

MARTOR



Title: “Exposer une problème”

Authors: Anca Manolescu

How to cite this article: Manolescu, Anca. 1997. “Exposer une problème.” *Martor* 2: 180-186.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-2-1997/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) 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 Journal* is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. 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.

Exposer un problème

Anca Manolescu

Musée du Paysan Roumain, Bucarest

En décembre 1995, au Musée du Paysan, deux nouvelles salles ont été inaugurées: ICÔNES I et II. Vu mon intérêt pour l'ethnologie du religieux, j'ai assisté, avec quelques collègues, Horia Bernea pour la mise en forme de ces espaces. Dans ce qui suit je voudrais proposer une lecture de sa démarche. C'est la lecture de quelqu'un qui – de manière ambiguë mais profitable – est à la fois partie prenante et témoin d'une telle entreprise; lecture illégitime parce qu'elle se propose d'expliquer *a posteriori* une certaine situation muséale, lui assignant des sens univoques; lecture légitime dans la mesure où elle représente un effort de compréhension, un parmi beaucoup d'autres.

Une difficulté stimulative

Quand on a l'intention de faire une exposition d'icônes, on est confronté pour le moins avec une provocation qui met en cause le projet. Il s'agit de pièces qui possèdent déjà leur *propre code d'exposition*: soit dans le contexte liturgique à proprement parler, soit dans ses prolongements (pèlerinages, vénération communautaire contrôlée par l'Église ou vénération privée, exposition dans l'espace domestique ou dans des lieux „sensibles“ du territoire¹). Pour ne plus parler de l'icône „miraculeuse“ qui transcende

les catégories antérieures, celle qui *apparaît* et s'impose au regard dans le tronc d'un arbre, le creux d'un rocher ou sur une mystérieuse onde venue d'ailleurs.

Ce *code d'exposition* tient du fait que l'icône est censée participer, de par sa visualité, à un *tout cohérent*, à un organisme doué de sa propre vie et dont elle ne saurait être détachée sans affecter, voire même contrarier sa fonction. „Les formes architecturales d'un temple, les fresques, icônes, objets de culte, ne sont pas simplement assemblés comme les objets d'un musée, mais, tels les membres d'un corps, ils vivent d'une même vie mystérieuse, ils sont intégrés au mystère liturgique“ (P. Evdokimov, 1972, p. 151).

Ceci étant, „l'exposition d'icônes“ pourrait sembler d'un certain point de vue *illégitime* et, d'un autre, *pléonastique*. Illégitime parce qu'elle enlève l'objet de l'espace où il est vraiment opérant. Le texte d'Evdokimov prouve largement que, pour les rigoristes, le „musée“ devient facilement le signe d'une juxtaposition désarticulée s'opposant à l'organicité du milieu originaire de l'icône. Et, si on se maintient sur l'horizontale de cette comparaison, la solution muséale risque de copier sans aucune chance de réussite une modalité d'exposition déjà mise au point. Une chose est certaine: une exposition d'icônes ne peut pas prendre le risque d'exposer

des icônes. La *rupture*, inhérente, entre l'objet et son contexte d'origine doit nécessairement être assumée de manière active, mise en l'œuvre.

Horia Bernea parlait du caractère proclamatif et totalisant d'une icône telle l'„Exaltation de la Croix“, où le geste d'élévation a la capacité de susciter et de structurer un monde nouveau. Si on comprend le code interne de cette image – disait-il – on se rend compte, par contraste, de la manière dont le musée „classique“ d'ethnographie présente l'objet: nécessairement rattaché à une série, suffoqué par les explications, „emprisonné“ par des mesures de conservation. On lui refuse pratiquement la liberté de respirer.

Dans sa démarche, Horia Bernea tend plutôt à utiliser les données qui tiennent du code interne de l'icône. Il s'agit, d'une part, de la *cohérence*, de l'*organicité* propre à l'icône: pour lui, l'exposition représente un ensemble ouvert, perfectible – résultat d'un dialogue entre l'auteur et les objets. On demande à l'objet de communiquer avec les prédispositions, le type d'interrogation de l'auteur, interrogation nourrie de cette rencontre même. Nous nous trouvons devant une *herméneutique* qui prend l'objet pour partenaire et moyen d'expression². Horia Bernea parle d'*objets-articulations*, d'un rythme des thèmes, issu de la communication avec eux: il parle des multiples niveaux de sens sur lesquels le discours muséal s'articule „naturellement“. Dans ce cas, il est évident, l'auteur renonce à disposer les objets en fonction d'une information ou d'une connaissance déjà acquises. Il ne les soumet plus à un discours déjà constitué. Nous nous trouvons, par conséquent, plutôt devant une aventure de la connaissance³, devant une rencontre qui suscite le discours muséal, et qui surtout *crée du sens*⁴.

Un autre élément appartenant au code interne de l'icône serait la *proclamation* de l'objet, son élévation (dans le sens de l'icône mentionnée), ce que Irina Nicolau appelait *skeuophanie*. On ménage à certains objets un espace de singularité où ils puissent „se montrer“ dans une sorte d'évidence exaltée. Ils sont mis ainsi dans la situa-

tion de devenir *phanie*, présence de significations. Ou, pour employer le terme latin analogue, ils sont transformés en quelque chose qui tient de la *monstruosité*. *Monstruosité* que Andrei Pleșu rattachait à la condition du symbole: „Le symbole est plutôt une manière de directionner, c'est un vecteur: il montre la direction. C'est pourquoi il est très rapproché comme nature de la catégorie du figuratif... Du point de vue étymologique, *monstruo*, *monstrare* signifie «montrer». En roumain aussi, un monstre est une «apparition». Une image est une apparition signifiante... Il faudrait tout de même signaler, comme un des traits complémentaires du symbole, son obscurité partielle; il contient quelque chose d'inépuisable, une non-évidence latente“ (1987).

Mettre l'objet en situation de *phanie* signifie – paradoxalement – imposer à la conscience, faire sauter aux yeux une *inévidence*, un dépôt sémantique caché que l'on pressent, que l'on découvre dans sa condition même de réalité cachée à travers cette *phanie*. Elle est coextensive au symbole en général et à l'icône en particulier parce qu'elle représente, elle aussi, *une voie vers l'inapparent*. Pour Horia Bernea, la *phanie* de l'objet se trouve d'ailleurs dans une étroite relation avec le non-explicite et l'inépuisable. „J'ai essayé de définir ce nouveau type de muséographie à l'aide du terme *apophatique* voulant désigner ainsi un type de muséographie «négative», dans le sens mystique chrétien: une muséographie qui se définit par l'exclusion et non pas par l'affirmation explicite et inévitablement mutilante. Qu'est-ce qu'elle suppose cette muséographie? Une exploration de l'inconnu, une transfiguration par le symbole, parce que le symbole est celui qui rend visibles et palpables les «invisibles»“ (1993).

Articulation et *skeuophanie*: voici les deux opérateurs avec lesquels il travaille. Le premier assure la circulation, la transmission du sens dans le discours muséal – tel un thème circulant le long d'un morceau de musique, ou le sang dans l'organisme; le second crée l'événement, c'est un noyau générateur de sens, un réceptacle

pour l'inévidente, qui fonctionne comme un centre à partir duquel s'organise le discours.

Image et indescriptible

Pour revenir à la problématique spécifique de l'icône, elle ne tient pas seulement de l'art sacré ou d'une technique contemplative (où l'homme se conçoit comme une icône en train de se faire⁵). Elle se rattache à une vaste interrogation qui entraîne les données fondamentales du christianisme. Jean Damascène le dit d'ailleurs admirablement: „Comment dessiner ce qui n'a ni quantité, ni mesure, ni forme? Comment peindre ce qui est sans corps? Comment donner un visage à ce qui n'a pas de visage?... Tant que Dieu est invisible, ne fais pas d'icône! Mais après avoir vu Celui qui n'a pas de corps se faisant homme, fais l'image de la forme humaine; quand l'invisible devient visible, par l'incarnation, peins ce qui ressemble à l'invisible.

Dessine donc sur ton panneau et propose à la contemplation Celui qui a accepté d'être vu"⁶.

C'est avec cet „étonnement" essentiel que doivent se confronter – ne serait-ce qu'indirectement – tant l'iconographe que celui qui regarde une icône. Dans la première salle de l'exposition, la cascade interrogative de saint Jean Damascène est suspendue sur un panneau central, au-dessus du niveau du regard. Le visiteur ne peut la voir à sa hauteur qu'au moment où il s'apprête à descendre les quelques marches qui séparent l'espace ICÔNES du reste du musée. Mais le texte est alors trop loin pour être déchiffré. On peut l'enregistrer comme un signal, comme une „sentence essentielle" qui domine l'exposition et le parcours ultérieur du visiteur.

D'autre part – dans l'immédiat – l'icône propose une remarquable diversité: de style, de technique et de support, d'emplacement. Même si on néglige les nombreuses fonctions de l'image dans la pratique communautaire ou privée de la foi, même si on s'en tient au seul inventaire des modalités par lesquelles l'image s'imprime dans la matière, on est frappé par la li-

berté inventive de ses manifestations. Mais il existe, du moins en principe, quelque chose qui domine cette diversité: il s'agit de la manière dont l'image est obtenue. L'icône *ne représente pas* une réalité invisible, elle ne l'imagine pas en se servant de l'intelligence et du talent de l'iconographe. L'icône *présente* cette réalité, elle nous la fait découvrir (cf. P. Florenski, 1994, pp. 161-162). L'effort de l'iconographe serait, dans ce cas, un effort d'*identification* (contemplative) du modèle, et d'*inscription* du modèle sur le panneau concret. Pour suggérer cette attitude difficile à formuler, on a rassemblé de nombreuses photographies reproduisant des icônes du Christ de différentes époques, écoles et techniques et on les a disposées autour d'une icône véritable, mais de modeste qualité. Ce qui intéresse ici, ce n'est pas tellement la qualité de l'image, mais son fonctionnement. „Ce drôle de photo-montage" – selon l'expression même de l'auteur – propose au public le thème de la *reconnaissance*: la *reconnaissance* de l'archétype par l'iconographe au moment où il peint l'icône; la *reconnaissance* du visage divin – sous des traits différents mais convergents – par celui qui s'adresse à l'image.

La première salle attire donc l'attention sur la dimension doctrinaire de l'icône. La seconde est le fruit d'un effort artistique (c'est-à-dire créateur): Horia Bernea orchestre une *rencontre* des icônes, un débat – les moyens muséographiques aidant – autour du style, des thèmes, de l'attitude de l'iconographe face à son travail et, finalement, d'une *poétique* de l'icône: „D'une certaine manière, nous avons essayé de refaire des gestes, des trajets et des emplacements visuellement très émouvants. Nous avons créé des dialogues entre les fonctions, entre les attitudes iconiques." (H. Bernea, 1995 b)

Les régions de l'espace muséal

Le musée classique nous a habitués à un parcours sinon obligatoire, du moins évident, déjà établi. Ici, en revanche, on invite le visiteur à

avoir plus d'initiative. D'une part, le discours muséal est stratifié, il contient plusieurs niveaux de sens que le public peut considérer avec une attention différenciée: „c'est un parcours vivant d'initiation, initiation accessible hiérarchiquement, en fonction de l'intérêt et du degré d'instruction du visiteur“ (H. Bernea, 1996, p. 203)⁷. Il s'agit de la *liberté* de construire (et reconstruire) son propre trajet: „Ici, pas d'itinéraire linéaire, le visiteur est obligé de revenir sur ses pas, de composer librement son parcours, d'évoluer comme dans une maison, en une sorte d'appropriation progressive à travers laquelle l'ensemble se découvre, se donne à voir et à ressentir“ (Althabe, 1993-1994, p. 138).

Pour ce qui est du double salon ICÔNES, il faudrait ajouter que l'espace s'organise ici à partir d'une tension manifeste entre le centre et l'enceinte (l'exposition pariétale). Ce qui pourrait indiquer aussi un parcours radial: entre les suggestions qui s'offrent au centre de la salle et leur „illustration“ sur le support séquentiel des murs. Ici, comme dans d'autres situations, on a essayé de mettre à profit une lacune, une difficulté concrète. Le problème était celui d'agrandir la capacité expositionnelle de deux vastes salles (la seconde ayant l'aspect d'une halle ou d'une cathédrale marquée de colonnes) qui, malgré leur vastité, n'offraient pas un espace convenable à l'exposition: un mur y est fragmenté par des fenêtres et des radiateurs et les colonnes obstruent la vue d'ensemble. Si on s'était contenté d'accrocher les icônes aux murs, l'impression d'ensemble aurait sûrement été une de pauvreté et d'inexpressivité. Pour résoudre ce problème d'équilibre, Horia Bernea a imaginé, avec le concours du peintre Ioana Bătrânu, un dispositif expositionnel central, adapté à chaque salle.

Sur ce support central, l'exposition est variée, „mouvementée“, son effet dérive de la rencontre d'objets contrastants, d'une accumulation d'images et de textes, des situations-surprise, de la co-présence de plusieurs points de vue: on y essaie de susciter l'étonnement et de le changer en

interrogation. Sur les murs, la formule expositionnelle est „classique“, calme, basée sur un seul critère d'organisation évident. Horia Bernea parlait des rythmes du discours muséal global: ici, il s'agit d'un espace rythmé, suggérant un mouvement spécifique, un dialogue du centre avec l'enceinte.

Si au centre de la première salle on nous propose de reconnaître l'archétype, dans son enceinte on peut voir les images de ceux qui réalisent effectivement le „statut d'icône“ ou se manifestent à travers elle: le Christ et la Mère de Dieu, les anges et les saints.

Dans la seconde salle on découvre au long des murs – dans une exposition ordonnée et linéaire – presque toutes les écoles transylvaines d'icônes sous verre – Nicula, Laz, Mărginimea Sibiului, Scheii Braşovului, Făgăraş – et leurs maîtres renommés – Savu Moga, Matei Țimforea. En fait, il ne s'agit pas exactement d'„écoles“ délimitées selon les régions ou le style, mais plutôt de centres réverbérants. Il arrive souvent que les familles de maîtres d'icônes quittent leur endroit d'origine pour s'établir ailleurs, emportant un style qu'ils vont par la suite adapter aux exigences des nouveaux destinataires. Les modèles sur papier (*izvoade*) dont les maîtres d'icônes se servent pour dessiner circulent à leur tour, tout comme les icônes, dont le commerce est spécialisé. C'est pourquoi, avant l'exposition, les icônes sélectionnées ont fait l'objet de l'examen attentif entrepris par le peintre Ioana Bătrânu qui a vérifié leur appartenance à tel ou tel centre ou a suggéré une zone stylistique souvent différente de celle inscrite sur la fiche de l'objet. La disposition des pièces sur les murs propose des concordances et des filiations stylistiques, indique la préférence plus marquée pour certains thèmes et les moments importants du cycle liturgique annuel.

Le dispositif expositionnel choisi pour le centre de la seconde salle entraîne en revanche une confrontation plus spéciale avec l'icône. D'habitude elle est suspendue quelque part *au-dessus* de notre condition commune; elle est générale-

ment adorée, touchée avec vénération, pieusement baisée; elle fait souvent l'objet des considérations d'ordre esthétique. Mais elle est rarement interrogée! Face à face!

Les longs pupitres divisés en cassettes invitent le visiteur à se placer *devant* l'icône, pour un dialogue prolongé, dans une proximité concentrée. L'association des pièces contrastantes, l'accent mis sur des pièces plus modestes à l'aide de précieux supports textiles, le commentaire – que ce soit l'information nécessaire ou une idée fulgurante – commencent par contrarier pour tendre à une compréhension active, stimulée en même temps par la séduction visuelle. Voici quelques-uns des noyaux de signification proposés:

Série et créativité. Sur les tables centrales, il existe plusieurs endroits réservés à l'exposition des modèles (*izvoade*) utilisés dans l'industrie familiale d'icônes, sans que ceux-ci aient servi nécessairement à la réalisation de l'icône présentée à côté. C'est la *distance* entre une image initiale et une image finale. L'intention est de montrer la liberté par rapport au modèle et non pas une certaine manière de copier. Au fond, un modèle est la source de toute une série d'exemplaires seulement apparemment identiques. Ces exemplaires montrent le type de discipline à laquelle se soumet le peintre: une discipline qui suppose la liberté, l'innovation spontanée, la modulation du thème, le passage d'un thème à un autre. L'une des cassettes renferme par exemple quatre icônes des saints Pierre et Paul.

Dans le modèle courant, ils sont présentés de face, encadrant la tour d'une église. À côté de trois icônes ainsi composées, on a ajouté une autre – synthèse assez originale de la Cène. Les

mêmes saints, Pierre et Paul, y figurent debout, devant la table rituelle, de part et d'autre du Christ qui remplace l'église. Du point de vue historique, cette scène n'est pas correcte; dans les canons iconographiques, on ne la trouve pas. Du point de vue symbolique, en revanche, elle n'est pas seulement vraie, mais aussi très puissante. N'est-ce pas Paul l'apôtre qui a remplacé le disciple incapable de saisir le sens de la Cène? Les fidèles ne sont-ils pas tous appelés, à travers lui, à se réunir autour de cette table?

Image „paléochrétienne“ et tableaux religieux. Ces pôles stylistiques n'indiquent pas ici les extrémités d'une évolution temporelle mais deux attitudes différentes par rapport à l'image, qui peuvent coexister et se croiser de manière surprenante. Une icône moldave du XVIII^e siècle

(„Le couronnement de la Vierge“) – d'un réalisme néoclassique, encadrée par les volutes baroques des ornements floraux d'inspiration russe – est placée, par exemple, à côté d'un fragment de calvaire (*troiță*) du XX^e (Valachie) avec un Saint George sommairement gravé, une incision à peine visible



Salle ICÔNES II. Photo: Alexandrina Ionescu

dans le morceau de bois gris. Tandis que l'icône moldave du XVIII^e siècle s'inscrit dans l'évolution „culturelle“ de l'image religieuse, la seconde, plus tardive, se rattache à une conception „ancienne“ non parce qu'elle remonte le cours du temps mais parce qu'elle contient l'essentiel, l'effigie.

Faste explicite et faste de la simplicité. Plus subtil, et par là même plus convaincant, le faste de la simplicité mise sur le rapport entre les objets, sur le rayonnement suscité par leur rencontre. La somptueuse *riza* posée sur une ser-

viette tissée du Maramureș, les revêtements en argent rangés à côté des icônes sous verre ou de fragiles modèles en papier sont là ensemble, et sans fracture, pour mieux communiquer et se communiquer. Ce n'est pas de force, ou suite à un exercice d'autorité que les objets ont été mis un à côté de l'autre; c'est comme si on leur avait laissé la liberté de se choisir eux-mêmes, selon leurs subtiles affinités.

Enchaînement de thèmes iconiques et théologiques. Dans les cassettes du pupitre central, on peut suivre l'illustration des thèmes du cycle christique (la „Nativité“, la „Cène“, la „Crucifixion“, la „Résurrection“ orientées par la „Transfiguration“). La dynamique doctrinaire de ces enchaînements devient parfois frappante au niveau des formes mêmes. Le linceul du Christ, dans une „Mise au tombeau“ de Nicula (XVIII^e siècle) est un habit de lumière, renvoi direct à la mandorle de la „Descente aux Enfers“ ou de la „Transfiguration“ présentées à côté. Ce qui fait ressortir avec évidence la capacité de l'icône de servir de *support*, de *moyen* actif pour la compréhension de la doctrine et, d'une certaine manière, pour sa *réalisation*. Au-delà des moyens artistiques „modestes“ dont dispose la production paysanne d'icônes, au-delà du niveau intellectuel tout aussi „modeste“ des peintres, l'image reste, dans ce milieu aussi, une possibilité privilégiée de *méditation* aux sens de la tradition chrétienne, un moyen de l'approfondir intuitivement, sans passer par le discours et les concepts.

Attitude iconique. Sur un fond textile somptueux fait de bandes rouge fané se trouvent suspendus un nimbe et une main qui bénit en argent auxquels répond un ex-voto fait de la même matière précieuse. C'est une composition „visuellement émouvante“, une composition, dirais-je, „doctrinaire“. Ce ne sont pas les traits qui, finalement, comptent dans une icône mais le „visage de lumière“, réverbérant les énergies incréées, c'est-à-dire l'état atteint par le saint personnage: de par sa main qui bénit, il dirige ces énergies vers celui qui s'adresse à l'image. La composition que je viens de mentionner retrace ce schéma opérant, ce trajet de lumière qui se rattache à la fonction profonde de l'icône.

Voilà quelques „centres“ de signification qu'on peut lire à travers les compositions de la seconde salle. Celles-ci ne sont pas des démonstrations programmatiques, des discours réalisés avec des moyens visuels. Ce sont des appels lancés à l'attention, de brèves „tableaux“ qui visent à susciter la compréhension, à l'ouvrir vers une problématique de l'image. C'est une sorte d'„atelier“ visuel, utilisant la suggestion, esquissant plusieurs directions de recherche et toujours susceptible d'être développé. D'ailleurs, l'auteur conçoit son effort comme un *processus* qui ne vise pas tellement le résultat final (l'exposition), mais plutôt les enrichissements surgis en cours de route, l'état de *parcours*. Il estime même qu'il est profitable d'offrir au public la possi-



Une composition „doctrinaire“. Salle ICÔNES II. Photo: Alexandrina Ionescu

bilité d'accéder à l'espace de l'exposition pendant que celle-ci est en train de *se faire*, pour qu'il arrive à comprendre que le musée est précieux en tant que *technique de recherche* et non seulement comme réserve de mémoire.

La première salle signale le paradoxe dogmatique de l'icône et la diversité de ses expressions

Notes

1. Frontières, lieux de passage (carrefours, portes ou clôtures), endroits isolés dans le territoire „sauvage“. Ce dernier temps les icônes reviennent dans des espaces publics, tels la Présidence de la République, le Parlement, les écoles.

2. „La muséographie expérimentale doit concevoir le Musée comme un espace consacré à l'étude; elle doit le transformer dans un ensemble de moyens capables d'aider les spécialistes dans leur recherche“ (H. Bernea, 1993, p. 1).

3. „Le Musée? Une opération de connaissance libre.“ C'est une des formules par lesquelles Horia Bernea explique sa démarche (1996, p. 194).

4. „Ce type de connexions (établies entre des objets mis dans une situation muséale, *n.n.*) ne saurait être laissées à la merci du réalisateur d'un musée. On a besoin d'oreilles fines pour écouter ce que «dit» l'objet, il faut avoir une longue expérience dans le domaine du visuel, mais aussi dans le domaine de l'his-

formelles. Stimulé par cette interrogation, le regard déjà préparé, le visiteur est invité à parcourir la seconde salle, y profiter du calme et de l'intimité d'une rencontre avec chaque icône, avec chaque problème.

(Texte traduit par Marina Vazaca)

toire et de la spiritualité des hommes qui ont employé l'objet que l'on veut évoquer. Si vous avez cette ouïe fine et le courage de lui obéir, alors ce seront les objets qui dicteront leur mode d'exposition, qui „attireront“ les contextes révélateurs“ (H. Bernea, 1996, p. 208).

5. La dernière exhortation du *Gnostique* d'Évagre le Pontique dit qu'il faut se hâter à transformer son image en imitant l'archétype.

6. „Contra imaginum calumniatores“, libri tres, II, 12 in *P. G.* 94, 1237-1240, 1328-1329. Cette traduction française suit la variante roumaine du texte de Jean Damascène, offerte par Horia Bernea, et présente dans l'exposition.

7. Concrètement, il s'agit des objets à proprement parler, des écriteaux aux sentences significatives pour la problématique d'une salle ou d'une autre, des cabinets d'étude où l'information – texte et image – peut être consultée à loisir, dans l'atmosphère même de la salle.

Références bibliographiques

Althabe G., 1993-1994, *Une exposition ethnographique; le plaisir esthétique, la leçon politique*, dans la série bibliophile du Musée du Paysan Roumain éditée par Irina Nicolau.

Bernea H., 1993, *Deschiderea Muzeului Țăranului Român: un experiment?*, communication pour la Conférence nationale des musées d'ethnographie, Sinaia.

1996, „Le musée? Une opération de connaissance libre“, in *Martor. Revue d'anthropologie du Musée du Paysan Roumain*, nr. I, București.

Evdokimov P., 1972, *L'art de l'icône. Une théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer.

Florenski P., 1994, *Iconostasul*, București, Anastasia.

Pleşu A., 1987, *Du symbole*, conférence à l'Institut de l'Histoire de l'Art, București.