

MARTOR



Title: “La nourriture selon l’anthropologie et l’ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain”

Author: Anca Manolescu

How to cite this article: Manolescu, Anca. 2008. “La nourriture selon l’anthropologie et l’ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain”. *Martor* 13: 161-172.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-13-2008/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d’Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l’anthropologie visuelle et culturelle, l’ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l’accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l’auteur.

Martor is indexed by EBSCO and CEEOL.

La nourriture selon l'anthropologie et l'ethnographie. Deux expositions au Musée du Paysan Roumain

Anca Manolescu

C'est par une section dédiée à ce thème qu'on achève en 2008, huit ans après la mort de Horia Bernea, la mise en espace du discours du MPR, tel qu'il l'avait conçu en collaboration avec Irina Nicolau et son équipe.

Comment peut-on prolonger sans mimétisme un style muséal inclassable, marqué par la griffe d'un grand artiste ?

A mon avis, la solution la plus sage et la plus sûre aurait été de changer nettement de manière muséale, en se mettant ainsi à l'abri des pièges de l'épigonisme. Afin d'en éviter le risque, risque d'autant plus accru que le style de Horia Bernea est fait de fraîcheur, de tâtonnements et de surprise, qu'il joue sur une liberté «contrainte» par des critères ténus, la rupture se présente comme la méthode la plus facile.

Ioana Popescu, Lila Passima et leurs collaborateurs se sont montrés toutefois plus courageux. Ils ont osé et ont réussi à cultiver sans fausse note le même langage muséal et cela parce qu'ils ne lui ont pas emprunté simplement son vocabulaire, mais ont mis à l'oeuvre sa syntaxe assimilée. Comme pour contredire ceux qui prétendaient que Horia Bernea avait fait du MPR un «musée d'auteur» – au sens subjectif et par conséquent quelque peu aléatoire de l'expression – ils ont prouvé que ce n'est pas tant un «style Bernea» qu'ils ont appris pendant une décennie

de travail à ses côtés, mais *les principes* d'une muséographie. C'est ce qui fait, selon moi, la réussite et la nouveauté de l'exposition intitulée la «Nourriture Lien». Car celle-ci n'est pas seulement conçue et construite selon ces principes, mais en plus et surtout elle les *expose*. Ils y sont exposés de manière prégnante, avec un radicalisme discret, sans qu'ils soient explicités, mis en discours, réduits à un schéma. Par une suite d'accents, par une certaine «intonation» du langage muséal, celui-ci devient un moyen de réfléchir sur lui-même, sur ce qui est propre à la muséographie du MPR; il donne en quelque sorte à voir son propre code, ses lignes essentielles. Quels sont ces principes et quelle expression reçoivent-ils dans la salle dédiée à la «Nourriture Lien» ?

1. Le poids de l'articulation muséale. La cohérence de l'ensemble.

Le premier principe qu'il convient de mentionner concerne le statut que l'objet a dans cette muséographie. Il n'y est pas traité en tant que pièce isolée, «pièce d'art», selon une perspective strictement esthétique. Il n'y est pas traité non plus comme élément qui sert à reconstituer des contextes (matériels ou idéologiques), selon une perspective fonctionnaliste.

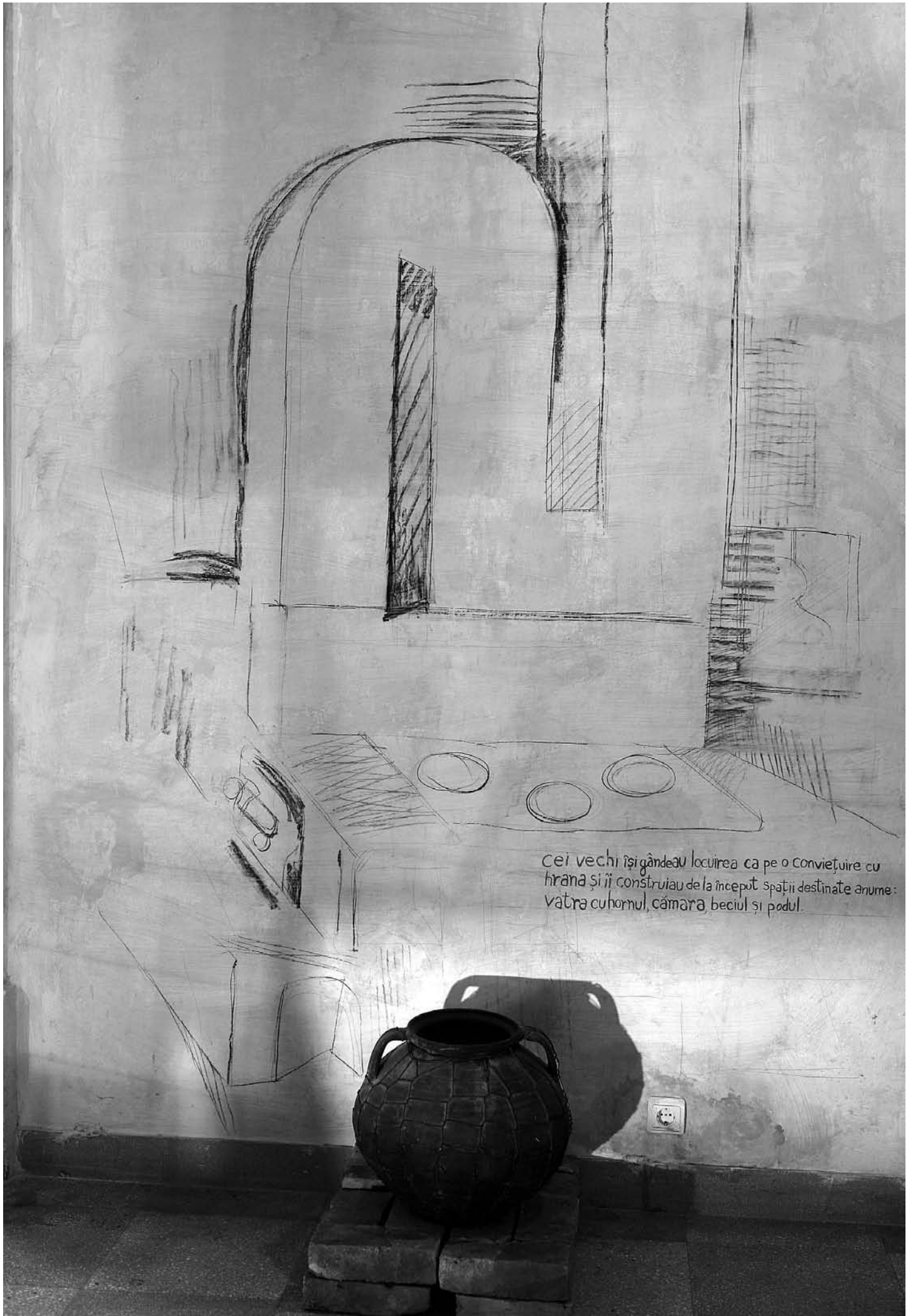
L'objet y est approché (et valorisé) en tant qu'*élément d'une logique symbolique*, en tant que participant à des enchaînements qualitatifs, comme nœud matériel, concret d'une vaste trame d'associations qui relie entre eux les niveaux du monde et tous ces niveaux à la réalité forte des archétypes. Puisqu'il a comme matière dominante d'étude l'homme et la civilisation traditionnels, le MPR s'efforce de thématiser ce qui est essentiel, englobant, décisif pour leur manière de penser et de faire, c'est-à-dire précisément la logique symbolique qui commande leur *Weltanschauung*.

Au moyen de «l'espace actif» où l'objet se trouve placé on essaie de suggérer la multitude des correspondances – présentes dans les textes et les matériaux de terrain, analysées par les études anthropologiques et non pas imaginées de manière ludique – que la forme de l'objet, sa matérialité ou sa fabrication, sa fonction rituelle ou usuelle suscitent. On essaie de suggérer le réseau des significations qui enveloppent et «situent» l'objet. On essaie de rendre compte de ce caractère *kaléidoscopique* du symbolisme dont parle J. Huizinga (2002, pp. 289-305). Or, ce caractère implique que chaque structure symbolique bien réalisée contient une complétude harmonique, qu'elle livre une expression (ou une suite d'expressions) du réel dans son *ensemble*, avec son ordre évident et son aspect caché, qui en constitue la racine non manifestée. A la différence de l'allégorie, l'image symbolique reflète, selon Goethe¹, une idée qui, tout en étant infiniment active, reste cependant inexprimable, alors même qu'elle reçoit d'innombrables visages et des expressions dans toutes les langues du monde. De telles structures symboliques exigent par conséquent une interprétation qui, en déployant les significations, intensifie en même temps la conscience de leur source ineffable. Elles exigent une archéologie du sens qui, à chaque découverte, plonge plus profondément dans l'inexprimable d'où le sens émerge.

Lorsqu'on pénètre dans la salle dédiée à la «Nourriture Lien», on est frappé par son minimalisme monumental, par le recours très parcimonieux aux objets. C'est à peine si on distingue quelques pièces accrochées aux parois. Imposant, massif, un échafaudage en bois blond, un podium en spirale occupe tout l'espace et oblige presque le visiteur d'emprunter sa voie ascendante de «ziggourat» végétal. Les objets – les compositions d'objets – se trouvent *inclus, enterrés* dans ce support : soit cachés dans son soubassement, soit découverts littéralement sous les pas du visiteur, soit entrevus quelque part en bas, dans un coin de la salle, comme des entités dépendantes de la spirale. Les pièces exposées sur les parois semblent participer elles aussi à la même structure, au même mouvement.

Si on tourne le regard vers la base, à demi caché, du support – ce que le visiteur n'a pas coutume de faire – on constate que l'échafaudage enroule ses anneaux autour d'un tronc authentique d'arbre. Cette installation, où les objets sont intégrés et presque dissimulés, constitue un analogon, d'autant plus suggestif qu'il n'est pas explicite, de «l'arbre du monde». Elle suggère la structure hiérarchique de l'univers, dont les niveaux se déploient à partir d'une racine cachée, autour d'un axe invisible. On nous propose l'image symbolique de l'univers en tant que plante «bonne à manger». C'est cette image qui forme le support, mais surtout le cadre herméneutique de l'exposition. C'est elle qui *situe* une thématique universelle de la nourriture, avec ses nombreuses zones de signification : la «passion» de la matière afin de devenir aliment, les «degrés de nourriture» de l'histoire sainte, de la vie humaine, de l'année liturgique; le pouvoir si essentiel de la nourriture à faire la communion, l'unité, son rôle dans le trajet de l'âme à travers les «douanes» de l'au-delà, et, comme le pôle auquel tous ces aspects se rattachent, le sacrifice christique.

Nulle part dans le MPR, le support de l'exposition n'a autant de massivité, d'«autorité», de capacité englobante. Partout ailleurs, la matière



cei vechi își gândeau locuirea ca pe o convietuire cu hrana și îi construiau de la început spații destinate anume: vatra cu hornul, cămara beciul și podul.

muséale « annexe » – supports, cadres, mannequins, traitement de l'espace – se « fonde » dans l'exposition, dialogue avec les objets, contribue au déroulement du discours, sans jamais le dominer. Ici, en échange, le support inclue les objets – tant du point de vue spatial que du point de vue sémantique –, il les situe dans une grande structure symbolique, il en fait la matière d'expression d'un sens global.

Aussi ce support englobant se laisse-t-il lire comme un emblème qui figure le *code museal* même du MPR, sa manière d'entendre et de pratiquer la muséographie. Car ce code consiste dans l'usage des objets en tant qu'éléments d'une « phrase » muséale, en tant que points d'appui pour le déploiement d'une interprétation, pour l'exposition d'une idée. Dans les termes d'Irina Nicolau, les objets y sont des « arguments » de la démarche et de l'exposition anthropologiques. Selon Horia Bernea (1996, p. 208), « on doit provoquer l'objet afin qu'il devienne un agent à travers lequel on produit de l'information », on fait passer des significations. Splendides ou modestes, les objets y constituent des éléments de morphologie que la syntaxe muséale utilise afin de thématiser les structures mentales, les représentations, les principes des mondes traditionnels, cette logique symbolique qui – *elle aussi* – fait des objets du monde son vocabulaire afin d'établir des rapports, des correspondances, des enchaînements entre les différents niveaux du réel. Le support englobant indique – avec des *moyens museaux* – cette double syntaxe.

Le musée-trajet

Un autre principe du MPR consiste à proposer une muséographie qui incite le visiteur à devenir actif, à approcher les compositions, les situations et les perspectives muséales selon une interprétation personnelle et non pas imposée et unique. Délibérément polysémantiques, riches de suggestions et d'allusions culturelles, étonnantes parfois, elles invitent le visiteur à construire son propre trajet ou plusieurs trajets

de sens, à expérimenter lui-même le caractère « kaléidoscopique » de l'exposition. Celle-ci vise essentiellement à transformer le visiteur en « voyageur », en le déterminant de participer au mouvement de la thématique qu'on lui propose. En quoi consiste ce « mouvement » ?

Tout d'abord, il s'agit du mouvement propre au sujet du MPR, à savoir la logique symbolique selon laquelle l'objet (traditionnel) renvoie à des significations déployées le long de la hiérarchie du réel. Chaque thème y contient implicitement l'idée de trajet, puisque chaque thème se présente comme suite de degrés qui couvrent le devenir du monde et le destin intégral de la personne humaine. Les études anthropologiques mettent en lumière à profusion de tels degrés: rites de passage, rites d'agrégation et de séparation, de communication et éventuellement de communion entre les mondes, représentations de l'ordre, du désordre, de la restauration, structures de classification dont l'expression se modifie, est adaptée et réadaptée selon le contexte historique ou socioculturel. Faire un musée de type anthropologique revient, en grande partie, à mettre en espace des *thèmes-trajet*, d'en proposer les articulations, les étapes, le cheminement.

Une autre tâche, encore plus subtile, consiste à mobiliser le visiteur, à le transformer en partenaire herméneutique, en lui suggérant l'attitude itinérante. Horia Bernea (1996, p. 203) caractérisait le MPR comme « un trajet d'initiation, un trajet vivant, hiérarchiquement accessible selon l'intérêt et le degré d'instruction du visiteur ».

Dans quelques points de l'exposition du MPR, on a mis même en place des « dispositifs » qui marquent la condition itinérante du visiteur à l'intérieur du mouvement muséal. Le plus expressif se trouve à l'entrée dans la salle « La croix est partout », un espace où on met en corrélation la croix et la fenêtre, en insistant sur la qualité de la croix d'être l'instrument symbolique par excellence du passage d'un monde à l'autre, d'un niveau de réalité à un autre, d'un état de l'être à un autre. Or, le visiteur accède à cette salle à travers une ouverture en forme de

Cruce-m casă

Cruce-m masă

Cruce-m toti patru
cornuri de casă

† † † † †

Dumnezeu
cu noi la masă

croix découpée dans un rideau textile. Avant de rencontrer la thématique du « passage par la croix », le visiteur « performe » ce passage, il acquiert de *manière muséale* l'expérience de ce qu'on lui propose de voir et d'interpréter.

Dans la salle de la « Nourriture Lien » l'idée de trajet est dominante, explicite, persuasive. Le support englobant transforme tout l'espace en *espace-voie*, en voie spirale orientée. L'exposition ne se donne à voir que dans la mesure où le visiteur parcourt cette voie. Il y est presque obligé de marcher sur les vitrines encastrées dans le podium, de « prendre en sa possession » les compositions d'objets, de les parcourir comme autant de degrés, de les assimiler comme autant d'états ou de « stations » d'un voyage.

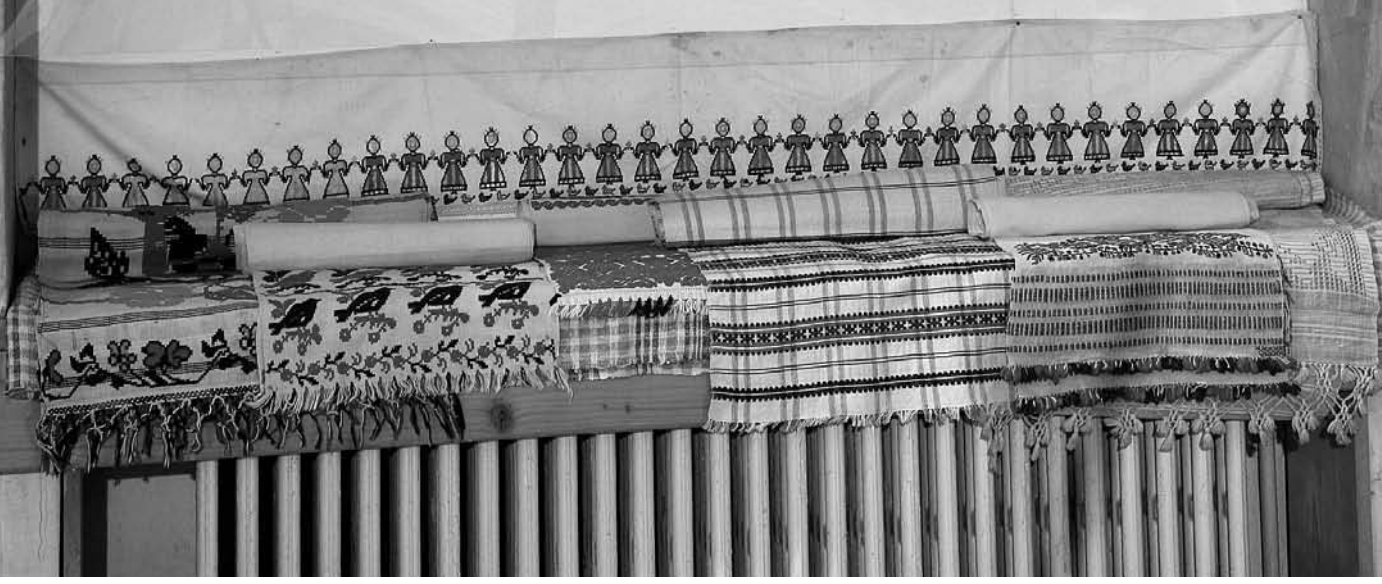
A chaque point de ce trajet, le visiteur se trouve entouré par une « situation muséale », composée des groupements d'objets et de textes qui sont soit découverts à ses pieds, soit à demi dissimulés entre les spires de l'échafaudage ou dans les coins de la salle, soit proclamés sur les murs. Mais à chaque point, il a une *vue de l'ensemble*, une perspective toujours différente sur l'espace et la thématique en leur *entier*. Il peut s'arrêter afin de percevoir/ scruter/ amplifier par une interprétation personnelle les repères de sens contenus dans chaque situation ou perspective, ou il peut passer rapidement à travers chacune d'elles, mais il fait en tout cas l'expérience – même non réfléchie – du caractère *kaléidoscopique* et *itinérant* propre à une logique symbolique.

De toute façon, la posture qu'il doit adopter afin de voir les objets exposés, le fait qu'il doit se pencher pour les découvrir à ses pieds sont trop inaccoutumés pour qu'il n'en soit pas interpellé. C'est la posture de l'interrogation, de la recherche, de l'« approfondissement ». Afin d'en fortifier la suggestion, les auteurs de la salle ont fait appel à un procédé déjà utilisé dans d'autres points du MPR, à savoir la décomposition d'un objet. Ils ont encastré dans le podium le plateau d'une table, support pour des objets relevant de

l'inventaire des noces, tandis que le reste du meuble, les entrailles découvertes, se trouve plus bas, à côté du support où l'œil l'aperçoit selon une perspective plongeante, comme métaphore du caché, de l'intérieur qu'on doit atteindre, questionner, creuser.

Si on met cette métaphore en corrélation avec la structure de la salle en son entier, elle indique un principe subtil du cheminement herméneutique, mais surtout du chemin spirituel: à savoir que la descente dans les strates d'un thème, d'un texte ou de l'âme détermine une ascension. Il existe une symétrie verticale qui fait qu'une fois un certain degré atteint dans la profondeur, celui-ci rend actif son correspondant selon la hauteur. « Plonge en toi-même et plus profondément encore, alors tu trouveras une échelle qui te permettra de monter » : ce sont à peu près les termes d'une sentence ascétique chrétienne du VII^e siècle.² Mais « la montée par l'approfondissement » n'est pas seulement une règle paradoxale du chemin contemplatif. C'est la même règle qui commande le développement organique, parabole du développement spirituel: le grain de blé doit descendre et s'enterrer afin que la tige monte et que la plante devienne pain, « nourriture-lien ». La logique symbolique en son entier est dominée par le même principe de la symétrie verticale, du reflet. Les réalités supérieures ne sont pas adéquatement représentées sur notre plan d'existence par des analogies directes; ils le sont par des analogies *inverses*.³ Plus un symbole se trouve placé en bas de l'échelle de l'être plus il est capable de refléter, du point de vue qualitatif, des réalités d'en haut. C'est l'infiniment petit qui symbolise le mieux l'infiniment grand. Voilà la raison pour laquelle le mouvement du regard ou de l'attention vers « le bas », vers ce qui est menu/ discret/ caché peut ouvrir la voie vers le zénith.

La salle de la « Nourriture Lien » entraîne le visiteur dans ce type de mouvement double. D'un côté, il est invité à regarder surtout les objets – sobres quant à leur apparence et distribués avec économie – qui se trouvent sous ses pas.



D'un autre côté, son regard attiré vers le bas, il avance le long de la spirale ascendante. Il « performe » lui aussi une « montée par l'approfondissement » jusqu'au moment où, atteignant le sommet de la spirale, il en rencontre l'axe ou le pôle dont dépend toute la thématique parcourue. Là, un texte de ballade associe la croix et l'arbre du monde et exalte le sacrifice du Christ en tant que source d'où découlent les sèves de l'univers et les aliments essentiels.

C'est toujours de ce sommet que le regard peut lire et comprendre une composition verticale particulière. La moitié inférieure de celle-ci, à demi cachée par le podium, est un arbre funéraire reconstitué. Un tel arbre, on le sait bien, figure rituellement le trajet de l'âme à travers les douanes de l'au-delà et sert de support pour les aliments rituels qui doivent l'accompagner. La moitié supérieure de la composition, quoique qu'elle s'étire, bien en vue, sur la paroi de la salle, ne reste pas moins évanescence: c'est une échelle fragile faite de branches d'arbre, teinte à la chaux, qui s'appuie sur un voile dont les bandes de broderie suggèrent une succession de degrés. Le tout n'est-il pas une métaphore visuelle de la figure archétype (l'échelle) qui se reflète dans les objets (rituels ou non) de notre monde? Le tout n'est-il pas une métaphore pour le style MPR qui, en refusant de miser sur la reconstitution des contextes, choisit d'en extraire les significations? Très hétérogènes quant à leurs fonctions, l'échelle et le voile ne s'apparentent moins du point de vue symbolique. Juxtaposée à l'échelle, la *texture* fortifie l'idée de suite de degrés, de montée dans l'invisible. Variante éthérée du trajet vertical, l'échelle-voile manifeste, proclame même la stratégie du MPR, celle de proposer les objets non selon leur fonction explicite, mais comme des arguments d'une démonstration anthropologique.

Enfin, une dernière manœuvre invite le visiteur à considérer la salle comme un trajet herméneutique. Lorsqu'il se trouve devant celle-ci, avant d'y pénétrer, il la regarde à travers une

ouverture assez étroite qui l'empêche de lire l'ensemble, mais donne à voir seulement un fragment chaotique de l'échafaudage. Le visiteur ne comprend pas bien ce qui l'attend au-delà du seuil. En échange, l'autre passage, celui qui conduit à un riche « cabinet d'étude » sur le thème exposé est très ample. Il laisse parfaitement voir la structure de la salle en son entier, la forme globale qui la commande. C'est seulement après avoir parcouru la salle-spirale, avec ses degrés, ses stations et ses situations muséales, après l'avoir laissée en arrière, qu'on peut regarder/comprendre sa structure et son titre: la Nourriture Lien. C'est seulement si on regarde l'échafaudage de ce « point final » qu'on peut saisir qu'il est construit comme une longue table de festin rituel, qui s'enroule autour d'un axe vertical. Qu'il représente donc le support de la communion alimentaire entre les membres de la communauté, entre les vivants et les morts.

A ce moment le visiteur se rend compte que, lui aussi, il a traversé une succession d'étapes ou d'« états », de la confusion à l'interprétation et, enfin, à l'élucidation de la thématique proposée. Il se rend compte qu'il a été mis dans « un état d'itinérance ».

Un langage de type proprement muséal

Le support englobant dont j'ai tant parlé contient, on l'a vu, de nombreuses suggestions et allusions symboliques: arbre du monde, spirale verticale, table de festin, voie. C'est lui qui exprime la structure thématique de la salle; c'est lui qui offre la syntaxe muséale qui articule les objets; c'est lui qui détermine le visiteur à « performer » un trajet. On peut se demander si cette construction plurifonctionnelle, loin de constituer un « support » de l'exposition et du sens, ne tend pas en fait vers la scénographie, ne s'affirme pas comme une construction autonome par rapport à laquelle les objets sont de simples détails décoratifs. On peut se demander si elle ne court pas le risque de transgresser le code muséal pour devenir « mise en scène » d'une



In lumea sotului, graul era
destinat cerului; din el
se preparau coliva si
colachi lui de pe pamant
mancau matai
Tarantul vechi manca de
patriu, ori pe ze la tarantul
boaretu, inainte sa plece
la camp pe la ze ceasuri
- pranzul si dupa
miezul zilei - pranzul mare
la camp sau spre noapte
manca din mba acasa
cina.
Exista un timp potrivit
pentru toate si pentru
pecare sunt zile bune
si zile rube, zile albe si
zile negre.
Unele lucruri trebuie
facute in anumite momente
ale zilei, sau altfel e
bine sa fie facute la
lumina lunii.
Pausa nu se facem duminica
sau marcia, pe se case noaptea,
in schimb de luni se adormim in
leaganul pruncului in noaptea
de dupa moartea sa, pe
crucis, copul repede si numem



thématique anthropologique. Horia Bernea était très attentif à ne pas dépasser le seuil entre les deux, à ce que le MPR se maintienne – avec toutes ses hardiesses – à l’intérieur d’un langage de type muséal.

Selon moi, les auteurs de la « Nourriture Lien » se sont avancés délibérément jusqu’à ce seuil, sans le dépasser. Un premier argument en ce sens: le support englobant conçu par Ioana Popescu a comme fonction première d’établir le *rappor*t (un rapport spécial) entre les *objets* et le *regard* du visiteur. L’échafaudage n’annexe pas les objets, mais les propose au regard selon un mouvement inverse par rapport à la manière courante d’une exposition. En fait, ici les objets ne sont pas *ex-posés*, mis de manière offensive devant le visiteur, élevés sur des socles, ils ne *s’avancent* pas vers celui-ci. L’œil ne rencontre pas des objets bien mis en vue, il doit les chercher. Cachés, encastrés dans le support, ils exigent la découverte, ils attirent le regard vers leur intérieur. On construit de cette manière un rapport bine plus actif entre l’œil et l’objet; on obtient une « phanie » de l’objet bien plus subtile que dans l’exposition « affirmative », où le visiteur est plus enclin à enregistrer passivement la matière visuelle devant laquelle il défile.

Ce type de rapport – entre le regard et l’objet caché, entre l’objet et le regard qui le creuse jusqu’aux entrailles – est spécifique pour la muséographie du MPR. La salle « Reliques », par exemple, renverse de manière programmatique le rapport commun entre l’extérieur et l’intérieur de l’objet. Une église y est vidée de tous les objets liturgiques, qui sont exposés le long des parois de la salle, afin que le regard puisse lire la structure de son espace intérieur, son vecteur. Dans la salle « Temps », l’objet le plus fort, le plus polysémique, celui qui signifie le dépassement de la temporalité et, tout à la fois, l’infusion de vie qui permet au temps de durer, l’objet « polaire » par rapport à la thématique de la salle, un objet qu’Irina Nicolau caractérisait comme un « objet total » est délibérément placé dans un coin, protégé par l’obscurité. On doit

pénétrer dans cette obscurité pour percevoir des significations qui relèvent de ce qu’Andrei Pleșu (2003, p. 131) appelait « les inévidences essentielles ».

Horia Bernea (1996, pp. 2002-201) ne définissait-il pas la muséographie du MPR comme une « muséographie négative », « apopha-tique », où les affirmations muséales sont conçues de telle manière qu’elles n’arrêtent pas le visiteur à leur « lettre », mais le guident vers des significations plus subtiles et, à la limite, in-exprimables ? La salle de la « Nourriture Lien » ne fait que mettre en évidence avec un certain radicalisme ce rapport *inversé* entre le regard et l’objet, elle ne fait que proclamer cette « muséographie négative ».

Le second argument qui prouve qu’il n’y a pas de transgression vers la scénographie concerne la matérialité de la salle. Entre le support de bois blond, neuf, luisant, dont la forme étrange (myriapode ou colimaçon) a des contours nettement dessinés, et les objets chargés de patine le contraste est fort. Ce contraste sépare le support des objets, il déclare leur différence, en interdisant l’illusion d’un *ready-made*. Dans sa matérialité franche, le support reste support et véhicule/ métaphore pour un thème, sans aucune tendance de se transformer lui-même en objet d’exposition. Par son volume qui occupe toute la salle, il se trouve plutôt en continuité avec l’espace de l’exposition, qu’il module de manière prégnante.

La disproportion délibérée entre le support et les objets qu’il recèle tient certainement d’un certain radicalisme muséal. Mais c’est précisément par le choix de cette solution limite que les auteurs formulent de manière appuyée – à l’intérieur même de l’exposition – le code du MPR. Les principes de sa muséographie y sont soulignés par des métaphores visuelles fortes; ils y sont déclarés par le « passage à la limite » de certains procédés qui, dans le reste du musée, opèrent plus discrètement.

Cette option radicale acquiert un relief encore plus accru par le voisinage de la



«Nourriture Lien» et d'une exposition temporaire dédiée toujours au thème de la Nourriture, qui fut réalisée par une autre équipe du MPR. Étendue sur une surface beaucoup plus grande, cette dernière est peuplée d'une masse d'objets admirables et de compositions pour la plupart pleines d'imagination esthétique, bien construites, parfois un peu naturalistes, qui réjouissent sans difficulté l'œil. On se trouve devant des reconstitutions gracieuses de contextes traditionnels, mais aucune syntaxe muséale n'y intervient pour les articuler. Ce qu'on propose au visiteur c'est un *inventaire* de la thématique en cause, et

non pas sa *logique* kaléidoscopique. On lui offre une description, pas une interprétation. La salle de la «Nourriture Lien», où une forme unique suggère les différentes lignes du symbolisme de la nourriture, situe les objets, détermine l'attitude du visiteur, apparaît d'autant plus nettement comme une salle-structure, comme le développement-enveloppement d'une unité. Le visiteur peut faire ainsi la comparaison très instructive entre une exposition de type ethnographique et une exposition de type anthropologique.

Bibliographie

BERNEA, Horia: „Le musée? Une opération de connaissance libre“, *Martor* I, 1996.

HUIZINGA, Johan: *Amurgul Evului Mediu (L'automne du Moyen Age)*, traduit du hollandais par H.R. Radian, București, 2002, Humanitas (1^{ere} éd. hollandaise: 1919).

Nichifor din Singurătate: „Cuvînt despre rugăciune“, în *Filocalia* VII, traducere, introducere și note D. Stăniloae, București, 1977, Ed. Institutului biblic și de misiune al B. O. R.

PLEȘU, Andrei: 2003, *Despre îngeri*, București, Humanitas (éd. fr. *Actualité des anges*, trad. fr. Laure Hinckel, Paris, Buchet Chastel, 2005)

Notes :

¹ *Sprüche in Prosa*, nr. 742, 743, apud J. Huizinga, 2002, p. 293.

² Issac le Syrien, dans Nichifor din Singurătate, 1977, p. 22.

³ Voir à ce sujet Andrei Pleșu, 2003, pp. 57-75.

