

MARTOR



Title: "Histoire tourmentée d'un „lieu de mémoire“: le Musée du Paysan Roumain avant, pendant, après le communisme"

Author: Marianne Mesnil

How to cite this article: Mesnil, Marianne. 2006. "Histoire tourmentée d'un „lieu de mémoire“: le Musée du Paysan Roumain avant, pendant, après le communisme". *Martor* 11: 33-49.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-11-2006/>

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.

Histoire tourmentée d'un „lieu de mémoire“: le Musée du Paysan Roumain avant, pendant , après le communisme

Marianne Mesnil

Professeur,
Université Libre de Bruxelles

Préliminaire

Le travail qui suit porte notamment sur l'histoire récente du M.T.R. A ce titre, il implique des acteurs sociaux dont certains sont bien connus du public. S'ils ont été nommés ici, c'est uniquement pour le rôle institutionnel qu'ils ont joué dans cette histoire du musée. A aucun moment, il n'a été question d'envisager leurs actions autrement que du point de vue de mon analyse.

Mais ceci ne doit pas m'empêcher de redire ici l'amitié privilégiée que j'ai partagée avec Irina Nicolau. C'est à sa mémoire que je dédie les quelques réflexions que voici.

Musée et société

Dans la société « mondialisée » du XXI^e siècle, nous voyons littéralement exploser des processus culturels liés, pour l'essentiel, au développement des nouvelles technologies, et, en particulier, aux supports médiatiques de la communication. Les institutions muséales n'échappent pas à une telle révolution. On peut même penser qu'elles sont au premier rang des grands chambardements que l'on opère aujourd'hui dans la reconstruction du passé: manières de construire ou raconter l'Histoire, de mobiliser la mémoire.

On notera d'ailleurs que les publications sur

les thèmes des musées, expositions et commémorations, n'ont jamais été aussi nombreuses que ces dernières décennies; ainsi, P. Nora parle d'une véritable « vague mémorielle » et J. Candau de « compulsions mémorielle », de « mnémotropisme » ou « d'engouement patrimonial ». Toutes ces manifestations peuvent être articulées autour d'un concept commun: celui de « lieu de mémoire » (P. Nora). Situés à la croisée de la recherche, du politique et du (grand) public, les musées se déploient dans les domaines les plus variés, comme autant de « discours officiels sur le passé » (M. Herzfeld).

Si chaque musée a une « histoire », l'histoire de l'institution muséale, quant à elle, n'a guère plus de deux siècles. Commençons donc par rappeler dans ses grandes lignes ce phénomène occidental qu'est l'institution muséale.

Naissance du musée

Comme le constate Irina Nicolau, « Le musée est un lieu. Aller dans un lieu implique le droit d'y aller; on ne peut pas se rendre dans un endroit où l'on n'est pas reçu. Voir des objets est une pratique inconnue de certaines sociétés. » (Nicolau, op.cit.:19)

En effet, loin d'être universel, le musée est une production récente de la société occidentale. Il fait son apparition vers la fin du XVIII^e pour s'épanouir au siècle suivant. Attachons-nous plus

précisément au cas du « Musée ethnographique ».

Musée ethnographique « national » et Musée d'ethnographie d'Outremer (ou coloniale) Pour ce qui est du musée de type « ethnographique » qui met l'Homme (ou les hommes) au centre de ses préoccupations, on distinguera, tout comme pour le champ de l'ethnologie / anthropologie, une spécificité entre Orient et Occident, liée à une histoire distincte.

1. En Occident: le « Museum », « Musée de l'Homme » et l'aventure coloniale. Les Musées d'ethnographie d'Outremer

En Occident, où l'activité muséographique va se déployer essentiellement sur fond de colonialisme, on va voir se mettre en place des musées ethnographiques ou des « sections ethnographiques » de *museum* d'Histoire naturelle, qui sont une illustration particulièrement éloquent de la finalité première de tels lieux. Son souci est de faire voir « l'Ordre des choses » de l'univers, selon une logique classificatoire, née du Siècle des Lumières, qui se déploie sur fond de présupposés évolutionnistes: de la préhistoire à l'histoire; des dinosaures ou autres diplodocus, à « l'Homo sapiens ». La section « ethnographique » de tels « musea » permet ainsi de passer de cet « Homo sapiens » préhistorique à « nos ancêtres contemporains » (Africains avec leurs « gri-gri », ou autres Amérindiens parés de leurs plumes).

2. A l'Est: le « Musée ethnographique national » et la consolidation des Etats-nation

Dans les jeunes « Etats-nation » qui se constituent durant cette même période, l'activité ethnographique se déploie dans un cadre national, en focalisant l'intérêt sur le nouveau « sujet de l'Histoire », le paysan. La mission des musées ethnographiques consiste alors à consolider l'image de cet Etat-nation. C'est ce qu'exprime par exemple A. Tzigara-Samurcas dans ses « plaidoyers » pour un musée national: « Car tout musée à caractère national se propose de définir

par les objets réunis et présentés la spécificité artistique d'un peuple. » (p.186b)

On pourrait citer d'autres exemples de tels programmes ethnographiques et muséologiques pour les différents pays balkaniques. La Turquie d'Atatürk, en particulier, a redoublé d'efforts pour unifier et renforcer un Etat-nation conçu explicitement sur le « modèle français ». (Voir par ex. Gokalp, Altan, sur « le Turquisme » op. cit. : 101-104)

On notera qu'en Occident, une telle muséologie « nationale » voit le jour plus tôt, avec l'apparition des Etats modernes. Mais le discours muséologique tourne cette fois autour de la figure du « citoyen » et non du « paysan ».

La France d'après la Révolution de 1789 en fournit une bonne illustration, avec la création des « musées nationaux » et la vaste entreprise de « patrimonialisation » mise en place par l'Etat. (Voir à ce propos P. Nora, *Les lieux de Mémoire* et en particulier: L. Theis, *Guizot et les institutions de mémoires*, p. 569-592). Et c'est encore cette France révolutionnaire qui déclare la guerre aux patois au nom d'un centralisme d'Etat qui passe par une « politique de la langue » et entend renforcer une même appartenance « citoyenne » (de Certeau etc...)

On le voit, le musée, quel qu'il soit, n'échappe pas à l'idéologie de l'époque où il est mis en place: il en est un témoignage souvent éloquent.

Petite histoire du Musée du Paysan Roumain (M.T.R.)

L'histoire mouvementée du M.T.R. va nous permettre de parcourir les étapes qui sont autant de jalons marquant, durant un siècle, les changements de discours qui ont caractérisé le champ de préoccupations tant muséologique que folklorique et, finalement, politique, de la Roumanie. Je propose d'y distinguer **cinq étapes**. Ce sont:

1. « **L'âge du folklore** » : de la constitution des collections (1906-1945), et de la construc-

tion du bâtiment de la Chaussée Kisseleff (à partir de 1912 jusqu'à la deuxième guerre) à son déménagement au profit du « Musée du Parti communiste » (1951).

2. « **L'âge du « national-communisme »** : de la disparition progressive du MTR, suite à l'investissement des lieux comme Musée du Parti Communiste Roumain (1951), à la chute du régime Ceaușescu (décembre 1989).

3. « **L'âge de la « Révolution »** : de la chute du régime en décembre 1989, avec réappropriation du bâtiment au profit du MTR, à son changement de direction (à la mort de H. Bernea, en décembre 2000).

4. « **La Restauration » et la crise** : de l'avènement d'une nouvelle direction (début 2001) à sa démission (printemps 2005).

5. « **Après la crise »** : Saison 2005-2006.

« **L'âge anthropologique de « l'après post-modernité »**

Reprenons plus en détail ces cinq étapes de l'histoire du MTR.

1. « **L'âge du folklore » : le Musée d'Art National** (1909-1945)

Construction d'une image de l'État-nation « Roumanie »

L'époque qui voit naître le projet du MTR est celle de la consolidation de l'État-nation « Roumanie ». En effet:

– La région des Balkans se trouve prise dans les turbulences provoquées par le déclin des grands empires (sanctionnés par les grands traités d'après la Première Guerre mondiale).

– Dans ce contexte, il s'agit, pour le jeune État roumain, à peine stabilisé depuis son indépendance en 1877, de consolider le discours

nationaliste qui justifie ses nouvelles frontières et vient appuyer le rattachement de la Transylvanie au « Regat », en 1918.

– Dans la mesure où la paysannerie constitue encore la majeure partie de la population du territoire à raison de 90%, c'est son image qui est mobilisée pour soutenir l'idée d'unité nationale.

Dès lors, faisant écho au discours ethnographico-folklorique, le musée va mettre en scène cette « icône » du Paysan Roumain, sur base de son « autochtonie » et de sa continuité (« Nos ancêtres les Daces, nos ancêtres les Romains » ou « Nos ancêtres les Daco-romains », issus du mariage mythique entre Trajan et la fille de Decebal.)

C'est la personnalité de l'historien d'art et folkloriste Alexandre Tzigara-Samurcaș qui va marquer le projet du Musée dès son origine. Formé dans les universités occidentales (Allemagne et France) où il suit un enseignement en archéologie et histoire de l'art, cet érudit va consacrer sa vie à réaliser tout à la fois la constitution des premières collections du Musée, l'érection du bâtiment proprement dit, et l'organisation d'expositions et de publications.

Le programme d'action que propose Tzigara-Samurcaș peut se résumer en trois mots: **recherche, conservation, diffusion** (cit. p.183). Et l'idéologie qui soutient ce projet est explicite. Tout en participant directement d'un courant occidental de pensée qui voit dans l'esthétique le moyen d'éduquer, il s'inscrit parfaitement dans la période de consolidation de l'État-nation « Roumanie » en inscrivant la figure du « Paysan roumain » dans un lieu destiné à en valoriser les vertus et en préserver la mémoire.

On notera au passage que, d'un point de vue moins romantique, la période est celle qui suit immédiatement la grande Révolte paysanne de 1907 qui n'est elle-même qu'un symptôme du sous-développement et de la misère matérielle et intellectuelle (analphabétisme) de cette catégorie sociale. (Voir Durandin, op. cit.)

De ce point de vue, nous sommes donc loin de l'« icône » du Paysan Roumain susceptible de figurer dans le nouveau musée. Et l'on est surpris de la naïveté des propos du bourgeois libéral idéaliste pour qui « la Révolte de 1907 ... avait révélé de la manière la plus brutale que « l'instruction seule ne satisfait et surtout n'adoucit pas l'âme du paysan » (p. 187b). Une illusion qui s'appuie, selon C. Poulot, sur deux présupposés « : que « voir c'est savoir »; et « qu'il existe virtuellement un public vertueusement spontané, sans préjugés indélébiles, mobilisable pour le Bien par la simple vue du Beau et du Vrai » (D. Poulot (cité in Thanassekos),.

La naïveté que manifeste Tzigara-Samurcas devant ces événements brutaux, relève de la mentalité de toute une époque, où l'on ne savait pas encore ce qu'aujourd'hui, selon Y. Thanassekos, « nous savons depuis longtemps », à savoir que « ces deux présupposés participent d'une bienveillante mais grandiose illusion » (Y.T. p. cit.: 4).¹⁴

Localisation et architecture du Musée

La massivité de la construction qui abrita le « Musée d'art », en fait l'un des bâtiments publics les plus imposants de la ville. En outre, il est construit dans le plus pure style « neo-brancovenesc », très à l'honneur à cette époque où l'esthétique architecturale veut elle aussi exprimer un caractère national. Le bâtiment rappelle les habitations prestigieuses des boyards du XVIIIe siècle. C'est donc un clin d'œil à un passé à la fois rural et princier. En outre, sa localisation dans la ville, le long de la « Chaussée », au sein des beaux quartiers du nord de la capitale, indique l'intérêt de la bourgeoisie, en ce début du XXe siècle, pour le projet dont un tel édifice est porteur. De fait, c'est en s'appuyant sur cette bourgeoisie et sur ses représentants dans la classe politique que l'infatigable Tzigara-Samurcas va réussir à mener à bien ce projet grandiose dont il ne pourra, bien entendu, soupçonner les détournements idéologiques (dont le bâtiment deviendra le « théâtre »).

Fondé le 1er octobre 1906, le musée changera de nom à plusieurs reprises: il s'intitule tout d'abord « *Le Musée d'Ethnographie, d'Art National, d'Art Décoratif et Industriel* ». Plus tard il reçoit le nom de « *Musée d'Ethnographie, d'Art National* » ... Puis, en 1912, il prend un nouvel essor et reçoit le nom de « *Musée d'Art National* ». C'est à ce moment que le nouveau bâtiment du 3, avenue Kisseleff commence à s'élever. Mais la construction du musée sera bientôt interrompue. (Bănăţeanu, op. cit.)

2. « L'âge du « national-communisme » » (1951 –1989)

Mais, avec l'instauration du régime communiste, l'imposant bâtiment va bien vite être convoité et devenir le lieu d'un nouveau sanctuaire: ce sera le « Musée du Parti Communiste Roumain ». C'est d'ailleurs tout le quartier des vieilles demeures bourgeoises, de Baneasa à la « Chaussée », qui va faire l'objet d'une telle appropriation par la « nomenklatura ». Le nouveau pouvoir instaure son « parcours officiel », allant de l'aéroport de Baneasa jusqu'au centre ville, en passant par la « maison de la Presse » (Casa Scânteii), inévitable sentinelle du plus pur style stalinien, vers les beaux quartiers de « Primavara » (réinvestis par ces Apparatchiks), débouchant sur de gigantesques places bordées de divers bâtiments officiels, parmi lesquels celui du Conseil des Ministres. Sur ce tracé, se dresse le désormais nommé « Musée du Parti Communiste ».

On va alors assister à la disparition progressive du musée « national-libéral » de la « Chaussée », qui va « transiter » à la « Calea Victoriei » avec son directeur, le muséographe-ethnographe T. Bănăţeanu, avant de s'effacer complètement de la scène urbaine de l'époque « national-communiste ».

En 1957, une édition du catalogue du musée de la Calea Victoriei, paraît en trois langues (roumain, russe, français), sous la direction de T. Bănăţeanu. On peut y lire, en introduction, un historique du musée ainsi que les principales orientations du projet muséal. Le nom de A.

Tzigara-Samurçaş est cependant omis. Et rien n'est dit non plus, sur la nouvelle affectation du bâtiment de la chaussée Kisseleff, devenu Musée du Parti Communiste Roumain.

Le musée qui ouvre ses portes en août 1954, au 107 Calea Victoriei » (Palais Ştirbei), s'organise en 15 salles selon une lecture « marxiste » de l'histoire de la paysannerie: des « premières organisations sociales: la commune primitive, l'esclavage et l'époque féodale », à « l'évolution de l'art populaire dans le régime capitaliste » dont « la politique nationaliste réactionnaire » n'a pas manqué de « dégrader quelques-unes des formes de l'art populaire ...aboutissant à des formes hybrides, tendant à désagréger la création traditionnelle » (p. 18)

Ce Musée d'Art populaire de la République Populaire Roumaine fermera bientôt lui aussi. Les collections et le matériel ethnographiques seront alors entreposés au Musée du Village.

Le discours sur le paysan roumain à l'époque communiste

Est-ce à dire que le nouveau régime ne souhaitait pas prendre en compte cet héritage d'une idéologie « national-paysanne » ? Loïn s'en faut.

Dans un pays qui compte encore plus de 70% de paysans sur son sol, le pouvoir ne peut faire fi d'une telle réalité. Mais il entend en limiter la portée. C'est ce qu'il fait en maintenant en place cette autre institution muséale héritée de la période bourgeoise: le Musée du Village. Comme nous l'avons vu, c'est ce musée qui fut chargé de la conservation des collections chassées de leurs murs.

Le Musée du Village au temps du communisme

Sans entrer dans le détail de l'histoire de cet autre haut lieu de conservation de la « culture paysanne roumaine », il nous faut dire un mot sur la place réservée à cette création de l'entre-deux-guerres.

Cette réalisation muséale, centrée sur l'archi-

tecture paysanne, s'inscrit dans un deuxième temps du mouvement de valorisation du paysan dans un cadre national . Le projet est conçu par l'une des grandes figures de cette période, le sociologue D. Gusti, chef de file de « l'École de Sociologie rurale », aidé de toute une équipe de chercheurs. (Cf G. Stoica in Romania... Ethnologie Française... p. 375-86)

Comme l'indique G. Althabe, le Musée du village est une « métaphore de la Roumanie unifiée ». « Ce musée illustre la manière dont à ce moment-là [de l'entre-deux-guerres], la muséographie a été mise au service d'un projet politique, comment elle permet de fabriquer des dispositifs idéologiques » (op.cit.: 154)

L'activité « **ethnographico-folklorique** » portant sur le monde paysan continua, durant ce premier temps du communisme, à être produite au sein des instituts et musées où la recherche se maintint sous le contrôle de l'Etat, comme dans tous les autres domaines. Il se manifesta à deux niveaux. D'une part, ethnographes et folkloristes poursuivirent leurs activités dans la continuité des conceptions d'avant-guerre, en effectuant des enquêtes à travers tout le pays et en enregistrant les résultats dans les dépôts d'archives des différentes institutions de recherche et de conservation.¹⁵

Et, d'autre part, dans ce domaine comme partout ailleurs, on se plia au discours de « langue de bois » qui traverse la majorité des publications de l'époque. Une illustration parmi d'autres, de ce type de discours nous est fournie, par exemple, dans un article de T. Bănăţeanu, directeur du Musée d'Art Populaire, héritier temporaire des collections du Musée Tzigara-Samurçaş (cf. plus haut).

La « base théorique » des actions muséographiques présentées, repose sur les critères énumérés comme suit: « authenticité ethnique spécifique, le typique, la typologie morphologique et structurale.... ». Et le projet muséal peut se résumer en trois mots: acquisition, conservation, restauration. Le musée est conçu « comme

institution scientifique, culturelle et éducative » ... et il doit assurer les « tâches d'acquisition, organisation scientifique des collections, conservation et restauration des objets; popularisation; organisation d'expositions ». (in Bănăţeanu « Catalogue du MAP de la RPR » (1957), pp. 19-20). Le but du musée est de « sauvegarder les vestiges de la culture populaire ethnique roumaine... » (Bănăţeanu, T., *Les musées ethnographiques roumains*, 1967, p. 1-4, tiré-à-part).

On notera cependant que, durant cette période, s'il y avait peu de place pour un autre discours ethnographique que celui de la « langue de bois », il existait néanmoins un espace, bien que ténu, pour qui voulait tenter de tenir d'autres propos. Ainsi, on ne peut manquer de saluer la publication d'un article de P.H. Stahl, qui figure à la suite de l'article de T. Bănăţeanu, et prend le contre-pied des idées émises par ce dernier. On y voit développée la critique de notions telles que « l'authenticité » ou la « pureté » de traits qui correspondraient à des « caractères ethniques spécifiques » (p.3 et 6). L'« authentique » comme caractéristique « ethnique », nous dit P. Stahl, n'est en réalité qu'un moment historique et il y a lieu de prendre en compte les mouvements et emprunts qui se produisent sans cesse entre populations. Voilà des propos que les années de plomb du régime Ceauşescu ne devaient guère encourager!

Le chant du cygne du Paysan roumain

Durant cette période communiste, la fin des activités méritant quelque peu le qualificatif de « scientifique » dans le domaine de la culture rurale, sera marquée par l'organisation des grandes manifestations de « folklore patriotique » connues sous le nom de « Cântarea României », « Le chant de la Roumanie », qui, de fait, fut le chant du cygne de la recherche ethnographique !

3. L'âge de la Révolution de '89 (décembre 1989 à décembre 2000)

C'est donc après une éclipse d'un quart de siècle marqué par le régime communiste, que

l'édifice de la « Chaussée » est restitué à sa vocation initiale. Parmi les actions publiques menées au lendemain de la « Révolution », la réappropriation de ce bâtiment fut sans doute l'une des plus promptes et des plus significatives. Cela se comprend si l'on pense à la haute valeur symbolique dont le lieu avait été investi, tant au moment de sa construction qu'à celui de sa confiscation par un régime fort peu populaire, en dépit de son appellation officielle.

Dans un contexte de redécouverte du monde, après l'enfermement de plus en plus suffoquant imposé par des années de « national-communisme » à la Ceauşescu, la nouvelle équipe qui se chargea de rouvrir le musée dans son lieu d'origine avait toutes les raisons de vouloir innover et de se tourner vers des conceptions muséologiques véritablement « révolutionnaires ». Le choix d'un artiste peintre comme directeur de cette institution ne fut donc pas un hasard. La collaboration de Horia Bernea avec une équipe de spécialistes de la culture paysanne dont la plupart voulaient en finir avec ce « folklore patriotique » instauré par le régime des années sombres, permit de mettre sur pied, à la faveur d'une fièvre créatrice de *l'après '89*, un musée et des expositions traversées par ce nouveau souffle venu d'Occident, et dans lequel on n'aura guère de difficulté à discerner l'influence d'une idéologie post-moderne » (Voir plus loin).

La performance fut telle que le nouveau MTR se vit décerner le prestigieux « Prix des Musées Européens » en 1996.

Quelle était donc cette conception révolutionnaire du MTR que tenta de mettre en oeuvre, durant dix années, l'équipe rassemblée autour de H. Bernea? Cette conception s'est exprimée pour l'essentiel, à travers deux types de supports: les salles du musée et les expositions, d'une part; et la revue « Martor », d'autre part, qui apparaît comme un large commentaire polyphonique construit autour du projet muséal. Tâchant d'en cerner quelques caractéristiques propres.

Continuité dans les valeurs, rupture dans le style

Les salles du musée

A parcourir les salles du musée, deux aspects dominant: on est bien dans un « musée du paysan », puisqu'on y reconnaît les objets qui meublent son cadre de vie quotidien. Et la « roumanité » de cette paysannerie se doit d'apparaître à travers la profusion de tissages, costumes, témoins de ce que l'on a appelé « l'art populaire roumain ». En outre, à en croire la profusion d'objets qui relèvent de la sphère religieuse, ce paysan ne peut être que chrétien, et même chrétien orthodoxe .

Mais, en résumant selon ces trois caractéristiques: paysannerie, roumanité, orthodoxie, les contenus mis en scènes à travers les objets exposés, on ne peut que constater une continuité avec l'ancienne conception du « paysan éternel » dont « l'icône » est évoquée dans les nombreux discours sur « L'éloge du village roumain » de l'entre-deux-guerres. Sous cet angle, Horia Bernea, se révèle le digne héritier de son père, le folkloriste Ernest Bernea.

Dès lors, au-delà de tous ces rapprochements qui semblent bien indiquer une « **continuité** » entre « l'avant et l'après communisme », où faut-il chercher cette prétendue « révolution muséographique » d'après 1989 ? Les propos exprimés par H. Bernea sur son projet muséologique explicitent cet écart radical avec ce qui l'a précédé.

Le principe du « *libre parcours* »

« Le musée est par excellence une opération de connaissance libre » écrit Bernea (209) (in « Le Musée? Une opération de connaissance libre » réflexions recueillies par I. NICOLAU, in Martor I, pp. 194-209)

En instaurant le principe du *libre parcours*, Bernea s'oppose au « parcours flêché » qui donne à la visite un « sens obligatoire ». Il veut ainsi en finir avec une conception qu'incarne, sous sa forme la plus autoritaire, le musée de l'époque communiste. Mais on aurait tort de

l'oublier que c'est aussi la conception prônée par le projet muséal, dès son origine, lorsqu'il se veut « éducatif » (cf plus haut). C'est donc à cet endroit que se manifeste la grande rupture opérée, non seulement avec la période communiste qui précède, mais avec toute une tradition intellectuelle, pédagogique et didactique, issue du rationalisme du Siècle des Lumières et dont le discours des régimes communistes ne sont qu'un avatar tardif et caricatural.

De fait, par le détour d'une « révolution esthétique », l'artiste Bernea réussit cette « performance » qui consiste à faire entrer le Musée du Paysan par la « grande porte », dans l'ère de la Postmodernité, tout en le maintenant dans la continuité d'une idéologie « national-paysanne ». Nous nous trouvons face à une « révolution stylistique » qu'opère l'artiste H. Bernea, plus qu'à un véritable changement de discours ethnographique.

« Musées des pères », « Musées des mères »

A sa manière, Irina Nicolau a exprimé ce changement de conception, en opposant « musées père » et « musées mère ». Le « musée père », c'est très clairement ce musée éducatif à propos duquel le peintre David écrivait, en pleine fièvre révolutionnaire: « Le père y mènera son fils » (in Y.T., Musée... p.3). Tout, dans sa conception, est fait pour que s'impose l'ordre du discours rationaliste dont la mission est de remplacer le chaos de l'ignorance par les certitudes de la science qui doivent amener l'humanité vers le progrès. Irina Nicolau oppose ces « musées des pères » qui donnent des explications, font des réflexions, éduquent, aux « musées des mères »:

« Pour moi, le *style mère* s'exprime en deux choses: une grande sécurité (regarde sans peur, tu es avec maman) et une liberté encore plus grande de réception (personne ne t'en voudra si tu n'apprends pas la leçon du musée, nous allons revenir et tu feras tes propres choix). Le style de la mère est un antidote à l'hypersémie vers laquelle nous poussent, non seulement les musées des pères, mais toute notre société »

(I.Nicolau, op.cit., p. 18).

On l'aura compris, sans vouloir abolir « l'ordre de la raison du Père », Irina Nicolau fait un plaidoyer en faveur d'un « Musée de la mère », par l'instauration d'un espace de liberté au visiteur. Elle rejoint ainsi le « manifeste » de Bernea, plus radical cependant, puisqu'il prône un musée totalement conçu comme « Libre parcours ».

La querelle des « étiquettes »

Un détail qui relève de cette double conception muséale s'est manifesté lors de la « reprise en main » du Musée par la nouvelle Direction, après la mort de E. Bernea. Il s'agit de la « querelle des étiquettes ». A ce propos, H. Bernea avait déclaré sans équivoque:

« oui, moi qui lis toutes les étiquettes dans un musée que je vois pour la première fois, ici, je ne mettrai pas d'étiquettes. Les objets seront reliés entre eux par les relations que les étiquettes ne feraient que brouiller » (op.cit., 204).

G. Althabe a souligné, pour sa part, l'opposition qui existe entre les « cabinets de lecture » du MTR, qui invitent chacun à construire d'une manière autonome son information », et « les informations écrites qui accompagnent chaque objet dans une exposition ethnographique traditionnelle » (*Martor*, 2, 150).

La formule du « cabinet de lecture » a été réalisée à l'initiative d'Irina Nicolau, qui y traduit parfaitement son souhait d'allier une dimension de « Musée père » au « libre parcours » du « musée Mère ». Mais, comme on le verra plus loin, la brève période de « Restauration » du MTR, sous l'égide d'un historien, tolérera difficilement cette « pédagogie maternelle ». Quoi d'étonnant, dès lors, qu'elle ait fait immédiatement surgir cette significative « querelle des étiquettes »?

Rompres avec la « langue de bois » des musées « national-communistes »

La nécessité absolue de rompre avec une « tradition », les muséologues d'après 1989 qu'animait le nouveau projet du MTR l'ont éprouvée

comme un besoin vital. A ce propos, Irina la pacifique, Irina la tolérante, n'hésita pas à recourir aux métaphores les plus violentes, parlant de la nécessité d'avoir recours aux « torches, dynamite et barricades » pour lutter et venir à bout de cinquante ans d'enfermement et de modelage des esprits. La phase de « Restauration » qui suivit la mort de Bernea, allait lui donner raison.

Le « Postmodernisme » de Bernea

Un aspect de la conception de Bernea se situe également dans la continuité du fondateur du musée: en effet, l'artiste Bernea va réhabiliter la notion de valeur esthétique des objets pour le musée. Il dit, à propos du « beau »:

« Dans les musées d'ethnographie, c'est le beau de l'objet qui me manque. (...) Dans le musée ethnographique, la beauté de l'objet est délibérément négligée, comme si elle constituait quelque chose de honteux » (op. cit. 203).

Ce souci du « bel objet » le rapproche des conceptions issues du XIXe siècle, encore exprimées chez Tzigara-Samurcas qui n'hésitait à prêter une valeur éducative au « beau en soi » (cf plus haut).

Mais une telle scénographie rejoint également le mouvement « post-moderne », en soustrayant délibérément l'objet à son contexte. On y retrouve la conception « hors lieu et hors temps » des scénographies les plus contemporaines, qui ne sont pas sans susciter de vifs débats.

« Je pense, dit Bernea, qu'il vaut la peine de leur donner la chance d'exister dans un espace actif, dans un espace culturel ouvert qui arrache à la somnolence des vieilles connotations symboliques et émotionnelles. ... » (208)

N'en déplaise à l'artiste qui n'agréait guère une telle caractérisation de sa démarche, d'autres « signes » du temps indiquent également une telle filiation « postmoderne » de son œuvre. Ainsi, par exemple, ne déclare-t-il pas lui-même son goût pour l'éphémère, le *goût du passager*,

de la chose qui ne dure pas (op. cit., 195). Ou encore, cette dénégation vis-à-vis de l'idéologie (« *Nous n'avons pas produit d'idéologie* », 195). Et, s'agissant de privilégier l'esthétique, en toute « subjectivité », l'artiste justifie « l'arrachement de l'objet à son contexte », imposant « SON » esthétique comme seul « critère de tri ».

Autre « signe » des temps postmodernes: Bernea mobilise une caractéristique qu'il attribue à la « mentalité paysanne » pour rejoindre une tendance propre au « nouveau paradigme »: de fait il veut mettre en valeur le « principe de non contradiction »:

« Certains n'arrivent pas à comprendre qu'une chose, on peut à la fois l'affirmer et ne pas l'affirmer. Le Roumain pense comme ça très souvent, de façon antinomique.. » (Bernea, 201)

Repli sur l'idéologie du créateur, goût du passager, principe de non contradiction, voilà bien autant de « signes » que l'on peut porter en compte d'une esthétique de la postmodernité, comme l'indique l'analyse de Y. Thanassekos (op. cit. p.9 et suiv.)

La croix: Une exposition « réactionnelle »

Par ailleurs, il ne faut pas non plus négliger une autre dimension importante du projet muséologique de H. Bernea: sa dimension mystique: « *On m'a demandé, et c'est peut-être Dieu qui m'a fait ce don, de faire un musée sur quelque chose d'ancien.* » (200). Un bel exemple de cette dimension mystique de l'œuvre de l'artiste, est le choix du thème de la première exposition qui a ouvert ses portes au MTR, après 1989. Il s'agit de l'exposition « La Croix est partout » (« *Crucea este peste tot* »). L'exposition fut l'une des premières manifestations publiques marquant la réouverture du MTR.

Dans un article déjà cité, Irina Nicolau s'interroge: pourquoi tant de visiteurs, surtout étrangers, s'enquêtent sur les raisons du choix de ce thème? Une première réponse semble pourtant s'imposer. Durant le régime officiellement anti-religieux du communisme, la croix,

symbole de la religion chrétienne et de son Eglise, est censurée, sinon interdite. Quoi d'étonnant dès lors, qu'à la chute de ce régime, elle soit aussitôt brandie « sous toutes ses formes » (« la croix est partout ») pour exorciser les démons de l'idéologie tant haïe? « *Vade retro Satana* » s'exclamait l'exorciste des temps anciens, en brandissant un crucifix!

Formulée dans une autre perspective, cette réponse a été donnée de manière explicite par H. Bernea lui-même, lors d'un entretien avec Irina Nicolau. Le directeur du musée parle en effet, à propos de cette exposition, d'un « acte militant ». « *Nous faisons ici un geste public, nous ressentons le besoin d'affirmer la Croix dans un moment comme le moment présent. Choisir ce thème est, encore une fois, une profession de foi. (...) C'est un acte militant. Dans notre cas c'est un acte militant.* » (Martor 1., 196) Pourtant, l'originalité de l'exposition, c'est qu'elle présente la croix, non pas seulement comme le symbole du christianisme, mais comme forme universelle qui se retrouve de manière multiple dans la vie quotidienne de l'homme (ici, en l'occurrence, le Paysan Roumain).

La salle « La Peste - Installation politique »

« *Un mémorial des souffrances provoquées par la collectivisation des terres dans les villages* »

Comme « La Croix », mais comme son expression inversée, « La Peste » constitue elle aussi, une « conjuration » contre la période écoulée. La démarche rejoint d'ailleurs des initiatives semblables qui ont eu lieu dans d'autres pays du bloc ex-soviétique. C'est un fait bien connu que toute « révolution » s'attaque à détruire les symboles du pouvoir aboli, pour ériger les siens propres. On peut dire, dans ce sens, que le bâtiment lui-même, du MTR a été l'objet et le lieu de tels rituels. Ces pratiques peuvent prendre plusieurs formes dont la plus classique est sans doute le « déboulonnage » et/ou la destruction des statues érigées dans les lieux publics par le régime précédent. C'est ainsi, par

exemple, que l'on peut visiter à Budapest un « musée des statues » que le peuple a rebaptisé spontanément « Cimetière des statues », et qui regroupe de tels symboles déboulonnés de leur socle après la chute du communisme (Losonczi, op.cit., pp.445-52).

Mais, à côté de tels actes de rituels « iconoclastes », rituels d'installation ou de rupture, une autre manière de faire est celle qu'a choisie Irina Nicolau pour évoquer cette « Peste » du communisme : il s'agit cette fois, de multiplier les portraits et statues des « Pères fondateurs », (Lénine et Staline en particulier), jusqu'à saturation complète du regard. La redondance des objets mis en série produit un effet iconoclaste sans équivoque. Figure stylistique inversée du « déboulonnage » de statues produit « in situ », cette redondance désacralise tout aussi sûrement les personnages. En outre, la conception muséographique de cette salle n'a voulu laisser aucun répit au regard du visiteur, en comblant les interstices entre ces figures éponymes, par un tapissage des murs au moyen de pages de journaux qui relatent, dans une parfaite langue de bois, la progression et les « bienfaits » de la collectivisation dans les campagnes roumaines.

4. « La Restauration » et la crise (décembre 2000 à été 2005).

Malheureusement, le cours de l'Histoire nous en fournit maints exemples, l'enthousiasme que suscite certains moments-charnière, qui voient l'abolition de régimes de contrainte, ne connaissent pas toujours des lendemains qui chantent.

Rapidement, des dissensions étaient apparues dans l'équipe du nouveau musée. Une partie du personnel, « recyclé » dans le nouveau projet, ne l'avait été que très superficiellement. Et la rupture d'avec les pratiques muséologiques d'avant 1989 fut difficile à « digérer » pour certains, embarqués dans un projet collectif dont ils n'avaient sans doute pas mesuré la portée et la nécessité d'une véritable implication personnelle. Le clivage entre l'équipe consciente et « engagée » du MTR, et ceux qui s'y retrouvaient

impliqués sans en avoir véritablement compris le sens, se fit menaçant, au moment où le « pilier » de l'entreprise s'effondra au sens propre, avec la mort de Horia Bernea.

Destructions

La menace se précisa encore avec l'avènement d'un nouveau directeur, l'historien roumain Dinu C. Giurescu, dont le profil « classique » laissait espérer un certain consensus sur sa personne. Il n'empêche, pour le MTR, c'était échanger un directeur-artiste, en empathie avec une sensibilité de son temps, contre un spécialiste de l'histoire nationale, sans véritable lien, jusqu'ici, avec la muséologie ou l'ethnologie. Une nouvelle phase post-communiste s'ouvrait pour le MTR. Comme l'a montré la suite des événements, elle ne fut sans doute pas la plus heureuse ! Contrairement à ce qu'avait naïvement pensé Irina Nicolau, l'incompétence de l'historien en matière esthétique ne laissa pas le champ libre pour poursuivre le travail muséologique dont H. Bernea avait tracé la voie. Et, malheureusement, le destin allait s'acharner sur le projet du nouveau musée, puisque, déjà touchée par la disparition de Bernea, et par sa propre maladie, Irina assista fatiguée et pourtant combative jusqu'à son dernier souffle, à la défaite de « son musée ».

L'incompatibilité de conceptions entre l'historien et l'« ethnologue esthète », trouva une illustration éloquente à travers la réapparition, auprès de chaque objet exposé, de panneaux explicatifs censés remplir la sacro-sainte fonction didactique dont un musée, selon les normes « classiques », ne peut se passer. Nous avons déjà évoqué plus haut cet épisode de « la guerre des étiquettes », sans doute l'un des révélateurs les plus marquants du conflit de projets entre l'héritage Bernea et l'« œuvre » de destruction/restauration de la direction qui l'a suivi.

Mais c'est un an après la disparition d'Irina Nicolau, que le véritable coup de grâce lui fut porté. En effet, c'est au printemps 2005 que la nouvelle direction prit la décision de supprimer

deux des salles dont la réalisation lui avait été confiée par H. Bernea: il s'agissait de la fameuse salle de « la croix » devenue « Fenêtre » dont il a été question plus haut, ainsi que d'une petite salle intitulée « Le temps », temps et espace véritablement « dérobés », comme l'était la petite porte qui y donnait accès au fond de la salle consacrée à « La fenêtre ».

Cette action de destruction de traces du « temps révolutionnaire » du musée ne fut entreprise, bien entendu, que grâce au soutien d'une partie du personnel du MTR que l'idée de retour à des conceptions muséologiques « classiques » avaient séduit, trouvant là l'opportunité de se remettre en harmonie avec leur propre conformisme (Il n'est pas interdit de penser qu'un tel conformisme renvoie au rapport des personnes avec leur passé proche). Mais les choses allaient bientôt se compliquer...

Et pourquoi la salle « Ciurma » a-t-elle été épargnée?

Pourtant, s'il y a bien une scénographie où contenu et style s'additionnent pour produire un spectacle provocateur sur le proche passé, c'est évidemment cette « salle de la Peste ». Pourquoi, dès lors, la nouvelle direction n'a-t-elle pas supprimé cette salle? Le fait peut recevoir diverses explications. Pour ma part, je serais tentée d'y voir une sorte de confirmation à *contrario* des choix idéologiques de cette période. En effet, détruire cette salle iconoclaste des idoles du communisme aurait été une manière d'afficher une attitude compromettante vis-à-vis de l'avant '89. Par contre, détruire les autres salles qui, par leur style, exprimaient un nouveau projet muséologique, était une manière de s'inscrire dans la continuité d'une vision nationaliste de l'histoire, renouant avec l'avant '89, sous couvert de renouer avec l'« avant-communisme ».

Destruction et commémoration

Cette brève période de la « Restauration » fut également marquée par un autre fait significatif. Tout en programmant la destruction des deux

salles de Irina Nicolau, on procéda également, en mai 2005, comme dans un même mouvement, à la pose d'une plaque commémorative à son nom. Elle indique, sur l'aile droite du musée, l'entrée d'une salle destinée à des expositions temporaires. Voulut-on, par ce geste (en l'occurrence, très « postmoderne »), « calmer les esprits » du reste de l'équipe dont, à deux reprises, la mort était venue rogner les ailes? Le fait est que les esprits ne se calmèrent pas. Et l'on vit se mettre en place à partir de ce printemps 2005, un véritable mouvement de protestation autour du MTR. D'abord spontané, parti du noyau « fidèle » de l'équipe qui refusait d'abandonner son projet, et entendait faire opposition à une « Restauration », symbole de régression vers des valeurs d'avant '89, il s'organisa bientôt et s'amplifia pour toucher un public plus vaste via les media et les actions de rue. Tant et si bien que le directeur, de guerre lasse, démissionna... Nous étions en été 2005.

5. « Après la crise » : Saison 2005-2006 « L'âge anthropologique » de l'après post-modernité?

La crise et après

Du point de vue anthropologique, l'« après communisme » dans les pays de l'Est nous apparaît d'une certaine manière comme l'équivalent des bouleversements idéologiques qui se sont produits dans les années 1960 en Occident, avec les mouvements de décolonisation (Kashuba, op. cit.). A ceci près que la réflexion doit aussi inclure la « crise de société » de ce début de millénaire, qui lui est quasi simultanée.

Pour ce qui est du MTR, ceux qui s'étaient battus pour défendre le projet d'un « nouveau musée », avaient remporté une première victoire. En cet été 2005, il restait donc à préciser de quel musée il allait s'agir. La tentative de restauration ayant montré ce que l'on ne voulait plus, il fallait maintenant s'atteler à définir « ce que l'on voulait »: quel « Musée du Paysan Roumain » pour quelle société? Sans se lancer

dans de périlleuses spéculations sur l'avenir du musée, je pense qu'il est tout de même permis de tenter une mise en perspective des événements « locaux » qui ont frappé le MTR, par rapport au contexte « global » qui secoue la planète tout entière et à tous les niveaux.

Quel musée pour quelle société?

Autrement dit, quel peut être l'objet du discours muséologique aujourd'hui? C'est la question clé qu'il faut au moins poser, même si l'on n'en possède pas tous les éléments de réponse. Et c'est, bien évidemment, le but du colloque qui a célébré, en cet automne 2006, le centenaire du Musée qu'avait rêvé A. Tzigara-Samurcaș.

Pour limiter la sphère d'investigation par rapport à ce vaste programme, concentrons-nous sur le sort qui peut être réservé, à notre époque, à la trilogie des notions: muséologie paysannerie, roumanité, qui a fourni jusqu'ici, sans discontinuer, son contenu au MTR.

Pour des raisons de commodité, je reprendrai cette trilogie en ordre inversé.

1. La « Roumanité »

On l'a vu, le Paysan issu du discours ethnographique-folklorique du XIXe siècle était le fruit d'une construction de l'Etat-nation « Roumanie » supposé, (comme tous les Etats-nations à cette époque) mono-ethnique, monolingvistique, monoreligieux (dans le cas présent: daco-romain et chrétien orthodoxe). Cette « icône » a traversé la période communiste. Mais aujourd'hui, on assiste à un mouvement de déconstruction de tels édifices unitaires. L'heure est à la revalorisation de la « diversité » que le projet politique occidental du XIXe siècle s'était efforcé de gommer, et que « l'air du temps postmoderne », avec ses préoccupations individualistes, valorise à outrance.

Ce sont surtout les **historiens** qui ont amorcé ce travail critique en s'emparant, comme objet d'étude, des « mythes nationaux » élaborés à l'appui de ces Etats-nations dont les peuples

ont dû être « mobilisés » (au propre comme au figuré) pour en défendre les frontières durant les guerres qui ont émaillé l'histoire de ces constructions nationales et de leurs consolidations, jusqu'à la seconde guerre mondiale. L'épisode récent des dernières « guerres balkaniques » (1989-99) apparaît ici comme un archaïsme ressurgi dans l'après-communisme.

Mais le champ de l'ethnologie/anthropologie n'est pas restée extérieure à cette réflexion. En Roumanie, de telles « déconstructions du mythe national » et de son « héros paysan », ont été effectuées, notamment autour de l'équipe de la revue « Martor » et celle rassemblée au sein de la SACR. Dès lors, quel contenu donner au syntagme « paysan roumain », dans la formulation d'un nouveau projet muséologique?

Peut-il encore s'agir d'une notion qui désigne les seuls paysans appartenant au groupe ethnolinguistique roumain, comme ce fut le cas jusqu'ici. Ou bien, en écho à l'évolution des problématiques que se donne l'anthropologie aujourd'hui, veut-on prendre en considération l'ensemble des paysans vivant sur le sol de la Roumanie, qu'il soient saxons, hongrois ou autres, leurs relations de cohabitations et voisinages divers, autrement dit, la dimension « multi-ethnique » de la société?

2. La Paysannerie

La « crise de société » qui caractérise notre époque n'en a pas fini avec le processus amorcé en Occident depuis une trentaine d'années: « la fin des paysans » ainsi nommée et analysée par **Mendras**, dès 1967. La « Politique Agricole Commune » mise en place par l'Union Européenne, ne préjuge rien de bon pour ce qui est du devenir de la paysannerie des pays restés fortement agricoles, à la veille de leur adhésion à l'Union.

D'ores et déjà, on peut constater que, pour rendre compte de la société villageoise actuelle, il n'est plus possible de passer sous silence les mouvements migratoires de main-d'œuvre qui se produisent entre campagnes de l'Est et villes de

l'Occident. C'est l'un des phénomènes sociaux massifs qu'entraînent l'ouverture vers l'Occident, l'« entrée dans l'Europe » et la globalisation. De nos jours, une bonne part des études sur la paysannerie doivent s'effectuer dans ces nouveaux milieux urbains. Moins que jamais, les paysans ne vivent « en vase clos ».

Cependant, il ne faudrait pas conclure trop vite aux effets de « rouleau compresseur » de cette « globalisation ». La « fin des paysans » de l'Est ne signifie pas nécessairement la fin des villages! Que nous livrent, en effet, comme informations à ce propos les récentes enquêtes de terrain? On constate par exemple, que le projet des jeunes immigrés est, pour la plupart, de revenir fonder une famille non seulement dans leur pays d'origine, mais dans leur village. Et, par ailleurs, des comportements qui relèvent d'une « mentalité « traditionnelle » (en particulier dans la sphère rituelle), se maintiennent, s'adaptent et/ou se développent dans les sociétés actuelles.

Tout en indiquant de nouvelles pistes recherche pour l'anthropologie d'aujourd'hui, ces observations récentes obligent à constater que, même là où la population rurale reste numériquement importante, le « paysan de l'histoire » (Noica) est bel et bien descendu de son socle d'éternité que lui avaient construit les générations précédentes! Il ne sera plus jamais suspendu hors du temps, dans son grandiose isolement du reste du monde, à vivre au rythme d'un « Eternel retour » (Eliade).

3. Muséologie: l'avenir d'un syntagme...

Résumons. Qui dit « musée », dit « perspective historique ». On l'a vu, le « musée », dans son acception classique, n'a guère que deux siècles. Et il s'agit d'une institution (d'Etat) porteuse d'un projet qui est à l'image du courant idéologique (les « Lumières »), qui lui a donné naissance. Dans sa mission traditionnelle, le musée a pour fonction essentielle de conserver et de transmettre, en éduquant, des « biens » (surtout des objets matériels) que la société a reçus en héritage.

C'est cette mission que le MTR a remplie durant trois périodes successives de son histoire, répondant chacune à un projet idéologique: un projet « national-libéral » (celui de Tzigara-Samurcas), qui se prolonge sous forme de « national-communisme ». Puis, le MTR d'après 1989, celui de H. Bernea, renouvelle formellement le projet muséologique, en se voulant à l'opposé de ce qui l'avait précédé.

Mais ce qui n'a pas changé tout au long de son histoire, c'est la figure centrale autour de laquelle s'est pensé le projet muséal: le « Paysan Roumain ».

Comment penser un « musée du paysan » aujourd'hui?

Ou : Quelle anthropologie pour la société post-moderne?

La question de l'avenir du M.T.R. ne peut s'analyser qu'en termes de reformulation d'un projet de société, face à la nouvelle donne qui concerne l'ensemble de la planète. Définir aujourd'hui, dans une perspective anthropologique, un projet muséologique pour le MTR, revient à répondre à cette question plus large: quelle anthropologie pour la société post-moderne? Nombreux sont les chercheurs qui ont déjà apporté des éléments de réponse à un tel questionnement. Ce travail passe par l'analyse de ce qui caractérise le discours anthropologique lui-même pris dans les mailles du mouvement « postmoderne ». Par ailleurs, il convient de prendre en considération les interférences que peuvent produire le recours aux nouvelles technologies.

Idéologie et nouvelles technologies.

Choisir, conserver ou détruire

C'est dans le champ de préoccupations telles que « choisir, conserver ou détruire », à la base même du travail muséologique, que se situe l'une des crises majeures de la post-modernité: l'absence de choix, de sélection, de prise de position. A l'origine de telles préoccupations se trouve une révolution technologique. En effet,

en passant de l'analogique au numérique grâce aux procédés de digitalisation, la société actuelle s'est donnée les moyens techniques de « mettre en mémoire » tout ce qu'elle souhaite, de façon quasi illimitée. Mais, de cette manière, le problème se déplace. Car « tout garder », c'est risquer de ne plus s'y retrouver (HOOG, op.cit.). Cette révolution technologique nous fait entrer dans une culture du « flux » et non plus du « stock » (celle de l'« archivage »).

Et, par le fait même de l'extension quasi illimitée des possibilités de mémorisation, cette situation peut entraîner des conséquences du point de vue idéologique. De là émerge cette problématique postmoderne: devant l'encombrement des données et les possibilités techniquement illimitées de « mise en mémoire », que retenir, comment y mettre de l'ordre? selon quels critères, quelles « clés de lecture » affronter la difficulté d'une sélection? Et, en dernière analyse, y a-t-il encore nécessité de « clés de lectures » dans une telle « non idéologie » postmoderne? Tout étant égal à tout, pourquoi, dès lors, ne pas s'en remettre à l'arbitraire? Ce sera par exemple celui du calendrier, qui permet de mettre en place des « commémorations programmées par l'arbitraire des anniversaires » (cf JOHNSTON), voire même celui de l'ordre alphabétique.

Le problème crucial de la postmodernité devient celui du « choix »: car son idéologie se veut une « non idéologie ». Son mot d'ordre est: ne pas prendre parti, éviter les hiérarchies. Et son corollaire en est la disparition d'un espace critique (Thanassekos,op.cit.).

Perspective...

Dans ce qui précède, on a tenté de préciser la place et le contenu du discours ethnographico-folklorique aux différents moments de l'histoire de la Roumanie, et leur rapport avec la demande venue des sphères politiques.

La période qui s'ouvre sous nos yeux ne peut échapper à cette pression du politique. Plus que jamais, en ce moment de crise, de déstabilisation généralisée face à la globalisation, le risque est

grand que le musée ethnographique (voire anthropologique) devienne un outil au service d'une stratégie de « fabrication d'identités à l'aide d'images et d'arguments culturels » (Kashuba, op.cit. 80). Car l'ethnologie est particulièrement à même de masquer le politique, sous une problématique identitaire, de faire « usage culturel de la différence » (selon l'expression de Kashuba, p.78).

Dans le monde auquel nous sommes confrontés aujourd'hui, où règne l'idéologie de la « non idéologie », voire, d'un anti-humanisme, sous couvert de pratiques des nouvelles technologies, de quelle anthropologie pouvons-nous nous réclamer? Seule la réhabilitation de la démarche critique permet d'envisager une alternative au projet postmoderne. Et la vocation humaniste de l'anthropologie appelle à en défendre, voire à en réhabiliter les valeurs. C'est ce que l'on peut souhaiter au temps de l'« après postmodernité ». L'ébauche de réponse que je suggérerais, à la question : « quel musée du paysan (roumain) aujourd'hui ? » tient dans cette posture critique.

Et c'est bien cette option qui a été mise en œuvre pour célébrer le centenaire du Musée du Paysan, à travers un colloque intitulé « Musée et Société ». Du point de vue institutionnel, dans cet *après '89*, c'est maintenant à l'anthropologue, succédant à l'artiste et à l'historien, qu'incombe la difficile tâche de résister aux sollicitations du politique, tout en réussissant à fédérer une équipe de muséologues autour d'un projet redéfini. Il ne sera ni celui d'un artiste, ni celui d'un historien.

Et pourquoi ne pas rêver d'un musée qui alierait son héritage humaniste exprimé ici dans une anthropologie critique de « l'après-postmodernité » à celui d'une poétique de la muséologie apportée par l'artiste H. Bernea et son équipe? Ce musée-là pourrait être à la fois un lieu de mémoire (critique) de la ruralité », et selon les vœux de G. Althabe, un « laboratoire où s'exprimerait une muséologie ethnographique du présent, répondant à sa manière aux interrogations actuelles ».

Note

¹⁴ Les seules analyses qui ont porté sur cet aspect de lutte sociale de la paysannerie pendant un quart de siècle ont été, bien entendu, marquées par la „langue de bois“ d'un discours **marxiste-stalinien**. Le travail de restitution du paysan à son histoire nécessite également de se débarrasser de ce type de discours, sans pour autant en occulter les aspects sombres de ces luttes sociales.

¹⁵ C'est l'École de **Sociologie Rurale de Gusti** qui marqua surtout la pratique de terrain en Roumanie. Les investigations de type „monographique“ en équipes pluridisciplinaires se poursuivirent jusqu'au début des années 1970. C'est ainsi que ma première expérience de terrain se déroula dans les villages de Runcu et Dobrița (Olténie) dans le cadre d'une mission en équipe de l'Institut d'ethnographie et folklore de Bucarest.

Références bibliographiques:

ALTHABE, G.: « Une exposition ethnographique: du plaisir esthétique, une leçon politique », in *Martor*, 2, 1997, pp.144-165

BANĂȚEANU, T.: *Les musées ethnographiques roumains*, Bucarest, (tiré-à-part), 1967, pp.1-4

BERNEA, H.: « Le Musée ? Une opération de connaissance libre. » Réflexions recueillies par I. Nicolau. in *Martor*, 1, 1996, pp. 194-210

BRETON, Ph.: « Généalogie du paradigme informationnel » in *Nouveaux mondes? Revue des sciences sociales*, 2001, no. 28, pp. 129-36

CANDAU, J.: *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996

De CERTEAU, M., JULIA, D., REVEL, J.: *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, Paris, Gallimard, 1975

DESCOLA, Ph.: « Par-delà la nature et la culture », in *Le Débat*, no. 114, mars-avril 2001, pp.86-101

DURANDIN, C.: « Une étape de l'idéologie nationale roumaine: la voie de l'Etat-nation paysan » in *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique. La réinvention du paysan par l'Etat en Europe centrale et balkanique aux XIXe et XXe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, pp.179-196

GOKALP, A.: « Le Turquisme : l'émergence de la langue nationale turque et les problèmes du changement linguistique en Turquie » in *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique. La réinvention du paysan par l'Etat en Europe centrale et balkanique aux XIXe et XXe siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, pp.101-114

HERZFELD, M : « Vers une phénoménologie

ethnographique de l'esprit grec » in *Les usages politiques du passé* (F.Herzog, J. Revel ed.). Ed. EHESS, Paris, 2001, pp.39-52

HOOG, E.: « Tout garder? Les dilemmes de la mémoire à l'âge médiatique », *Le Débat*, no. 125, mai-août 2003, pp. 168-89

JOHNSTON, W. M., Post-modernisme et Bimillénarisme. Paris, PUF, 1992 (trad. de l'américain par P.E. Dauzat).

KASHUBA, W., Quelle sera la responsabilité politique de l'ethnologie dans le nouveau millénaire – in *Ethnologie Française*, XXX, 2000, 1, pp. 73-82.

LOSONSZKY, A.M., Le patrimoine de l'oubli- Le parc-musée des Statues de Budapest. In *Ethnologie Française*. Musées, nations, après les colonies, 1999/3, pp.445-52.

MENDRAS, H., *La fin des paysans*. Arles, Actes Sud, 1991.

MESNIL, M., Un mythe ethnographique: le pays du Maramures. Parcours d'un(e) ethnographe dans la Roumanie de Ceaucescu. Entre l'Est et l'Ouest. *Etudes d'histoire et d'anthropologie sociale. – Between east and west. Studies in anthropology and social history*. St. Dorondel & St. Serban, ed. Bucarest, Ed. Institutului Cultural Român 2005, pp. 91-106

NICOLAU, I., Le Musée du Paysan Roumain. Histoire et histoires. in *Romania, construction d'une nation*. *Ethnologie Française*, 1995-3, pp. 411-424.

NICOLAU, I., Moi et les Musées du monde. L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'Est. in *New Europe College Yearbook 1994*, , pp. 15-42.

NORA, P., ed., *Les lieux de mémoire*. II-La Na-

48 Marianne Mesnil

tion. Paris, Gallimard, 1986.

POPESCU, I., ambiguïté et pouvoir. L'exposition d'ethnographie. in *Martor* 2, 1997, pp. 70-74.

POPESCU, I., L'art national chez les Roumains. *in* România, construction d'une nation. *Ethnologie Française* XXV, Paris, 1995/3, pp. 394-409.

SHAPIRO, A., Les partis politiques et la paysannerie dans la Roumanie de l'Entre-deux-guerres. *in* Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique. La réinvention du paysan par l'État en Europe centrale et balkanique aux XIXe et XXe s., Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, pp. 197-226.

STOICA, G., GODEA, Le Musée du Village et son rôle dans la formation de l'ethnologie roumaine. *in* Romania. Construction d'une nation. *Ethnologie Française*, 1995-3, pp. 375-86.

THANASSEKOS, Y., Musée, histoire, mémoire et identité dans l'ère post-moderne. *in* Le musée post-moderne dans l'ère contemporaine. Athènes, Bruxelles, Ed. Le Musée juif de Grèce et La Fondation Auschwitz, 1996, pp. 129-136.

THEIS, L., Guizot et les institutions de mémoires. *in* Les lieux de mémoire (P. Nora ed.) II-La Nation. Paris, Gallimard, 1986, pp. 569-92.



