

# New Europe College Yearbook 1998-1999



---

RADU BERCEA  
DANIELA RODICA JALOBEANU  
KÁZMÉR TAMÁS KOVÁCS  
MIRCEA MICLEA  
MIHAELA MIROIU  
MIHAI-VLAD NICULESCU  
RADU G. PĂUN  
IOANA POPESCU  
MONICA SPIRIDON

---

Tipărirea acestui volum a fost finanțată de  
Published with the financial support of



**BANCA ROMÂNĂ  
PENTRU DEZVOLTARE**  
**GROUPE SOCIETE GENERALE**

Copyright © 2001 – New Europe College

ISBN 973 – 98624 – 8 – 9

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

70309 Bucharest

Romania

Tel. (+40-1) 327.00.35, Fax (+40-1) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



## IOANA POPESCU

Née en 1949, à Bucarest

Docteur en Anthropologie, Faculté de Philosophie, Université de Bucarest,  
2001

Thèse : *Ethnoaesthetica – Vers une Anthropologie de l'Esthétique paysanne*

Directeur du programme « Anthropologie visuelle » au Musée du Paysan  
Roumain, Bucarest

Membre fondateur de la Société d'Anthropologie Culturelle Roumaine  
Membre de l'AVICOM - Paris (Audio-visuel de la Commission Internationale  
des Musées)

Membre du Comité Coordonnateur de l'Organisation non gouvernementale  
TREBUIE, Bucarest

Stage de muséologie, France (1990)

Stage d'anthropologie urbaine, France (1994)

Stage d'anthropologie visuelle, France (1995)

## **Livre**

*Iosif Berman*. Bucarest : Edimpres, 1998

Participation à des colloques et conférences scientifiques en Roumanie, France, Suisse, Allemagne, Belgique, République Cheque  
Commissaire d'expositions à Bucarest, Traignes, Kommern, Vienne.

Réalisateur de 5 vidéofilms, nombreuses émissions de radio et de télévision sur des problèmes d'ethnologie et d'anthropologie visuelle.

Coauteur à 3 livres d'ethnologie.

Contributions aux volumes collectifs, articles et études sur la création paysanne, l'identité nationale, l'image du paysan, l'ethnologie de l'enfance, parus en Roumanie, France, Allemagne.

# Iosif Berman – Une généalogie du regard

## Essai anthropologique sur un photographe juif de Roumanie

### Histoire vécue de la recherche

**Il y a dix ans**, j'étais encore ethnologue, (historienne de l'art par formation) et mes préoccupations professionnelles portaient sur *les choses* du monde paysan, fût-elles des objets utiles du quotidien ou des objets de musée, qui bénéficiaient du statut d'objet d'art traditionnel.

**Il y a huit ans**, pour la plupart des ethnologues s'occuper de l'Anthropologie culturelle signifiait faire de l'ethnologie dans une perspective plus large, philosophique ou même multidisciplinaire ; la nouvelle démarche aurait changé plutôt le langage de la discipline, qui commençait à utiliser beaucoup de néologismes, en l'absence d'un *jargon professionnel* roumain.

**Il y a trois ans**, le photographe Iosif Berman était pour moi une simple mention onomastique dans les archives de certains musées d'ethnographie ou de l'Académie Roumaine.

Aujourd'hui encore, le syntagme *Anthropologie visuelle* est très utilisé par les spécialistes en sciences humaines, par les médias et par les amateurs de Roumanie, sans aucune préoccupation théorique pour sa définition, son aire d'application ou ses problèmes spécifiques. En ce qui concerne *la Photographie* comme instrument, moyen et langage de communication, la situation est encore plus grave :

1. Par consensus tacite des ethnographes, la photographie ethnographique se définit exclusivement par son sujet (contenu), par la tranche de réalité à laquelle elle fait référence. « Ethnographique » en Roumanie renvoie par tradition au monde rural : « *Ethnographie : discipline qui décrit la culture rurale* » (Bănăţeanu, 1985, p. 30).

2. La bibliographie roumaine sur la photographie documentaire est très pauvre. En fait, elle est composée de :

- a. Deux chronologies générales de la photo roumaine ;

- b. Quelques études et articles sur un tel ou tel photographe – travaux de type « la vie et l'œuvre » ;
- c. Quelques analyses de cas sur une photographie-document ou sur une série de photographies à valeur documentaire, photos utilisées par la recherche ethnographique.

3. L'anthropologie visuelle, discipline récente, continue partout à établir ses frontières, sa méthodologie, ses moyens d'expression et sa visée. A l'occasion du premier Atelier International d'Anthropologie Visuelle ENTRE-VUES, 1997, Bucarest, Marc Piaux mentionnait :

« (...) certaines des questions que pose la constitution toujours en cours du champ de l'anthropologie visuelle : qu'en est-il de son éventuelle spécificité, de ses lieux d'application, des rapports entretenus avec le champ plus large de l'anthropologie d'aujourd'hui, technique, méthode ou espace privilégié d'une réflexion épistémologique, instrument d'exploration, en définitive de quoi et comment parle l'image ? » (Piaux, 1997, p. 59).

En Roumanie on se contente de se concentrer sur l'image en mouvement, sur le film ou la vidéo, comme instrument et résultat de la recherche. Le fait que la photographie constitue une voie tout aussi puissante et parfois plus appropriée à l'étude de certains sujets de l'anthropologie paraît tout à fait négligeable, en dépit d'une forte histoire et tradition photographique nationale, parfaitement synchronique avec les démarches similaires de l'Occident.

De plus, le manque de réflexions théoriques roumaines sur l'anthropologie visuelle (pour ne pas mentionner un minimum de terminologie autochtone de la discipline) oblige celui qui se jette à l'aventure dans ce domaine, à proposer des définitions *ad hoc*, adaptées aux buts visés.

\*

J'ai réveillé Iosif Berman après un demi-siècle de sommeil, grâce à une rencontre que je continue à considérer miraculeuse. Ses clichés *dormaient* dans les archives d'images du Musée du Paysan Roumain, qui ont hérité d'une caisse de plaques, du défunt Musée du Parti Communiste. C'étaient des clichés signés par le photographe. Catalogués d'une manière assez sommaire, à sujets mélangés, nous avons supposé qu'elles étaient le résultat des commandes du parti, pour servir de matériel

de propagande. Enfin, nous avons commencé à les étudier et la surprise a été énorme : ils comprenaient comme inventaire thématique une assez bonne sélection pour servir les besoins d'un discours bolchevique, mais en fait, ils étaient tout ce qui pouvait être de plus éloigné de la perspective idéologique communiste ; on assistait fascinés à une grande tromperie, à une manière très subtile de saboter les modèles bien connus par nous : le paysan primitif, sans conscience de classe, le prolétaire exploité, l'enfant pauvre qui doit travailler, les vieux et les infirmes, les Tziganes et les prisonniers – victimes d'une société injuste.

Dès les premières images étudiées, on s'est rendu compte qu'on était devant un photographe de talent, engagé plutôt socialement que politiquement, qui cultivait un regard intelligent et sensible sur le monde et qui refusait tout modèle imposé (soit-il idéologique, esthétique ou utilisant des moyens techniques, dictés par la mode ou le marché).

C'est là qu'intervient **la rencontre miraculeuse**, qui va changer un possible sujet d'exposition en projet de recherche anthropologique, au sens suggéré par Clifford Geertz, c'est-à-dire *évocatrice*, plutôt *que représentative* (Geertz, 1988, p. 136). La rencontre de Luiza Berman, la fille du photographe et son unique descendante encore en vie, m'a offert tout d'un coup la possibilité de dépasser

« une rhétorique scientifique des objets, faits, description ou des généralisations et vérifications de la vérité » (idem.),

pour essayer

« d'expliquer, d'amuser, (...) d'excuser, d'étonner, de subvertir » (Ibid. p. 143).

Je pouvais enfin, malheureusement assez peu, à parler non seulement de l'extérieur sur l'œuvre de Berman, mais aussi de l'intérieur de son vécu, à l'aide des mémoires de sa fille. Ce moment a été aussi le début d'une aventure personnelle pour moi : je suis partie à sa découverte et j'ai participé pas à pas à la re-construction de sa vie.

Quelques jours après le vernissage d'une exposition de photographies sur l'enfance, ouverte par le Musée du Paysan Roumain en 1997, dans mon bureau est entrée une dame âgée, enveloppée dans un manteau de mouton doré qui rappelait les temps passés. Je me souviens que dehors il faisait un temps de chien, il neigeait et il faisait froid. Qu'est-ce qui avait

pu amener cette dame à sortir si tôt de chez elle par un temps pareil... Elle me dit :

« Vous savez, Dieu existe ! Cette nuit j'ai rêvé de mon père, pour la première fois depuis sa mort, en 1941. Il avait ses deux caméras et il semblait vouloir me dire quelque chose. Avant de me réveiller complètement de mon rêve, j'ai entendu à la radio que le Musée du Paysan Roumain venait d'ouvrir une exposition d'images tirées d'après des clichés sur verre. J'ai pensé à mon père, je me suis réveillé et je suis venue en hâte pour voir de quoi il s'agissait. Tout au long d'un mur il y avait les photos de papa, j'ai reconnu leur style. Je vous remercie ! Mon père avait eu vraiment quelque chose à me dire dans mon rêve. J'ai oublié de me présenter, je suis Luiza Berman, sa fille<sup>1</sup>. »

Mon pressentiment de la découverte de quelque chose de profond, de vrai et de grande valeur s'est transformé en satisfaction, au cours du défrichage d'autres fonds et donations ultérieures, au cours de l'étude des archives photographiques du Musée du Village et de l'Académie Roumaine, au cours des sélections pour les expositions-photographiques, au cours du choix programmé pour tester la réception publique actuelle. Nous avons constaté avec stupeur que le regard du public continue à être marqué par la tradition d'une identité ruralo-nationale euphémisée, que le manque de tendresse d'un miroir clair et en plus, panoramique, blesse et insulte, bref, que le goût du Roumain moyen préfère les images d'avant Berman, qui flattent, sans être absolument faussées, mais sûrement *arrangées* et partielles. Mes fiches d'observation directe témoignent des réactions suivantes : *Pourquoi avoir gâché l'exposition par ces images prises par un photographe sans goût ? ; les vrais paysans roumains sont ceux habillés en costume, pas ceux-là en veston et casquette ; on ne doit pas illustrer le village avec des Tziganes ; les pauvres du village ont perdu leur tenue digne, ce ne sont plus de vrais paysans.*

J'ai publié un album photographique Iosif Berman, de type « la vie et l'œuvre », en essayant de frôler au moins, tous les domaines que la curiosité du photographe, ou ses amours avaient explorés au moyen de l'image photographique.

Après quoi, en l'étudiant, en le connaissant de mieux en mieux, j'ai compris qu'il ne pouvait pas être détaché de tout un réseau de regards, qui parfois se croisent, parfois *louchent*, parfois se confondent. Ces regards curieux, hésitants ou perçants ont une influence décisive sur le sujet et sur celui qui regarde par-dessus l'épaule du photographe. Ces regards se



composent comme un véritable **arbre généalogique**, pensé comme lieu d'échanges, d'emprunts et de transmissions, creuset d'une vision du monde particularisée par des expériences ponctuelles, des contacts culturels, des héritages « de famille ». Cette manière de voir les choses m'a été d'ailleurs inspirée par la structure de parenté même de la lignée roumaine traditionnelle, qui respecte la parenté spirituelle autant que la parenté de sang et d'affinité.

Ma recherche a débuté par quelques questions sans réponse immédiate :

1. Comment pratiquer l'anthropologie visuelle sans caméra photographique ou vidéo ?
2. Comment jeter un regard d'anthropologue sur un sujet bel et bien disparu, sur lequel il n'y a que très peu de témoignages contemporains, et dont seul l'œuvre peut porter sur son existence individuelle, professionnelle, familiale et/ou sociale ?
3. Comment entrer en dialogue avec des images muettes, comment les faire parler en l'absence des informations sur leur procès de création et sur leurs utilisations ultérieures, étant donné qu'à l'heure actuelle elles sont devenues des documents ethnographiques *aseptiques* et bien conservés dans des archives de musée ?
4. Comment, dans ces conditions, se maintenir à l'écart du piège des interprétations ethnologisantes, esthétisantes, voire fantaisistes ?
5. Comment, enfin, définir la discipline nommée Anthropologie visuelle, pour qu'elle puisse m'aider à donner une direction à ma recherche ?

Je commence par répondre à la dernière, pour établir les frontières et les perspectives du thème choisi.

D'une « ethnographie imagée »<sup>2</sup>, en passant par une « réflexion sur l'image mise en abîme »<sup>3</sup>, vers une « anthropologie du visuel »<sup>4</sup>, des définitions des plus nuancées ou générales ont été utilisées jusqu'ici par les spécialistes du domaine, de Roumanie et d'ailleurs. L'anthropologie visuelle comme instrument de recherche, comme langage scientifique, comme produit de recherche, comme perspective d'analyse, comme type de relation de l'auteur au sujet et au public – chaque nouvelle démarche mène vers de nouvelles cibles, établit de nouveaux cadres, ouvre de nouvelles directions. Dans ce contexte contemporain assez déroutant, mais invitant à des re-inventions, je propose une définition apparemment limitative ou même simplifiante, mais qui en fait met un peu d'ordre dans la diversité de perceptions du domaine.

L'ethnographie utilise l'image pour enregistrer et comprendre les cultures – celle du sujet et aussi celle de l'ethnographe. Dans ce cadre, la caméra devient un outil d'accès à la communauté étudiée. A l'aide de l'image on instaure des relations, on déploie des contacts et on communique plus directement, on établit des rapports de pouvoir ou de collaboration.

« Il faut trouver la manière de construire un sens comme partenaire des gens que tu as en face ; il ne s'agit pas de se mettre dans leur position, mais de se mettre en dialogue avec eux. » (Althabe, 1997, p. 31)

A partir du moment où l'image est conçue pour parler d'un groupe humain/individu et sa culture, elle entre dans la catégorie de l'image anthropologique. Dans ce cas l'image :

1. sauve de l'oubli, elle devient un antidote contre la peur de mort ;
2. dévoile des données nouvelles, concernant des relations ou matières qui ne peuvent pas être saisies d'une autre manière ;
3. vérifie la réalité d'une époque autrement que par des chiffres ou des mots ;
4. grâce à sa force esthétique contenue, elle est puissante, elle produit des effets immédiats ou de longue durée sur le récepteur, en lui offrant la satisfaction de la découverte. Elle est si crédible que son impacte au cours du temps peut parfois changer des mentalités.

Mais l'image peut susciter aussi des difficultés de communication, dues premièrement à son polysémantisme, qui peut produire des effets d'ambiguïté et deuxièmement, à cause des difficultés de traduction en termes actuels du modèle révolu de la réalité (cf. Popescu, 1997).

La même photo peut être considérée importante, de valeur, significative ou pas, en fonction de la discipline scientifique qui l'utilise. L'instantané d'un accident peut ne rien dire à un ethnographe, tandis que pour l'anthropologue ou pour le journaliste, il peut gagner une valeur de document ou de discours. En ce qui concerne l'anthropologie, ce qui est important pour l'analyse sont les motivations et l'histoire de la création de l'image, son utilisation et sa circulation ultérieure. Donc, *production et consommation* en même temps.

**Sous-discipline de l'Anthropologie culturelle, l'Anthropologie visuelle utilise les caméras photo et ciné-vidéo en tant q'instruments de recherche, le langage visuel - comme moyen de communication et l'essai**

**photographique (imprimé ou sur CD) ou le film – comme produits de ses recherches. L'image photo- et cinémato-graphique et l'image virtuelle plus récemment constituent le vocabulaire du spécialiste en Anthropologie visuelle.**

Conçue de cette manière, la nouvelle discipline en question peut se délimiter de **l'Anthropologie du visuel**, qui étudie les produits visuels des cultures du monde d'un point de vue anthropologique, ce qui met hors de question *l'anthropologie visuelle* pratiquée par les gens d'Altamira et de Lascaux, ou par les potiers paysans d'aujourd'hui, et qui n'empêche pourtant pas, la découverte des exploits *anthropologiques* de certains simples photographes ou film-makers appartenant à la proto-histoire de ces techniques. Pour le moment j'utilise cette définition qui me convient, en admettant que de recherches futures ou de nouveaux débats théoriques puissent contredire, élargir ou affiner son contenu.

### ***Une généalogie des regards photographiques***

Si on est d'accord que vivre une photographie est un procès à trois voies possibles, **faire**, **subir** et **regarder**, on peut essayer d'analyser les moyens de mise en action du vécu en question.

1. **Faire** une photographie signifie pour le photographe essentiellement **regarder le sujet** choisi, directement et par l'objectif de la caméra pour pouvoir le saisir et le fixer.
2. **Subir** une prise d'image, se laisser faire photographier suppose de la part du sujet deux regards concomitants : un **regard intérieur projectif**, une quête de l'image optimale de soi-même, pour décider de la pose à prendre, et un **regard vers le photographe** et sa caméra, pour anticiper leurs désirs, pour deviner leur projet.
3. **Regarder** une photographie constitue en effet un procès déroulé dans le temps, par l'auteur, par le sujet et par une multitude d'utilisateurs ou consommateurs ultérieurs de l'image.

Si on ajoute encore qu'une photographie « objective », du genre Photomaton, image privée d'amour et qui réduit le sujet à un « individu pénal » ne peut en aucun cas constituer le point d'intérêt pour la démarche anthropologique, les principes et les critères de classification de la photographie échappent à toute analyse scientifique.

« On dirait que la Photographie est inclassable (...) Je me demandais alors à quoi pouvait tenir ce désordre. » (Barthes, 1980, p. 15)

Si toutefois, le geste qui sous-tend les trois actions mentionnées plus haut est le regard, j'ai décidé de suggérer une **généalogie du regard bermanien**, comme essentiellement porteuse de sens et d'ordre dans l'œuvre photographique divers et particulier dans son époque. Les regards – imposés par les moyens techniques, par le *Zeitgeist*, par l'idéologie, par la personnalité du photographe, ou par l'héritage d'un style – se déploient comme une structure cohérente de liens de parenté.

Emmanuel Rudnitsky



Nicolae Ionescu



Iosif Berman



Alexandre Rodchenko



Ernest Bernea

Edouard Payot



Emil Fischer



Franz Mandi



Alexandru Roșu



Carol Popp de Szathmari



Theodor Glatz

## Les grands-parents

### Carol Popp de Szathmari (1812-1887) – *Le regard du peintre*

« M. Ch. Pap de Szathmari est un gentilhomme transylvanien, fixé à Bucarest, qui s'est fait peintre parce qu'il aimait les arts, et photographe parce qu'il était peintre. » (Săvulescu, 1985, p. 19)

Provenant d'une famille noble, Hongrois de naissance et Roumain par option, l'artiste suit les ambitions *d'huomo universale* communes aux jeunes intellectuels de son temps : il fait des études de droit, littérature et théologie ; il continue en travaillant comme cartographe, graveur, fondateur d'une revue « universelle », designer d'habits et d'armes, scénographe, miniaturiste en ivoire, mais surtout, aquarelliste et photographe. Fasciné par la technique et les inventions de son temps, par la daguerréotypie, par la caméra photographique, par la machine à imprimer, il expérimente tout ce qui est nouveau, en obtenant des produits de qualités assez différentes, mais souvent aussi – de vrai chef-d'œuvres. Son tempérament vif le pousse vers une vie aventureuse, marquée par des voyages importants pour sa carrière, au cours desquels il fait preuve d'un savoir-faire social hors du commun : il est toujours bien dans sa peau aux Cours Royales européennes, sur le champ de bataille ou parmi les Tziganes nomades.

Une année après l'invention de la daguerréotypie<sup>5</sup>, on trouve Szathmari en train de prendre des images de ses voyages à l'étranger et à Bucarest.

Dans son cycle de daguerréotypies intitulé *La Transylvanie en images* (1843), il présente des architectures citadines et des portraits de paysans. Ces derniers sont découpés du contexte, présentés dans des cadres restreints, épurés d'éléments accidentels. En 1848, il réalise sa première calotypie et dès lors, commence à vraiment photographier, en réalisant des portraits flatteurs et picturaux, placés dans une scénographie somptueuse. Enfin, en 1854, il réalise, avant même Roger Fenton – qui est connu par les historiens de la photographie comme l'inventeur du reportage de guerre – le premier **reportage de guerre** du monde – sur la guerre de Crimée. Le résultat est un album de 200 images, présenté à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855. La majorité de ces images n'ont pas été encore retrouvées, donc elles doivent être reconstituées d'après les textes écrits de l'époque. Il fit les portraits des généraux russe et Turc (Gortschakov et Omer-Pacha). Ce sont des photographies qui gagnent en

valeur par leur contingence absolue, pour renvoyer à un référent que nous pouvons connaître seulement grâce à ces portraits.

« On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement. » (Barthes, 1980, p.17)

Il prit ensuite des vues des états-majors, des champs de bataille et des camps, mais la plus importante des images est un vrai instantané, celui d'une canonnade à Oltenitza, pris pendant que son laboratoire ambulatoire était attaqué par les Russes. Dans cette photographie, le référent qui se donne à voir, impose un regard chargé d'angoisse, parfois moins sensible : une négociation avec la mort. L'instant dramatique, fixé au moment où le photographe n'est pas encore touché par une mort qui l'environne, au moment où son laboratoire se désagrège, fait peur et **suscite un regard hésitant** devant cette micro-expérience du tragique.

En principe, tout photographe peut être considéré a priori un reporter, mais le reportage dépend de l'option de contenu, du cadrage, de la perspective, ou même de la technique photographique. Pour des raisons techniques, le reportage-instantané n'était pas possible à l'époque, à cause de la longue durée d'exposition. C'est une des causes de la fixité des images de Szathmari. Il est possible parfois que la rigidité soit le résultat d'une posture recherchée par les sujets mêmes, habitués jusque-là à poser pour le peintre. En même temps, le **regard** de l'artiste sur la guerre est celui **d'un peintre classique**, qui découpe en petits fragments la réalité en mouvement, pour la fixer dans de beaux cadres, dans des postures avantageuses. Pour lui, les règles esthétiques et même déontologiques restent celles du réalisme poétique, courant encore de son temps.

On doit admettre ici que l'obsession réelle de Szathmari – celle d'arrêter l'éphémère – est beaucoup plus visible dans ses esquisses et dessins. L'intermédiaire de la machine, dans le cas des photos, amène l'auteur vers une sorte de maîtrise de la réalité, vers une position dominante, même si elle était animée par le désir sincère de faire connaître une réalité *plus belle que la nature*. En fait, on peut considérer que les premiers reportages en images sont les gravures à nuance exotique.

En 1860 Szathmari fonde sa propre imprimerie d'images pour le public, en espérant le familiariser avec la photographie. Cette démarche va enrichir l'utilisation des images et élargir leur circulation. La photographie cesse d'exister en exemplaire unique, à la manière de l'œuvre d'art et devient

un *original multiplié*, facilement transmissible, ce qui la fait entrer rapidement dans la conscience publique. La renommée de l'artiste s'accroît et en 1863 il est nommé photographe officiel du Prince Alexandru Ioan Cuza, et puis du Roi Carol I. C'est le moment où Szathmari va se lancer dans une large série **d'images de protocole**. Les portraits officiels de la famille royale, mais aussi les paysages et les vues citadines (1864 – *Romania Album* et 1866 – *Souvenir de la Roumanie dédiée à Son Altesse Sérénissime Hélène, Princesse Régente de la Roumanie*) constituent la matérialisation d'un même **regard valorisant et de représentation à l'extérieur**, qui englobe l'intérêt pour le pays et ses habitants, pour l'ethnographie, l'histoire, l'architecture, les groupes ethniques, la nature et la vie religieuse de la Roumanie. Les images sont plutôt des compositions artistiques en quête de l'effet esthétique. Ces photographies transforment le sujet en objet, et même en objet de musée. *Devenir objet* équivaut à *devenir un spectre*, l'image d'un être figé qui continue à se faire voir à perpétuité.

L'artiste reste en même temps préoccupé par la continuité tranquille de la vie et par l'ordre traditionnel des choses. Artiste – par la recherche du Beau, des qualités esthétiques, des compositions centrées et symétriques, Szathmari agit aussi en ethnographe, si on fait référence à son intérêt pour la tradition villageoise et pour les détails du monde rural (outils, décors, architecture, etc.). A cet égard sont exemplaires ses photos de Tziganes, placés dans un contexte réel et misère, mais joliment groupés devant les portes, de manière symétrique, pour cacher les imperfections des façades. Même si le thème était classé à l'époque dans la catégorie du *vulgaire*, le style exotique des images fait que les textes de l'époque parlent de la *beauté originelle*, de l'*orgueil du passé* et de la *dignité innée* des Tziganes. On racontait même que l'artiste avait l'habitude de retoucher ses productions au pinceau, pour les embellir.

En ce qui concerne son importance de documentaliste, je crois pouvoir témoigner moi-même, par une histoire vécue. Il y a quelques années, en organisant une exposition d'estampes de Szathmari, en les étudiant donc de plus près, on a découvert que presque chaque dessin ou aquarelle représentant des paysans en costume de fête avait son double dans les collections d'objets du musée. Les pièces de costume avec leurs minuscules ornements brodés existaient *en chair et os*, et comptaient parmi les acquisitions de valeur du patrimoine !



### Theodor Glatz (1818-1871) – *Le regard de l'étranger*

Photographe d'origine viennoise, Théodore Glatz manie les procédés techniques de telle façon qu'il devient célèbre de son temps, pour la qualité de ses images. Il a été préoccupé par les ethnies vivant en Transylvanie – Hongrois, Allemands, Roumains, Tziganes – en majorité appartenant au monde rural. Il est toujours un des adeptes de la perspective classique en photographie, il **regarde droit devant lui**, en gardant une distance qui **exclut l'intimité**, en fixant sur papier des *personnages-type* ; il s'agit des photographies prises comme évidence d'un statut – statut du sujet, comme de l'auteur. Si on est d'accord que

« c'est la familiarité culturelle qui établit les horizons de réalité et de plausibilité » (Pinney, 1997, p. 190)

on comprend que Glatz est un Allemand fasciné par un monde qui lui est étranger. Son ambition est de **rendre les choses visibles** pour ses contemporains et de les **documenter pour l'avenir**.

Il a réalisé des photos de studio sur fond peint en trompe-l'œil, représentant un même décor typique d'une maison paysanne, ou des découpages de la réalité villageoise, en cadres restreints, sans contexte naturel : Tziganes sur fond « naturel » en mouvement, peint sur carton, scènes de travail statiques, personnages mimant l'effort, sur fond neutre – paysans labourant la terre avec la charrue, par exemple. **Les regards des personnages fuient le photographe**, regards lointains qui ne perçoivent rien. L'orientation du regard du sujet vers l'au-delà du cadre, vers le vide d'image et le fait que les regards en vis-à-vis des personnages soient parallèles, ne se croisent pas, prouve que le regard du sujet était totalement soumis au pouvoir du photographe. Ces **regards aveugles** sont le résultat du désir du photographe de **faire naturel**. Le naturel des images et l'attention que Glatz porte au costume paysan explique le fait qu'aujourd'hui ses photographies soient considérées comme des documents iconographiques ethnographiques.

Parallèlement au mot écrit, la photographie joue au début du XX<sup>ème</sup> siècle un rôle important dans la découverte, la conservation et spécialement dans la communication et la transmission des valeurs nationales roumaines, telles qu'elles étaient construites et exaltées par l'idéologie romantique. La photographie documentaire et la photographie de studio s'empressent de présenter des « types » : paysans beaux, purs,

hiératiques, dépositaires de la sagesse, l'équilibre et les valeurs traditionnelles, intellectuels et personnalités de l'époque, dans de contextes, costumes et attitudes folklorisantes. Parfois, cette démarche donne des résultats d'une qualité technique et d'une force esthétique remarquables. Ce fut le cas de Théodore Glatz qui, malgré la perspective *colonialiste* sur le sujet, produit des images d'une qualité exceptionnelle, d'une clarté et d'une finesse des détails remarquables, dans des compositions **esthétisantes** (même centralité et symétrie, même équilibre, même géométrie de la surface impressionnée, même majesté des postures, que celles pratiquées par Szathmari). **Son regard devient autoritaire**, les images **pointent du doigt** une réalité dont l'auteur et le récepteur sont exclus.

« La photographie pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut pas sortir de ce pur langage déictique. » (Barthes, 1980, p. 16)

Ces représentations de fragments de monde mettent en évidence une **réalité qui paraît étrangère autant à celui qui donne à voir, qu'à celui qui regarde.**

### **Alexandru Rosu (1854- ?) – *Le regard du metteur en scène***

Il est l'unique photographe roumain de son temps. Il bénéficie donc de l'avantage de se sentir plus près de la réalité fixée sur papier, **son regard n'est plus chargé d'étonnement**, mais du calme que seul le *chez soi* peut offrir.

La photographie ethnographique, telle qu'elle a été cataloguée dans les archives, peut être encadrée dans deux grandes catégories : « des images spectacle » et des « images-vérité »<sup>6</sup>. **L'image-spectacle** suppose une perspective similaire à celle de la lanterne magique : l'auteur et le récepteur sont tous les deux placés en dehors du cadre, plus précisément devant lui, ayant une même perspective extérieure sur le contenu de l'image, avec laquelle ils entretiennent une relation de spectateur/spectacle ; ils gardent une distance qui impose l'admiration ou le rejet, comme seules réactions par rapport à l'image. Les images offrent au spectateur une réalité qui rejette l'accidentel et très explicite. Les paysans qui forment le contenu des images sont en habits de fête, situés symétriquement par rapport à l'axe central du cadre, suivant une hiérarchie géométrique plutôt **de rôle**

**et de statut**, bien établie avant le déclin de la caméra, par le photographe. Le hasard, l'accident sont exclus de ces images, le cadre étant soigneusement découpé et protégé contre des interventions de dernier moment. Ce type d'images est fait pour plaire, pour émerveiller, pour susciter des exclamations d'admiration. Le photographe est investi du pouvoir de l'étranger civilisateur, qui est censé se permettre d'« arranger » la réalité, plus précisément, de *mettre en scène* le spectacle de la réalité. Paradoxalement, l'impacte de ces démarches, laisse des empreintes plutôt positives sur les gens ainsi immortalisés, en leur procurant un statut d'honneur dans leur communauté, et parfois même, en les rendant célèbres et recherchés par d'autres photographes qui les désirent aussi comme sujet.

Alexandru Rosu photographie des rôles : les mariés, les ancêtres, le propriétaire etc. Le photographe cherche à **faire vivant** : ses sujets sont photographiés dehors, en plein air ou sur fond de village, parce que, comme disait Roland Barthes, *dehors c'est plus vivant que dedans* ; l'artisan est présenté entouré de ses outils de travail, pour le particulariser. Ces démarches programmatiques sont en fait l'illustration de la lutte que le photographe mène contre la Mort du sujet, lutte à laquelle le sujet soumis ne participe pas. Dans les images, les personnages, placés dans des contextes assortis – de studio ou naturels – deviennent *Tout-Image*, c'est-à-dire *la Mort en personne* (Barthes, 1980, p. 31). Les gens sont présentés avec leurs occupations, ils sont présentés avec leurs outils, les résultats de leur travail. Lorsque le but de l'auteur coïncide avec le désir des sujets-mêmes, c'est pour les **faire ressortir mieux**. Il ne fait pas des portraits trois-quarts, qui ne sont aimés, ni du photographe, ni des sujets, ni du public de l'époque ; la mentalité collective exige voir des images semblables à ce que l'œil voit tout autour : des personnages en pied, des silhouettes facilement **reconnaissables** par leurs costumes et par leurs occupations. **Le regard** d'Alexandru Rosu **idéalis**e les personnages, par une théâtralité suggérée ou imposée aux sujets, par la structure symétrique de l'image, mais jamais à l'aide d'artifices. A ce moment-là, les codes de perception et de représentation visuelle n'ont pas encore changé, mais le photographe roumain intervient avec la sensibilité que lui confère la familiarité culturelle qui avait manqué jusqu'à lui. Il avance timidement vers une *plain photography*.

Les photos de cette période gagnent en valeur par leur mode de consommation : tout comme les icônes sur papier, qui sont achetées à la foire, comme n'importe quel objet commun, mais qui gagnent en valeur

par le fait qu'à la maison on entretient une relation de piété avec, donc par la croyance que les possesseurs y investissent ; les photos accrochées au mur gagnent la valeur du respect pour les ancêtres, valeur de représentation pour les descendants, de substituts pour les décédés. On ne détruit jamais les photographies de famille, grâce à ce pouvoir magique qu'elles possèdent ; on les garde, même après que les descendants ne peuvent plus identifier les personnes représentées.

De plus, même le **regard extérieur de l'époque**, regard **qui fournit le pittoresque**, l'image stéréotypée, les monuments, même ce **regard nostalgique** est porteur de valeur documentaire, de mémoire, de l'irremplaçable. Parce que, **à travers ce regard, maintenant devient passé.**

## Les parents

### Franz Mandi, (1857-1915) – *Le regard idéologique*

Mandi travaille exclusivement dans la ville et rarement en dehors de son studio. Il manifeste une forte prédilection pour le portrait contextualisé dans des décors en carton recomposant un plein-air *folklorisé*. C'est la période de gloire de l'Art National, style créé par l'idéologie du nationalisme romantique, comme soutien d'un discours légitimisant pour une nation coagulée autour de la beauté, la morale, l'équilibre, la sagesse et la créativité innées du paysan. La noblesse et la richesse spirituelle de la vie rurale doivent donc poser leur empreinte sur l'identité nationale, et également sur les comportements et les produits de la ville.

Les photographies de Mandi nous présentent des *portraits d'apparat* sui generis : des citadins, des gens de la bourgeoisie, hommes et femmes, habillés en costume national – assorti de souliers à hauts talons et de bijoux précieux – qui s'appuient sur des outils agricoles, dans un décor peint de feuillages et de moutons. Le photographe fait totalement abstraction des lumières et des ombres, mais par contre, il est préoccupé par les détails du costume et du décor. Si, comme l'affirme Susan Sontag,

« photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir ; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique » (Sontag, 1982, p.28),

alors Franz Mandi fait vraiment preuve de violence envers ses sujets, en les arrachant à leur contexte naturel, pour les faire voir d'une autre manière, placés dans de nouveaux voisinages, en suivant sa propre subjectivité. Il en fait **ses objets et les collectionne**. Par cette démarche, il transforme le familier en exotique ; ses images deviennent des citations du passé ou plutôt des citations d'un discours idéologique. D'un côté, ses sujets, conscients du fait **qu'ils sont regardés**, se prêtent au jeu social de **la pose** : ils cherchent à créer leur corps, à s'auto-imiter dans la posture estimée être la meilleure.

Les jeux tacites des **regards dictés par l'idéologie** de l'époque à l'auteur comme aux sujets, prête vie aux images d'un monde qui mêle bidimensionnalité et volumétrie, images et objets, vivant et figé, passé et présent, ici et nulle part.

En montrant les gens comme des choses, et les choses comme des êtres humains, le **regard** du photographe offre l'image d'une réalité **tautologique**.

*Le clou* des images construites de manière possessive par Mandi, c'est qu'il les présente à ses clients sous forme de cartes postales. Cette utilisation nouvelle des portraits photographiques permet d'un côté, une circulation et une transmission plus étendues, et de l'autre – la création par le sujet-même d'un texte bilingue : *images et écritures*. Ce qui est symptomatique pour la mentalité de l'époque, c'est que les personnages fixés sur papier se sentaient vraiment valorisés par ce regard, assez valorisés en tout cas, pour **se mettre sous le regard des destinataires**. Les dimensions réduites des cartes les excluent de la catégorie *de l'objet exposable* et les placent dans la catégorie *de l'objet-portable, à la portée de l'œil*.

Par leur utilisation pratique comme support de communication, les cartes postales sont investies, d'après certains auteurs, d'un plus d'authenticité pour les chercheurs d'aujourd'hui.<sup>7</sup>

### **Emil Fischer (1873-1965) – *Le regard de l'ethnologue romantique***

Né à Plovdiv, Bulgarie, il a été un des premiers à effectuer des recherches ethnographiques sur les Roumains et les Hongrois. Emil Fischer commence par travailler avec Theodor Glatz dans l'atelier de celui-ci, jusqu'au moment où il achète l'atelier de Camilla Asboth à Sibiu. Plus tard, en 1900, il ouvre son propre atelier et studio, meublé d'accessoires typiques, même s'il continue à faire des photos sur le terrain, dans les

villages de Transylvanie. Il travaille sur des plaques de verre, parfois sur commande, en portant son intérêt sur l'identité ethno-culturelle des Allemands, des Roumains et des Hongrois de Roumanie. Il introduit enfin le terme de « type » d'une certaine région – utilisé jusqu'à lui seulement dans la photographie – dans la terminologie de l'ethnographie de l'époque.

Les images réalisées par Emil Fischer traitent en général les mêmes thèmes qui préoccupaient ses contemporains, mais d'une manière tout à fait différente. L'ordre artificiel pratiqué jusqu'à lui est remplacé par un **désordre naturel** qui **accepte le hasard et l'accident**. Sa fantaisie romantique l'aide à produire des images qui ont un caractère esthétique marqué. Il réalise aussi des cartes postales en noir et blanc ou colorisées et plus tard, en couleurs. Le sort de ces cartes postales en ce qui concerne leur utilisation ultérieure constitue un exemple pour ce que nous tenons aujourd'hui pour des documents ethnographiques. Dans les musées spécialisés, les recherches qui portent sur le costume paysan de fête, utilisent les cartes postales de Fischer comme informations directes.

Entre les deux guerres, le photographe travaille avec les ethnographes Emil Sigerus et Julius Bielz, pour des recherches sur la réalité de la vie rurale. Maisons paysannes, intérieurs de demeures, types, fêtes, vie quotidienne, mais aussi l'architecture de la ville de Sibiu, des châteaux et des monuments anciens sont fixés sur le papier photographique et deviennent des documents scientifiques. On peut dire aujourd'hui que Fischer a été un continuateur de l'idéologie nationaliste romantique dans la photographie de l'époque, mais aussi le pionnier du document ethnographique. Le photographe se propose d'informer, de représenter, de surprendre et même de charmer. Tâche difficile, qui suppose un **souci de l'auteur pour le regard des consommateurs**, une sorte de contrat de confiance. Pour accrocher le regard par un *choc photographique*, l'auteur doit, dans un premier temps, concentrer son **regard sur le notable**, ou ce qu'il décrète comme tel, pour qu'ensuite se donne la liberté de porter son **regard sur l'accidentel**, sur l'instant inattendu. L'image d'une bergerie, comprenant l'inventaire complet d'outils et de bergers, paraît une photographie sage, qui informe sur le métier et qui produit un plaisir esthétique, dû à la mise en scène assez transparente. Ce qui fait la force de cette photographie c'est une situation plutôt accidentelle : les bergers regardent de tous côtés, à la suggestion du photographe, pour faire plus vivant ; **concentrés sur leurs propres regards**, ils oublient de mimer l'action ; le seul qui travaille vraiment c'est un berger insoumis, qui regarde droit

vers l'objectif de la caméra, en continuant de laver sa seille. Cette fois-ci la photographie joue sur la **contradiction regard/geste** et séduit.

Entre les années 1903 et 1906 Fischer expose au musée ASTRA de Sibiu, à Munich et à Bucarest. Dorénavant, sur le verso de ses photographies il va imprimer les prix reçus à ces expositions. Les images choisies pour être exposées sont, pour la plupart, des cadres larges, avec plusieurs personnages en mouvement, ou parfois seulement jouant l'action, des rues, des ateliers, des animaux, des conversations de groupe. Il se montre moins préoccupé par la centralité ou par l'équilibre ; la perspective est ouverte, avec parfois un accent sur la diagonale de l'image ; en fait, il s'agit d'un équilibre plus subtil, qui utilise le poids de l'importance des éléments contenus. Certains personnages sont photographiés presque de dos, ou parlant entre eux, en faisant abstraction du photographe – qui devient encore plus présent par son absence de volonté de construire l'image. Le photographe se place plus près de celui qui regarde – sans attirer attention sur ce qu'il doit regarder. Après avoir réalisé une photographie, l'auteur devient lui aussi récepteur de l'image, en même temps que son public. Fisher inaugure ainsi les **regards coïncidents de l'auteur et du consommateur**.

« La Photographie est unaire lorsqu'elle transforme empathiquement la 'réalité' sans la dédoubler, la faire vaciller (l'emphase est une force de cohésion) : aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. » (Barthes, 1980, p. 69)

Emil Fischer peut être considéré aussi le précurseur du reportage-instantané ; il a photographié les vols de Aurel Vlaicu, au moment du décollage, avec les quatre paysans qui venaient de pousser l'avion, et qui continuaient à courir après lui, alors qu'il était déjà en l'air.

## **L'oncle de France**

### **Edouard Payot (1874-1956) – *Le regard vers l'intérieur***

Amateur, autodidacte, artiste indépendant, Edouard Payot est resté dans l'histoire de la photographie un photographe *pictorialiste*. La peinture constitue pour lui et pour ses collègues de mouvement, le référent absolu. Ses images témoignent d'une vision subjective, d'une *inner vision*. Son

autoportrait photographique fait preuve de ses options de style, c'est une image qui le présente debout, le regard plongé dans un livre, à côté d'un autre autoportrait qui nous regarde (nous et son modèle) placé à distance sur le mur. Pour Payot et pour les pictorialistes en général, la photographie doit présenter la réalité intérieure de l'auteur, et non les apparences, que l'œil peut percevoir sans l'aide de la caméra.

Ses tendances ruralistes, les paysages chargés de brumes, pris en contre jour, les compositions picturales des personnages *mises en scène* sont réalisées à l'aide de gris nuancés, de contours flous, de plans éloignés. On saisit en regardant ses images, une tentative de capter le temps, qui en fait y introduit *l'intemporel*. (Dans le sens du refus d'un continuum chronologique, on peut parler d'une démarche moderne, actuelle encore de nos jours).

Edouard Payot utilise les modèles de la peinture réaliste, mais avec une certaine « **perversion du regard** » (Poivert, 1997, p. 15). Le photographe pratique une exploitation esthétique des aberrations optiques (imperfections de l'œil : astigmatisme, myopie, strabisme). Ce sont aussi les premières tentatives de **percevoir l'imperceptible**, en mettant en situation des paysages et des objets quotidiens qui étaient devenus depuis longtemps invisibles, par leur registre commun et leur omniprésence. L'effet visuel ainsi obtenu provoque des sensations et des émotions exquises à celui qui regarde.

Le style de Payot a pour sources le *naturalisme* hérité de l'esthétique du XIX<sup>ème</sup> siècle, et l'*idéalisme* fondé sur la faillite de la mimesis. Les motifs les plus fréquents des images du photographe amateur sont les arcades qui séparent l'espace de l'image en un premier-plan clair, avec des détails de matières, et des personnages en postures intelligibles et un arrière-plan, avec des paysages flous, sous neige ou dans le brouillard, parfois avec la suggestion d'un village. Les rayons de lumière transperçant les nuages, les ciels orageux, les surfaces de toile transparente et/ou opaque, qui séparent aussi les deux plans différents, les ombres à effet graphique composent la scénographie des laveuses, des glaneuses, des laboureurs de la terre et des bêtes de travail, mis en spectacle par l'auteur.

Les contre-jours, les contrastes de lumière et d'obscurité créent une image visiblement construite en une composition picturale où le centre d'intérêt sentimental devient centre d'intérêt pour un **regard désintéressé de la réalité sociale**. C'est un **regard qui neutralise** l'image rurale, par une perspective idéalisante, par un parti pris de conformisme bourgeois. Cet étouffement sémantique de l'image se produit au nom de la



popularisation d'un modèle pictural, d'une réduction illusoire et euphémisante de la vie à la campagne. C'est un effort de retour à l'ordre, en faisant appel à la tradition, entendue comme *imagerie revisitée*. L'idéal champêtre est censé combattre la crise morale urbaine ; la nostalgie d'une humanité laborieuse doit exalter les qualités ethniques, les idéaux nationaux, pour le récepteur aussi que pour le sujet.

Les photographies d'Edouard Payot sont le produit d'un **regard compréhensif et populaire**, qui se distingue du regard élitiste et individualiste des avant-gardistes. C'est de cette direction qu'a hérité Berman. Un **regard partagé avec les autres**, un regard tantôt rêveur, tantôt indiscret, parfois perçant l'intimité-même d'un auteur qui se dévoile.

## Les frères

### Nicolae Ionescu (1903-1974) – *Le regard hic et nunc*

Né à Bucarest, à 15 ans il travaille déjà dans une imprimerie ; il y fait la connaissance d'historiens et écrivains bien connus, il apprend le français et l'allemand. Il devient photographe au Service photographique de l'Armée Royale. Il prend des images de Bucarest et du pays, en rêvant d'un musée de la photographie (qui n'existe toujours pas dans la Roumanie de 1999). Il fait aussi du documentaire, un film (disparu) sur Bucarest. Il travaille comme assistant chez Pathe Nathan, à Paris. Après son retour en Roumanie, il devient en 1937 directeur technique de la Société de presse **Adevărul**, jusqu'en 1940, après quoi il se retrouve accusé par les Légionnaires, de « collaboration avec les Juifs » (parmi les intellectuels roumains d'origine juive, on peut compter aussi Iosif Berman). En 1945 il fonde la maison d'édition L'Encyclopédie Photographique. Pendant le régime communiste il doit abandonner cette entreprise, devient professeur en 1948 à l'Ecole Technique des Arts Graphiques, mais doit quitter son poste, sous accusation d'« antisémitisme » ! Entre 1956 et 1962 il est le photographe de l'Institut de l'Histoire de l'Art.

Ses photos ressemblent assez bien aux images prises par son contemporain Iosif Berman : ce sont les mêmes choix du regard, le même intérêt pour l'architecture de la ville, pour le village. Les préoccupations esthétiques du photographe Ionescu l'orientent vers des images artistiques, qui excluaient d'emblée tout goût pour les marginaux, toute curiosité pour ce que la pudeur bourgeoise taisait. Ionescu ne militait pas socialement,

mais plutôt culturellement. Il rêvait d'un musée, tandis que Berman ne pensait pas à sa postérité. Pourtant, dans le cycle d'*Architectures de Bucarest*, Ionescu inclut aussi des images de rues inondées, de façades délabrées, d'escaliers dégradés, de gens ordinaires de la rue, qui mènent une vie pénible, à la limite de la survie. Pourtant, il s'agit d'un **regard présent alors et là-bas**, qui donne envie au consommateur de le suivre. Les cadres sont habitables, ils suscitent le sentiment du *c'est là que je voudrais vivre* (Barthes, 1980, p. 67). Les photographies de Ionescu ne doivent pas être interprétées comme les ancêtres des photos touristiques, les vues ne sont pas visitables, elles inspirent un désir de s'établir, d'en faire un chez soi. Le Bucarest du photographe invite à un **regard familier** et fournit le sentiment sécurisant **du déjà-vu**, d'un passé proche.

Moins intéressé par la vie du village, attiré seulement par son apparence, spectaculaire aux yeux du citoyen endurci qu'il était, Ionescu dépassera rarement la frontière du **regard esthétisant**.

### **Ernest Bernea (1905-1990) – *Le regard qui anime***

Sociologue, ethnographe et philosophe, il pratique l'anthropologie visuelle avant la naissance de la discipline. Il est un amateur en photographie, mais un spécialiste en ethnologie et un connaisseur de la vie rurale. Entre 1928 et 1935, il participe aux recherches de l'École Sociologique de Bucarest, sous la direction de Dimitrie Gusti. A une époque où le goût public réclame les mêmes images classiques du paysan, il propose une vision toute nouvelle, déterminée par l'intérêt qu'il portait au paysan en tant qu'individu et pas comme *type-emblème* d'une zone et d'une communauté locale. Ernest Bernea pratique « **l'image-verite** »<sup>8</sup>, une démarche qui réclame la perspective de la chambre obscure : l'auteur et celui qui regarde sont placés virtuellement à l'intérieur de la réalité photographiée. La perspective est renversée, le cadre s'ouvre vers le fond, comprenant des fragments de contexte incontrôlés, des moments de vie en plein déroulement naturel, tandis que le sujet proprement dit de l'image, d'habitude un seul personnage ou un couple, sort du contexte, se dirige vers le photographe/récepteur, en l'attirant et en l'englobant au cœur de l'image. Ce type de photographie produit une relation de dialogue direct avec le sujet, laisse au consommateur **la liberté du regard, de l'interrogation et du doute**, parce que son but n'est pas seulement celui de convaincre. La source de ce regard réside dans la relation avec le

sujet, et pas dans la commande programmatique, c'est une saisie différente du monde.

La démarche est toujours celle de mise en contexte, mais le sujet se détache, avance, nous parle, nous attire vers lui ; nous devenons ainsi participants à la réalité qui se déroule à l'arrière plan, et qui est prise en instantané. Les gens qui poursuivent leurs activités à l'arrière plan, font abstraction de la caméra photo apparemment invisible, tandis que le sujet principal du premier plan leur tourne le dos, avance vers l'objectif, en communiquant visiblement avec le photographe, (on doit supposer qu'ils se connaissent déjà, qu'ils poursuivent une relation de collaboration et d'échange d'expériences).

En parlant de ce qu'il nomme *la photographie comme aventure*, Roland Barthes écrivait :

« (...) telle photo, tout d'un coup, m'arrive ; elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait qui la fait exister : une animation. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos vivantes) mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure. »  
(Barthes, 1998, p. 39)

C'est le cas aussi des images de Bernea, ses photos mettent en action la curiosité du récepteur.

Le paysan Tatomir, dont l'image est devenue l'emblème du Musée du Paysan Roumain, fut photographié dans un premier temps par la Reine Marie, qui après l'avoir observé, le prit dans sa voiture et le déposa au château de Bran, où elle le photographia. Malheureusement l'image a disparu, mais je trouve symptomatique que l'image conservée et avec impacte sur le public soit restée celle qui a été prise par l'ethnologue, contextualisée, intelligible et familière, et non pas l'image exotique d'un berger paysan photographié dans un château (quelle que fût la beauté du personnage et la somptuosité du contexte).

Le programme de l'École Sociologique de Bucarest introduit l'utilisation de la caméra par les ethnologues en guise d'instrument principal des recherches de terrain, aussi commun que le crayon et le cahier de notes. On peut affirmer que dès cette époque (1928-1935) on commence à pratiquer de l'Anthropologie Visuelle en Roumanie. Ernest Bernea porte sur les villages étudiés par les monographistes un **regard attentif et sage**, dont la fraîcheur n'est pas altérée par le savoir ethnologique. Son cas est un exemple parfait pour la coïncidence des buts de l'ethnologie poursuivis

à la fois par la photo documentaire. Pour les deux, le référent est une chose nécessairement réelle, qui témoigne en même temps de la réalité présente et du passé. Sauf que dans la Photographie,

« je ne puis jamais nier que la chose a été là. (...) c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. » (Barthes, 1980, p. 120)

En photographiant, Bernea porte son regard vers les zones où l'horizon d'attente de l'ethnologue connaît ce qui doit se passer dans un espace et un moment donné ; mais il est toujours prêt à découvrir la différence, l'inattendu, le particulier, l'individuel.

### **Alexandre Rodchenko (1891-1956) – *Le regard contestataire***

Comme la plupart des artistes-photographes de l'époque, il est aussi peintre, sculpteur, graphiste, designer, scénographe, architecte, professeur. Il radicalise le constructivisme russe, en affirmant le **productivisme**. Dans le manifeste productiviste, créé en 1921, en collaboration avec sa femme, Varvara Stepanova, Rodchenko proclame « *A bas l'art, vive la technique* ».

Le regard de l'artiste est capté par les paysages urbains et par la présence des foules, des défilés, des soldats, par la vie des artistes de cirque ; les machines, les bateaux, les activités industrielles et agricoles deviennent les sujets de prédilection du photographe. Cette ouverture révolutionnaire aidera à diriger la photographie de son pays vers le réalisme socialiste, en tant que machine d'état ; le seul pas à franchir, serait celui d'une stratégie de passage par une forme nouvelle, celle du réalisme soumis à une symbolique artificielle, vers la propagande prolétarienne.

En fait, l'artiste va prendre le chemin de l'art non-objective, il va réaliser des photo-collages, des photo-montages, du *kinoki* (ciné-oeuil) et du *ciné-pravda* (ciné-vérité) : jeu de lumières et ombres bien directionnées, bien contrastées, vues fragmentaires, perspectives étranges. **Son regard exalte l'objet utile**, qui remplace l'objet élaboré du point de vue esthétique. En essayant de réconcilier l'art et la technique, l'artiste cherche à imposer une nouvelle image, celle de l'âge industriel. Il lutte **contre le regard narratif**. En cherchant l'universel au cœur du banal, en utilisant des moyens encore nouveaux, comme les vues diagonales, les perspectives plongeantes et les contre-plongées, la dissymétrie, le jeu des textures, les cadrages inattendus, il pose sur les choses et les gens un même **regard halluciné, sur une réalité-prétexte**.

L'esthétique de la Nouvelle Photographie, qui a marqué ultérieurement le style du réalisme soviétique est en grande mesure l'effet de ses expérimentations, mais appliqués pour illustrer un contenu idéologique politique, pour une propagande qui demandait le regard orienté, la perspective classique, l'individu-type et le manque d'intimité.

L'œuvre photographique de Rodschenko témoigne de son engagement social, de sa réaction contre le collectivisme de l'existence, qui hantait les gens de la ville, mais en même temps de son désaccord avec la mentalité occidentale de son époque, par exemple de la perspective sur la femme :

« Les femmes fabriquées par l'Occident capitaliste, c'est elles qui le perdront. La femme-objet sera sa perte. Les femmes, ici, sont effectivement pires que des objets, elles sont véritablement fabriquées, tout : les mains, le corps. Si la mode est de ne pas avoir de poitrine, pas une femme n'en a. Si la mode est d'avoir du ventre, elles auront toutes du ventre. Si la mode exige qu'elles soient minces, elles seront toutes minces. Elles sont effectivement toutes comme dans les magazines. » (Rodchenko, 1997, p. 21)

**Le regard de l'artiste est toujours inquisiteur, insatisfait, il fouille les coins cachés de la société, il dévoile et exalte le banal et le quotidien.**

### **Emmanuel Rudnitsky (1890-1976) – *Le regard qui diagnostique***

C'est **le cousin germain** vivant à l'étranger. Iosif Berman n'a pas entretenu des relations d'amitié avec ce cousin, mais il a été au courant de ses exploits. Parfois, cela l'a incité à des expériences similaires, par exemple à tenter de nouveaux rapports avec ses sujets, en leur laissant la liberté de décider de leur propre image photographique. Mais ce qui les rapproche et soutient leur lien de parenté du regard, c'est l'absence de morgue dans le cas des portraits de personnalités célèbres, fussent-elles des hommes politiques, des intellectuels ou des artistes. Rudnitsky remarque que l'individu qui entre dans son studio pour se faire un portrait, est figé par la peur du diagnostique, comme dans un cabinet médical ; il attend un verdict, la découverte d'un *dedans* qu'il ne connaît pas encore, mais que le regard perçant du photographe pourra lui dévoiler ; il est soumis, se laisse faire et n'ose pas avoir d'opinion personnelle (cf. *Man Ray : prophète de l'avant-garde*, un film de Mel Stuart, 1997). Assez souvent, l'artiste ignore ce défi et réalise des portraits purement

documentaires, des images simples, qui matérialisent la **résistance à la tentation d'un regard dominateur**. Les moyens qu'il utilise pour gagner d'impacte sur son public sont déterminés par des possibilités techniques de la photographie : solarisations, surimpressions, maîtrise de la lumière et de l'ombre. **Son regard passe au-delà des apparences de l'objet**, vers sa vérité profonde. Préoccupé jusqu'à l'obsession par **le regard de ses sujets, ou par l'absence de regard**, il ose photographier des yeux sans regard ou des visages sans yeux. Les images ainsi obtenues témoignent de l'œuvre de dissolution des relations inter humaines lorsque le regard disparaît. Ses photos n'expliquent pas, elles incitent, deviennent des phantasmes. En photographiant, l'auteur transforme le vécu de ses sujets, en **manière de regarder**.

### **Iosif Berman (1892-1941) – *Le regard engagé, du photo-journaliste***

Photographe très bien connu à son époque, en Roumanie comme à l'étranger, il fait partie des coauteurs de l'image du paysan roumain, telle que l'avait proposée Dimitrie Gusti et des participants à la démarche militante de la sociologie promue par celui-ci. D'origine juive, il met en action quelques-unes des qualités ethniques, qui ont influencé sa création et son style : sa mobilité hors du commun le pousse à l'aventure de l'observation des régions et des thèmes nouveaux, en se plaçant en permanence et avec succès dans la position de « l'étranger proche », dans les villages, dans les hauts milieux de la société urbaine, à la Cour Royale ou parmi les marginaux. Il a travaillé pour des journaux importants de Roumanie – *Dimineața, Adevărul, Realitatea Ilustrată* – et pour *New York Times*, pour plusieurs revues londoniennes et pour une agence internationale de presse, basée à Paris. Il a été aussi le photographe officiel de la Cour et des personnalités politiques. Il a laissé une vraie banque d'images sur la vie scientifique de son temps – les recherches de l'Ecole Sociologique de Bucarest, les Universités d'été de Vălenii de Munte, organisés par Nicolae Iorga. Photo-journaliste par vocation, il est connu aujourd'hui plutôt comme documentaliste d'image, parce que ses clichés et tirages sont thésaurisés comme documents ethnographiques dans les Archives des Musées de Société de Bucarest. Les avatars de l'histoire roumaine après la deuxième guerre mondiale l'ont relégué dans

l'anonymat. En ce qui le concerne, Iosif Berman n'a jamais été préoccupé par la gloire posthume ou par la destinée de son œuvre. Il a repris à zéro plusieurs fois pendant sa vie, en s'arrêtant brusquement, quand on lui a interdit de travailler. Sa vie professionnelle nous offre l'exemple idéal du photographe omniprésent, doué d'une agilité et vitesse de réaction qui exclue à priori toute intervention dans la réalité.

Iosif Berman cherchait, expérimentait, explorait les domaines considérés vulgaires jusqu'à lui : le quotidien commun – dont ses prédécesseurs avaient exalté les moments forts ; l'espace du marché, de la foire et des banlieues – alors que jusqu'à lui on ne s'intéressait qu'au village – comme modèle d'équilibre et qu'à la ville – comme dépositaire de la culture savante et monumentale ; catastrophes naturelles ou présences industrielles – là où auparavant avait joué la fête ; enfin, ce que notre époque goûte avec délice, les marginaux, l'atypique, le mineur, le fortuit ou l'accidentel, le fragmentaire ou le dérisoire – là où l'horizon d'attente, bien dressé, demandait des modèles, ordre et beauté à tout prix.

Son monde, ses voyages, sa carrière, ses amis, sa mort même ont été décidés par la passion pour la photographie, et toutes ses images ne font que raconter cet amour. Son approche cache souvent un **regard de compassion** pour les êtres et les lieux de ses photos. Il aime toujours ce qu'il donne à reconnaître. Le tempérament de l'aventurier, l'esprit d'observation de l'explorateur et la sensibilité de l'artiste font de Berman un excellent photo-journaliste. Son aire de préoccupations couvre *l'instantané documentaire* : les portraits de grandes personnalités *en situation*, les catastrophes et accidents, les paysages *peuplés*, la vie quotidienne dans la ville et le village, les événements et les fêtes, la vie des riches ainsi que celle des marginaux. Il est invité par Dimitrie Gusti à réaliser la documentation iconographique pour les recherches monographiques de l'École Sociologique de Bucarest. C'est à cette occasion que le monde villageois roumain entre dans la conscience de la ville d'une manière nouvelle, par un **regard profondément éthique**, en quête d'authenticité (comme forme de vérité). Berman est conscient du fait que « l'objectivité » tue les sujets et exclut le récepteur, transforme une réalité aimée et familière en réalité froide et lointaine ; ses photos sont les interprétations négociées avec le référent, et non pas une simple version de la chose en soi. C'est dans cette négociation auteur/sujet que réside l'authenticité de ses images. De plus, le photographe va assortir les photos d'informations écrites recueillies par lui-même. La vision du photographe est déterminée en premier lieu par ce système de relations

installées entre l'auteur et le sujet de l'image d'un côté, et d'un autre, entre l'image et le récepteur présent ou futur. Si, jusqu'à lui, les relations avaient été de domination/soumission et d'affirmation/acceptation, dans le cas des instantanés réalisés par Berman, les relations supposent la connaissance, le dialogue et la collaboration, pour qu'ultérieurement, l'image puisse inciter, problématiser, dévoiler pas à pas, en fonction du degré d'intérêt et du niveau de culture de celui qui la regarde. L'approche vise un **regard générateur de nouveaux sens**.

La vision bermanienne prend en compte les préparatifs, la création, l'utilisation et la circulation ultérieure des photographies.

Les préparatifs consistent en une bonne connaissance préalable de la cible ; en fonction du sujet et de la destination de l'image, le photographe va entrer en relation avec le lieu ou le groupe-sujet ; les sujets vont comprendre premièrement le but de l'action, la démarche du photographe et parfois ils se donneront le plaisir de vivre côte à côte, jusqu'à ce que la caméra devienne familière ou presque invisible. La patience préalable de Berman doit se combiner avec la vitesse de réaction face aux événements et au hasard.

La réalisation de la photographie suppose le choix de l'angle et de la lumière appropriée, le découpage du cadre et la décision du moment propice pour déclencher. Sa morale impose à Berman de ne pas intervenir dans le déroulement des événements ou de les influencer. La caméra du photographe est armée en permanence. Le photographe sait faire de son appareil un instrument discret jusqu'à l'invisible, ou au contraire, le transformer en personnage principal de la relation transposée en image : un **regard sincère et flexible**, remplace celui de ses prédécesseurs, programmatique et autoritaire. Parfois, un **regard prémédité** dû aux relations installées entre l'auteur et ses sujets.

L'utilisation des images réalisées par Iosif Berman est plus diverse que dans le cas de ses prédécesseurs, dont les images étaient destinées à être exposées, données ou déposées dans des archives – destinations qui convergent vers la thésaurisation. Les reportages photographiques que Berman réalise pour des journaux et des revues illustrées supposent une aire beaucoup plus large de communication : stricte actualité et par conséquent, éphémérité. Il réalise aussi des albums thématiques, d'une qualité technique exquise. La photographie documentaire est publiée dans les volumes d'études de l'École Sociologique de Bucarest. Ses photographies de protocole témoignent d'un manque d'hieratisme, et d'une modernité manifeste : placés dans des contextes moins habituels, la



suggestion du naturel par **l'élimination du contact direct avec le regard du sujet** (yeux sans regard), une structure dynamique des points de fuite de l'image. Ces portraits ont été publiés dans les revues illustrées de l'époque et plus tard, dans des volumes biographiques ou historiques.

La circulation de ses images a été très vaste, étant donné leur publication dans la presse roumaine et étrangère. Ce fait l'a déterminé de maintenir à la pointe et de se tenir au courant des exploits des autres photographes et artistes de l'étranger. Ce qui fera plus tard de Iosif Berman un artiste photographe, plus qu'un photo-réporter, c'est le temps écoulé entre le moment de la création et celui de la réception.

« La distance esthétique semble inhérente à l'expérience qui consiste à regarder des photos, même si cette distance n'apparaît pas tout de suite, mais seulement, et à coup sûr, avec le passage du temps. Le temps finit par situer presque toutes les photographies, même les moins professionnelles, au niveau de l'art. » (Sontag, 1980, p. 35)

Iosif Berman est de ceux qui connaissent les conventions imposées par l'image photographique, conventions qu'il respecte, qu'il assume, pour qu'ultérieurement il les dépasse, ou plus précisément, les utilise à sa manière. Il réussit à sortir de l'apparence restrictive de la bidimensionalité, en utilisant le relief créé par l'ombre et la lumière, les pénombres et les grisailles, par l'effet de contre-jour, ce qui suppose de sa part de subtiles connaissances d'optique. Il réussit à contredire la fixité de l'image photographique, en utilisant le dynamisme que lui confère l'asymétrie de poids des cadres et les diagonales puissantes qui les traversent, les prises de vue en mouvement qui délimitent des tranches de temps. La perspective frontale, utilisée fréquemment jusqu'à lui, est remplacée par la perspective latérale ou plongeante. Il n'aime pas le contre-plongé, qui avait été utilisé parfois pour son effet de monumentalité du sujet. Il est parmi les premiers à photographier des processions vues de dos, introduisant de cette manière celui qui regarde dans la file des participants.

Berman couvre l'illustration photographique de la majorité des campagnes de terrain de l'Ecole Sociologique de Bucarest. De plus, il enregistre sur les plaques de verre aussi les prestations des Ecoles d'Equipiers (étudiants en Assistance Sociale), chargés du travail social proprement-dit : reconstruction de village après un incendie, aménagements des Maisons de Culture, mise en place des systèmes d'irrigations, inaugurations des bibliothèques de village, les Congrès et

les veillées des équipes de sociologues, les expositions organisées à ces occasions, l'inauguration du Musée du Village de Bucarest.

Iosif Berman devient photo-journaliste par option claire et déclarée, non pas grâce à la conjoncture. Même les photos documentaires sont conçues comme des reportages. D'ailleurs, sa carrière se construit en même temps que le photo-journalisme occidental. La photographie prend de plus en plus d'importance dans les journaux après la première guerre mondiale et les photographes deviennent des noms connus par le grand public. Berman *vole* des segments de monde pour les rendre visibles par découpage, dématérialisation et *ex-position*. De cette manière, des tranches de monde, banales et anonymes – par leur habituel ou par leur ubiquité, s'animent sous la perception de celui qui les regarde. Il recherche l'inédit, l'inattendu : l'image instantanée. Ce serait une erreur de juger sa démarche comme une approche agressive. Pour lui, la photographie n'est pas pratiquée comme un art, mais comme un rite social de conservation de la réalité aimée et de lutte contre la dissolution qui marque son époque.

La curiosité d'explorateur et le sens de l'aventure vont marquer aussi l'existence de Iosif Berman. Il quitte très jeune la maison natale de Burdujeni, pour s'installer à Bucarest, ensuite fait des reportages photographiques un peu partout dans le pays, là où tout le temps il se passait des choses, significatives pour lui ; en 1917 il part en Russie pour photographier la Révolution, il voyage seul, chargé de caméras et de plaques de verre, dans des conditions difficiles à supporter, pendant toute une année il est arrêté parfois par les Blancs, parfois par les Rouges et on lui confisque tous les négatifs ; il arrive à Novorosisk, où il fait la connaissance de sa future fiancée, il retourne en Roumanie et il est porté disparu, il réparaît à Novorosisk pour se marier, il a une première enfant ; il doit prendre sa famille et fuir à Constantinople, sur un bateau de Lilliputiens, pour qu'enfin il arrive à Bucarest. Tout le reste de sa vie il voyage en permanence, soit sur le terrain, pour les recherches de l'École Sociologique, avec toute sa famille, munis de matelas, de plumeaux, de coussins, de vêtements pour de longues étapes, soit dans les grandes capitales européennes (il paraît que peut d'entre elles lui ont échappé). Tout, les visites aux foyers de personnes âgées, à la Léproserie de Tichiletti, au Lazareth des cholériques de Turtucaia, à la prison de Tîrgu Ocna, tout est vécu comme un voyage initiatique, destiné à laisser des traces non seulement en images, mais aussi dans les comportements de ceux qui les regarderont. Souvent au cours du temps, le Photographe a été perçu par le sens commun comme un héros, à la manière de l'aviateur ou de

l'explorateur. Le cas de Iosif Berman confirme cette présupposition : il aime piloter les avions, il fait de l'équitation, du ski, de la nage, il aime explorer des cavernes, en bref, sa femme est d'avis qu'il constitue un danger potentiel permanent pour ses deux filles, qu'il entraîne dans toutes ses aventures, avec l'inconscience de celui qui ne connaît pas la peur.

Berman a la capacité de capter le moment décisif d'un événement. Il sait choisir dans une succession de moments ponctuels, celui qui doit être immortalisé. Parfois il réussit même à capter plusieurs moments décisifs, des cadres parfois fragmentaires, qui sont enregistrés par séquences et qui ultérieurement vont imposer au récepteur une certaine succession de lecture.

Taloner les événements dramatiques pour tenir le public en éveil, est une habilité que Berman cultive en même temps qu'il réprime son refus sensoriel ou même moral des événements tragiques ou monstrueux. Il doit savoir qui est-ce qui peut avoir de l'impacte sur le conscient collectif. L'incendie des sondes de Moreni, le tremblement de terre de 1940 à Bucarest, mais aussi le désastre de l'église de Costești ; l'enterrement de la Reine Marie, mais aussi les défilés Légionnaires, avec des paysans marchant en cadence sont les manifestations **d'un regard épiphanique**, qui transforme l'événement négatif en signe du temps.

Le photographe situe les personnalités de l'époque dans le quotidien ordinaire – l'écrivain Liviu Rebreanu dans son vignoble, le Roi Michel enfant en maillot de bain sur le sable de la plage, l'homme politique Iuliu Maniu sortant de sa maison, enveloppé dans son paletot. Il est certain que les personnages portraituretés de cette manière ont gagné une nouvelle dimension dans la conscience publique, dorénavant. Dans son effort de popularisation, Berman transforme les représentants d'une élite en personnes semblables au récepteur. Le monde et les gens, après l'intervention du photographe changent, ils deviennent plus proches, plus connus, plus vrais. Ce **regard démystifiant** sur le référent est un moyen de conquête pacifique du monde.

Les témoignages oraux de Luiza Berman montrent que le photographe pouvait attendre des heures entières pour qu'un nuage traverse le cadre, change de forme ou change l'ombre des choses. Il avait l'habitude de dire, d'ailleurs, *je vais à la chasse aux nuages*. Il pouvait attendre qu'un train passe, il visait et déclenchait seulement au moment où la fumée couvrait le ciel. Pour les photos à projet mental préalable, il ne se pressait jamais.

Si on prend en compte les préjugés collectifs de l'époque – paysanne timide et pudique, tendresse et la netteté lavée et frottée du village, peine silencieuse et digne du paysan face à la mort, etc., les images de Iosif Berman peuvent gêner la soi-disant décence bourgeoise, très confortable. Les enfants pauvres, obligés de gagner leur existence, les vieux oubliés dans des asiles, les Juifs errants, les Tziganes insoumis, sont le résultat des découvertes d'un esprit libre, engagé socialement, qui espère sensibiliser l'opinion publique à la différence, à l'injustice, à la marginalisation. Bien sur, cette démarche militante est due non seulement aux options du photographe, mais aussi à tout un programme intellectuel d'orientation de gauche de l'époque, et surtout, à l'exemple des actions sociales des équipes de l'Ecole Sociologique de Bucarest, dont il faisait partie.

La manière d'aborder la réalité du dedans, en l'offrant au regard public, de placer le récepteur au cœur du monde que le photographe a desanonymisé, en le sortant de l'ombre et de la banalité muette est conditionnée par un vécu qui mêle la compassion et la solidarité, à la révolte.

Le monde dévoilé par le regard sans préjugés esthétiques du photographe, intelligible et plausible, même si parfois ironique ou irritant, devient mémoire. Les visages et les choses photographiées par Berman, déjà disparus ou en train de disparaître sont devenus des vestiges.

« La photographie, c'est l'inventaire du dépérissement. » (Sontag, 1980, p. 92).

En fait, son regard est celui d'un collectionneur de mondes, qui valorise la rareté ou la nouveauté des pièces, l'authenticité et la beauté. La force des ses images est telle, que parfois, comme le remarque toujours Susan Sontag

« C'est la réalité qui est scrutée et évaluée, en fonction de sa fidélité aux photos. » (Sontag, 1980, p. 112)

Berman a pourtant une défaillance professionnelle, sa famille. En photographiant sa femme et ses filles, il est en train de pratiquer un rite familial : le regard qui confirme une présence, le geste qui immortalise, les regards ultérieurs des autres qui témoignent une fois de plus de l'existence de famille, sont des moyens rituels d'annuler la Mort. Ce qui frappe en général si on regarde une photo réalisée par Berman c'est le

naturel – terme insuffisamment défini, mais très utilisé. Ce naturel, qui en vérité couvre la notion d’authenticité et de l’intelligibilité disparaît dans les photos de famille, qui sont de tendres souvenirs domestiques. Dans le meilleur des cas nous sommes émus en regardant la lumière plate, le manque d’ombres, l’excès décoratif de ces images qui représentent trois personnages féminins d’âges différents, mais tout à fait semblables dans leur manière de poser gracieusement. C’est, je pense, symptomatique que les deux filles aient choisi des carrières artistiques de scène, le ballet et le théâtre. Elles étaient habituées plus que les autres à la lumière des projecteurs, à des situations artificielles et surtout, à être regardées par les autres. C’est pourquoi les images qui les montrent laissent le goût de l’artifice, du *comme si*. C’est une invitation aussi à relativiser l’œuvre de Berman. Il est très possible que ses photographies, condamnées à subir les avatars de l’époque historique agitée, soient beaucoup plus inégales et moins unitaires, par rapport à la sélection que les archives de famille et de musée ont fait après sa mort.

La plupart des photos de Iosif Berman n’ont pas été conçues pour être exposées, mais tirées sur du papier-journal de mauvaise qualité et jetées après lecture. En dépit de leur consommation elles se situent avec succès au niveau de la meilleure information, concrète, directe, immédiate, inédite, percutante, au niveau d’une *straight photo* qui ne perd pas sa force esthétique avec le temps. C’est le mérite de l’auteur, de sa conscience professionnelle, qui confère à ces images une valeur indexicale. Les photographies ainsi conçues entretiennent une relation naturelle de contiguïté avec leur référent, en lui ressemblant, et devenant ainsi porteuses aussi d’une valeur iconique.

En même temps, Berman est moins préoccupé par la typicalité, conscient du fait que les types construits par les photographes qui l’ont précédé n’ont fait qu’anonymiser la réalité fixée sur papier. Berman désire, au contraire, découper la réalité et de fixer les traces des sujets dans le monde, pas leurs duplicats.

Les photographies de Berman se débattent entre **le regard précis, intelligent, scientifique du professionnel et le regard démocratique de l’amateur**, qui ne désire pas sortir de la norme.

\*

Une généalogie est censée entre autres expliquer la transmission, par héritage d’une génération à l’autre, de biens, de certaines habitudes et comportements ou enfin, de certains goûts. **Les biens** transmissibles dans

le cas de la généalogie photographique proposée, pourront être les acquis techniques, le développement des connaissances optiques et certaines expériences artistiques. **Les habitudes** transmises à travers la lignée, peuvent être constituées par une certaine manière d’appréhender le monde et d’instaurer des relations ou des rapports avec les autres. **Les goûts** hérités des ancêtres se concrétisent dans certaines préférences thématiques, de lieux ou de lumière, dans l’amour fier pour le monde paysan.

Chacun des ancêtres du regard bermanien lègue une part d’implicite. Parfois une affinité sentimentale ou de pensée est plus puissante avec un grand-père, qu’avec un parent, elle peut sauter une génération ou faire abstraction des distances dans l’espace. C’est ce qui fait que la création photographique de Berman soit influencée plutôt par le regard familial de Rosu que par le regard idéologique explicite de Mandi, que son désir de *jouer* en coloriant une partie de ses photos renvoie directement aux retouches des positifs de Szathmari, que le regard *neutralisant* sur sa famille soit le résultat d’une *gêne* pictorialiste, que les expérimentations esthétiques (géométrisations et contrastes excessifs des ombres, diagonales, perspectives plongeantes, propension abstractionniste) soient le légat d’une avant-garde étrangère à son aire culturelle. Il faut souligner que ces moyens de mise-en-image sont utilisés aussi pour explorer la culture traditionnelle. Berman cherche à communiquer un plus de sens, en utilisant ces moyens qui ne sont pas des artifices, mais qui ajoutent un plus de mystère et incitent celui qui regarde à décoder par associations symboliques.

## Vers une descendance

Les croisements, superpositions et/ou divergences des regards d’avant Berman (qui ont marqué son œuvre) ne s’arrêtent pas avec lui, la transmission continue ; il reste à dresser une généalogie de sa descendance. Une bonne partie des successeurs du regard bermanien vont virer vers une perspective idéologisante, en continuant plutôt le grand-père Mandi, mais en gardant les affinités thématiques du père. Une autre partie va développer le regard euphémisant et partiel sur le patrimoine naturel et monumental roumains, en offrant une image de représentation touristique, adressée à un extérieur *nostalgique et trop civilisé, qui a perdu son naturel*. Il y a eu des descendants professionnels, qui ont du subir la pression idéologique et la censure politique du pouvoir communiste, mais aussi

des photographes amateurs qui ont eu plus de chance, en pouvant continuer en cachette le regard novateur de Berman.

Aujourd'hui, une multitude de petits-enfants pourraient à la rigueur se réclamer de la souche bermanienne ; il s'agit des plus ou moins anonymes de la photographie documentaire ou de presse, qui tâtonnent, expérimentent et négocient difficilement avec un marché en cours de globalisation.

## Notes

- <sup>1</sup> Inf. Luiza Berman, Archives du Musée du Paysan Roumain, cas. nr. 218, 1977.
- <sup>2</sup> Définition-métaphore, proposée par Majan Garlinski à ses étudiants de l'Université de Zurich.
- <sup>3</sup> Essence du discours muséologique de l'exposition *Derrière les Images*, Musée Ethnographique de Neuchâtel, 1998-1999.
- <sup>4</sup> Syntagme utilisé en Roumanie comme synonyme de l'anthropologie visuelle.
- <sup>5</sup> Au début de l'année 1839, la revue *Albina Romanească* signale l'invention de Monsieur Daguerre en 1838 et promet de faire importer un appareil de daguerréotypes. La même année, Szathmari fait des voyages en Suisse, France, Allemagne, Italie, et Bucarest (qui le charme par son « orientalisme ») et apporte des images prises avec cet appareil promis.
- <sup>6</sup> Les auteurs des deux syntagmes (Mondada, Lorenza et Panese, Francesco, 1997) les appliquent à l'analyse de ce qu'ils appellent l'image comme dispositif visuel. Il m'a semblé que leur théorie s'applique parfaitement à la photographie, en tout cas à la photographie ethnographique.
- <sup>7</sup> Les débats sur l'authenticité de l'objet d'art premier, ou primitif ont été résolus par les ethnologues de la manière suivante. « On a cru résoudre la difficulté en partant de la définition de l'objet qualifié d'authentique, c'est-à-dire celui qui a servi. » (Muller, 1999, p. 52).
- <sup>8</sup> Les mêmes références (note 5) pour ce type de saisie du monde.



**BIBLIOGRAPHIE**

- \*\*\* *Dictionnaire de la photo*, Larousse, 1996, Paris.
- \*\*\* *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, University of California Press, 1995, Berkeley.
- ALTHABE, Gérard, « A propos du film documentaire », dans *Martor* nr. 2, Edimpres, 1997, Bucarest.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Gallimard Seuil, 1998, Paris.
- BĂNĂȚEANU, Tancred, *Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare*, Ed. Minerva, 1985, București.
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1977, London.
- GAUTHIER, Alain, *Du visible au visuel: anthropologie du regard*, Presses Universitaires de France, 1996, Paris.
- GEERTZ, Clifford, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, 1988, Stanford-California.
- HOCKINGS, Paul, ed., *Principles of Visual Anthropology*, Manchester University Press, 1995, Manchester.
- LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques*, Grasset ed., 1856 Paris, apud Săvulescu, Constantin, *Cronologia ilustrată a fotografiei din Romania*, Asociația Artiștilor Fotografi, 1985, București.
- MONDADA, Lorenza et PANESE, Francesco, « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle », dans *Derrière les images*, Musée d'Ethnographie, 1998, Neuchatel.
- MULLER, Jean-Claude, « Sous le masque africain, quelques faux-semblants », dans *L'art c'est l'art*, Musée d'Ethnographie, 1999, Neuchatel.
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality*, Manchester University Press, 1995, Manchester.
- PETRIE, Duncan, *Screening Europe: Image and Identity*, BBC & Penguin Books, 1994, London.
- PIAULT, Marc, « Une expérience d'anthropologie 'active' et les circonstances, modalités et questions relatives à un passage à l'image », dans *Martor*, nr. 2, Edimpres, 1997, Bucarest.
- PINNEY, Christopher, *Camera Indica: The Social Life in Indian Photographs*, Reaktion Books, 1997, London.
- POIVERT, Michel, « La vision pictorialiste: entre naturalisme et idéalisme », dans Edouard Payot, *Photographe pictorialiste*, Musée de l'Élysée, 1997, Lausanne.
- POPESCU, Ioana, *Iosif Berman: A photo-album*, Edimpres, 1998, Bucharest.
- POPESCU, Ioana, « Ambiguïté et pouvoir. L'exposition d'ethnographie », dans *Martor*, Edimpres, 1997, Bucarest.
- RODCHENKO, Alexandre, *La femme enjeu*, Musée de l'Élysée, 1997, Lausanne.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Ed. du Seuil, 1982, Paris.