



Numéro 13 - juin 2007

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

Vincent Micoud, Grégory Delaplace

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 sollicitated 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.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2007/Delaplace-Micoud>

ISSN : 1961-9162

Pour citer cet article :

Vincent Micoud, Grégory Delaplace, 2007. « Les usages sociaux de la photographie en Mongolie : questions de méthode ». *ethnographiques.org*, Numéro 13 - juin 2007 [en ligne].

(<https://www.ethnographiques.org/2007/Delaplace-Micoud> - consulté le 30.11.2020)

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

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

Vincent Micoud, Grégory Delaplace

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 *žaaз*, 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 intéressons 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 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 *žaaz* 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 *žaaz* 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 » (*xojd*) de l'habitation — le *xojmor* [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.