

New Europe College Yearbook 1994



IRINA NICOLAU
H.-R. PATAPIEVICI
DOREL ȘANDOR
NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA
SORIN VIERU



HUMANITAS

New Europe College Yearbook 1994

IRINA NICOLAU
H.-R. PATAPIEVICI
DOREL ȘANDOR
NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA
SORIN VIERU

Foreword

ANDREI PLEȘU

Afterword

WOLF LEPENIES



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Cover design
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Editor
VLAD RUSSO

© Humanitas & New Europe College, 1996

ISBN 973-28-0717-2

New Europe College can be found at
Str. Tache Ionescu 1, 71100 București 1
Tel/Fax: + (40) 1 2107609/6592565
e-mail: nec@ap.nec.ro



IRINA NICOLAU

Née à Bucarest en 1946

Diplômée en philologie (langue roumaine) de l'Université de Bucarest

Docteur ès lettres avec une thèse sur le folklore urbain

Stages d'études en Grèce, Yougoslavie, France

Recherches ethnographiques et folkloriques

dans le domaine du folklore urbain, des coutumes de naissance
et d'enterrement, récits de vie

Dirige le département «Synthèse et action culturelle»
au Musée du Paysan Roumain

Enseigne l'ethnologie à la Faculté d'Histoire et Théorie de l'Art de Bucarest

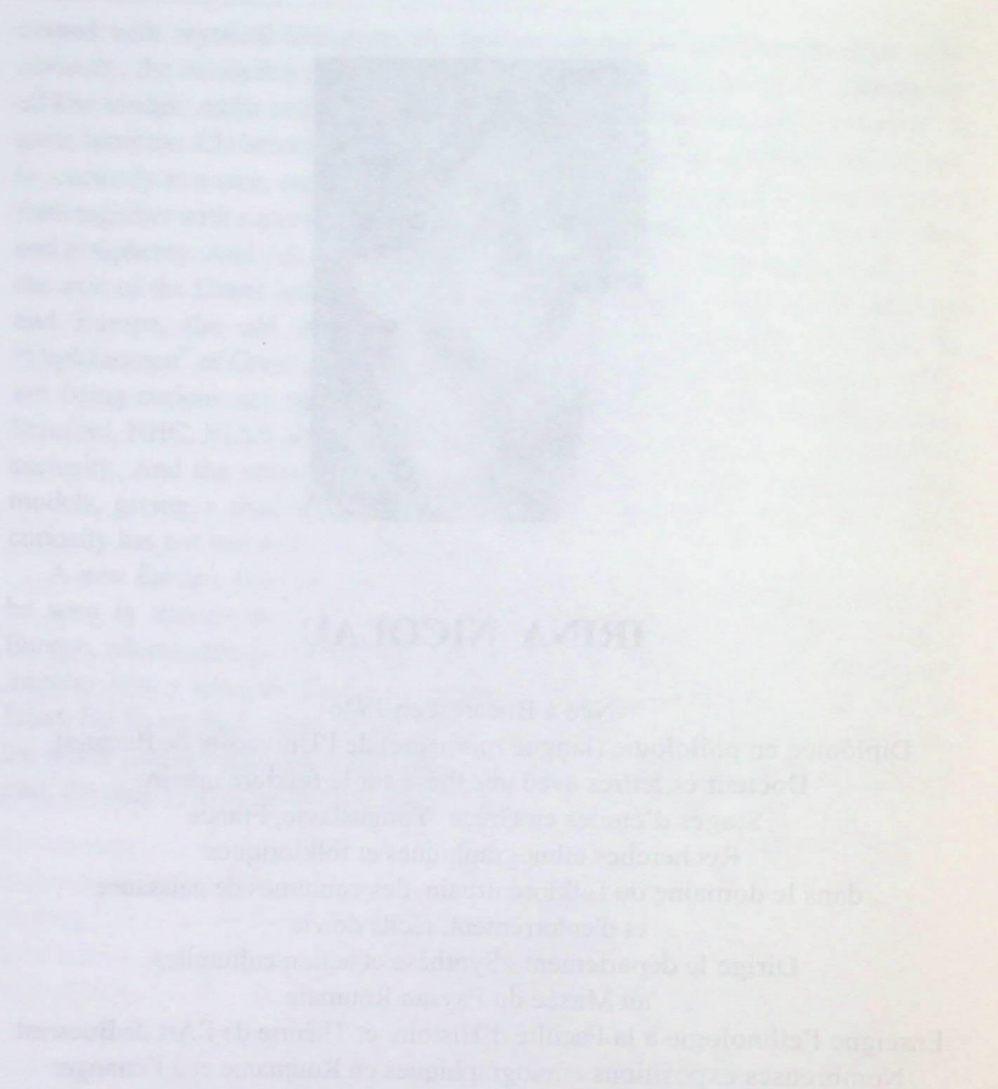
Nombreuses expositions ethnographiques en Roumanie et à l'étranger

Articles et communications sur maints sujets ayant trait à l'ethnologie,
ainsi que deux volumes (en collaboration):

Vom muri și vom fi liberi (Nous mourrons et nous serons libres),
Editura Meridiane, 1991

Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara urmată de mărturia lui Cornel Drăgoi
(L'Histoire d'Elisabeta Rizea de Nucșoara
suivie par le témoignage de Cornel Drăgoi), Humanitas, 1993

Adresse: Muzeul Țăranul Român,
șos Kiseleff 3, sector I, 71243 București, România
tel./fax: +(40)1 6596513



Sommaire

Prologue

Dans les musées de ma mère

Les musées absents

Tante Hélène d'Athènes

France, douce France

Torches, dynamite, barricades

Epilogue

Notes

Moi et les musées du monde

L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'Est

Prologue

IRINA: Belkis, je suis persuadée du fait que Schliemann a pu découvrir Troie grâce à Homère. Les livres de nos jours ne poussent plus les gens vers une telle aventure. L'ethnologie se fait sans curiosité, sans étonnement. La pudeur et les rigueurs académiques nous empêchent de parler de nos sentiments. Je dois penser au musée, écrire sur le musée, même «faire du musée» sans que personne se rende compte de mon amour. Il serait encore moins permis d'expliquer à quel point j'ai hésité en faisant mes choix. Car il y a eu des choix! La décision de présenter une expérience muséale — la mienne — n'a pas été prise en un clin-d'œil, non moins que celle de la rédiger d'une manière si peu conventionnelle. J'ai mis du temps pour prendre ces décisions. Et j'ai opté pour ce travail de ménade tout en considérant que les confessions d'un ethnologue sur ce chapitre du quotidien communiste pourraient être plus utiles que les autres réflexions que j'aurais pu faire sur le musée. Tu es jeune, Belkis, tu as fait de bonnes études, c'est pourquoi je t'ai choisie comme miroir; peux-tu accepter ce type d'«ethnologie»? Cette fragilité et ce manque de formalisation assumé, ce désenchaînement iconoclaste?

BELKIS¹: Non seulement je les accepte, mais je les crois nécessaires dans notre discipline. Car finalement, l'ethnologie ne relève-t-elle pas toujours d'une approche sensible et subjective d'un monde particulier, même si les ethnologues eux-mêmes ont du mal à le reconnaître?

Tous les éléments sur lesquels repose sa spécificité (enquêtes qualitatives, observation participante, terrain de longue durée...) correspondent à des choix faits par le chercheur qui participe de son objet d'étude, qui est sujet tout autant que le groupe qu'il étudie. Ne pas intégrer, dans l'analyse, cette dimension, c'est-à-dire le biais imposé par les choix et la personnalité du chercheur d'une part, et par sa présence dans un milieu étranger d'autre part, c'est fausser la recherche. Je ne veux pas dire par là que l'ethnologie n'a pas de légitimité scientifique, bien au contraire. Pendant trop longtemps elle a été complexée par rapport aux sciences «dures» et aux autres sciences humaines, elle a cherché une reconnaissance dans le monde scientifique issu des Lumières en ten-

tant d'appliquer des principes, des modèles et des systèmes tout droit sortis de l'univers des sciences exactes.

Aujourd'hui, après son obsession pour les «-ismes» de toute sorte, elle semble assumer davantage sa spécificité et sa multiplicité, c'est-à-dire sa richesse. Ce qu'elle a considéré pendant longtemps comme un point faible, s'est transformé en point fort, ce qui explique en partie son succès public actuel. Sa flexibilité fait qu'elle a un mot à dire dans tous les domaines du social, de l'ici et de l'ailleurs, du rural comme de l'urbain.

Dans ce contexte, elle se doit de s'interroger aussi sur le musée — et la muséologie — qui est un de ses partenaires les plus fidèles, oserai-je dire le plus «traditionnel» (l'histoire de l'un et de l'autre sont intimement liées). Et cela est d'autant plus important en ce qui concerne le cas des pays de l'Est, où le musée a été un des supports de prédilection de l'idéologie communiste.

Ce que tu te propose de faire ici, en dehors de tout académisme, c'est peut-être tout simplement — c'est-à-dire courageusement — à la fois de donner à l'expérience humaine la place qu'elle mérite dans la recherche ethnologique, et de proposer une vision vécue, vivante et à vivre, du musée.

Car en fin de compte, ton objectif n'est-il pas de donner envie au lecteur d'aller au musée et de mieux comprendre?

Dans les musées de ma mère

Je dois mon amour pour les musées à ma mère. Son intérêt pour les musées est sans discours. Elle y va. Certaines personnes aiment les animaux ou les plantes. Elle aime les objets; tout les objets. Le temps passé dans un musée, dans une brocante, au marché aux puces ou dans les magasins est un temps heureux². Comme elle ne travaillait pas à l'époque de mon enfance, je l'accompagnais partout. C'est ainsi que j'ai connu très tôt les musées. En quelques mots elle m'avait appris ce qu'on peut faire et ce qui est interdit. Pendant les visites, je ne posais pas de questions. De temps en temps, elle s'exclamait, «tiens-tiens» ou «voilà...», ce qui voulait dire: «ouvrez les yeux, nous sommes à la leçon du regard». Mais généralement chacune regardait les choses qui l'attiraient. A la sortie, nous ne parlions pas de ce que nous avions vu. Les billets n'étaient pas chers, nous pouvions revenir souvent.

Maintenant c'est elle qui m'accompagne dans les musées, mais pour d'autres buts. Les recherches que je mène, réclament un partenaire qui n'a pas perdu son bon sens.

— Tu sais, maman, j'ai lu aujourd'hui quelques articles portant sur les espaces aménagés pour les enfants dans les musées. Tu peux laisser ton enfant là-bas, pour faire tranquillement la visite.

— Et lui?

— Lui, il joue. Il y a des spécialistes qui le font participer à des activités très instructives: il fait du modelage, il dessine...

— Mais, le musée, il ne le voit pas!

— Il est trop petit.

— Quand il est trop petit, je n'aime pas le laisser avec des inconnus et, dès qu'il marche je l'emmène avec moi.

— Mais, il s'ennuit. Il vaut mieux qu'il joue.

— Si le musée l'ennuit à ce point, nous n'y allons plus. On peut trouver une autre chose.

— Mais, écoute, vous irez plus tard, je veux dire qu'il ira plus tard, avec sa classe. Car il doit apprendre à faire la visite en groupe.

— Et la visite avec la mère, quand l'apprendra-t-il?

J'ai accepté son argument. Elle avait raison. Je lui ai promis de ne jamais travailler pour des programmes destinés uniquement aux enfants. Des musées pour les enfants, oui, pourquoi pas, des lieux où les enfants sont initiés aux codes du musée. Mais dans les autres musées, l'enfant est comme nous tous, quelqu'un qui regarde des objets.

*

Les sociétés modernes ignorent de plus en plus l'institution «mère». D'autres institutions lui font concurrence. En s'adressant directement aux enfants, ces institutions écartent les mères, sans se rendre compte du danger. Une écologie des relations humaines traditionnelles devrait contester l'intervention brutale dans la relation mère-enfant-objet. Une courte référence aux cultures traditionnelles serait profitable pour mieux comprendre cette relation. Dans ces cultures, les mères, aidées par des agents délégués par la communauté, révèlent à l'enfant le monde des objets. L'enseignement proprement dit est secondaire. L'explication, presque inexistante. La relation mère-enfant-objet est bâtie sur un riche symbolisme. Les objets sont présentés à l'enfant et l'enfant est présenté aux objets. «Bébé, voilà la porte; toi, porte, fais la connaissance de mon bébé.» Très souvent, la double présentation se passe dans un cadre rituel. Il est vrai que les cultures traditionnelles ignorent l'objet du musée; l'enfant se confronte avec les objets que sa société utilise et que lui-même utilisera.

Plus permissives, les sociétés urbaines acceptent les objets des autres. Leur geste manque de gratuité car les objets des autres travaillent pour les sociétés qui les fagocitent. D'une certaine manière ils leur appartiennent. Une partie des objets des autres sont gardés dans les musées, là où se trouvent aussi les spécialistes. En prenant en charge les enfants, les musées gagnent en perdant car, même si l'incompétence des parents est réelle, leur rôle ne peut pas être annulé.

Voilà une anecdote qui résume la visite que l'enfant fait avec ses parents dans un musée. C'est la cas limite.

La mère, le père et l'enfant passent un samedi matin dans un musée. Chaque fois que l'enfant découvre un objet qui lui est inconnu, il pose des questions à son père qui, après avoir déclaré son «je ne sais pas», ajoute un affreux juron. A un moment donné, la mère intervient et dit à l'enfant:

— Finis avec tes questions!

Mais le père la contredit:

— Non, laisse l'enfant poser des questions, c'est comme ça qu'on apprend!

L'anecdote nous révèle l'existence d'un deuxième type de musée, celui des pères. Si l'on considère l'anecdote comme une illustration de la tension entre les deux modèles, l'intervention, «finis avec tes questions», peut être interprétée comme une tentative de la mère de sortir l'enfant du musée du père vers lequel il avançait. Par rapport aux musées des mères, qui sont une rencontre avec des objets inconnus — appropriés tout en restant inconnus —, les musées des pères donnent des explications, font des réflexions, éduquent. Dans le cas limite comme celui présenté ci-dessus, le père garde du respect pour la question, même pour celle qui ne sera pas parachevée par une réponse.

«Mother style», «Father style»... Le musée a toujours préféré le style des pères. Quand je pense à un travail de musée dans le style mère, je n'envisage pas de transformer les musées en écoles maternelles. 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'hypermnésie vers laquelle nous poussent, non seulement les musées des pères, mais toute notre société. Un autre point mérite d'être souligné: les musées des mères donnent la première définition du musée.

— Nous allons au musée, c'est quoi le musée?

— **Un lieu où tu verras des objets qui te plairont.**

Très simple, la définition est cependant consistante. 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 suppose que quelqu'un nous les montre. Aller voir des objets est une pratique inconnue dans certaines sociétés.

*

Certaines personnes vont au musée sans savoir pourquoi. Le tourisme nourrit les musées de ce public. Pensons aux Athéniens qui ne sont jamais montés à l'Acropole, aux Parisiens qui n'ont pas franchi les portes du Louvre et qui se bousculent à l'étranger dans toute sorte de musées, les musées des autres. On a déjà remarqué le grand danger qui guette le musée, celui de devenir une annexe du tourisme³.

Une autre tranche du «grand public» se compose de gens qui acceptent le musée comme une alternative du loisir. Accepter ne veut dire ni aimer, ni connaître. Le musée devient l'équivalent d'une glace, d'un verre pris dans un endroit sympathique, d'une promenade dans un parc, d'un cinéma... pas grand chose.

Une troisième catégorie de public sont les enfants. Pour les attirer, les musées mènent une véritable chasse. Ils imaginent pour eux des programmes spéciaux. A leur venue, ils sacrifient le veau gras parce que les enfants sont considérés comme le public de demain et le public de demain est éduqué à vendre cher sa présence, à prétendre des services nombreux et corrects pour le prix de son billet. Les musées américains ont été les premiers à avoir établi cette relation de soumission: nos visiteurs, nos patrons. André Maurois⁴ remarquait avec surprise le fait que les Américains enseignaient au visiteurs comment regarder l'œuvre d'art. C'était en 1946. Maintenant toute l'Europe suit ce modèle. «Public premier servi» est le principe de G. H. Rivière. Dans une manière qui leur a été propre, les musées des pays communistes ont développé un enseignement idéologisant pour un public contraint d'aller au musée dans le cadre des activités culturelles que chaque unité de travail réalisait.

La revue *Museum* no 178 de 1993 publie le Dossier des visiteurs⁵. Langue de bois, même mentalité de bois dans des phrases comme la suivante: «Le grand public constitue ainsi un élément de poids: ses besoins, ses exigences jouent un rôle de plus en plus important dans l'organisation et dans le fonctionnement du musée...» Et, plus loin... «en vue de faire du musée un espace pédagogique au service des publics les plus larges⁶». L'article de C. I. Screven m'a frappée par l'insistance qu'il met à avertir sur la vitesse avec laquelle le public veut déchiffrer le message⁷. Pourquoi les gens qui viennent au musée

sont-ils si pressés? Prétencieux, irritables, impatientes, superficiels...? le public produit par les musées de l'Occident ne me plaît pas.

Rêver qu'on fait un rêve peut paraître un peu sophistiqué. Cela m'arrive parfois, quand il s'agit d'une chose que je me représente mal. La rêver, c'est la voir les yeux fermés. Alors, je rêve d'un musée ouvert nuit et jour, à l'entrée libre, sans gardiens. Quelqu'un m'a raconté qu'il est entré dans un musée pendant la nuit avec un amis — le directeur du musée. C'était un musée français d'histoire du Moyen Age. Tous deux avaient des bougies allumées dans les mains. Il ne pouvait pas oublier cette nuit. Les objets avaient regagné leurs ombres. Cette nuit-là, il s'était rendu compte de la perte que représente l'absence des ombres des objets dans un musée.

Une dernière catégorie de public est celle des passionnés, une couche mince et fidèle, une couche qui pense, mais à laquelle le musée n'adresse jamais la parole, par peur d'être accusé d'élitisme.

Mais une bonne muséologie n'est pas si peureuse. Jacques Hainard a l'audace de dialoguer avec les «sommets maudits». Selon lui «Une vraie exposition n'impose rien, elle transmet un message que chacun doit lire, traduire et adapter à son savoir et à sa sensibilité. Si la démarche est élitiste, elle n'en reste pas moins démocratique, car elle respecte le visiteur qui de fidèle passif devient adepte actif⁸.»

Je me demande ce que serait devenue la musique de chambre, et en général la musique classique, si elles avaient été obligées de se faire aimer par tout le monde et, réciproquement, ce que le musée serait devenu, s'il avait pu s'adresser davantage aux connaisseurs qu'à l'enfant, au touriste de passage, à la ménagère, au spécialiste, à l'étudiant, au travailleur. Georges-Henri Rivière faisait la différence entre le public réel et le public potentiel du musée et il prétendait que le but de musée serait d'englober le public potentiel⁹. Je répète, quelle chance pour la musique classique de ne pas avoir été obligée de négliger son propre public en se dispersant dans un travail de séduction adressé à des gens indifférents!

Le passionné du musée doit tout supporter: la rumeur qui entoure les objets au nom d'une pédagogie souvent populiste, les excès imposés par les lois de la conservation, la dérive de l'institution vers des procédés médiatiques, et l'indifférence avec laquelle il est traité.

En tant qu'ethnologue, je regrette la perte des innombrables définitions et réflexions que le public des passionnés aurait pu donner. En les méprisant, on est limité aux trois catégories de définitions acceptés par les livres: celles des bureaucrates, celles des artistes, et celles des savants.

Les définitions des bureaucrates sont les moins subtiles. Elles expriment brutalement ce que leur société décide que le musée doit être; car chaque société fait du musée ce qu'elle veut. On pourrait croire que le manque de subtilité des bureaucrates produit des textes durables. C'est faux, les deux définitions du musée données par l'ICOM à une distance de treize ans en sont la preuve.

«Tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle: collections d'objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums. Seront assimilés à des musées les bibliothèques publiques et les centres d'archives qui entretiennent en permanence des salles d'expositions» (*Statuts de l'ICOM II*, 1 1956).

«L'ICOM reconnaît la qualité de musée à toute institution permanente qui conserver et présente des collections d'objets de caractère culturel ou scientifique, à des fins d'étude d'éducation, de délectation» (*Statuts II*, 3, 1969).

Celui qui se lance dans la recherche des définitions du musée finit par échouer dans l'histoire. Souvent, les définitions des bureaucrates se cachent dans les textes qui fondent les musées. Prenons par exemple le décret du Parlement Anglais qui ouvre, en 1753 le British Museum et celui de la Convention par lequel, en 1793 le Louvre sera créé. Quelle différence! Un texte parle au nom d'un pouvoir qui donne le musée au peuple, l'autre au nom d'un peuple victorieux qui transforme les trésors des riches en patrimoine national. **Le musée cadeau et le musée arraché.**

L'histoire du musée est une pure babylonie. Regarde mes fiches, tu vois que celle-ci prétend que le premier musée est le Mouseion d'Alexandrie (III a. C.)¹⁰, ici que le premier musée est le temple de Shôshoin du Japon (756)¹¹, là que c'est celui du Pape Sixte IV, au Capitole (1471)¹²... J'ai d'autres fiches qui font remonter le premier musée aux pyramides, aux temples. La confusion est grande. Ceux qui écrivent l'histoire du musée n'ont pas le don de la différenciation, ils mélangent trésors, collections et musées. Faisons une courte récapitulation.

L'ethnologie mentionne certains oiseaux et animaux comme la pie, le corbeau, l'hermine qui «collectionnent» instinctivement. Déjà à l'âge de pierre, on peut repérer l'existence du goût pour la possession exprimé par des regroupements d'objets. Rien à faire avec les futurs trésors, collections et, encore moins, avec les musées. L'inventaire des tombeaux, quelles que soient leur époque et leur forme, est interprétable dans la logique des croyances

funéraires, le défunt «a besoin» dans l'autre monde d'objets stockés. De nouveau, rien à voir avec mon sujet.

Les trésors sont toujours en relation avec un pouvoir religieux ou princier. Individuellement les objets d'un trésor ne sont pas sémiophores. La vocation des trésors est de rester le plupart du temps cachés. Occasionnellement ils sont utilisés dans des actes de parade, participant au spectacle du pouvoir et de la richesse. Les trésors des églises et des monastères étaient visités par les pèlerins et certains privilégiés. Cela ne veut rien dire. Si Alladin avait montré son trésor à quelqu'un serait-il pour autant devenu un musée?

L'histoire des collections commence au XIV^e siècle¹³. Durant le XIV^e et le XV^e siècle, les collectionneurs sont des humanistes intéressés par des antiquités et des peintures contemporaines. Au XVI^e siècle les catégories des objets collectionnés se diversifient, on accumule des estampes, des monnaies, des curiosités naturelles, des objets exotiques. Au XVII^e siècle, parmi les collectionneurs, on trouve déjà des bourgeois. Le XVIII^e siècle ouvre les portes aux antiquités locales. Ces deux derniers siècles représentent l'âge de la curiosité; les collections sont organisées dans des endroits spéciaux nommés, selon le pays, cabinets de curiosités, chambres de merveilles, gabinetti di meraviglia, studiolo, Wunderkammern, Wundercabinets, Schatzkammern. Le XIX^e siècle découvre la valeur documentaire des objets de collection. Les collections étaient visitées. Si le trésor communique par son silence, la collection est bavarde. Le collectionneur aime présenter ses objets et le savoir qui commence à s'accumuler autour d'eux. Soigneusement inventoriées et parfois étudiées, les collections produisent des érudits, l'érudition de l'objet devenant une profession. Mais quelle que soit la perméabilité du visiteur à une collection, en tant que collection particulière, son succès se fait avec la permission du propriétaire, le visiteur n'a aucun droit¹⁴.

Certains historiens parlent d'une préhistoire du musée (les trésors produits par piété et par rapine — stockage d'offrandes et butins) d'une protohistoire du musée (les collections engendrées par curiosité et sensualité patrimoniale) et d'une histoire du musée (qui commence en 1471, quand le Pape Sixte IV présente au Capitole des statues romaines, ou pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, quand l'idée de patrimoine national commence sa carrière)¹⁵. Si le musée est né en 1471, il débute par une affaire d'argent et de pouvoir, Sixte IV ouvrant les galeries du Capitole pour affirmer le monopole papal sur le commerce des antiquités¹⁶. S'il est né en 1753, en Angleterre, ou en 1793 en France, ce sont aussi des histoires de pouvoir... quel que soit le modèle qui les produit (évergétique, commercial ou révolutionnaire), derrière les passionnés,

plus on moins innocents, derrière leurs programmes culturels, se cachent toujours des enjeux que seule une histoire politique du musée pourra dévoiler¹⁷.

Les réflexions des artistes sur le musée sont mieux cachées que celles des bureaucrates. Il est difficile de trouver une chose qui peut se trouver partout. Le livre de Dagognet rend un grand service à ceux qui sont intéressés par ce genre de réflexions, sans pour autant prétendre être un travail exhaustif. Barbey d'Aurevilly, Kafka, Proust, Rilke, Valéry, A. de Musset...¹⁸ Chacun exprime son mécontentement à sa manière. Car les artistes sont mécontents du musée. Il les fatigue, il les désole, il les tue. Le «trop» du musée leur produit l'overdose. Ils étouffent. Il est impossible de ne pas remarquer que, bien qu'ils bourdonnent, ils continuent à y aller car c'est le seul endroit où ils peuvent voir certaines choses qu'ils aiment. Ce qui les gêne est le code musée.

Les définitions des savants sont si nombreuses et contradictoires qu'après en avoir lu quelques dizaines, je me suis rendue compte qu'il me serait plus facile de faire un sommaire des images enfantées par un kaléidoscope: musée église, musée école, musée forum, musée média, musée machine, musée manière de regarder, musée de rupture, musée d'art, musée de société, musée trésor, musée collection, musée hôpital, musée cimetière, musée tribunal, musée intégral, musée global, musée d'identité, musée de plein air, musée de pleine terre, écomusée, musée communautaire, musée de l'environnement, musée actif, musée du voisinage, musée éclaté, musée de site, musée de l'espace, musée du temps, même musée bordel...¹⁹ En fait, les définitions reflètent très bien la réalité, la polymorphisme des musées et leurs buts si différents. On ne devrait plus parler du musée au singulier, mais toujours au pluriel. A la question posée par Dagognet, QUELS MUSÉES POUR L'AVENIR? on devrait répondre, TOUS LES MUSÉES²⁰.

Et de «tous les musées», quel est celui que nous devons choisir dans les pays de l'Est, ici où nous avons la chance de pouvoir repartir à zéro?

Notes de Belkis inspirées par: «Dans les musées de ma mère»

BELKIS: Le musée mère, le musée père; une approche sensible, une approche raisonnée, un mode informel, un mode très formalisé...

On le sait, l'enfant a besoin du modèle de la mère et du modèle du père pour s'épanouir. Alors le musée ne doit-il pas, sans pour autant remplacer l'institution parentale, prendre en considération ces deux modèles dans sa vocation qui n'est pas unique: découverte, connaissance, prise de contact avec le beau, le rare mais aussi le banal, le représentatif. Toutes les combinaisons sont possibles, les invariants sont l'unité de lieu, la présence d'objets; sont-ils par-

lants en eux-mêmes? On peut les trouver beaux ou laids au premier abord, mais est-ce suffisant? N'a-t-on pas toujours besoin d'un médiateur pour rencontrer et comprendre?

Quel que soit ce médiateur (père, mère, professeur, guide, écriteau) il doit établir la relation entre le visiteur et le musée.

Dans certains milieux sociaux — pas obligatoirement les plus pauvres mais les moins «cultivés» — l'enfant n'aura jamais accès au musée par l'intermédiaire de ses parents. Peut-on blamer alors les institutions scolaires et muséales de pallier ce manque? Ce sera sans doute à un musée père qu'il aura affaire, mais ce sera une rencontre avec le musée.

La démocratisation du musée va-t-elle obligatoirement de paire avec l'appauvrissement du message muséal?

IRINA: J'ai peur que oui, Belkis...

Les musées absents

J'étais très jeune quand j'ai appris que je ne voyagerai jamais. On a du mal à accepter un handicap comme celui du rideau de fer. Finalement on l'accepte. Moi, par exemple, je déclarai qu'il me suffirait de trois ponts qui partent de ma chambre en direction du Louvre pour le premier, du British Museum pour le deuxième et de l'Hermitage pour le dernier. Bien que cette histoire revînt souvent dans mes discours, je ne poussais pas l'idée plus loin: comment passerais-je les ponts, avec quelle périodicité, combien de temps resterais-je là-bas? Je me contentais de penser qu'entre moi et les trois musées une relation s'était établie.

— Et comment les as-tu choisis, tes trois musées, me demandaient mes amis. Il y a tant de musées dans le monde.

— C'est l'intérêt pour la Grèce Antique, la Mésopotamie et l'Égypte.

— Alors, pourquoi ne désires-tu pas aller dans ces pays?

— Parce que je sais je ne peux pas.

A cette époque je commençais à faire la différence entre le rêve et le désir: on peut rêver ce qu'on veut, mais il faut désirer dans l'horizon du possible. J'ai inventé l'histoire des trois ponts vers 1960, quand j'avais quatorze ans.

Pendant ce temps, une anecdote circulait en Roumanie sur l'aveugle et le manchot. Un jour, les deux personnages se sont rencontrés et le manchot dit:

— Eh bien, aujourd'hui j'ai bu un lait formidable.

— Tu te rends compte, lui répondit tristement l'aveugle, moi je ne connais même pas l'aspect du lait.

- Ça alors, mais il est blanc.
- Blanc?
- Oui, blanc comme un cygne.
- Et le cygne?

Voulant l'aider, le manchot a pris les mains de l'aveugle et les lui a mises sur son bras coupé un peu plus bas que l'épaule.

— Tu vois, le cou du cygne est comme mon bras, puis il y a le corps, comme ça, les deux ailes, les pattes... As-tu compris?

— Merci, mon ami, maintenant je connais la couleur du lait.

Utilisant la logique de l'aveugle, j'ai visité beaucoup de musées que je ne verrai jamais.

Je me souviens de ma surprise en apprenant que l'un de mes camarades de classe avait été en Egypte et qu'il avait vu les pyramides. Son visage n'avait aucun signe particulier.

— Elles sont grandes les pyramides? lui ai-je demandé.

Il a voulu me donner des chiffres, à moi, qui avais lu tous les livres que j'avais trouvés sur l'Egypte.

— Pas comme ça, je veux savoir si elles t'écrasent, si près d'elle il se passe quelque chose en toi.

Sa réponse, je l'ai oubliée, elle m'a déçue. Très souvent, les gens ne savent pas raconter ce qu'ils ont vu.

La surprise que j'ai eue en ce qui concerne le voyage de mon collègue était d'autant plus grande que, dans les années soixante, les Roumains voyageaient vraiment très peu. Plus précisément, il y avait deux catégories de Roumains: ceux qui avaient voyagé avant la guerre et connaissaient le mirage des musées, et ceux qui n'avaient pas voyagé. Dans la catégorie de ceux qui avaient voyagé, on pouvait distinguer deux classes: les gens qui se trouvaient en prison et ceux qui, paupérisés par le régime communiste, avaient beaucoup de mal à survivre. Les autres Roumains, qui n'avaient pas voyagé avant la guerre, étaient, soit LES FORTS qui mettaient ceux de la première classe en prison, soit «les fils du peuple», travailleurs et paysans, qui menaient une vie aussi pitoyable que celle des gens paupérisés.

LES FORTS, de temps en temps, «sortaient» pour rencontrer leurs homologues des autres pays de l'Est. Parfois, quelques-uns perçaient le rideau de fer pour aller en Occident. Ce sont eux qui ont inventé le modèle du voyageur qui part, une petite valise à la main, sans un sou ou bien avec un peu d'argent, et rentre en chevauchant dix valises. Le miracle se produit fréquemment de nos jours et il a été connu dans tous les pays de l'Est. A leur retour, LES FORTS jouaient le rôle du héros civilisateur. Ils apportaient des disques de musique



R-1234

classique, des albums d'art, des photos. Leurs enfants étaient préparés à connaître le goût du voyage. Après 1964, ils seront les premiers à voyager. Cette catégorie de privilégiés a fourni aux gens qui ne voyageaient pas la matière de leurs fantasmes. Leurs récits et les souvenirs de ceux qui avaient voyagé avant la guerre nourrissaient notre imagination. Pour les jeunes qui n'avaient pas des parents qui voyageaient, ou qui avaient voyagé, le monde était beaucoup plus petit et plus abstrait. C'est pour cela que dans mon rêve, les ponts n'étaient pas plus nombreux.

*

L'ethnologie de la route et du voyageur...

Un regard sur les buts du voyage dans toutes les époques et sur tous les continents...

Une analyse des mots: route, routier, voyageur, chemin, cheminer, guide, itinéraire...

Une réflexion sur ce que veut dire: partir, revenir, et ne plus revenir...

Je me souviens d'un poème de Ungaretti qui dit qu'Ulysse n'est jamais retourné à Ithaque. Quelle horreur!

Le voyage culturel était connu dès l'Antiquité, mais c'est l'Europe du XIX^e qui développera les pèlerinages culturels collectifs. Durant la première moitié du XX^e, on bouge beaucoup, après la deuxième guerre mondiale, encore plus. Mais pas dans les pays de l'Est. En Roumanie, avant 1964, les seuls qui sortaient du pays étaient LES FORTS. Après 1964, les frontières deviennent plus perméables. Nous ne disposons pas d'une histoire de leur perméabilisation.

Dans un pays avec un seul parti il existait une seule agence de tourisme, l'Office National de Tourisme. Elle a commencé par pratiquer un tourisme intra muros: le pays et les pays de l'Est. Et la Chine.

Elle assurait les vacances à la mer, à la montagne et des circuits dans le pays: Monastères de Moldavie, Monastères de Valachie, villes de Transylvanie, le Delta du Danube. L'embaras du choix n'existait pas. Ceux qui acceptaient des vacances en groupes organisés faisaient appel aux services de l'ONT. Les moments pénibles survenaient quand les groupes roumains étaient logés dans les mêmes hôtels que les groupes d'étrangers et qu'ils devaient supporter la différence des services payés en lei et en devises. Il faut ajouter à cela l'interdiction, accentuée après 1980, de communiquer avec les «capitalistes». Connaître son pays était un devoir patriotique. Lorsqu'on demandait un passeport pour l'Occident, une des questions classiques était: «as-tu vu tout ce qu'on peut voir en Roumanie?»

Les voyages de l'ONT en Occident étaient peu nombreux, très chers et, pour en profiter, on devait avoir un bon dossier. Le régime communiste gardait ses ennemis dans le pays. A la bourse des excursions les mieux cotées étaient celles pour le Sud de l'Union Soviétique — Samarkand, Boukhara, Tbilissi — celles pour la Chine et, pour ceux qui voulaient s'enfuir du pays, les excursions en Yougoslavie et, pour une courte période, en Hongrie.

Très vite, le voyage culturel s'est transformé pour une partie des touristes en voyage commercial. Les touristes contrebandiers profitaient du fait que les marchés des pays de l'Est n'étaient pas homogènes. En effet, dans chaque pays les carences étaient différentes. Le Roumain pouvait vendre en Hongrie de l'alcool, du salami de Sibiu, du fil à broder, des dessous en coton, des produits en cuir et acheter du café, du thé et du poivre. De Bulgarie on apportait des manteaux en cuir, des gants, et on y vendait des essuie-mains et des rideaux. L'Union Soviétique était pour les pays de l'Est le paradis des appareils-photos, des radios et des bijoux en or. En revanche le paradis absorbait des vêtements, surtout des blue-jeans. Le même tourisme marchand était pratiqué par les gens de l'Est qui venaient en Roumanie, à la mer ou à la montagne.

Je n'ai jamais voyagé par l'ONT. Je trouvais que toutes ces histoires d'affaires minaient le plaisir du voyage. Je n'ai pas eu le courage de voyager en Union Soviétique — Léninegrad, Samarkand, Boukhara — qui était pourtant le pays qui m'attirait le plus. Je ne voulais pas me laisser aspirer par un pays où l'on pouvait se retrouver dans la situation d'entendre «les groupes de Roumains de Sibérie» lors de n'importe quel événement politique... En plus, aucun itinéraire ne dédiait à Léninegrad plus de deux jours et demi. Seulement deux jours et demi à Léninegrad! ...je préfèrai utiliser un de mes ponts.

Certains Roumains sortaient du pays pour des raisons professionnelles. Ceux-ci n'étaient pas très nombreux. Mêmes problèmes de dossier. Même histoire des dix valises au retour. Une partie d'entre eux détournait le voyage professionnel en voyage culturel. Une autre partie l'adaptait au modèle du voyage économique. C'est cette catégorie qui a donné, probablement, les émigrés les plus nombreux.

Après 1964, on pouvait partir en Occident si on avait une lettre d'hébergement et un peu d'«argent en devises» (au début 10 dollars, après 50, et finalement 100). Les problèmes liés aux dossiers étaient les mêmes. Ceux qui avaient des parents et des amis plus aisés, en revenant, avaient des histoires à raconter. Les autres racontaient aussi, mais ils payaient cher leurs histoires. Pour voir les musées d'Europe, des centaines de milliers de Roumains dormaient dans leurs voitures, mangeaient pendant des semaines ce qu'ils pou-

vaient emporter avec eux, se lavaient au hasard des parkings et des toilettes publiques. Le seul argent qu'ils dépensaient était destiné à l'essence et aux musées. Ils revenaient d'Italie sans connaître le goût d'une glace, d'Allemagne sans avoir bu une bière, de Grèce sans avoir acheter un «souvlaki», de Turquie sans avoir manger une «baclava». On ne doit pas ignorer le côté héroïque de ces voyages qui est exprimé linguistiquement par un syntagme emprunté au langage des alpinistes. Ils disent: «j'ai fait tel sommet de telle montagne». Les touristes roumains disaient: «j'ai fait tel pays».

Pendant les voyages, il prenaient énormément de photos et de diapositives. Je ne sais pas ce que les Japonais font de leurs photos. Mais les Roumains avaient inventé la rencontre entre amis, destinée uniquement aux projections. Chacun présentait ses voyages, racontait ses souvenirs, c'est comme cela qu'on voyageait plus qu'on ne voyageait réellement. Malraux aurait été surpris par la richesse de notre musée imaginaire, par notre capacité de possession symbolique, par notre relation intime avec le réel absent²¹.

Les musées absents n'ont pas de vitrines, d'écriteaux, de discours muséaux. Ce qui compte c'est l'objet. Le musée devient une sorte d'adresse où habite Mona Lisa et d'autres chimères. Les objets connus par des photos sont accompagnés de toutes sortes de récits. Avant d'aller au Louvre, je savais que la Victoire de Samothrace se trouvait sur un escalier. Ce qui est juste. Que Mona Lisa occupe une salle toute seule. Ce qui est faux. On participait de loin, mais très vivement aux aventures des objets volés, vandalisés. On regardait des images et on rêvait.

*

Dans les bibliothèques de Roumanie les albums d'art étaient, je dirais, les pièces d'orgueil. Placés près des disques, ils devenaient sujets de jalousie et source de prestige. Albums et disques étaient empruntés avec grande attention.

Lorsque j'étais jeune, dans les bibliothèques des Bucarestois, il y avait quatre types d'albums: les anciens (souvent des éditions du XIX^e), les albums édités en Union Soviétique après la guerre (qui se vendaient à des prix convenables mais il fallait aller là-bas pour les acheter), les albums roumains (peu nombreux avant 1965) et les albums «étrangers» (encore moins nombreux avant 1965, relativement accessibles dans les années '70 et à des prix fous après 1980). Les «anciens» avaient des reliures riches, de belles reproductions protégées par des feuilles de papier japonais, une odeur exquise, un look démodé. Les Russes apportaient la couleur mais leurs textes étaient, pour la plupart des Roumains, comme du chinois, car l'anomie avait fonctionné si bine que, après huit ans d'enseignement obligatoire dans les écoles, le russe

n'était pas lu en Roumanie. Les albums roumains imprimés généralement dans des conditions modestes, souvent méprisés, étaient beaucoup feuilletés. Leurs apparitions rares et leurs prix accessibles nous permettaient de tout acheter. Nous avons connu la torture du choix pour le marché des albums étrangers (russes, français, allemands, italiens). Leurs prix obligeaient à une sélection rigoureuse.

L'ethnologue intéressé par le sujet des albums d'art devrait vite commencer son travail car, en ce qui concerne certains aspects, il n'aura plus de témoins. Un des aspects serait l'avatar des albums anciens, lors de la première décennie du régime communiste.

Après 1945, un grand nombre de possesseurs d'albums — des intellectuels et des artistes — ont été, pour des raisons politiques, obligés de quitter leurs maisons: les hommes, souvent, pour aller en prison, le reste de la famille pour vivre dans une seule chambre immonde. Les maisons, ou les grands appartements étaient vidés en 24 heures. En pensant à de tels moments, les gens qui ont été emprisonnés déclarent souvent que les vraies victimes ont été les membres de leur famille, libres. En vingt quatre heures on devait faire le travail pénible du tri, diviser l'inventaire des objets de la maison en trois catégories: une qui sera emportée dans le nouveau logement, une autre qui sera abritée dans les caves, les garages et les greniers des amis, si les amis existaient, et la troisième condamnée à être abandonnée dans la maison. Personne, jamais, ne pourra connaître le destin des objets abandonnés ni estimer les dégâts produits dans les caves, les garages et les greniers des amis où les objets moisissaient, pourrissaient, étaient volés par les collocataires ou brûlés par les mêmes collocataires dans des poêles pendant l'hiver.

J'ai souvent questionné au sujet des livres ceux qui ont subi cette expérience. La question irritait. Elle paraissait la preuve que je ne comprenais pas la dimension de la tragédie, le problème des priorités. «C'était comme un incendie, me disait une dame, tu ne savais pas les choses que tu aimais, mais les valeurs: documents de propriétés, bijoux, objets d'art, meubles, tapis, fourrures. Puis, c'était les objets indispensables à la vie: habits, draps, vaisselle...» Peu invoqués dans les récits, les livres étaient sauvés quand même. C'étaient les femmes qui faisaient la sélection, beaucoup d'hommes étant en prison. Nous ne connaissons jamais la sélection que les hommes auraient faite: les bibliothèques leur appartenaient. Les femmes ont choisi premièrement les livres chers, les grandes éditions, celles avec des reliures riches. Leur choix a été la chance des albums et en même temps leur propre chance, parce que ces livres se vendaient mieux.

Derrière le rideau de fer, on aimait les albums d'art avec ferveur. Si on ne les trouvait pas dans sa propre maison, on devait les découvrir dans les maisons des autres ou dans les bibliothèques publiques.

Quand j'étais enfant, dans notre maison il y en avait une dizaine. Avant de connaître les livres, j'ai appris leur histoire. La moitié appartenait à ma mère, des albums d'art roumain: de peinture, des monastères, d'art populaire. Elle les avait reçus en prix pendant ses années de lycée. Sur la première page de chaque livre était inscrit le tampon du donateur, la Fondation Carol II. Par peur d'une perquisition, ma mère avait arraché les feuilles avec la couronne royale. Je n'ai jamais vu ces feuilles mais je connaissais l'histoire et j'étais très fière car je considérais ces livres comme un cadeau que le roi nous avait fait. J'avais envie d'en parler à mes amis, mais on m'avait appris que c'était dangereux.

L'autre moitié des livres a été apportée par mon père un beau matin en disant qu'il les avait achetés à une dame qui devait les vendre pour pouvoir manger. Aujourd'hui encore, je regarde ces livres le cœur serré. Les dix albums de chez nous et une vingtaine encore que j'ai trouvée dans la bibliothèque de mon professeur de français, ont suffi pour déclencher mon intérêt.

Durant mes études, ma passion pour les albums d'art s'est renforcée. Notre faim d'images était énorme. J'achetais tout ce que je pouvais, mais les gens de ma condition ne pouvaient acheter que les albums roumains. Un peu plus tard, j'ai constaté que dans ma bibliothèque il y avait des albums de peintres qui ne m'intéressaient pas et qu'il manquaient ceux des peintres que j'aimais. En outre, les bons albums étrangers m'ont fait découvrir la misère des miens. Je me suis sentie manipulée et dupée. Ma décision fut prise, je n'achèterai plus d'albums. J'ai commencé à fréquenter alors les musées, plus constants, pour voir de vrais objets.

*

Je regarde les vingt kilos de publications sur le thème du musée que j'ai accumulés au cours des quatre dernières années, en France. Ils sont intéressants mais quelque chose me gêne. Ils sont trop aimables, trop stéréotypés, trop impersonnels. Je compare un dépliant de musée à un dépliant d'hôtel. La différence n'est pas très grande (la publication de musée devra se transformer). Je ne sais pas apprécier ce qui aurait pu représenter pour nous ces vingt kilos de publications pendant les années du rideau de fer... Je me risque à dire peut-être pas grand chose. Dans ces publications, la vedette n'est plus l'objet.

J'ai lu les malicieuses instructions données par Umberto Eco pour préfacier un catalogue d'art, après avoir eu ce soupçon. J'ai choisi, sans beaucoup chercher, un fragment:

«La règle d'or pour un P.D.C. est de décrire l'œuvre de façon que la description puisse s'appliquer non seulement à d'autres tableaux mais aussi au rapport qu'elle entretient avec la vitrine du charcutier²².»

Je crois que les catalogues ne sont plus ce qu'ils étaient. En les utilisant, on ne peut plus construire des musées imaginaires.

Notes de Belkis inspirées par «Les musées absents»

BELKIS: Il y a des sociétés qui ont des musées, des sociétés qui n'ont pas de musées, et des sociétés qui sont privées de musées.

Peut-on concevoir, depuis la France, ce que représente le manque culturel, pire concorde, un monde qui méprise la culture et se déclare son ennemi? Comment pallier ce vide? Par le rêve, l'imagination, la lecture, l'expérience des autres car il semblerait que la soif de connaissance soit inversement proportionnelle aux facilités d'accès à cette connaissance. Et je me suis sentie bien stupide le jour où, faisant visiter le Louvre à une amie roumaine qui venait pour la première fois en France, elle me racontait l'histoire de chaque œuvre devant laquelle nous nous trouvions aussi bien, si ce n'est mieux, que ne l'aurait fait un guide professionnel.

Si le musée imaginaire de Malraux est effectivement cette capacité d'appropriation symbolique qui n'a pas besoin de support réel, alors les pays de l'Est sont remplis de ces musées, il y a trois ponts qui partent de Roumanie en direction de divers points d'Europe pour en témoigner...

Tante Hélène d'Athènes

En 1972 j'ai fait mon premier voyage à l'étranger. Pour obtenir le passeport j'ai attendu six mois. J'ai même dû subir une audience au Service des passeports de la «Securitate». L'entretien avec l'officier a été assez humiliant. Il m'a posé les questions «classiques»: pourquoi aller à l'étranger quand je n'ai pas vu dans mon pays tout ce qui mérite d'être vu, et pourquoi la personne qui m'invite ne vient-elle pas me voir au lieu de m'inviter? La discussion fut plutôt stupide. Ce qui m'a humiliée a été le fait que j'ai eu tout le temps peur: avant d'y aller, pendant l'audience et après. Pour des raisons différentes,

mais j'ai eu peur. Le passeport était l'appât ordinaire par lequel la Securitate raccolait ses informateurs. J'ai eu la chance de ne pas les intéresser.

Pour moi, ce voyage en Grèce était important pour trois raisons: premièrement je voulais «sortir». Pour beaucoup de Roumains, «sortir du pays» était devenu une obsession. Je connaissais des gens qui demandaient un passeport chaque année sans le recevoir. Ils étaient enragés. Ensuite, le voyage en Grèce me posait toute sorte de problèmes identitaires, je voulais voir le pays de ma mère, ma «matricie». Enfin, ce qui m'attirait était la Grèce antique, celle pour laquelle j'avais construit un des trois ponts.

J'ai reçu le passeport trop tard. L'attente, l'entretien avec l'officier et, de nouveau, l'attente ont tué mon appétit de voyage. En plus, en allant en Grèce, je n'ai pas trouvé la «matricie» de mes rêves; la société de consommation plaquée sur l'esprit balkanique ne me plaisait pas. J'ai décidé de ne pas aller dans les musées avant que mon humeur n'ait changé. J'habitais chez tante Hélène et essayais de faire ce que les grecs font: aller dans les bistrots et ignorer les musées. Je marchais beaucoup dans les rues. De temps en temps, je voyais l'Acropole. Je lui disais chaque fois: «ne perd pas l'espoir, je viendrai; je ne suis pas préparée». Δεν ἔμε εἴμι. Je lui parlais en grec. Après deux semaines je suis montée. Le seul souvenir que j'en garde est que, pendant tout le temps que je suis restée là-haut, j'ai eu les larmes aux yeux. Il y avait de tout dans ces larmes, je ne me risque pas à les analyser ici.

Après dix ans, je me retrouve en Grèce. Même problèmes de passeport, je dirais plus importants encore. Ceux qui ne voyageaient pas, continuaient à ne pas voyager. Obtenir le passeport commençait à devenir gênant.

Un seul jour en Crète, du lever jusqu'au couché du soleil. Vite, au musée d'Heraclion pour voir, de mes propres yeux, la déesse aux serpents. Enorme désillusion!!! Trop petite!!! Dans les albums, je n'avais pas fait attention aux dimensions. Très déçue, j'ai commencé à tourner autour d'elle. Le temps passait. Il m'a fallu longtemps pour comprendre que je ne pourrais pas m'éloigner. Je m'éloignais pour continuer la visite, mais je revenais sur mes pas, pour la revoir. J'ai beaucoup lutté pour me libérer. En Crète, j'ai découvert la force des objets, leur propre force et celle dont nous les investissons.

Le reste du voyage (trente jours) je l'ai passé à Athènes. Fin septembre. Le sentiment d'être là pour la dernière fois. Que faire de mieux que d'aller à Acropole? Chaque matin. Presque chaque matin. Je montais à pieds et je restais hors des murs, sous un arbre. Je lisais un livre. C'était un Cassirer que je n'ai jamais terminé. Pendant mes deux visites au musée d'Acropole je n'ai rien appris. N'importe quel Japonais qui a vu le site pourra réciter «la leçon» mieux que moi. Avec le prix des billets, très onéreux pour moi, je gagnais le

droit de tourner autour du Criophore, des Cores et du Hibou. J'ai tourné longuement, comme en Crète autour de la déesse. Je me demande même si, parmi les passionnés du musée, il n'existerait pas une catégorie des «visiteurs tournants».

*

J'ai lu récemment un article qui dénonçait la muséologie «de la nostalgie sensuelle», les «madeleines de la réminiscence» tout en préférant «les joies austères de la réflexion et de la théorie²³». C'est drôle, tout ce que j'ai vécu dans les musées de Grèce tient de la plus pure sensualité et «madeleinité». Ne pourrait-on pas concevoir une réflexion sensible, des madeleines qui pensent, un affect intelligent?

France, douce France

Pour évaluer un épisode de sa vie, on doit premièrement le mettre entre parenthèses; une fois éliminé, il ne reste qu'à en calculer les conséquences. Souvent les résultats sont bouleversants. Par exemple, pour ma propre compétence muséologique, l'expérience française a été si importante, que si je l'élimine, j'ai envie de dire, si elle n'avait pas été, rien ne serait. Les trois contacts que j'ai pu avoir avec le monde du musée français ont représenté une triple opération de cataracte.

Des musées que j'ai vu là-bas, j'en aime certains, d'autres m'intéressent et quelques uns m'ennuient franchement. Je m'ennuie dans les petits musées sans parti-pris, corrects, élaborés par des fonctionnaires qui les soumettent à la logique du prêt-à-porter, prêt-à-manger, prêt-à-regarder, le produit bon pour tout le monde et pour personne. Un grand musée devient presque automatiquement intéressant; bon ou mauvais, il pose des problèmes. J'ai beaucoup aimé les musées personnalisés, surtout les deux fantasmes de Mistral et de Obereiner. Le premier est le fuit de l'amour romantique de l'écrivain pour le monde arlésien et sa chance a été d'être devenu le musée d'un musée, échappant à la fureur des modes muséales. Le deuxième, naît du savoir souvent ironisé et du jeu bien maîtrisé de Jean-Luc, qui connaît la force destabilisatrice de la culture, le désordre qu'elle peut provoquer et qui, en tant qu'ingénieur, sait faire travailler ces forces en faveur de son musée²⁴.

Mais les plus subtils problèmes m'ont été posés par les écomusées. En 1990, j'en ai visité quelques-uns. Ils se trouvaient déjà à la troisième génération et moi je ne connaissais sur le sujet rigoureusement rien. En Roumanie,

l'écomusée n'existe pas encore. J'ai pris mon temps pour lire, regarder, réfléchir. Au vif coup de foudre que j'ai ressenti pour l'écomusée au début, j'oppose aujourd'hui une conclusion exprimée par un proverbe roumain: «Cine-l are, să-i trăiască, cine nu, să nu-și dorească» (Celui qui l'a, qu'il en jouisse, celui qui ne l'a pas, qu'il n'en désire jamais.)

Né d'une école de contestation, variante européenne du musée de voisinage américain (1967, Neighbourhood Museum d'Anacosta) l'écomusée prétend être le nouveau langage du musée, une autre communication avec le public. Plus de collections conservées pour elles-mêmes, plus de conservateurs qui aiment l'objet d'un amour vicieux, plus de savoirs ésotériques de la mise en espace «mais un environnement naturel et culturel à percevoir comme un tout qu'on reçoit en héritage, que l'on s'approprie, que l'on conserve et que l'on transmet en restant conscient des transformations que lui font connaître les créations et les destructions de l'homme...²⁵»

Au nom du **développement**, certains praticiens et théoriciens citant parfois Mao Tsé TOUNG et Lénine — comme le fait Hugues de Varine — ouvrent les portes du musée à la Révolution Culturelle qui va débarrasser l'humanité du concept étroit de culture imposée par les aristocrates et les bourgeois²⁶. Dans ces conditions, le point focal du musée ne sera plus l'artéfact, «...mais l'Homme dans sa plénitude²⁷». Certaines personnes de l'Est, en lisant ce genre de choses, commencent à avoir le hoquet. Grâce à l'anthologie d'André Desvallées, j'ai eu la possibilité de connaître par des morceaux-choisis les «pionniers», les «maîtres», les «fondateurs». Quelques pages de ce livre m'ont étonnée. J'ai ressenti le même étonnement en visitant Antigone, cette affreuse construction de Montpellier. Avant de la voir, je croyais qu'un certain mal était exclusivement roumain, roumain de facture communiste. Je me rend compte que mon recul face aux écomusées est dû, dans une certaine mesure, à leur littérature. En voyant des écomusées, on ne se rend pas compte à quel point ils se considèrent comme l'alfa et l'omega du musée. Leur ambition d'être reconnus, de s'organiser m'a surprise; leur penchant pour écrire rapidement leur propre histoire, m'a posé des questions. La grande culture, la vraie culture n'est pas aussi pratique, aussi bien organisée.

Mais on peut reprocher aux écomusées des choses moins subjectives. Ils pensent s'opposer au fragmentaire fétichisé²⁸ par les vieux musées tout en proposant un autre fragment, plus grand, un contexte qui devient texte pour un autre contexte absent²⁹. Nés de frustrations, ils produisent des frustrations. Ils se veulent un miroir pour la communauté qui les gère. Mais combien de temps peut-on se mirer? Et puis, combien de ces miroirs gardent leur bonne foi? Il y

a des miroirs menteurs, comme celui de la vilaine reine, qui reflètent perpétuellement des visages jeunes et beaux.

Le regard le plus pénétrant et critique de la littérature française dédié à l'écomusée est celui de François Hubert³⁰. Il découpe l'histoire de l'écomusée en trois séquences: les balbutiements des années soixante, dans le cadre des parcs naturels régionaux; les années quatr-vingt, période où l'écomusée découvre sa dimension historique et participative; «l'après 1980» qui est guetté par toutes sortes de dangers qui l'entraînent dans la dérive. Première génération, deuxième génération, troisième génération... y en aura-t-il une quatrième, se demande l'auteur? La réponse est affirmative à condition d'éviter les dangers. Des dangers signalés, je retiens celui de devenir le cadre où sont projetés tous les fantasmes micronationalistes. Puis, la dérive ludique: en voulant ne pas être poussiéreux et vieux, il risque de devenir «trop amusant»; échappant au seul rôle de conservation, il se retrouve piégé à n'assumer que celui d'animation. Mais une autre série d'observations cités par François Hubert me rendent méfiante. Je n'avais pas observé à quel point ce musée, né d'un mouvement contestataire, était si peu subversif. Je dirai qu'il a un regard soumis. Le pouvoir ne lui en veut pas et lui n'en veut pas au pouvoir. Souvent il glisse vers un passéisme édulcoré. Ses thèmes préférés sont le travail et les fêtes. Je commence à comprendre mon attitude de recul.

*

Y a-t-il un avenir pour l'écomusée en Roumanie? Par mimétisme, certains musées de plein air vont se déclarer écomusées en ouvrant un restaurant et en faisant un simulacre d'animation. Le recours à la communauté, au bénévoles du voisinage, ne se fera pas et je me demande même si ce n'est pas plus sage. La communauté fatiguée, déserte son propre musée. Ceux qui restent sont des outsiders, les spécialistes. C'est probablement le plus grand échec de l'écomusée. Cela me fait penser à l'anecdote des deux amis qui conduisaient un troisième à la gare. Tout en buvant un verre au buffet, les deux premiers se rendent compte que le train démarre, et ils parviennent à monter dans le train sous les yeux de celui qui devait partir et qui reste sur le quai.

Notes de Belkis inspirées par «France, douce France»

BELKIS: Il est vrai qu'à ses débuts, l'écomusée avait des revendications qui se voulaient contestataires, il est vrai aussi qu'il a échoué dans ses ambitions, simplement parce que les gens veulent bien se déplacer pour voir du quotidien,

mais celui des autres, pas le leur. En outre, on ne s'approprie pas un écomusée, c'est l'écomusée qui impose une nouvelle manière d'habiter un lieu, un espace naturel, une mémoire collective. Paradoxalement, l'écomusée parie sur le processus de modernisation, parce que sans lui, la critique qu'il est censé représenter n'aurait plus de raison d'être. L'écomusée n'est pas un contestataire, c'est un arriviste.

Torches, dynamite, barricades

Stage à Béziers, beaucoup de monde: philosophes, chercheurs, écrivains, conservateurs, étudiants. Je leur parle des musées de Roumanie en leur disant que pour le travail que nous nous proposons de faire nous avons besoin de grandes quantités de dynamite. Je leur explique que pendant longtemps, l'idéal du musée roumain a été de prouver la continuité des Roumains sur le territoire Carpatho-Danubien — en commençant par l'âge de pierre et en finissant par Ceașescu — pour pouvoir le glorifier. J'insiste sur le fait que la propagande communiste avait fait du musée un bouillon de culture pour les mensonges pathogènes les plus virulents et que, pour l'assainir, on ne peut pas se limiter à «l'outillage léger». Je prétends que le musée dans les pays de l'Est a la chance de pouvoir repartir à zéro et que, pendant les premières années, il aura un rôle civique important à jouer, il ne pourra pas agir sans parti pris — serein et indifférent — mais il devra devenir un champ de bataille, un spectacle avec torches, dynamite, barricades. Quelqu'un m'a interpellé pour me faire renoncer au mot dynamite, même à l'idée d'une intervention brutale qui risque de détruire ce que le communisme a bien fait. Je lui ai répondu que si j'avais été une juive sortie d'un camp nazi, il n'aurait pas essayé de me convaincre de l'utilité des routes que les nazis avaient bien construites...

Suite aux expériences de ces dernières années, j'ai diminué moi-même la quantité de dynamite, car j'ai découvert le danger que peuvent représenter les résidus. On ne peut pas tout démolir, il faut trouver des éléments de drainage, des antidotes.

*

Je travaille dans un musée fondé en 1906. Après 1950, son bâtiment en a été détourné pour devenir le siège du Musée du Parti Communiste Roumain. C'était une pratique courante dans les pays de l'Est, les partis communistes

agissaient comme les coucous, ils mettaient leurs œufs dans les nids des autres³¹. En 1990 les collections du musée d'ethnologie ont retrouvé leur maison. Mais pendant les deux premières années, nous avons travaillé pour démonter l'échafaudage communiste. Cela nous a coûté beaucoup d'argent. La dynamite a été utilisée en doses infimes. Les matériaux résultés ont été réorientés vers des musées d'histoire. Aujourd'hui, après cinq ans, nous continuons à lutter avec les résidus: panneaux, vitrines trop marqués par l'ancienne muséographie. Que faire avec? Nous sommes trop pauvres pour les jeter. Je me demande si l'oiseau Phœnix pourrait renaître en utilisant de vieilles plumes. Sommes-nous condamnés à trainer tous ces résidus après nous? Et il ne s'agit pas seulement de panneaux et vitrines démodés, mais aussi de personnes et de mentalités. Je crois que oui! Cela fait partie des circonstances dans lesquelles nous vivons. Au nord d'un passé encrassé et au sud d'un avenir informe, nous devons édifier les structures de notre présent.

*

Après 1989 on a beaucoup parlé d'un musée de la révolution. On faisait l'éloge des martyrs et le musée devait les sanctifier. De plus en plus controversée, l'histoire de la révolution n'est pas prête pour être muséifiée. En outre, personne ne s'y intéresse vraiment. Cela viendra, peut-être plus tard. Pour le moment, on ne fait pas la collecte des bribes: cartouches, objets enlevés des sièges du Parti Communiste, habits tachés de sang. Si jamais il existera un jour, il sera un musée de papier. On a parlé aussi d'un musée de la prison communiste. Le projet n'est pas abandonné.

Depuis cinq ans, le pouvoir reste passif, il ne fait pas travailler les musées en sa faveur. Tout ce qu'il essaie est de réprimer les initiatives en propulsant à la direction des musées, des fidèles, des personnes qui ne représentent pas un danger. Ce qui veut dire que le musée peut être un danger et le pouvoir le sait.

*

L'antidote est un remède spécifique. Le principe de l'antidote universel n'existe pas. Le musée roumain se trouve dans une double crise, due aux séquelles de l'idéologie communiste et au danger que serait une muséologie occidentale mal assimilée. Les deux maladies ont en commun le formalisme: l'un est morose, l'autre est rose. Un seul antidote peut être administré...

Le Musée antidote (M.A.)

Mode d'emploi

1. Le M.A. est recommandé dans les convalescences culturelles, sociales et politiques (périodes de transition).
2. Le M.A. n'admet pas de recettes. Son succès est dû à sa diversité et à sa mobilité.
3. On ne va pas au M.A. comme à l'église, ni comme à l'école, au tribunal, à l'hôpital ou au cimetière, mais comme au musée.
4. Le M.A. est le musée du «voilà». Ses présentations elliptiques libèrent l'objet des poncifs, de toutes connections stéréotypées.
5. Au M.A. on vient voir des objets. Les revoir ou les découvrir.
6. Dans le M.A. le visiteur a un seul droit, celui de regarder.
7. L'objet présenté par le M.A. est un objet (pas un témoin, pas une marchandise, etc.).
8. Le M.A. ne veut pas séduire. Il ne vend pas des souvenirs, il ne nourrit pas. Il ne dorlote pas les enfants. Il fatigue.
9. Le M.A. montre et cache aussi. Il s'adresse aux personnes disposées à investir (temps, imagination).
10. La cure de M.A. peut durer de un à trois ans.
11. Après la rémission de la maladie, le M.A. doit être repris de temps en temps, pour prévenir le syndrome M.B. (Musée Blasé).

Au Musée du Paysan Roumain, le **musée antidote** a fonctionné deux ans. Sept petites expositions temporaires, quatre expositions du Musée Missionnaire. Les sept expositions portaient des noms propres comme Durandal. Elles s'appelaient Maria, Anastasia, Ion. Marie était la construction la plus simple. Elle stimulait les dialogues du type:

— Voilà!

— Oh la la!...

Voilà la chaise, voilà le masque, voilà les œufs peints de Pâques. Un ethnologue étranger qui nous a rendu visite pendant la *Marie des Œufs*, nous a demandé si nous avions préparé l'exposition par des recherches préalables de terrain, une documentation bibliographique... C'était en mai 1990. Nous étions à peine installés dans le musée. Nous lui avons répondu que non. Sa surprise nous a contraint à lui donner des explications supplémentaires. Chez nous, pendant quarante-cinq ans, Monsieur, la fête de Pâques était quasiment interdite, chacun mangeait ses œufs rouges en secret à la maison. L'exposition est un geste, voilà l'œuf, un geste qui pour nous a une forte signification. *Marie*

des Chaises a sorti toutes les chaises des réserves. Rien que des chaises. Sans écriteaux.

Le Musée Missionnaire produisait des happenings dans la rue autour de quelques objets. Il provoquait les gens de la ville à se réapproprier la paysannerie. Le communisme a utilisé la culture du village comme emballage pour ses propres messages idéologiques. Par conséquent, les intellectuels ont eu une réaction d'overdose et les moins intellectuels ont adopté les produits du folklorisme.

Après deux ans de musée antidote, l'inauguration du Musée du Paysan Roumain s'est faite avec une exposition sur le thème de la CROIX. Rumeur à Bucarest, pourquoi la Croix? Pourquoi pas?

La question était posée même par des gens qui ne sont pas hostiles au christianisme. Les signes utilisés pour l'auto-représentation par l'ancien régime communiste avaient le monopole de toutes les positions privilégiées. Les emblèmes communistes, même marginalisés, souvent brutalement éliminés, continuent leur guerre avec les symboles des autres. La croix, mise à l'index par les communistes pendant quarante-cinq ans, sera agressée encore longtemps par les fantômes des livres que nous avons brûlés, des statues que nous avons abattues, des rites que nous avons abandonnés.

Le musée peut adopter une attitude équidistante et se retirer dans la sagesse d'un travail bien fait sur des sujets froids, ou bien choisir un des côtés de la barricade et lutter.

Notes de Belkis, inspirées par «Torches, dynamite, barricades»

BELKIS: Un musée peut-il être contestataire?

Les termes «musée» et «contestation» ne seraient-ils pas antinomiques?

Le musée est toujours une institution et, à ce titre, il participe du système qui gère le contexte dans lequel il est produit.

S'il conteste, alors il trouve une autre forme pour s'exprimer. Le musée est la première étape pour apprivoiser la culture sauvage, marginale. Jack Lang l'a très bien compris en faisant entrer le tag et le graffiti (pratiques des jeunes des banlieues défavorisées) dans l'institution muséale.

Chez nous, le musée apparaît comme un moyen de canaliser des forces débordantes avant qu'elles ne deviennent incontrôlables, et cela sous couvert de reconnaissance publique. Peut-on considérer que le musée a un autre rôle à jouer dans la situation actuelle dans les pays de l'Est?

L'exemple du Musée du Paysan Roumain tendrait à nous prouver que oui, mais la question qui se pose alors est: est-ce que le musée contestataire peut survivre à la période de transition que connaît la société roumaine actuellement?

Épilogue

BELKIS: Lorsque je suis arrivée en Roumanie en 1991, le Musée du 3 de la Șosea Kisseleff s'appelait déjà le Musée du Paysan Roumain, c'était écrit sur un grand étendard à l'entrée du musée. Mais l'intérieur n'était pas encore aménagé, il restait dans les salles les bustes de Lénine, de Marx, les panneaux à la gloire de Ceaușescu. J'ai visité ses salles à moitié vides, immenses et je me suis demandée comment l'équipe du Musée du Paysan Roumain pourrait se réapproprier un lieu si symbolique de l'ancien régime au nom du paysan roumain.

J'ai visité également en 1992 le Musée d'Histoire de Bucarest où, effectivement, on lit dans l'espace le sens de l'histoire qui va, comme tu l'as dit, de l'âge de pierre à l'âge de Ceaușescu. Vision d'un progrès continu, logique, infini. Lorsque j'ai visité ce musée, les dernières salles de cette histoire étaient fermées, cachées, comme si le musée avait la capacité d'effacer dans les mémoires aussi facilement qu'il peut effacer dans l'espace. Était-ce la volonté de supprimer l'image d'une histoire officielle, imposée par le pouvoir et qui ne relevait en rien d'un travail de recherche et de témoignages mais de propagande et de glorification du parti unique? Rien à blâmer, bien sûr. Attitude logique d'un après «révolution». Mais ces expositions, si elles ne nous disaient rien sur la réalité historique des quarante dernières années en Roumanie, elles nous disaient beaucoup sur le moyens employés par le pouvoir pour manipuler l'histoire dans le but de façonner les consciences à son image.

Tu parles de luttes contre les résidus de l'ancien système, mais la solution ne serait-elle pas dans une utilisation à bons escient de ces restes? Je ne crois pas aux leçons de l'Histoire, l'actualité nous le prouve chaque jour, mais faut-il pour autant cesser la lutte contre l'oubli? Le musée joue ce rôle de vecteur de la mémoire collective dans les sociétés modernes et ce n'est pas ce rôle, je crois, qui doit être remis en question, mais plutôt la manière dont il le joue.

Une exposition n'est jamais objective, elle répond toujours à des choix, ceux de ses concepteurs, ceux du contexte politiques et social dans lequel elle voit le jour. En ce sens, elle est toujours idéologique, qu'il s'agisse d'une exposition sur la grandeur du parti communiste roumain ou d'une exposition

sur la croix. Seules les valeurs changent, et le danger serait de ne pas être conscient de cet aspect.

Le Musée du Paysan Roumain est une barricade en lui-même, une contestation, une provocation même, une lutte du bon sens contre l'absurdité. Je ne vois pas comment en France un musée pourrait jouer un tel rôle; dans les ex-pays socialistes d'Europe, le musée se doit d'être militant parce que la période de transition que ces sociétés vivent lui donne un rôle actif. En France, et plus généralement en Occident, il se contente d'être le gardien de l'Histoire et des valeurs de la société. Même les expériences muséales les plus audacieuses, les plus originales, ne remettent pas en cause le privilège des musées d'être des hauts lieux de mémoire.

Pour toutes ces raisons, le dialogue entre les spécialistes du musée en Occident et ceux de l'Europe dite de l'Est ne peut être que profitable et souhaitable. Pendant trop longtemps le musée occidental s'est conçu et pensé en s'auto-observant, le miroir que peut être pour lui les musées d'Europe de l'Est devrait être pris avec la plus haute considération. Et le miroir reflète dans les deux sens...

IRINA: Tu as raison, Belkis, et je connais le mirage des miroirs, mais en même temps, j'ai peur que nous n'avions pas encore les yeux accommodés. Souvent nos yeux sont opaques. Regagner la fraîcheur du regard serait une condition.

Notes

1. BELKIS: alias Dominique Belkis thésarde à la Faculté d'Anthropologie et Sociologie de l'Université Lumière — Lyon II, France. Travaille depuis trois ans en Roumanie et dans la Péninsule Balkanique sur la populations mégléno-roumaine qui compte aujourd'hui environ 30.000 âmes.

2. Au printemps de 1994 à Bucarest, Jacques Hainard a exprimé dans une conférence le même penchant pour tout regroupement d'objets.

3. *Clacquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, sous la direction de Jean Davallon, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 209.

4. André Maurois, *Journal*, États-Unis, 1946.

5. *Museum international*, Revue trimestrielle publiée par l'UNESCO, 178, no 2, 1993.

6. Éditorial, signé M.L., in *Museum* 178, p. 3.

7. C. G. Screven, «Les études sur les visiteurs», in *Museum* 178.

8. Jacques Hainard, *Objets en dérive pour le «Salon de l'ethnographie»*, *Le Salon de l'ethnographie*, Musée d'ethnographie Neuchâtel, 1989, p. 29.

9. *Bibliothèques et musées*, 1975, Ville de Neuchâtel, Colloque, p. 123.

10. Binet L. Binni-G. Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*, Garganzi, 1989.

11. Danièle Giraudy, Henri Bouilhet, *Le musée et la vie*, La Documentation Française, 1977.
12. Krzysztof Pomian, *Musée et patrimoine. Patrimoine en folie*, Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1990.
13. Pour l'histoire des collections, voir: Krzysztof Pomian, *op. cit.* et, du même auteur, *L'Anticommanie: la collection d'antiquités aux 18ème et 19ème siècle*, EHESS, 1992.
14. Kenneth Hudson, *Entry as a privilege, entry as a right. A social History of Museum*, London, Mac Millan, 1975.
15. Bernard Deloche, *Muséologica. Contradictions et logique du musée*, 1989, p. 32.
16. Binet L. Binni-G. Pinna, *op. cit.* p. 22.
17. Krzysztof Pomian, *Musée et patrimoine...*, p. 186.
18. François Dagognet, *Le musée sans fin*, Collection Milieux, Champ Vallon.
19. «Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. Bordel conçu comme quelque chose qui renvoie à l'antiquité en raison de son côté marché d'esclaves, prostitution rituelle», François Dagognet, *op.cit.* p. 159.
20. *Ibidem*, p. 13.
21. André Malraux, *Les musées imaginaires*, Gallimard, Paris, 1965.
22. Umberto Eco, *La guerre du faux*, Grasset, 1985, p. 294.
23. Hélène Weis, «Collections... collecte...», *Hommes et société*, in *Revue des musées d'anthropologie*, pp. 3-4.
24. Une excellente description du musée de Cuzals dans: Jean-Luc Obereiner, «Cuzals. Musée de plein air de Quercy: tourisme profane ou anthropologie sacrée?», in *Musée et société. Actes du colloque*, Mulhouse, Ungersheim, juin, 1991, pp. 71-74.
25. André Desvallés, *Présentation, Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, textes choisis et présentés par André Desvallés., p. 222.
26. Hugues de Varine, *Le musée au service de l'homme et du développement*, Vagues, 1969, p. 57.
27. *Ibidem*, p. 59.
28. «...le musée est le lieu de la délectation fétichiste des objets partiels» et «Un écomusée est un anti-musée... C'est un musée où l'on refuse la fantasmagorie de l'objet partiel pour tenter d'y retrouver la jouissance de l'objet total», Jean Clair, *Du marteau-pilon à l'écomusée* (1974), Vagues, pp. 521-522.
29. «Si l'écomusée demeure "un lit de Procuste", jamais aux dimensions complètes du réel, jamais aux dimensions de la pure création, il ouvre cependant une brèche dans la muséographie conventionnelle.» Christian Bromberger, *Ecomusées et espaces bâtis: des formes architecturales aux significations culturelles, Territoire de la mémoire*, Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées, p. 89.
30. François Hubert, *Les écomusées après vingt ans. Ecomusée en France*, Actes des premières rencontres nationales des écomusées. Agence régionale d'ethnologie Rhône-Alpes, Ecomusée Nord-Dauphiné, 1978; *Dossiers écomusée, La muséologie selon Georges-Henri Rivière*, Dunod, 1983.
31. Berthold Unfried, «La Muséification du "socialisme réel"», in *Communications*, «L'Est: les mythes et les restes», no 55, Seuil, 1982, p. 23.