

VILLA SOVIETICA OBJETS SOVIÉTIQUES: IMPORT-EXPORT

Sous la direction d'Alexandra Schüssler

Photographie : Willem Mes et Johnathan Watts

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition «Villa Sovietica»
au Musée d'ethnographie de Genève, MEG Conches,
du 2 octobre 2009 au 20 juin 2010

OBJET D'UN OBJET: LA PHOTOGRAPHIE

Nicolas Crispini

OBJET n.m. lat. scolast. *objectum* «ce qui est placé devant»

I Concret 1. Didact. Toute chose qui affecte les sens et spécialement la vue. 2. Plus cour. Chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination.

II Abstrait. Tout ce qui se présente à la pensée qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit.

Le Petit Robert

Face au mur, posés sur une petite table : une nappe blanche, un bol, une assiette, un verre à pied, une cuillère, un couteau, une bouteille, un pot, des fleurs, une cafetière, du pain. Des objets sans qualités. L'image est cadrée avec une légère perspective plongeante. Pour l'homme de science, l'urgence est de fixer la trace de la lumière sur une plaque d'argent enduite d'une réduction d'essence de lavande. Lors des premières tentatives, entre 1816 et 1830, le temps de pose dure plusieurs jours ; mais il est réduit à quelques heures pour cette image réalisée durant l'été 1832. La nappe tendue comme un linceul blanc cerne efficacement le contour des objets de ce premier «repas» photographique. De cette dernière image connue de Nicéphore Niépce (Marignier 1999), et nommée ultérieurement *La Table servie*, ne subsiste que sa reproduction. Tous les objets ont disparu. Aujourd'hui, je me plais à rêver aux nombreux discours qu'aurait permis l'image, sans autres objets qu'une surface blanche dressée devant le mur sombre pour inaugurer un des premiers actes photographiques. *Tabula rasa photographica.*

«Villa soviética» au MEG Conches fait table rase de la majorité des objets de sa collection soviétique, symboliquement entreposés à la cave. Avec un peu d'attention, vous verrez dans l'exposition une table en bois bien ordinaire parmi des objets produits à des centaines de milliers d'exemplaires lors de la seconde moitié du XX^e siècle en ex-Union soviétique. Comme pour l'image de Niépce, il n'y a pas de chaise à ses côtés. Elle n'est pas là pour nous convier à partager un repas. Non, elle est là pour nous inviter à réfléchir aux messages portés par les objets.

OBJETS DE VÉRITÉ

Unanimement décrite jusqu'au début du XX^e siècle comme une reproduction mimétique du réel, la photographie se développe alors que de nombreuses polémiques l'opposent aux arts picturaux. Certains louent sa capacité à refléter si fidèlement le réel : «Tous les arts ont à gagner à la connaissance de la vérité. (...) Les fictions des voyageurs, grands distributeurs de méprises et de données contournées étant démasquées, l'on s'étonnera de revoir, sous leurs proportions sincères, la plupart des monuments célèbres» (WEY 1987[1851] : 71). D'autres la décrivent comme une pratique automatique et mécanique aux antipodes de l'art. Charles Baudelaire (1973 [1859]), farouche détracteur du courant naturaliste et qui, sans se soucier du paradoxe, prend si souvent la pose dans l'atelier de Nadar et Carjat, concède aux «nouveaux adorateurs du soleil» que l'usage de cette «mortelle ennemie des arts» puisse rendre des services en restant «comme l'imprimerie, la très humble servante des sciences et des arts en devenant la secrétaire et le garde note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle». Le nouvel «outil de l'industrie» est analysé par le philosophe Hippolyte Taine (1865 : 25) avec plus de modération : «La photographie est l'art qui sur une surface plane, avec des lignes et des tons, imite avec perfection et sans aucune possibilité d'erreur la forme de l'objet qu'elle doit reproduire». Machine à voir, à capter la vérité des choses.

En 1839 à Paris, Louis-Jacques-Mandé Daguerre photographie sur un daguerréotype une collection de *Fossiles et coquillages*. À Londres, William Henry Fox Talbot fixe la silhouette de végétaux et de dentelles par contact sur du papier salé qu'il intitule *dessins photogéniques*. Lors de ses expérimentations ultérieures, il s'intéresse à deux rayons de bibliothèque, *A Scene in a Library* (Schaaf 2000 : 79) et à des collections de porcelaines chinoises qui illustreront *The Pencil of Nature* (Parr et Badger 2004 : 22), la première publication contenant des photographies. Mis à part de nombreux portraits et quelques monuments emblématiques, le sujet photographique est un bric-à-brac de choses. Pas d'images sans leurs présences. Le lien intime de l'empreinte lumineuse rompt totalement avec les pratiques millénaires des représentations visuelles. «La photographie serait alors un emblème de cette société des

objets) qui prospère dans le sillage de l'industrie», rappelle l'historien André Rouillé (1993). Et aujourd'hui, de certains référents photographiés, il ne reste souvent qu'un objet photographique devenu icône de l'histoire de ce médium. Objet d'un objet.

LA CHOSE A ÉTÉ LÀ

Avec la commercialisation des premières chambres noires et l'essor de la motorisation des moyens de transport, de nombreux photographes se mettent au service des sciences de classification – archéologie, biologie, anthropologie... Encyclopédistes, ils cataloguent le monde avec le fol espoir de dresser l'inventaire visuel de la planète qui pourrait documenter les théories positiviste et scientiste. Sans oublier de rassasier les premiers touristes qui glisseront dans leurs bagages la plus grande des pyramides ou un nu exotique. À Lille, Blaquart-Evrard fait œuvre de pionnier en éditant des albums en planches, illustrés par des tirages originaux. Il publie en 1853 une documentation artistique sous le titre de *Musée photographique* (Jammes 1981 : 241) qui regroupe des reproductions de gravures des tableaux ainsi que des bas-reliefs du Musée du Louvre. Au Caire, vingt ans plus tard, Délié et Béchard réalisent l'édition d'un des premiers catalogues photographiques de musée (1872). En trente-sept prises de vues exécutées dans la cour du Musée de Boulaq, ils composent la présentation de sept cents objets de ses collections d'égyptologie. La préface de l'ouvrage dit encore : *L'album photographique de MM. Délié et Béchard est ainsi comme un Catalogue illustré du Musée*. On pense alors que l'appareil photographique est l'outil idéal pour dépouiller la terre de ses dernières opacités.

Les nations exposent leurs productions d'objets dans de grandes foires humaines. La première *Exposition Universelle* est inaugurée à Londres, en 1851. À Genève, lors de l'*Exposition Nationale Suisse* de 1896, une grosse turbine côtoie l'inquiétant Village nègre, le Ballon captif ou encore la statue monumentale *Génie suisse*. *Le Guide officiel* (1896 : 59-63) annonce que, sans trop se préoccuper «des touristes opulents éprouvant l'horreur du «déjà vu», (...) l'Exposition a pour but de présenter un tableau d'ensemble de la capacité productive de la Suisse dans les domaines de la science, de l'industrie, des arts et des métiers, des beaux-arts, de l'agriculture, de l'instruction publique et de l'économie sociale». Vers l'extrémité Sud, les visiteurs traversent «les salons de la photographie qui donnent asile à d'intéressantes productions». Parmi eux, certains sont équipés depuis peu d'appareils photographiques faciles à employer. Ils s'empressent de se jeter sur le monde et de le capter instantanément sans avoir besoin du moindre talent. «Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste!», promet la publicité de Kodak en 1888. Les albums de famille se peuplent d'une multitude d'images autobiographiques où l'individu s'octroie, sur de petits tirages argentiques, d'innombrables certificats d'existence avec le monde pour

décor. Les reliques du culte de la mémoire familiale. «La chose a été là», nous rappelle Roland Barthes (1980 : 120), touché par les images-inventaires de notre condition de mortels. Images d'un monde qui, peu à peu, va se désenchanter.

DES OBJETS DE RÊVE

À fin de la Première Guerre mondiale, aux États-Unis comme en Europe, de nouvelles visions photographiques rompent avec l'esthétique héritée des beaux-arts. Peu avant, les photographes pictorialistes avaient ressorti les pinceaux pour manipuler leurs tirages. Trop intéressés par l'impression de la lumière et la sensualité d'un corps, ils ne saisissaient que très rarement des objets. Dans la revue emblématique *Camera Work*, hormis quatre compositions picturales (*Still life*, 1908) du Baron Adolph de Meyer, il faut attendre la dernière image publiée pour découvrir une photogravure d'objets de Paul Strand, *The Bowls*, en 1917. Serrés, quatre bols clairs tangent. Les artistes de la modernité représentent le monde urbain et industriel en mouvement ; la photographie bascule, se fragmente, se multiplie, se surexpose, se condense, se solarise. Elle est le champ d'expériences visuelles.

Réinventant le photogramme en 1919 lors de son exil genevois, Christian Schad (Neustüss 1990 : 22) conteste la notion selon laquelle la photographie est la copie du réel. Sous l'agrandisseur, ces auteurs disposent sur du papier photo sensible divers objets dans le dessein de créer des images autonomes. À Berlin, Laszlo Moholy-Nagy décrit cet acte de contact par la lumière comme l'essence même de la photographie (Dubois 1990 : 68). Georges Ribemont-Dessaigne (1924 : 5-7) dans la collection *Peintres nouveaux s'enflamme* à la vision des empreintes lumineuses de Man Ray et les propose comme «une solution à la crise du Réel. (...) Il a disposé des objets qui se trouvaient à portée de sa main ou de sa pensée. Le papier photographique a fait le reste. (...) Les formes sont dépossédées de la signification de l'objet et jouent entre elles par simple contact du hasard ou d'une préméditation d'ordre intellectuel et mystérieux». En 1933, la revue *Minotaure* publie six photographies d'objets «trouvés» de Brassai. Des déchets – bout de papier roulé, billet d'autobus déchiré, morceau de savon, de dentifrice – sont nommés *Sculptures involontaires*.

Dans l'entre-deux-guerres, les créateurs s'affrontent par mouvements artistiques interposés, et revendiquent tous un art nouveau. À la Nouvelle Vision d'un *Poteau électrique* en contre-plongée du Russe Alexandre Rodchenko (Lavrentiev 1995 : 228), l'Allemand Albert Renger-Patzsch répond par un renouveau mimétique radical. Il publie le manifeste de la Nouvelle Objectivité, *Die Welt ist schön (Le monde est beau)*. À travers cent images, ce livre condense nature et industrie dans un catalogue d'objets disparates : verres, fleur, locomotive, tronc d'arbre, poteau électrique, cou d'autruche, mains humaines...

Rien que des choses (*Die Dinge*), comme il envisageait d'intituler l'ouvrage. Les nouveaux objets de l'esprit moderne.

DÉTOURNEMENT D'OBJET

Peu sensible aux images nouvelles, Barthes (1980 : 17), s'entête à attacher la photographie à son référent : « Par nature la photographie a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement. On dirait que la photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre ». Le sémiologue cadre serré et met hors de son champ de vision de nombreux usages de la photographie. Il n'est pas touché par le *Poivron* d'Edward Weston (Mora 1995 : 171). Exemple parmi tant d'autres où l'objet perd son « immobilité » référentielle et sa temporalité « funèbre ». Le *Poivron* n'est pas seulement l'image d'un poivron, il est aussi ce que le regardeur en fait. Le perception de l'objet change de paradigme : l'image est mentale.

Marcel Duchamp lui aussi renverse les représentations artistiques lors de la création à New York d'un des premiers *ready-made*, constitué d'un urinoir retourné sur un socle que l'artiste baptise *Fontaine*. L'objet utilitaire devient œuvre d'art par un changement de situation et de discours. Hasard de l'histoire, comme pour *La Table servie* de Niépce, il ne reste de l'installation originale que la matérialité d'une photographie d'Alfred Stieglitz (Schwarz 2000 : 649). Avec moins d'ironie, Edward Weston capte à son tour les courbes sensuelles d'une cuvette de toilette *Excusado* (Mora 1995 : 109), ou, plus surprenants, échoués sur le sol, une vieille chaussure à talon avec une conserve de pois au lard *Sur la plage de Moonstone* (Frizot 1994 : 486). Éloge de la banalité ou acuité de la vision ? Il désire révéler aux autres ce que leurs regards aveugles n'avaient pu saisir. La photographie serait-elle porteuse de révélations cachées, contenues dans les objets réels qui la composent et destinée à un public aveugle ? Cynique, Susan Sontag (1979 : 111, 148) reconnaît à la photographie des réussites exceptionnelles, quand « elle braque son objectif sur des tessons, des bricoles, sur n'importe quoi ».

N'importe quoi ? 11 heures et 2 minutes : le cadran de la montre (Tomatsu 1966 : couv.) fige le temps de l'horreur. Shomei Tomatsu et Ken Domon ont constitué dans *Hiroshima-Nagasaki Document 1961* un corpus d'images-traces du désastre atomique. Fragments de corps, cicatrices sur la peau des rescapés, objets du drame : des documents. Un index de l'horreur. Ces quatre-vingt-douze photographies tentent-elles de reproduire à l'infini ce qui n'aurait jamais dû se produire ? Elles portent des messages, infatigables. Images-sources, images-manifestes.

Les photographes ont toujours été attirés par le drame. Cette fois, catalogués dans un petit classeur noir, cent vingt-trois documents photographiques des reliques de l'Holocauste conservées dans les musées d'Auschwitz, Buchenwald et Yad Vashem et immortalisées par Naomi Tereza Salmon (1995). Trente et un peignes brisés, neuf morceaux de paires de lunettes, une photographie de fillette souriante, neuf fragments de mâchoires humaines, une valise, une étoile sur un tissu sur lequel est inscrit : *juif*, une poupée, une boîte de film Ilford annotée *Dachau 1945...* La photographe nous dit : « Les choses elles-mêmes étaient pour la plupart des fragments enfermés dans le silence. (...) Comme les derniers signes, comme les traces de mémoire, comme des reliques, des échos, des lamentations et des accusations – comme l'évidence des crimes ». Mais sommes-nous certains de cette évidence ? S'il ne devait rester que les photographies de ce petit classeur d'objets, imprimées sans aucune légendes, que saurions-nous des crimes de l'Holocauste ? L'objet photographique n'a pas de mémoire et a souvent besoin de prothèses textuelles, car le même document peut devenir le support à des messages divergents.

L'OBJET SIGNIFICATIF

Tant à l'instant de la prise de vue qu'au moment de sa présentation, la question fondamentale dans l'usage de la photographie est : pourquoi saisir et ensuite retenir une image ? Barthes (1980 : 18) aussi s'interroge : « Dans le désordre immense des objets – de tous les objets du monde : pourquoi choisir (photographe) tel objet, tel instant, plutôt que tel autre ? »

Les photographies du projet « Villa Sovietica » documentent la collection du MEG de plus de huit cents objets achetés en ex-Union soviétique. Ce corpus a été réalisé à Kiev du 27 septembre au 6 octobre 2008 par Willem Mes avec la collaboration d'Alexandra Schüssler, Yuriy Kruchak et Yulia Kostereva, et il est constitué de 1449 prises de vues en couleur sur support numérique. Ces photographies nous informent sur l'usage et les lieux d'échanges des pièces de la collection. Schüssler et Mes retiennent septante-trois images significatives, articulées par thèmes : les objets, les magasins, les marchés, les intérieurs, les images symboliques. En les regardant une à une, je retrouve l'influence formelle de l'œuvre de Walker Evans. Pas celle des 477 photographies d'*African Negro sculpture* commandées par le Museum of Modern Art de New York, ni celle des gros plans sur les outils pour le magazine *Fortune* en 1955 (Baier 1978). Non, je retrouve la rigueur de ses images dépouillées de toute anecdote. Cette acuité visuelle quand il fixe la vitrine d'un magasin d'ustensiles en Pennsylvanie – *Window display* en 1935. À son tour, Willem Mes photographie des intérieurs avec objets à Kiev. Les espaces sont généralement vides de toute présence humaine, mais remplis d'informations sur l'environnement des objets collectés. Les territoires humains sans les humains (voir p. 64).

Le photographe retrouve d'autres espaces intérieurs au Musée d'architecture et de mode de vie traditionnel de Pirogovo, déclinaison ukrainienne du Musée rural de l'habitat de Ballenberg, qui, en Ukraine comme en Suisse, veut faire vivre au visiteur l'utopique «expérience du passé». Là, il fixe avec distance la reconstitution idéalisée des maisons de l'Homo Sovieticus. Traces d'un passé douloureux, ces constructions du discours politique sont aujourd'hui, faute de visiteurs, laissées à l'abandon. Mais le protocole de prises de vue de Willem Mes n'est pas dogmatique ou distant, on découvre aussi dans ses images des regards. Cette «soif de regard» que revendique en homme conscient Evans, pour qui la photographie est «la description précise et lucide du fait significatif» (Mora Hill 1993 : 11). On redécouvre dans les images de Kiev ces «faits significatifs» : un enfant seul sur une place de foire, devant la gigantesque sculpture célébrant l'amitié entre les peuples de Russie et d'Ukraine, ou encore le visage silencieux de cette femme qui téléphone derrière la vitre du métro. Un regard perdu, anonyme. Un signe lumineux.

OBSERVER L'OBJET

Claude Lévi-Strauss (1990-96) nous rappelle que «l'anthropologie cherche à élaborer la science sociale de l'observé». Roland Barthes (1980 : 52-54) ajoute que la photographie livre tout de suite ces détails qui font le matériau même du savoir ethnologique. Qu'elle fournit une collection d'objets partiels. André Rouillé (1991 : 94) dit aussi que «la description de l'acte photographique n'est pas sans rapport avec la pratique des ethnographes». Au XX^e siècle, les plus grands ethnographes ont pratiqué la photographie sur le terrain (Garrigues 1991 : 30). Dès lors, comment ne pas être surpris par le peu de relations entre les photographes et les anthropologues. Je comprends cependant le désarroi du scientifique aveuglé par la multitude d'images à regarder, analyser, choisir et présenter. Autant renoncer à ces corpus de photographes «incontinents» aux méthodologies floues, plutôt que de sombrer dans leurs multitudes subjectives. Sans oublier que le sens d'une photographie évolue en fonction de sa mise en forme (commentaire, format, support) et de la situation dans laquelle elle est présentée, comme la *Fontaine* de Duchamp.

Regardons deux publications ethnologiques emblématiques qui ont utilisé la photographie. En 1933, le deuxième numéro de la revue *Minotaure* est entièrement consacré à la célèbre *Mission Dakar-Djibouti* dirigée par Marcel Griaule. L'éditorial de la revue (surréaliste) artistique et littéraire ne manque pas de souligner que cette mission «d'ethnographie moderne est l'expression des tendances les plus caractéristiques de l'activité contemporaine». Le lecteur est averti qu'une très large place a été laissée aux photographies d'objets, mais qu'il y a été aussi «reproduit un grand nombre de photographies de types, scènes (...) afin de ne pas séparer la science de la vie et permettre d'imaginer

leurs racines réelles». Parmi les outils d'enregistrement moderne, la photographie saisit le «relevé d'existences», de rituels et d'objets car «l'observateur solitaire est vite débordé», écrit Griaule dans son *Introduction méthodologique* (Griaule 1933 : 7). Il recommande le travail d'équipe pour «se placer à des points de vue différents» et déploie jusqu'à sept «enquêteurs» (ethnologues) pour ne rien perdre des funérailles du *Chasseur du 20 octobre* à Sanga. «Le butin» collecté par la *Mission* comprend entre autres : «3500 objets ethnographiques, la notation de 30 langues ou dialectes, 300 manuscrits ou amulettes, une collection zoologique comprenant des animaux vivants, 200 enregistrements sonores et 6000 clichés photographiques». L'acte photographique n'est pas analysé par Griaule. L'image illustre les observations de terrain et révèle ce qui échappe aux notes de l'ethnologue. «On voit sur la photographie», écrit à Paris Michel Leiris (*Minotaure* 1933 : 81) à propos d'un rituel dont il était le témoin en Éthiopie.

En 1942, Gregory Bateson et Margaret Mead publient l'important ouvrage *Balinese Character*. Il s'agit de la première analyse photographique sur la vie sociale et spirituelle d'une communauté humaine, si l'on excepte le monumental *The North American Indian*, en vingt volumes, du photographe Edward S. Curtis. De Bali, le couple d'anthropologues choisit 759 prises de vues sur les 25'000 réalisées entre 1936 et 1939. Comme chez Curtis, peu d'images d'objets sur les cent planches imprimées : des offrandes et des parures de cérémonies. Elles présentent avant tout la chose humaine, saisie et commentée analytiquement, image par image. La mise en forme du livre par regroupements thématiques rappelle les chronophotographies d'Edward Muybridge. Mais ici, ce n'est pas la compréhension du mouvement qui est disséquée, mais l'interprétation des liens sociaux. La construction de ces séquences d'images, parfois détaillée à la seconde près, se veut le matériau objectif du discours scientifique. Pourtant, comment ne pas être touché par la subjectivité ambiguë de la planche 48, *The Mother : Narcissism* (voir p. 40) où une femme, consciente de la présence du photographe, prend la pose entourée de ses enfants. Les anthropologues fantômes décrivent cette scène avec une précision exceptionnelle sans discerner l'essentiel : le jeu narcissique de la mère leur est certainement destiné.

À Kiev, les chercheurs du MEG reprennent le protocole des images sérielles pour documenter arbitrairement un objet de la collection : Paire de bottes en caoutchouc, (voir p. 42). En dix-huit photographies, Willem Mes saisit les gestes d'une femme qui enfle des chaussons en feutre, avant de chausser ses bottes en caoutchouc (voir p. 41). À son tour, Alexandra Schüssler est conviée par son hôte à les essayer. Vécue aux quatre coins de la planète, la situation est banale et les images le sont aussi. On est loin des beautés exotiques «déjà vues», reproduites jusqu'à l'épuisement du réel. Dans ce monde désenchanté, au contraire de Bateson et de Mead à Bali, Alexandra Schüssler n'écrira pas l'observation qui aurait pu s'intituler : «L'usage des bottes au village de Lûbotyn,

3 octobre 2008». L'anthropologue préfère partager le vécu de cette femme rencontrée. Elle expérimente son quotidien et les actes qui le composent. D'un coup de pied symbolique, elle nous invite à remettre en cause la relation habituelle que le Musée fixe entre le contenu protégé de l'exposition et le visiteur distant qui le contemple. L'objet est à vivre.

LE "BON" OBJET PHOTOGRAPHIQUE

En 1992, l'anthropologue Albert Piette (1992) détaille avec précision le protocole à suivre «pour éviter un maximum d'erreurs et de biais dans l'acte photographique». Tout comme Sylvaine Conord (2002) décrit la méthodologie à suivre pour tenter de produire une «bonne» photographie anthropologique. Au risque de fâcher des scientifiques, les descriptions pour objectiver le «bon» acte photographique propre à l'anthropologie me semblent illusoire et paradoxalement subjectives. L'image produite avec un appareil photographique est souvent porteuse de sens contradictoires, d'ambiguïtés. Elle n'est pas le reflet fidèle d'une réalité vraie. Elle est l'interprétation d'une intention et résulte d'une production technique modifiable par l'interaction de nombreux choix : l'optique, le format du support photo sensible, l'angle de prise de vue, le cadrage, la mise au point de la netteté, la durée du temps de pose, le support de sa présentation. La complexité de ces nombreux facteurs rend illusoire la formulation d'une méthode objective d'observation. Il s'agit de reconnaître la subjectivité consciente des méthodes choisies ; d'observer l'observateur qui observe pour dépister ses intentions et, parfois même, ses interventions.

L'acte photographique est aussi un procédé technique qui produit des objets de réflexions, matière de l'activité de l'esprit. Pour choisir un objectif (un but à atteindre), ne devrions-nous pas nommer cet ensemble de lentilles qui forment et déforment la vision : le subjectif. Et au risque d'encombrer définitivement les institutions muséales, admettons que toutes les photographies sont objets d'intérêt pour un ethnologue. Cette hypothèse établie, il aurait fallu photographier et collecter la totalité des objets soviétiques se trouvant sur les marchés de Kiev ! Avec raison, vous m'objecterez que la plaisanterie a ses limites et que pour contenir cette invasion, il aurait fallu bâtir au MEG Conches des lotissements de «Villa Sovietica» ou dresser des murs de conteneurs sur une parcelle trop petite... Mais au fait, qu'est-ce qu'un «bon» objet ethnographique ?

S'APPROPRIER UN OBJET

Outils documentaires, traces, preuves, performances ou créations : les photographies réalisées à Kiev ne sont pas exposées au MEG Conches, mais mises en scène séparément au MEG Carl-Vogt. Comme on peut le voir dans ce cata-

logue, elles ne manquent ni de contenu, ni de significations. Dans un travail complémentaire de prise de vues, Johnathan Watts a dépouillé de leurs contextes trente pièces de la collection. Un tabouret, une radio, un rasoir... Par cet artefact visuel, l'emploi d'un fond blanc et un éclairage sans ombre portée, le photographe du MEG magnifie les objets. Il les statue comme le faisait Brassai d'un bout de papier froissé. Cet acte photographique, paradoxalement neutre, donne une nouvelle réalité aux référents, les isole du temps. On les regarde. Susan Sontag note que les prises de vues permettent de « s'approprier un objet ». L'essayiste ajoute encore que « la photographie devenant la réalité, la vue de l'objet réel est souvent perçue comme une déception » (1979 : 165). Pourtant, depuis une trentaine d'années, les musées d'ethnographie exposent rarement l'objet plat qu'est la photographie en compagnie de son précieux référent. L'objet de l'objet, c'est certainement conceptuellement un peu trop compliqué. L'objet tridimensionnel, lui, a la qualité d'être présent. Il est authentique, on pourrait le toucher, relique sanctifiée. Il est là, alors que l'objet photographique « a été ». Mais surtout, l'image photographique est ambiguë. Elle oblige à reconnaître et à formuler les signes parfois divergents qui la composent.

Iriez-vous voir une exposition de reproductions de *Bambous kanak* ? Dans une exposition ethnographique, le tirage photographique original est souvent malmené. Reproduit, on le retrouve agrandi et collé au mur ou encore réduit à la taille d'une photo passeport sur une fiche descriptive. Même si les institutions muséales possèdent souvent de superbes collections de tirages originaux, elles préfèrent exposer le masque ou sa « dépouille » plutôt que la photo du masque qui dansait. Il y a peu, les collections permanentes des musées étaient mises en scène dans des reconstitutions utopiques simulant le contexte culturel de l'objet. « Le pays dogon, comme si vous y étiez. » Les conservateurs se servaient des leurres habituels des ateliers photographiques, grands usagers de fonds peints et autres guéridons destinés à prendre la pose. Cette pratique fictionnelle est toujours présente dans les scénographies des musées d'histoire naturelle. Actuellement, les collections ethnographiques sont souvent mises en valeur comme des œuvres d'art : écrans dépouillés, éclairages soignés, alarmes... ou parfois mises en scène dans des conceptions scénographiques imaginatives et théâtrales. Parfois, on pourrait croire que ces décors ont été construits pour masquer la faiblesse du discours.

Dans « Villa Sovietica », pas de sirènes ni de vitres blindées pour rappeler qu'il ne faut pas toucher les œuvres. La conception et la visite de l'exposition d'Alexandra Schüssler sont envisagées comme une expérience à vivre. Le spectateur est déséquilibré. Il entre par la cave, affronte le miroir de ses certitudes, risque de se perdre. *Human in progress*. La méthodologie du projet trouve son inspiration dans des démarches artistiques des années 1970 comme celle de l'américain Paul Thek. Explorant l'identité de la spiritualité humaine et influencé par les reliques chrétiennes, cet artiste bricoleur accumule des objets rudi-

mentaires dans des installations métaphoriques : la mise en œuvre des objets de l'inconscient. En 1973, il dit au commissaire d'exposition Harald Szeemann (1995 : 86) que ses environnements temporaires tels *Where are you going ?* ou *Technnological Reliquaries* sont « des objets illogiques, dans un temps illogique ». Comme Paul Gauguin à Tahiti, le plasticien signe de ces mots une œuvre : *Où allons-nous ?*

OBJET OU OEUVRE D'ART ?

En Ukraine, la conservatrice du MEG interroge les méthodes ethnographiques et intervient sur le matériel de la recherche. Elle se rend à Kharkiv avec un filet à provisions jaune (voir p. 58), une voiture d'enfant bleue Moskvitch-Pikap (voir p. 15), et une décoration de table aux grenades (voir p. 123), issus de la collection soviétique du MEG. Ensuite sur trois stands du marché, elle pose le premier sur un autre filet à provisions, glisse le second à côté de jouets à vendre et accroche le troisième parmi des barrettes à cheveux multicolores. L'objet de la collection est identifiable uniquement par sa petite fiche d'inventaire. L'intervention est documentée par le photographe. Ici, l'observation n'est pas participante. Ces « performances » discrètes, où l'anthropologue devient la créatrice d'une situation, cherchent à provoquer des réflexions sur la constitution d'une collection muséographique. Ce camouflage crée aussi de la confusion, car il révèle l'arbitraire des choix. Tout objet peut devenir sujet d'étude. Il n'y a pas de vérité, tout est question de point de vue et de concept.

« De mots et de code », dit l'artiste Sophie Calle. Dans *Histoires vraies*, elle bouscule la notion de vérité individuelle en élaborant des mythologies autobiographiques. Elle lie des fictions factuelles à des preuves photographiques souvent mises en scène. Cet assemblage de faits écrits et d'images-traces, constitué d'objets mais aussi d'autoportraits, arrive à rendre la narration véridique. « Je vois ce que je ne dis pas et je dis ce que je ne vois pas », dit encore Sophie Calle. (2003 : 21) Aller et retour, L'artiste et l'anthropologue jouent avec les certitudes, confondent les notions de vrai et de faux. Leurs travaux s'inscrivent dans cette période marquée par la fin des idéologies, où chacun peut espérer raconter avec conviction ses histoires fausses et prétendre gagner son quart d'heure de célébrité.

Les stratégies de camouflage et de glissement entre les pratiques scientifique et artistique font certainement partie des nouvelles attitudes et des tensions culturelles de notre époque. L'artiste conceptuel américain Sol Lewit (1980) regroupe dans le livre *Autobiography* l'inventaire visuel des objets de son appartement en plus de mille petites images carrées. L'artiste devient le savant encyclopédiste d'un savoir autobiographique. Œuvres et période empreints de confusion. En 1990 à la Biennale de Venise, le couple d'artistes Bernd et Hilla Becher reçoivent le prix de sculpture pour leurs remarquables travaux

photographiques sur les objets construits. Incroyable tour de magie du jury ou cannibalisme artistique : l'objet photographique a absorbé son référent. Fixée sur un support souple, l'objet photographique change facilement de contexte, se recycle. Les mêmes images glissent du musée d'histoire au musée d'art contemporain. On retrouve Naomi Teresa Salmon qui ne craint pas de « surexposer » les traces des camps de concentration, tant à la Schirn-Kunsthalle de Francfort qu'au Judisches Museum du Vorarlberg. Objets ou œuvres d'art ?

« L'art ne peut pas sauver le monde, mais il peut aider à le rendre meilleur » (Imaginaid 2008). Alignés à la foire d'*Europart* après avoir été exposés à la 9^e Conférence sur l'interdiction des mines antipersonnel de Genève, les tirages en couleur d'un inventaire photographique de mines antipersonnelles signés Raphaël Dallaporta (2004) sont accrochés aux panneaux de la galerie *Imaginaid*. Le protocole frontal et le rapport de 1 sur 1 entre le référent et son image pourraient les faire figurer dans le catalogue d'un marchand d'armes. En introduction au catalogue, le photographe Martin Parr redit son acte de foi en une photographie neutre qui inventorie le monde. Il s'émerveille des paradoxes de cette œuvre : « Ces objets étranges et répugnants, dégagent pourtant une certaine beauté qui dérange. (...) En les photographiant de la même manière qu'un autre l'aurait fait pour une publicité de shampoing, Dallaporta glorifie ces engins tout en conservant un angle totalement neutre. Le tour est si subtil qu'il est pour ainsi dire imperceptible. » Le tour est joué, mais qu'avons-nous vu ? Je parie que nous verrons bientôt grandeur nature, au mur d'une galerie, le tirage photographique d'un char de combat limité à 3 exemplaires, signés par l'artiste. Art de la récupération des objets et des bonnes consciences.

L'ŒUVRE N'EST PAS DANS L'OBJET

Aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles de 1998, l'artiste suisse Beat Streuli est interrogé au sujet de son travail de portraits en milieu urbain : « Penses-tu qu'aujourd'hui les artistes soient les « ethnologues de la vie moderne » ? » (Millet 1998 : 190). Face aux questions de l'historien, je garde mes doutes et laisse à l'artiste Christian Boltanski (2003) la conclusion : « J'ai fait pendant un temps des inventaires consistant à rassembler dans un musée tous les objets ayant appartenu à quelqu'un, de la petite cuillère au journal intime. Cela ne dit rien sur la personne mais c'est un miroir pour chacun de nous, car nous avons tous à peu près les mêmes objets. Il y a dans mon travail non pas une parodie mais une réflexion sur ces questions : qu'est-ce qu'un musée, qu'est-ce qu'il faut préserver ? Au Musée du Louvre, il y a trois ans, j'ai exposé dans une vitrine des objets perdus par les visiteurs et je les ai fait décrire par des spécialistes de l'Antiquité. Cela donnait : *Sac plastique et métal, fin XX^e siècle, provenance asiatique*. Nous ne faisons qu'avancer le temps. Car ces objets seront un jour au musée, comme les cruches gallo-romaines. (...) En

Occident, nous sommes très attachés à la conservation des objets. En Afrique, je pense qu'il est plus important de savoir fabriquer un masque que de le conserver. Or une grande partie des choses que je fais aujourd'hui est jetée après l'exposition. Mon travail, de plus en plus, ce sont des règles, des descriptions. Comme une partition musicale. L'œuvre n'est pas dans l'objet. (...) C'est l'idée qui compte.»

«Villa Sovietica» réaffirme ce concept : l'exposition est un objet mental à vivre. Mais ici, les objets ne seront pas jetés à la fin de l'exposition.

Références

- BAIER Lesley K., 1978, *Walker Evans at Fortune 1945-1965*. Massachusetts : Wellesley College Museum.
- BATESON Gregory, MEAD Margaret, 1942, *Balinese character, a photographic analysis*. New York : New York Academy of Science.
- BARTHES Roland, 1980, «La Chambre Claire. Note sur la photographie», *Cahier du cinéma*. Paris : Gallimard, Seuil.
- BAUDELAIRE Charles, 1973 [1859], «Le public moderne et la photographie» in Salon de 1859. Repris dans C. B., *Curiosités esthétiques*. Paris : Garnier. Coll. Classique Garnier.
- CALLE Sophie, 1994-2002, *Des histoires vraies + dix*. Arles : Actes Sud.
- 2003, *M'as-tu vue*. Arles, Paris : Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral.
- CONORD Sylvaine, 2002, «Le choix de l'image en anthropologie. qu'est-ce qu'une (bonne) photographie ?». *ethnographiques.org*, N° 2.
- CURTIS Edward S, 1997, *Les Indiens d'Amérique du Nord, les portfolios complets*. Cologne : Taschen.
- DALLAPORTA Raphaël, 2004, *Antipersonnel 1:1/Raphaël Dallaporta*. Genève : Imaginaid.
- DÉLIÉ et BÉCHARD, 1872, *Album du Musée de Boulaq photographié par MM. Délié et Béchard avec un texte explicatif rédigé par Auguste Mariette Bex*. Le Caire.
- DUBOIS Philippe, 1990, *L'Acte photographique*. Paris : Nathan.
- FRIZOT Michel, 1987, *Du bon usage de la photographie*. Paris : Photopoché.
- 1994, *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas.
- GARRIGUES Emmanuel, 1991, «Le savoir ethnographique de la photographie», in *L'Ethnographie*, N° 109. Paris : Société d'ethnographie.
- Guide officiel, Exposition nationale Suisse*, 1896, Genève.
- HAWORTH-BOOTH Mark, 2001, «Londres, Victoria and Albert Museum. Repositionner la photographie», *La Confusion des genres en photographie*. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- JAMMES Isabelle, 1981, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*. Librairie Droz.
- LAVRENTIEV Alexandre, 1995, *Alexandre Rodtchenko, Photographies 1924-1954*. Cologne : Grund.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1990-1996, *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- LEWITT SOL, 1980, *Autobiography*. New York : Multiples Inc.
- MARIGNIER Jean-Louis, 1999, *Niépce, l'invention de la photographie*. Paris : Éditions Belin.
- MILLET Bernard, 1998, *Nouveau paysage humain, Rencontre Internationale de la Photographie, Arles*. Arles : Actes sud.
- Minotaure*, N° 2, 1933, «Mission Dakar-Djibouti, 1931-1933». Paris : Éditions Albert Skira.
- Minotaure*, N° 3-4, 1933. Paris : Éditions Albert Skira.
- MORA Gilles, HILL, John T., 1993, *Walker Evans, La soif du regard*. Paris : Seuil.
- MORA Gilles, 1995, *Edward Weston, Formes de la passion*. Paris : Seuil.

NEUSÜSS Floris M., 1990, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Cologne : Dumont.

PARR Martin and BADGER Gerry, 2004, *The photo-book. A History volume I*. Londres : Phaidon.

PIETTE Albert, 1992, «La photographie comme mode de connaissance anthropologique», in *Terrain* N° 18.

RENGER-PATZSCH Albert, 1928, *Die Welt ist schön*. Munich : Kurt Wolf Velag.

RIBEMONT-DESSAIGNE Georges, 1924, *Man Ray*, coll. Peintres nouveaux, NRF. Paris : librairie Gallimard.

ROCHE Denis, 1982, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris : Éditions de l'Étoile.

ROULLÉ André, 1991, «Le document photographique en question», in *L'Ethnographie*, N° 109. Paris : Société d'ethnographie.

SALMON Naomi Tereza, 1995, *Aservate. Exhibits. Auschwitz. Buchenwald. Yad Vashem*. Ostfildern : Cantz Verlag.

SCHAAF Larry J., 2000, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton : Princeton University Press.

SCHWARTZ Arturo, 2000, *The complete work of Marcel Duchamp*. New York : Delano Greenige Editions.

SHORE Stephen, 2007, *Leçon de photographies. La nature des photographies*. Phaidon.

SONTAG Susan, 1979, *La photographie*. Paris : Seuil.

SZEEMANN Harald, 1995, «Entretien avec Paul Thek» *Paul Thek, The wonderful world that almost was*. Rotterdam, Berlin, Barcelone, Zürich, Marseille.

TAINE Hippolyte, 1904 [1865], *Philosophies de l'art*. Paris : Hachette et Cie.

TOMATSU Shomei, 1966, *11.02 Nagasaki*. Tokyo : Shashindojin-sha.

TOMATSU Shomei, DOMON Ken, 1961, *Hiroshima-Nagasaki Document 1961*. Tokyo : The Japan Council Against the A and H Bombs.

WEILL Claude, 2003, «Un entretien avec Christian Boltanski, L'art est une psychanalyse sauvage», *Le Nouvel Observateur*, 11.12. 2003.

WEY Francis, 1995 [1851], «De l'influence de l'héliogravure sur les Beaux arts», *La Lumière*. Batignolles.

