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 prétentions elliptiques libèrent l'objet des poncifs, de toute connexion stéréotypée.**
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 de 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 y investir (du temps, de l'imagination).**
10. **La cure du 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). Je recommande de laisser ce médicament à la portée des enfants.**

Irina Nicolau

TIRÉ À PART DE LA REVUE Martor no 23 (2018)
Revue d'anthropologie du musée du Paysan roumain
« Mettre en musée le changement : nouvelles pratiques curatoriales »

Auteurs:

Florian Fouché
Artiste, Paris, France
florianfouche@gmail.com

Marianne Mesnil
Ethnologue, professeur honoraire de l'Université libre de Bruxelles, Belgique
marianne.mesnil@skynet.be

Éditeurs associés du numéro:

Simina Bădică (Maison de l'histoire Européenne, Bruxelles, Belgique)

Gruia Bădescu (Research Associate at the School of Geography, University of Oxford)

Damiana Oțoiu (Département de sciences politiques, université de Bucarest)

Éditeurs permanents:

Anamaria Iuga (Directrice du Département des études ethnologiques, musée du Paysan roumain, Bucarest)

Corina Iosif (Chercheuse au Département des études ethnologiques, musée du Paysan roumain, Bucarest)

Couverture: extrait de « Moi et les musées du monde », publié dans *NEC (New Europe College) Yearbook* 1994. Repris dans *Martor*, Revue d'anthropologie du musée du Paysan roumain, no 2, 1996.

Le musée antidote mis en pratique

regards croisés d'un artiste

et d'une ethnologue

sur le musée du Paysan roumain

Florian Fouché et Marianne Mesnil

Au MTR, la salle « L'école du village » (photo F. F.).

Résumé

Dans un entretien réalisé pendant l'automne 2017 à Bucarest, Marianne Mesnil et Florian Fouché dialoguent autour de leur expérience du *Muzeul Țăranului Român*, la première en tant qu'ethnologue, le second en tant qu'artiste. Ils envisagent la pratique muséographique d'Irina Nicolau (1946-2002) et Horia Bernea (1938-2000), en convoquant des points clés de leur expérience. Ce sont, au sein du MTR, la salle « La Peste », les rideaux de « L'école du village », le manifeste « Le musée antidote », ainsi que la conception du « musée-père » et du « musée-mère » selon Irina Nicolau, ou encore la salle « Temps », etc.

À partir de ces réflexions, ils reviennent sur l'exposition que Florian Fouché a consacrée au MTR et qu'il a intitulée *Le Musée antidote* (Centre d'art Passerelle à Brest en 2014), ainsi que sur deux petites expositions faites par Nicolau, l'une en France, *Un village dans une malle* (Paris, 1991), l'autre en Belgique, *Roumanie en miroir, mémoires de tiroir* (Treignes, 1997) en collaboration avec Marianne Mesnil et Ioana Popescu. À l'heure où la fermeture provisoire du musée suppose une transformation de sa mise en espace, cet échange se veut une participation aux débats sur l'expérimentation muséographique qui a eu lieu au MTR sous la direction d'Horia Bernea entre 1990 et 2000.

L'article est accompagné de photographies et vues d'exposition de Florian Fouché.

En décembre 2012, Florian Fouché invitait Marianne Mesnil à participer à une conférence sur le MTR qu'il organisait à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris[1]. En septembre 2017, à l'occasion de la présentation de son livre en hommage à Irina Nicolau, *Une partie de ping-pong*[2], Marianne Mesnil invitait Florian Fouché à présenter sa démarche au MTR. De cette double rencontre, entre Paris, Bruxelles et Bucarest, a résulté un dialogue de l'artiste et de l'ethnologue autour de leur expérience du MTR, dont rend compte l'article qui suit.

1. Dans le cadre du séminaire « Des territoires » animé par Jean-François Chevrier.

2. Mesnil et Ionescu-Muscel. 2017. La présentation a eu lieu au M.T.R. en septembre 2017.

1. Faire l'expérience du musée du Paysan roumain

Marianne Mesnil : Lorsque vous avez vu pour la première fois le musée du Paysan roumain (*Muzeul Țăranului Român*) à Bucarest, qu'est-ce qui a provoqué votre intérêt pour ce lieu, au point d'y revenir et de vouloir y consacrer tout un travail personnel ?

Florian Fouché : En 2007, encore étudiant aux Beaux-arts, je suis venu en Roumanie pour voir l'ensemble de Brâncuși à Târgu Jiu[3]. C'est à cette occasion que j'ai visité le MTR pour la première fois. J'ai été frappé par la stupéfiante invention spatiale, entre art et muséographie, à partir d'objets paysans qui eux-mêmes remettent en question les classifications du type « art moderne », « art populaire » ou « art primitif ». Le musée interprète le lien de parenté direct de cet art paysan avec l'œuvre de Constantin Brâncuși et convoque, dans la muséographie même, des procédés, mises en formes et attitudes de l'art actuel. J'ai eu le sentiment de découvrir un musée où la tension entre la vie et la mort prenait forme dans l'espace. Quelque chose s'était produit là et s'était interrompu. Je devais revenir.

3. L'axe de la rue des Héros avec la *Table du silence,* la *Porte du baiser* et la *Colonne sans fin*. L'ensemble a été achevé en 1937.

M. M. : Lors de cette première visite, y a-t-il une salle qui a particulièrement attiré votre attention ?

F. F. : Dès l'entrée, il y a ce panneau qui indique la salle « La Peste. Installation politique » en direction du sous-sol. Cette salle est comme en périphérie du parcours, on peut la rater car l'escalier qui y mène est en retrait du hall monumental. C'est une des zones qui s'apparentent le plus à un décor scénique pour un théâtre d'objets sans acteur, constitué d'un enchevêtrement de lieux et d'éléments raccordés d'une façon inquiétante. Des accumulations de portraits et bibelots à la mode réaliste-socialiste forment une sorte de palais-musée monstrueux. Une simple porte à barreaux suggère une prison pour les paysans résistants, à proximité d'un bureau de boyard où traînent des coquilles de noisettes écrasées. Des alignements de coupures de presse disent une organisation contrôlée du quotidien et on voit dans une alcôve des visages

Au MTR, la salle « La Peste. Installation politique » (photo F. F.).

Au MTR, la salle « La Peste. Installation politique » (photo F. F.).

de paysans tués par la *Securitate*. Pour moi c'est une salle clé, autant par sa situation que par son sujet : la vision simultanée de l'histoire de la propagande et de la collectivisation de la production agricole en Roumanie à l'époque communiste. C'est là qu'on découvre que le musée du Paysan est aussi le musée d'une transition politique, que c'est son sujet caché. En lisant plus tard les échanges entre Horia Bernea et Irina Nicolau à propos de cette salle (mise en espace par Nicolau), j'ai pensé qu'il fallait la comparer à une œuvre de Joseph Beuys, la vitrine *Auschwitz Démonstration*[4]. Beuys parle d'« une tentative pour trouver un remède de remémoration », et affirme que l'atrocité d'Auschwitz est impossible à traduire « par une image »[5]. Quant à Bernea, il invoque une « salle-citation », « un mode de présentation de l'horreur, du dégoût » qui ne soit pas une tentative de « reconstituer » le communisme [Bernea et Nicolau 1998 : 231]. Une des questions centrales qui traversent le musée du Paysan est effectivement celle du refus de la reconstitution.

4. Vitrine réalisée entre 1956 et 1964, aujourd'hui conservée au *Block Beuys* (Hessisches Landesmuseum à Darmstadt).

5. Beuys précise encore : « [...]*la vitrine d'Auschwitz* n'est en réalité qu'un jouet, je n'ai pas prétendu rendre quoique ce soit de l'atrocité par ces choses-là. » [Beuys 1988 : 122].

M. M. : J'ai aussi le souvenir d'avoir perçu cette salle « La Peste » comme un tout à part, comme une trace organisée de ce déboulonnage de statues du défunt régime, qui a eu lieu dans tous les pays ex-communistes. Mais, dans une telle « installation », c'est aussi tout un langage qui est pointé du doigt dans un excès de laideur (que Bernea assimile au faux, au mensonge). En outre, l'accès à cette « installation politique » se fait par un escalier qui est plutôt censé mener aux vestiaires, et plus prosaïquement encore... aux toilettes ! Bref, d'une certaine manière, la spatialisation de ces misérables restes semble ici rejoindre les « poubelles de l'Histoire » (Trotski).

Ce qui m'a également frappée dans cette « mise en scène » de Nicolau, c'est l'usage qu'elle fait de la figure stylistique de la *redondance*. Telle qu'elle est utilisée, je ne peux m'empêcher de penser qu'elle exprime ici la dérision et donne à la salle une dimension subversive trop longtemps réprimée. Est-ce exagéré de voir, dans une telle spatialisation, une petite revanche – sans doute inconsciente – d'une ethnographe qui a choisi de passer ces années de plomb d'avant 1989 dans les caves de l'Institut d'ethnographie et folklore, à classer des archives, jusqu'à ce moment révolutionnaire où, jaillissant de l'ombre, elle a rejoint, cette fois en pleine lumière, l'ancien musée de Kiseleff pour participer à la construction du projet que l'on sait.

Il me semble que l'on retrouve cette figure de la redondance dans presque toutes les salles du musée où l'on peut voir des objets de même catégorie exposés « treize à la douzaine » (les œufs peints, les poinçons à pain, les cruches, etc.). Mais, dans ces compositions (que l'on doit à Bernea), la redondance n'a pas cette dimension subversive voire ironique, comme c'est le cas de l'« installation politique » d'Irina. Des statuettes de Lénine « treize à la douzaine » n'ont évidemment pas la même portée que des cruches !

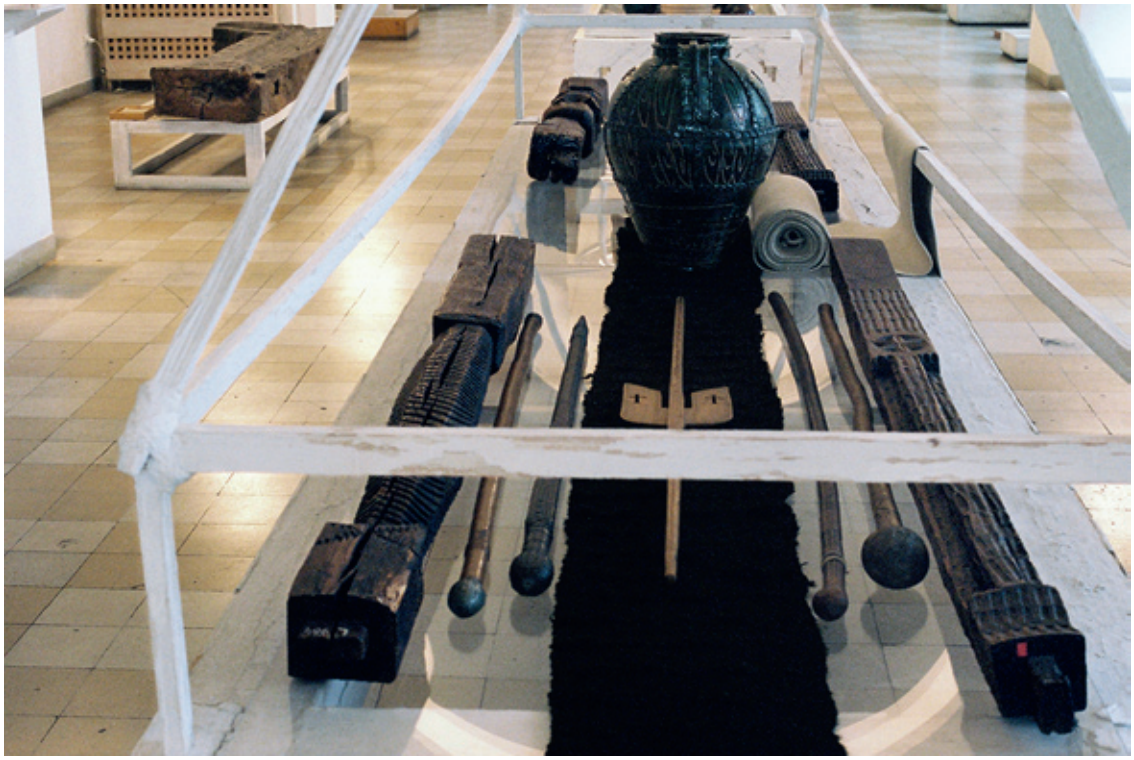
Autre aspect qui m'a frappé dans la salle « La Peste », c'est

la monstrueuse laideur du grand vase placé au centre de la pièce, auquel mène un tapis rouge, qui me laisse une impression de morbidité. Il me semble évoquer une urne funéraire démesurée. Sans doute parce qu'elle contiendrait les cendres d'un demi-siècle de totalitarisme !

Au MTR, la salle « La Peste. Installation politique » (photo F. F.).

F. F. : Dans la salle « La Peste » comme dans le reste du musée, l'articulation entre les objets des collections et leur mise en espace est une œuvre d'art en soi. C'est clair avec le mobilier, très hétérogène, qui propose une alternative au modèle de la vitrine et à l'idéologie de la surprotection des objets[6]. Les objets ne se consomment pas dans des vitrines, ils se consument dans le même espace que nous. Si je prends l'exemple de la salle « Triomphe », il y a cet alignement d'immenses tables-présentoirs en bois, très massives, avec des variations géométriques minimales qui rythment la grande galerie de l'étage. Ce sont des sculptures en elles-mêmes, comme si des structures modulaires de Sol Lewitt étaient

6. Bernea dit : « *À travers le mode d'exposition que nous employons, nous cherchons à rapprocher le visiteur de l'objet. L'absence des vitrines en est une preuve, entre autres* » [Bernea et Nicolau 1998 : 233]. Il faut noter cependant que, comme souvent au M.T.R., l'approche



Au MTR, la salle « Triomphe » (photo F. F.).

Au MTR, la salle « Triomphe » (photo F. F.).

combinées avec des architectures paysannes réduites et des métiers à tisser verticaux. Elles permettent un déploiement monumental d'objets paysans posés et suspendus.
Le mode de fabrication de ce mobilier laisse imaginer un « musée-atelier[7]». Il faut remarquer le revêtement de peinture blanche et de plâtre grossier qui s'écaille depuis le début. Ce type de finition est unique dans un musée ; c'est une texture qui correspond à une fabrication manuelle, réalisée sur place, à un mode artisanal qui n'imite pas mais accompagne la matérialité des objets présentés. Ce n'est pas du design commandé à une entreprise extérieure. Dans le même genre, je pense à l'ensemble de petites chaises en bois réunies sur un carré peint directement sur le carrelage au rez-de-chaussée : la peinture est marron, comme de la terre, mais c'est bien la peinture qui s'affirme clairement et du même coup l'artifice du musée ; on n'essaie pas de nous faire croire à une reconstitution du village, on affirme au contraire le nouveau lieu des objets.

dogmatique est finement contredite, ici par quelques magnifiques vitrines en bois et plexiglas. Certaines font penser à des couffins rétro-futuristes.

7. « Musée atelier » est un terme utilisé par Fernand Deligny, dans une lettre écrite à Jacques Lin en janvier 1970, pour qualifier les lieux de la grande expérimentation menée avec des enfants autistes dans les Cévennes. Là, des objets du quotidien sont autant de repères mis en évidence par ceux qu'il convient de ne plus appeler des éducateurs, mais des « présences proches » (Deligny 2018).

2. Irina Nicolau et l'expérimentation institutionnelle

M. M. : Comment votre enquête sur le musée a-t-elle changé votre perception de ce lieu ?

F. F. : En 2012, je suis venu au musée pour faire des photographies, voir les archives et rencontrer l'anthropologue Ioana Popescu, qui en était alors directrice adjointe et qui avait eu un rôle de premier plan au sein de l'équipe historique du MTR. Elle m'a raconté ce qu'elle appelait « les temps héroïques ». Je n'avais pas réalisé que l'activité du musée, son fonctionnement institutionnel, étaient aussi intéressants que les mises en espace[8]. Dans les salles du musée, l'histoire de l'expérimentation institutionnelle[9], du « musée à l'état perpétuellement naissant » [Bernea 1996 : 209], n'est accessible que de façon lacunaire (à travers ces albums

8. Sur la question de l'activité artistique et la notion d'« invention institutionnelle », voir Chevrier, 2015 (sur mon travail autour du MTR voir *ibid.,* p. 43-45).

photographiques qui montrent des étapes de construction des salles[10]). Donc il fallait enquêter. J'ai compris peu à peu l'importance de la personnalité d'Irina Nicolau, dont on n'a aucune idée quand on va visiter le musée. Seule une salle de conférence porte son nom. Dans le grand escalier d'honneur, vous remarquez qu'on a les portraits des directeurs successifs et de personnalités de l'anthropologie roumaine : que des hommes, jusqu'à Bernea.

Quand j'ai commencé à imaginer mon exposition sur le MTR, c'était très clair pour moi qu'il fallait mettre en avant Nicolau en partant de son manifeste « Le musée antidote » [Nicolau 1994 ; voir infra couverture], dont j'ai fait plus tard une banderole. C'est elle qui déclare le mieux les enjeux de ce moment de transition politique roumain : imaginer les bases d'un monde qui ne soit ni communiste ni capitaliste, « ni morose, ni rose », dit-elle, et le faire pratiquement, dans l'expérimentation artistique-muséographique. Il n'y a peut-être pas eu de révolution roumaine mais il y a eu le MTR. Réinventer le monde à partir d'un lieu pour l'art, ici le musée : peu d'institutions se donnent un tel programme. La norme, c'est plutôt la consommation culturelle. Nicolau le dit très bien : « 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. » [Nicolau 1994].

Mettre en avant Irina Nicolau, c'était aussi mettre à distance Horia Bernea. J'ai des réserves sur un certain nombre de ses positions intellectuelles, notamment sur sa façon parfois rigide et dangereuse de penser la tradition. Mais je crois que son mysticisme étrange dépasse cela et que son grand talent d'artiste-muséographe va bien au-delà de l'illustration d'un programme politique. J'ajoute que son idée de la « muséographie négative[11]» est brillante et peut être un outil dans des situations tout autres .

9. Le M.T.R. au delà de sa formule institutionnelle inédite (musée dirigé par un artiste, nouveau département de recherches en anthropologie,...), expérimente aussi du côté de l'éducation populaire (ce qu'on réduit à la « médiation » dans la plupart des musées) : sous l'impulsion notamment d'Irina Nicolau, le musée menait des actions de rue et organisait des ateliers avec le public.

10. Ces albums composés de grandes pages cartonnées recouvertes d'écrits, de dessins et de tirages argentiques sont des pièces uniques que les visiteurs peuvent manipuler librement. Par ailleurs, le M.T.R. a édité des livres-objets fabriqués artisanalement, à l'initiative de Nicolau. Celle-ci avait participé à la conception du premier livre consacré aux évènements de décembre 1989 [Marian, et al. : 1990].

11. Le concept de « muséographie négative » est issu d'une interprétation par Horia Bernea de la théologie négative chez Denys l'Aréopagite. De même que « la théologie apophatique définit – par exclusion – l'indicible et l'indéfinissable » [Bernea 1996 : 200], les formes de vie auxquelles les objets ont été associés demeurent, au musée, invisibles ; pas de reconstitution.

Au MTR, « Petites chaises en bois réunies sur un carré peint sur le carrelage » (photo F. F.).

3. Le Musée antidote : une exposition mise en abyme

M. M. : En 2014, à Brest, vous avez réalisé une exposition intitulée *Le Musée antidote* qui mettait en abyme les espaces du MTR. Comment l'avez-vous conçue ?

F. F. : Pendant mes années d'études, j'avais sans cesse cette expérience du MTR à l'esprit, comme une référence alternative. Entre 2012 et 2014, j'ai eu les moyens financiers pour produire un ensemble d'œuvres sur ce sujet. Je voulais inventer un espace entre art et information, sculpture et photographie. Pendant ces deux ans, le MTR a été pour moi un champ spéculatif qui m'a donné la distance nécessaire pour mettre en place mon propre travail plastique[12].

12. J'avais publié en mars 2013 un article intitulé *Le musée du Paysan roumain à Bucarest : un antidote*, dans la revue *D'A*, avec une introduction de Jean-Paul Robert et je prépare actuellement un livre qui sera publié en 2019 [Fouché 2019].

F. F. : *Cabinet d'étude à propos du Musée du paysan roumain* dans l'exposition *Le musée antidote* (détail), Centre d'art Passerelle, Brest, 2014 (photo F. F.).

F. F. : *Cabinet d'étude à propos du Musée du paysan roumain* dans l'exposition *Le musée antidote* (détail), Centre d'art Passerelle, Brest, 2014 (photo F. F.).

Mon exposition[13] articulait un espace de documentation et des propositions plastiques a priori autonomes. Dans une longue galerie avec lumière zénithale était déployé le *Cabinet d'étude sur le musée du Paysan roumain*. Là, mes photographies faites au musée étaient aimantées sur des plaques de métal suspendues. J'avais réuni des textes et documents sur une table d'information où l'on pouvait lire assis, confortablement. Je voulais rendre accessible l'activité invisible, par exemple en mettant à disposition des textes clés de la revue *Martor*, et j'envisageais ce travail comme un hommage à Irina Nicolau.
La conception de mon *Cabinet d'étude* reposait sur un choix clair : informer sur la muséographie performée du MTR (les objets de la collection sont secondaires) et en montrer les vestiges par la photographie. Je le faisais en esquivant l'idée du paysan exemplaire de Bernea, et en mettant en avant l'idée du « musée antidote » de Nicolau pour la portée critique, l'humour et le laconisme de son manifeste[14].
Ma pièce *L'École du village* était présentée à l'extérieur de cette galerie, sur son seuil. Dans les salles contiguës, je présentais un ensemble d'objets hétérogènes, sans lien direct avec le MTR, à la fois proches et discordants.

M. M. : Dans votre œuvre *L'École du village*, qui porte le nom d'une salle du MTR, vous donnez une place importante aux rideaux qui s'y trouvent. Quel sens ont-ils pour vous ?

F. F. : Ces rideaux sont des objets scénographiques sans rapport avec les pratiques traditionnelles paysannes. Ils ont été cousus par Irina Nicolau et d'autres ethnologues du musée, dans la salle même[15]. Ils séparent une salle de classe reconstituée, qui est aussi un des lieux de conférence du musée, du reste du parcours. La salle de classe elle-même est située à proximité d'un des plus importants « Cabinets d'étude ». De la même manière mon présentoir consacré à « L'école du village » était placé sur le seuil du *Cabinet*

13. *Le musée antidote*, CAC Passerelle, Brest, commissariat d'Étienne Bernard.

14. On peut rapprocher ce manifeste du texte d'Yvonne Rainer sur son analyse de *Trio A* [1966-2002 : 102-103) ou du manifeste *Poetry Is Vertical* [Jolas, 1932] qui met en épigraphe une citation de Léon Paul Fargue « On a été trop horizontal, j'ai envie d'être vertical... ».

15. Ioana Popescu a notamment participé à la confection de ces rideaux. Elle revient sur ce moment dans un entretien que j'ai réalisé avec elle en 2012. Celui-ci était consultable sur la table de documents du *Cabinet d'étude sur le musée du Paysan roumain* [Fouché 2019].

d'étude sur le musée du Paysan roumain. C'est un de mes premiers objets à photographies, une sorte de relief constitué de trois plaques de verre pour trois plans photographiques.
Le mode de présentation des photos fait qu'une image en cache une autre, de la même façon que, dans l'image, le rideau obstrue en partie la vue sur la salle de classe. Comme le dit Irina Nicolau : « Le musée montre et cache aussi. » [Nicolau 1994]. Le rideau permet de jouer sur plusieurs registres de l'idée d'invisible, physiquement et métaphoriquement : il y a d'un côté l'histoire de l'activité du musée en tant que centre de pensée et de l'autre tout ce qui nous sépare de notre enfance, que le jeu du rideau nous permet de retrouver.

Au MTR, la salle « L'école du village » (photo F. F.).

M. M. : Vous avez réservé une place importante à ces trois thèmes des rideaux, de l'école du village et des cabinets d'étude. Et, en effet, ce sont des thèmes qui ponctuent l'espace du MTR. Qui le ponctuent, mais pas n'importe où. Il s'agit toujours d'espaces situés sur les côtés, donc en marge des salles dans lesquelles les objets sont donnés à voir. Que peut signifier une telle spatialisation ? Pour amorcer une réponse,

F. F. : *L'école du village* (2013) dans l'exposition *Le musée antidote* (photo Aurélien Môle); bois, verre, peinture, aimants, tirages photographiques argentiques ; 200 x 220 x 60 cm.

Au M.T.R., le « cabinet d'étude » dans la salle « L'école du village » (photo F. F.).

Au M.T.R., un album dans le « cabinet d'étude » de la salle « L'École du village » (photo F. F.).

je propose de revenir un moment à l'article de Nicolau « Moi et les musées du monde » (1994), où elle expose la manière dont elle perçoit la visite d'un musée et, ce faisant, met en valeur une conception double et complémentaire de sa muséologie. Elle y distingue le « musée-mère », fondé sur une perception intuitive, dédramatisée et non contraignante de ce qui est exposé, et le « musée-père », qui répond à une conception classique de l'institution muséale issue du mouvement des Lumières et qui vise essentiellement à faire voir une « mise en ordre du monde » dont la portée se doit d'abord d'être éducative .

Ainsi, qu'il s'agisse de « L'école du village », lieu d'accueil de cours et séminaires de toutes sortes, ou des « Cabinets d'étude » qui permettent à ceux qui le souhaitent d'en savoir plus sur les objets exposés, ces petits espaces aménagés par Nicolau en marge des grandes salles du MTR conçues par Bernea apparaissent comme autant de points d'arrêt possibles, durant le « libre parcours » des salles Bernea du musée qui s'oppose au parcours « fléché » et ponctué d'étiquettes des musées classiques [voir Mesnil 2006 : 33-48].

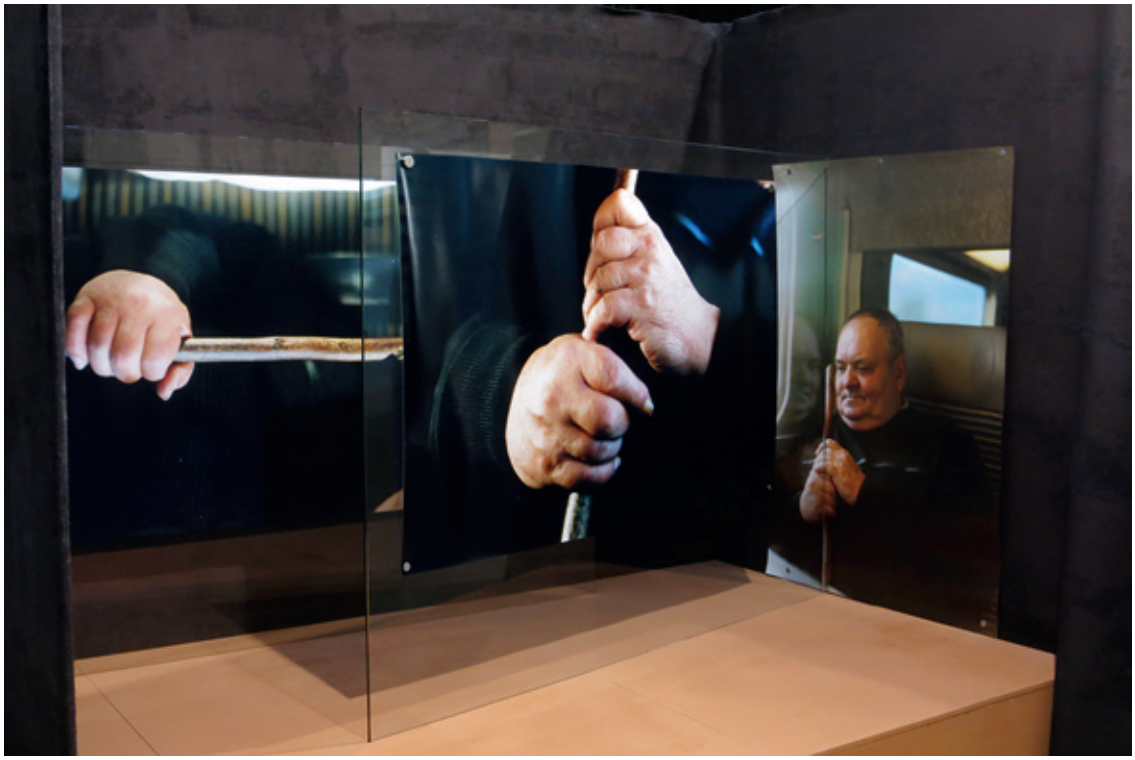
C'est grâce aux informations ethnographiques mises à disposition dans ces zones de savoir en marge que les objets sélectionnés et exposés selon des critères esthétiques peuvent être recontextualisés par rapport à leur provenance .

Enfin, on aura remarqué que ces rideaux ont de grandes poches. Et je ne peux m'empêcher de penser à ce qu'écrit Nicolau à la première page de son livre d'hommage à son père, Haide, Bre! : « Je rêve d'un livre qui aurait des poches et des moustaches. » [2000 : 8]. Lors de séances de couture comparables à des veillées (cette importante institution villageoise qui a donné son nom de Sezatoare à l'une des premières revues d'ethnographie roumaine), en cousant ces poches aux rideaux de « L'école du village », avec l'aide de quelques autres complices, sans doute Irina a-t-elle réalisé une partie de son rêve !

16. À ceux qui reprocheraient à cette opposition de relever d'une conception obsolète du rapport masculin/féminin, on répondra qu'ici, le pôle « féminin » de l'opposition correspond au travail muséographique de l'homme artiste Bernea tandis que le pôle « masculin » correspond largement à l'apport de la femme ethnologue Nicolau. C'est pourquoi, pour opposer « musée-mère » et « musée-père », je préfère emprunter à Jung son opposition entre *anima* et *animus*, chacun de ces pôles correspondant à l'une des composantes psychiques de tout être humain.

17. Il ne faudrait pas en conclure pour autant que l'apport de Nicolau au M.T.R. se limite à réintroduire des espaces de rationalité en marge des salles conçues par Bernea. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser aux salles qu'elle a elle-même conçues : salle « La Peste »; salle « Temps »; salle « Fenêtres ».

F. F. : *Dans le train Lyon Bucarest* (2013) ; bois, peinture, feutre de piscine, verre, tirages photographiques argentiques, aimants, roulettes ; 300 x 250 x 210 cm.



F. F. : *Dans le train Lyon Bucarest* (détail).

Pour en revenir à votre exposition, je remarque que *Dans le train Lyon-Bucarest* est une œuvre qui délimite un espace particulier d'une façon qui n'est pas sans rapport avec les rideaux du MTR.

F. F. : *Dans le train Lyon-Bucarest* est un petit théâtre sur roulettes, un bloc scénique ouvert qui est à la fois un corps en soi et la présentation fragmentée d'un personnage assis dans un train. Il n'y a pas de vue sur l'extérieur du compartiment. On devine seulement le rebord d'une fenêtre à travers laquelle le visage de l'homme regarde. Ce visage se reflète non pas dans la fenêtre du train mais dans l'une des grandes plaques de verre sur lesquelles deux autres photographies sont aimantées.
Il est un lieu déplaçable (*sculpture as place*, comme dit Carl Andre). Conçu pour résister à toutes les situations d'exposition, à toutes les agressions architecturales : sol, murs, éclairages divers. Il faut l'orienter, le disposer dans l'espace, idéalement un passage, mais il contient sa propre mise en espace. Il met en abyme l'espace d'exposition tout en restant impénétrable. Mais il n'en est pas moins vulnérable, comme tous les objets montrés au musée, c'est-à-dire qu'il est nécessairement associé à un fond, à un décor aux composantes physiques et institutionnelles. Cette question de la fragilité de l'objet perçu dans les circonstances de perception exceptionnelles du musée ou de n'importe quel lieu d'art nous ramène au MTR. Le train Lyon-Bucarest n'existe pas. Pour ma part, je me suis rendu à Bucarest en avion, depuis Paris. À chaque fois que j'ai montré cette pièce, elle a suscité des fantasmes. Certains y ont vu un aveugle avec une canne, d'autres un Rom ou un paysan.

4. Les piliers de maison paysanne*, La Petite Fille punie*

M. M. : *La Petite Fille punie* semble être une « installation » du même type. Pouvez-vous expliciter ce titre ?

F.F. : *La Petite Fille punie* (2013), plaques de métal, bois, scotch de masquage, tirages photographiques argentiques, peinture, aimants ; 302 x 200 x 150 cm ; collection CNAP, Paris.

F. F. : Oui, c'était le second de mes grands assemblages à photographies, qui devaient installer un trouble par rapport au sujet MTR. *Dans le train Lyon-Bucarest* était introductif ; *La Petite Fille punie*, plutôt perturbateur. Lors d'une visite au musée national d'Art moderne en 2013, j'ai photographié une sculpture de Brâncuși, la *Cariatide* de 1943-1948. La photographie la décrit telle que je l'ai vue dans l'exposition, retirée dans le coin d'une grande salle blanche, isolée par un système de « mise à distance » : un élastique tendu entre deux petits poteaux gris, au sol, devant elle. Ce jour-là, à Beaubourg, la *Cariatide* était « au coin », maltraitée, et j'ai vu « la petite fille punie ». Ces mots qui allaient devenir un titre me sont venus au musée. Tout part donc d'un fantasme au musée, de ma perception de l'accrochage en tant que mise en scène involontaire et absurde. Dans mon atelier, j'ai rapproché ma photographie de deux autres faites quelques jours après, montrant un lit dans une chambre éclairée par une petite lampe. Une personne, dont on voit seulement la main, est cachée sous une couverture tendue. Le rapprochement physique des images relie deux espaces hétérogènes. Me contenter d'un point de vue sur les ratages de la muséographie contemporaine ne me satisfaisait pas. J'ai voulu enfouir la dimension critique en extrapolant l'absurdité. J'ai d'abord fait une maquette et plus tard *La Petite Fille punie* est devenue un parallélépipède en bois de trois mètres de haut, qui porte les trois grandes photographies aimantées sur des plaques de métal.

M. M. : Avec cette œuvre, le rapport avec le sujet MTR semble à première vue encore plus distant.

F. F. : *La Petite Fille punie* introduisait une distance avec le monde du MTR tel que décrit dans mon *Cabinet d'étude*. La dimension physique des grands formats photographiques,

Au MTR, les « piliers de maison paysanne », (photo F. F.).

F. F. : *La Petite Fille punie* (détail : dans l'assemblage est aimanté une grande photographie de la *Cariatide* de Constantin Brâncuși telle que vue au Musée national d'art moderne).

les jeux optiques et visuels, le mouvement du corps sous la couverture agitée qui passe du haut vers le bas de l'assemblage, introduisaient une tension sexuelle, un érotisme caché, situé du côté de la contrainte, du masochisme. Je voulais faire surgir une représentation que je n'ai pas trouvée au MTR : le corps sexué de la scène primitive. La spatialisation et le montage des images, para-cinématographiques, pouvaient suggérer aussi un « pseudo-rituel[18]» .

M. M. : Par ailleurs, à travers la *Cariatide*, *La Petite Fille punie* renvoie aussi à la présentation de piliers en bois au MTR, qui renvoient eux-mêmes à Brâncuși.

F. F. : Oui, la référence à la *Cariatide* de Brâncuși permettait un dialogue avec une mise en espace spécifique de Bernea : j'ai photographié au MTR les deux piliers de maison paysanne d'Olténie qu'il a isolés sur une cloison colorée. Ce sont des fragments d'architecture qui peuvent en soi évoquer le motif générique des *Colonnes sans fin*[19]. Mais leur présentation sur de petits socles et l'ajout des blocs de bois blancs à leur sommet génèrent un nouvel assemblage qui rappelle la *Cariatide* de Brancusi.

Dans mon *Cabinet d'étude*, j'avais situé cette photographie des piliers dans un angle, à proximité du passage qui mène à *La Petite Fille punie*. Ce rapport dans l'espace permettait d'opposer des normes muséographiques, de faire diverger ce que Bernea nomme des « contextes actifs » [Bernea et Nicolau 1998 : 237]. Le fond blanc sur lequel la *Cariatide* apparaît la rend insituable, c'est l'effet fantastique du *white cube* international. Brian O'Doherty décrit le *white cube* comme la seule convention stable de l'art actuel, un lieu assimilable aux limbes, car, pour y être, « il faut être déjà mort » [O'Doherty 1976-1981 : 37]. Le MTR est bien un lieu de création actuel mais il n'utilise pas la convention du *white cube*. Il déconstruit la définition classique du musée, de la galerie d'exposition,

18. Le terme est employé par Mike Kelley [2013 : 367] à propos de son œuvre *Day Is Done* (2005): «*[...] I've always thought that art is a kind of pseudoritual. It's about the development of some kind of belief system, for want of a better term, that's simply negated and replaced with another one. And to me, it's very much like a materialist replacement for, say, politics and religion. For forms in which you have to invest some belief, art substitutes forms that don't demand such affirmation. You can say that's just entertainment, and maybe it is. But perhaps religion and politics are just entertainments too.* » J'ajoute qu'au M.T.R. j'ai souvent parcouru la salle « Fenêtres » avec à l'esprit *Day Is Done* qui est sans doute la plus ambitieuse des tentatives récentes pour faire de l'art une anthropologie « sauvage ».

19. Le M.T.R. est le lieu qui permet le mieux de saisir ce que l'art de Brâncuși a pu capter de la vie des formes paysannes.

car c'est un musée qui ne nie pas les processus de vie et de mort des objets : « Nous avons cherché à représenter l'idée de mort assistée », dit Irina Nicolau [Bernea et Nicolau 1998 : 234].
Le MTR invente un lieu idyllique pour des objets. C'est extrêmement rare, et mon travail se développe la plupart du temps sur la base d'expériences moins idéales. Les objets dans le monde m'intéressent quand ce que j'appelle leurs configurations corrompues produisent des troubles psychophysiologiques : elles me permettent de construire des sculptures-lieux, comme *La Petite Fille punie*.

M. M. : Sur la question de la mise en espace, vous opposez les « configurations corrompues » au « lieu idyllique pour des objets » que constitue le MTR. Pouvez-vous préciser cette opposition ?

F. F. : Certains objets, dès qu'ils quittent leur milieu, sont amoindris, affaiblis. Mais ils gagnent autre chose, un certain éclat du déplacement ou même du dépaysement. C'est cela que j'appelle les configurations corrompues. J'en vois souvent, pas seulement dans les musées, et je les photographie. Parfois je les mets en place moi-même.

5. Avenir du MTR : le musée expose le musée ?

M. M. : Au moment de notre visite de septembre 2017 au MTR, le bâtiment entrait dans sa dernière phase de travaux de restauration et les collections avaient été mises à l'abri. Vous avez proposé que nous visitions ce chantier et vous m'avez confié vos craintes face à la tâche quelque peu écrasante qui incombe à la nouvelle équipe. Et c'est vrai que l'on imagine l'ordre des difficultés à affronter, puisqu'il s'agit à la fois de respecter l'esprit de la première équipe et de ne pas en « fossiliser » la démarche, ce qui serait en totale

contradiction avec la vocation « révolutionnaire » des premiers temps. Qu'auriez-vous envie de dire à ceux qui se trouvent en première ligne pour faire renaître ce lieu bien particulier ?

F. F. : C'est un moment historique pour le musée. Les travaux ont un effet de table rase. Étant donné la fragilité des dispositifs de l'époque Bernea-Nicolau, le musée dont j'ai connu les vestiges magnifiques pourrait définitivement disparaître. Mais je pense aussi que l'équipe actuelle peut inventer la façon de montrer son histoire récente. Quand j'envisage une possible disparition, j'ai à l'esprit un antécédent récent. Le MTR est un des rares lieux de l'art actuel où une mise en espace s'est construite dans le temps, où des objets ont trouvé leur place dans le monde ; je retrouve ce type d'investissement radical au *Block Beuys* à Darmstadt ou dans l'appartement-atelier d'Edward Krasinski à Varsovie (où l'art et la vie étaient confondus). Le *Block Beuys* a été restauré récemment : les murs originellement recouverts de tissu orangé ont été changés en murs blancs façon *white cube* : c'est un massacre.

Au MTR, l'idéal serait de privilégier la présentation à l'identique du plus grand nombre de vestiges de l'époque Bernea-Nicolau[20], mais en y intégrant des zones ou salles nouvelles qui donneraient les clés de cette histoire des années 1990 : l'expérimentation muséographique (qui inclut la forme institutionnelle) et le musée d'une transition politique. Le nouvel objet du MTR, au-delà de l'art paysan, devient donc le musée des années 1990 : il faudrait donc muséographier l'acte muséographique. Cela implique de rendre ce geste lisible.

Un des axes de pensée originels du MTR était le refus de la reconstitution [Bernea et Nicolau 1998 : 225], or le musée à venir va devoir inventer la manière de reconstituer ses mises en espace d'origine[21]. Il faudrait qu'on puisse distinguer nettement les mises en espace historiques des nouvelles : pour ces dernières, à mon sens, on ne doit pas chercher à

20. L'architecture, telle qu'elle a été modifiée par la restauration, nécessitera des réaménagements dans des zones clés : la salle « Temps » a été considérablement réduite par un énorme coffrage : un des objets les plus importants, un grand bac en bois taillé dans un seul tronc, ne pourra plus être montré.

21. Beaucoup de questions techniques nécessiteront une grande délicatesse. Ainsi, les grands présentoirs

de « Triomphe », probablement écaillés par leur déplacement, doivent-ils être recouverts à nouveau de plâtre et peinture? Doit-on réactualiser ce geste? L'un ou l'autre choix peut aboutir à un fétichisme morbide ou à une actualisation malheureuse. Tout dépend de la manière dont ce sera fait. Mais c'est dans ce type de détail que l'on pourra transmettre ou non la qualité d'espace du musée.

imiter un supposé style Bernea-Nicolau mais plutôt à dégager et interpréter les concepts clés du MTR. Par exemple, l'idée radicale d'un musée sans cartels devrait être respectée (ces dernières années on avait plutôt multiplié les cartels). Une autre invention à reprendre est celle des cabinets d'étude. On pourrait créer des zones d'information disséminées sur la muséographie des années 1990 ; l'une d'elles pourrait être consacrée à Irina Nicolau et à l'idée du « musée antidote ». De façon plus générale, il faudra faire apparaître l'importance de Nicolau, et documenter l'activité du musée sans pour autant tomber dans la morne exposition d'archives. Par ailleurs, à mon sens, des salles réalisées après Bernea et Nicolau, comme « Minorités », « Ensemble » ou « La nourriture qui relie » ne tiennent ni plastiquement ni conceptuellement : les refondre entièrement permettrait peut-être de donner une vraie place à l'histoire des Roms et – autre défi – de transmettre l'esprit de la lutte à la fois paysanne et internationale autour de Roșia Montană.

L'institution pourrait aussi renouer avec la tradition des rencontres internationales des années 1990, où un Gérard Althabe réagissait par un texte critique mémorable à la muséographie en cours [Althabe 1993]. Il faut aussi se donner du temps, c'est une autre leçon de l'histoire du MTR[22].

22. Voir notamment ce passage [Bernea et Nicolau 1998 : 236] : « *Irina Nicolau : Tu disais un jour que tu voudrais laisser des socles vides pendant des années, dans une exposition, jusqu'à ce qu'ils trouvent enfin les objets qui leur sont destinés.*
Horia Bernea : C'est un degré de liberté que je ne ressens pas comme un excès ou un abus. Parce que cette adéquation doit advenir naturellement et c'est très difficile. »

6. Table du silence et « Table des fées »

F. F. : Vous avez rencontré Irina Nicolau à l'Institut d'ethnographie et folklore de Bucarest en 1969 puis partagé une recherche de terrain avec elle. Après 1989, vous la retrouvez au MTR et c'est en 1997 que vous collaborez, avec Ioana Popescu, à l'exposition Roumanie en miroir, mémoires de tiroir, qui a eu lieu à Treignes en Belgique. Avez-vous étudié l'art populaire roumain pendant votre carrière d'ethnologue ?

M. M. : Mon premier séjour d'enquêtes en Roumanie (de mai

à septembre 1967) devait donner lieu à l'élaboration d'un travail de fin d'études portant sur l'art populaire en Roumanie [Mesnil 1967][23]. Je fus alors dirigée vers le musée d'Art populaire de Calea Victoriei et vers le musée du Village, les deux institutions qui avaient accueilli les objets du musée de la Chaussée Kiseleff (actuel MTR), chassés de ce lieu lors de l'installation du musée du Parti communiste roumain [Mesnil 2006].

Mon premier travail fut donc de visiter les réserves de la Calea Victoriei, et en particulier la collection de piliers sculptés des maisons paysannes. Pour le terrain qui suivit, je fus rattachée à une équipe de chercheurs de l'Institut qui devait se rendre dans les villages de Runcu et Dobrița, deux localités de Gorj (Olténie du Nord), à quelques kilomètres de la petite ville de Târgu Jiu .

Le hasard a donc fait que j'ai pu découvrir le site aménagé par Brâncuși dans cette localité. Les trois monuments imposaient

23. En tant qu'étudiante boursière, l'Académie roumaine m'avait rattachée à l'Institut d'ethnographie et folklore que dirigeait alors Mihai Pop, qui fut également mon directeur de recherche.

24. Il s'agit de localités qui avaient déjà fait l'objet d'enquêtes, avant la guerre, par l'équipe du sociologue Gusti dont Mihai Pop faisait alors partie.

Au MTR, la salle « Fenêtres » (photo F. F.)

d'eux-mêmes le rapprochement entre trois objets de la culture paysanne de la région : la *Colonne sans fin* renvoyait de manière explicite à l'un des motifs de colonnade sculptée des réserves de la Calea Victoriei ; de même que la *Porte du baiser* renvoyait au motif du portique paysan vu au musée du Village. Quant à la *Table du silence*, elle évoqua bientôt pour moi une pièce du mobilier des régions méridionales du pays : la petite table en bois, ronde et basse, dont j'allais apprendre la fonction rituelle dans les traditions paysannes liées à la naissance. On la désignait, dans ce cas, du nom de « Table des fées » (*Masa ursitoarelor*), de ces trois Parques qui venaient, à la naissance d'un enfant, prédire son destin, et à qui on laissait, sur la petite table, une offrande pour les amadouer. Cependant, si ce rapport entre arts savant et populaire semblait aller de soi pour l'Occidentale que j'étais, ce n'était pas le cas dans un rapport inverse, comme l'ont révélé quelques témoignages recueillis en ce printemps 1967, dans ce « parc Brâncuși ». J'y ai fait des photos et posé quelques questions à des paysans de villages voisins, venus se reposer sur l'un des sièges en pierre entourant la *Table du silence*, après une visite au marché. Interrogés sur ce qu'ils pensaient de ce site, tous m'ont répondu : « Ce n'est pas de chez nous. »

Mais une paysanne que j'interrogeais au village de Runcu me répondit : « Je connais les monuments de Târgu Jiu. Ils sont beaux, très beaux, surtout en été. » Une réponse qui n'aurait sans doute pas déplu à l'artiste.

7. « Le cocon de l'ethnologue »

F. F. : Je n'ai pas vu l'exposition *Roumanie en miroir, mémoires de tiroir*, mais d'après les photographies la zone du « Cocon de l'ethnologue » est intrigante. On perçoit sous les combles une sorte de tente faite de deux parois, agrégat de tissu blanc et de plastique transparent. Une fenêtre (comme

sur le rideau de « L'école du village ») est taillée dans le plastique transparent, ce qui est une belle invention. Selon la description de Nicolau, le « Cocon » contient « de petits objets utilitaires que l'ethnologue traîne avec lui sur le terrain pour survivre ». Nicolau dit qu'elle fait « un portrait-robot de l'ethnologue Marianne avec des objets colorés en rose et miniaturisés » [Nicolau 1997 : 166-17]). En quoi consistait cet ensemble d'objets colorés ? Vous reconnaissiez-vous dans ce portrait ?

M. M. : Pour ce qui est de ma démarche d'ethnologue, en partie, sans doute. Se déprendre de ses repères pour aborder l'inconnu est inhérent à toute démarche ethnologique et peut mettre à l'épreuve l'ethnologue, corps et âme. Et, lorsque le besoin de se replier sur soi-même devient une affaire vitale, pour faire face à la grande fatigue qui survient, il faut trouver une parade. C'est ce genre de parade que représente ici le « Cocon » : en dessinant un petit carré dans l'exposition, Nicolau a admirablement traduit plastiquement cette idée du petit espace « réservé » qui offre les conditions minimales d'isolement. Elle a délimité cet espace avec des parois en cellophane et des tissus ajourés dans lesquels elle a découpé des fenêtres. Le cocon apparaît ainsi comme une mince protection qui assure un relatif isolement à l'ethnologue fragilisé par l'épreuve de la mise à distance de soi. Les parois fines et translucides, pas même la coquille mais la membrane d'un œuf, permettent de conserver une certaine perméabilité avec ce qui vient de l'extérieur. Par sa configuration, l'espace du cocon reste très proche de son environnement. Ce que souligne encore le feuillage d'un arbuste fiché à son entrée. Ainsi, à la fois séparé du reste de l'exposition et en prise sur l'extérieur, le cocon me semble bien illustrer un aspect de la conception muséale de Nicolau que vous avez relevée à propos des rideaux de « L'école du village » : l'idée d'un jeu de montrer/cacher, idée que vous reprenez dans votre propre

élaboration autour du MTR.

Le « Cocon » de l'exposition délimite un espace clos, donc relativement soustrait au regard du visiteur, si ce n'est que les matériaux utilisés pour cette construction légère sont plus ou moins transparents et que les fenêtres qui y sont pratiquées permettent une certaine indiscrétion qui laisse voir ou deviner le contenu de cet espace d'intimité.

Après ce qui vient d'être dit du « Cocon », l'inventaire de son contenu peut surprendre. En effet, il contient deux catégories d'objets. La première qu'évoque Nicolau relève du kit de survie ou du matériel de camping. Ce sont des objets du type lampe de poche, canif, ou encore, pour les zones électrifiées, le « plongeur » qui permet la préparation à toute heure d'un café (peu probable en milieu rural) ou de toute autre boisson chaude réconfortante. On y trouvera aussi l'indispensable matériel d'enquête : enregistreur, appareil photographique, crayon et bloc-notes. Bref, rien de quoi surprendre. Par contre, ce qui pourrait dérouter, par rapport à l'évocation d'un tel équipement de terrain, c'est de trouver dans ce cocon des objets qui relèvent d'une tout autre catégorie. À commencer par le bureau en bois, encombré de toutes sortes de papiers, encriers, livre[25]. Tous ces objets sont là, non pour faire référence à un lieu concret correspondant à cet espace intime aménagé sur le terrain[27], mais pour renforcer sa dimension symbolique, en y ramenant l'évocation d'un cadre de travail qui est celui du chercheur « chez lui » (dans son bureau). Il y a donc là une double représentation, où sont évoquées tant les conditions matérielles que mentales de l'ethnologue. Outre le « kit de survie du voyageur », le cocon contient aussi des objets qui relèvent de son univers mental. Ce qui en fait l'originalité, c'est qu'il s'agit d'une véritable fiction spatiale, aux antipodes de la « reconstitution », à la fois comme création d'un espace imaginaire et par ce mélange d'objets de « terrain » et de « bureau ».

Enfin, un dernier objet bien particulier figure dans le cocon

25. En particulier, la couverture d'une brochure, *À travers la Roumanie pittoresque* [Detaille : 1935], où figure une jeune paysanne filant sa quenouille ou encore une photo de la collection du MTR également reproduite sur la couverture de mon premier livre traduit en roumain Etnologul între sarpe si balaur [Mesnil 1997].

26. Cet espace s'aménage, tant bien que mal. Mais on remarquera que l'on sait généralement peu de chose à son sujet.

Roumanie en miroir, mémoires de tiroir : vue de l'exposition depuis l'auvent du « Cocon de l'ethnologue » (photo Christian Mesnil).

Roumanie en miroir, mémoires de tiroir : vue à travers la paroi et la fenêtre du « Cocon de l'ethnologue » vue depuis l'auvent (photo Christian Mesnil).

sous de multiples variantes : c'est le miroir ! Nicolau en démultiplie la présence en parsemant cet espace de petits miroirs de poche, de toutes formes et de toutes couleurs (l'un d'eux s'inscrit dans un joli ovale rose bonbon[27]). On retrouve ici la figure de style qu'affectionne Nicolau, cette redondance de l'objet que nous évoquions à propos de la salle « La Peste » : elle indique, comme avec de petits clignotants, que nous sommes ici au cœur d'une démarche réflexive : « L'ethnologue est un voyageur aux semelles de miroir », écrivions-nous dans le catalogue de l'exposition Roumanie en miroir... [Mesnil et Nicolau 1997 : VI].
Objet à la fois utilitaire et symbolique, le miroir, démultiplié, assure, en quelque sorte, l'interface entre ces deux catégories d'objets à l'œuvre dans le monde étrange/étranger qu'affronte l'ethnologue sur le terrain.

27. En fait d'objets « colorés en rose » dont parle Nicolau à propos de mon « portrait-robot », le cadre de ce petit miroir est la seule note de couleur rose du cocon !

F. F. : Vous me disiez avoir vu Irina Nicolau signer discrètement des espaces qu'elle muséographiait ?

M. M. : Lors d'une visite au MTR où Nicolau s'occupait de meubler la salle « Temps », j'avais été frappée de ce qu'elle y avait fait figurer un tissage que l'usure du temps avait détérioré. Et c'est dans cet esprit que nous avons récupéré, pour l'exposition de Treignes, une jolie chemise brodée pour enfant provenant du Maramures, dont une manche avait été mangée par les souris et que je n'avais pas eu le courage de jeter !
Par ailleurs, lors de la mise en place de l'exposition *Roumanie en miroir...*, j'ai été témoin d'un geste « confidentiel » de la muséographie d'Irina. Alors qu'elle mettait la dernière main à la présentation de pièces de costumes, elle déposa sa vieille paire de bottines au pied d'un manteau de bure (suman), un objet de ma « collection » de vêtements paysans.
À Bucarest, également, j'avais été témoin d'un geste similaire. Ce jour-là, elle achevait la mise en place d'un coin de salle

du MTR où se trouvait un four (cuptor). Et elle avait amené de chez elle une vieille marmite usagée qu'elle déposa sur le four.
Dans les deux cas, elle avait apposé sa signature à son travail muséographique ! J'ignore si d'autres que moi peuvent compléter ces témoignages. Mais ce qui me frappe dans ces deux gestes, c'est qu'Irina ait fait le choix de « signer » à l'aide d'objets détériorés par l'usage qu'elle en avait fait. Une signature imprégnée de l'usure du temps.

F. F. : Vous m'avez parlé d'une exposition restée confidentielle d'Irina Nicolau : *Un village dans une malle*. De quoi s'agit-il ?

M. M. : Au lendemain des événements de 1989, Irina Nicolau devait effectuer un séjour de trois mois à Paris et souhaitait à tout prix faire quelque chose de concret durant cette période. Cependant, tout devait être improvisé très vite, et sans budget. Elle eut alors l'idée de solliciter le milieu de l'immigration roumaine d'avant-guerre, et de demander à chacun « ce qu'il avait mis dans sa valise » au moment de quitter son pays. C'est ainsi que se tint durant quelques semaines, à Paris, dans le quartier du Marais, une toute petite exposition qu'Irina avait bricolée seule et à la hâte. Elle l'avait intitulée Un village dans une malle. J'étais venue voir cette exposition et j'en ai gardé le souvenir d'un petit écrin magique d'où émergeaient toutes sortes de tapis et tissus colorés, chemises brodées sortant de vieux coffres empruntés aux antiquaires du quartier.
J'ai tâché d'en savoir plus sur les souvenirs qu'a laissés cette exposition et de retrouver d'autres témoignages à son sujet. Vainement ! Mais nous l'avons évoquée, Irina et moi, en discutant du projet de Treignes et, même si cela n'a pas été dit, il me paraît évident que *Roumanie en miroir...* est une variation sur le même thème qu'Un village dans une malle.
De fait, je pense que les deux expositions se font écho, tête-bêche : dans cette première expérience « hors MTR »

du quartier du Marais, il s'agissait de retrouver des objets soigneusement sélectionnés par des voyageurs forcés d'immigrer d'Est en Ouest et dont la fonction était d'emporter un peu de leur biographie heureuse avec eux. Les objets exposés correspondaient au contenu d'une valise d'immigré, version « luxe » (il s'agissait de l'intelligentsia de la fin des années 1940). Et, pour l'exposition de Treignes, nous avons décidé de ne pas faire de sélection d'objets mais d'y faire figurer tous ceux « qui avaient sauté dans ma valise » et que, en tant que visiteuse occidentale « volontaire », j'avais respectueusement ramenés jusque chez moi, quelle qu'en ait été la valeur esthétique ou autre. D'où cette déclaration que l'on peut lire dans le catalogue de *Roumanie en miroir...* : « Ceci n'est pas une collection. »

Dans les deux cas, il s'est agi d'objets qui ont traversé un miroir, de l'orient à l'occident de l'Europe. Seules les circonstances de leur voyage les distinguent. Dans ces deux cas aussi, les objets ramenés n'ont pas été choisis pour ce qu'ils étaient mais à cause de la relation qu'ils avaient avec ceux qui en étaient les dépositaires. « Qu'ont-ils perdu ? Qu'ont-ils gagné au cours de ce voyage ? », nous demandions-nous encore dans notre « catalogue » de Treignes [Mesnil et Nicolau 1997 : VI].

Les auteurs remercient Violette Astier, Emmanuel Fouché et Adrien Malcor pour leurs précieux avis.

Au MTR, la salle « Temps » (photo F. F.).

Au MTR, la salle « Temps » (photo F. F.).

Références bibliographiques :

Althabe, Gerard. 1993. *Une exposition ethnographique : du plaisir esthétique, une leçon politique*. Illustrations de H. Bernea. Bucarest : M.T.R. 27p. (rééd. Martor 1998. 3 : 144-165).

Bernea, Horia. 1996. « Le musée ? Une opération de connaissance libre. ». *Martor*. 1 : 194-209.
Bernea, Horia et Irina Nicolau. 1998. « L'installation. Exposer des objets au Musée du Paysan Roumain. Entretien de Horia Bernea avec Irina Nicolau ». *Martor*. 3: 223-238.

Beuys, Joseph, Gaya Goldeymer , Max Reithmann. 1988. «Dernier espace avec introspecteur» (interview de Beuys 1982). In *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, ed. Beuys Joseph, p.122. Paris: L'arche.

Chevrier, Jean-François. 2015. *Œuvre et activité*. Paris, éd. L'Arachnéen.

Deligny, Fernand. 2018. *Correspondance des Cévennes.* Paris : éd. L'Arachnéen.

Detaille, Georges. 1935. *A travers la Roumanie pittoresque*. Bruxelles, (s.ed.).

Fouché, Florian. 2013. «Le musée du paysan à Bucarest : un antidote» Revue *D'A* , mars 2013. Avec une introduction de Jean-Paul Robert : p.43-46.

Fouché, Florian. 2016. *ASSASINS, l'atelier Brancusi recomposé*. Non publié.

Fouché, Florian. 2019. *Le musée antidote. À propos du Musée du paysan roumain*. Paris : éd. L'Arachnéen. (à paraître)

Jolas, Eugene (ed.).1932. "Poetry Is Vertical" *Transition*. 21: p.148-149.

Kelley, Mike et Eva Meyer-Hermann. 2013. « Interview with Eva Meyer-Hermann » In *Mike Kelley*. Stedelijk Museum, Amsterdam, Delmonico Books / Prestel, Munich, London, New York, p.367-387.

Marian, Doina, Irina Nicolau, Mihai Boitor.1990. *Vom muri și vom fi liberi* [Nous mourrons et nous serons libres]. Bucarest: Meridiane.

Mesnil, Marianne. 1968. *Evolution du phénomène d'art populaire dans deux régions de Roumanie*. Etude ethnographique. Mémoire de licence en sciences sociales, Université Libre de Bruxelles, multigr.

Mesnil, Marianne. 1997. *Etnologul între sarpe si balaur* [L'ethnologue entre le serpent et le dragon]. Bucarest: Paideia.

Mesnil, Marianne. 2006. « Histoire tourmentée d'un lieu de mémoire : le musée du paysan roumain avant, pendant, après le communisme ». *Martor*. 11 : 33-48.

Mesnil, Marianne et Irina Nicolau. 1997. Catalogue de l'exposition *Roumanie en miroir, mémoires de tiroir* : VI.

Mesnil, Marianne, Ioana Popescu, Irina Nicolau. 1997. «Roumanie en miroir. Mémoires de tiroir. (Trialogue à propos d'une exposition)». *Martor* 2 : 166-175.

Mesnil, Marianne et Adina Ionescu-Muscel. 2017. *Une partie de ping pong avec Irina Nicolau. Histoires d'objets et de musées*. Bucarest : Ars Docendi.

Nicolau, Irina. 1994. «Moi et les musées du monde. L'histoire d'une expérience muséale dans un pays de l'est». *New Europe College, Yearbook*: Bucarest : 15-42. (ré-édité dans ce numéro)

Nicolau, Irina. 2000. *Haide, bre! Incursiune subiectivă în lumea aromânilor*. Bucarest : Ars Docendi. [en français: 2003. *Vagabondage dans les Balkans. Une incursion subjective au pays des Aroumains*. Traduction, notes et commentaires de Marianne Mesnil. La Tour d'Aigues : éditions de l'Aube].

O'Doherty, Brian. 1976. « Inside the White Cube : Notes on the Gallery Space ». Artforum 14 n°7 (mars 1976): 24-30. Repris sous le titre « Notes sur l'espace de la galerie » in Patricia Falguières. 2012. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* : 37. JRP éd., collection Lectures Maison Rouge (traduction : Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières).

Rainer, Yvonne. 1966. *Tentative d'étude générale de quelques tendances « minimalistes » dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore, ou une analyse de Trio A.* (Traduction Denise Luccioni). Première parution 1977. Repris dans Banes, Sally, 2002. *Terpsichore en baskets Post-modern dance*. Paris. Ed. Chiron et Centre national de la danse.