

# MARTOR



---

Title: "Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie / Hrana care leagă*: un livre, deux expositions"

Author: Marianne Mesnil

How to cite this article: Mesnil, Marianne. 2008. "Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie / Hrana care leagă*: un livre, deux expositions". *Martor* 13: 173-186.

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.

**Propos libres et critiques autour de *La nourriture qui lie...*  
*Hrana care leagă: un livre, deux expositions.***

**Marianne Mesnil**

**Prologue**

*La nourriture qui lie.* Tel est le titre que portent les deux manifestations annoncées sur la même affiche du MTR en ce printemps 2008: deux expositions organisées autour du thème de la nourriture. L'une, permanente au sein du musée et, lui faisant face, une autre, temporaire celle-là. Un catalogue aussi, qui se défend de dire son nom mais le mérite si l'on s'en tient à la signification étymologique du terme grec *kata / logos*, « discours autour ». Il accompagne l'exposition permanente.

Je me dois avant toute chose de préciser les conditions dans lesquelles j'ai rédigé cette note sur ces variations muséographiques autour de la nourriture.

Les circonstances dictées par le calendrier ont voulu que dans un premier temps, je n'aie pu voir la nouvelle salle qu'au stade de la construction de sa structure en bois, sa « colonne vertébrale » en quelque sorte. Tandis que, au moment où je pouvais découvrir cette première exposition dans sa totalité, la seconde venait d'être démontée. En bref, dans les deux cas, c'est quasi virtuellement que j'ai pu me faire une idée de ces scénographies, en visionnant les deux CD qui en rendent compte. Ces CD balayent chacun l'espace muséal où se déploient

deux discours, variations sur ce même thème de la nourriture dans la culture paysanne roumaine. Par ailleurs, le catalogue qui m'a été transmis m'a permis de compléter ma perception de l'exposition permanente. Aussi, l'essentiel de ce qui suit résulte de ces informations visuelles et /ou textuelles. C'est seulement dans la dernière partie de ces propos que je tenterai d'ouvrir un débat sur l'exposition *in situ* du musée.

Ces précisions étant faites, revenons maintenant à une réflexion plus globale sur le thème abordé ici selon deux conceptions muséographiques censées se tourner le dos, sinon s'affronter, mais dont on verra que le « face à face » réserve quelques surprises !

**Premier volet: l'exposition permanente**

*Premier temps : en feuilletant le catalogue*

Il s'agit d'un bel objet, à la typographie soignée, à l'esthétique raffinée, un véritable plaisir pour les yeux. Les photographies y alternent avec les textes pour former un discours muséologique parfaitement cohérent. Le livre nous permet de saisir l'intention des concepteurs, le projet sous-jacent à la mise en scène des objets. Lisons donc « à livre ouvert ».<sup>1</sup>

Ce petit ouvrage au format carré se présente à nous comme une prière sans fin qui chemine

au long du discours, de la première à la dernière page: l'exposition semble conçue pour être enfermée dans ce cercle sacré de la prière, de celle qui précède le repas de chaque jour à celle qui achève le repas du soir. Le parcours de l'exposition est conçu tout entier comme une succession de tels repas et nourritures imprégnés de sacré. Car le parcours auquel on nous invite explicitement, est celui d'un menu de nourriture biblique. C'est ce qu'indique par exemple le texte qui accompagne la *Pomme verte* placée dans une vitrine.

*De la chute „alimentaire“ dans le péché et jusqu'à la délivrance par la nourriture sainte, on effectue une montée programmée par les ancêtres, tissée de prescriptions et de proscriptions, avec des repas abondants, excessifs et avec des repas délibérément pauvres.*

Sur ce point, le concept muséologique est parfaitement explicite:

*L'exposition se déroule en un tracé ascendant en spirale (...).*

Trois raisons justifient une telle structure. Les deux premières sont d'ordre matériel. La troisième résume bien le but poursuivi:

*Le discours muséologique, axé sur la **montée** symbolique du matériau naturel sauvage à la nourriture fortifiée symboliquement. (Catalogue p. 9)*

Pour résumer l'impression d'ensemble que crée cette lecture, je dirai volontiers qu'elle se déploie tout entière dans une atmosphère de sacralité. Nous comprenons bien que ce dont il va être question ne relève guère de « l'acte qui apaise la faim », autrement dit du *manger (mâncare)*, mais bien de cette « nourriture qui lie » (*Hrana*), entraînant un comportement qui est le propre de l'homme: la *commensalité*<sup>2</sup>. La *prière*, fil rouge de l'exposition, dessine le sens horizontal du parcours, tandis que s'élève en spirale une autre voie qui tend, celle là, à la verticalité, à l'apesanteur, en un mot, à la *transsubstantiation*.

*Deuxième temps :*

*De la skeuophanie à l'hiérophanie*

Voilà donc un discours muséal aussi explicite que cohérent. Et qui l'est encore davantage, si l'on prend la peine de se référer aux textes des « père et mère fondateurs », Horia Bernea et Irina Nicolau<sup>3</sup>. Feuilletons-en quelques pages qui nous montrent combien fidèles ont été les auteurs de cette nouvelle exposition, au mouvement de renouveau de la scénographie qui s'est produit, après 1989, dans le domaine ethnographique.

On se souvient en effet de la manière dont H. Bernea conçoit une « muséographie organique » (qui) suit l'« ordre du monde (*rîndueala*) » et non un « ordonnancement (des objets) (*ordinea*) » (p. 17). Cette distinction entre deux types d'ordres, dont la langue française a du mal à rendre compte, renvoie en fait à l'idée d'une « Loi divine » relevant de la transcendance, qui se distingue de l'ordre établi par les hommes. Dès lors, ce « principe muséologique » donne au projet une vocation à débarrasser les objets de leur dimension matérielle pour en privilégier la poésie, la beauté, l'harmonie. Cette aspiration à une sorte de *transsubstantiation* de l'objet, l'artiste Bernea la formule très clairement :

*Il existe, selon moi, dans le passage vers la salle des icônes, une diminution continue de matérialité: il y a une fragilisation du matériel, une diminution de densité. (in Bernea – Nicolau, op. cit., p. 9)*

Horia Bernea peut parler du projet du M.T.R. comme d'un « but ineffable » pour lequel il se demande *où s'arrêter entre le discours muséal et la métaphore* ( p. 7). Irina Nicolau, pour sa part, parle d'un musée « *comme un chant, comme une respiration* » (p.31). Et au centre d'un tel musée, Bernea a soin de placer *l'icône du paysan* (p.11).

Irina Nicolau reformule encore, à sa manière, un tel projet. Pour rendre compte de la



53

démarche de Bernea, elle forge un nouveau concept, celui de *skeuophanie*, qu'elle définit comme *l'apparition de l'objet au moyen d'un geste muséographique qui donne un nouvel éclairage au plus banal objet*. (p.29)

Un tel discours muséal appelle à d'autres références. On pense ici, en particulier, à un concept proposé, voici plus d'un demi-siècle par M. Eliade, celui de *hiérophanie*. Sans y faire référence (I. Nicolau n'aimait pas les citations, pas plus que les « étiquettes »<sup>4</sup>), il y a fort à croire qu'elle a forgé son concept par analogie avec cette hiérophanie eliadienne<sup>5</sup>. On peut même y voir un équivalent appliqué à l'objet mis en situation de valorisation de son potentiel de transcendance, lorsqu'il est « muséifié » avec talent. Et ce « talent », comme l'exprime encore l'artiste Bernea, tient notamment à la capacité à saisir la *beauté* des objets, à trouver le *rythme* qui doit s'instaurer entre eux lorsqu'ils sont disposés dans les salles:

*Il faut de bonnes oreilles pour entendre ce que « disent » les objets... (p.15).*

Pour effectuer ce parcours virtuel de l'exposition, ayons donc à l'esprit le concept proposé par M. Eliade. Si *l'hiérophanie* est conçue littéralement comme la *manifestation* du sacré (Eliade : 26), (et peut surgir à tout moment du quotidien), la *skeuophanie* d'Irina Nicolau apparaît comme son expression esthétique : le geste qui « élève l'objet » nécessite un état de grâce, celui de l'artiste qui perçoit la mélodie qui en émane, et contribue à cet ordre du monde, (cette *rînduiala*) dont participe *l'Homo religiosus* par excellence qu'est le « Paysan roumain », celui d'Eliade et de Bernea, en particulier.

Et, en effet, en reprenant les textes d'Eliade, on voit combien ils se trouvent à la base de la conception esthétique du re-fondateur du MTR, l'artiste et muséologue Bernea. En voici quelques illustrations particulièrement éloquentes.

Dans le premier chapitre de son livre célèbre, Eliade traite de « *l'espace sacré et de la sacralisation du monde* ». Il tâche de faire saisir le concept d'hiérophanie en insistant sur certains aspects qui permettent la manifestation du sacré. Après avoir rappelé, en introduction, ce qu'il entend par « hiérophanie », comme *manifestation du sacré*, qui se montre comme *quelque chose de tout à fait différent du profane* (p.17), l'historien des religions commence par mettre en valeur le fait que *pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène*. Il y a un *espace sacré, et par conséquent « fort, significatif »*, qui s'oppose à d'autres espaces *sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes* (p. 25). Et, poursuit Eliade, dans une telle *étendue homogène et infinie, ou aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune orientation ne peut s'effectuer, l'hiérophanie révèle un « point fixe » absolu, un « centre »*. C'est l'hiérophanie qui permet d'échapper *au chaos de l'homogénéité* (Eliade : 26).

Il n'est pas difficile de reconnaître dans cette conception non homogène de l'espace, l'un des principes majeurs qu'applique Bernea à sa muséologie. On la retrouve traduite en terme de *rythme* dans l'espace muséal de même que dans la distinction qu'il propose entre objets plus ou moins *forts ou faibles*. Quant à la nécessité d'un « point fixe » que fournit l'hiérophanie, selon Eliade, c'est, bien évidemment, l'icône qui, chez Bernea, en est l'expression suprême.

Le peintre paraphrase encore Eliade en parlant de la nécessité de *repères*. Selon lui, c'est de l'existence de tels repères, que dépend aussi le *rythme*, sans lequel il ne peut y avoir ni vie, ni « culture ». Finalement, l'absence de repères (conventions, loi...), *mène à la mort, c'est-à-dire au chaos et à l'anarchie*. (Bernea p.20).

Ces quelques citations suffisent sans doute à nous convaincre de ce que toute l'entreprise muséographique du MTR, menée sous la direction de l'artiste, s'inscrit totalement dans cette

Cruce-n casă  
Cruce-n masă  
Cruce-n toți patru  
cornuri de casă  
++++  
Dumnezeu  
e-n noi la masă



conception eliadienne d'un *Homo religiosus* paysan, respectueux de « l'ordre du monde » (la *rînduiala*).

*Troisième temps : une exposition « rêvée »*

Dans le projet conçu pour cette première exposition, on l'aura compris, le *lien* créé par la nourriture partagée, est à chercher essentiellement du côté de la transcendance, de la *religio* (qui relie). Et si, d'aventures, est évoqué le repas pris en commun, la *commensalité* paysanne, qu'elle soit quotidienne ou festive, renvoie, d'une manière ou d'une autre, à une *commun*. Par un acte qui relève peut-être d'une « *skeuophanie* livresque, la nourriture semble subir une certaine *transsubstantiation* ou, pour le moins, un *allègement* de sa matérialité.

Comment, dès lors, les objets présentés dans le catalogue, vont-ils pouvoir contribuer concrètement, à la mise en scène d'une *nourriture qui lie ... l'homme à l'ordre du monde* ? Scénographie plus facile à rêver hors de toute contrainte, qu'à réaliser dans les salles d'un musée. Mais donnons-nous cet espace de liberté pour prolonger la démarche du catalogue.

Le premier geste (mental) sera de tenter d'effacer la lourde structure en bois grossièrement scié dont on a du mal à concevoir comment elle va permettre de produire cette impression de légèreté des objets qui vont prendre place dans l'espace de la salle ainsi redessiné et compartimenté. Il faudrait parvenir à en effacer la matière en essayant de *l'habiller*. Car ce chemin de bois devrait pouvoir mener à une élévation, selon un parcours en spirale, jalonné de stations initiatiques (*du berceau à la tombe et de Pâques à la Nativité*). Reste donc à trouver le moyen de son allègement progressif, au cours de la montée censée nous rapprocher du ciel. Dans cette scénographie rêvée, on peut, par exemple, avoir recours à une structure qui, une fois sa base bien établie « sur terre » tel la *sole*, plateau en argile crue d'un four à cloche<sup>6</sup>, va tout d'abord s'habiller d'une clôture de noisetier tressé (*nuiele*)

pour bientôt s'effacer au regard, lorsqu'elle atteint la voûte céleste, grâce à l'un de ces matériaux de haute technologie, comme la fibre de verre, capable de supporter des poids énormes au bout d'un fil à peine visible.

Le chemin en spirale pourrait se placer tout entier sous cette voûte, elle aussi diaphane, qui pourrait avoir la forme d'une « cloche », couvercle du four, à l'intérieur duquel serait projetée l'image d'une icône de la *Dernière Cène*.

Voilà en quelques lignes ce que pourrait être « dans l'absolu » la concrétisation d'une belle idée organisatrice de tout un univers d'objets qui contribueraient à la scénographie d'un discours muséal bien précis, placé sous le double signe d'un four mythique et d'un dogme chrétien qui renverraient tous deux à l'acte rituel quotidiennement reproduit, de la sacralisation de la nourriture et de sa forme chrétienne la plus élevée, *l'eucharistie*.

*Quatrième temps : Du projet à sa réalisation*

Tout ce qui vient d'être dit ne « coûte » pas grande chose. Un projet travaille avec des idées et des mots. Mais les véritables problèmes se posent bien évidemment lorsqu'il s'agit de se confronter avec la matière. Et c'est ici qu'il me faut bien avouer ma déception face au projet annoncé dans le catalogue! Étant entendu, cela va de soi, que les impressions que je vais maintenant tâcher d'argumenter, n'engagent que moi-même.

Les craintes que j'avais nourries en découvrant la lourde structure en bois, lors de mon passage au MTR, au printemps 2008, se sont confirmées. Le vernis qui en a recouvert les poutres épaisses, ne parvient en aucune façon à en atténuer la massivité. Trop présente, la structure pèse sur les objets qu'elle écrase véritablement. Ces objets, quant à eux, semblent épuiser leur force à essayer d'exister dans cet espace envahi par ce qui aurait dû n'être qu'un faire valoir de l'idée, en passant quasi inaperçu. En lieu et place d'un espace saturé de sacralité,



Y I HAY I W AETATII



comme le laissait entendre le discours développé dans le projet et les images qui lui servaient de point d'appui, c'est un sentiment de vide que l'on éprouve en découvrant la nouvelle salle.

Les inscriptions ne manquent cependant pas, qui nous donnent la clé de lecture proposée par les concepteurs. Ainsi peut-on lire dès l'entrée:

*La croix dans la maison*

*La croix à table*

*La croix aux quatre*

*Coins de la maison*

*Dieu*

*A table avec nous*

Une autre inscription nous renvoie plus loin à l'*Hospitalité d'Abraham* :

*N'oubliez pas que, par hospitalité,*

*Il en est qui, sans le savoir, ont reçu des anges à leur table...*

Une suite d'icônes de la *Dernière Cène* ponctue l'ensemble du parcours où l'on croise également les nombreux pains d'offrandes (*pomeni*) ou eucharistiques, marqués du « sceau christique » au moyen du poinçon à pain (*pristolnic*).

Il est vrai, quelques éclairs d'inventivité viennent au secours du projet, telle, par exemple, la fragile échelle posée contre le mur d'entrée, et dont seul un ange pourrait gravir les échelons sans risquer de les briser. Ou encore, cette pomme encadrée qui, faisant un clin d'oeil au surréalisme, semble nous dire que « ceci n'est pas une pomme », mais bien plus qu'une pomme : qu'il s'agit d'un fruit défendu qui doit nous rappeler *la chute alimentaire dans le péché*. On peut aussi mentionner les oeufs de Pâques peints sur le mur blanc, presque ton sur ton, évanescents, à peine perceptibles. Ou encore la sobriété hiératique d'une scène de repas familial, fixée sur un mur de la salle, en un tableau photographique en noir et blanc. Autant d'objets ou représentations que la scénographie parvient à

« alléger » de leur poids de matérialité, mais qui soulignent d'autant plus la non présence de la plupart des éléments mis en scène.

Quelque soit leur beauté ou la pertinence du choix qui en a été fait, le reste des objets semble avalé par le monstre, cet « échafaud-age » qui trône au milieu de la salle comme un „centre du monde“ auquel l'attraction terrestre ne donne aucune chance d'atteindre un quelconque horizon céleste !

Ainsi me semble-il que, quelque part, sur le chemin qui mène de l'idée à sa réalisation concrète, s'est perdu ce „quelque chose“, *ce geste muséographique qui élève* auquel Irina Nicolau avait donné un nom plus grec que barbare: *skeuophanie*.

#### **Deuxième volet : l' « autre exposition » ou l'exposition « des autres »**

J'en viens ainsi à cette deuxième exposition, éphémère, celle-là, et déjà disparue. Elle a été réalisée dans le même moment que la première, pour permettre à une autre conception muséologique de s'exprimer, selon les vœux de l'actuel directeur du MTR. Ce projet „à deux voix“, Vintilă Mihailescu en a précisé les termes dans un article au ton quelque peu amère, (dont dénote le titre<sup>7</sup>) et dans lequel l'anthropologue constate l'échec d'une tentative qui aurait dû aboutir à un débat d'idées, sinon au sein du musée, tout au moins sur la scène intellectuelle roumaine. En effet, pour qui s'intéresse à la vie du MTR, le fait est bien connu que ce lieu est le dépositaire d'un double héritage. Outre l'équipe de muséographes qui se sont donnés pour mission de perpétuer la „tradition Bernea“ dont il a été question plus haut, le musée compte également des muséographes dont la pratique s'inscrit dans la conception classique des musées d'ethnographie roumains. Contrairement à la conception « révolutionnaire » que Bernea a imposée dans ce domaine, en prônant la rencontre entre l'ethnographie et l'esthétique, la conception « traditionnelle » participe d'un



mouvement historique qui tient à la fois de la grande entreprise des Lumières françaises, autrement dit, comprendre et ordonner le monde grâce à la raison, et de l'idéologie allemande, exaltant, quant à elle, « l'âme ou le génie du peuple » et, généralement, les valeurs nationalistes qui l'accompagnent.

Dans le cas présent, pour comparer les deux conceptions muséologiques (et les deux réalisations muséographiques qui leur correspondent), il me semble que l'on peut à nouveau recourir à l'opposition déjà utilisée plus haut, entre les deux termes que possède la langue roumaine pour exprimer deux catégories d'ordre. En effet, d'une manière générale, si la muséologie 'classique' (universelle) obéit au principe organisationnel de 'mise en ordre du monde' par la Raison humaine (*ordine*), la conception „révolutionnaire“ de l'artiste roumain se veut de l'ordre du transcendantal (*rînduiala*). Cette formulation, pour lapidaire qu'elle soit, me semble pourtant rendre parfaitement compte de l'écart qui sépare les conceptions muséologiques des deux équipes du musée.

Ceci laisserait donc supposer que l'exposition temporaire, variation sur le thème de *La nourriture qui lie*, mise sur pied par la « deuxième équipe » du MTR, représentant le courant de la muséographie classique, nous livre le spectacle d'une scénographie à l'image de cette „mise en ordre“ (*ordine*).

Nous ne nous étonnerions pas d'y trouver des objets dans un alignement composant une sorte d'inventaire en vitrine, de tout ce qui intervient dans les principales techniques de préparation de la nourriture paysanne : modes de conservation, de cuisson, récipients et instruments divers. Nous pourrions également y trouver, outre l'aspect quotidien de leur consommation (mobilier, vaisselle...), les moments forts de partage d'une nourriture festive, selon le découpage lui aussi « classique » du champs ethnographique : « *Du berceau à la tombe* » et

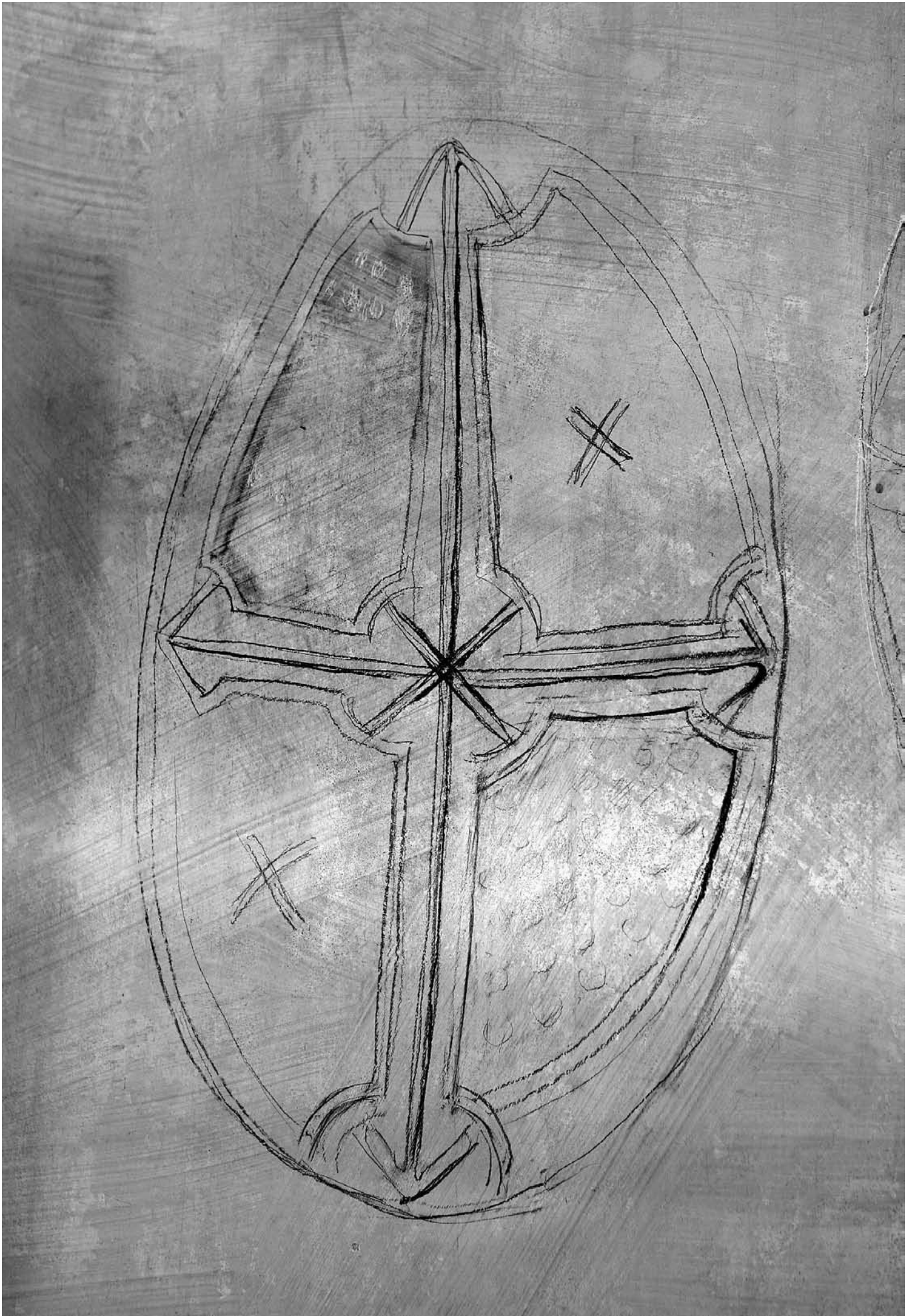
« *Cycle des fêtes saisonnières* ». Tout cela se trouve en effet abondamment illustré par un choix d'objets regroupés selon ces différentes thématiques<sup>8</sup>.

Pourtant, à en juger par le CD qui en donne une vue d'ensemble tout en en détaillant les divers éléments choisis pour y figurer, nous nous rendons compte immédiatement que nous n'avons pas affaire à l'exposition « classique » à laquelle nous pouvions nous attendre, venant des muséographes qui en sont les auteurs. Force nous sommes de constater que « quelque chose s'est passé ».

Est-ce donc qu'un souffle de transcendance a réussi à pénétrer ce lieu, en passant par dessous la porte d'entrée de cette exposition temporaire, qui, si l'on se réfère à la topographie, n'est séparée de la salle voisine que par un petit pallier ? Il semble à tout le moins que cette exposition se soit trouvée « sous influence » de l'esprit du lieu installé depuis les derniers jours de 1989, après qu'en aient été chassés les usurpateurs qui en avaient fait le *Musée du Parti Communiste Roumain*.

Et, plus précisément, demandons-nous en quoi cet « esprit » de la nouvelle muséographie a-t-il pu se matérialiser „de l'autre côté du miroir“ ? Je risque ici quelques exemples qui me semblent relever d'une telle influence.

La première impression qui me vient à ce propos, est la **redondance** des objets. Dans cette espace muséal, de par son abondance et son omniprésence, l'objet est roi. Il triomphe dans toute sa matérialité. Et, grâce à cette occupation de l'espace, l'objet „révèle“ sa beauté. Il ne se réduit pas à sa fonction utilitaire d'instrument. La leçon esthétique donnée par Bernea, lorsqu'il réalise la composition du mur d'assiettes en céramique ou celui des „poinçons à pain“<sup>9</sup>, semble avoir été bien assimilée. La densité qui émane des objets de même catégorie placés côte à côte, donne force et présence à l'ensemble et, dès lors, contribue à créer ce *rythme* de la vie



que recherchait l'artiste. C'est ce procédé qui semble avoir été utilisé dans l'installation d'une série de cruches dont l'abondance fait ressortir la beauté de l'ensemble.

A côté d'une telle *redondance*, nous voyons mises en œuvre, d'autres techniques qui ont pour effet, cette fois, de conférer une *légèreté* aux objets. C'est le cas, en particulier, de ces colliers de champignons et poivrons enfilés et mis à sécher, qui en prennent des allures de papillons ! Et les branches d'arbres garnies de leurs pains de mariage ou de mort, se déploient, eux aussi, dans un espace libre de contrainte qui contribue à produire une esthétique d'allègement.

Ainsi, peut-être sans en avoir pris conscience, voire malgré eux, les muséographes défenseurs de la tradition, semblent avoir saisi quelque chose de la leçon du maître. Mais, comme on dit dans le monde rural, le savoir des métiers ne s'apprend pas, il « se vole ». En cela, peut-être que, paradoxalement, les « artisans d'en face », en combinant leur pratique muséographique avec le « vol » du maître, ont construit une exposition qui, sans pour autant en atteindre le grand art<sup>10</sup>, n'en exprime pas moins une certaine conception dont ils lui sont redevables.

C'est déjà beaucoup. Et c'est peut-être le signe qu'au-delà des oppositions et des rivalités, le temps pourrait venir, où s'élabore une nouvelle synthèse, au-delà des anciennes querelles, qui réussirait à conserver l'acquit d'un savoir-faire forgé par plus d'un siècle de rigueur, et les leçons d'un artiste qui sut redonner « une âme » aux objets à travers un geste esthétique.

### Post-scriptum

En refermant le « livre de l'exposition », m'est revenue curieusement en mémoire la scène d'un film vu il y a plus de trente ans.

*Une jeune et belle paysanne porte un panier dont elle dispose le contenu lentement, avec soin, sur une table rudimentaire, devant un homme seul. Chaque geste est précis, mesuré. Pas un mot n'est prononcé. La scène se passe dans une pièce qui sert de cachot à un prisonnier. Il y règne une atmosphère de sacralité. C'est le „dernier repas du condamné“.*

Ces images appartiennent au célèbre film de Liviu Ciulei, *La forêt des pendus (Padurea spânzuratilor)*<sup>11</sup>, adaptation du non moins célèbre roman de Liviu Rebreanu. La description sommaire que je viens d'en faire est l'épure qui m'en reste en mémoire. Cette évocation me ramène, en effet, au titre des expositions dont il vient d'être question : *La nourriture qui lie*. Ce rapprochement m'amène à poser la question: de quel lien s'agit-il, au juste? Ce qui confère à la scène une force particulière, ce n'est pas le lien qui pourrait exister entre la jeune fille et l'officier. C'est plutôt cet éclairage bien particulier qui nous donne le sentiment que nous assistons à une *Dernière Cène* (et scène), un repas rituel et sacré dont la jeune paysanne n'est rien d'autre que l'officiant. A ce moment du film, tout comme dans le projet d'exposition, le lien que crée la nourriture se trouve du côté de la verticalité. Dans ce souvenir lointain, mais d'une précision surprenante, la scène m'apparaît comme une parfaite illustration de ce que peut être le „geste esthétique“ qui parvient à conférer de la hauteur à ce qui pourrait n'être que la simple consommation d'un repas fruste, fut-il le dernier.



**Notes :**

<sup>1</sup> Popescu, I., Anghelescu, S. (coord.). *Hrana care leagă*. Bucuresti, Martor, 2008.

Je m'en tiendrai ici à la partie de cette publication consacrée au projet muséographique.

<sup>2</sup> Pour reprendre l'opposition de S. Anghelescu entre „mancare“ et „hrana“ (op. cit. p. 28).

<sup>3</sup> Ce duo qui fut à la base de la recréation du MTR, n'a pas toujours été « à l'unisson » mais a plutôt pratiqué l'art d'une „confrontation harmonieuse ...“, pour risquer deux métaphores à ce propos. Les textes cités sont extraits de Bernea, H. & Nicolau, I., *Ferestre si timp*. (Bucuresti, 14 septembre 2004.

<sup>4</sup> Voir à ce propos „la querelle des étiquettes“ dans MM, in Martor, op. cit. \$\$\$\$

<sup>5</sup> Voir Eliade, M., *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>6</sup> Un „test“ dont les deux parties (sole et cloche) figurent le ciel et la terre. Voir Mesnil et Popova, *Le four mobile comme image du monde* traduction en roumain : *Cuptor mobil-imagina a lumii* in „Dincolo de Dunăre“ *Studii de etnologie balcanică*, ed. Paideia, 2007.

<sup>7</sup> Voir V. Mihailescu, „N-a fost să fie?“, titre difficilement traduisible, que l'on peut rendre approximativement par la formule „Fallait-il que cela n'advint pas?“. In *Dilema veche*, an V, nr. 239, din 11.09.2008.

<sup>8</sup> Et il faut noter au passage combien semblables sont les choix d'objets qui figurent dans les deux expositions!

<sup>9</sup> Le mur d'assiettes se trouve dans la salle du musée située à l'étage. Celui des „poinçons à pain „, se trouve au rez-de-chaussée, sur le chemin des „icônes“.

<sup>10</sup> Il semble, (toujours au vu du CD) qu'il manque à cette seconde exposition, une conception d'ensemble, une structure, un point de repère qui crée un rythme entre les objets. (Comme on l'a vu, cette „structure“ ne fait pas défaut à la première exposition). Ici, les objets semblent avoir été « installés » comme autant de fragments d'un discours sur la nourriture, qui se veut sans doute exhaustif mais ne semble pas trouver sa cohérence esthétique.

<sup>11</sup> Prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes 1965.

