego s'ajoute en outre un autre réseau, « celui de ses amis, certains étant de ses voisins, les autres, plus nombreux, étant devenus des amis dans d'autres contextes — l'école, la profession, le sport, etc. » (2004 : 112), pour former un groupe d'entraide mutuelle.

[13] Selon Herbert H. Vreeland (1954), le système mongol contemporain résulte d'une "dégénérescence" du mode de descendance patrilinéaire et de l'altération d'une terminologie originellement Omaha. Les groupes de descendance törel (töröl dans notre transcription) qui tendent aujourd'hui à inclure certains consanguins de la mère d'ego désignaient auparavant strictement son groupe de descendance patrilinéaire. L'auteur pose néanmoins une différence ancienne dans l'extension du törel des membres de l'aristocratie mongole — les descendants du clan de Gengis Khan — qui prenaient soin de mettre à jour régulièrement leurs généalogies, et celle du törel des gens du commun dont la mémoire généalogique excédait rarement cinq générations. David Sneath (2000 : 196-206) remet quant à lui en cause l'idée généralement admise d'un système segmentaire organisant originellement l'ensemble de la société mongole. Selon lui, il est plus probable que l'institution clanique n'ait jamais concerné que les aristocrates et qu'elle ait constitué dès avant l'époque impériale un moyen de différenciation sociale d'avec les gens du commun.

[14] Dans la terminologie de parenté mongole dörvöd, les fils du frère du père sont désignés comme avga ax s'ils sont plus âgés qu'ego et par aç s'ils sont ses cadets, alors que les enfants des germains de la mère tendent à être regroupés sous le terme böl.

[15] Dans la troisième des « études d'ethnologie kabyle » précédant l'Esquisse d'une théorie de la pratique, Bourdieu s'attaque à la question du mariage avec la cousine parallèle, défi à la fois aux théories de l'unifiliation et à la théorie de l'alliance. L'auteur fonde une critique de la notion de prescription de mariage sur l'analyse des choix matrimoniaux ressortant d'un large échantillon de généalogies recueillies dans plusieurs régions de Kabylie. Il reproche notamment à l'approche structuraliste de la parenté de manquer, en adoptant le langage de la règle et en prenant uniquement en compte le langage officiel de la parenté, « la connaissance de la pratique en tant que pratique » (italiques d'origine). Il montre en effet que la simple existence d'une relation entre des personnes ne peut préjuger de l'usage qu'en tant qu'agents sociaux, ils en feront pratiquement.

[16] Il y a, bien entendu, des photographies jugées plus « belles » (gojo) que d'autres, certaines étant même qualifiées de « ratées, moches » (muuxaj). Les portraits exposés dans les vitrines sont généralement des gojo zurag, de « belles photos », c'est-à-dire, le plus souvent, nettes, en couleur, figurant des personnes bien habillées qui font face à l'objectif et qui composent un visage neutre ou légèrement souriant. Il peut néanmoins arriver qu'une photographie floue se retrouve dans une vitrine, s'il s'agit du seul portrait que le foyer possède d'un parent qui doit absolument y figurer.

[17] Nous remercions Florence Inoué et David Poullard de nous avoir prêté leur appareil. Qu'ils nous excusent de ne pas leur avoir rendu l'objectif dans l'état où ils nous l'avaient donné...

[18] Les courses sont un des « jeux » (naadam), avec la lutte et le tir à l'arc, organisés dans tout le pays à l'occasion de la fête nationale les jours suivant le 6 juillet.

[19] On peut se demander dès lors à quel usage seront vouées les photographies anciennes : resteront-elles dans les vitrines ? Seront-elles données ? Détruites ? Bref, les nouvelles images ont-elles vocation à prendre la place des anciennes ou s'agit-il de deux objets de valeur différente voués à des usages différents ?

[20] Dans les années soixante, les vieilles personnes étaient très réticentes à se faire prendre en photographie, craignant que cela n'ait une influence néfaste sur leur personne (communication personnelle Roberte Hamayon). Le fait qu'on prenne soin de brûler les photographies dont on souhaite se débarrasser montre que la valeur attachée aux images n'a pas vraiment décru avec leur diffusion. Bien au contraire, on pourrait supposer que la valeur attachée aux photographies a participé de son succès, à partir du moment où cette valeur personnelle a été intégrée comme pratique socialement investie. Autrement dit, la photographie n'aurait jamais cessé d'être un support de personne : si tout le monde accepte désormais d'être photographié, c'est qu'une place, un usage particulier, a été ménagée dans la société pour un tel support.

## Bibliographie

AUBIN Françoise, 1995, « Mongolie », *Encyclopaedia Universalis*.

BAWDEN Charles R., 1968, *The Modern History of Mongolia*, Londres, Weidenfeld & Nicholson.

BOURDIEU Pierre (dir.), 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions de Minuit.

BOURDIEU Pierre, 2000 (1972), « La parenté comme représentation et comme volonté », in Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil : 83-215.

EMPSON Rebecca, 2006, « Separating and containing people and things in Mongolia », in Amiria Henare, Martin Holbraad et Sari Wastell (éds.), *Thinking Through Things : Theorising Artefacts in Ethnographic Perspective*, London, Routledge Press : 130-162.

GODELIER Maurice, 2004, *Métamorphoses de la parenté*, Paris, Fayard.

HAMAYON Roberte, 2003, « Comment représenter les "invisibles" ? », Conférence donnée le 19 décembre à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

HUMPHREY Caroline, 1976, « Inside a Mongolian tent », *New Society Social Studies Reader*, IPC Magazines Ltd.

LEVI-STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

MAROIS Alexandra, 2005-2006, « D'un habitat mobile à un habitat fixe. Fondements et changements de l'orientation dans l'espace domestique mongol », *Etudes Mongoles et Sibériennes, Centrasiatiques et Tibétaines*, 36-37 : 207-237.

POTKANSKI Tomasz et Slavoj SZYNKIEWICZ, 1993, *The Social Context of the Mongolian Pastoral Economy*, PALD research report n°4.

SIMONDON Gilbert, 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.

SZYNKIEWICZ Slavoj, 1980, « Contemporary changes in Mongolian kinship terminology », *Etnografia Polska*, 24 : 206-208.

SNEATH David, 2000, *Changing Inner Mongolia. Pastoral Mongolian Society and the Chinese State*, Oxford, Oxford University Press.

VREELAND Herbert Harold, 1954, *Mongol Community and Kinship Systems*, New Haven Human Relations Area Files « Behavior Science Monograph ».