



---

Title: "Local Museums? Village Collections in Recent Romania"

Author: Vintilă Mihăilescu

How to cite this article: Mihăilescu, Vintilă. 2009. "Local Museums? Village Collections in Recent Romania".  
*Martor* 14: 11-20.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Local Museums? Village Collections in Recent Romania

Vintilă Mihăilescu

*Local museums?* In fact, it was us, a team of specialists from the Romanian Peasant Museum who have attached this label to a broad variety of patrimonial initiatives across Romania. Hidden as they are most of the time in their 'locality', such 'museums' are, for instance, self-labelled as 'Irene's museum' and sublabelled as 'The museum of the X commune', as I have recently seen in a hamlet near Braşov. Oana Mateescu has also recently described three such 'personal museums' in Vrancea County that 'are presented, at least initially, as a personal creation, with collections that index incremental identity-formation processes' and where 'the owner is an intrinsic part of the installation' (Mateescu, 2009: 54).

Whose museums are they in fact? In most cases, these individual initiatives are not shared by the community – even less by the local authorities – and their managers are perceived more or less as lunatics even if their present ambition is to display 'our local heritage'. In another 'locality' we discover 'The straw-hat museum', a collection open to all kinds and origins of straw-hats. In what sense is it a 'local' museum, what does 'local' stand for in such a case? To say nothing of the fact that in most cases these 'museums' are not legitimated as 'real' museums because they do not play according to the institutional rules of the game: they are just 'could-be' museums.

Despite all that, they do exist and they are mushrooming across rural Romania<sup>1</sup>. Thus, we particularly adopted an institutional approach in order for these museums to gain recognition: the fact that they exist without (almost) any institutional and official support is a good thing, we claimed, and it is worth being legitimised. It is also a proof – and a premise – of grass-roots decentralization of heritage which allows us, a central national institution, to challenge the mainstream of museography ('big museums' usually become aware of such petty collections only when picking up selected items in order to enforce their own collection). Helping them to move to the front stage was also a way of self-legitimizing our own 'democratic' approach and status by 'voicing the locals', instead of exploiting them in a domestic-colonial kind of supremacy.

What came out was a *collection of collections*, a selection made from a large number of such initiatives according to rather implicit then explicit criteria, allowing us to put some order in their apparent disorder. Further on, with the help of an AFCN grant, we presented these collections in our museum<sup>2</sup> and helped their initiators find their own way through a professional network. The whole project was – and still is, to a certain degree – a rather unquestioned goodwill for an 'evident' good cause. It thus tells a lot

– if not even more – about *us* and then about *them*. Anyhow, both to us and them, it was the starting point of a long journey to debate and reflexivity, taking the step from what Duncan Cameron called many years ago ‘the museum as temple’ to ‘the museum as forum’ (Cameron, 1972). The present volume is an attempt in this respect.

### On ‘collecting ourselves’

‘Some sort of „gathering“ around the self and the group – the assemblage of a material ‘world’, the marketing-off of a subjective domain that is not ‘other’ – is probably universal. All such collections embody hierarchies of value, exclusions, rule-governed territories of the self (Clifford, 1988: 218). Children’s collections are revealing in this respect – James Clifford stated in his celebrated essay on ‘collecting ourselves’. And so are all kinds of ‘gatherings’ practiced by ‘primitive cultures’. In this broad sense, ‘patrimonial’ practices can thus be considered to be spread all over the world.

In an equally broad sense, such ‘patrimonial’ practices can be identified in all known human groups along history. Communities always ‘patrimonise’ some goods or symbols as self-collections that have to be negotiated in gift exchanges with other self-collections. But there are also goods that have to remain in the kin groups, as identity markers of these groups (Weiner, 1992). From the ‘primitive’ bronze artefacts described by Marcel Mauss (1924/1997) to grand-grand-mother’s silver spoons inherited by present living grand-grand-daughters, they are all part of the customary and defining *heritage* of these family groups, going on along generations and helping them to be safely rooted in space and time.

Confronted with these shared and loose practices of mankind, the specific idea – and subsequent practices – of heritage are rather new and mainly European. Clifford goes on in his analysis by stating that ‘the notion that this gathering in-

volves the accumulation of possessions, the idea that identity is a kind of wealth (of objects, knowledge memories, experience), is surely not universal. The individualistic accumulation of Melanesian ‘big man’ is not possessive in Macpherson’s sense, for in Melanesia one accumulates not to hold objects as private goods but to give them away, to redistribute. In the West, however, collecting has long been a strategy for the deployment of the possessive self, culture, and authenticity’ (idem). And it was so in collective and rule-governed ways or in individual, sometimes compulsive ways, closer to madness than to heritage.

The making of heritage in and by this Western tradition is far beyond the stake of this forward. One can just remind how it started with the ‘curiosities’ of the new worlds discovered during the 16<sup>th</sup> century, how the private collections became more and more public and rule-governed, how time itself began to be patrimonised due to the *Alterswert* (Riegl, 1903/1984) old artefacts ascribed to it, how ‘primitive’ artefacts were moving in and out the ‘art’ category, how all these collected objects were elaborated into a coherent ‘system of objects’ (Baudrillard, 1968) standing for and finally taking the place of the systems of social relations (Stewart, 1984), and how individuals and collectivities came to be obsessed today with a ‘patrimony duty’ that turns patrimonisation into excess (Nora, 1992)<sup>3</sup>. Across all these paths and changes, one thing is sure: patrimony is a process revisited by each meaningful new context, not by a given wealth.

### On time: heritage and patrimony

What we call ‘patrimony’ has ‘the double and marvellous power of rooting its public in space and time’ (Choay, 1992: 140). But it does it in many different ways, so that if we want to map and describe this diversity we first have to look at the underlying time and space frame a given patrimony is ascribed to.

Taking a look at the brief sketch above, one can notice that these complex trajectories parallel some major shifts in the way people experience time, some changes of 'social temporalities' (Mercure, 1995). It is the shift from the living time of kin groups and communities to the ideological time of nations or human evolution. It is also the shift from never-ending legacies flowing over from an objectified past to a permanently revisited remembering of alternative pasts. It is what Maurice Halbwachs had probably in mind when stating that 'history begins only where tradition ends' (Halbwachs, 1950: 50) and what Pierre Nora has more recently rephrased as an opposition between (social) memory and history (Nora, op. cit.). It is what many scholars have nuanced in many different ways.

In the context of the present issue, these differences in temporality may be reshaped, for this purpose, as an opposition – procustian as any such dichotomy – between *heritage* and *patrimony*. It does not stand for an evolutionistic shift from one to the other, but just frames a space of possibilities having a living chain of filial memories at one end and, at the other, elaborated histories of worthy events and artefacts, with many possibilities of displacement and movement from one case to the other<sup>4</sup>. One may collect because the items at hand are some leftovers from some beloved ancestors and it is one's duty to preserve their memory – thus rooting oneself in this living tradition too<sup>5</sup>. Someone else may collect because the past as such has to be reminded in illuminating (or just entertaining) stories – the collector becomes in his turn part of this on-going history. And others will build new patrimonial collections claiming that they are just an uninterrupted legacy. It was the case, for instance, of most of the classic ethnographic museums – and it still is the case of Romanian museums: their make-believe of having just inherited their carefully selective patrimonial goods, with no other involvement but their care for preservation and classification. Patrimony in this case is what it is because it is what it

is, it just stands 'out there' and has to be brought 'inside' in order to avoid its erosion; there is no trace of intentional patrimony-building in this kind of discourse. Such collections are thus experienced closer to the heritage temporality, product- rather than process-oriented, rooting the objects and their public rather in the timeless time of tradition than in that of changing history: it is not just by chance that museum curators in Romania speak just about 'patrimony' but almost never about 'patrimonialisation'.

### On space: local and universal patrimonies

'Collecting ourselves' also raises another question: who are these 'selves'? Where do they come from, what is their spatial belonging and what is the spatial reference of their collections? The answers are scattered along a wide range of possibilities, from domestic to world-wide spatial frames, figuring different scales of *spatiality*.

In its broad and unspecific sense, patrimony was initially kin-based, 'collecting ourselves' concerning kin-groups or the larger community, usually kin-shaped too. It was 'local' insofar the life space was 'local'. European modernity and political construction opened 'our' space along the two mainstreams of 'empire-building' and 'nation-building anthropology' (Stocking, 1986): collecting ourselves turned to national collections of the Self or to collections of the Other. Further on, this Other was changing his status. First and most important, in the 16<sup>th</sup> century he was granted the right of being human too (Todorov, 1999), changing his status from a non-human *Savage*, object only – and eventually – of mere 'curiosities', to a *Primitive* of a different human kind but human, nevertheless. The 'primitivist ideology' (Paul-Lévy, 1986) that invented this *Primitive* further equated the primitives with the origins of mankind and ended by considering present primitive societies as a living presence of our own past: collecting them was also collecting ourselves because it was only by looking at them that we could understand our past and



value our present. Metropolitan museums started to collect artefacts from colonies in order to present the whole natural history from amoeba to full scale (civilized) Man via the Primitive. Items from all over the world were classified as 'primitive' and displayed in the same space figuring this precise 'stage' of human evolution.

With the criticism of early evolutionism, this way of displaying the Other was also questioned: it was, for instance, the battle won by Franz Boas, arguing that exotic artefacts should not be placed according to the abstract and misleading belonging to a 'stage' of primitivism, but replaced in the 'local' context of their own particular culture, each 'culture' deserving its own room in the museum. A mask, for instance, will turn now from a metonymy of the primitive stage of all mankind to a metonymy of a particular culture (Stewart, op. cit.). The Other is thus changing faces again, becoming an *Aboriginal*, an *Autochthonous* or, later on, a *Native*.

Prisoner of time, the Other is now imprisoned in space. His collections stand for his own culture, but his culture alone. Other disputes arise. 'The polemic opposing Férussac and Jomard in 1826-1828 concerns two antagonistic conceptions about non-European objects: 'historical monuments' of dead societies *versus* 'products of industrial arts' of living people, meaning 'documents'. Two radically different ways of classifying non-European artefacts are at stake: the geographical order proposed by the baron (Férussac), committed in this respect to the classification practiced by the Louvre, is challenged by an ordering of the objects 'according to their usage and their scope'. Stressing the functional criteria instead of the geographical order (...), Jomard points out the importance of the *comparative* approach, the only one in his view to disclose the documentary and testimonial value of the non-European objects' (Dias, 2007: 70). Jomard lost this battle, but his challenge of a comparative display instead of a mere spatial, geographical one still works.

As regards 'nation-building anthropologies', the collections focused, almost by definition, on the political space of the nation and its autochthonous people (usually identified with peasantry), and served as the political stake of unity and continuity. The spatial scale was drawn by the borders of the nation-state, effacing the local and omitting the global.

But the local strikes back, it seems, in recent times. It is the case of the eco-museums and their militant ideology. For Hugues de Varine, for instance, the founder of Creusot eco-museum, 'the public, that is the community, was the museum and the museum was the public'. In this trend, 'all new institutions were committed to the idea of *in situ*, praising the everyday life and banal status of their objects and the involvement of the project communities (even if this one was rather rhetorical)' (Poulot, 2009: 180, 181). Some regional museums, such as the one opened at Rennes in 1957, also claim to present 'the time and space around a given territory' – Bretagne in this case (qtd. in Poulot, op. cit.: 174). At a different scale, it is also the case of the mushrooming museums of 'native people', trying to bring their artefacts closer to their local initial context. The Kwagiulth Museum in British Columbia, for instance, 'exhibits material in conventional glass-cases, but arranges it according to original family ownership (...), and the U'mista Cultural Centre in Alert Bay, British Columbia, (...) displays artefacts in a traditional big house and arranges them in the sequence of their appearance in the potlatch ceremony' (Karp and Lavine, 1991: 6). A strong emic approach is adopted in all these cases.

New regulations, such as those of the 'ethnological patrimony' in France or the UNESCO's convention on 'immaterial heritage', also back up this trend. 'Collecting ourselves' concerns, in this respect, more and more *we, the humble people*, in our particular space of life.

### On meaning: the ethnographic object between art and society

But to what extent should these 'humble people' and their artefact 'go to the Louvre'? – as Felix Fénélon asked in 1920, i.e., to what extent are these collections worth being considered 'high' patrimony (*grand patrimoine* as French people use to say) or even patrimony at all? The question is an old one but still haunting the academic world.

'Since the turn of the century, objects collected from non-Western sources have been classified in two major categories: as (scientific) cultural artefacts or as (aesthetic) works of art.' (Clifford, op. cit., 222). The art category was sooner – and in a way better – defended as referring to artefacts that 'have a value in themselves', and thus self-offering to the admiration of people as highest expressions of the human genius, as Viollet-le-Duc stated in the late 19<sup>th</sup> century (qtd. in Dias, op. cit., 71). The recent Museum of Quai Branly is still rooting its approach in such a perception of universal *enchantment* that art objects would produce in any kind of society: 'We intended to express with due respect and admiration, by introducing the notion of aesthetics, the equality of cultures beyond their present political power' (Viatte, 2007: 69). On the other side, 'scientific artefacts' would rather be *signs* of an absent reality to be evoked or represented by such signs. They don't have a 'value in themselves' but just *stand for* something else. For what?

What does the ethnographic object stand for, for instance? Different answers show that it has been placed closer to the 'science' or to the 'art' category. It could stand for the *evolution* of the whole mankind or for the *history* of certain living people; it could stand for their *social* life or for their *cultural* worldviews; but in some cases, some of these ethnographic objects could be also shifted towards *art* insofar they produce *enchantment* too. Different societies, different epochs or institutions have given different

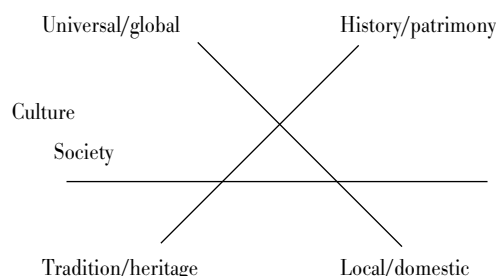
answers according to their stake and values. The 'art' pole thus seems to be the rather stable and shared term<sup>6</sup> of the equation while the 'science' category appears to be the rather flexible and debated one. The French kind of lasting dispute between *musées d'art* and *musées de société* is not the only kind of partition in this respect.

In the case of Romania, the ethnographic object initially stood for the *history* of the Romanian people, being a sign of a legitimated past. The romantic nationalism that accompanied the Romanian nation-building added expressions of the ethical and aesthetic virtues of the Peasant (i.e., of the nation) and the ethnographic object started to be collected for its own sake. It offered what Ioana Popescu, taking over a distinction by Mondada et al. and speaking about the ethnographic photography of the period, considered to be a 'performance-image' (Popescu, 2002: 143). Later on, in 1930, when the Gusti School launched the Village Museum, it was a real *musée de société* that they were firmly bent on designing: the ethnographic object was expected to offer now a 'truth-image' of the 'real' peasant society. However, their dream was too ambitious and ethnographic museums went on offering 'performance-images' of the peasant's life and mind. Since then the main implicit partition has been between social life and cultural heritage or, briefly stated, between *society* and *culture*, art itself being most of the time embedded in the larger category of 'culture' or being just another name for it. *Musée de culture* seems to be the prevailing category, mixing *sui generis* 'art' and 'society'. The partition – if any – is then particularly between *formal* and *contextual* or, what in other spaces was framed as *anthropological* versus *artistic* approach (e.g. Dias, op. cit.: 73). For instance, when dreaming of the 'anthropology of peasant aesthetics' in Romania, Ioana Popescu is closer to the holistic approach of Mauss and charges this discipline with the 'study of the „artistic“ object, but only in its context and in its sequence of creation and use, from the choice of the material to the circulation, reemployment

and disappearance. In this way, this new discipline will have to care not only about *masterpieces*, but also about the *things* that belong to village life.' (Popescu, op. cit.: 162) In this view, our ethnographic museums should also be closer to this kind of 'context'; in fact, they are usually much closer to the 'formal'.

### A possible frame of interpretation

At the end of his analysis, James Clifford suggested a scheme of 'the art-culture system'. We would like to proceed in a similar way, but without claiming it to be a 'system'. What we have in mind is rather a methodological frame of reference, based on the statement that every patrimonial object/event is always positioned at least function of time, space and meaning dimensions, which are not always and everywhere the same, i.e., in different contexts they will figure different time, space, and/or meaning partitions.



We can follow now on this diagram a suggestive dynamics of the position the ethnographic object was attributed in different contexts. In the period of the evolutionistic approach of the Primitive, for instance, non-European 'primitive' collections were placed towards the extreme of 'universal', 'history' and 'society', figuring the 'origins' of human societies in general. Challenging this view, Franz Boas claimed, as we have already mentioned, the need to reframe these collections in their particular time and space, i.e., in their 'local culture'. But the 'inner

local', what the French people call the 'ethnological patrimony', had to fight for legitimacy for many decades, still being suspected as 'ignoble' by the curators of 'noble' art patrimony, as George Henri Rivière used to say. On the other hand, the debate about 'primitive art' shifted – and is still shifting – some of these collections back to the universal scale, but also towards the 'culture' (art) pole and, in a way, closer to the timeless temporality of 'tradition' – thus also allowing a strategic amnesia of colonial histories. The political, institutional and personal stake is incessantly reframing patrimony all over the world.

In the case of Romania, the 'subject' of the ethnographic object has not been the *Primitive* but the *Peasant* – who was not the 'inner primitive', like in France, for instance, but usually a good *Native* (Hedeşan and Mihăilescu, 2006). The ethnographic museums in Romania have staged – and still stage – their collections according to this mainly romantic and nation-building representation of the Peasant: the 'ethnographic object' was thus placed in the time of 'tradition' as venerated heritage, unchanged and unchangeable, and in the political space of the nation, in-between the universal and the local and disregarding both of them. In this respect, ethnographic museums were and still are, in the nation's own image, an *illustration et défense* of the nation's unity (in space) and continuity (in time). At the same time, the meaning of these artefacts has been perceived and interpreted in the framework of 'culture', an inherited culture that deserves at least a permanent *admiration* and *devotion* – and sometimes even *enchantment*, as in the case of 'pure' art objects. Most of these „ethnographic objects“ thus entered almost from the beginnings in „popular art“ – eventually „national art“ – collections.

The change in the stand taken by the Peasant Museum in this respect can be suggested, according to this diagram, mainly as a shift towards the 'universal' pole of the dimension of spatiality, this 'peasant' being presented as an

‘anthropological type’ (the pioneers of the museum spoke, in this respect, about an ‘anthropological museum’), an expressive prototype of universal peasant spirituality. It also changed, to some extent, the positioning on other dimensions, going deeper into the timeless temporality of ‘tradition’ (a tradition of mankind that is still present in our souls – and thus ‘authentic’ and ‘eternal’) and in the *beauty* of this ‘culture’ (but without accepting to become an ‘art museum’ because of that).

\*\*\*

Does the present search for ‘local patrimony’ and the present project on ‘local museums’ go in this same celebrated direction of the Peasant Museum? It seems that it does not.

In a way, this interest in ‘local museums’ corresponds to an earlier respect for ‘context’, as Ioana Popescu put it in the quoted volume. But it also contradicts the spiritual (‘cultural’) and ‘universal’ stake of the Peasant Museum: it is obvious that whatever these museums really are or should be they are not local embodiments of the Universal Peasant’s Spirituality, that they are not and should not be small-scale clones of our museum!

### Notes:

<sup>1</sup> A good question would be why these collections are flourishing only in the rural milieu or why we looked for them only in villages.

<sup>2</sup> The two exhibitions organized in this respect have been closer to a spontaneous self-presentation by the collection owners than to the highly reflexive ‘Collections passion’ exhibition performed by the Neuchâtel ‘Musée d’Ethnographie’ in 1981 in order to disclose the strategies of desire that fuel any kind of collecting activity (Hainard and Kaehr, 1982). We are just starting to think about the meaning of what we have done and should be done in this respect in the future.

The personal motivations behind this undertaking are diverse, but their common social meaning seems to be an emerging phenomenon of de-centralization – both an intellectual and a political one: *patrimony* loses its exclusivist national representative character and has to be accepted in its much more modest and various local forms; the *nation* itself is thus losing its unique and indivisible frame of reference; the *state* and its institutions are also losing their monopoly. Ordinary individuals are thus able to care for and display patrimonial items too; furthermore, they can express their own subjective creativity independently of any national and/or professional canon.

For the time being, it is still difficult to properly describe this mushrooming of so-called ‘local museums’ and even harder to predict their future – or if they share the same future. But it is already clear that they are challenging in a rather unconscious way the establishment of Romanian ethnographic museums, experimenting the ‘local’, the ‘social’ and sometimes even the ‘historical’ (or, on the contrary, the subjective memory) against the ‘national’, ‘cultural’ and ‘traditional’ unproblematic positioning of the mainstream museographic discourse. This is probably what we love best about these museums!

<sup>3</sup> Romanian law includes another category above patrimony – *thesaurus* – producing a rush of most of the experts to classify as many objects as possible in this prestigious category – that is almost impossible to display any longer, but just to ‘preserve’.

<sup>4</sup> Daniel Mercure’s empirical account of social temporalities identifies five such current types, ranging from the ‘fatalist’ (dominant conservative approach of life and a passive expectation of future in the absence of a long-term life project different from the mere reproduction of the past and present state of affairs) to the ‘possibilist’ one (dominant constructivist approach of life and long-term

carefully designed projects of life in the future). In a more discursive register, the temporalities of heritage and patrimony parallel these empirical and rather individual extremes of 'conservative' versus 'possibilist' experience of time.

<sup>5</sup> In some cases temporality can be just personal 'memory', the collector's subjective reminder of a collective heritage turned to a personal legacy, as in most cases of the 'personal museums' I referred to at the beginning of this introduction.

<sup>6</sup> It is – or may be – shared rather in an Eurocentric approach, neglecting the fact that even in Europe 'art' has replaced 'beauty' rather recently. In this respect, Marcel Mauss asked almost a century ago the young ethnographers never to ask on their 'exotic' fieldwork about 'art' but just about what was 'beautiful' and concluded that 'we are really too much inclined to believe that our classifications are fatalities of the human spirit' (Mauss, 1947/2003: 108).

## References:

- BAUDRIALLARD, Jean (1968), *Le système des objets*, Paris: Gallimard.
- CAMERON, Duncan (1972), 'The Museum: A Temple or the Forum', in *Journal of World History*, 14, no. 1.
- CHOAY, Françoise (1992), *L'allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil.
- CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- DIAS, Nélia (2007), 'Le musée du quai Branly: une généalogie', in *Le Débat*, no. 147, Gallimard, pp. 65-79.
- HAINARD, Jacques and KAEHR Rolland (eds), 1982, *Collections passion*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- HALBWACHS, Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris: PUF.
- HEDEȘAN, Otilia and MIHĂILESCU Vintilă (2006), 'The Making of the Peasant in Romanian Ethnology', in *Martor*, 11, pp. 187-202.
- KARP, Ivan and STEVEN D. Lavine (eds) (1991), *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- MATEESCU, Oana (2009), 'Evidence in the Museum: Subjects, Objects and Memories in Vrancea', in *Sociologie românească*, vol. VII, nr. 3, pp. 51-72.
- MAUSS, Marcel (1924, 1997), *Eseu despre dar*, Iași: Polirom.
- MERCURE, Daniel (1995), *Les temporalités sociales*, Editions L'Harmattan, Paris.
- NORA, Pierre (ed.) (1992), *Les lieux de mémoire*, III, Paris: Gallimard.
- PAUL-LÉVY, Françoise (1986), 'A la Fondation de la sociologie: l'idéologie primitiviste', in *l'Homme*, 97-98, XXVI (1-2), pp.269-286.
- POPESCU, Ioana (2002), *Foloasele privirii*, București: Paideia.
- POULOT, Dominique (2009), 'Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et „territoire de projet“', in *Ethnologies*, vol. 31, 1, pp. 165-200.
- RIEGL, Alois (1903, 1984), *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, Paris: Editions du Seuil.
- STEWART, Susan (1984), *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- STOCKING, George W. Jr. (1982), 'Afterword: A View from the Center', in *Ethnos*, 47, 1-2, pp. 172-186.
- TODOROV, Tzvetan (1999), *Noi și ceilalți. Despre diversitate*, Iași: Institutul European.
- VIATTE, Germain (2007), 'Art moderne, art traditionnel, art contemporain?', in Bruno Latour (sous la direction de), *Le Dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du Quai Branly (21 Juin 2006)*, Babel.
- WEINER, Annette (1992), *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*, University of California Press.







---

Title: "L'expérience patrimoniale"

Author: Denis Cerclet

How to cite this article: Cerclet, Denis. 2009. "L'expérience patrimoniale". *Martor* 14: 23-35.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.



## L'expérience patrimoniale

**Denis Cerclet**

*Université de Lyon – Lumière-Lyon 2  
Centre de recherches et d'études anthropologiques*

Les usages du patrimoine servent à mettre en avant des attachements, territorialisés ou non, des linéaments généalogiques et toujours une certaine idée du collectif, une place au sein d'un collectif. Ces revendications voisinent avec des procédures d'identification et de différenciation selon le principe désormais bien connu qui rompt avec une certaine idée de la génétique : l'identité ne se déclare que dans la relation ; elle n'est pas propre à l'individu ou au groupe ; elle se construit au fil des actions et des rencontres (Bateson, Barth...).

Le centralisme de l'Etat français a généré des relations politiques et administratives de type centre/périphérie (Grémion, Crozier-Friedberg), c'est-à-dire entre l'Etat, les départements et les communes. La décentralisation qui est initiée dans les années soixante va promouvoir la mise en place de réseaux de relations politiques horizontaux. Des solidarités nouvelles entre localités s'instaurent dans le cadre de stratégies de développement : tout d'abord pour mettre en place des services de proximité puis pour aménager le territoire, améliorer le cadre de vie et le rendre attractif. La naissance des régions et les nouvelles compétences attribuées, en 1982, par l'Etat aux départements et aux communes ne fera qu'amplifier ce phénomène.

L'usage du patrimoine à des fins politiques et économiques a connu des heures glorieuses dès la moitié du XIXe siècle, en France : une première vague consiste en la création des musées tels ceux d'art et d'industrie de Saint-Etienne (1853), industriel et agricole de Lille, (1854), historique des tissus à Lyon (1856) et du dessin industriel de Mulhouse (1857) ; une deuxième vague de création consacre les musées d'ethnographie qui marqueront une étape dans l'institutionnalisation du local : il s'agit des musées Alsacien de Strasbourg (1902), Dauphinois de Grenoble (1906), du Château des Ducs de Nantes (1920), de la Vie bourguignonne à Dijon (1938). Ces musées se situent dans le prolongement de l'intérêt qu'a suscité le folklore tout au long du XIXe siècle.

Le plus célèbre de ces musées, en France, est sans doute le Museon Arlaten, créé en 1896 par Frédéric Mistral. Il s'inscrit dans un ensemble d'actions liées à l'émergence du régionalisme provençal qui s'institutionnalise dès 1854 lors de la création du Félibrige par sept poètes dont Théodore Aubanel, Joseph Roumanille, Frédéric Mistral, Jean Brunet, Paul Giéra, Anselme Mathieu et Alphonse Tavan, tous réunis dans le castelet de Font-Ségugne.

Cette contestation de l'hégémonie de l'Etat et la volonté de défendre un projet fédéraliste seront portées par Jean Charles-Brun (1911). Il présente ce mouvement comme une discipline de l'esprit, une méthode et non pas comme « une amusette de dilettante, une agréable recherche du bibelot provincial ». Cette pensée repose sur la continuité du temps qu'elle reconnaît dans le patrimoine. Louis Marin, dans le numéro de janvier-février 1907 de l'*Action régionaliste*, insiste sur l'importance de « conserver le patrimoine des générations précédentes, le gérer pour les générations qui nous suivront » afin, comme le dit Jean Charles-Brun, de concilier tradition et progrès, stabilité et mobilité ; « Ce n'est pas une tradition figée, une immobilité mortelle où le régionalisme se condamne » (1911 : 68).

Cet intérêt pour les musées et le patrimoine ne faiblira pas et les années soixante verront s'entrecroiser un régionalisme de contestation et des projets d'aménagement du territoire fondés sur une régionalisation de la France. Les points de vue seront certes divergents mais ces deux orientations partageront de nombreux arguments et les acteurs du développement de ce secteur de l'activité politique, économique et culturelle se croiseront pour occuper ce nouvel espace.

Depuis quelques années, les organisations non gouvernementales ont, avec le soutien de l'Etat, pris une part importante dans les actions de préservation, de conservation, de mise en valeur et de médiation. Le nombre de personnes qui s'intéressent au patrimoine et à la mémoire va croissant et le succès que remportent les Journées européennes du Patrimoine qui ponctuent chaque année, en France et dans quelques autres pays, le début de l'automne laisse penser que nous nous trouvons là face à un véritable phénomène de société.

Nous allons, au cours de ces quelques pages, envisager le patrimoine comme des lieux d'ex-

périence : des objets matériels et immatériels, des situations construites – de l'ordre de la fiction ? – avec lesquels nous nouons des relations cognitives. La curiosité pour des monuments, des paysages, des produits alimentaires, des musiques et des danses ne nous permet-elle pas d'expérimenter des mondes possibles et de construire du commun ? Quel rôle joue l'esthétique dans ce domaine du processus social, du processus cognitif ? En quoi ces expériences provoquent-elles des jeux de réciprocité favorables à la reconnaissance mutuelle de soi et d'autrui ? Nous appréhenderons le patrimoine à partir des situations dont il est l'instrument et non à partir des objets et de leurs qualités. La mise en valeur consiste à séparer ces objets de leur sphère première pour en faire de véritables œuvres. Ce processus de patrimonialisation consiste à alimenter un domaine spécifique de l'activité sociale et il s'avère sans autre achèvement que la dénonciation, la renonciation de la participation à un tel ouvrage de plusieurs types d'acteurs parmi lesquels les visiteurs, ceux qui revendiquent – volontairement ou non – le patrimoine et les professionnels de la culture.

Smaranda Vultur, lors d'une cession de travail<sup>1</sup>, évoquait le souci pour l'esthétique, à propos de villages roumains situés dans le Banat (Roumanie). « Ces villages de montagne (1200 m.) étaient habités par des populations d'origine saxonne, arrivées au XVIII<sup>e</sup> de Bohême et dont l'activité était centrée sur la forêt, le travail du bois et l'élevage. Après 1989, ces habitants ont rejoint l'Allemagne, et leurs maisons ont très vite été achetées par des habitants de Timisoara et de Regitsa, pour un usage de résidence secondaire. Certains de ces villages, dont toutes les façades ont été conservées, se présentent comme des villages d'autrefois. Les aménagements intérieurs prennent des formes très diverses : aménagements d'artistes, aménagements modernes garnis de meubles anciens, conservation des aménagements et du mobilier ancien. Des pensions se sont installées là et figurent dans des

guides touristiques. » De son côté, Olivier Givre a présenté l'activité de fabrication des tavaillons (planchettes de bois qui servent à recouvrir les façades des maisons) qui contribuent à esthétiser les demeures et, ainsi, à la construction d'un paysage.

Certes les acteurs qui retiennent la dimension esthétique dans la présentation de leurs projets ne manquent pas et, à l'instar de la définition que donne l'UNESCO du patrimoine<sup>2</sup>, il est à se demander si cette dimension n'est pas constitutive de la démarche patrimoniale elle-même.

Dans son argumentaire pour favoriser la découverte des canaux et des voies fluviales, l'organisme Voies navigables de France (VNF) affirme vouloir « Respecter le patrimoine et signer l'esthétique d'aujourd'hui »<sup>3</sup>. Pour accompagner la réalisation de ces actions, VNF a édité un guide *Esthétique et travaux* qui est présenté comme « un outil supplémentaire à l'attention des services opérationnels de VNF. Il a pour objet de broser un aperçu des différentes thématiques d'aménagement les plus courantes. Il rassemble un certain nombre d'exemples qui peuvent rendre plus accessibles certains sujets d'aménagement tel que le traitement de l'espace public, la mise en lumière, l'architecture, le patrimoine historique, ... ». Les auteurs de ce guide souhaitent que cet ouvrage n'ait « pas vocation à apporter des réponses figées ou formelles ». Selon eux, « les bonnes réponses sont le plus souvent le fruit d'une réflexion d'ensemble, cohérente et globale pour laquelle VNF, maître d'ouvrage, souhaite autant que possible collaborer avec les meilleurs alliés des projets tels que les architectes, les paysagistes, les urbanistes, les plasticiens, les designers, les artistes ».

Parlons aussi d'Yzeron, petite localité des environs de Lyon qui procède à l'harmonisation de l'éclairage public dans l'optique d'une unification de l'image perçue de son territoire. Cette recherche d'une normativité au prétexte d'une esthétisation n'est pas rare. Par exemple,

Trévoux, ville du département de l'Ain, et la communauté de communes viennent de prendre la compétence sur la gestion du petit patrimoine qui dépendait jusqu'alors directement de l'Etat et ont obtenu le label *Villes et Pays d'Art et d'Histoire* du ministère de la Culture. Le principal acteur de cette politique nous a conduit dans la ville en ponctuant son itinéraire de points de vue à l'origine de la construction de paysages harmonieux et lorsque, quelques „verrues“ entravaient cette recherche de beauté, il nous disait : „cela, on va le faire sauter“, qu'il s'agisse d'une maison ou d'un arbre qui gâchent la perspective. La texture urbaine s'est construite au fur et à mesure des empilements, des ajouts, au grès de stratégies d'imitation, de distinction, de revendication. Le travail sur le patrimoine constitue une reprise de l'ensemble pour lui conférer une unité et opérer un transfert, dans l'espace vécu, des modalités de construction de l'image que l'on connaissait dans la peinture et plus récemment dans la photographie et le cinéma. Peut-on dire que l'espace est mondain dans le sens où l'on peut l'appliquer à un salon : son esthétisation a-t-elle une valeur morale ?

En nous éloignant quelque peu, le Musée National du Mali à Bamako, qui joue un rôle essentiel dans la prévention du pillage et du trafic illicite des objets culturels dans la région, sensibilise les communautés locales et, dans les termes de son projet, insiste sur la dimension esthétique du patrimoine local comme un atout pour la sensibilisation des populations.

Jean-Paul Resweber donne cette définition : « L'esthétisation est un travail de *construction* et d'*organisation* des objets, qui tient compte de valeurs utilitaristes, comme l'efficacité, le confort, la polyvalence des usages, le plaisir, mais aussi de valeurs symboliques, comme les exigences d'harmonie, de convivialité et de partage. » Mais peut-on se limiter à cette approche qui a tendance à nous enfermer dans l'objet et les règles qui ont prévalu à sa construction ou à sa restauration ? Cette manière de voir laisse trop peu de

place à la dimension sociale de l'esthétique et ne nous permettrait pas d'inscrire la relation à l'objet au sein du processus social. Nous délaissions cette approche „organisationnelle“ et examinons ce que l'on pourrait entendre par esthétique.

L'esthétique et l'art ont longtemps été pensés comme le lieu crucial du lien entre différents univers : la raison théorique et la raison pratique (Kant), le monde sensible et l'univers du concept philosophique (Hegel), l'individualité subjective et l'universalité transcendante de l'humanité (Schiller, Kant). Cette conception a eu pour conséquences de délimiter un espace spécifiquement artistique et esthétique et de fonder la relation esthétique sur la résolution d'une distinction fondamentale et sur une approche sensible de la connaissance.

Selon Kant (1790 : 129-130), « le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, ce n'est donc pas un jugement logique, mais esthétique c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut être *rien autre* que *subjectif* ». C'est par le beau que Kant va tenter de sortir de la relativité des jugements de goût : « En ce qui concerne l'agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et privé et en vertu duquel il dit d'un objet qu'il lui plaît, soit du même coup restreint à sa seule personne. [...] Il en va tout autrement du beau. Il serait (bien au contraire) ridicule que quelqu'un qui se pique d'avoir du goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet [...] est beau pour moi. Car il n'a pas lieu de l'appeler beau, si ce dernier ne fait que lui plaire, à lui. Il y a beaucoup de chose qui peuvent avoir pour lui de l'attrait et de l'agrément mais, de cela, personne ne s'en soucie ; en revanche, s'il affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction ; il ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, et il parle alors de la beauté comme si c'était une propriété des choses. » (1790 : 111) C'est parce que ce jugement

est désintéressé qu'il peut être universel. C'est en vertu d'un sens commun esthétique, d'une communauté de sentiment, que les hommes pourraient partager leurs jugements esthétiques.

Cette approche bien connue a le désavantage de reposer sur cet *a priori* qu'est le sens commun. Kant le définit ainsi, « sous l'expression de *sensus communis* il faut entendre l'idée d'un sens *commun à tous*, c'est-à-dire l'idée d'une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte, lorsqu'elle pense (*a priori*), du mode de représentation de tous les autres êtres humains, afin d'étayer son jugement *pour ainsi dire* de la raison humaine tout entière et ainsi échapper à l'illusion qui, produite par des conditions subjectives de l'ordre du particulier, exercerait sur le jugement une influence néfaste. » (1790 : 244-245) Peut-on encore penser avec cet attachement à l'universel ? Le sens commun dénie la particularité de chaque situation et il nous semble plus actuel de chercher d'autres modes de construction du commun que ceux qui font appel à un universel qui transcende les conditions particulières de la relation que chacun des individus entretient de manières particulières avec le monde.

La remise en question de la dimension sacrée des œuvres artistiques et de la clôture de l'art sur lui-même conduit à revoir ce que l'on entend par expérience esthétique. Ce ne serait plus l'expérience d'un objet ou d'une situation esthétique, mais une expérience qui relève de la relation de l'individu au monde. N'oublions pas qu'*aisthesis* veut dire sensation et que ce terme nous engage, à la suite de Baumgarten (1735), à appréhender des formes artistiques selon une connaissance sensible intermédiaire entre la pure sensation et le pur intellect. Entendons par là un processus qui engage l'individu dans une relation de corps où émotion et cognition travaillent ensemble.

Dans ce sens, l'esthétique – qui peut être absente de la perception d'une œuvre d'art et

présente hors du domaine de l'art – reflète une dimension du flux de l'expérience que nous avons de notre environnement social et naturel, au même titre que les émotions et la cognition dont elle est inséparable. L'expérience esthétique, comme expérience sensible particulière, joue un rôle actif dans ce processus et contribue à la définition et à l'amélioration de notre compréhension du monde. Cette réflexion passe par une meilleure appréciation du fonctionnement du corps, de la relation à autrui et de la médiation.

Pour Nelson Goodman (1990 : 301), le moteur de l'expérience esthétique est la curiosité, le besoin « d'obtenir des lumières (*enlightenment*) » ; « le dessein primordial [de l'expérience esthétique] est la cognition en elle-même et pour elle-même ; l'intérêt pratique, le plaisir, la contrainte, et l'utilité communicative n'en sont que des corollaires ».

Richard Shusterman considère que ce qui est au cœur de l'art, « ce n'est ni la collection d'objets, ni la critique, mais l'expérience ». Pour lui, l'art n'est donc pas fondamentalement distinct de la vie et de la réalité de chacun et il n'a pas pour fonction première de fabriquer des objets. « Mais peut-être la valeur première de l'esthétique, grâce aux plaisirs intenses et au pouvoir souvent irrésistible de l'expérience esthétique, est-elle de nous faire oublier pour un moment le langage, et de nous faire tout juste sentir et éprouver non linguistiquement quelque chose de sensible » (1998).

Le travail que Sandra Frossard-Urbano (1991) a effectué pour l'écomusée de la Bresse bourguignonne, sur le poulet de Bresse en tant qu'objet patrimonial me semble bien articuler deux manières de concevoir l'action : la poïésis qui trouve son aboutissement dans la production d'un objet distinct et la praxis qui permet de travailler ce qui fait société et qui se situe sur le registre des valeurs. Elle écrivait que : « L'art de l'éleveur a su les protéger [les volailles de

Bresse] des éventuels outrages à la nature. Il en fait des unités parfaites. » Elle précise ce que recouvre cette manière de faire en mettant en parallèle deux types de savoir-faire, l'artisanal et l'industriel, bien distincts. Ainsi l'éleveur « pratique le plumage à sec qui, parce qu'il épargne à la volaille le contact avec l'eau chaude, a la réputation de ne pas altérer les qualités de la peau et de la chair. On coupe aux ciseaux le duvet le plus fin („ces petits poils, comme des cheveux“), en faisant très attention, pour ne pas blesser la peau. Mme I. L. dit que ce soin esthétique, qui peut paraître excessif, donne „une belle finition“ au produit. » Alors que « Les abattoirs industriels, importants défenseurs de la quantité, sont équipés en machines inadaptées à l'abattage soigneux du travail artisanal. Malgré les efforts pour en minimiser les inconvénients, en diminuant par exemple la cadence des machines, ces abattoirs ne peuvent réaliser l'objet parfait parce qu'ils ne parviennent pas toujours à respecter l'intégrité de la peau et des os délicats de la volaille de Bresse. » Il faut avoir vu les Glorieuses (concours de producteurs de volailles) de Montrevel, Bourg-en-Bresse ou de Louhans pour bien saisir en quoi ce travail vise à flatter l'œil. Chaque animal exposé est le résultat d'un agencement qui contribue à „faire le beau“ : malaxage et sculpture du corps de l'animal jusqu'à obtenir des courbes toutes en ondulations, aspect lisse et soyeux de la peau glabre, traitement des teintes en camaïeux et cependant jeux avec les contrastes (rouge de la crête et blanc des plumes du col, par exemple), décoration à l'aide de matériaux nobles tels que rubans de soie et coussinets de velours. Comme si le beau ne pouvait renvoyer qu'au légitime : le naturel s'oppose à l'artificiel comme le classique au contemporain et l'artisanal à l'industriel. Cette construction esthétique repose sur la production d'un univers inspiré du passé. En cela, il semble possible de dire que ce recours, même – surtout – factice, au passé permet de situer le producteur, le regardeur, le visiteur dans un environnement „connu“, voire reconnaissable bien qu'il

n'ait jamais été aperçu, tel quel, auparavant comme le suggère la démarche touristique.

Même si les domaines ne sont pas les mêmes, l'article de Jean-Marie Pradier (1999 : 12) sur la perception ethnoscéologique nous éclaire un peu plus. Il aborde la question du foulard islamique et en appelle à « une sorte de purification *phanique*<sup>4</sup> dans nos sociétés qui visent à gommer tout ce qui pourrait être aspérité spectaculaire ». Et fait le parallèle entre cette attitude et « la disparition des fous et des morts des sociétés industrielles, des grandes fêtes, des grandes cérémonies festives, hédoniques, des grandes extravagances, etc. »

Peut-on dire qu'il s'agit de faire du patrimoine une œuvre pour le penser rapidement, pour l'appréhender comme une totalité sans pour autant en reconstituer les détours ? Pierre Francastel (1967 : 77), à propos de la société médiévale, remarquait que « l'œil et l'esprit étaient satisfaits quand on leur proposait des raccourcis de connaissances » et qu'ainsi l'usage des symboles s'était développé car ils permettaient d'aller vite à l'essentiel. Cette volonté de simplifier les parcours de la cognition est vraisemblablement signe d'une inquiétude qui conduit à privilégier les cheminements simples et précis plutôt que les recherches aventureuses. Cette question nous renvoie à une conception du temps qui privilégie le connu au détriment des projections dans l'avenir, les constructions légitimées au détriment de l'exploration. Il n'y a pas de retour en arrière possible et l'erreur peut être fortement préjudiciable dans une société qui n'est que processus, constitution permanente des statuts, des rôles et des attachements. Notre époque semble cumuler incertitude et absence d'élan. Le mouvement est moins pensé comme une échappée victorieuse que comme une confirmation de soi, un déplacement dans un monde où la reproduction du même à un effet rassurant. Luc Le Chatelier<sup>(2006 : 14)</sup> parle d'un « usage anxiolytique du patrimoine » qui accompagnerait une absence d'avenir. Et, comme

pour confirmer cette hypothèse, il rapporte les paroles d'Yves Dauge, sénateur et spécialiste du patrimoine, qui affirmait au lendemain des révoltes dans les banlieues : « Pour les quartiers dégradés, la question qui se pose c'est : comment mettre du patrimoine là où il n'y en a jamais eu ? ». L'article ne dit pas si, faute de perspectives d'avenir chacun doit faire l'apprentissage d'un déploiement de soi et du social dans une esthétique rassurante et close. Nous utilisons cette dernière expression d'esthétique rassurante car il est moins question d'un enfermement dans le passé que de la création d'une fiction.

Pourrait-on alors penser la patrimonialisation sur le mode du théâtre ou de celui du rituel ? Cela nous permettrait de nous engager dans la voie de la praxis – et de sortir d'une relation fétichiste à l'objet (Shusterman, 1991). Souvenons-nous du combat de coq à Bali, formidablement analysé par Clifford Geertz (1983 : 212) lorsqu'il le compare à Shakespeare : ce combat « crée un événement typique ou universel, que nous pourrions mieux encore qualifier de paradigmatique, c'est-à-dire d'exemplaire » et permet aux Balinais de « voir une dimension de sa propre subjectivité ». Mais cette comparaison ne nous permet pas de nous dégager de la distance que la représentation introduit entre le sujet et l'objet. Ces approches en terme de rituel et de théâtre maintiennent la distinction des espaces : celui de la scène, celui de l'arène qui ne se mélangent pas avec celui des spectateurs. La relation reste ancrée sur l'objet alors que l'on ne peut nier que le patrimoine, à travers l'esthétisation, devient le sujet d'une expérience cognitive, autant de la part de l'habitant, de l'indigène ou de l'autochrome que de celle du touriste. Penser le patrimoine non plus en terme de production mais en terme d'expérience nous permet de considérer l'appréciation comme une création productive : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », comme le disait Marcel Duchamp.

La notion d'expérience a été particulièrement travaillée par les pragmatistes américains :

William James, John Dewey, et plus près de nous, Richard Shusterman. Pour John Dewey (2006 : 59), « il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence ». William James y voyait l'expression du flux de la conscience qui s'applique à l'environnement. C'est en quelque sorte un mode de connaissance ambulatoire, toujours en train de se faire : on ne fait jamais deux fois la même expérience car cette dynamique dépend étroitement de l'état d'esprit de l'individu à cet instant et en ce lieu. Ce travail de l'esprit et du corps dans son ensemble est un travail de construction fondé sur la sélection d'éléments indiscernables par eux-mêmes. L'activité de l'attention et de la perception suivent un parcours original et constituent continuellement une conception particulière de l'environnement : par saccades, les organes des sens, donnant l'impression de papillonner, produisent une „image“ sensible et cognitive de l'environnement ainsi parcouru. Dewey a privilégié l'expérience esthétique dynamique sur les objets physiques. C'est cette expérience dynamique qui fait la valeur de l'art parce qu'elle façonne les objets quels qu'ils soient, artistiques ou non. Et pourtant l'expérience esthétique est spécifique car elle met en œuvre toutes nos facultés humaines (perception, émotion, mémoire, cognition). « Ce qui donne, disait-il, à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant » (2006 : 82).

N'oublions pas que le mot expérience trouve son origine dans le mot latin *periculum* qui a aussi donné les mots péril et périlleux. L'expérience au sens large, celle routinière qui constitue une bonne partie de notre quotidien, repose sur ce que les neurophysiologistes appellent des modèles fixes d'action qui nous permettent de faire à l'économie. En revanche il y a certaines

expériences – et il en est de certaines œuvres – qui nous questionnent, voire nous bouleversent et nous remettent en cause. Non pas parce qu'elles provoquent du déplaisir mais plus vraisemblablement parce que nos compétences cognitives buttent sur de l'inconnu ou, au contraire, s'améliorent dans notre relation au monde. Il est probable aussi que les phénomènes de mise en scène qui accompagne la monstration des objets de valeurs, l'effet de nombre, contribuent à mobiliser nos compétences pour accomplir ces démarches au mieux. L'expérience se construit sans retour possible et l'issue n'est jamais assurée. Peut-être est-ce cela qui la rend inquiétante ?

« L'expression de l'expérience est publique et communicante » (Dewey, 2006 : 315). Le partage de l'expérience, comme le partage d'une esthétique, permet d'affirmer une appréhension commune du monde et de développer des regards convergents. L'esthétique pourrait être partie prenante du „principe de charité“ qu'évoque Christian Berner (2001). Il présente cette notion, à propos de l'herméneutique de Schleiermacher, comme étant à la base de la compréhension : on ne comprend que si l'on part du principe que ce qui est exprimé a un sens et mérite l'attention. C'est-à-dire, selon les termes de Berner, que « nous sommes prêts à nous laisser affecter par les signes provenant d'autrui » (2001 : 52) ou encore que « discourir tout comme comprendre est ce mouvement où, partant de soi, on se dirige vers l'autre » (2001 : 54). La compréhension est dialogique car, réciproquement, « la prétention que l'autre a de me comprendre est une façon de m'assimiler, de me faire être simplement ce que je suis ». Cette approche peut sembler „hors du temps“ car elle ne prend pas en compte la dimension processuelle du dialogue – le „ce que je suis“ change au rythme des rencontres ; elle peut aussi sembler „hors du social“ car elle ne prend pas en compte la diversité des statuts sociaux et l'influence qu'ils ont sur les attitudes de

déni, de distinction, d'opposition mais aussi de charité, des uns envers les autres. Cependant, nous devrions pouvoir dire que je et autrui ont chacun la capacité de s'engager dans un devenir commun. Encore faut-il bien préciser ce qu'il faut entendre par commun. « „Commun“ est ce qui figure dans l'expérience de plusieurs personnes » (Dewey, 331) et dépend étroitement de l'agir. Ce mouvement qui nous tient engagés dans notre relation à l'environnement fait de nous des êtres nécessairement „commun“ ; notre action est toujours en partage. Dewey pensait que les œuvres d'art – et tout ce qui se présente comme telle – ont un pouvoir particulier de produire du commun et facilitent ainsi le partage. La mise en valeur du patrimoine relève d'une stratégie de reconnaissance – voire les revendications identitaires – qui appelle la confirmation de soi par autrui, en vertu d'une raison communicationnelle et dialogique (Honneth).

Le patrimoine est fiction. Ce n'est pas une simple restauration, voire une rénovation ; c'est une construction qui consiste en la mise en scène d'un collectif et qui s'avère capable de provoquer la relation à autrui, de faciliter la relation à un nous seulement évoqué, raconté. Ce nous n'est pas là et il est impossible de faire l'expérience de chacun des individus qui le composent. Mais peut-être est-ce seulement de cette manière qu'un nous est possible, lorsque l'individualité s'efface au profit de la totalité, lorsque la perception prend du recul pour résister au débordement ?

Nous parlons de fiction dans le sens que Clifford Geertz (1998) accorde à ce mot. Celui-ci recourt, à propos des écrits anthropologiques, à l'étymologie latine : *fictio*, action de façonner, création ; *tingo*, façonner, pétrir, modeler, imaginer, représenter à autrui. Ainsi déclarait-il à propos de ces textes : « Ce sont donc des fictions, des fictions au sens où ils sont „fabriqués“ ou „façonnés“ – le sens initial de *fictio* – non parce qu'elles seraient fausses, qu'elles ne correspondraient pas à des faits, ou qu'elles seraient

de simples expériences de pensée sur le mode du „comme si“ ». Ce sont des fictions parce que l'on pourrait faire autrement, parce que d'autres font autrement. Pour paraphraser Geertz, ce sont des situations imaginées qui mettent en scène de vraies personnes dans des espaces réels et des temps réels. Mais ce travail de l'imagination ne se dépare pas du corps. Et, à ce titre, la fiction est une performance dont la satisfaction se trouve dans l'exercice d'une activité cognitive. La fiction est bien de notre monde et nous en ressentons les effets dans nos corps, dans la réalité que nous ne quittons jamais. La fiction est bien réelle et nous en faisons l'expérience. Et même si elle est fausse, elle n'en est pas moins réelle.

Jean-Marie Schaeffer (2002) affirme que la fiction est « comme une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible » et contribue à l'harmonisation des comportements parce qu'elle permet de faire l'expérience de théories du monde. Nancy Murzilli (2001) présente les fictions comme « des modes d'exploration de nos habitudes mentales, de nos jeux de langages capables d'enrichir notre compréhension et notre expérience pratique ». Fidèle au nominalisme de Nelson Goodman, elle présente les fictions comme des expériences réelles faites par le lecteur ou le spectateur. Richard Shusterman, en se démarquant d'Aristote, montre bien que la relation à l'art est une expérience qui relève de la praxis. Cette approche permet de penser la relation à l'art du point de vue de l'acteur, de ce qu'il éprouve et des changements qu'occasionne, pour lui, cette expérience. Mais comme l'individu n'est pas isolé, cette expérience est fondamentalement sociale. Dans la même perspective, Goodman en abandonnant la question „Qu'est ce l'art ?“ au profit de „quand y a-t-il art ?“, nous engage à penser l'œuvre comme le résultat d'un processus communicationnel.

Toute l'importance de cette approche par l'esthétique et la fiction pourrait résider dans



l'importance accordée à la relation. Le patrimoine n'est pas vécu d'une part par les membres de la „communauté“ qui le revendiquent et, d'autre part, en toute autonomie, par les touristes et les visiteurs étrangers. Les uns et les autres prennent part à ce processus communicationnel. Ils éprouvent, par leur relation mutuelle, la dimension distinctive que la situation dans laquelle ils se trouvent révèle en eux-mêmes. Ils l'interprètent ainsi, parce que les uns et les autres se trouvent dans une situation proche de celle peinte par Velasquez dans les *Ménines* : là, se croisent « le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie » (Foucault, 1966 : 30). L'espace de l'œuvre n'existe qu'à travers la rencontre de tous les protagonistes : les personnages, le peintre, les spectateurs et les commanditaires. Ils jouent tous un rôle dans l'organisation de la fiction et tous sont sous le regard de tous, sans pouvoir s'en extraire ; ils ne prennent toute leur importance qu'à travers ce jeu avec autrui.

Tzvetan Todorov a introduit en France la notion d'exotopie élaborée par Mikhaïl Bakhtine. Il cherche à préciser la notion de regard extérieur à une culture, la non-appartenance à une culture donnée comme meilleur point de vue pour juger d'un peuple. Nous pouvons retenir cette citation-traduction que Todorov fait de Bakhtine (1981 : 169) : « La grande affaire de la compréhension, c'est l'exotopie de celui qui comprend – dans le temps, dans l'espace, dans la culture – par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le plus puissant levier de compréhension. Ce n'est qu'aux yeux d'une culture autre que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde ». Dans un souci d'explicitation de cette notion qui me semble importante, retenons ces quelques lignes : « L'exotopie bakhtienne est un mode de fonctionnement de l'esprit humain que l'on peut observer dans la vie quotidienne et pas seulement au niveau artistique. D'un point de vue psychologique, il le décrit

comme le processus d'identification et de distanciation qui se produit vis-à-vis d'autrui » (Tubières, 2009). Cette notion nous permet de saisir que la compréhension que l'on a d'un monde ne peut se faire sans le regard d'un autre, sans un appel à l'extériorité, sans une certaine forme de décentrement, par « un hors-sujet-parlant » (Affergan).

Dans le même ordre d'esprit, Francis Affergan en appelle au dialogisme de Bakhtine pour montrer comment la diversité peut être sauvée : « Bakhtine sauve en quelque sorte l'identité des cultures et des langages moyennant l'intervention artificielle d'une fiction. » C'est le dialogisme contre le carnaval ; la séparation contre la fusion. Ainsi, lors de l'expérience patrimoniale, les visiteurs, les touristes ne sont pas des facteurs d'uniformisation mais les acteurs indirects de la compréhension de soi, le détour sans lequel il n'y aurait pas de conscience de soi.

Cet effet de révélation mutuelle est possible car la visite, la pérégrination et le tourisme produisent des temps et des espaces particuliers, des rythmes propres à cette démarche caractérisée avant tout par la curiosité, l'envie de connaître, voire le désir de rencontre. Alphonse Dupront nous amène à faire le parallèle entre le tourisme et le pèlerinage et à comprendre ces parcours comme une expérience spécifique. Selon lui cette démarche produit un certain état d'esprit, en rupture avec l'expérience quotidienne et propice à la rencontre. « Selon la rigueur des mots, vacuité est proche de vacance, et le tourisme vit la vacance. Celle-ci, dans la sûreté du vocabulaire, exprime, jusque dans la stabilité physique, l'errance, c'est-à-dire le parcours même imaginaire, la disponibilité mentale et dans l'aventure, l'ouverture à ce qui survient ; un vide actif où passe le monde. » Expérience spécifique d'une relation cognitive au monde : « Ainsi, tant pèlerinage que tourisme sont créateurs d'un „medium“ mental, subtil, perméable, où les voies de la connaissance et de la participation sont toutes différentes de celles de

l'expérience quotidienne. » Il insiste sur cette ouverture que provoque le déplacement, voire la fatigue qu'il procure : « L'expérience est patente d'une disponibilité à l'ouverture quand, le corps recru de fatigue, les freins accoutumés lâchent, le personnage se défait et laisse place à une réalité autre, de puissance neuve ». (103)

Mais ne nous méprenons pas et gardons à l'esprit que ces visites n'assurent pas la révélation d'une signification propre à l'œuvre. S'il le faut, souvenons-nous des travaux de Eliseo Veron et Martine Levasseur (1983) sur les visiteurs d'exposition pour bien rester attachés à la diversité des parcours et des modes de compréhension, même lorsque les déplacements, les visites sont collectives. Chacun construit son propre univers de significations, en lien étroit avec ce qu'il est et ce que la situation l'amène à être. C'est en cela aussi que la perspective d'autrui joue un rôle important.

Pour Jean-Marie Schaeffer (2002) « La fiction résulte [...] d'une décision, voire d'un pacte communicationnel, quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations, en l'occurrence un usage qui consiste à mettre entre parenthèses la question de leur force dénotative. Pour le dire autrement : ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas ». C'est une fiction instrumentalisée, selon la distinction établie par Schaeffer. Dans le sens où l'expérience que l'on en fait renvoie au monde réel. A ce titre elle agit « comme une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible » et contribue à l'harmonisation des comportements par ce qu'elle permet de faire l'expérience de théories du monde. Schaeffer adopte une position très proche de celle de Geertz<sup>5</sup> en faisant de la fiction « un modèle *de* la réalité mais aussi un modèle *contre* la réalité, et cela parce que dans tous les cas, il est un modèle *pour* la réalité ». Cette di-

mension pragmatique est essentielle car elle est au cœur de ce mouvement de continuelle invention-confirmation qui permet aux individus de penser et d'agir collectivement dans des mondes sans pour autant s'y enfermer. Ces mondes ne sont pas des territoires mais le produit d'une territorialisation, d'une activité humaine, d'une expérience toujours repensée du monde car la territorialisation est aussi déterritorialisation et en ce sens, toujours ajustement à l'environnement.

L'expérience patrimoniale correspond à la construction d'un espace par la pratique que le visiteur a de la fiction. Cette expérience est celle d'un corps qui, plongé dans un environnement particulier, va produire un espace temps spécifique. Les parcours créent l'œuvre : les gestes, qu'il s'agisse des pas, des flexions du corps, des saccades perceptives, organisent l'expérience et contribuent à produire une œuvre parmi celles probables.

Henri Meschonnic défend l'idée que le rythme est à la source de la production de significations. Il a montré (1999 : 116) que « le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet. ». (1999 : 117) Il s'est opposé à la toute puissance du signifié, véritable entité métaphysique, seule capable de légitimer le signifiant. Cela l'a conduit à cette position très stimulante : « Il n'y a plus du son et du sens, *il n'y a plus la double articulation du langage*, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. » (1999 : 117). Lorsque Henri Meschonnic parle de rythme ce n'est plus du rythme platonicien de la langue dont il est question, mais il évoque le « rythme héraclitéen des mouvements du sujet dans son langage », des « prosodies personnelles ». C'est bien parce que l'homme est en mouvement que les choses

et les significations signifient pour lui. Tout est mouvement mais, selon Meschonnic, comme « le corps dans la langue n'est pas de la viande, ni des neurones. Ce ne peut être – la gestuelle et l'intonation, et la mimique étant dans le parlé – que du rythme comme le mouvement de la parole dans l'écriture, la parole comme inscription d'un sujet ». (2002 : 273) Rodolfo R. Llinas, (2001 : 241) s'appuie, lui aussi, sur la notion de prosodie. Mais, vraisemblablement en raison de son attachement disciplinaire – il est professeur de neuroscience à l'université de New York – il la définit ainsi : « We have defined prosody as the outward expression of a momentary internal state that by way of this outward expression means something to another creature. Such internal states, emotions and intentions alike, do not exist in the outside world and so by definition must be abstractions ». Pour Llinas, « The central generation of movement and the generation of mindness are deeply related ; they are in fact different parts of the same process. In my view, from its very evolutionary inception mindness is the internalization of movement » (2001 : 5).

Le fonctionnement du cerveau repose sur la synchronisation des rythmes de la pensée et de

l'action, du langage comme des gestes. Ainsi, nous pouvons appréhender l'expérience patrimoniale comme une expérience à la fois sensible, physique et cognitive : comme une véritable expérience du corps. C'est cette expérience qui permet une conscience de soi dans la relation à autrui et qui nous lie les uns les autres.

La patrimonialisation semble être une fiction qui n'a pas de lieu car elle est à la fois intérieure et extérieure : elle n'existe que parce qu'elle peut être pensée et vécue de l'extérieur, que parce qu'elle est pensée et vécue de l'intérieur. Cette vie intérieure est ce qui lui confère un aspect de réalité et c'est cette vie extérieure qui la rend pensable. Cette fiction fait sauter les frontières entre l'ici et l'ailleurs, le réel et l'imaginaire et s'offre à un espace ouvert propice aux dynamiques sociales. Mais pour fonctionner, cette fiction doit être établie selon des règles spécifiques qui lui confère une cohérence (une authenticité ?) sans laquelle il n'y aurait pas de véracité possible. Et l'on revient à l'esthétique qui apparaît comme l'expression d'une relation cognitive accomplie, qui engage l'individu dans la compréhension de son environnement et lui permet d'améliorer ses compétences sociales.

## Notes:

<sup>1</sup> dans le cadre d'un programme de recherche du Réseaux de chercheurs „Cultures, Identités et dynamiques sociales“ de l'Agence universitaire de la Francophonie qui nous a réunis, en 2006, Stoyan Antonov, Tzvetana Bachvarova, Krassimira Krastanova et Meglena Zlatkova (université de Plovdiv, Bulgarie), Smaranda Vultur (université de Timisoara, Roumanie), Dominique Belkis (université de Saint-Etienne, France), Bianca Botea, Olivier Givre, François Portet, et moi-même (université Lumière de Lyon 2, France) autour de la question *Patrimoines, tourisme, dy-*

*namiques sociales : étude comparative de nouveaux usages en Europe.*

<sup>2</sup> « Selon la convention du Patrimoine mondial, un „patrimoine culturel“ est un monument, un ensemble de bâtiments ou un site ayant une valeur historique, esthétique, archéologique, scientifique, ethnologique ou anthropologique. Le terme „patrimoine naturel“ désigne, quant à lui, une caractéristique physique, biologique ou géologique exceptionnelle : la flore, la faune menacée, les zones ayant une valeur du point de vue scientifique, esthétique ou du point de vue de la conservation. »

<sup>3</sup> [http://www.vnf.fr/vnf/content.vnf?action=content&occ\\_id=4625](http://www.vnf.fr/vnf/content.vnf?action=content&occ_id=4625)

<sup>4</sup> En note de bas de page de cet article les rédacteurs de la revue précise que « Le terme phanique se réfère à une notion introduite par J.-M. Pradier pour désigner la di-

mension spectaculaire de la communication humaine (du grec phainein : montrer).

<sup>5</sup> Voir „La religion comme système culturel“, In Bradbury et alii, *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, 1972 pour la traduction française.

## Bibliographie

- AFFERGAN F. (1997) *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Albin Michel.
- BERNER Ch. (2001) „Aimer comprendre. Recherche sur les fondements éthiques de l'herméneutique de Schleiermacher“, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 29, 43-61.
- CAMBIER A. (2006) « Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence », *Apparence(s)* [En ligne], N° 1, mis en ligne le 24 mai 2007, Consulté le 14 septembre 2009. URL : <http://apparences.revues.org/index56.html>
- DEWEY J. (2006) *Œuvres philosophiques* : Tome 3, „L'art comme expérience“, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago.
- DUPRONT A. (1967) „Tourisme et pèlerinage. Réflexions de psychologie collective“, *Communications*, 10, 97-121.
- FOUCAULT M. (1966) *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines, Editions Gallimard.
- FRANCASTEL P. (1967) „La figure et le lieu“, *Œuvres III*, Denoël Gonthier.
- FROSSARD-URBANO S. (1991) „La volaille de Bresse : un « objet parfait\* »“, *Terrain*, 16, mars, <http://terrain.revues.org/document2995.html>
- GEERTZ Cl. (1983) *Bali, interprétation d'une culture*, Gallimard, pour la traduction française.
- GEERTZ Cl. (1988) „La description dense : vers une théorie interprétative de la culture“, *Enquête*, n° 6-1998, p. 73-105.
- GOODMAN N. (1990) *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon.
- HONNETH A. (2000) *La lutte pour la reconnaissance*, Editions du Cerf, traduction française de l'édition allemande de 1992.
- KANT E. (1790) *Critique de la faculté de juger*, Paris Gallimard, Folio Essais, 1985.
- LE CHATELIER L. (2006) „La grande récup“, *Télérama*, 2957, 13 septembre, 8-14.
- MURZILLI N. (2001) „La fiction ou l'expérimentation des possibles“, *L'effet de fiction*, colloque en ligne fabula 2001, <http://www.fabula.org/effet/>
- PRADIER J.-M. (1999) „La perception ethnoscéologique, Entretien avec Jean-Marie Pradier, *Les périphériques vous parlent*, n° 12, été, 26-34.
- SCHAEFFER J.-M. (2002) „De l'imagination à la fiction“, *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>
- SHUSTERMAN R. (1991) *L'art à l'état vif*. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire, Les Editions de Minuit.
- SHUSTERMAN R. (1998) « Raison, esthétique modernes et post-modernes », in *La Modernité en questions. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, F. Gaillard, J. Poulain, R. Shusterman (éd.), Les Éditions du Cerf, Paris.
- TUBIÈRES S. (2009) „Exotopie“, in GRASSIN J.-M. (ed) *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)*, <http://www.ditl.info>, [7 septembre 2009]
- TODOROV T. (1981) *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, coll. « Poétique ».
- TURGEON L. (2003) *Patrimoines métissés : Contextes coloniaux et post-coloniaux*, Paris-Québec : Editions de la Maison des sciences de l'Homme.
- VERON E., LEVASSEUR M. (1983) *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Paris : Editions du centre Georges Pompidou.



# MARTOR



---

Title: "Le patrimoine culturel immaterial et les nouvelles technologies Web"

Author: Laurier Turgeon

How to cite this article: Turgeon, Laurier. 2009. "Le patrimoine culturel immaterial et les nouvelles technologies Web". *Martor* 14: 37-47.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## **Le patrimoine culturel immatériel et les nouvelles technologies Web**

**Laurier Turgeon**

*Titulaire de la Chaire de recherche du Canada  
en patrimoine ethnologique Université Laval, Québec, Canada*

Internet a multiplié les possibilités de penser, pratiquer, communiquer et valoriser le patrimoine. Les nouvelles technologies Web sont particulièrement bien adaptées à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui est, par définition, difficile à saisir dans la mesure où il est immatériel. Elles permettent de conserver et surtout de communiquer très efficacement ce patrimoine, notamment par la captation et la transmission du son et de l'image. Plus qu'un simple inventaire destiné à la conservation, nous souhaitons faire une base de données multimédia virtuelle qui facilite la communication du patrimoine immatériel. Nous croyons même que la communication est le meilleur moyen de conserver le patrimoine immatériel dans la mesure où il participe à sa transmission. La transmission n'assure pas juste la conservation des traditions, elle contribue à les transformer, à les dynamiser et à les renouveler en leur trouvant de nouveaux usages sociaux. Par la même occasion, elle participe à la valorisation et à la reconnaissance de ceux qui les transmettent. Il ne s'agit pas de produire une simple archive fermée sous clé, mais de faire connaître et reconnaître les pratiques traditionnelles en tant que patrimoine dans un souci d'éducation du grand public. Les nouvelles technologies de l'information facilitent non seulement la fabrication, l'accès et la gestion des

inventaires, elles suscitent de nouvelles façons de concevoir et de réaliser l'inventaire lui-même. Les communautés et les porteurs de traditions peuvent participer plus facilement au processus de collecte et de communication des données. L'accès aux données par le Web permet des appropriations et ré-appropriations multiples par une large gamme de personnes (communautés elles-mêmes, journalistes, muséologues, chercheurs) et favorise l'évolution des pratiques et la valorisation sociale des communautés qui en sont les détenteurs. En effet, la base de données virtuelle devient un outil dynamique de communication patrimoniale et de développement culturel et social.

Dans cet article, trois projets de mise en valeur du patrimoine ethnologique du Québec par l'interface du Web seront présentés : l'Inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine immatériel du Québec (IREPI), l'Inventaire du patrimoine immatériel religieux du Québec (IPIR) et l'Encyclopédie du patrimoine immatériel de l'Amérique française. Ces travaux s'appuient sur l'infrastructure de recherche de la Chaire, le LEEM (Laboratoire d'ethnologie et d'enquête multimédia), créé en 2003.

Grâce à l'usage d'équipements numériques, il nous a été possible d'enregistrer rapidement les données sonores et visuelles sur le terrain, de les transférer directement du terrain dans une base de données multimédia, de conserver et de gérer l'information efficacement et de rendre les données audiovisuelles très accessibles au grand public à des coûts peu élevés via le Web. En parallèle, nous avons aussi développé une approche participative à la cueillette et à la mise en valeur des données, qui impliquent les acteurs locaux à toutes les étapes du processus. Ce volet « recherche action » vise aussi la valorisation du patrimoine immatériel, directement sur le terrain lors des enquêtes, par la mise sur pied de projets d'exposition muséale, de présentations multimédia, de sites Web, d'encyclopédies électroniques, de routes touristiques, de festivals et de trousseaux pédagogiques.

À partir de l'automne 2009, fort de six années d'opération, notre groupe renouvelle ses équipements et peaufine ses méthodes, grâce à l'obtention d'une nouvelle subvention de la Fondation canadienne de l'Innovation (FCI). Celle-ci nous permet de travailler avec un équipement de dernière pointe. Nous entendons par ce biais parvenir à des captations plus fidèles des contextes étudiés, à des résultats encore plus intéressants pour le grand public, et à une meilleure validation des résultats obtenus. Comme par le passé, l'emphasis sera mise sur l'emploi de technologies simples d'utilisation et relativement abordables, afin de contribuer à diffuser nos méthodes autant sur les plans local, régional, provincial, national qu'international, et pour que le grand public en tire un maximum de bénéfices.

### **Inventorier numériquement l'immatériel : le projet IREPI**

Le patrimoine immatériel est par définition éphémère, fugace. Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire se transmettent par le geste et la parole. S'il est

possible d'archiver les données sur support numérique, il est plus difficile de les rendre accessibles à un vaste public et surtout de les présenter de façon didactique. Le Web s'est avéré une plateforme très efficace pour faire connaître et mettre en valeur ce patrimoine.

S'inspirant de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO (2003) la Chaire de recherche en patrimoine ethnologique a développé une méthodologie d'inventaire unique afin de répondre aux grands principes édictés dans la Convention et assurer ainsi la sauvegarde et la communication du patrimoine immatériel.

La convention définit ainsi le patrimoine culturel immatériel :

« Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine.»[1]

La définition de l'UNESCO propose trois principes fondamentaux qui sont autant de conditions préalables aux recherches sur le patrimoine immatériel, sur lesquelles nous avons basé notre méthodologie : soit la reconnaissance par la communauté, la notion d'un patrimoine dynamique, et le lien étroit entre le matériel et l'immatériel.

L'IREPI, notre premier projet d'inventaire numérique multimédia à avoir été créé (2004), fait la cueillette, la conservation, l'analyse, la



valorisation et la diffusion du patrimoine immatériel du Québec, à l'aide de technologies audiovisuelles numériques. Des équipes d'étudiants et de professionnels de recherche sont constituées pour visiter les différentes communautés pendant plusieurs semaines et s'enquérir du patrimoine immatériel local. En réalisant des entrevues enregistrées auprès de porteurs de tradition, en filmant et en photographiant les pratiques et les savoir-faire observés, nos chercheurs recueillent les informations nécessaires à la constitution d'un dossier complet sur la ressource ethnologique inventoriée. Une fois ce dossier mis en ligne sur notre site Internet, quiconque peut le consulter et ainsi découvrir le patrimoine immatériel de chaque région du Québec.

L'innovation de cet inventaire multimédia est sans aucun doute l'accessibilité sur le web. Plus de 675 fiches sont ainsi consultables sur le site Internet [www.patrimoine-immateriel.ulaval.ca](http://www.patrimoine-immateriel.ulaval.ca). Il est possible d'effectuer des recherches dans la base de données de diverses façons, tel que par mot clé ou par région géographique. La présentation des pratiques culturelles sur plusieurs supports (textuels, iconographiques et audiovisuels) permet à chaque région administrative du Québec de mieux connaître et de mieux exploiter ses potentiels culturels. D'autre part, notre méthodologie d'inventaire se double d'actions qui permettent de développer des partenariats régionaux et locaux et de sensibiliser les instances locales et les populations à l'importance du patrimoine immatériel comme élément contribuant au renforcement du sentiment d'appartenance et à la mise en valeur des richesses patrimoniales régionales. L'inventaire devient un outil de développement durable: les ressources identifiées viennent contribuer au développement social et économique des régions.

Le projet IREPI nous a permis de développer des collaborations dans différents pays dont la France, la Belgique, Haïti, le Congo Brazzaville et l'Égypte qui se sont inspirés de notre

méthodologie pour développer leur propre inventaire national. Ce travail s'est également traduit dans le choix de la dernière thématique du congrès international d'ICOMOS (*L'esprit du lieu*, Québec 2008) qui mettait en lumière l'interdépendance entre patrimoine matériel et patrimoine immatériel<sup>1</sup>.

### **Le patrimoine immatériel religieux du Québec : sauvegarder l'immatériel par le virtuel**

Le patrimoine religieux au Québec est menacé. La laïcisation de la société a entraîné une diminution de la pratique religieuse. Les conséquences de cette désaffection massive sont bien visibles : vieillissement des membres des communautés religieuses, fermeture des églises, fusion des paroisses faute de paroissiens et de ministres du culte et désacralisation des objets du culte qui prennent le chemin des musées. Devant l'ampleur de la crise et les enjeux culturels et mémoriaux pour la société québécoise, les pouvoirs publics et la société civile ont commencé à réagir. Reconnaisant l'importance du patrimoine religieux dans le développement et la compréhension de la société québécoise contemporaine, les communautés religieuses, les gouvernements et les citoyens ont pris en main la sauvegarde des patrimoines mobilier et immobilier.

Mais assurer la conservation du matériel sans se préoccuper de l'immatériel ne fait plus sens aujourd'hui. Ce sont les composantes immatérielles (la mémoire, les valeurs, l'attachement) qui insufflent un sens à la culture matérielle. D'une certaine manière, le patrimoine immatériel religieux est celui qui est le plus menacé dans la mesure où il est porté par des personnes. La sauvegarde de la mémoire et des savoir-faire ne permet pas juste de conserver les éléments intangibles du patrimoine, mais aussi de mieux comprendre et préserver ses éléments tangibles. La mémoire orale, les savoir-faire, les fêtes, les rites et les coutumes sont des

traditions vivantes, conservées par la simple pratique, répétée à des moments précis de la journée ou de l'année. Elles se transmettent par des personnes et lorsque les personnes disparaissent, les traditions vivantes disparaissent avec elles de manière irrévocable.

L'approche ethnographique utilisée pour recueillir les renseignements constitue la base de l'inventaire et se caractérise par une méthode qui fait appel à l'observation directe et à l'enquête orale sur le terrain. Cette approche permet de documenter les pratiques, les savoir-faire, les connaissances et les représentations d'une communauté. L'approche ethnologique s'inscrit dans une démarche à la fois réflexive et dialogique. L'enquêteur sur le terrain et les informateurs travaillent de concert. Par exemple, lors du pré-terrain, l'enquêteur rencontre la communauté et aide ses membres à dresser une liste des pratiques à inventorier. La communauté et le chercheur se questionnent sur ce qui doit être retenu. Les critères de sélection ne sont pas dictés par l'expert, mais par la communauté qui fait des choix en fonction de l'identité culturelle du groupe. Lorsque l'on aborde le domaine de la foi et des croyances, le discours officiel, celui des dogmes et des règles auxquelles doivent se conformer les croyants, peut devenir un obstacle à l'expression de différents points de vue. Cependant, la collecte des témoignages de plusieurs informateurs dans une même communauté apporte des nuances et des éclairages différents sur la vie spirituelle et quotidienne de ses membres. Les informateurs nous parlent de leur vécu et de la particularité de leurs expériences. Le discours officiel est revu à travers des individualités ancrées dans l'identité collective et la mémoire partagée.

Après avoir mené les entrevues, le chercheur traite les données recueillies. La première étape consiste à catégoriser le témoignage. Nous inspirant de l'approche bien connue et répandue des récits de vie<sup>2</sup>, nous avons défini quatre

catégories de récits, dont certaines permettent de combiner le matériel et l'immatériel en se préoccupant par exemple des récits de pratiques entourant un objet ou un lieu de culte. Par exemple, les rites funéraires d'une communauté pourront être consultés sous différents aspects : la symbolique du cercueil (récit d'objet), la préparation du corps du défunt (récit de pratique), les funérailles (récit de pratique) et le cimetière (récit de lieu). Nous avons défini quatre catégories de récits :

**Les récits de lieux** portent sur l'usage et le sens des espaces les plus significatifs dans chacune des communautés, les hauts lieux de l'habitat (chapelle, sacristie, jardin, grotte, réfectoire, salle d'enseignement, cimetière, presbytère, synagogue, lieu de culte, espace communautaire);

**Les récits d'objets** renvoient aux objets matériels ayant une forte valeur symbolique et identitaire, et jugés les plus significatifs pour les communautés sur le plan patrimonial (objet religieux, vêtement liturgique, habit traditionnel, mobilier traditionnel, mobilier de cuisine, etc.) ;

**Les récits de vie** visent à documenter des vies ou des épisodes de vie de membres de la communauté renfermant un caractère exceptionnel et donc une valeur patrimoniale (missionnaire, artiste, artisan, enseignant, etc.) ;

**Les récits de pratiques culturelles et culturelles** regroupent les dévotions particulières, les coutumes funéraires, les pratiques liturgiques significatives, les pratiques professionnelles marquantes, les savoir-faire uniques ayant une valeur à la fois pragmatique et symbolique dans la communauté (la statuaire, la broderie, la dentellerie, la dorure, le tressage, la fabrication d'objets religieux, la fabrication de produits alimentaires, etc.).

Les propos de l'informateur sont résumés dans des fiches correspondant à l'une des catégories. Les fiches d'inventaire sont descriptives

et factuelles. Chacune des fiches comprend des données nominatives (nom, adresse de l'informateur, rôle dans la communauté, etc.), et des données techniques d'inventaire (nom de l'enquêteur, indexeur, documents audio et vidéo, date des entrevues et du traitement, etc.) Chaque récit fait l'objet de descriptions textuelles: l'historique et la description de la pratique, son actualisation ainsi que ses modes de transmission.

La deuxième étape consiste à classer les données recueillies. Contrairement à la culture matérielle qui bénéficie de systèmes de classification, comme celui de Chenhall largement employé en Amérique du Nord<sup>3</sup>, il n'existe pas d'équivalent pour la culture immatérielle en raison du développement récent de ce champ de connaissances. Pour y remédier, nous avons adapté la grille de pratiques culturelles de Jean Du Berger.<sup>4</sup> Celui-ci l'avait développée comme un outil d'analyse du fonctionnement culturel. Il n'en demeure pas moins qu'elle s'avère être aussi un outil de classification très efficace car cette grille relationnelle évoque les rapports entre les différentes pratiques culturelles et démontre leur organisation et leur fonctionnement en société. En plus de contribuer à fixer le sens des mots, elle fournit une arborescence opératoire pour le patrimoine immatériel et nous permet de structurer la base de données dans un tout cohérent.

Notre approche du patrimoine immatériel religieux est culturelle et comparative. La grille de classification permet de comparer et de faire des liens entre des pratiques religieuses de même niveau, par exemple les rites de passages ou encore l'organisation religieuse, la fabrication d'objets religieux, les espaces religieux, les gestes rituels, etc. dans différentes confessions. L'internaute peut ainsi explorer la banque de données en croisant différentes données.

La cueillette et la saisie des récits par le biais de technologies audio-visuelles numériques

représentent un autre élément essentiel à la fois de la méthodologie de l'inventaire et de sa diffusion sur le Web.

Le patrimoine immatériel est constitué de pratiques, celles-ci sont transmises par le geste et la parole et donc rarement consignées par l'écrit. Même lorsqu'elles sont écrites, il est souvent très difficile, voire impossible, de les reproduire en raison de l'absence des nombreux détails nécessaires à leur reconstitution. Les documents multimédias associés à la fiche descriptive (supports photo, audio et vidéonumériques) permettent de contextualiser les récits. Les gestes, l'intonation et l'émotion vécue par l'informateur en relatant ses expériences, donnent au récit une autre dimension. Puisque le patrimoine immatériel est transmis oralement, l'ajout de documents multimédia donne un nouveau sens, personnifie les valeurs de la communauté et présente le récit de façon didactique et accessible à un vaste public.

La Chaire collabore avec la Direction du patrimoine et de la muséologie du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCF) afin d'intégrer sa base de données sur le patrimoine religieux immatériel à la banque de données ministérielle qui recèle déjà une grande quantité d'informations sur le patrimoine immobilier (bâtiments et sites) et mobilier (meubles, œuvres d'art, vêtements, artefacts) religieux. L'internaute aura alors la possibilité de cliquer sur une fiche d'inventaire d'une église classée et d'y trouver des informations sur l'architecture et également sur tous les biens patrimoniaux mobiliers et immatériels associés, contenant des fiches descriptives des principales œuvres artistiques et artisanales accompagnées de photos, d'images en 3D, et d'enregistrements audio-visuels. Par un simple clic, l'internaute accèdera aux récits de lieux, d'objets, de pratiques et de vie. Cette banque de données offrira une vision complète et intégrée du patrimoine. Connue sous l'acronyme PIMIQ (Patrimoine immobilier,

mobilier et immatériel du Québec), elle représentera, à notre connaissance, la première banque de données informatisées du genre au monde. À terme, l'intégration de données du patrimoine immatériel religieux sur le site Web du MCCCCF, le Répertoire du patrimoine culturel du Québec, donnera un accès direct aux documents textuels, iconographiques, sonores et vidéo des différentes traditions religieuses sur leurs lieux de culte, leurs objets et leurs pratiques cultuelles et culturelles.

Plus qu'un simple inventaire destiné à la conservation, la Chaire a développé une base de données multimédia virtuelle qui facilite la communication du patrimoine immatériel religieux. La communication est le meilleur moyen de conserver le patrimoine immatériel religieux dans la mesure où il participe à sa transmission. La transmission n'assure pas seulement la conservation des traditions, elle contribue à les transformer, à les dynamiser et à les renouveler en leur trouvant de nouveaux usages sociaux. Par la même occasion, elle participe à la valorisation et à la reconnaissance de ceux qui les transmettent. Il ne s'agit pas de promouvoir le culte, mais de faire connaître et reconnaître les pratiques traditionnelles—cultuelles et culturelles— et leurs artisans en tant que patrimoine, dans un souci d'éducation du grand public. L'usage d'équipements d'enregistrement électroniques, de bases de données numériques et des applications Web pour exploiter ces bases a contribué à révolutionner les pratiques de l'inventaire du patrimoine immatériel. Les nouvelles technologies de l'information facilitent non seulement la fabrication, l'accès et la gestion des inventaires, elles suscitent de nouvelles façons de concevoir et de réaliser l'inventaire lui-même. Les communautés et les porteurs de traditions peuvent participer plus facilement au processus de collecte et de communication des données. L'accès aux données par le Web permet des appropriations et réappropriations multiples par une large gamme de personnes (com-

munautés elles-mêmes, journalistes, muséologues, chercheurs) et favorise l'évolution des pratiques et la valorisation sociale des communautés qui en sont les détentrices. En effet, l'inventaire virtuel devient un outil dynamique de communication patrimoniale et de développement culturel et social.

En plus d'aider directement les communautés dans l'identification de leur riche patrimoine immatériel, la mise en ligne des récits des communautés contribuera à une meilleure connaissance des traditions religieuses qui ont façonné le Québec<sup>5</sup>.

### **L'Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française et les nouvelles tendances web**

L'Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française est avant tout un projet de diffusion des connaissances contemporaines sur le patrimoine, incluant les nouvelles manières de le concevoir, de l'étudier et de le communiquer. Dans cette encyclopédie diffusée exclusivement sur Internet depuis avril 2008 ([www.amerique-francaise.org](http://www.amerique-francaise.org)), le web est non seulement un moyen novateur de mieux communiquer toutes les dimensions du patrimoine, qu'elles soient matérielles ou immatérielles, textuelles, visuelles ou sonores, intellectuelles ou émotives, mais il est également une source de réflexion stimulante sur la relation entre le patrimoine et les gens qui le vivent.

Depuis plusieurs années, les campagnes de mise en ligne de millions de documents textuels, visuels, sonores et audiovisuels ont rendu accessibles plusieurs collections d'archives et de musées qui constituent le fondement d'un important patrimoine collectif. Les bâtiments, les lieux, la faune et la flore, les festivals et autres événements culturels, qu'ils soient des attractions locales ou des éléments du patrimoine mondial, sont également présents sur le web et,

de ce fait, accessibles comme jamais par le passé. Cette accessibilité accrue de multiples éléments du patrimoine offre des possibilités nouvelles et change les perspectives dans ce domaine en effervescence.

L'Encyclopédie puise dans ces banques de données en ligne afin de sélectionner l'information la plus pertinente pour compléter ses articles. Elle participe également à ce processus de diffusion en numérisant elle-même nombre de documents multimédia inédits qu'elle met à la disposition des internautes. Elle vise à accroître la connaissance et la compréhension du patrimoine. En effet, grâce aux textes de nos articles, rédigés par des spécialistes, qui décrivent et expliquent des éléments majeurs et parfois méconnus du patrimoine des francophones d'Amérique, ainsi que l'histoire de leur formation et de leurs transformations, nous rendons disponibles ces connaissances à travers le monde. De plus, grâce aux nombreux documents multimédia qui permettent aux internautes de prendre contact plus intimement et plus directement avec un lieu, un bâtiment, une œuvre d'art, un savoir-faire, un rituel, un accent, une personne, le patrimoine prend vie, bien que de façon virtuelle. Rappelons cependant que le web est un puissant incitatif à visiter et à participer en chair et en os au patrimoine parfois découvert par l'entremise d'Internet.

#### *a) Les initiatives en cours*

À la jonction des perspectives du web 3.0 et des approches multidisciplinaires en sciences humaines, l'Encyclopédie s'efforce d'offrir une documentation intégrée sur le patrimoine. Non seulement des auteurs de disciplines diverses rédigent nos articles : ethnologues, historiens, littéraires, biologistes, gestionnaires, et autres, afin de couvrir les trois grandes catégories du patrimoine reconnues par l'UNESCO (immatériel, matériel et naturel), mais l'approche que nous privilégions pour décrire et analyser le

patrimoine – la patrimonialisation – amène les auteurs à réfléchir à la convergence de plusieurs facteurs. Le patrimoine se forme en effet sous l'influence de valeurs culturelles dominantes, qui se transforment dans le temps, d'acteurs sociaux divers, organisés ou non, et répond à besoins économiques, sociaux et culturels de la collectivité qui varient eux aussi au fil du temps. Ainsi, l'Encyclopédie présente une information « convergente » sur l'évolution dynamique du patrimoine. Cette approche s'inscrit dans les réflexions actuelles les plus pointues sur les phénomènes humains, et dans les perspectives de développement du web.

Une autre pratique d'intérêt de l'Encyclopédie, en lien avec le web 3.0, consiste à joindre à chaque article de l'Encyclopédie une documentation multimédia qui en facilite la compréhension fine et détaillée. Bien sûr, des illustrations permettent de voir les sujets dont il est question dans les articles. Cet usage est fort répandu. Mais des documents audiovisuels, des chansons, des articles de journaux, des œuvres d'art et des témoignages sonores s'ajoutent aux illustrations. Cet ensemble de documents multimédias sélectionnés pour leur pertinence donne accès à la profondeur culturelle du patrimoine décrit dans les articles. À l'inverse, le texte des articles facilite la compréhension et la contextualisation des documents multimédias présentés en lien avec les articles. Ce travail de recherche, de sélection et de présentation de documents complémentaire aux articles demande patience et réflexion. Car la convergence des informations sur un sujet donné, en vue d'en faciliter la compréhension et d'en approfondir la connaissance, n'est pas évidente à établir. Cette pratique développée dans l'Encyclopédie, et la réflexion qui la sous-tend, sont propices au développement d'un web plus « intelligent », qui serait davantage en mesure de rassembler une information variée et pertinente sur un sujet donné, alors que cette information se trouve aujourd'hui le plus souvent disséminée au travers

d'innombrables sites, très peu connectés les uns aux autres. Notre expérience à ce niveau suggère que les progrès souhaités dans le développement du web 3.0 représentent un défi de taille.

*b) Les développements à venir*

L'Encyclopédie tente de tirer profit des développements rapides du web qui offrent constamment de nouvelles possibilités. La numérisation 3D, par exemple, dans laquelle s'engage l'Encyclopédie grâce à des appareils de numérisation maintenant portatifs, permettra un contact inégalé avec les objets du patrimoine conservés dans les musées, même si ce contact n'est que virtuel. En effet, les visiteurs des institutions muséales ont très rarement la possibilité de manipuler les objets qui sont exposés, alors que la technologie 3D leur permettra d'observer ces objets sous tous les angles, à leur guise, en « manipulant » les images 3D diffusées sur notre site. Non seulement cette technique donnera-t-elle accès à tous les détails des objets, mais elle s'adaptera de surcroît aux intérêts et aux impulsions de chacun. Elle accroît donc la qualité et l'étendue de nos rapports aux objets du patrimoine, sans risque de détérioration de ceux-ci, grâce à la médiation du web.

L'Encyclopédie explore également le potentiel web dans le domaine du patrimoine immatériel, principalement dans la section de l'Encyclopédie destinée spécifiquement aux jeunes de 14-16 ans. Nous réalisons à leur intention divers modules interactifs dont le plus ambitieux porte sur la démocratie, en tant que valeur et savoir-faire clé de notre société. Ce module s'articule autour d'une simulation de haut niveau (*serious gaming*) des pratiques démocratiques actuelles et émergentes. Sur la base d'informations résumant l'évolution de la démocratie au Québec, son fonctionnement, ses institutions et son impact sur la société, depuis l'instauration du gouvernement responsable (XIX<sup>e</sup> siècle) jusqu'aux tendances les plus récentes (notam-

ment l'utilisation du web lors de la récente campagne du président américain Barack Obama), ce module proposera aux participants de relever le défi suivant. Il s'agira de résoudre un problème de nature complexe par le biais des processus démocratiques : soit la conciliation du développement économique et de la protection de l'environnement dans une perspective durable. Les données de base de cette simulation reflèteront la diversité des enjeux, des acteurs et des opinions présents dans la société.

Les données statistiques sur les choix privilégiés par les participants à ce « jeu sérieux » deviendront progressivement le principal élément de la prise de décision démocratique qui permettra de résoudre le problème posé. Celle-ci évoluera donc au fur et à mesure que les participants s'additionneront. Elle sera également influencée par divers modes de scrutins qui seront proposés aux participants (majorité simple, système proportionnel, choix multiples énumérés en ordre de priorité sur les bulletins de vote, et autres). Enfin, elle illustrera clairement comment une opinion personnelle peut se transformer en une position influente au niveau collectif à travers l'engagement politique, la communication média et d'autres formes d'action publique tel le réseautage web (Facebook, etc.) Des données réelles reposant sur l'histoire, ainsi que des exemples récents de conciliation économie/environnement bien documentés, orienteront la simulation et canaliseront le parcours ludique. Ce module interactif s'avèrera donc à la fois un lieu d'information sur la problématique proposée et sur le processus démocratique. Elle servira à consolider la connaissance et la valeur de notre patrimoine démocratique en rappelant l'impact de la pratique démocratique sur les transformations sociales, culturelles et institutionnelles. Enfin, elle permettra de simuler des voies démocratiques en émergence qui pourraient se matérialiser bientôt dans notre société.

En considérant que ce « jeu sérieux » offrira de plus une excellente base à des animations de groupe sur les processus démocratiques, par exemple en classe, on constate que le web permet dans ce cas-ci une intégration très poussée de plusieurs facettes complémentaires de ce phénomène social complexe et important qu'est la démocratie, et ce à un coût raisonnable. Seul le web permet aujourd'hui un processus d'apprentissage interactif aussi global.

En explorant diverses possibilités nouvelles du web, l'Encyclopédie remplit pleinement son mandat d'éclairer le dynamisme du patrimoine, ce phénomène en constante transformation qui accompagne l'évolution de la société.

### **Passage à un nouveau paradigme technologique : le LEEM 2**

La sauvegarde d'informations ethnologiques, réalisée encore récemment sur supports analogiques (bandes magnétiques et films), exigeait des équipements lourds, de longs séjours sur le terrain, des conditions de conservation particulières (salles à température et à humidité contrôlées) et des coûts élevés. Nous avons transformé ces modes de recherche. Nos équipements numériques nous ont permis d'innover en renouvelant les méthodes d'enregistrement, de conservation, d'étude et de valorisation du patrimoine immatériel. Plus encore, c'est notre approche intégrée de ces différentes technologies qui nous a permis d'innover dans ce domaine.

Nous avons placé l'utilisation de technologies numériques au cœur de nos pratiques, depuis la collecte jusqu'à la sauvegarde en passant par la diffusion. Nos travaux sont fondés sur la mise à profit d'appareils numériques portables, sélectionnés sur la base de leur simplicité d'utilisation. Ces outils simples et efficaces, capables de produire des contenus de grande qualité avec un minimum de ressources humaines, nous permettent d'alléger de manière considérable la gestion

de nos opérations. Notre succès doit beaucoup à cette approche fondée sur la simplicité. Elle nous permet à la fois d'alléger la formation des chercheurs, le transport des équipements sur le terrain et leur entretien. Elle facilite de plus la propagation de notre méthode, autant en Occident que dans les pays en voie de développement. Enfin, ce parti pris nous met à l'abri d'une trop grande dépendance envers des techniciens et des ingénieurs, ce qui s'avère souvent coûteux pour des équipes en sciences humaines.

Nos premières années d'expérimentation nous ont permis de développer, valider et peaufiner nos méthodes. Nous sommes désormais prêts à passer à une seconde étape, où nos projets de recherche gagneront en appui technologique. Après une première phase qui revisitait par le numérique des pratiques ethnologiques classiques (photographie, film, enregistrement sonore monocal ou stéréo), nous mettrons maintenant à profit des outils directement issus de l'ère de l'informatique multimédia: numérisation 3D et captations audiovisuelles immersives.

L'ajout de la numérisation 3D couleur aura un impact majeur sur nos activités d'enquête et d'inventorisation. Cette technologie consiste à enregistrer la forme et la couleur d'un objet à l'aide d'un appareil à balayage laser. Le patrimoine immatériel est le plus souvent inextricablement lié au patrimoine matériel. Nous avons donc besoin d'archiver les traces artefactuelles des pratiques et rites que nous étudions, de nous référer aux objets pour comprendre les idées et contextes qui les ont fait naître. Pour l'instant, ces besoins sont partiellement pris en charge par la photographie. Mais un artefact tridimensionnel offre une représentation infiniment plus juste, et comporte une importante valeur ajoutée sur le plan de la diffusion, car l'objet virtuel peut être observé à l'écran sous tous ses angles et transmis par voie électronique comme tout autre fichier numérique.

Même si la numérisation 3D couleur existe depuis des années, ce n'est qu'avec le lancement du balayeur laser VIUscan en 2008, par la compagnie canadienne Creaform, que son potentiel peut à notre avis s'actualiser dans le domaine du patrimoine culturel. Aucun appareil avant celui-ci ne permettait de se déplacer sur le terrain ou dans une réserve de musée avec un numériseur 3D couleur portable. Les artefacts devaient être transportés dans l'un des rares laboratoires équipés à cette fin, des opérations coûteuses qui prenaient plusieurs jours par objet, et impliquaient l'emballage méticuleux et le transport de chaque objet. Or, le nouvel appareil permet la numérisation en couleur de dizaines d'artefacts par jour, voir davantage, et cela *in situ*, donc sans emballage et transport préalable des objets. Ce nouveau paradigme facilite de manière radicale les opérations et s'accorde à la prédilection du LEEM pour des technologies simples d'utilisation.

Nous nous investissons donc au cours des prochains mois au développement de standards et meilleures pratiques pour le travail sur le terrain, l'archivage, l'analyse et la diffusion des données 3D. Un projet pilote, dans le cadre de l'*Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, sera d'ailleurs mené au cours des prochains mois. Ce projet pilote devrait permettre de valider notre méthodologie.

#### Notes:

<sup>1</sup> Laurier Turgeon (dir.), *The Spirit of Place : Between Tangible and Intangible Cultural Heritage/L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.

<sup>2</sup> Voir notamment Daniel Bertaux, *Récits de vie*, Paris, Nathan, 1996; Patrick Brun, *Emancipation et connaissance. Les histoires de vie en collectivité*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; le Réseau québécois pour la pratique des histoires de vie ([www.rqphv.org](http://www.rqphv.org)); et Carole Dornier et Renaud Dulong (dirs.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

<sup>3</sup> Robert G. Chenhall, *Nomenclature for Museum Cataloging: A System for Classifying Man-made Objects*,

Une autre technologie qui s'ajoute à nos équipements et qui bonifiera notre programme de recherche est la captation audiovisuelle panoramique. Jusqu'à maintenant, nos enquêteurs cadraient les scènes à filmer, pointaient le micro dans des directions précises. Désormais, à l'aide d'un micro ambiophonique et d'une caméra vidéo LadyBug, nous pourrions au besoin enregistrer des paysages sonores multicanaux (5.1) et des vidéos immersives. Ces médias nous permettront de capter sur 360 degrés le son et les images de lieux porteurs de patrimoine immatériel.

La numérisation 3D et la captation audiovisuelle panoramique ouvrent tout un univers de défis sur le plan de la diffusion sur le Web. Profitant des bases solides que nous offrent les projets IREPI, IPIR et l'*Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, notre équipe procédera progressivement à différentes expériences, de manière à pouvoir proposer sous peu des solutions pertinentes dans le domaine. Mais nous pouvons déjà annoncer que ces solutions privilégieront des formules simples et accessibles à tous, une optique qui s'est jusqu'ici révélée efficace à la fois pour les chercheurs de notre Chaire et pour les publics qui consultent ses productions sur le Web.

Nashville, TN, AASLH Press, 1978 ; James R. Blackaby, Patricia Greeno, and The Nomenclature Committee (ed.) Robert G. Chenhall, *Revised Nomenclature for Museum Cataloging: Revised and Expanded Version of Robert G. Chenhall's System for Classifying Man-Made Works*, Nashville, TN, AASLH Press, 1988.

<sup>4</sup> Jean Du Berger, *Grille de pratiques culturelles*, Québec, Septentrion, 1997.

<sup>5</sup> Pour une présentation plus détaillée de ce projet et une première analyse des résultats, voir : Laurier Turgeon et Louise St-Pierre, « Le patrimoine immatériel religieux du Québec : sauvegarder l'immatériel par le virtuel », *Ethnologies*, 2009, vol. 31, no. 1, p. 201-233.







---

Title: "Local Institutions and Multicultural Identities. Aromanians in Mihail Kogălniceanu Commune, Constanța"

Author: Stelu Șerban

How to cite this article: Șerban, Stelu. 2009. "Local Institutions and Multicultural Identities. Aromanians in Mihail Kogălniceanu Commune, Constanța". *Martor* 14: 49-63.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Local Institutions and Multicultural Identities Aromanians in Mihail Kogălniceanu Commune, Constanța

Stelu Șerban

*Institute for South-East European Studies, Bucharest*

The aim of this article is to approach the change process related to some characteristic aspects of Aromanian identity in Mihail Kogălniceanu, a fairly large commune lying 30 km from Constanța Municipality. Shortly after 1878, the commune was mainly inhabited by the descendants of the colonised Transylvanian shepherds of Orthodox religion. Orthodox Aromanians, Muslim Tartars as well as small groups of Roma and Germans live together with the majority group. There is also a Roman-Catholic community here made up of Germans and Romanians.

The context of the present research is set by the local political and civic institutions. I will show how the group of Aromanians in Mihail Kogălniceanu redefines its identity by means of such institutions<sup>1</sup>. The traditional values codified for many generations in the geographical area where Aromanians originated are being eroded, making room for attitudes and values which are not generated by the pressure of national society but by the Aromanians' self-perception within it.

It is important to bear in mind that, unlike other groups with a weaker sense of collective identity that have recently settled in different localities of Dobrudja<sup>2</sup>, Aromanians arrived in Romania with a strong attachment and conscience of the group to which they belong. Their identity was different and is still different from local identities

and from most Romanians' identity. The awareness of these differences is the engine of the change process of the collective identity of the Aromanians from Romania.

The study of Aromanian populations and culture has grown and developed, ranging from historiographic approaches or simple travel journals to linguistic analyses and, more recently, anthropological field research. Therefore, when referring to Aromanians, we ought to distinguish the way in which different authors have gathered, analysed and interpreted data about them and also the premises which underlie some general conclusions. As a matter of fact, there is a substantial bibliography about Aromanians which includes many fields, as shown by a brief overview (Kahl 2006: 227-318). Thus, I agree with pertinent opinions according to which the current research of Aromanian culture and populations and, particularly, of their ethnic identity can only be done by conflating field and anthropological research and the study of the national histories on whose territories Aromanians lived or still live (Trifon 2005: 22).

Another basic premise of the article is that of differentiating the Aromanian communities, function of the social and cultural milieus in which the last generations of Aromanians lived. Starting from social and economic adaptability, a seemingly general feature of Aromanians (Fatse 1984, Trifon

2005: 25), the last Aromanian communities formed either by immigration (USA, Western Europe, Romania) or by natural migration from the rural to the urban environment in the original society, acquire even more striking features meant to differentiate them. For instance, we can compare the conclusions drawn by anthropological researchers about the Aromanians in the USA (Fatse 1984)<sup>3</sup> to those about the Aromanians in Albania (Schwander-Sievers 1998). The blatant differences stem from the way in which the Aromanians' traditional identity founded on a common language and on their belonging to a more or less specified Balkan space has changed when in touch with the institutions and values of the societies inhabited by the last generations of Aromanians. In this article I am referring straightforwardly to this differentiation, though it be based on one single case whose representativeness can be a subject for debate.

The third premise I start from is theoretical by excellence. The identity of a human group derives from the collective choices made by the members of this group. This is why the immediate cultural and institutional context is of paramount importance. The values and institutions that distinguish the group are either preserved or reshuffled by a clash with the values and institutions of the society in which the group lives. Tradition provides the cultural material needed for forging the identity of the group to the extent to which the members of the group assimilate it, become aware of it and put

it to use whenever they make choices that affect the group's identity. In the case of the Aromanians in Mihail Kogălniceanu the options that underlie the foundation of the family, an aspect of tradition that is most difficult to change, are based on different rules when it comes to the last generations of Aromanians. The sources of these changes range from individual biographies and recent history (deportation, for example) to the economic and social success hailed by Aromanians within Romanian society.

I will also consider the manner in which the Aromanians' local involvement in political and civic institutions and organisations influence their identity-forging model. The two dimensions are important and interconnected. Finally, I will insist on the connection between them.

Some data on Mihail Kogălniceanu locality are necessary. The number of the inhabitants has permanently changed due to both natural migration and especially the successive settlement on its territory of different populations belonging to different ethnic groups (see Table 1).

The Nogay Tartars were the first inhabitants of Caramurat, the original name of the commune. After the Czarist occupation of the Crimean Peninsula (1783), many Tartars took refuge in Dobrudja. This is why most Tartar ethnics have chosen this place of residence since the eighteenth century.

A significant number of ethnic Germans coming from the southern part of Bessarabia have set-

*Table 1. The ethnic structure*

Year	Bulgarians	Căingăi	Czechs	Gagauzy	Germans	Greeks	Magyars	Poles	Romanians	Aromanians	Russians	Turks	Tartars	Gypsies/Roma	Ukrainians	Others	Total
1916					875				1265				400				2540
1936	12			11	1199	4			1084				346				2660
1940	16	84		18	1527	6	4	4	1445		4		230				3338
1991	3		1		29	1	6		8868		6	74	311	128	3	8	9438
2002					18				8155	1214		107	337	283			10114

(The National Institute of Statistics and the City Hall of M. Kogălniceanu commune – 2002).

tled here since 1850, but after 1940, following the treaties signed by Romania and Germany, the German ethnics came back to their native country. There were only 10-15 families left in the commune and the households left by those who were dislocated were occupied by Aromanians and Romanians. Only 18 Germans are currently living in Kogălniceanu compared to 1940, when their number reached 1527.

Attracted by the propitious climate of Dobrudja and by its fertile agricultural lands, the number of inhabitants increased in the commune after 1878 due to the settlement of Romanians coming from villages of southern Transylvania (Săcele, Săliște, Valea Tilișca, Galiște, Rășinari, Poenari, Rădeni). The Roma coming from Medgidia between 1951 and 1952 were the last settlers in the commune. Initially, their move to Kogălniceanu brought only 3 families, yet their number has substantially increased at present (43 families in 1992)<sup>4</sup>.

The Aromanian group in Mihail Kogălniceanu is part of the branch of Farsherots. The inhabitants of this locality originate from the region of Veria, Greece. Most of them had already been colonised in southern Dobrudja during the inter-war period. According to field research statistics made over three decades ago, the Farsherots represent only a third of the Aromanians in Dobrudja (Saramandu 1972). The Cipani or Gramostian/Gramustian Aromanians in the villages of Tulcea County formed the great majority. I will not elaborate here on the major differences between the two groups. Nevertheless, it is worth mentioning that the Farsherots, including those in Mihail Kogălniceanu, have also identified themselves with the ethonym 'Aromanian' at the 2002 census. Apart from Farsherots and Cipani, Dobrudja also hosts Pindean and Moscopolean Aromanians as well as Megleno-Romanians only in the village of Cerna, Tulcea County.

In this context we must say that Mihail Kogălniceanu commune is an illustrative case seen from the perspective of multicultural models of accommodating different minority groups. There is a different situation in localities mainly inhabited by

Aromanians, be they Farsherots or Cipani, and the premises of field research must be changed.

### **Traditional values and institutions.**

#### **Family and marriage**

A set of factors with a decisive influence on the moulding of the Aromanians' identity is linked with the increase in the number of *mixed marriages*, with the models and rules that intervene in the cohabitation of the families resulted from these marriages (Plecadite 2002). As I said, the Aromanian group preserves traditional rules for establishing kindred and matrimonial relationships. The genealogical surveys conducted as part of the interviews allowed me to determine the change of matrimonial rules over time.

We must say that the genealogical memory of the Aromanians goes back four generations. Nevertheless, elderly subjects (over 70 years of age) preserve the same kinship memory prevailing in the Greek villages of their origin. As a rule, the social control related to the making of a family was said to be very strict at the time (Idem: 51). The would-be spouses were 'promised' to each other by their parents from a very tender age (around 15 years of age). The major purpose of contractual marriage was to acquire as many goods as possible. The 'acățătura', the general name for wealth, consisted of herds of animals (sheep, cattle, horses), real property (household land or/and mountain pastures), household goods (particularly those offered by the wife). Nevertheless, the 'engagement'/logodna period during which the future spouses got used to each other was prior to their official marriage. The 'engagement' rule has been preserved and expanded to the new generations.

Education capital was more and more taken into consideration. Many wealthy families (with 'acățătură') preferred contractual marriages with families whose members were educated and unfolded intellectual activities. I.S., one of the interviewed subjects, remembers that each of his grandparents had descended from these two categories. He remembers that one of them had told him about the frequent family discussions on such dif-

ferences. They were also preserved during the interwar period among the colonists in Cadrilater (the South Dobrudja, now belonging to Bulgaria). In fact, the tradition initiated by the late 18<sup>th</sup>-century projects of forging an Aromanian identity (Moscopolis and Gramostea) underlined the importance of intellectual capital. It has been preserved up to the present generations. The Aromanian youth and their families invest in education (higher education) more than the other population groups in the commune. Initially they left the commune in order to complete their studies, which caused many mixed and/or exogamic marriages specific to the last generation of Aromanians.

Socially controlled marriages contracted either on the basis of wealth or of the kinship tradition within the same lineage (there is still a ban on the marriage between cousins once, twice and thrice removed; beyond this limit many marriages were contracted between relatives) were also preserved during their migration in Cadrilater and subsequently in northern Dobrudja until the 1970s. Social control took on a new form, then weakened and finally disappeared. In the 1940s, shortly after the Aromanians' settlement in the commune, this form of control could already be avoided. For instance, W.W.'s parents were among the first to make a mixed family made up of a German father and an Aromanian mother. His mother's family strongly opposed this marriage, breaking off his relationship with the girl. They did not give up, the future wife was 'stolen' and they made a separate family. Current opinions like the so-called 'gura satului' (village gossip) adds to the Aromanian family's reaction. 'Curses', oral texts which condemn that event, are still preserved today.

The family lineage of C. is also an interesting case (see his genealogy at the end of the article). Its members are a more striking illustration of the way in which individual biography and existential circumstances change the structure of the expanded family and the orientation of kinship alliances. Either parent of N.C., currently 75 years of age, married to a 'Moldavian woman from Galați', was married twice. His mother was initially married in

Greece to a French citizen. After they got married they had a son who was looked after by his mother and took her name after they had separated. Their separation was caused by the spouses' disagreement on their migration to Cadrilater. N.C.'s mother reached the region together with her child and relatives. Her husband remained in Greece. N.C.'s father, also settled in Cadrilater, had been married before. His wife had died. After they got married she gave birth to two sons. N.C.'s mother and father got married in Cadrilater. N.C. is the only child born into this marriage. Thus, the step-brothers on both mother's and father's side came to live under the same roof in N. C.'s family. This has not affected their solidary relationship, at least in N.C.'s view. The notable difference is that the mixed marriages with Romanian men and women among the members of this family are more frequent and emerged in an earlier generation compared to the other Aromanian families.

Mixed marriages are currently high in number. The Romanian majority is the cultural group preferred by Aromanians for mixed marriages. It is noticeable that there are hardly any marriages between the Farsherots from Mihail Kogălniceanu and Cipani, the majority group of Aromanians from Dobrudja. This suggests that the identity of Aromanians as a generic group is weak and affective by nature. As in the case of other Aromanians in Dobrudja, namely the Megleno-Romanians in Cerna (Belkis 2002), it does not imply institutions, be they traditional, like marriage.

The interviews I have conducted show that the future spouses are now responsible for contracting mixed marriages. Families intervene, but the key factors that once used to make these interventions efficient are now missing. The idea of wealth has changed, though the orientation towards practical, lucrative environments still prevails. Besides, a relatively explicit set of rules regarding cohabitation within these families has been elaborated over the past decades. They are based on mutual respect for the culture and specific customs of each family and on durable relations, despite occasional disputes. Responsibility is once more transferred to

the nuclear family. Families do not intervene when disputes emerge. However, this very reason is conducive to a relative advantage to Aromanians because, having more cohesive family ties ('soia' in Aromanian) they influence the family environment of the mixed couples to a greater extent. Thus, the spouse of Romanian origin will learn the Aromanian language spoken in the commune (actually not very different from Romanian) in order to get closer, or to talk, for instance, to his Aromanian relatives (the example of the interviewed families of E. and W. W or G. and M. G.). In order for children to learn Aromanian, its use by the mixed family is also accepted.

The changes in matrimonial rules have also affected the choice of the godparents, an important sequence in the course of making a new family. As in the case of the Romanian peasant communities, in the past (Stahl 1998: 125-138), and to a certain extent in the present, Greece (Șerban 2007), in Greece the Aromanians preserved the rule according to which the godparents' family should multiply over generations. Thus, the godparents' children (on the paternal line) acted as godparents to the godsons' children (on the paternal line too). The husband's family decided on the choice of wedding godparents. They were also called to the baptism of the children in the new family. The rule weakened once with their settlement in (southern, then northern) Dobrudja. The departure of a part of Aromanians from Greece put an end to these relations. The godparents'/godsons' family, or only a part of it, remained in Greece. The unpropitious social conditions specific to populations dislocated many times strengthened this aspect. The lack of money caused the absence of income surplus and prestige which usually underlie the choice of the godparents.

A good example is the manner in which the Aromanian group's itinerary in southern Dobrudja, Cadrilater, has changed the matrimonial and godparenthood alliance strategies. Thus, if village marriages were strictly endogamic before Aromanians left Greece, their settlement in Cadrilater allowed Aromanians in different villages to get into

contact with each other. Marriages were thus officiated within the regional group of Farsherots. The affiliation of the future spouses to different villages did not matter any more. The family's social control weakened in the same manner since not all members of a specific generation migrated to Bulgaria or, if they did, in some cases it happened at different times.

A visible effect of this situation was the break in continuity in so far as the choice of the wedding godparents is concerned. In many cases the wedding godparents of the parents of a future spouse either remained in Greece or settled down in different areas of Cadrilater. The rule according to which they or their sons must be godparents was no longer applied. More often than not, the new godparents were chosen from among the future spouse's relatives.

Similar situations occurred after the Aromanians' settlement in Mihail Kogălniceanu. This time the cause was the forced domicile that the communist authorities imposed on many of the Aromanian families in the commune. Their adherence to different political parties during the interwar period, particularly to the Legionary Movement, determined the incoming communist regime to choose localities from Bărăgan or Banat as forced domicile imposed on the Aromanians in Mihail Kogălniceanu. The quite long period of time during which this action was taken as well as the brutal displacement of the families and their frequent intentional separation resulted in the emergence of matrimonial alliances according to ad-hoc criteria. Interpersonal contacts and relations exerted a decisive influence on this matter. This new type of kinship was also preserved after Aromanians came back to Dobrudja, all the more so as not all Aromanians from Mihail Kogălniceanu came back here. A part of them settled down in neighbouring localities like Ovidiu, Palazu Mic or Mihai Viteazul<sup>5</sup>.

The rule of perpetuating godparenthood within the same lineage is still deep-seated in the Aromanians' conscience. However, it is no longer respected statistically but it is taken into account

function of various circumstances. For instance, one has to ask the permission of the 'natural' godparents in order to choose another godparent. Permission is granted most of the times and thus the nuclear family becomes more and more responsible for the choice of the godparents. Besides, the rule according to which the husband must choose the wedding godparents – observed in the case of mixed marriages too – is also preserved.

### **Biographies, institutions and political activism**

Before I refer to the Aromanians' activity carried out at the level of local politics, I would like to make some remarks at first sight about the ambiguous way in which the officials of the local institutions perceived the research team's stay and activity in the commune<sup>6</sup>.

I began by trying to draw up statistics of mixed marriages officiated over the past six decades. In order to frame this period I considered the year 1940, when the last sudden structural change of the local population was caused by the Germans' dislocation from the village and the colonisation of Aromanian Farsherots in their stead. Unfortunately, I failed to achieve this goal. The local authorities, who are in the possession of marriage certificate archives, and the clergy who hold married couple matrixes refused to cooperate on this project. They invoked different regulatory provisions, though the official letters sent by the institute clearly showed that the nature of our project was strictly academic.

Instead, the 'Mușata Armână' Cultural Foundation, whose leaders got involved in collecting the data, were extremely kind and supportive. Under these circumstances I had to adapt the research methodology. I opted for interviews on kinship divided into three categories: patrilinear, which is the basis of the traditional social structure of the great majority of people in the commune, matrimonial, marriages inside and outside the cultural group, inside and outside the commune, and wedding godparenthood.

The reasons for which I chose the Aromanian group in Kogălniceanu as a subject for a multicultural-oriented field-research are linked with the multiple relations of this group with the local institutions. The institutional support offered by the above-mentioned foundation was of utmost importance. This foundation puts together disparate initiatives taken within the community in order to elaborate a cohabitation formula for the cultural groups that live in the commune.

Secondly, the collective identity of the Aromanians from Romania, which is now multiplying its local and national dimensions, was another important factor. There are divergent alternative models based either on cultural or political data, which are initiated at local and national level or by representatives of the Aromanian Diaspora. Thus, we must consider the attempts to include the etonym 'Aromanian' in the nomenclature of Romanian national minorities. The initiative has a political tinge. If this happens, the organisations that represent the Aromanian group will have the right, just like the other national minorities from Romania, to appoint a deputy in Parliament and to fund their activities with money from the public budget. We must not ignore the success hailed by regional civic associations like 'Fara Armânească', which are highly appreciated by Aromanians for supporting these initiatives or the involvement of some intellectuals from or outside Romania<sup>7</sup>. The Aromanians from Mihail Kogălniceanu also participated in the actions organised in Constanța by Fara Armânească.

The alternative to activism and political mobilisation is given by projects supported by local institutions and associations. The Mușata Armână Foundation is a telling example and also a role-model. They do not deny the specificity of the Aromanians' identity, either. For example, the Aromanian dialect is taught in the school of Mihail Kogălniceanu commune on the initiative of this foundation. There are handbooks in Aromanian and people eager to teach various subjects in Aromanian. Other initiatives of the foundation to be considered below can be included in this category.



The traditional criteria that still underlie the structure of the social basis of the Aromanian group in Mihail Kogălniceanu are the third reason for our option. Kinship according to *soia*/family lineage is preserved even if the members of the family live in different countries and very far from home. A good example is the family lineage of Butcaru with relatives in the USA or Gârțu, whose families are scattered in villages from Constanța and Tulcea, but also in Canada, USA and Italy. The accounts of kinship branches are in most cases accompanied by detailed biographical data and by descriptions of some events that are part of a certain genealogical history. The Cușa family lineage is a telling example.<sup>8</sup> A part of its members invigilated by the communist regime were forced to go into exile in France and the USA. Others, who remained in the country, were deported or imprisoned in Aiud. The post-1990 re-establishment of relationships with those who left as well as the remembrance of those who died turns their genealogical history into a real chronicle of local history. Thus, we must point out that genealogies and, in a broad sense, kinship relations are of utmost importance for the process of forging group identities.

The analysis of life histories and genealogies proves the existence or non-existence of a strong (or weak) memory of the community as well as the existence of different degrees of social memory. In the literature oral memory and history are known to be related particularly to property or to certain events happening within the community, such as 'family foundation' or another important fact. We must say that the biographical analysis is important only if seen from the perspective of the analysis of the community in which the individual lives and according to the way in which his biographical trajectory influenced the community.

Apart from the effects that forced domicile and the banishment imposed by the communist authorities in the 1950s had on the preservation of kinship, marriage and godparenthood relations between Aromanians, other events such as the accounts of their itinerary in Cadrilater are also il-

lustrative in this respect. The dislocation from their birthplaces in Greece meant to Aromanians a break-up with their old lifestyle. The traditional social organisation and its relevant institutions like *fălcarea* or *celnicatul* derived from the Aromanians' basic occupation, namely short-distance grazing. Still, neither Cadrilater nor northern Dobruja provided propitious conditions for continuing this activity. Aromanians had to deal mainly with agriculture, which caused a sudden change in both their economy and social organisation (Plecadite 2002: 38)<sup>9</sup>.

The nostalgia for their birthplace, doubled by their dissatisfaction with the way in which they had been welcomed to Romania, led to the idealisation of their place of origin. The oral histories and songs spread by word of mouth by the members of the elderly generation from Mihail Kogălniceanu stands proof of that<sup>10</sup>. We can draw a parallel between this imaginary dimension of Aromanian culture and the utopian accounts about Moscopole made by Aromanian intellectuals (Lambrou 2001). Utopian or not, the nostalgia for their birthplace had an important impact on the Aromanian population. For instance, the inhabitants of Mihail Kogălniceanu know that the Aromanians in the neighbouring village, Palazu Mic, chose to settle down there precisely because of the numerous pastures and forests that surround the village hidden at the end of a valley. Thus, traditional grazing could thus be resumed.

The identity of the Aromanian community in Kogălniceanu does not limit itself to the expression and perpetuation of some values we can generically call tradition. The local institutions as a whole shape these values and set the frame for joined-up individual options that create certain identity models. Taking this into account, I noticed that every year the public interest activities circumscribed to the local sphere are every year more radically detached from activities targeting the mobilisation of political options for one party or another. The values and attitudes that allow this to happen in Mihail Kogălniceanu are typical of any traditional community. Traditional solidarity

and notability are more important in dealing with the local administration than the affiliation to doctrines and local organisations. What matters is that, apart from tradition, there is a well-configured sphere of the local public space defined by the existence of certain problems related to the development of the locality and the well-being of its inhabitants.

The lack of appetite for political activity is not just a consequence of the significance of traditional solidarity. After 1990, activism reached a high level due to the inhabitants' involvement in political matters, most of the great Romanian parties setting up active branches here. However, the local organisations of political parties are now going through a crisis. On the one hand, the local leaders of the parties that form the current governing coalition (since 2006) are accused of corruption and collaboration with the repressive bodies of the communist regime. On the other hand, the mayor, who holds the most important and reputed position in local politics, adopts a politically neutral attitude, though he was elected in 2004 by Social-Democrats. Joining the Social-Democrats shortly before the 2004 local elections, he rather lays stress on his independent position. It is the representation of public interests that matters, not the affiliation to a specific ideology or organisation.

Former aviation officer, born in Transylvania yet married to an Aromanian woman from Mihail Kogălniceanu, the image of this mayor seems to come up to the inhabitants' expectations of depoliticisation of public action. The local council is facing a critical political situation. Following the migration of some PSD (Social Democrat Party) local deputies to the parties in the present governing coalition, the great majority of the council's members have changed their belonging after local elections. Thus, we deal with a cohabitation between a Social-Democrat mayor and a majority made up of Liberals and Democrats. Nevertheless, the relative lack of scope in local politics contributes to a balanced approach of the interethnic/multicultural issue and of the neutral perception of relations between cultural groups.

The NGOs with a multicultural profile are the first to strengthen their position against the background of local political crisis. Their projects are even more carefully considered either by public or by private funders. The activity of the Mușata Armână Foundation is a very good example. Unlike the previous years, when its activity was carried out in a private space, the present premises of the foundation host a museum with objects donated by the Aromanians who live in the commune. Yet, the leaders of the foundation aim at achieving much more than that. They intend to gear up a network of local households to deal with agri-tourism circuits. Thus, in association with the City Hall and other county institutions (including the ecclesiastic ones) the foundation will sign partnerships meant to provide European funds for development. The new actions taken by the local civil society shows that the multicultural objectives do not exclude local community development projects. Conversely, the affirmation of group identity, as is the case of the Aromanian group in Mihail Kogălniceanu, entails initiatives and local leaders able to ensure the development of the local community as a whole.

There is an obvious connection between family or, in a broader sense, kinship, both acting as traditional institutions, and political parties, local administration structures or NGOs. For instance, the Mușata Armână Foundation was set up on the praiseworthy initiative of a family of intellectuals that lives in the commune. Initially circumscribed to a rather private space and interest, its activities have gradually expanded. There are tight kinship relations between the collaborators and the persons who get involved in promoting its activities. Also, the foundation's good relationship with the City Hall after 2004 was due to the kinship between the foundation's leaders and those who held the position of mayor and vice-mayor.

On the one hand, these ties are important because of a rise in the efficient activity of this organisation and of the other organisations and local institutions. Solidarity and sociability implied by kinship are used to achieve the targeted goals. On

the other hand, restricted groups tend to control the agenda of these organisations. In other words, the danger of institutional corruption is imminent. This is yet another facet of our topic which is hardly connected with the current moulding of Aromanian identity. What matters is that values and traditional institutions like those related to kinship are shaped and become part of the pattern of some structures that define modern societies. This influences the creation of certain identity models within Aromanian population groups.

### Ambiguity and (self-)identification

Like all identities, Aromanian identity models are more or less generic cultural constructions. Be they created by restricted groups that have been diligently promoted or the result of certain vague creation processes characteristic of traditional communities (Stahl 1983: 250-274), their approach and analysis must take this premise into account. The high degree of ambiguity, uncommon in the south-east European area as well, is the prominent feature of Aromanians' identities. Thus, the authors fond of Aromanians' life and culture identified a large number of ethnonyms among the Aromanian population. For instance, Irina Nicolau found as many as 64 such terms (Trifon 2005: 19). On the other hand, the term 'Aromanian/a'rmanian', which finally imposed itself as an etonym, is, to a great extent, an academic coinage. It was used and proposed by the linguist Gustav Weigand in the second half of the 19<sup>th</sup> century (Peyfuss 1994: 11, Trifon 2005: 18). Even if Weigand had found and borrowed it from the Albanian Farsherots, there is no telling whether it defined, at least at that time, the whole Aromanian population. As a matter of fact, there are no ethnonyms referring to Aromanians in *Liturghierul* (*The Missal*) published in the latter half of the 18<sup>th</sup> century and *The Dictionary* made by Theodor Cavaliotti in 1770, the first texts written in the Aromanian dialect, and the generic terms that refer to the Aromanians' neighbouring populations are also missing. Even if these writings came out during the flourishing period of the town of Mo-

scopole, the core of Aromanian climactic development, it seems that there was absolutely no interest in differentiating and separating Aromanians as a separate group<sup>11</sup>.

Generally, the Aromanian elite filters and rewrites the historical past of their own community from the perspective of collective identity forged according to the nation model<sup>12</sup>. For instance, the scholarly references to the building of the town of Moscopole in the second half of the 18<sup>th</sup> century, a period of ultimate consolidation and development of Aromanians' collective conscience, are made from the perspective of an animating utopia of national identity (Lambriu 2001).

On the one hand, ambiguous self-identification is also characteristic of the Aromanians from Mihail Kogălniceanu. On the other hand, the system of self-identification as a group is a clue to the latent change of their identity understood as a consolidation of landmarks that should mean more than just self-labelling. We include here generic terms, the series of Aromanian terms related to kinship and the onomastic wordstock. The Aromanians in Mihail Kogălniceanu generically use the terms 'ar'mân' and 'Macedo-Romanian' to identify themselves'.<sup>13</sup>

As shown, the terms are differently used function of circumstances and the speakers engaged in the act of communication. 'Macedo-Romanian' is the term used to describe Aromanians by the Romanians or other local cultural groups. It is worth mentioning that this term is somehow imprinted on the Aromanians' mind. Far from having a pejorative connotation, it appeared once with the settlement of Aromanians in Romania. It was Romanians who use the term as a result of the population's identification according to the territory of 'Macedonia' they came from. The term was naturalized and assimilated by Aromanians too against the background of the considerably different destiny of Aromanians from Romania (colonisation in Cadrilater, the dislocation to northern Dobruđa in miserable conditions, the deportation of Aromanians in Banat and Bărăgan for political reasons). Aromanians call Romanians 'mucani', a term which refers only to

the Romanians on the current Romanian territory. The members of the small groups of Romanians colonised in Cadrilater together with Aromanians are identified as 'Romanians'.

The identification of the 'language' spoken by Aromanians in the family causes a certain ambiguity. 'Language', not dialect, is the term used by the members of the community. Its determinatives are 'ar'mâneasca' (Aromanian) and sometimes 'machedoneasca' (Macedo-Romanian). The phrase 'limba de la dada' ('mother tongue' in Romanian) is also used to avoid any connotation.

It is worth mentioning that the fondness of the idea of 'language' as spoken language is only apparently vague. In fact, 'the Aromanian language' plays a decisive role in determining Aromanian identity. 'Language' is the only cultural feature that exerts an influence on the forging of Aromanian identity. This situation is not different from that of the Romanian-speaking population in the Bulgarian Timok or from that of the Rudari in Varna. This is why the use of this term must be accepted, no matter how 'unscientific' it may be. As a matter of fact, the preservation of the 'Aromanian language' is the main purpose of both cultural and ethnocentric organisations like Fara Armânească. For example, the Mușata Armână Foundation managed to introduce the Aromanian language in the curriculum of the school based in Mihail Kogălniceanu commune. In the Aromanian museum of the commune it also organises workshops on learning traditional crafts where people can acquire the art of craftsmanship and also socialise in Aromanian.

The ambiguities of Aromanians' self-identification, at least of those from Romania, are related to the processes of institutionalisation of their identity. If this is done by means of traditional institutions, by their preservation or adaptation, or if political and/or civic organisations pursue this goal, ambiguities are gradually resolved and replaced by identity models.<sup>14</sup> Aromanian as a normative 'language' is living proof of that (Trifon 2005: 30-52). It should consider the rather social fact that the Aromanian spoken in Romania has evolved in its concurrence with the Romanian language (Sara-

mandu 2004: 221), which has lasted for about a century. Besides, in order to support and preserve the Aromanian language, one has to distinguish the political and ethnocentric premises from the strictly pragmatic ones related to the learning of Aromanian in a specific locality. A dodecalogue like the one supported by Matilda Caragiu-Carioțeanu (Caragiu-Carioțeanu: 1996), author of an Aromanian language handbook, is imperative.

Similar remarks can also be made about the ethnonym meant to designate the Aromanian population. The ethnonym 'Aromanian' is likely to impose itself in the long run. What matters is that this imposed term should go beyond self-identification ambiguities and be a result of the institutionalisation of some identity models.

\* \* \*

More or less grounded claims say that the debate on the identity of Aromanians, inhabitants of Romania or elsewhere, is ill-intended and puts the Aromanian population in danger. I do not want to go into this polemical topic. However, it is worth mentioning that Aromanians' identity is different from the one of Romanians, their closest relatives. Moreover, they are aware of these differences and willing to encompass them in the form of viable identity models. Therefore, the debate on Aromanian identity lives up to the Aromanian's expectations. That these models are ethnic, cultural or based on local history and on the cohabitation with other population groups, in other words a multicultural model, is a question of term definition and institutional circumstances. In my opinion, wandering off these premises would distort the dialogue on this issue and would turn it into an ideological competition, which means that the use of terms related to the Aromanian population's expectations are misused and the context in which different associations, organizations or opinion leaders are engaged in this dialogue is ignored. I think that institutional corruption, the transformation of these organisations into informally controlled cliques and the misappropriation of their resources is the real danger which threatens the dialogue on Aromanian identity.

Genealogy of the family lineage of C. from Mihail Kogălniceanu

Gen. I		Gen. II		Gen. III		Gen. IV	
Family	Godparents/Remarks	Family	Godparents/Remarks	Family	Godparents/Remarks	Family	Godparents/Remarks
Ioan and Aspasia from Căndrova	?????	Dtru. and: 1. the first marriage with Minca who died in Greece 2. the second marriage with Ecaterina Roșu (the second marriage with Dtru., the first marriage with a French citizen) lived in the house of Ioan Nicolae	Filiu din MK	2 single dead brothers (Ion and Hristu) born into Ecaterina's first marriage.			
				Tănase Roșu (by his mother's name), born into the first marriage of Ecaterina, got married to Elena, settled in MK	Aromanians from MK	No descendants	
				Gheorghe, got married to Caramiciu Elena, settled in MK, was born into the first marriage of Dtru.	Aromanians from MK	Dan and Gina, she is from Cogeaia	Aromanians from Constanța
						Victorița and Vlad. He was a Romanian from Maramureș, settled in Constanța.	Actor Ștefan Bănică Sr., a friend of Vlad
				Tănase was born into the first marriage of Dtru. and got married twice,; 1. to Ștefu Ștefania 2. to Vasilica, a Romanian from Galați, settled in MK	Aromanians from MK	Dtru. Ștefu, single, born into the first marriage of Tănase	
						Elena Ștefu, single, born into the first marriage of Tănase	

						Marioara and Gândac, a Romanian from Galați, born into the second marriage of Tănase, live in their parents' house	Romanian from, first-degree cousin of her mother
				Nic. Ioan was born into their second marriage (due to an error, the City Hall, transcribed the name after the grandfather's name), the same like Ileana, a Romanian from Piatra Neamț. Both live in MK.	Enache Ghe. from MK	Mihaela and Dobre, a Romanian from Ion Corvin, live in Constanța.	Their cousins, Gândac, Romanian, and Marioara, Aromanian/Romanian, daughter to Tănase and Vasilica
		Mihai and Ianula, married in Greece, settled in MK	?????	Hristu and Nastasia, settled in MK	?????	Costică and Belu Veronica, married in Banat, Settled in Ovidiu	?????
		Costică and Haida, married in Greece, settled in MK	?????	Marica got married to Zdru Tănase, he is from Ovidiu, settled in Ovidiu	Pariza from Ovidiu		
				Ioana got married to Libu Ghe., he is from Ovidiu, settled in Ovidiu	Libu Ctin. from Ovidiu		
				Tănase got married to Lenu Florica, settled in MK	Muși Dtru. from MK	Costică and Mihaela Ștefu, she lives with her parents	Muși Dtru.
						Mihaela and Tega, he is from Palazu, settled in Palazu	Aromanians from Palazu
		Brothers who remained in Greece					

## Notes:

<sup>1</sup> The field research has been funded by the Romanian Academy Grants Scheme between 2005-2006. In 2005 the field research also included Elena Herda to whom I am indebted for culling a part of the data on the history of Mihail Kogălniceanu locality and for transcribing the interviews conducted here.

<sup>2</sup> The case of the neighbouring commune, Nicolae Bălcescu, is telling from this perspective. (Șerban, Doron-del 2004).

<sup>3</sup> See also the Society Fârșerotul Newsletter on [www.farserotul.org](http://www.farserotul.org).

<sup>4</sup> In 1991 the locality was the theatre of some conflicts between the Roma and the rest of the population (Zamfir 1993). Many Roma houses were randomly set on fire and their inhabitants driven away. The conflict was not alleviated in 2005, either. It was mediated by the authorities and the officials of Roma civic organisations. The mediation took place within a general assembly of the inhabitants in the commune's house of culture. The meeting was extremely violent, the Roma were accused of robbery and threatened with a repetition of the 1991 episode (personal fieldwork observations).

<sup>5</sup> The statement can be applied to other groups of Aromanians such as the Gramustians from the town of Călărași (Plecadite 2002)

<sup>6</sup> Long-term social research made in a multicultural community is regarded with suspicion. I faced the same hostile attitude in Moldavian villages with Roman-Catholic population (Șerban 2004). The intention, at least during the communist period, to manipulate the ethnologist or the anthropologist in the south-east European communities gave birth to subtle practices (Roth 2005).

<sup>7</sup> Following the pressure put by the Aromanian Diaspora on the Council of Europe, the latter recommended the etonym 'Aromanian' in 1988. On the other hand, *Zborlu a nostru*, the most important ethnocentric magazine of the Aromanian community, was financed by the controversial figure of Ioan C. Drăgan (Carageani 1999: 43 n.14). We must also mention the actions undertaken by Constantin Papanace, former leader of the Legionary Movement, who had required the UNO to recognize the etonym 'Aromanian' ever since the 1950s.

<sup>8</sup> The descendants of the Cușa family is one of the few who officiated marriages with Cipani.

<sup>9</sup> Aware of the trauma caused by the change in main occupations and lifestyle following colonisation, Nicolae Iorga proposed Maramureș as the place of Aromanians' settlement. The geographical position, economic structure and social history made it look like the places that Aromanians left in Greece. It is true that apart from these reasons, Iorga also added that the consolidation of the Romanian majority from Maramureș was threatened by the settlement of the Jews in that region.

Finally, this was the only reason taken into account when the Romanian state offered Aromanians the region of Cadrilater. The Romanian authorities' decision is undoubtedly questionable from the point of view of the Aromanian population. It seems that it prevailed at the time over the syntagm 'State interest'.

<sup>10</sup> A good example is 'the old Bardu' who was very virulent in defending this image (a personal statement made by my colleague Viorel Stănilă).

<sup>11</sup> There are arguments according to which the authenticity of some of these sources is questionable (paper delivered at the workshops organised by the Institute for South-East European Studies, Mihai Țipău, 2008).

<sup>12</sup> It has been acknowledged that Mihai Boiagi and Gheorghe Roja's grammar books, the first texts in the Aromanian dialect which foreground the problem of Aromanian ethnic identity, were written and published in the Aromanian Diaspora from the Habsburg Empire at the dawn of the 19th century, given the spread of the political model of the nation (Peyfuss 1994: 26-28). Nevertheless, the term 'Aromanian nation' was not introduced in the language spoken by Aromanians. The terms *fara armânească*, *populu armânescu*, *miletea armânească*, *laolu armânescu*, *gînsa armânească*, *ghimta armânească* are very similar in meaning with the former (Kahl 2006: 118).

<sup>13</sup> Cristina Plecadite elaborated on the topic related to the Gramustians from the town of Călărași (Plecadite 2002).

<sup>14</sup> Gheorghe Carageani has recently suggested more variants. Apart from nation-type identity, he also mentions the possibility of political identity to be a first or second-rank minority (Carageani 1999: 49-85).

## References:

- BELKIS Dominique (2002), 'Vers une définition de la „méglénité“' in *Martor*, vol. 6.
- CARAGEANI Gheorghe (1999), *Studii aromâne (Aromanian Studies)*, Bucharest: Editura Fundației Culturale Române.
- CARAGIU-CARIOȚEANU Matilda (1962), *Liturghier aromânesc. Un manuscris aromânesc Inedit (Aromanian Missal. An Unprecedented Aromanian Manuscript)*, Bucharest: Editura Academiei.
- . (1996), *Un dodecalog al aromânilor sau 12 adevăruri incontestabile, istorice și actuale asupra aromânilor și asupra limbii lor (A Dodecalogue of Aromanians or Twelve Indisputable, Historical and Present-Day Truths of Aromanians and Their Language)* in Neagu Djuvara (coord.), *Aromânii. Istorie, limbă. Destin (Aromanians. History, Language, Destiny)*, Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, pp.168-183.
- FATSE Beverly (1984), 'Ethnic Solidarity and Identity Maintenance. Armân Ethnicity' in Paul Stahl (ed.), *Etudes and documents balcaniques et méditerranéens*, Paris.
- Kahl Thede (2006), *Istoria aromânilor (The History of Aromanians)*, Bucharest: Tritonic.
- Lambru Steliu (2001), 'Narrating National Utopia. The Case Moschopolis in the Aromanian National Discourse' in *Xenopoliana*, 9, nr. 1-4, pp. 54-81.
- PAPAHAGI Pericle (1909), *Scriitori aromâni în secolul al 18-lea (Cavaliotti, Ucuta, Daniil) (Aromanian Writers in the Eighteenth Century – Cavaliotti, Ucuta, Daniil)*, Bucharest.
- Peyfuss Max Demeter (1994), *Chestiunea aromânească (The Aromanian Question)* Bucharest: Editura Enciclopedică.
- PLECADITE Cristina (2002), *Aromânii grămușteni din Călărași. Strategii matrimoniale, Identitate (The Gramustian Aromanians from Călărași. Identity and Matrimonial Strategies)* in Paul Stahl (ed.), *Etudes Roumaines et Aroumaines*, vol.22, Paris.
- ROTH Klaus (2005), 'Observing Socialist and Post-socialist Everyday Culture: Inside and Outside Perspectives' in Ștefan Dorondel, Stelu Șerban, *Between East and West. Studies in Anthropology and Social History*, Bucharest: Editura Institutului Cultural Român, pp. 107-130.
- SARAMANDU Nicolae (1972), *Cercetări asupra aromânei vorbite în Dobrogea (Studies on the Aromanian Spoken in Dobrudja)*, Bucharest: Editura Academiei RSR.
- . (2004), *Romanitatea orientală (Eastern Romanity)*, Editura Academiei, București.
- SCHWANDER-SIEVERS Stephanie (1998), 'Ethnicity in Transition: The Aromanians' Identity Politics' in *Ethnologia Balkanica*, vol. 2, Sofia, Munich, pp. 167-185.
- STAHL Henri H. (1998, 1958), *Contribuții la studii satelor devălmașe românești (Contributions to the Study of Romanian Joint Proprietor Villages)*, vol. 1, Bucharest: Cartea Românească.
- . (1983), *Eseuri critice. Despre cultura populară românească (Critical Essays. Of Romanian Folk Culture)*, Bucharest: Editura Minerva.
- ȘERBAN Stelu (2004), 'Catolici și ortodocși în Moldova, aspecte ideologice și sociale în sate mixte confesionale' (Catholic and Orthodox People in Moldavia: Social and Ideological Aspects in Mixed-Religion Villages) in *Sociologie Românească (Romanian Sociology)*, 2004, vol. II, nr. 1, pp.117-140, (web site:www.sociologieromaneasca.ro)
- . (2007), *Rudenie și structuri alternative într-un sat din nordul Transilvaniei (Kinship and Alternative Structures in a Northern Transylvanian Village)* in *Buletinul Institutului de Studii Sud Est Europene (Bulletin of the Institution for South-East European Studies)*, vol. XII, 2003-2007, pp. 9-26.
- ȘERBAN Stelu, Ștefan Dorondel (2004), 'L'histoire orale entre document et récit. Continuité et changement dans la société rurale de Roumanie' in Elena Siupiur (coord.), *Peuples, Etats et Nations dans le Sud Est de l'Europe*, Bucharest: Anima, pp. 45-82.
- TRIFON Nicolas (2005), *Les Aroumains: un peuple qui s'en va*, Acratie.
- ZAMFIR Cătălin, Elena Zamfir (coord.) (1993), *Țiganii între ignorare și îngrijorare (The Roma between Ignorance and Anxiety)*, Bucharest: Alternative.







---

Title: "À l'ombre du mont Ararat. Représentations des origines dans les espaces domestiques de la diaspora arménienne à Montréal"

Author: Marie-Blanche Fourcade

How to cite this article: Fourcade, Marie-Blanche. 2009. "À l'ombre du mont Ararat. Représentations des origines dans les espaces domestiques de la diaspora arménienne à Montréal". *Martor* 14: 65-71.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## À l'ombre du mont Ararat. Représentations des origines dans les espaces domestiques de la diaspora arménienne à Montréal

Marie-Blanche Fourcade

*Bien qu'en petit nombre, on nous dit Arméniens,  
Supérieurs à personne, certes nous le savons bien  
Simplement nous devons aussi le reconnaître,  
Du puissant Ararat, nous sommes les seuls maîtres,  
(...)*

Vers tirés du poème *Nous sommes et nous serons*  
de Barouïr Sévak

Que ce soit à Erevan, Beyrouth, Paris, Los Angeles ou Montréal, bien des *diasporés*<sup>1</sup> arméniens vivent à l'ombre de l'Ararat. Peint, sculpté, photographié, chanté, déclamé, filmé, porté en prénom ou en marque commerciale le mont tient en effet une place privilégiée dans l'imaginaire, les sentiments et les maisons des migrants. Chaque personne interrogée a d'ailleurs, une histoire, une anecdote ou un souvenir qui lui est associé. Afin de saisir les raisons d'un tel attachement et le rôle symbolique de l'Ararat dans la vie diasporique, il est nécessaire, d'abord, de retourner à la source, soit à la Genèse, mais également aux relations ancestrales entretenues entre les Arméniens et la montagne. Il faut ensuite entendre les informateurs de la diaspora<sup>2</sup> qui ont, chacun à leur manière intégrée l'Ararat dans leur intimité domestique et narrative. C'est là qu'apparaissent, au-delà du quotidien, les véritables fonctions du mont en exil.

### À la source du mont Ararat

Ancien volcan, le massif est planté à la frontière entre l'Iran, l'Arménie et la Turquie, ce qui lui donne historiquement le rôle de borne naturelle entre les empires. L'Ararat est en réalité constitué de deux monts, le petit et le grand, qui culminent respectivement à 3925 et 5165 m. Pour amplifier sa prestance, il porte aussi les noms de rois antiques : *Ararat* et *Massis*<sup>3</sup>. Mont très convoité, il a longtemps appartenu au territoire arménien, pour, ensuite, passer aux mains des Russes, de 1828 à 1918 et faire partie, depuis 1921, de la Turquie<sup>4</sup>. Mont mythique de la chrétienté, il est mentionné dans le texte de la Genèse comme le sommet sur lequel l'arche de Noé se serait arrêtée : « Et le dix-septième jour du septième mois, l'arche s'arrêta sur la montagne d'Ararat »<sup>5</sup>. Quelques fragments de ladite arche constitueraient aujourd'hui l'un des plus précieux trésors d'Etchmiadzine, siège du Catholikosat de l'Église apostolique arménienne. Le mythe est encore en activité puisque des chercheurs tentent toujours de prouver la véracité du récit biblique. En 1994, par exemple, le satellite Spot, enregistrait dans les glaciers de l'Ararat une forme rectangulaire à l'emplacement même où les scientifiques supposent la présence des vestiges<sup>6</sup>. Au-delà des légendes qui l'entourent et de la magnificence qui lui vaut

tous les honneurs des guides touristiques, se sont aussi livrés à ses pieds de sanglants conflits.

### Ses multiples représentations

L'importance symbolique du mont se mesure clairement à la profusion de ses représentations et au sens que celles-ci confèrent aux lieux et aux objets auxquels elles sont associées. En Arménie, le fait que l'Ararat ne fasse plus partie du territoire ne semble causer aucune perturbation dans sa récurrente utilisation et évocation. Ainsi, l'État continue à le maintenir à titre d'emblème, notamment dans ses armoiries, conçues en 1920 et adoptées par le Soviet Suprême en 1992. Le Massis, au centre de l'écu, est surplombé par l'Arche de Noé. Avec ou sans iconographie biblique, les émissions philatéliques ainsi que le club de football d'Erevan relèvent d'une même logique pour représenter l'identité nationale<sup>7</sup>. Outre les représentations officielles, la figure du mont est aussi employée à des fins commerciales. Le meilleur exemple en est certainement la production du cognac arménien qui en plus de porter son nom en arbore une esquisse sur son étiquette (Ill. 1). D'autres articles traditionnels tels la confiture de noix vertes ou d'abricot font usage d'une image stylisée de la montagne sur leurs emballages. L'artisanat proposé aux touristes n'est évidemment pas innocent dans le déploiement iconographique de l'Ararat : petits souvenirs en obsidienne, backgammon en bois marqueté ou peintures naïves, il se distingue comme l'un des sujets favoris, fabriqués et vendus (Ill. 2)<sup>8</sup>.

On retrouve une frénésie similaire dans les créations artistiques et les produits de consommation qui circulent en diaspora. Parce qu'il résume en un seul coup d'œil une provenance, une histoire, un territoire, des sentiments, le mont constitue un recours efficace pour diffuser des messages identitaires. Parce que la montagne se fait également une figure propice au lyrisme, elle alimente fort bien les paysages no-

stalgtiques des artistes (Ill. 3, 4). Dans les différentes communautés, et plus précisément, celle du Québec qui a servi de terrain de recherche dans l'exploration de la notion de patrimoine diasporique, le mont Ararat fait partie des objets phares identifiés dans les intérieurs domestiques. Si par hasard, il n'appartient pas à l'univers intime, on en parle abondamment d'un point de vue personnel comme la première vision que l'on a eue de l'Arménie, mais aussi plus généralement de sa situation politique ou de son caractère condamnable de cliché.

### Ce qu'en disent les informateurs arméniens

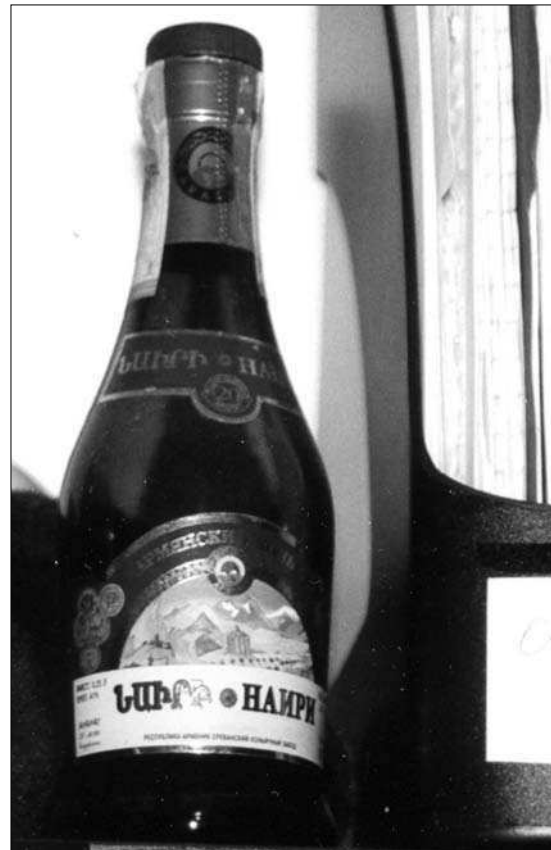
La majorité des individus interrogés qualifie le mont de symbole ou d'emblème. Il semble même qu'il n'y ait jamais existé d'autres images plus fortes dans la culture arménienne tant profane que religieuse. À leurs dires, l'Ararat c'est eux. Les migrants l'expriment ainsi : « Quand je vois l'Ararat, je ne vois rien d'autre que l'Arménie » ou « Mont Ararat c'est le symbole des Arméniens, le symbole de leur destin aussi ». La montagne appartient à un ensemble symbolique qui formule les bases culturelles à transmettre, une informatrice l'évoque clairement par un souvenir d'enfance : « Je me souviens quand nous étions petites, avec ma sœur, on dessinait toujours le mont, toujours le mont avec un soleil au milieu. » Le mont est aussi, pour ceux qui sont allés en Arménie, un moment inoubliable et une expérience affective. Ceux qui l'ont vu en parlent avec émotion : « Si tu te réveilles et que tu regardes le mont Ararat, c'est tellement impressionnant, on se sent si petit à côté, ça te remplit le cœur » ou « En le voyant, j'ai enfin compris pourquoi on en parlait tant ». La fierté est certainement le sentiment le plus exprimé. S'ils se disent fiers du massif, ils en admirent surtout les qualités qui lui sont attribuées. Le discours devient alors un parallèle avec le peuple arménien, supporté par des constats géographiques qui renforcent quasi lyriquement l'image du mont : « Le mont Ararat, ça représente la force et la

pureté, les Arméniens sont vraiment purs, vous avez vu leur hospitalité, ils sont si simples (...) Ararat est blanc toute l'année, c'est blanc, je pense à la pureté ». La montagne est aussi vue comme une revendication, l'enjeu d'une lutte pour le territoire. Sa récupération est en effet, un objectif politique pour le parti révolutionnaire Dachnak<sup>9</sup>. Se cristallise ainsi, autour de l'Ararat l'effort de la diaspora pour aider l'Arménie. Certains informateurs engagés politiquement le soulignent avec force : « L'Ararat c'est le symbole de mon parti, il reste à conquérir, le but ultime de notre parti c'est d'avoir un pays uni incluant l'Ararat » ou « L'Ararat appartient aux Arméniens, à cause du génocide et de la division des terres, ils disent que ça leur [la Turquie] appartient, mais ce n'est pas vrai du tout ». Même si la portée de leurs propos est fonction de leurs engagements politiques, ils rejoignent cependant les pensées de chacun qui voient en la montagne un espoir.

### L'invocation des origines et l'inscription dans une histoire

Devenue à travers la littérature, les chansons populaires, la poésie ou encore la peinture l'une des plus courantes métaphores de la terre d'origine, la présence de la montagne constitue avant tout un repère originel dans le quotidien des informateurs. Une origine pas seulement nationale, mais également partagée par l'humanité tout entière puisque la Genèse fait du mont la souche du repeuplement après la catastrophe du Déluge. Par les histoires et les mythes qui l'entourent, l'Ararat symbolise avant tout les racines d'une civilisation ancienne chrétienne. D'un point de vue spatio-temporel, le mont délimite un territoire, situé entre mythe et réalité, à l'origine de la diaspora, l'Arménie historique, une Arménie du temps où la montagne appartenait au pays et où, selon les Arméniens nostalgiques, il faisait bon vivre. Mythe, parce qu'il s'agit d'une « géographie sentimentale »<sup>10</sup> qui n'a pas évolué, imprégnée de récits d'exil, transmise de

génération en génération dont les lacunes sont comblées par un mélange d'anecdotes, d'histoires et d'images. Mythe encore, puisque l'on en rêve comme une terre possible de retour. Réalité, car l'Arménie historique a été depuis, malmenée par un régime totalitaire et un douloureux réveil, des blessures morphologiques<sup>11</sup> et des guerres qui ont déchiré des régions comme le Karabagh<sup>12</sup>. Réalité aussi, parce que malgré l'ouverture des frontières, le retour n'est pas toujours possible après tant de temps passé dehors pour les Arméniens de diaspora. Pour les communautés en exil, l'origine prend d'autant plus de poids qu'elle justifie un effort de survie culturelle dans un contexte de métis-



Bouteille de cognac arménien Ararat. Souvenir de voyage, elle a été rapporté par l'un des informateurs qui l'a installé bien en vue en haut de sa bibliothèque.

(Photographie : Marie-Blanche Foucade)

sage grandissant. En une seule représentation, c'est la preuve d'une appartenance à distance à un pays et à une communauté reconstituée. Elle forme symboliquement un peu de cette terre d'Arménie à l'origine d'une renaissance, sur laquelle on replante ses racines. Lorsque les informateurs tentent de se raconter, ils commentent toujours par le récit d'un avant et d'un ailleurs, d'un voyage, raisons d'être en terre d'accueil. Même si pour nombre d'entre eux, le voyage ne débute pas en Arménie, on y fait référence, par l'intermédiaire des membres de la famille, comme une nécessité de commencer là où tout a collectivement commencé. Ils s'inscrivent alors dans une histoire globale, celle du peuple arménien sans aucune distinction, dans laquelle le mont participe en tant que témoin des événements ancestraux et source de culture. Le Mont devient alors pour les exilés la relique qui, par-delà le symbole, matérialise un non-dit, un non-vécu, une frustration ou un rêve. Dans la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec la montagne qui, elle aussi a été « déportée » du pays, les informateurs s'inscrivent dans un autre récit qui celui de l'exil. Il permet également de relier le passé au présent afin d'établir une certaine continuité temporelle malgré les multiples ruptures. Ils ne sont plus les Arméniens en transition, temporairement installée, mais des Arméniens, qui tout en restant fidèles à leur terre ont légitimement construit leur vie ailleurs.

### **L'incarnation de la quête diasporique**

Par sa position géostratégique, l'Ararat fut et demeure un défi de premier ordre. Il incarne la spoliation faite aux Arméniens au cours de l'histoire et, plus particulièrement, par les Turcs qui possèdent aujourd'hui le mont sur leur territoire. La montagne témoignerait d'une part, d'un fait historique, le génocide de 1915, dont la reconnaissance est jusqu'à maintenant partielle. D'autre part, elle évoquerait un conflit politique et diplomatique entre les deux pays dans la mesure où la frontière est fermée et qu'il est im-

possible de circuler. Fort de cette réalité, l'enjeu du massif est encore d'actualité, car pour les Arméniens, le problème n'est toujours pas résolu. Pour la plupart d'entre eux, le Massis leur appartient invariablement. Il suffit d'être à Erevan pour le saisir, puisqu'il est parfaitement visible, imposant sa présence sur la ville. L'emblème peut être alors compris comme un symbole de lutte, d'abord celle de l'indépendance puis de la reconnaissance par les Autres. La fascination – ou l'attachement – pour l'Ararat est également renforcée par le fait que de nombreuses diasporas associent leur destin à celui du mont, qui d'un seul coup se personnifie. Dans leur discours le parallèle est flagrant, l'Ararat y est décrit comme une personne, rassurante et protectrice, mais aussi comme une victime du génocide et du partage des territoires. Devenu turc, le mont est d'une part séparé de son origine symbolique, inaccessible par l'Arménie ou si peu, il doit d'autre part taire son nom et son histoire dont les traces ont d'ailleurs été effacées. C'est ainsi, dans ce sentiment de dispersion et dans la négation que les destins sont explicitement scellés.

Le mont est symboliquement associé à la « cause arménienne » et représente le « mythe du retour » entretenu de génération en génération. Plus largement, il incarne la perpétuation culturelle, fondamentale en diaspora. S'il est un devoir que se fixe chaque Arménien, il s'agit bien de la transmission de la langue, des traditions et de la religion. Par l'histoire qu'il porte et les symboles qui lui sont attachés, la montagne fait partie de ce patrimoine vital à redonner aux plus jeunes. La connaissance est, selon les informateurs, ce qui justifie une part de l'arménité. Outre le savoir, l'expérience physique que l'on peut faire du lieu et plus largement du pays constitue un jalon identitaire primordial. Pour beaucoup, le voyage en Arménie est une halte obligée, un parcours initiatique qui permet de se sentir plus Arménien, en communion avec les autres. La vision de la silhouette montagnaise est l'une des étapes du pèlerinage aux origines.

Les émotions qui sont exprimées à ce moment précis les lient désormais physiquement à leur territoire. Le choc du passage de l'espace imaginé à un second géographique est particulièrement fort puisqu'il porte en lui les stigmates de l'attente et de l'éloignement. Si l'on a dit que le mont était symboliquement le départ de nombreux récits, il se retrouve aussi à la fin de la « quête » en légitimant l'arménité de chacun.

\*\*\*

Installer une photographie, une peinture ou un objet qui porte la représentation du Mont Ararat, dépasse, on l'aura compris, la simple pratique décorative ou nostalgique. Il s'inscrit plutôt dans la catégorie des gestes fondateurs ou plutôt dirait-on refondateurs. Symboles des origines les plus profondes, le mont permet de réparer symboliquement une continuité spatio-temporelle rompue. Plus que cela, son installation annonce un nouveau départ qui s'ajoute à la suite de l'histoire diasporique. Certains remplacent d'ailleurs

l'Ararat par de la terre ou des pierres pour replanter à la manière d'un rituel ses racines et y autoriser qu'un autre arbre de vie se développe dans le pays d'accueil qui devient pour la plupart celui d'adoption. Physiquement, les représentations participent telles des reliques à la conquête et à l'appropriation d'un lieu anonyme pour en faire un univers de l'intime que l'on peut appeler une petite Arménie personnelle. Symbole d'une quête identitaire, la présence de la montagne projette les occupants dans un avenir ou tout du moins un horizon d'attente en dotant le microcosme ainsi formé d'un projet, celui d'être Arménien en diaspora avec l'investissement affectif et culturel que cela suppose. L'espoir de retour ou de reformation territoriale incarnée par le mont n'a pas en réalité obligation d'être concrétisé, mais il est là pour que chaque *diaspora* apprivoise la dispersion en actualisant ses liens aux origines dans l'espace intime et ce faisant établisse un territoire qui compense le déracinement tout en étant enrichi par celui-ci.

## Notes:

<sup>1</sup> La notion de *diaspora* est empruntée à Michel Bruneau, *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris, Anthropos, 2004, p. 229.

<sup>2</sup> Les entrevues auprès des 19 membres de la communauté arménienne de Montréal et de Québec ont été réalisées dans le cadre d'une recherche doctorale sur le rôle du patrimoine domestique dans la construction d'une identité en diaspora (2002-2006). Pour plus de détails, voir Fourcade, Marie-Blanche, « Habiter l'Arménie au Québec. Ethnographie d'un patrimoine domestique en diaspora », Thèse de doctorat, Université Laval, 2007, 469 p.

<sup>3</sup> Ararat vient d'Araï-arat, tué lors d'une bataille contre Babylone (1750 av. J-C) et Massis, du sixième successeur de Japhet. Les deux termes sont d'usage, mais celui de Massis est plus particulièrement employé par les Ar-

méniens d'Arménie alors qu'Ararat est plus couramment prononcé en Europe et en Amérique du Nord

<sup>4</sup> La modification des frontières est entérinée par le Traité de Moscou, le 16 mars 1921 entre la Russie et la Turquie.

<sup>5</sup> La Bible, Ancien Testament, Genèse (8,4).

<sup>6</sup> Des chercheurs tentent toujours de prouver la véracité du mythe. Le site Noah's Ark Search, témoigne de ces recherches, <<http://noahsarksearch.com>>, (page consultée le 3 mars 2009).

<sup>7</sup> Christian Makarian, « Ararat, le volcan du très haut », dossier : *Les monts mythiques*, *L'Express*, 1<sup>er</sup> août 2002, [en ligne], Comité de Défense de la Cause Arménienne : [http://www.cdca.asso.fr/cdca/mont\\_ararat.htm](http://www.cdca.asso.fr/cdca/mont_ararat.htm).

<sup>8</sup> Fourcade, Marie-Blanche, « Du Québec à l'Ar-

ménie : itinéraires de souvenirs touristiques », *Ethnologies*, numéro thématique : *Immigration, exil, appartenance*, volume 27, n° 1, 2005.p. 245-273.

<sup>9</sup> Le *Dachnaktoutsoun* ou la Fédération révolutionnaire arménienne est fondé en 1890 à Tiflis. Il est à la tête de la première République d'Arménie entre 1918 et 1920. L'idéologie du parti est marquée, entre autres, par ses diverses actions armées et par la revendication d'une restitution intégrale du territoire. Il demeure encore aujourd'hui le parti dominant.

<sup>10</sup> Malaurie, Christian, « La carte postale photographique comme médiation territoriale, l'exemple d'Archachon », *Communication et langages*, n° 130, décembre 2001, p. 78.

<sup>11</sup> Il est ici fait référence au séisme de 1988 qui ravagea le nord du pays et plus particulièrement la région de Spidak, faisant officiellement 25000 morts. Référence.

<sup>12</sup> La guerre du Haut-Karabagh s'est déroulée entre février 1988 et mai 1994 dans l'enclave du Haut-Karabagh entre les Arméniens qui souhaitaient être rattachés à la République d'Arménie et la République d'Azerbaïdjan qui s'y opposait. Les conflits se sont arrêtés grâce à un cessez-le-feu, mais le problème reste encore en suspend. Pour plus de détails, voir Dédéyan, Gérard (dir.), *Histoire du peuple arménien*, Toulouse, les éditions Privat, 2007, p. 666-675; Minassian, Gaïdz Franck, « Le Haut-Karabagh : le guerre pour une enclave », *Les cahiers de l'Orient*, n° 57, (2000), p. 83-105.









---

Title: "Le retour à soi: le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme"

Author: Mahomed Habib Saidi

How to cite this article: Saidi, Mahomed Habib. 2009. "Le retour à soi: le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme". *Martor* 14: 73-87.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Le retour à soi : le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme

**Mahomed Habib Saidi**

*Prof. Ethnologie Université Laval*

Le patrimoine immatériel tunisien pourrait être étudié selon deux perspectives. La première relève de l'ordre politique. Elle concerne la gestion et la vision de l'État par rapport à ce qu'il entend et sous-entend par « patrimoine immatériel ». La seconde rend compte de l'état de ce dernier, soit de sa réalité, de ses problématiques et de ses manifestations telles qu'elles continuent à être vécues et véhiculées au sein de la société tunisienne. Je tâcherai de présenter ces deux perspectives séparées l'une de l'autre, et le, bien que dans les faits, elles s'entrelacent et s'entremêlent. La raison en est que l'État et la société en Tunisie, et au Maghreb en général, adoptent tous les deux une vision qui demeure figée, sinon confuse, par rapport à ce patrimoine. D'ailleurs, si l'on emploie cette dénomination, « patrimoine immatériel », quant au contexte tunisien, ce n'est que dans le but de rendre compréhensible le sujet que l'on aborde, notamment au regard des lecteurs occidentaux.

En effet, il y a d'emblée une difficulté d'ordre linguistique et, partant, conceptuelle qui saute aux yeux dès qu'on évoque ce sujet. Le mot « patrimoine » dans son acception moderne n'a été employé comme tel en Tunisie et au Maghreb qu'après l'invasion coloniale. Avant cela, on parlait plutôt de « *Turath* » dont la traduction intégrale serait « héritage » et par le-

quel on signifie ce qui relève essentiellement de l'héritage religieux et dans une mesure moindre du patrimoine oral populaire. Le patrimoine matériel antéislamique, comme les ruines romaines par exemple, n'est pas concerné par cette approche<sup>1</sup>. Ainsi, on peut mentionner deux principaux volets considérés par les Tunisiens d'antan comme constituant les linéaments du « *Turath* ». Le premier est lié à la religion musulmane et consiste en les textes coraniques, les *hadiths* (paroles du prophète), les hagiographies des Saints et tout autre aspect mémoriel ou rituel ayant un lien avec cette religion. Le deuxième, qui n'est pas nécessairement dissocié du premier, consiste en ce qu'on appelait, tout dépendant des approches et des écoles qui avaient étudié ce domaine à la fin du dix-neuvième siècle et tout au long du vingtième : arts et traditions populaires, littérature orale, folklore. Dans le cas de la Tunisie, il s'agit plus précisément des arts appelés populaires : chansons, danses, poésies, contes, épopées, proverbes, jeux ; des rites reliés au cycle de la vie : naissance, circoncision, mariage, mort ; de l'artisanat et des métiers dits de nos jours traditionnels comme la tapisserie, le tissage, la broderie et tout autre technique entendue artisanale.

Compte tenu du mode de vie et du contexte social de l'époque précoloniale, ces aspects

étaient vécus, pratiqués et appréciés par les Tunisiens en tant que composantes essentielles de la vie quotidienne et du temps présent et non seulement comme héritage ou souvenirs légués du passé. Autrement dit, bien qu'ils étaient conscients de la dimension historique de ce patrimoine et fidèles à ses valeurs ancestrales, les Tunisiens de cette époque vivaient en osmose continue avec ces valeurs. Ainsi, le « *Turath* » faisait partie intégrante de toutes les phases de leur vie et assurait la continuité du passé dans le présent.

Cette acception de « *Turath* » a été remise en cause après l'avènement de la colonisation. Non seulement parce que la notion occidentale du patrimoine diffère de celle arabo-musulmane, mais parce que la politique coloniale a opté pour la valorisation d'un autre aspect du patrimoine, celui dit matériel et particulièrement archéologique. Le patrimoine immatériel, quant à lui, était plutôt laissé pour compte, sinon dégradé et dévalorisé, que ce soit par le désintérêt qu'il a subi ou par les préjugés et les stéréotypes qui l'ont marqué, notamment ceux l'associant au sous-développement et à l'indigénisme.

L'ouverture de cette brèche historique n'a pas pour but de sonner l'alarme contre la colonisation, ses conséquences et ses méfaits, mais vise plutôt à attirer l'attention sur le fait que le facteur colonial était d'une importance remarquable pour le sort de toutes les composantes du patrimoine culturel tunisien. Il en est de même du facteur modernisateur et laïcisant qui avait marqué l'ère de l'indépendance à l'époque de Bourguiba (1956-1987). Ainsi, il convient de préciser que ce travail consistera à brosser un tableau général du patrimoine immatériel en Tunisie, tout en tenant compte de ces deux facteurs principaux. Conformément aux deux perspectives citées plus haut, ce tableau comportera deux volets. Le premier mettra l'accent sur les politiques coloniales et postcoloniales ayant influencé l'évolution de ce patrimoine. Le deuxième concernera la réalité de ce dernier telle qu'elle est vécue par la société tunisienne à

la lumière de ces politiques et en interaction avec leurs retombées.

## 1. De la politique du patrimoine culturel en Tunisie :

### 1.1. L'ère coloniale

La notion du patrimoine en Tunisie a été souvent revêtue d'une vocation politique. La raison en est que la genèse de cette notion dans son acception moderne, pour ne pas dire occidentale, a été liée à l'avènement du protectorat, soit à l'occupation du pays. Je pense à la fondation de la première institution patrimoniale par les autorités coloniales dès lors qu'elles s'étaient installées sur le territoire tunisien. Il s'agit de la création du musée *Alaoui*<sup>2</sup>, appelé de nos jours musée national du Bardo, en 1882, soit une année après l'invasion du pays par les troupes françaises en 1881. On constate donc que, comme dans le cas de l'Égypte du temps de Napoléon Bonaparte, la conquête militaire d'un pays de l'Orient par une puissance occidentale s'était accompagnée d'une autre conquête qu'on pourrait appeler archéologique. En effet, la vocation première du musée *Alaoui* était d'abriter les collections antiques romaines et byzantines recueillies par les archéologues français avant et après l'invasion. Outre l'intention impériale de cette politique française inaugurée par Bonaparte, lors de son invasion de l'Égypte, l'objectif d'ériger ce musée aussitôt que la colonie a été entièrement envahie était de justifier cette conquête et de la faire prévaloir comme étant une reprise d'un territoire qui appartenait à l'empire romain envers lequel la France coloniale se proclamait héritière.

Nous avançons ces informations dans le but de souligner que la notion du patrimoine dans son acception moderne en Tunisie n'est pas le fruit d'un aboutissement social et culturel local, mais plutôt d'une intrusion étrangère. Celle-ci a fait en sorte que des vestiges et des biens culturels soient symboliquement expropriés à la Tunisie pour être appréhendés sous formes

d'objets appartenant à une histoire non tunisienne et supervisés par des gestionnaires non tunisiens. Ce qui a été attribué aux Tunisiens, ou du moins reconnu comme étant propre à leur culture considérée d'emblée comme « inférieure » et « sauvage », c'était un autre « patrimoine » qui, par son acception comme par le nom que lui ont accordé les autorités coloniales, s'était vu dégradé et amoindri par rapport au patrimoine archéologique. Je fais allusion, en l'occurrence, à la dénomination « art indigène » employée à l'époque coloniale pour désigner une bonne partie de ce qu'on pourrait définir de nos jours comme patrimoine immatériel tunisien.

Qu'est-ce que donc qu'un art indigène ? Il s'agit d'une dénomination à connotation politique et idéologique qui cherchait à déclasser et non à classer un certain nombre d'objets, de pratiques et de créations représentatives de la société tunisienne et révélatrices de son identité et de son image, comme le costume, l'artisanat, la gastronomie, la chanson, la danse, les rites et les croyances, etc. La dévalorisation de ces éléments et le désintérêt dont ils ont souffert a marqué, dès lors, les politiques qui, soi-disant, se chargeaient de la gestion dudit art indigène ainsi que les attitudes à son égard par ses dépositaires, à savoir les Tunisiens. Il en résulte donc une situation qui, d'une part, valorise, élève et cultive un certain sens intelligible du patrimoine, celui qu'on appelle matériel, archéologique ou tangible et qui, d'autre part, dégrade, délaisse et rejette un autre volet, sinon une face double de ce même patrimoine qu'on qualifie, selon les circonstances, d'immatériel, d'oral, de populaire ou de folklorique dans un sens entièrement péjoratif.

Outre le slogan de la romanité qui était avancé, entre autres, pour justifier l'invasion du pays, il convient de rappeler trois autres faits pour mieux cerner la politique coloniale par rapport à cette situation. Le premier s'articule autour de l'idée d'une *mission civilisatrice* dont la France se voyait en devoir d'accomplir afin de « civiliser » les peuples conquis. Il a résulté, de cette mission et des politiques qui l'avaient

soutenue, la démolition de la culture dite indigène sous prétexte de sa sauvagerie, de son arriérisme et de sa non conformité aux normes des sociétés « civilisées ». Le deuxième fait est lié à la sensation de suspicion et de méfiance qui prévalait à l'égard de cette culture et qui poussait les autorités coloniales à être oppressives et méprisantes envers ses formes et ses expressions. Khouja (1998 : 192-193) montre comment un bon nombre de poètes et de chanteurs populaires tunisiens étaient censurés et réprimés par ces autorités tout comme les activistes de la rébellion politique et armée. Le troisième fait, enfin, concerne le regard orientaliste et exotique qui était prégnant à cette époque et qui a largement influencé les études et les recherches ayant porté sur ce patrimoine.

Traité de telle sorte, ce dernier a subi des stigmates qui continuent à affecter non seulement son image, mais aussi ses dépositaires ainsi que les personnes intéressées à son sort, comme les chercheurs et les défenseurs de ses survivances<sup>3</sup>.

## 1.2. L'ère post-coloniale

Comme on l'a mentionné précédemment, la politique coloniale du patrimoine immatériel tunisien a beaucoup influencé la situation et l'évolution de celui-ci à l'époque de l'indépendance. Cette influence a été manifestement marquée par le rejet de ce patrimoine ainsi que par la dévalorisation des expressions qui lui sont associées. La raison est qu'il était difficile – et plus ou moins trop tôt – pour les ex-colonisés tunisiens de revisiter un tel sujet hors des clichés et des stéréotypes qui lui avaient été attribués durant à peu près un siècle. Qui plus est, le mot d'ordre selon les leaders de cette époque, notamment à ses débuts, était de mener à bout le processus de libération non seulement sur le plan politique, mais aussi sur les plans social et culturel. Pour ce faire, ils ont procédé grâce à ce qui était, à l'époque, présenté et pratiqué comme étant une politique de démantèlement et de lutte

contre ces clichés et leurs implications au sein de la société.

Plusieurs manifestations et structures de ce patrimoine s'étaient vues diminuer, sinon disparaître entièrement, sous l'effet des discours et des propagandes médiatiques qui traduisaient cette politique. Par exemple, on peut citer la plupart des groupes mystiques ainsi que la grande majorité des pratiques qui étaient consacrées à la célébration des Marabouts. Il faut penser notamment aux processions, aux sacrifices des animaux et à l'entretien des mausolées abritant ces Saints. Appelés *Sidi*, c'est-à-dire « Seigneur », ceux-ci sont considérés selon les croyances populaires en Tunisie et au Maghreb, notamment à cette époque, comme étant les dépositaires et les garants de la *baraka*, la bénédiction, et d'autres valeurs bénéfiques. Au regard des politiques culturelle et sociale post-coloniale, plus précisément selon la vision de son instigateur, voire son fondateur, l'ex-président tunisien Habib Bourguiba, ces Marabouts, et par là même ces croyances nuisaient au progrès de la société et empêchaient sa libération du colonialisme et de ses avatars comme le fatalisme, l'obscurantisme, la pauvreté et l'analphabétisme<sup>4</sup>. Ainsi, plusieurs mesures ont été prises pour réorganiser, sinon institutionnaliser<sup>5</sup>, les rapports des Tunisiens à ces Saints et, de ce fait, limiter leur influence sur la vie spirituelle et culturelle au pays. Ce sont des mesures qui avaient spécifiquement marqué les positions et attitudes de Bourguiba à l'égard des Marabouts et de la religion en général. Selon lui, c'est à l'État qu'il revient de gérer cette dernière et non l'inverse. Ainsi, ses discours ont souvent « confessé »<sup>6</sup> pour un islam de l'État et contre un État de l'islam.

En outre, l'objectif principal de l'État de l'indépendance était de fonder et de garantir l'unité nationale. Or, le patrimoine immatériel semblait, au regard des autorités post-coloniales, menacer cette unité. Le fait qu'il soit diversifié et pourvu de multiplicités linguistiques, dialectales, religieuses et ethniques suscite chez ces autorités la crainte de voir apparaître des situa-

tions d'effritement social, voire des mouvements de dissidence politique. Ayant à l'esprit la stratégie des autorités françaises, qui consistait à se servir de cette diversité pour diviser les sociétés maghrébines afin de les dominer, les décideurs politiques tunisiens s'étaient montrés très sceptiques à l'égard de toute évocation de la diversité patrimoniale. Ayoub, un ethnologue tunisien ayant longuement travaillé sur la situation du folklore dans le monde arabe, parle d'une « politique de la peur » en évoquant ce scepticisme. Selon lui, les autorités dans les pays arabes craignent le folklore et les folkloristes. Pourquoi ? Parce que leurs recherches interrogent souvent les sujets qui sont tacitement considérés tabous par les pouvoirs politiques. Il entend notamment par là l'étude des minorités ethniques, linguistiques et religieuses, comme les Kurdes et les Coptes au Moyen-Orient et les Berbères en Afrique du Nord<sup>7</sup>.

Cet ethnologue fournit un témoignage probant qui prouve que les effets de la politique coloniale demeurent pesants sur la situation dudit patrimoine. Ils continuent à semer la confusion et la méfiance quant à celui-ci. La perception et le traitement réservés au patrimoine populaire rural constituent un exemple éloquent qui attestent de cette réalité. Ce patrimoine est généralement connoté d'un sens péjoratif référant à celui qu'on accordait pendant l'époque coloniale à l'art indigène. Traités de *Baddou* (nomades) ou d'*Aâraab* (paysans), ses dépositaires étaient à leur tour stigmatisés et faisaient objet d'ironie et de moquerie.

La politique de modernisation entreprise par l'État post-colonial a favorisé cet état de chose. Elle l'a en quelque sorte généralisée à l'échelle du pays, notamment à travers les émissions de la radio nationale, possédée et dirigée entièrement par l'État, ainsi qu'à travers les discours très populaires du président de la République. Imbu du mythe de progrès selon le modèle occidental, ce dernier voulait agir directement sur les structures et les modes de vie de la société en ciblant particulièrement le mode de vie rural. Il faut

noter qu'à l'aube de l'indépendance, la population tunisienne était, dans sa majorité, rurale, analphabète et menait généralement un mode de vie traditionnel. Visant un changement radical de ces « structures périmées » de la société comme cela revient souvent dans les discours de Bourguiba, l'État qui faisait image à celui-ci a adopté une politique de modernisation qui s'est appuyée sur les principes suivants :

1. L'urbanisation massive de la société par l'encouragement de l'exode rural et l'incitation des gens à s'installer dans les villes. D'ailleurs, la dévalorisation de l'art populaire rural a joué un rôle très important dans la mise en application de cette politique.

2. La mise en œuvre de plusieurs lois et mesures visant une rupture définitive avec les us et coutumes régnant jusqu'alors au pays. Par exemple, l'instauration d'un nouveau code du statut personnel dont les clauses fondamentales étaient la libération de la femme et l'interdiction de la polygamie. Il faut rappeler également l'imposition d'une scolarisation obligatoire à tous les enfants filles et garçons ayant atteint l'âge de l'école.

3. L'adoption d'un discours médiatique dont la tâche principale était de soutenir ces lois ; d'où il était question de prêcher, presque sans cesse, en faveur de la modernité, du progrès, du développement, de l'urbanisation et de toutes autres valeurs laissant entendre l'émergence d'une nouvelle société et la décadence de celle qu'on appelle traditionnelle. Associées à cette dernière, les manifestations et les composantes de ce qui tenait lieu et image du patrimoine immatériel étaient de nouveau déclassées et laissées pour compte. Ainsi, l'ancien et le traditionnel et, à partir de là, le populaire et le rural ont constitué les nouveaux ingrédients des stéréotypes qui avaient renforcé la dégradation de ce patrimoine.

## 2. Le patrimoine immatériel au miroir de la société

Dans *Le désenchantement national*, un livre très critique envers la politique de l'État de

l'indépendance et à l'égard des pratiques sociales qui en ont découlé, l'écrivaine Hélé Béji décrit l'engouement des Tunisiens à s'approprier des biens importés de l'Europe comme signe de progrès et d'ascension sociale. Elle prend pour exemple les ustensiles et montre comment les Tunisiens s'efforcent à acheter des assiettes, des verres, des chaudrons et des casseroles en provenance de l'Europe, et ce, bien qu'ils soient moins appropriés aux usages des familles tunisiennes et qu'ils coûtent plus chers que ceux du marché local. L'auteure ne peut s'empêcher d'ironiser en décrivant l'attachement des Tunisiens à réparer et à réutiliser ces ustensiles même s'ils étaient entièrement usés. Elle évoque en contrepartie les conséquences de cet engouement sur les traditions ancestrales de l'art de la céramique et de la poterie, avec lequel on fabriquait autrefois des ustensiles plus appropriés à la réalité tunisienne, moins chers et plus sanitaires.

Cet exemple souligné par Béji pourrait être élargi à d'autres domaines de la vie sociale et culturelle du pays. Prenons le cas de ce qu'on a appelé, précédemment, patrimoine rural. À l'échelle sociale, le dénigrement de celui-ci s'était clairement manifesté à travers certaines expressions artistiques. Je cite particulièrement le théâtre et plus spécifiquement la comédie. Au cours des années 1960, 1970 et 1980, la Tunisie a connu l'apparition d'un phénomène théâtral qui s'était largement répandu à l'échelle du pays et qui consistait en des sketches joués par des humoristes originaires pour la plupart des zones rurales. Pourtant, les situations ainsi que les personnages principaux qu'ils interprétaient portaient généralement sur la naïveté d'un bédouin ou d'un *rifi* (rural) nouvellement installé dans la ville. Ce sont, en effet, des sketches qui faisaient écho au phénomène de l'exode rural qui a marqué le pays au cours de cette même période et qui a beaucoup affecté l'image du rural et du paysan au regard des Tunisiens.

Ainsi, une bonne partie de ces sketches étaient consacrés à caricaturer l'ampleur du choc qui a marqué les rapports entre les deux modes

de vie, citadin et rural, à la suite à cet exode. Mais ce qui est beaucoup plus intéressant aux yeux du grand public suivant ces représentations avec un grand intérêt<sup>8</sup>, c'est le personnage presque typique du rural, revenant d'un sketch à l'autre. Il s'agit du personnage selon lequel le rural était souvent dépeint sous les traits d'un homme naïf, brutal, mal rasé et mal vêtu, parlant un accent de paysan<sup>9</sup> et cherchant à imiter les citadins, ce qui le pousse à se montrer déphasé, maladroit et perplexe face à leur mode de vie<sup>10</sup>.

Rire de ce personnage, bien qu'on soit soi-même rural ou d'origine rurale, ce qui représente le cas de la majorité des Tunisiens, est moins une forme d'autocritique qu'un moyen de dénégation et de rejet de la culture à laquelle est supposé référer ledit personnage. La raison en est que le style satyrique de ces sketches révèle, en effet, tout un registre de moquerie et de dénigrement dominant la société au sujet du paysan et de son univers. On peut mentionner, à titre d'exemple, les sobriquets « *nouzouh* » (exode) réservés aux habitants des bidonvilles de Tunis et de ses environs, « *Agaar* » (abrutis) et « *Houkich* » (sauvages) exprimés explicitement puis tacitement dans le discours pour référer clairement ou en filigrane à des stéréotypes relatifs aux ruraux. Autant au niveau du sens qu'au niveau de la résonance acoustique, ces sobriquets et tant d'autres connotations semblables témoignent d'un certain dégoût que la société tunisienne, ou une partie de celle-ci elle manifeste au patrimoine rural et à ses dépositaires.

Il va sans dire que cet état de choses résonnait du discours des modernistes tunisiens. Ceux-ci, dont faisait partie Bourguiba, sont pour la plupart issus de la petite bourgeoisie citadine qui habitait Tunis et qu'on appelait les « *Beldi* »<sup>11</sup>. Ses membres étaient majoritairement formés dans des écoles françaises et étaient imbus du mode de vie européen. Possédant à la fois le savoir et le pouvoir, ils ont réussi à « imposer » un certain goût qui était considéré « élevé » et « raffiné » et qui, à cet effet, était plus favorable

au patrimoine immatériel citadin ou sélectif et élitiste qu'à celui rural et paysan. D'ailleurs, les quelques musées dit « d'Arts et de Traditions populaires » n'exposaient pratiquement que des objets relevant de la culture dite « *Beldi* » ou citadine. Il en était de même des principaux médias supervisés par l'État, à savoir la radio et la télévision. Ils diffusaient rarement et timidement des sujets se rapportant aux cultures dites populaires et rurales<sup>12</sup>. Les autorités de l'époque ont même osé interdire la diffusion de certaines expressions<sup>13</sup> issues de ces cultures.

Il a fallu attendre l'émergence d'une large classe moyenne à l'échelle du pays, c'est-à-dire en dehors de cette petite bourgeoisie de Tunis, pour que ce rapport entre les Tunisiens et leur patrimoine soit plus ou moins modifié. Instruite et relativement aisée, cette classe a commencé à renouer avec le patrimoine à partir des années 1990<sup>14</sup>. Ce renouement s'est essentiellement manifesté à travers trois principales formes :

1. Le développement de plus en plus remarquable du tourisme intérieur. Ce phénomène, qui vient s'ajouter au tourisme étranger très développé dans le pays, ne cesse de participer à l'apparition de nouvelles pratiques qui accordent un intérêt particulier au patrimoine immatériel, notamment celui gastronomique et festif.

2. L'implication de l'État dans le renforcement de cette tendance par l'établissement de nouvelles lois et mesures couvrant, entre autres, le champ du patrimoine immatériel. On peut citer deux lois très importantes : la première concerne le code du patrimoine de 1994<sup>15</sup> où, pour la première fois, les objets du patrimoine immatériel sont associés aux autres objets et biens culturels à conserver et à valoriser ; la deuxième est relative au décret présidentiel de la même année prônant la consécration d'une journée nationale, le 16 mars de tous les ans, pour le port du costume traditionnel dans tous les établissements publics du pays.

3. L'apparition d'une nouvelle mouvance artistique qui s'inspire du patrimoine sans mettre nécessairement en avant les discours



habituels de revendication identitaire et nationaliste, mais en favorisant plutôt des expressions et des styles esthétiques mieux réfléchis et plus élaborés. Répandue tout au long des années 1990 et jusqu'à nos jours, cette mouvance est ponctuée de formes de danses et de chansons dites populaires qui, une dizaine d'années avant, étaient entièrement dépourvues de toute considération artistique aux yeux des médias et des intellectuels tunisiens. Le grand spectacle vivant intitulé *Nouba* est l'exemple le plus marquant de cette mouvance. Réalisé en 1991 par Fadhel Jaziri<sup>16</sup>, ce spectacle a réuni plus de cent artistes dits populaires (chanteurs, danseurs et musiciens) et a été présenté à plusieurs reprises sur la prestigieuse scène du théâtre antique de Carthage ainsi que sur d'autres scènes locales et internationales<sup>17</sup>. Il a été suivi deux ans plus tard par le spectacle de la « *Hadhra* » qui a porté, quant à lui, sur les danses et les chants spirituels et a permis aux troupes spécialisées dans ce domaine de refaire surface.

Pour saisir davantage l'impact de ces créations sur l'opinion publique tunisienne, je me pencherai sur l'étude d'une revue de presse composée d'une quarantaine d'articles qui ont porté sur le spectacle de la *Nouba*. Ces articles sont écrits pour la plupart par des universitaires tunisiens, en plus de quelques journalistes de renommée nationale dans le pays.

### 3. « *Nouba* : on rentre chez nous »

La phrase citée ci-dessus est le titre d'un article publié par Mohamed Moumen, journaliste et universitaire tunisien, dans le quotidien « La Presse de Tunisie », à la suite de la première présentation de la *Nouba*. Ce qui est remarquable dans cet article c'est que l'auteur perçoit le spectacle comme une expression qui vient annoncer un appel de retour chez soi. Il s'agit d'un retour qui signifie un renouement avec les origines et une réconciliation avec le patrimoine :

[...] C'est la grande originalité de *Nouba*, cette quête étymologique, cette remontée aux

sources, cette plongée dans les racines n'est nullement de nature chronologique : il ne s'agit pas de procéder comme les traditionalistes et les chantres des valeurs culturelles du passé, de trop prospecter dans le passé. C'est que pour *Nouba* le patrimoine (le folklore) n'est pas chose morte du passé mais phénomène vivant en nous, contemporain à nous. C'est bête à dire, mais il faut le dire : *Nouba* dit que nous sommes les contemporains du mézoued, de la *zokra* et de la *tabla*<sup>18</sup>. On ne les a pas dépassés, on ne pourrait ; ils sont nous. Point phénomène du passé (Moumen 1991).

À l'instar de Moumen, d'autres universitaires et journalistes ont vu dans le spectacle de la *Nouba* un mouvement de retour au berceau, un signe de ressourcement et un phénomène artistique traduisant un désir collectif de retrouver les racines communes aux Tunisiens. En ce sens, Dami s'attarde sur le tronc d'olivier qui a été planté tout au long du spectacle en plein centre de la scène. La charge symbolique de cet arbre dans la culture tunisienne<sup>19</sup> conduit la journaliste à y voir un appel subtil aux Tunisiens pour replonger dans leurs racines et pour saisir la fertilité de leur terre et de leur culture :

« [...] Grâce à *Nouba* la musique et la danse populaire sont sorties du ghetto des fêtes privées pour investir la scène. Une réconciliation au niveau officiel ? Oui. Toutefois, la musique populaire a connu les scènes étrangères où elle représentait le pays, mais n'a jamais été reconnue chez nous comme un art majeur et à part entière avec ses propres normes. [...] À preuve, ils (les arts populaires) sont exclus de nos médias ou sinon, ils sont asservis à un quelconque dessein politique. [...] Mais c'est pour la première fois, à travers *Nouba*, qu'une revue quasi complète des arts populaires est réalisée. Ce qui en soi représente un « document » non sans importance pour notre mémoire. Et même si le travail au plan musical s'est réduit à la compilation, sans grande intervention sur le détail musical, *Nouba* demeure l'appel des racines à l'image de

ce tronc d'olivier introduit sur la scène. Un appel pressant après tant de désillusions apportées par cette fin de siècle. » (Dami 1991)

Force est de constater que le spectacle a poussé l'élite tunisienne à revisiter ses idées précédentes sur les arts populaires, voire sur la ruralité et la campagne. Outre l'olivier qui, d'une manière ou d'une autre, réfère à l'agriculture et, par là, aux zones rurales, la Nouba a été ponctuée de danses et de chants ruraux très applaudis par cette élite. Que des universitaires et des journalistes profitent de ce spectacle pour quitter leur tour d'ivoire en faisant l'éloge des arts populaires, cela explique qu'il y a un changement de cap au niveau du paysage médiatique et culturel tunisien. En effet, bien que d'autres tabous, notamment d'ordre politique, demeurent présents, l'on ne peut amoindrir la fraîcheur du langage, ainsi que l'audace des vocabulaires employés dans la couverture médiatique de la Nouba.

Pour certains journalistes et intellectuels tunisiens, le moment est venu de regarder droit dans le miroir et de se rendre des comptes à soi-même. Selon ces intellectuels, il est temps de lever le rideau sur ce qui était depuis longtemps égaré et abandonné dans les coulisses de la culture et en marge de la société :

« Nouba nous réconcilie avec nous-mêmes, avec nos racines et notre être pour émouvoir, toucher [...] des lieux communs ! Des clichés ! Qu'importe ? Allez voir et vous reviendrez m'en parler ! Nouba renvoie chacun de nous, tunisien s'entend, quel qu'il soit à lui-même. À quelque génération, classe sociale, milieu intellectuel qu'il appartienne. Nouba nous impose de nous regarder les yeux dans les yeux. Il nous suggère avec force avec doigté, avec « maestria » que « ça se passe » aussi chez nous... que l'événement culturel internationalement parlant, se crée à Tunis, aussi !... » (Fakhfakh 1991)

Le message que cet intellectuel tunisien cherche à transmettre est clair : se réconcilier avec son patrimoine, ne pas avoir honte de son

passé, croire à l'originalité et à la richesse de sa culture et demeurer ouvert au dialogue avec l'autre sans aucun complexe d'infériorité. Ainsi vulgarisé, ce message en dit beaucoup sur ce qui était ressenti par les Tunisiens à l'égard de leur patrimoine. Le fait de le mettre à l'écart, de minimiser ses manifestations et sa présence dans la vie quotidienne, de caricaturer ses figures paysannes et rurales ; tout cela ne sera plus admis et suscite désormais un sentiment de culpabilité. C'est dire que la Nouba a déclenché une prise de conscience collective qui a poussé les Tunisiens à revisiter leur patrimoine immatériel, à se projeter dans leur miroir et à s'interroger sur les raisons qui amènent des artistes à le prendre pour une source d'inspiration.

En effet, le débat qui a accompagné les présentations de la Nouba a été ponctué de questions sur le bien-fondé de ce retour au patrimoine immatériel et sur l'intention des artistes qui l'ont entrepris. Saidane, qui est lui-même poète, critique et chercheur dévoué aux arts populaires, était parmi les intellectuels qui se sont interrogés avec insistance sur la nature de ce retour et sur le contexte qui l'a circonscrit :

« [...] Qu'a-t-il poussé, se demandait-il, des artistes qui ont pris l'habitude de travailler sur des contenus radicalement en contradiction avec celui de la Nouba, à se réfugier dans l'univers d'un art populaire (la chanson et la danse) réputé être la source de controverse et d'antagonisme ? Est-ce c'est le retour de l'âme à une partie de l'élite tunisienne dont les vieilles convictions se sont effondrées, et qui, de ce fait, se trouve dans l'obligation d'entamer une opération d'auto-conscientisation dans le but de retrouver les moyens appropriés à la reconstruction de la culture nationale ? Autrement dit, ce spectacle est-il l'indice d'une faillite intellectuelle et culturelle subie par ces élites ou représente-il un prolongement aux opérations de pillage et de piratage qui ne cessent d'affecter la mémoire collective tunisienne ; et ce, sous forme de chantage que nombreux le font de nos jours au nom du patrimoine en jouant sur les sensibilités

sociales les plus intimes et les plus profondes ? Ou, encore une fois, s'agit-il de la réalisation d'un rêve individuel qui consiste à produire un grand gala, point à la ligne ? » (Saidane 1991)

L'on constate comment ce journaliste se garde de ce qui été appelé « retour » de l'élite tunisienne au patrimoine. Il ne cache pas ses doutes quant à l'innocence et la gratuité de ce retour. Cependant, il cautionne une autre notion de retour centrée sur le spectacle et son impact sur le public. Pour Saidane s'il y a eu retour, ce serait plutôt celui du frustré, de l'interdit, de l'occulté ; en peu de mots, de ce qui a été longtemps pris pour un « déché de la mémoire » (Saidane, *Idem*), à savoir la danse et la chanson populaires. Selon cet intellectuel, et tant d'autres qui n'ont pas voulu que cet événement soit expliqué uniquement comme étant un chef-d'œuvre d'un artiste ou un simple retournement de l'élite sur ses choix et ses visions, la Nouba est plutôt révélatrice d'une vraie réconciliation entre le peuple et sa mémoire. Autrement dit, le spectacle n'était pas seulement l'occasion de voir l'ensemble des chanteurs et danseurs populaires tunisiens réunis dans un gala unique, mais il était aussi l'occasion de voir plus subtilement « tout le peuple tunisien chanter et danser sans avoir honte de soi-même » (Saidane, *Ibid* ).

Sous le titre « La Nouba du peuple », Hajja enchaîne avec la même idée en insistant sur le fait que ce spectacle est plutôt l'apanage des pauvres, de ceux pourquoi l'art a été depuis longtemps confisqué et dont la voix ne pouvait aucunement gémir, sans qu'elle soit réprimée, voire étouffée :

« Pour la première fois, l'on voit se réunir sur le théâtre de Carthage – je dis bien sur le théâtre de Carthage ! – ceux qui d'habitude se réunissaient en discrétion ou dans l'ombre, chez eux dans leurs pauvres et vieilles demeures. C'est là où, avant l'avènement de la Nouba, ils s'amusaient à pratiquer leur art avec autant de spontanéité et de joie (...) Pour moi, la Nouba est comme un séisme qui transfigurera, sans aucun

doute, le paysage culturel tunisien. Tout au plus, je dirais que j'ai nettement vu dans ce spectacle la Tunisie, toute la Tunisie. Je l'ai vu défier les tristesses et les peines et dépasser les conflits et les règlements de compte, afin de se consacrer au rire et au bonheur [...] Je n'ai pas cessé, durant tout le spectacle, de murmurer : « vive la Tunisie », me félicitant ainsi des chansons et des danses qui défilaient devant moi. Étant persuadé qu'elles sont les nôtres et qu'il ne faudra plus jamais avoir honte de reconnaître qu'elles font partie de notre histoire et de notre identité, je dirais que le grand mérite de la Nouba c'est qu'elle a réussi à nous faire réconcilier avec nous-mêmes. » (Hajja 1991)

Attribuer le spectacle au peuple, et particulièrement aux pauvres, est une façon de lui inculquer un aspect qui l'élèverait au rang d'un grand événement dont le rôle est de rétablir la solidarité sociale à la suite d'une crise ayant profondément marqué la société. Le décalage, à la fois économique et culturel entre les riches et les pauvres, de même que le conflit qui a opposé pendant cette période le gouvernement aux islamistes étaient parmi les facteurs qui suscitaient des tensions et des fractures au sein de la société tunisienne. Le spectacle a fourni une occasion d'oublier et de mettre entre parenthèses ne serait-ce que temporairement toutes ces tensions et de ressouder, au sens de Turner (1983), la *communitas* tunisienne.

En effet, les articles qui ont mis l'accent sur cette idée ont surtout insisté sur le succès populaire de la Nouba et sur l'intérêt qu'elle a suscité chez toutes les couches sociales du pays. Ces articles ont également souligné « l'harmonie » qui a résulté, lors de la présentation du spectacle, d'une rencontre inattendue et inhabituelle entre les habitants des faubourgs et des bidonvilles et leurs « homologues » des quartiers chics de Tunis. Guizani établit un parallèle entre cette harmonie qui a été vécue du côté de la salle et celle vécue du côté de la scène :

« La Nouba a attiré tous les mélomanes du populo. Ils sont venus de toutes les bourgades, de Mallassine, de Jbel Lahmar, de Bab-Souika, de la Marsa, de l'Ariana, toutes catégories sociales confondues [...] Mais c'est au milieu du va-et-vient Farzit-Habbouba (deux stars de la chanson populaire) que le public applaudit le plus, jubile, danse, chante, crie, siffle. Un public de stade, au milieu d'une minorité raffinée qui applaudit aussi les danses du ventre. Sensualité et émotion, hanches et ventres en plein mouvement dans un tourbillon de vitesse, éclatante harmonie dans la disharmonie des corps, équilibre dans le déséquilibre des jambes et des mains, des danses centaines pleines pourtant de raffinement esthétique. » (Guizani 1991)

Dans un style humoristique, voire moqueur, Fazâa décrit l'impact que la Nouba a eu sur les habitants d'un quartier riche avant même d'être présentée à Carthage. Il rapporte un témoignage sur l'une des répétitions auxquelles il a assisté et où il a vu ces habitants chercher par tous les moyens à atteindre le local où se tenaient ces répétitions :

Menzah six, quartier chic, bastion de l'arri-visme, du snobisme et de la déculturation. Il n'en a pas le monopole, mais il en a la réputation bien assise. Complexe culturel et sportif de Menzah six, un espace neuf et plutôt bien aménagé. À l'intérieur Fadhel Jaziri prépare son prochain spectacle : Nouba. Nouba est une suite de tableaux présentant les diverses facettes de la musique et des danses populaires [...] En face du complexe, un immeuble cossu. Toutes les fenêtres côté balcon sont fermées. Au premier temps du Mezoued (cornemuse) : Aussitôt que Habouba commence à chanter, toutes les fenêtres de l'immeuble s'ouvrent comme dans la fameuse publicité du parfum « Égoïste ». Les habitants sortent tous sur les balcons. Au deuxième temps du Mezoued : le rythme chauffe, les habitants descendent de l'immeuble et se rapprochent du complexe, ils s'agglutinent autour des fenêtres. Au troisième temps du Mezoued : Habouba, chauffé à blanc. Tous les habitants de

l'immeuble, hommes, femmes, enfants se mettent à danser en pleine rue. »

#### **4. En guide de conclusion : l'aveu de la Nouba**

Le désintérêt et la marginalisation que le patrimoine immatériel tunisien a subi, que ce soit à l'époque coloniale ou post-coloniale, revient comme un leitmotiv dans l'ensemble des articles publiés à la suite de la présentation de la Nouba, puis de la Hadhra. Ce désintérêt a servi d'argument aux journalistes afin de mettre de l'avant la notion de retour au patrimoine qui a marqué le paysage culturel tunisien au cours des années 1990. Mais pourquoi parle-t-on de retour ? Est-ce qu'il y a effectivement lieu de dire que le patrimoine est bel et bien (re)venu de là où il était enfermé et mis à l'écart, qu'il a (ré)occupé la place que les Tunisiens devaient lui accorder dans leur vie ? Ou s'agit-il d'un aveu que les Tunisiens se font à eux-mêmes sous la forme d'une prière collective dont le but est de se décultibiliser du « pêché » qu'ils pensent avoir commis en délaissant ce patrimoine et en dénigrant ses objets ? Que signifie le retour dans ces circonstances, dans le contexte d'un pays dont le discours officiel ne cesse de vanter les élans qu'il a réalisés en termes de progrès, de modernisation et d'élévation au rang des pays développés ?

En réponse à ces questions, il serait utile de rappeler que la question du retour occupe une place prépondérante dans la culture arabo-islamique. Des textes savants et écrits aux récits oraux et populaires, cette question revient souvent sous la forme d'un mouvement que l'individu ou le groupe semble effectuer pour revenir à quelque chose qu'il a quitté, perdu ou abandonné, volontairement ou malgré lui. Dans le Coran et les paroles du prophète, par exemple, l'appel d'un retour à Dieu, aux sources, au Livre (le Coran), à la raison, s'avère être récurrent. Il en est de même dans la culture populaire. Le retour à la maison parentale ou ancestrale, au village natal ou au pays à la suite d'une période

d'absence et d'éloignement a souvent été fêté, vanté et considéré comme une victoire sur le non-retour définitif. Dans l'imaginaire collectif tunisien et arabe, celui-ci est associé à la mort. « Le vivant revient. Seul le mort ne fait jamais de retour », dit un proverbe tunisien. C'est dans ce sens qu'on célèbre en Tunisie le retour des pèlerins, des immigrés et parfois même le retour des oiseaux migrateurs. Le retour de Bourguiba dans le pays, le premier juin 1955, après un exil en France, a été commémoré tout au long de son règne comme étant « une fête de la victoire ».

Il va sans dire que de tels exemples ne pourraient être limités à la Tunisie, ni à la culture arabo-islamique. Le désir de retour à la suite d'un détachement ou un éloignement de ce que l'on aime retrouver, à l'échelle individuelle ou sociétale, est plutôt humain et, partant, universel. Mais ce qui le rend un peu plus particulier, sinon pertinent dans le contexte tunisien, c'est qu'il prend la forme d'un retour vers soi. Rappelons-nous la consistance de cette idée dans les extraits d'articles cités antérieurement. Cela dit, ce mouvement de retour célébré à la lumière de la Noubia résulte du sentiment des Tunisiens d'être éloignés d'eux-mêmes non seulement de leur patrimoine. Autrement dit, celui-ci n'est autre que la partie d'eux-mêmes de laquelle ils se sentent être longtemps détachés et vers laquelle ils désirent retourner.

« On rentre chez nous », cette formule étant le titre de l'article de Moumen cité précédemment, signifie en ce sens non seulement un appel de retour « chez soi », mais aussi une manière de dire que l'on était ailleurs, voire en dehors de soi-même. Comment avons-nous pu être ailleurs alors qu'on n'a jamais quitté son domicile, son pays et ses proches ? La réponse à cette question réside dans cette sensation de frustration propagée à l'échelle de la société tunisienne, comme il est mentionné par Saidane. C'est une sensation qui découle du fait qu'on a souvent eu tendance, tout au long des deux époques coloniales et postcoloniales, à sous-estimer tout ce qui était identifié comme

étant un trait spécifique à cette société, comme la langue, le costume, l'habitation, les croyances, les expressions corporelles et les cultures culinaires et agraires. Tout cela, en glorifiant du même coup d'autres éléments qui renvoient à une histoire lointaine (phénicienne, romaine et byzantine) qui n'est plus vécue, ni reconnue de la même manière par tous les Tunisiens, d'autant plus qu'elle a été détournée, sinon confisquée, par les colons. En d'autres termes, ce qui a autant frustré les Tunisiens, c'est qu'ils se sont souvent sentis éloignés, voire coupés, de leur histoire la plus proche et la plus intime, celle dont les vestiges et les « monuments » relèvent d'eux-mêmes, de leur vivant et de leurs réalisations les plus simples comme les plus sophistiquées.

Insistant sur l'histoire trois fois millénaire de la Tunisie, le discours historiographique de l'État de l'indépendance n'a pu remédier à cette frustration. Ce faisant, il a échoué à reconforter une société qui se voit être en panne de reconnaissance et d'estime de soi. Pourtant, il a fallu un spectacle comme la Noubia pour que des Tunisiens de toutes catégories se disent être fiers d'un patrimoine face auquel ils se montraient, quelque temps auparavant, négligents et mal à l'aise.

Enfin, il peut être utile de citer un extrait d'une entrevue que j'ai réalisée avec Fadhel Jaziri, l'auteur de la Noubia, quelques années après ses présentations en Tunisie et en France. Selon cet artiste, la Noubia n'est autre qu'un aveu, celui de dire aux Tunisiens qu'ils sont beaux :

« Ma préoccupation très curieusement c'est de dire au peuple, aux Tunisiens dans quelque état que ce soit : vous êtes dans la beauté... Vous êtes moi, c'est un peu mystique ce que je fais. Tel que je vous représente c'est tel que je vous vois et tel que je vous vois, c'est tel que je vous représente [...] C'est un petit peu comme lorsque l'équipe de football qui se retrouve dans une compétition internationale et qu'elle tient tête à un géant du football. Les gens sont flattés.

Ils s'aperçoivent que dans ce type de compétition, ils sont à l'égal des autres. Quand ils se sont aperçus qu'ils étaient à ce point de beauté, de liberté, alors il n'y a plus de censure. C'était un

moment où l'État dans tous ses états autorise une représentation de soi où chacun parle et tient son rôle à la perfection. »

### Notes:

<sup>1</sup> Dans la culture arabo-musulmane, les figures du patrimoine matériel comme les ruines et les monuments étaient plutôt prises pour des merveilles. Voir Miquel (1988 notamment le chapitre 5). Voir Dakhli (1998 : 172) et Maffi (2004 : 104-105). En ce qui concerne la Tunisie, les contes populaires appréhendent ce patrimoine sous un angle plus ou moins mystérieux. J'entends par là l'idée souvent récurrente dans ces contes, selon laquelle on raconte aux enfants la découverte d'un trésor par un tel sorcier ou un autre. Cette découverte a souvent lieu dans un site ou un monument historique généralement romain ou byzantin où l'on suppose, même hors de l'esprit des contes, que « *Ness Bikri* », les gens d'antan, avaient caché leurs trésors.

<sup>2</sup> Du nom du roi de Tunis de l'époque, Ali Bey, dont l'un de ses palais, celui du Bardo, continue de servir de local à ce musée.

<sup>3</sup> Dans son livre *Romancing the Real*, Webber consacre tout un chapitre à ce qu'elle considère comme une défense du patrimoine immatériel nord-africain. Ce faisant, elle montre que la crise de celui-ci trouve ses origines dans la période coloniale : « The most important historical fact for the current problematic of folklore research in the Maghreb is that France colonized the area. The effect of that colonization was, and is, felt in three interrelated ways. First, the French were facilitators for the imposition or privileging of a good many, especially southern, European societies – primarily Spanish, Italian and French – with their special traditions and culture theories, including that asserting the superiority of the West. Second, French scholarship past and present dominates

western scholarship on the region (and much Maghrebien scholarship, for that matter). Third, this very fact of colonization with the trauma of subsequent separation and the guilt and thus rejection of colonial scholarship (including folklore scholarship) resulted in a post-colonial „escape into theory“ from the pain and awkwardness of their new, raw, and more vulnerable relationship with these proximal ex-colonies » (1991: 198).

<sup>4</sup> Cette vision s'avère souvent être mise en exergue à travers les déclarations et les discours de Bourguiba, comme dans ces propos où on le voit s'expliquer sur les principes de sa politique : « J'ai commencé d'abord par agir sur le Tunisien, le vieux Tunisien, qui était fainéant par fatalisme, qui considérait la vie comme une chose passagère, tout étant décidé par Dieu et qu'on ne pouvait pas changer ce qui a été décidé par Dieu ; j'avais affaire à la fainéantise, le mensonge, l'absence d'honnêteté, la pauvreté, l'acceptation du sort... » (Bourguiba 1977 : 46).

<sup>5</sup> J'entends par institutionnalisation l'établissement de certaines lois et/ou procédures qui ont permis à l'État de superviser et, partant, de contrôler les rapports et les liens que les gens ont continué à entretenir avec ces Marabouts. Je cite, à titre d'exemple, l'étatisation des *hbous* (fondation de charité) référés à ces derniers, l'implication de l'État par le biais de ses structures dans l'organisation des processions qui se faisaient en leurs noms, le contrôle tacite de leurs mausolées, etc.

<sup>6</sup> J'emploie ce terme pour mettre l'accent sur le caractère paradoxal de la personnalité de Bourguiba, notamment en ce qui concerne sa vision de la spiritualité et de la religion. En dépit de sa laïcité, sinon son athéisme tacite

et parfois déclaré, l'ex-président tunisien avait tendance, que ce soit à travers les discours qu'il proclamait ou à travers les représentations qu'il se faisait de lui-même et/ou qu'il aimait qu'on se fasse de lui, à se montrer comme un Saint, voire comme un Messager de Dieu. Ainsi, bien qu'il ait opté pour le démantèlement des pratiques confrériques, cela ne l'empêchait pas de rassembler autour de lui lors des célébrations « nationales » de son anniversaire, le 3 août de tous les ans, des centaines de troupes de chants liturgiques qui, dans les circonstances de son époque, étaient converties en troupes de chants panégryriques. Au sujet de Bourguiba et de son rapport à la spiritualité et à la religion, voir Camau et Geisser (2004), Kerrou (1998), Saidi (2004), Benslama (2002), Grandguillaume (1983).

<sup>7</sup> „The concept of what is taboo deserves attention because it is at the origin of what I called the «political fear» (from folklorist). (...) This fear has affected Berber Studies. Indeed, like many other researcher in the field of Maghribi culture, the folklorist realizes its synchronic nature, with the Berbers exemplify. The Arab folklorist tries to define in his fieldwork, for example, the Berber contribution to a lullaby, a craft decorated with symbolical motifs, maraboutism (the cult of saint worship), or a type of a folk agricultural storage system that informs him of the economic system of a given community. (...) The political authorities are suspicious of studies of Berber storage and granary systems, as well as of Berber language, and consequently ban them. Why? Because these studies raise the matter of Berberism, and Berberism is still taboo in North Africa. Why? Because in the French colonial period, differences between Arabs and Berbers were accentuated. This «divisiveness» practiced by the French still resides in the memories of the Tunisian, Algerian, and Libian authorities, and some group with similar opinions. (...) As a result, the Arab folklorist is faced with studying Berber folk culture in an orientalist framework that pits one social group against the other, or he is forced to abandon the study in the name of national unity.“ (Ayoub, 2000: 44-45)

<sup>8</sup> Ces sketches étaient diffusés sous plusieurs formes : on direct dans les salles de spectacle, en séries sur l'unique chaîne de télévision supervisée par l'État, à travers des enregistrements audio vendus dans les marchés publics et sur les ondes de la radio nationale.

<sup>9</sup> L'arabe dialectal est la langue qui est partagée par tous les Tunisiens. Cependant, elle est parlée différemment d'un endroit à l'autre à l'échelle du pays. Qui plus est, il est reconnu aux habitants de la campagne, d'une manière générale, d'avoir un accent marqué par le « *Gue* » contrairement aux citadins qui se démarquent par le « *Kaf* », une consonne de la langue arabe qui est d'ailleurs prononcée dans le dialecte de la basse Égypte en « *E* ».

<sup>10</sup> Parmi les noms emblématiques qui ont eu beaucoup de succès en interprétant ce personnage, je cite Lamine Nahdi, Nouredine Ben Ayed et Mongi Ouni. Tous les trois ont joué – et jouent encore – ce « même » personnage à un point où il est devenu difficile au public de les reconnaître, dès qu'ils montent sur scène, s'ils ne parlent pas l'accent d'un « *ouroubi* » (l'appellation qu'on accorde au paysan), ou s'ils ne portent pas des turbans sur la tête ou enfin s'ils ne montrent pas ledit personnage dans une attitude bizarre.

<sup>11</sup> Il s'agit d'une dénomination qu'on accordait aux grandes familles bourgeoises de Tunis, comprenant notamment les notables de la Médina, les artisans des souks et les grands commerçants de cette métropole. Bourguiba n'était pas issu de l'une de ces familles, mais il l'est devenu par alliance en épousant une femme considérée « *Beldi* », Wassila Ben Ammar bien qu'elle soit originaire de la ville de Béja et non de Tunis.

<sup>12</sup> En Tunisie, la culture populaire ne se réduit pas à la culture rurale. Elle concerne tout au plus certaines productions culturelles urbaines, dont les dépositaires sont de niveau social défavorisé, qui sont implicitement considérées, par les politiques et les intellectuels, dépourvues de valeurs artistiques et esthétiques. Je cite, à titre d'exemple, la musique et les chants de *Mizoued* (la cornemuse) qui, dans le contexte de cette époque, étaient représentatifs des couches sociales démunies habitant en marge des grandes villes, dans les *Rbatt* (les faubourgs), les bidonvilles et les *oukalas* (sorte de logements sociaux construits dans de très mauvaises conditions). Voir Khouaja (*ibid.* 205-206).

<sup>13</sup> C'était notamment le cas de la musique *Chaabi* (populaire) relative au *Mizoued* (cf. note précédente). Cependant, la télévision et la radio tunisienne diffusaient d'autres expressions des cultures populaire et paysanne. Il y avait, à l'époque de Bourguiba, une émission qui passait à la radio deux fois par semaine sous le titre « *Gafila tsir* » (Caravane en marche). Elle portait sur les chants et la

poésie populaires (le *Malhoun*), mais l'objectif et les messages qui y étaient véhiculés étaient consacrés généralement à soutenir la politique de l'état et à en faire la propagande pratiquement dans tous les domaines. Dans le même ordre d'idées, la danse et le costume dits traditionnels étaient « exploités » dans le secteur du tourisme, essentiellement pour faire prévaloir au pays une image exotique et orientaliste conforme à la demande du tourisme de masse.

<sup>14</sup> Il convient de rappeler que cette période a connu la mise en place du nouveau régime politique du président Ben Ali arrivé au pouvoir en 1987.

<sup>15</sup> Appelé Code de la protection du patrimoine archéologique, historique et des arts traditionnels.

<sup>16</sup> Acteur et metteur en scène de théâtre et de cinéma.

<sup>17</sup> La Noubia a été présentée, au cours des années 1990, 10 fois en Tunisie et 5 fois en France.

<sup>18</sup> *Mézoued, zokra et tabla* : respectivement, corne-muse, flûte, et tambour.

<sup>19</sup> Cités dans le Coran, l'olivier et l'huile d'olive sont considérés religieusement sacrés dans la civilisation islamique. Ils le sont davantage dans la culture tunisienne en raison de leur présence plurimillénaire dans l'histoire du pays.

## Bibliographie

- AYOUB, Abderrahman. 2000. «The Arab Folklorist in a Postcolonial Period » in. Ali Abdullatif Ahmida (dir.) *Beyond Colonialism and Nationalism in the Maghreb: History, Culture and Politics*. New York : Palgrave.
- BÉJI, Hélé, 1982. *Désenchantement national : essai sur la décolonisation*, Paris, Maspero.
- BENSLAMA, Fethi, 2002. *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*. Paris : Aubier.
- BOURGUIBA, Habib, 1977. *Discours*, Vol. XIII, Tunis, Publications du Secrétariat d'État à l'information.
- CAMAU, Michel et Vincent Geisser, 2004, *Habib Bourguiba : la trace et l'héritage*, Paris, Karthala.
- DAKHLIA, Jocelyne, 1998, *Le divan des rois : le politique et le religieux dans l'Islam*, Paris, Aubier.
- DAMI, Samira, « Carthage, première Noubia : phénoménale communion », *La Presse de Tunisie*, 14-7-1991.
- FAKHFAKH, Abdelfattah, « Noubia Superbe : une grâce divine : un soir d'été à Carthage », *La presse de Tunisie*, 17-7-1991.
- FAZAA, Tahar, « Ma Noubia à Carthage », *Tunis-Hebdo*, 15-7-1991.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, 1983, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose.
- HAJJA, Salah, « Noubat achaab », *Assabah*, 16-7-1991.
- KERROU, Mohammed, 1998, « Politiques de l'Islam en Tunisie » in. Mondher Kilani (dir.), *Islam et changement social*, Lausanne, Payot.
- LECLERQ, Etienne. 1992. «Du rituel à la théâtralité», *Cahiers internationaux de Sociologie*, XCII, 181-198.
- MAFFI, Irène, 2004, *Pratiques du patrimoine et politiques de la mémoire en Jordanie : entre histoire dynastique et récits communautaires*, Lausanne, Éditions Payot.
- MIQUEL, André, 1988, *La géographie humaine du monde musulman*, Paris, Écoles des Hautes études, Vol. IV.
- MOUMEN, Mohamed, «Noubia : on rentre chez nous», *La Presse de Tunisie*, 4-9-1991.
- SAIDANE, Ali, « Noubia wa baad : al-boid alaakhir », *Haqaiq/Réalités*, 25-7-1991.
- SAIDI, Habib. 2004, «Grand corps et Mini-État ou l'image d'un tout ce que nous sommes en Tunisie», *Ethnologies* : 210-234.
- TURNER, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- WEBBER J, Sabra, 1991, *Romancing the Real: Folklore and Ethnographic Representation in North Africa*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.







---

Title: "Le vodou haïtien. Patrimonialisation et dynamique de restructuration"

Author: Carlo A. Célius

How to cite this article: Célius, Carlo A. 2009. "Le vodou haïtien. Patrimonialisation et dynamique de restructuration". *Martor* 14: 89-101.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Le vodou haïtien

### Patrimonialisation et dynamique de restructuration

Carlo A. Célius

Le lien entre les deux notions de patrimonialisation et de restructuration semble *a priori* évident. Il suggère d'emblée le cas classique du processus de changement entraînant la désaffectation d'objets devenus alors disponibles à la récupération pour être installés dans une seconde vie. Mais il est de plus en plus évident que ce schéma de patrimonialisation n'est pas le seul et unique possible. La ruine et l'obsolescence ne sont plus les seules conditions d'entrée en patrimoine. La preuve : on serait depuis quelque temps dans un nouveau régime d'historicité, dénommé le présentisme, où « l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration<sup>1</sup> ». Il en résulte une sorte de compression temporelle qui court-circuite les processus et favorise la prolifération de l'objet patrimonial. Une nouvelle temporalité serait donc à l'œuvre dans la production du patrimoine. Et c'est d'elle que procéderait le cas que je voudrais évoquer. Dans une telle perspective, le processus de patrimonialisation serait plus partie prenante de la dynamique de restructuration plutôt que d'en être une résultante. C'est ce que semble exemplifier la collection de Marianne Lehmann, objet de la présente réflexion.

Au croisement de diverses dynamiques, religieuses, sociales, politiques, artistiques, auraient

émergé des objets, « créés » expressément pour un projet patrimonial (ou avec ce projet). Ce n'est évidemment pas ce que laisse entendre le discours qui les accompagne. Un discours à prendre en compte, son rôle étant fondamental : il construit une épaisseur temporelle aux objets en cherchant à les inscrire dans une procédure classique de patrimonialisation. Ce qui est loin d'être un réflexe présentiste. Présentisme d'ailleurs renié une seconde fois, dans la mesure où ces objets ne sont pas célébrés au présent pour le présent mais plutôt projetés dans le futur. Car ils témoignent moins d'un vodou passé, du passé ou même actuel, que d'un vodou à venir.

Essayons de démêler tout cela.

Dans la proposition de communication que j'avais soumise<sup>2</sup>, j'avais souligné que Marianne Lehmann avait réuni sa collection d'objets vodou « dans un contexte particulier, celui d'une mutation toujours à l'œuvre du modèle social haïtien où s'observe un processus de reconfiguration du paysage religieux ». J'avais ajouté que « le vodou lui-même connaît une nouvelle dynamique, multiforme (effets du discours savant, mise en place de réseaux associatifs, militance politique, impacts de la migration, etc.), qui serait porteuse d'un projet de restructuration et de repositionnement sociopolitique ». Peu de

temps après avoir écrit ces mots, un nouvel événement est survenu : le 7 mars 2008, a eu lieu, dans la banlieue sud de la capitale d'Haïti, à Mariani, la cérémonie d'ordination d'un *oungan* (prêtre vodou) bien connu, Max G. Beauvoir, élevé au rang de « Ati national », c'est-à-dire, selon ses propres explications, « chef suprême du vodou », ou encore « guide spirituel de la nation »<sup>3</sup>.

L'événement est d'importance. Car le mot générique de « vodou », pris dans son volet religieux, regroupe une grande variété de pratiques, exercées au sein de familles et dans des confréries dans une totale autonomie. Si on a pu dégager un certain nombre de traits partagés, si on a pu établir des similarités entre des pratiques observées en divers endroits du pays, on ne peut conclure à une uniformité de ces grandes orientations, tant au niveau régional que national. On est en présence d'un ensemble diffus, éclaté, formé d'unités aux hiérarchies localisées. D'où le caractère insaisissable du vodou; un élément déterminant dans le processus de patrimonialisation engagé par Marianne Lehmann. J'y reviendrai, mais ceci révèle toute la portée de la désignation d'un représentant national : c'est une restructuration de fond en comble qui est visée. Le nouveau chef le dit lui-même, il lui faut parvenir à une structure nationale (et même au-delà), centralisée et hiérarchisée. Le défi à relever est grand, mais le geste est, en soi, éminemment politique : il s'agit de s'octroyer une place dans l'espace public pour faire entendre le point de vue du vodou sur toutes les questions d'intérêt général, intervenir dans les débats de société et réclamer la présence du vodou dans les institutions formées de représentants de divers secteurs, y compris religieux, comme c'est le cas dans le conseil électoral par exemple.

Fait radicalement nouveau, la cérémonie d'intronisation a été pensée de toutes pièces. Et il l'a été de manière à conférer au nouveau représentant un double rôle, religieux et politique. Des délégations régionales, des émissaires de différentes « traditions » du vodou ont exécuté un

rite de « haussement », d'octroi de grade, comme une manière d'allégeance. Des insignes du pouvoir, des regalia, bâton de commandement, vêtement officiel, ont été remis au nouveau chef, en présence des membres du gouvernement et du corps diplomatique, marquant ainsi une reconnaissance officielle, nationale et internationale. Tout cela confirme que la restructuration interne du vodou est intimement liée à un changement de son statut dans la société; que sa réorganisation interne suppose son repositionnement politique. Certes, il y a toujours eu des relations entre vodou et politique, mais désormais il s'agit de poser le vodou et les vodouisants comme acteurs politiques visibles, identifiables, autonomes, porteurs de leurs propres projets. Une telle préoccupation émerge après la chute du gouvernement de Jean-Claude Duvalier en 1986. Profitant d'un contexte de violence marqué par la destruction des symboles de la dictature et par la chasse aux anciens miliciens du pouvoir déchu, des dignitaires religieux, catholiques et protestants, ont réactivé un vieux discours de diabolisation du vodou et en appellent à sa destruction. Pour une énième fois, des lieux et des objets de cultes ont été détruits et des adeptes assassinés<sup>4</sup>. Deux associations de défense et de protection du vodou ont alors pris naissance, *Bodè nasyon* lancée par Max G. Beauvoir et *Zantray*. Depuis lors bourgeoine le projet d'un vodou unifié. La première action menée a été une pétition remise à l'Assemblée constituante d'alors qui a abouti à un article de la constitution de 1987, consacrant la dépénalisation du vodou. En 1991, Jean-Bertrand Aristide invite les vodouisants à prendre part à la cérémonie officielle de sa prestation de serment en tant que nouveau président élu; son parti Lafanmi Lavalas envisage une réforme du vodou. Cependant on voit se développer une militance vodou multiforme à laquelle se rallient des intellectuels de l'intérieur et de l'extérieur du pays ou encore des musiciens, plus particulièrement ceux du courant dit de « musique racine ». En 1998, un ancien séminariste devenu *oungan* or-

ganise un colloque sous l'égide du ministère des cultes qui aboutit à la formation d'une « Commission nationale de restructuration du vodou ». Il envisage de faire passer le vodou de l'oralité à l'écriture<sup>5</sup> en recourant à des textes provenant des mythologies fon et yoruba. Il met en place une sorte d'« Église vodou » où il officie des messes comparables aux assemblées dominicales protestantes et catholiques. En 2003, Jean-Bertrand Aristide, lors de son second mandat, sort un arrêté qui vient asseoir la reconnaissance légale du vodou, notamment en octroyant à ses responsables le droit de délivrer des actes de baptême, de mariage et de décès. En 2005, en vue de participer au projet d'un dialogue national entre les différents secteurs du pays envisagé par le président en exercice, est créée (ou réactivée) une Fédération des vodouisants haïtiens, présidée par Max G. Beauvoir<sup>6</sup>. En mars 2007, *Zantray* dévoile un avant-projet de loi, résultat de 20 ans de recherches et de réflexions, dit le président de l'association. L'article 90 stipule clairement qu'il s'agit de faire du vodou une religion d'État, avec tout ce que cela implique. On envisage une organisation nationale hiérarchisée, avec la constitution d'un corps sacerdotal, qui serait formé dans de nouveaux centres de formation, et de nouvelles procédures d'ordination. Cet avant-projet de loi définit les types de cérémonie, les catégories rituelles, ainsi que les modalités d'inscription du vodou dans un projet de développement national. Dans ce document, comme dans d'autres propositions élaborées avant lui, le modèle des églises chrétiennes est particulièrement prégnant<sup>7</sup>.

Cet avant-projet ne semble pas avoir eu de suite. En tout cas, l'association *Zantray*, qui l'a conçu, est partie prenante, comme les autres regroupements apparus ces dernières années (Bureau de ralliement et d'appui aux vodouisants – *BRAV*; Plateforme Milokan : *BRAV*+*Zantray*, etc.), de la nouvelle dynamique d'unification enclenchée sous l'autorité de Max G. Beauvoir. Celui-ci est installé en tant que *oungan* depuis les années 1970, après avoir étudié la biochimie

en France et aux États-Unis; intellectuel, personnage médiatique, il est connu et reconnu en Haïti et à l'étranger, dans les milieux scientifiques, politiques et diplomatiques ainsi que dans les réseaux religieux transcontinentaux.

On travaille à restructurer le vodou à un moment où les cultes protestants prolifèrent. S'ils font reculer le catholicisme, celui-ci n'occupe pas moins de nouveaux espaces. On sait que la mouvance de la théologie de libération, à travers notamment les organisations ecclésiales de base, a joué un rôle décisif dans l'accession au pouvoir du salésien Jean-Bertrand Aristide. Depuis des prêtres, des ex-prêtres, ou encore de laïcs engagés occupent des postes éminents. Les cultes protestants, de leur côté, ont désormais leurs propres partis politiques. Ils participent aux élections, occupent des sièges au parlement et font entendre leurs prises de position explicitement articulées à leur foi religieuse. On réalise dans quelle course est entré le vodou; on comprend mieux la nécessité pour lui de s'organiser et de porter une parole politique propre. En fait, dans le contexte d'une transition politique qui n'en finit pas depuis 1986, dans un pays à la recherche d'un nouveau modèle de société, les différents secteurs religieux se positionnent, entrent en concurrence, s'engagent dans une véritable course pour l'hégémonie; ils tentent de s'accaparer du pouvoir pour imprimer leurs orientations à l'organisation de la collectivité.

C'est dans cette conjoncture qu'advient le projet de patrimonialisation. S'il s'agit, au départ, d'une initiative strictement privée entamée dans des circonstances fortuites, un secteur de la militance vodou y est très vite impliqué. En effet, Marianne Lehmann, trois ans après avoir commencé à collecter des objets, met en place une fondation chargée de les inventorier, de les classer et de les étudier, en vue de la création d'un musée. Elle entend restituer à la collectivité ce qu'elle considère être son propre patrimoine. Rachel Beauvoir-Dominique, fille de Max G. Beauvoir, anthropologue formée aux États-Unis et initiée, est, avec son mari Didier Dominique,

la figure de référence de la fondation. Dans une étude sur la collection parue dans *Gradhiva* en 2005<sup>8</sup>, elle inscrit sa démarche dans le prolongement des recherches menées par le GERT, groupe d'études et de recherches traditionnelles, né au sein du *ounfò* de son père; groupe que celui-ci présente comme étant à l'origine de l'association *Bodè nasyon* créée en 1987. Le groupe mène des recherches en vue de parvenir à un corps de savoir systématisé sur le vodou. Le projet d'unification du vodou porté par M. Beauvoir est donc sous-tendu par un projet intellectuel. Il entend mettre les connaissances acquises et à acquérir au service de la formalisation religieuse et du repositionnement politique<sup>9</sup>. On constate d'ailleurs une parfaite convergence avec le Congrès de Santa Barbara, auquel il participe ainsi que nombre des personnalités de son entourage. Lancé en 1997, ce congrès est une association d'études sur le vodou haïtien qui regroupe des chercheurs/es en poste aux États-Unis et qui ont la particularité d'être, dans leur grande majorité, des vodouisants, souvent de haut rang et qui le revendiquent.

L'étude de la collection Lehmann est menée selon les orientations de ce courant de recherche<sup>10</sup>. Toutefois, 20 ans après la création de la fondation, la connaissance des objets présente de sérieuses lacunes. Des données de base font défaut. Sans doute y a-t-il de bonnes raisons à cela!

Revenons à 1986, au début de la collecte. En ce temps, le vodou est en proie à une vague de destruction. Comment ne pas y voir un lien avec la constitution de la collection? N'est-ce pas ce cassage qui a provoqué la circulation en dehors des temples des « objets sacrés », fort heureusement récupérés pour être sauvegardés? Quelle que soit l'ampleur des dégâts subis par des *ounfò* en ce début des années 1980, la situation est loin d'être semblable à celle de la campagne anti-superstitieuse de la fin des années 1930 et du début des années 1940 qui est à l'origine de la création du Bureau d'ethnologie et de son musée destiné à recueillir des objets parmi les

montagnes de pièces alors vouées à l'autodafé<sup>11</sup>. Le récit fondateur énoncé par Marianne Lehmann confirme la différence de situation en exposant un argument autre que celui de la campagne de destruction.

Suisse mariée à un Haïtien, Marianne Lehmann s'est installée dans le pays en 1957. Pendant longtemps, elle s'est intéressée aux cruches et chaudières datant de la période coloniale. Un jour, alors qu'elle sortait du consulat suisse où elle travaillait, un vendeur est venu lui proposer une statue. Elle l'a achetée parce que l'objet l'intriguait, mais aussi et surtout après avoir appris les raisons pour lesquelles celui-ci a été mis en vente. Son propriétaire, un *oungan*, avait des difficultés économiques au point de ne pouvoir acheter des médicaments pour soigner sa mère malade. D'autres pièces ont pu sortir de leurs lieux d'origine pour la même raison. En tout cas, on a continué à en apporter à M. Lehmann<sup>12</sup>. Ce ne sont donc pas les opérations ponctuelles de destruction qui sont en cause, mais la dégradation de la situation socio-économique des pratiquants. Cela est d'autant plus significatif que beaucoup d'objets proviendraient de sociétés secrètes. Ce qui attesterait de l'état très avancé de détresse de leurs possesseurs poussés à se débarrasser d'objets non destinés à être vus au grand jour. Une autre série de pièces, la plupart des grands miroirs, auraient appartenu à une grande famille dont les héritiers entendaient s'en débarrasser. D'autres objets sont plus ou moins familiers. Le facteur le plus déterminant est donc la dégradation de la situation économique du pays. Résultat : au bout de 22 ans de collecte, Marianne Lehmann a réuni ce que l'on considère comme la plus grande collection de ce type au monde avec près de 3 000 pièces, dont un grand nombre n'a jamais été vu jusqu'à en dehors de cercles très restreints. Et pour cause. L'ethnographie serait passée à côté. Les autodafés également. Parce que le vodou se dérobe. Parce que ce sont, pour les plus importants, des objets liés à des pratiques secrètes (relevant des rites makaya et bizango, selon Rachel

Beauvoir-Dominique), lesquelles n'ont jamais fait l'objet d'enquêtes. D'ailleurs, beaucoup d'initiés/es ne connaissent et ne connaissent pas leur existence. De toute façon, ils seraient en usage en des endroits bien précis du pays et dans certaines sociétés secrètes.

Seulement voilà : ils sont désormais au grand jour! Faut-il vraiment les montrer et comment? Quels discours doivent les accompagner? Jusqu'à quel point peut-on les documenter? Et si on y parvient, comment livrer les informations sur des pratiques dites secrètes d'organisations encore actives? Questions encore plus cruciales pour des chercheurs/es eux/elles-mêmes impliqués/es, quels que soient leur degré d'initiation et leurs affiliations ou pas à ces sociétés. Voilà qui expliquerait, en plus d'une éventuelle carence de moyens financiers à consacrer aux enquêtes, les failles observables dans la documentation disponible sur ces objets.

Quoi qu'il en soit, la collectionneuse a ouvert ses portes depuis belle lurette à des visiteurs. Ma première visite chez elle date de 1998. De plus, plusieurs objets ont été prêtés pour être montrés à des expositions à l'étranger. Jusqu'à ce que le Musée d'ethnographie de Genève (MEG) accepte d'organiser la première grande exposition monographique de la collection du 4 décembre 2007 au 31 août 2008. Une sélection de 300 pièces! L'exposition est reprise, dans une nouvelle scénographie, du 1<sup>er</sup> novembre 2008 au 5 mai 2009 au Musée des Tropiques d'Amsterdam. Elle fera ensuite escale en Suède au Musée des cultures du monde de Göteborg (2009), avant de voyager en Allemagne où on la retrouvera en 2010 au Musée d'ethnographie de Berlin et en 2011 au Musée d'outre-mer de Brême. Puis elle regagnera Port-au-Prince où elle sera peut-être recueillie dans le centre culturel rêvé par M. Lehmann.

Avec l'exposition du MEG, la collection entre dans une nouvelle phase de son existence. L'entreprise de la collectionneuse acquiert une légitimité institutionnelle, confirmée par plusieurs musées européens. Mais cette consécration muséale s'amorce sur cette faille particulièrement

béante que constitue l'incertitude entretenue sur la fonction rituelle et les dates de création ou d'appropriation de nombre d'objets. Ce qui semble *a priori* compréhensible pour les raisons déjà évoquées. Mais on s'attendait à ce qu'un minimum de données ethnographiques soit fourni à l'occasion de l'exposition au musée d'ethnographie de Genève. Deux publications<sup>13</sup> accompagnent l'exposition, au moins un film<sup>14</sup>, de multiples entretiens de la collectionneuse et des responsables du musée. Rien. Du moins pas grand-chose. Comment se fait-il qu'un musée d'ethnographie s'engage-t-il à ce point ? La manière dont l'exposition a été conçue l'explique amplement. Jacques Hainard, alors à la direction du MEG, est connu pour sa conception d'une muséographie contestataire, éprouvée à Neuchâtel. Il prône et pratique, dans cette perspective, une ethnographie dite subjective qui interroge incessamment le mode de production des connaissances et la capacité du musée à les restituer. Voilà qui tombe bien ! Qui permet de relever le défi de montrer le vodou à travers des objets, à proprement parler, exceptionnels, en dépassant les clichés, les stéréotypes. D'où le titre de l'exposition : *Le vodou, un art de vivre* ; d'où également le parti pris d'interroger, dans la mise en scène, la capacité du musée à montrer non seulement l'ethnographie, mais aussi et surtout le vodou qui se révèle insaisissable, comme le prouvent ces objets qui ont échappé à l'ethnographie ou encore la faillite du discours scientifique à appréhender le vodou. Dès lors l'évocation poétique s'impose comme l'un des biais les plus efficaces. Ainsi, s'inspirant d'un récit qui creuse la relation de Charles Baudelaire avec sa maîtresse Jeanne Duval, qui retient l'hypothèse de son origine haïtienne et l'influence du vodou sur l'œuvre du poète<sup>15</sup>, les commissaires choisiront le poème « Le flacon » comme fil conducteur pour déployer leur scénographie.

La trouvaille est brillante. Elle a permis de surmonter bien des difficultés. Mais l'un des conservateurs du musée, qui est également un des commissaires de l'exposition, admet que

l'équipe s'est sentie plutôt démunie face à la minceur des données ethnographiques. Un tel aveu invite à ne pas s'en tenir au doigté des solutions trouvées. Surtout que la démarche se veut critique, critique de l'autorité du discours ethnographique et de la portée même de l'opération muséographique. À défaut de données empiriques sur les usages effectifs des objets, il restait au moins la possibilité d'interroger le discours accompagnant la constitution et la mise en circulation de la collection.

Le moment de fabrication ou d'appropriation et la fonction rituelle des objets sont des variables essentielles pour asseoir leur identité et leur statut. Leur défaut pose problème quant à la validité du schéma classique dans lequel la collectionneuse et son équipe inscrivent leur processus de patrimonialisation. Essayons de trouver quelques indices en considérant les objets sous l'angle artistique.

Marianne Lehmann répète qu'elle ne collectionne pas des œuvres d'art, mais des objets sacrés au sens strict du terme. Cependant dans une perspective qui ne conçoit pas l'art dans les limites des beaux-arts et qui prend en compte les différents domaines de création plastique du pays, il faut bien reconnaître que l'existence de sa collection remet en question notre représentation du domaine de création plastique propre au vodou et, corollairement, du monde des langages plastiques d'Haïti<sup>16</sup>. Mais l'amplitude de l'ébranlement et les perspectives d'analyse qu'elle induit ne sont pas les mêmes selon que ces objets, ou un grand nombre d'entre eux, datent d'avant ou d'après 1945-1946, moment où s'engage un processus de reconfiguration du monde des langages plastiques du pays. Elles prennent encore une toute autre dimension, si les objets les plus atypiques ont été créés à partir des années 1980.

Marianne Lehmann, qui évoque rarement de dates, suggère, dans un entretien radiophonique en décembre 2007, que le plus loin qu'on pourrait remonter, pour les « statues bizango », serait 1942<sup>17</sup>. Toutefois certains des grands mi-

roirs auraient appartenu à un président de la République ayant exercé avant cette date (certes, décédé, il est vrai, longtemps après). Le repère le plus décisif, ce sont les couleurs les plus utilisées, le noir et le rouge, y compris sur certains miroirs. Elles correspondent à celles du drapeau national qu'auraient adopté les sociétés secrètes sous François Duvalier qui a régné de 1957 à 1971<sup>18</sup>. Ce drapeau a été officialisé en juin 1964, puis remplacé à partir du 17 février 1986. Ainsi les objets en noir et rouge seraient postérieurs à juin 1964. Et rien ne dit qu'on ait cessé d'utiliser ces couleurs en février 1986, comme l'attestent des photos prises dans les années 1990<sup>19</sup>.

Ces indications doivent être articulées à une analyse des matériaux et des objets utilisés, à compléter par des considérations d'ordre iconographique et stylistique. On reconnaît des procédés caractéristiques de la plastique vodou : agrégats de matériaux divers et assemblages d'objets, notamment. Cela ne constitue pas un brevet d'antiquité.

Voilà une pièce qui ne pose aucun problème de datation : *Èzili Mapyang ak sèvan servante*. Sur le drapeau, on peut lire 1917-1986 et à droite du personnage, accroché à son siège, le nouveau drapeau national. À l'exposition de Genève, en face d'elle se trouvait *Mèt Minui*<sup>20</sup>. Une pièce imposante, comme cela se doit, comme les récits légendaires décrivent le personnage et comme il est habituellement figuré dans des œuvres picturales. Cet objet, comme tout autre de la collection, a son histoire. Ce récit, tel que restitué par la collectionneuse, suggère une création très récente. Ce qui n'a pas échappé à maints observateurs interpellés par les grandes lunettes noires du personnage. À cela s'ajoutent bien d'autres éléments comme la paire de tennis, qu'il serait difficile de dater des années 1940 par exemple. Pourtant toute la texture de l'ensemble présente un caractère vieilli. En fait, on est en présence d'une recherche expresse de vieillissement renforcé par la présence d'objets de récupération. De plus, à regarder l'ensemble, il ressort qu'on est face à une composition qui ressemble davan-



tage à une installation réinterprétant un dispositif potentiellement fonctionnel. La série de *hwa* en toiles rembourrées affecte le même sens de la mise en scène qui prend avec les bizango une allure dramatique.

Rappelons que les sociétés secrètes ont, en Haïti, plusieurs noms selon les régions et leurs caractéristiques : elles s'appellent *makanda*, *chanpwèl*, *vlengbendeng*, *zobop*, *soukouyan*, *bizango*, etc. Ayant pris naissance au cours de la période coloniale, elles auraient été impliquées dans les luttes de libération et auraient gardé une fonction de défense et de maintien de l'ordre dans les campagnes. Mais le mot « bizango » serait lui-même commun à toutes ces sociétés, en ce qu'il référerait à l'essence même de ces organisations, à savoir leurs *hwa*<sup>21</sup>. Ainsi les objets dits « statues bizango » seraient des représentations des esprits des sociétés secrètes.

Ces objets se distinguent nettement des autres. Par leurs couleurs d'abord; ils sont en noir et rouge. Une cire de bougie qui contribue à leur donner une patine serait la confirmation de leurs usages. Ce serait des soldats de l'armée des bizango et chacun aurait un nom et une fonction. Ces objets proviennent-ils d'un seul ou de plusieurs endroits du pays? Selon un des récits en circulation autour d'eux tout serait parti d'un endroit, d'une personne, un lieu central (dans l'arrondissement de l'Arcahaie ou le département de l'Artibonite selon les versions) et ils se seraient répandus. En tout cas, la cohérence stylistique n'échappe à personne. Une cinquantaine était exposée à Genève. On s'interroge sur leur(s) lieu(x) de création, mais également sur les conditions de leur éventuelle diffusion dans le pays. Difficile d'imaginer qu'ils pourraient avoir été conservés en un seul endroit. Vu leur grande taille, il faut envisager des *ounfò* disposant d'espaces relativement grands. Vu leur somptuosité, il faut aussi penser à des *ounfò* relativement riches, même lorsqu'on devait n'en disposer qu'un seul.

Un jeune *oungan*, établi aux États-Unis et qui a voyagé en Afrique pour ses recherches, avec

qui j'ai eu une correspondance électronique à leur sujet, refuse de les considérer comme des objets bizango. Pour lui ce sont des « nanm », des esprits matérialisés sous forme anthropomorphique. Il les rapproche du « Bo » ou « gris-gris » étudié par Jean-Marie Apovo au Bénin, ce qui correspond à ce que l'on appelle en Haïti des « wanga ». En fait, des esprits, diversement incarnés, qu'on achète et qui remplissent plusieurs fonctions : protection, surveillance, activation du commerce, chance etc. Selon lui, on retrouve ces objets chez des particuliers qui les cachent précieusement dans leurs chambres mystiques. Ces considérations changent la perspective du tout au tout. Au moins il n'est point question d'objets servant à des rituels de sociétés secrètes. Ce seraient des objets créés par un spécialiste qui les charge, les active avant de les remettre à un utilisateur (*oungan*, *manbo* ou pas) qui en aurait placé une commande. Mon interlocuteur, qui ne connaissait pas la collection auparavant, atteste, sur la base d'images que je lui ai communiquées, avoir vu des objets du même genre en Haïti, dans l'Artibonite et le Nord. Malheureusement, il n'a pas pu m'apporter des preuves concrètes, comme il me l'avait promis; il m'a plutôt envoyé des photos, prises dans plusieurs pays d'Afrique, d'objets selon lui du même type.

Des chercheurs-initiés ne s'entendent donc pas sur les fonctions des objets. Comme je l'ai fait remarquer à mon interlocuteur, cela milite en faveur de l'hypothèse de leur nouveauté. En tout cas, de sa proposition, je retiens, pour l'instant, l'idée de la pratique des « wanga » comme source possible d'inspiration, de la possibilité que ces objets résultent d'une anthropomorphisation d'esprits pouvant être diversement matérialisés.

Ce type de pièces, visibles uniquement chez Marianne Lehmann pendant un certain temps, est désormais disponible sur le marché, via des galeries d'art. Elles sont toujours anonymes. Mais un nom s'est détaché en juin 2008. Quelqu'un s'affiche comme auteur de ce genre

d'œuvres. Il confie avoir été l'élève du grand et mystérieux créateur des « statues bizango » de la collection Lehmann. Son cas reste à analyser minutieusement. En attendant, il certifie que les « statues bizango » sont l'œuvre d'un seul créateur, un contemporain. Par ailleurs, il est assez significatif que ses propres réalisations manifestent cette même préoccupation, cette même recherche d'effet d'ancienneté.

Son irruption vient perturber et concurrencer le club, apparemment fermé, des *Antikè* (antiquaires). Ainsi se nomment 5 à 6 personnes identifiées comme ayant fourni des pièces à Marianne Lehmann. Ils se présentent comme des intermédiaires, qui voyagent à travers le pays à la recherche de ces objets qu'ils ont commencé par vendre à la collectionneuse, puis, depuis quelque temps, à d'autres particuliers et à des galeries.

Le qualificatif d'*Antikè* a dû émerger avec ce tournant que constitue l'ouverture au marché. En tout cas, je l'ai entendu pour la première fois, en juin 2008, de la bouche d'une galeriste. Et c'est dans sa galerie que j'ai rencontré l'un d'eux, avec qui j'ai longuement discuté.

Jeune homme alors âgé de 32 ans, son discours est parfaitement rodé. Il s'emploie avant toute chose à fournir des preuves de sa compétence (il serait *oungan* par tradition familiale) et de l'ancienneté des pièces qu'il vend, à titre d'intermédiaire. Il raconte son mode d'opération, mais se garde d'avancer des dates et de donner des détails relatifs aux fonctions rituelles effectives. Il a bien voulu faire l'exercice d'identification de la provenance des pièces de la collection Lehmann, à partir du catalogue édité par le MEG. Le plus important, pour moi, c'était sa manière de cibler, d'identifier, ce qui, selon lui, serait « antique » et ce qui ne le serait pas. Une pièce qui m'avait intrigué, ce que j'avais indiqué à un des conservateurs du MEG lors d'une visite guidée qu'il m'avait organisée, a attiré spontanément l'attention de mon interlocuteur. L'objet : une cruche, surmontée d'un saurien. J'avais vu en celui-ci un de ces dinosaures popularisés sous forme de jouet à partir de Jurassic Park au début

des années 90 (1993). À mon grand étonnement, mon interlocuteur s'est arrêté de lui-même sur la photo pour me dire que cet objet, vu l'animal qui est dessus, ne saurait être « authentique ». L'argument de l'authenticité, il a eu l'occasion de me le rappeler, à plusieurs reprises, notamment, lors d'une visite chez lui, au Bel Air, quartier populaire de la capitale, où il m'a montré, entre autres, un objet qui lui a été confié pour être vendu : il a dû le refuser parce que, « à l'évidence, c'était un faux ». Le contenant au saurien offre un autre élément intéressant à l'observation : le traitement pictural de l'ensemble. Manifestement, il vise à produire un effet d'ancienneté, comme dans le cas de *Mèt Minui* et de bien d'autres pièces, de la *Bwat Rogatwa* à des figures en béton ou en bois, en passant par des bouteilles et des cruches.

D'autres indices sont à signaler. Par exemple, les objets en bois se rapprochent, techniquement et stylistiquement, des sculptures qu'on rencontre (ou rencontrent encore) habituellement dans les magasins (ou des étalages en pleine rue) de produits artisanaux de Port-au-Prince. Pour situer les « objets pailletés », il y a lieu de recourir aux résultats des recherches menées sur les *drapo vodou*, qui fournissent des indications historiques, techniques et stylistiques relatives à l'usage des paillettes. Les matériaux utilisés et leur mode d'application permettent de distinguer des pièces fabriquées avant, à partir ou après l'embargo imposé au pays entre 1991 et 1994<sup>22</sup>. À suivre ces indications, plusieurs pièces pailletées ne seraient pas antérieures au début des années 1990. Quant aux objets en béton, il me suffit de noter que ce sont les seuls reconnus par Rachel Beauvoir-Dominique dans son article de *Gradhiva*, comme étant très certainement de création très récente. Or le premier objet acheté par la collectionneuse, l'objet déclencheur, le *Bosou twa kòn*, en est un!

La collection est immense. On y rencontre plusieurs catégories d'objets, y compris ceux qui sont les plus connus de la culture matérielle vodou. Les objets les plus atypiques sont donc

intégrés à un ensemble où ils paraissent se tenir parfaitement bien. Cet air de famille atteste sans conteste qu'on est dans l'imaginaire et l'esthétique vodou, mais qui se déploient à travers la production de nouveaux objets.

Pour comprendre ce qui s'est passé, revenons, une fois de plus, au moment fondateur. Nous sommes au lendemain de la chute de Jean-Claude Duvalier en 1986, quand, un jour, un vendeur est venu proposer à Marianne Lehmann une statue. En réponse à son interrogation sur la provenance de celle-ci, son interlocuteur lui apprend qu'elle venait d'un *ounfò*. Intriguée, elle s'enquiert des raisons de la mise en vente de ce qui est selon elle un « objet sacré ». L'évocation des difficultés économiques achève de la convaincre de s'engager. Elle décide alors de sauver ce qu'elle perçoit comme un patrimoine menacé. Le même vendeur puis d'autres continueront de lui apporter des objets.

À partir de février 1986, le marché touristique commence à souffrir des effets de la nouvelle conjoncture politique. On comprend qu'un vendeur d'objets cherche des clients, de préférence en des lieux comme les ambassades, les consulats et les hôtels. Et on notera que c'est dans une situation d'interlocution que naissent le projet et le discours qui l'accompagne. Difficile de résister à la comparaison avec d'autres rencontres génératrices de situations nouvelles comme le jugement ontologique à caractère valorisant émis par le critique d'art cubain José Gómez Sicre en 1945 sur l'œuvre de Philomé Obin et qui constitue l'acte instaurateur du cou-

rant d'art naïf en Haïti<sup>23</sup>; ou encore le récit autobiographique énoncé par Hector Hyppolite lors de sa première rencontre avec l'écrivain haïtien Philippe Thoby-Marcelin qui a contraint aussi bien le déploiement de son œuvre que sa réception<sup>24</sup>. L'entreprise de Marianne Lehmann prend place dans cette série de rencontres qui, à chaque fois, rendent possible l'apparition et le développement de nouveaux types de création, de nouvelles familles d'objets, dans le monde des langages plastiques d'Haïti. Ainsi un nombre significatif de pièces de sa collection serait l'expression de nouvelles recherches plastiques participant de la dynamique de reconfiguration sociopolitique et artistique à l'œuvre depuis les années 1980. De nouvelles formes artistiques sont alors expérimentées. Est apparu un courant d'art de récupération fortement lié à un imaginaire et une esthétique vodou. Des artistes de ce courant ont été invités à travailler en un atelier de création en mai 2008 au musée de Genève dans le cadre des activités autour de l'exposition vodou. Encore plus significatif est le fait que des œuvres d'artistes de ce courant se retrouvent dans la collection. C'est le cas notamment d'une œuvre de Pierrot Barra, exposée au MEG sans que le nom de l'artiste-*oungan*, pourtant bien connu, n'ait été signalé<sup>25</sup>. Il y a là davantage qu'un lointain air de famille...

De manière assez symptomatique, la fondation créée autour de la collection (FPVPOCH) est chargée non seulement de *la préservation* et de *la valorisation* mais aussi de *la production d'œuvres culturelles haïtiennes*.

## Notes:

<sup>1</sup> François HARTOG, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.

<sup>2</sup> Cette étude a été présentée au colloque « Néo-ritualisations et construction des identifications collectives », organisé par le CERCE (Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie, université Montpellier III), Montpellier, 2-3 octobre 2008.

<sup>3</sup> Max Beauvoir précise : « Le titre “Ati” fait référence aux traditions de “Legba”, “Legba Atibon”, “Loko Atibon, Loko Atisou” et de “Ati Danyi Boloko” qui signifient le grand arbre de la forêt qui protège les petits arbres qui sont au-dessus de lui contre les rigueurs du soleil et des intempéries etc. Le nom “Ati” est aussi l'un des autres noms d'Haïti, qui serait basé sur le fleuve Artibonite (Atibonit, sans la lettre “r”). Fleuve qui sépare géographiquement le pays en deux parties (le haut Artibonite et le bas Artibonite). Le poste d'Ati place l'individu dans une position d'intermédiaire entre le monde des humains et le monde des esprits, et c'est pourquoi la traduction du mot «Ati» tout comme le mot “Wanken” signifie dans le vaudou “chef suprême” ou guide spirituel de la nation. » Dominique DOMERÇANT, « Autour des grandes visions de Max Beauvoir, “Ati national” », (Entretien avec Max Beauvoir), *Le Nouvelliste*, 11 juillet 2008 : <http://www.lenouveliste.com/article.php?PubID=1&ArticleID=59696&PubDate=2008-07-11>.

<sup>4</sup> On estime que « Plus de 5 500 vodouisants, mambo et houngans ont été massacrés, plus de 250 houmforts incendiés ». Carol de LYNCH, *Le cahier sacré du vodouisant*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 2008, p. 196. Sur cette vague de destruction, voir Rachel BEAUVOIR, Didier DOMINIQUE, *Savalou E*, Montréal, Éditions du Cidhica, 2003.

<sup>5</sup> Carol de Lynch, *manbo* (prêtresse vodou), soutient que l'existence d'un cahier d'apprentissage de la prêtrise, surtout dans le Sud, le Sud-Est, l'Est et l'Ouest du pays, infirme la thèse selon laquelle le vodou est une religion orale. Elle précise : « Au cas où il (l'étudiant) serait incapable d'étudier seul, il sera mis à sa disposition un des membres de la société pour l'aider. C'est à partir de ce

cahier qu'il aura la possibilité d'apprendre chaque être, les couleurs, les éléments, les vèvès, les mets, les dates de fête, les incantations, la manifestation de chaque *lwa*, la prière Dhio pour chaque *nanchon* ou nation. » L'auteur ajoute « que seul le secret de l'asson est oral, et il est donné au *Gran bwa*, par papa Loko, le *lwa* de la connaissance ». LYNCH, *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> Peut-être s'agit-il de la réactivation d'une fédération lancée antérieurement et restée inactive. Dans les « Repères Biobibliographiques » de Max G. Beauvoir (*Lapriyè Ginen*, Pòtoprens, Edisyon Près Nasyonal d'Ayiti, Koleksyon « Memwa Vivan », 2008, p.198), il est indiqué que *Bodè nasyonal*, fondée en 1987, s'associe « Quelques temps après » à *Zantray* pour former la Fédération nationale des vodouisants haïtiens. De son côté, Carol de Lynch (*op. cit.*, p. 47) écrit que la Fénavo (Fédération nationale des vodouisants) a vu le jour en 1996.

<sup>7</sup> Voir l'avant-projet de loi au : <http://www.vodouhaiti.org/projet-loi/>. Carol de Lynch avait suggéré de se référer au Bénin : « Il est souhaitable que tout houngan ou mambo exerce son sacerdoce dans le respect des normes religieuses établies par des comités régionaux et des personnalités représentatives des différents secteurs du Vodou. Les structures organisationnelles officielles du Bénin pourraient servir de base à l'élaboration d'un code du Vodou.

Ce code devrait ensuite être soumis au Parlement par notre ministère de tutelle, le ministère des Cultes, en vue de son officialisation. De cela pourraient découler les projets de loi réglementant le développement des *lakou* et des milieux du Vodou dans le cadre d'actions humanitaires et de recherches médicales et scientifiques.

Le Vodou, culture, religion et mode de vie de l'Haïtien, ne saurait fonctionner par un arrêté qui ne tient aucun compte de sa structure fonctionnelle et de tous ses paramètres. » LYNCH, *op. cit.*, p. 204-205. Si l'ouvrage est paru en 2008, l'auteure fournit plusieurs indications qui laissent comprendre que sa rédaction était en cours en 2003-2004. Le passage cité prolonge un commentaire du décret que « venait de prendre » (2003) Jean-Bertrand Aristide. Le recours au modèle africain avait déjà été en-

visagé, puisque le premier acte de la Fénavo (cf. note précédente) a été de faire venir en Haïti le chef suprême du vodou au Bénin (*ibid.*, p. 47-49).

<sup>8</sup> Rachel BEAUVOIR-DOMINIQUE, « Libérer le double, la beauté sera convulsive... A propos d'une collection d'art vodou », *Gradhiva*, n. s., no 1, 2005, p. 57-69.

<sup>9</sup> Entre autres publications de Max BEAUVOIR : *Lapriyè Ginen*, ouvrage déjà cité et « Herbs and Energy : the Holistic Medical System of the Haitian People », dans Patrick BELLEGARDE-SMITH and Claudine MICHEL, *Haitian Vodou. Spirit, Myth & Reality*, Bloomington (Indianapolis), Indiana University Press, 2006, p. 112-133; *Lapriyè Ginen*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Signalons que le catalogue de l'exposition du MEG, *Le vodou, un art de vivre*, édité sous la direction de Jacques HAINARD et Philippe MATHEZ (Gollion/Genève, Infolio/MEG, 2007), recueille un entretien de Max Beauvoir réalisé par Arnaud Robert et un article de Rachel Beauvoir-Dominique.

<sup>11</sup> Sur le Bureau d'ethnologie, cf. Rachelle CHARLIER-DOUCET, « Anthropologie, politique et engagement social. L'expérience du bureau d'ethnologie », *Gradhiva*, n. s., no 1, 2005, p. 109-125.

<sup>12</sup> Cf. Nancy YPSILANTIS et Arnaud ROBERT, « Interview de Marianne Lehmann à Port-au-Prince », dans Jacques HAINARD et Philippe MATHEZ, dir., *op. cit.*, p. 19-23. Voir une version de 2001 du récit fondateur rapportée par Rachel BEAUVOIR-DOMINIQUE (2005), *op. cit.*, p. 66. Se référer également à l'entretien accordé par Marianne Lehmann à Radio suisse-romande, *op. cit.*

<sup>13</sup> A part le catalogue proprement dit déjà cité, une autre publication collective traitant de divers aspects du vodou : Jacques HAINARD, Philippe MATHEZ et Olivier SCHNIZ, dir., *Vodou*, Gollion/Genève, Infolio/MEG, coll. « Tabou, 5 », 2007. Signalons, dans ce dernier ouvrage, la remarquable contribution d'Olivier Schniz sur la collection : « Objets vodou, couches de sens ».

<sup>14</sup> Un film sur Marianne Lehmann et l'histoire de la collection diffusé au moment de l'exposition, réalisé par Irène LICHTENSTEIN : *Une mémoire vodou*, IDIP Films, Télévision Suisse Romande, 2008, 61 mn.

<sup>15</sup> Fabienne PASQUET, *L'ombre de Baudelaire*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1996.

<sup>16</sup> Sur les beaux-arts en tant que domaine spécifique de création parmi d'autres possibles dans une société don-

née; sur l'exemple d'Haïti, et sur la notion de langage plastique, cf. Carlo A. CELIUS, *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2007, p. 1-16. Pour une vue d'ensemble du domaine de création plastique propre au vodou, cf. Donald J. COSENTINO, ed., *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, 1995.

<sup>17</sup> Elle explique que les objets pourraient avoir 40 ans ou un petit peu plus. Ce qui nous ramènerait au moins à 1967-1968. Mais elle ajoute : « en tout cas pas au-delà de l'année 1942 ». Cf. « Le vodou, un art de vivre », un dossier *Traverses* par David COLLIN, Dare-Dare, Radio suisse-romande, lundi 17 décembre 2007 : <http://www.rsr.ch/espace-2/dare-dare/selected-Date/17/12/2007/>.

<sup>18</sup> Cette thèse admise par Marianne Lehmann (cf. entretien accordé à Radio suisse-romande, *op. cit.*) est commentée par Rachel Beauvoir-Dominique qui note qu'« à chaque exposition publique, l'affichage du rouge et du noir hâtivement assimilé au duvaliérisme, suscite chuchotement et même réprobation ». Elle soutient que « le rouge et le noir » sont la « couleur séculaire des sociétés secrètes Bizango », tout en soulignant que des vodouisants suggèrent de laisser tomber « la couleur secondaire », le bleu ou le noir, pour n'en retenir que le rouge. BEAUVOIR-DOMINIQUE (2005), *op. cit.*, p. 68.

<sup>19</sup> Cf. Phyllis GALEMBO, *Vodou. Visions and Voices of Haiti* §1998†, Berkeley, California, Ten Speed Press, 2005, p. 23, 25, 39, 49, 53, 72, 73.

<sup>20</sup> Notons que *Mèt Minui* n'apparaît pas comme *Èzili Mapyang* (rite makaya) dans le répertoire des 401 *lwa* établi par Max G. Beauvoir dans *Lapriyè Ginen* (*op. cit.*, p. 185-196).

<sup>21</sup> Cf. BEAUVOIR et DOMINIQUE (2003), *op. cit.*

<sup>22</sup> Cf. Dolores YONKERS, *Sequined Surfaces: Vodun Flags from Haiti*, Northridge, Art Galleries of California State University, 1991; Tina GIROUARD, *Sequin Artists of Haiti*, New Orleans, Contemporary Arts Center of New Orleans, 1994; Mark NEWPORT, *Heralding the divine horsemen. Haitian vodou banners*, Toronto, Museum for Textiles, 1997; Patrick Arthur POLK, *Haitian Vodou Flags*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.

<sup>23</sup> CELIUS, *op. cit.*, p. 311-332.

<sup>24</sup> Cf. Carlo A. CÉLIUS, « Apprivoiser les mystères de la création », conférence sur l'œuvre d'Hector Hyppolite prononcée au Musée d'art haïtien du collège saint Pierre, Port-au-Prince, 16 juin 2008, ainsi qu'un essai à paraître sous le titre *Hector Hyppolite. Ruse et subversion*.

## Bibliographie

BEAUVOIR Max G., « Herbs and Energy: the Holistic Medical System of the Haitian People », dans Patrick BELLEGARDE-SMITH and Claudine MICHEL, *Haitian Vodou. Spirit, Myth & Reality*, Bloomington (Indianapolis), Indiana University Press, 2006, p. 112-133.

BEAUVOIR Max G., *Lapriyè Ginen*, Pòtoprens, Edisyon Près Nasyonal d'Ayiti, Koleksyon « Memwa Vivan », 2008.

BEAUVOIR Rachel, DOMINIQUE Didier, *Savalou E*, Montréal, Les Éditions du Cidhica, 2003.

BEAUVOIR-DOMINIQUE Rachel, « Libérer le double, la beauté sera convulsive... A propos d'une collection d'art vodou », *Gradhiva*, n. s., no 1, 2005, p. 57-69.

CÉLIUS Carlo A., *Langage plastique et énonciation identitaire. L'invention de l'art haïtien*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2007.

CÉLIUS, Carlo A., « Apprivoiser les mystères de la création », conférence sur l'œuvre d'Hector Hyppolite prononcée au Musée d'art haïtien du collège saint Pierre, Port-au-Prince, 16 juin 2008.

CÉLIUS, Carlo A., *Hector Hyppolite. Ruse et subversion*. Essai à paraître.

CHARLIER-DOUCET Rachelle, « Anthropologie, politique et engagement social. L'expérience du bureau d'ethnologie », *Gradhiva*, n. s., no 1, 2005, p. 109-125.

COLLIN David, « Le vodou, un art de vivre », un dossier *Traverses*, Dare-Dare, Radio suisse-romande, lundi 17 décembre 2007 : <http://www.rsr.ch/espace-2/dare-dare/selectedDate/17/12/2007/>.

COSENTINO Donald J., ed., *Sacred Arts of Haitian Vodou*, Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, 1995.

COSENTINO Donald J., *Vodou Things. The Art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

DOMERÇANT Dominique, « Autour des grandes visions de Max Beauvoir, "Ati national" », (Entretien avec Max

<sup>25</sup> Sur Pierrot Barra, cf. Donald J. COSENTINO, *Vodou Things. The Art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

G. Beauvoir), *Le Nouvelliste*, 11 juillet 2008 : <http://www.lenouvelliste.com/article.php?PubID=1&ArticleID=59696&PubDate=2008-07-11>.

GALEMBO Phyllis, *Vodou. Visions and Voices of Haiti* §1998t, Berkeley, California, Ten Speed Press, 2005.

GIROUARD Tina, *Sequin Artists of Haiti*, New Orleans, Contemporary Arts Center of New Orleans, 1994.

HAINARD Jacques, MATHEZ Philippe et SCHNIZ Olivier, dir., *Vodou*, Collion/Genève, Infolio/MEG, coll. « Tabou, 5 », 2007.

HAINARD Jacques, MATHEZ Philippe, dir., *Le vodou, un art de vivre*, Collion/Genève, Infolio/MEG, 2007.

HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003.

LICHTENSTEIN Irène, *Une mémoire vodou*, IDIP Films, Télévision Suisse Romande, 2008, documentaire, 61 mn.

LYNCH Carol de, *Le cahier sacré du vodouisant*, Port-au-Prince, Éditions Deschamps, 2008.

NEWPORT Mark, *Heralding the divine horsemen. Haitian vodou banners*, Toronto, Museum for Textiles, 1997.

PASQUET Fabienne, *L'ombre de Baudelaire*, récit, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit ou aller », 1996.

POLK Patrick Arthur, *Haitian Vodou Flags*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.

YONKERS Dolores, *Sequined Surfaces: Vodun Flags from Haiti*, Northridge, Art Galleries of California State University, 1991.





# MARTOR



---

Title: "Le label „marque protégée” – (re)construction du patrimoine et production de localité"

Author: Krassimira Krastanova

How to cite this article: Krastanova, Krassimira. 2009. "Le label „marque protégée” – (re)construction du patrimoine et production de localité". *Martor* 14: 103-119.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.



## Le label „marque protégée“ – (re)construction du patrimoine et production de localité

Krassimira Krastanova

Le patrimoine est une catégorie qui envisage la continuité durable d'objets tangibles, de phénomènes et de valeurs intangibles, perçus et sauvegardés par chaque génération successive. Il repose sur une conception linéaire de l'histoire, qui attache de l'importance au fait de lier le passé avec le présent et l'avenir [JEUDY 1995:5-6]. La notion de patrimoine culturel comprend des objets concrets, qui aident à organiser l'environnement (types d'habitat et d'architecture) ; des paysages ayant acquis leur forme en raison de l'action humaine ; des produits spécifiques réalisés en fonction des ressources locales et des besoins des gens ; des techniques, outils et compétences qui permettent la création et le développement de l'environnement, sa modification et sa sophistication. Dans tous les cas, l'accent est mis sur des symbolisations et des significations culturelles [CHIVA 1994:13-27].

L'idée de patrimoine comme outil de construction identitaire se précise nettement à l'époque moderne quand il s'utilise avec l'objectif de forger l'iconographie nationale des nations européennes émergentes. Il acquiert une importance symbolique forte, permettant de relier la communauté dans le temps avec ses ancêtres et de renforcer ses liens avec le territoire. Ce n'est pas un hasard si, au début du XX siècle, Aloïs Riegl écrit sur le «culte moderne des monu-

ments» qui est fondé sur la compréhension de la mémoire comme valeur du passé partagée par tous, et sert à la réalisation des objectifs contemporains de la société [RIEGL 2003:53-112]. La tradition se définit aussi comme une mémoire qui serait l'expression visible du processus de reproduction des formes socio-culturelles et des activités de communautés partageant un destin historique continu. Ses caractéristiques sont mises en relief dans l'interaction des systèmes d'accumulation et de fonctionnement de société dans la vie socio-culturelle. La tradition a notamment la capacité de faire participer les modèles d'action pratique à une prise de conscience personnelle ou communautaire [JIVKOV 1989:16-20]. Cela ne signifie pas uniquement sauvegarder et reproduire l'héritage mais implique aussi la transformation, l'adaptation et l'intégration de nouvelles formes aux pratiques sociales. Cette dimension indique une contradiction entre la conception d'une nature homogène du patrimoine et celle de l'hétérogénéité culturelle de la mémoire, qui bien que se basant sur le passé, se recrée constamment dans la vie quotidienne [JEUDY 1986:13-54].

La politique centralisée des Etats-nations favorise le « patrimoine national », qui constitue dès lors le Patrimoine avec un P majuscule (héritage significatif et important), parce qu'il est la

trame qui entrelace les fils de l'histoire et des traditions de la nation. Le patrimoine, avec un **p** minuscule, celui qui ne porte pas de mémoires héroïques, est fréquemment qualifié de « petit patrimoine » ou de « patrimoine local », qui soit se transforme et s'adapte au modèle du Grand patrimoine, soit se voit négligé. Les Etats modernes construisent le sentiment de l'appartenance commune en « nationalisant » le local et en présentant la nation à travers des constructions unifiées. La décentralisation, qui occupe aujourd'hui une place essentielle dans les politiques publiques, influe sur le changement du rapport au patrimoine dit petit, dans la mesure où celui-ci participe aux processus de construction et de légitimation des territoires liés à certains groupes et communautés humains. En même temps, il prend place dans la réhabilitation du cadre de vie et la réactivation de formes participatives qui jouent un rôle de plus en plus important, le patrimoine se pensant comme atout et outil de l'essor social et économique.

Aujourd'hui après l'élargissement de l'espace européen, se déploient de nouveaux mouvements de circulation des personnes, des marchandises et des capitaux. Cela met en question les rapports aux territoires, ainsi qu'à leur potentiel de participation à la construction des différentes identités (locale, nationale, régionale), et à leur usage comme ressources du développement. Dans le contexte de la mondialisation, la politique européenne s'efforce de répondre au défi d'accorder identités nationales et identité européenne, et de conserver « l'unité dans la diversité culturelle ».

Comment ces visions politiques s'appliquent dans la vie quotidienne des nouveaux membres de l'Union européenne (particulièrement en Bulgarie) ? Comment les nouvelles lois et programmes du développement dans le pays touchent les perceptions du patrimoine (et plus spécialement du patrimoine local) et son rôle au profit de l'élaboration des identités locales? Comment se redéfinit le local et est-ce que cette redéfinition agit sur la manière de produire de la

localité ? Comment la revalorisation du local devient-elle un instrument dans la création de marques protégées, d'activités touristiques, de partenariats culturels ou d'intérêts économiques communs ? Nous essaierons de chercher des réponses à ces questions, en nous appuyant sur une étude de cas de la région de la montagne de Strandja. Ces dernières années, nous y observons un processus de développement durable utilisant les savoirs, savoir-faire, artefacts locaux, le patrimoine matériel ou immatériel. L'étude a été effectuée dans le cadre d'un programme de terrain ethnologique intitulé « La mer et l'homme » et organisé par l'Université du Plovdiv en 2007-2008.

### **La montagne de Stranja – un contexte écologique, historique et culturel**

La montagne de Strandja est située dans le Sud-est de la Bulgarie – sa frontière orientale est la mer Noire et ses parties centrale et méridionale sont contiguës à la Turquie où elle porte le nomme Yıldız Dağları. Le relief de sa partie bulgare est subalterne. Le climat particulier de la région de Strandja subit l'influence de la mer Noire et de la Méditerranée. Les particularités géographiques et climatiques y déterminent les caractéristiques typiques de la flore et la faune. [ABS. GEOGRAPHIA 2002]. La végétation de la région est unique à l'échelle du continent européen, composée d'un assemblage d'espèces européennes, caucasiennes et de la Mer Noire. La couverture végétale dans la région est formée essentiellement par des espèces d'arbres à feuilles caduques. Les forêts dites *longose* se trouvent autour des espaces des rivières et des zones humides. Les lianes à feuilles persistantes sont typiques pour la végétation. Parmi les espèces végétales on trouve des espèces endémiques bulgares et des Balkans, et de nombreuses reliques et espèces rares. (carte de région de Strandja)

La région de Strandja, y compris le bord de la Mer Noire, est l'une des plus riches en espèces animales en Bulgarie. La faune s'y caractérise

par un pourcentage élevé de races méditerranéennes, sub-méditerranéennes et anatoliennes. L'un des principaux axes de migration des oiseaux en Europe – *Via Pontica* – passe par Strandja. La biodiversité des espèces mammifères est bien conservée puisque durant des décennies, l'accès à la montagne était limité par la proximité de la frontière d'Etat. Certaines espèces rares d'oiseaux et de mammifères sont incluses dans le Livre Rouge de la Bulgarie et dans le Livre Rouge mondial.

Cinq réserves naturelles, vingt zones protégées et plus d'une douzaine de sites naturels de Strandja sont classés au cours de la période 1933-1995. En 1995, ils s'intègrent au Parc Naturel Strandja, qui est un des plus grands territoires protégés en Bulgarie [GEORGIEV 2004]. Son objectif est de protéger à long terme cette nature unique, d'aider à sauvegarder le patrimoine culturel et à assurer un développement socio-économique durable de la région [PRIRODEN PARK STRANDJA].

Les vestiges archéologiques montrent que la colonisation de Strandja commence à partir de l'époque néolithique et chalcolithique. A partir du milieu du premier millénaire avant JC, ce territoire montagneux y compris le bord de la mer Noire est habité par des tribus dont la culture se définit comme mégalithique [DANOV 1947; DELEV 1982: 391-427]. Elle est représentée par des structures minérales (sanctuaires, autels) et des tombeaux de pierre (dolmens), disséminés sur tout le territoire de la montagne. On connaît les noms des tribus thraces (Tini, Asti, Nipsei, Skirimyani) qui établirent des habitats dans cette région. Du VII<sup>e</sup> siècle avant JCh. le territoire de l'est de Strandja est inclus dans le processus de la colonisation grecque de la totalité de la côte ouest de la Mer Noire [FOL 1975]. L'économie des villages qui y apparaissent se base essentiellement sur le commerce, la pêche, la production de sel, de vin et de blé.

Dès le I<sup>er</sup> siècle après JC le territoire de Strandja devient connu sous le nom de la province Haemimont, associée au diocèse romain

de Thrace. Les découvertes archéologiques (des temples, tombeaux et le dôme de la pierre, activité minière) révèlent le lien entre les traditions thraces, grecques et romaines en matière de technologie (construction, métallurgie) et de pratiques religieuses [VELKOV 1965:75-100; VENEDIKOV 1968]. Le processus de transmission culturelle et de brassage typique de la période antique, se poursuit au cours du Moyen Age [DIMITROV 1987: 23-42], quand le territoire est administré par Byzance, avec des périodes de domination par le royaume bulgare. Elle fait partie de l'Empire ottoman du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à 1913, date à laquelle la partie nord de Stranja rejoint la Bulgarie [GRANTCHAROV, STATELOVA 2008].

Les graves conflits balkaniques, apparus à la suite de la création des Etats nationaux, influent sur le destin de la population. Le début du 20<sup>e</sup> siècle est marqué par une migration générale : Grecs et Turcs émigrent des territoires qu'ils occupaient jusque-là, tandis que les Bulgares de Thrace occidentale et de Macédoine quittent ces territoires qui, après l'effondrement de l'Empire ottoman, sont unis à la Turquie et à la Grèce. Au fil des millénaires Strandja accueille constamment des populations diverses (tribus grecques et thraces, colons romains, Slaves, Avars, colons protobulgares, Byzantins, Bulgares, Turcs, etc.). Chacune d'entre elles hérite des cultures précédentes, en un processus de croisement mutuel. La continuité en termes de réseau routier et la toponymie s'observe au cours des siècles [POPOV 1987:7-23]. La même continuité s'observe dans la culture traditionnelle et le folklore de la population de la région [GEORGIEVA 1987:105-115; STRANDJA 1996; FOL, NEYKOVA 2000].

La vie commune des Bulgares, des Grecs et des Turcs lors des derniers siècles (ainsi que des Russes installés dans la région au cours du siècle passé) conduit à des échanges de technologies, savoirs, savoir-faire et idées religieuses, par lesquels les anciens cultes et les activités s'héritent et se réactivent dans les pratiques tradition-

nelles. Tel est le chemin de construction du patrimoine naturel, historique, technologique et culturel de Strandja, qui est extrêmement divers et comporte des traces de mélange tant sur les plans diachroniques que synchroniques.

### **Le patrimoine local: des politiques et des acteurs sociaux dans le contexte de la vie quotidienne**

Ces réflexions visent à préciser comment la notion de « patrimoine local » est considérée dans l'espace public au sens large. Cela nous aidera à mettre en évidence la manière dont cette perception est refabriquée par les politiques actuelles qui visent à améliorer l'activité et le développement économique.

L'élaboration de plusieurs documents clés après l'adhésion de la Bulgarie à l'Union européenne donne une idée de la manière dont est envisagée la notion de « patrimoine local » et quels sont ses usages possibles. Il s'agit de la Loi sur le patrimoine culturel, de la Stratégie nationale de développement durable du tourisme en Bulgarie 2009-2013, du Plan national stratégique pour le développement rural (2007-2013). Ces documents affirment la possibilité d'utiliser l'héritage en faveur du développement durable (local) de développement. Les réflexions sur ces textes visent à préciser comment la notion de « patrimoine local » est considérée dans l'espace public au sens large. Nous chercherons à envisager les pistes possibles de l'usage du patrimoine local au profit du développement (local) durable.

Dans la Loi du patrimoine culturel, gérant sa conservation et sa protection [LOI DU PATRIMOINE CULTUREL, 2009], la définition du patrimoine couvre « le patrimoine matériel et immatériel mobilier et immobilier comme ensemble de valeurs culturelles, qui portent la mémoire historique, l'identité nationale et ont une valeur scientifique ou culturelle » (§2.1). La loi établit que la « valeur culturelle est une preuve intangible ou tangible de la présence humaine et d'activités, caractéristiques ou phénomènes

naturels, importants pour l'individu, la communauté ou la société et ayant une valeur scientifique ou culturelle » (§7.1). Il est évident que la notion juridique d'héritage fait le lien entre culture et nature et met l'accent sur sa relation avec la mémoire et l'identité. Le classement des valeurs culturelles s'accomplit en fonction de leur importance culturelle, scientifique et sociale, de même qu'elles peuvent relever d'une importance mondiale, nationale, locale ou d'ensemble (§50.1-4). Le « patrimoine local » est défini par deux conditions: son importance en tant que valeur culturelle et l'étendue territoriale (des localités, municipalités ou régions) où il se trouve.

Les institutions qui s'occupent de l'identification, la conservation et la gestion du patrimoine sont les suivantes : l'Institut national de conservation des valeurs culturelles immobilières et ses inspectorats régionaux, les autorités municipales, les musées, les organisations scientifiques, les universités, le Centre d'archéologie sous-marine, les personnes physiques et juridiques (§55-57). Le texte indique que le registre des établissements et des personnes qui sont tenus de prendre soin de la préservation et de la socialisation du patrimoine est très large et comprend des institutions d'Etats, municipales et religieuses, des entreprises (des concessionnaires), des ONG et des citoyens.

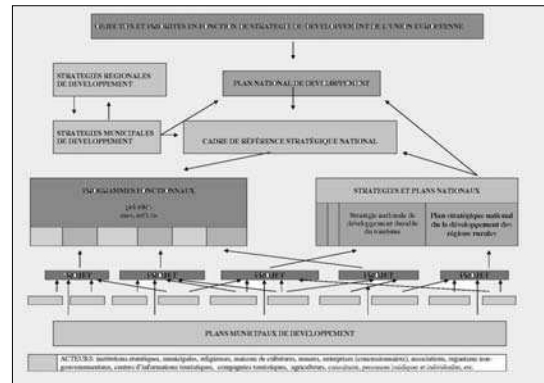
La stratégie nationale de développement durable du tourisme de la République de Bulgarie (2009-2013) [STRATEGIA ZA RAZVITIE NA TURISMA] est basée sur la compréhension que le tourisme est un levier important dans l'amélioration de la qualité de vie et des affaires. L'une des ses priorités centrales est de diversifier le produit touristique national, d'améliorer la qualité des services, la protection des droits et la sécurité des consommateurs. Les objectifs spécifiques de cette priorité sont de « promouvoir le développement d'attrait naturels, culturels et historiques (interprétation et animation) ... d'organiser des événements à portée et d'ampleur régionale et nationale, comme les festivals, manifestations de plein air, manifestations

folkloriques, la représentation des traditions locales ou régionales, la cuisine, l'artisanat et autres » (§66). Le texte cité réfère à l'utilisation de formes particulières du patrimoine culturel, considérées comme emblématiques de l'identité locale. Il montre aussi qu'elles se transforment en produits de tourisme culturel et doivent être gérées avec des méthodes de gestion commerciale.

Les autorités locales « dont la responsabilité est de créer des mécanismes et des structures pour élaborer et appliquer des stratégies de développement du tourisme durable et des plans d'action jouent un rôle majeur » (§47). Les collectivités locales, centres d'information touristique, entreprises qui organisent des activités touristiques occupent une place importante dans le cadre local.

Le plan stratégique national pour le développement des régions rurales (2007-2013) [STRATEGICHESKI PLAN ZA RAZVITIE NA SELSKITE RAIONI] aborde la question de l'héritage dans deux de ses axes majeurs. L'axe 1 est lié au développement pérenne de l'agriculture et des zones naturelles, et concerne aussi l'innovation du secteur agro-alimentaire dont certaines mesures sont dirigées vers la production de produits biologiques. L'objectif de l'axe 3 est d'élargir le marché du travail et d'améliorer la qualité de la vie dans les zones rurales. Il s'appuie sur des ressources de développement externes au secteur agricole, en se focalisant sur la préservation de la nature et de la richesse des monuments historiques et des traditions culturelles. Elle participe d'autres activités comme le tourisme, l'artisanat local, etc. en vue de la diversification de l'économie dans les régions agricoles. Des politiques concrètes sont prévues aux fins de développer les activités touristiques (attractions et lieux de loisirs et de divertissement pour les visiteurs, création de centres de tourisme pour présenter le patrimoine naturel et culturel local, création de musées et d'expositions). Les bénéficiaires de ces programmes sont les municipalités, des organismes sans le but lucratif, des

centres communautaires locaux, des structures juridiquement enregistrées.



Ces documents de base sont élaborés en conformité avec la stratégie de développement durable de la Communauté européenne et les exigences des fonds d'adhésion de l'UE. Ils indiquent l'orientation vers un développement ciblé des territoires et des collectivités territoriales. Dans les textes cités, le « patrimoine local » prend part aux différentes politiques de développement durable où il a un rôle important et varié. Dans certains cas, il est un objet (d'identification, de préservation et de protection), tandis que dans d'autres il sert comme outil pour atteindre certains objectifs (de sauvegarde de la mémoire et de marquage identitaire, de développement économique, de diversification des produits touristiques, de diversification des emplois, etc.).

La protection et l'usage du patrimoine naturel et culturel est une activité complexe qui est réglementée par des lois et ordonnances et mise en œuvre par divers acteurs – nationaux, étatiques, institutions locales, ONG, personnes physiques et juridiques. Le nouveau cadre juridique conforme à la législation de l'UE, et les nouvelles opportunités de participation aux programmes européens encouragent une organisation sociale diversifiée des ressources humaines dans le pays. Des réseaux d'acteurs se créent, qui peuvent travailler activement tant aux plans local et national qu'international. Dynamiques, ils peuvent se

construire, se transformer et se reconstruire en fonction des programmes dans lesquels ils s'impliquent et des objectifs qu'ils se définissent. Les exigences de participation et de financement de projets concrets représentent un point de départ pour comprendre la manière dont le patrimoine est considéré dans la vie quotidienne, sa (re)découverte dans les régions et des localités, et son usage dans la pratique, ce qui détermine sa construction, sa valorisation et son instrumentalisation.

### **Le patrimoine de Strandja – images et activités**

#### *Patrimoine historique et culturel*

La sauvegarde et la présentation des patrimoines de la région de Strandja incombent principalement aux musées, qui ont le statut de structures nationales ou municipales. Les patrimoines historiques et culturels sont considérés comme particulièrement importants pour mettre en évidence les particularités du mode de vie et de l'identité régionale de la population. Parmi eux, nous pourrions mentionner : le Musée archéologique de Burgas, le Musée ethnogra-

phique de Burgas, le Musée historique de Burgas, le Musée historique de Malko Tarnovo (qui possède des collections d'archéologie, d'ethnographie, d'histoire, d'art), le Musée ethnographique du village de Bulgari, qui est une réserve historique et architecturale, etc. La présentation du patrimoine dans les musées fait partie de sa muséification. C'est un outil important utilisé pour donner un sens et une signification à la valeur du patrimoine dans un contexte régional ou national [SATCHEV 2002:151-153]. Les musées locaux possèdent des expositions permanentes qui interprètent le passé en portant l'attention sur l'histoire et la spécificité culturelle locales.

On observe un processus de création de collections et de musées privés, de plus en plus intense depuis les deux dernières décennies. Un exemple intéressant est la maison-musée de Mme Maria dans le village de Bulgari. A ma question concernant les raisons de la transformation de la maison en musée, elle a répondu: « *Les objets étaient plus ou moins conservés dans la maison. Lorsque des touristes arrivaient dans notre village, comme vous venez aujourd'hui, il n'y avait rien à voir. Moi, j'aime bien les choses anciennes, alors j'ai décidé de les arranger et de*



*les présenter, pour les montrer aux gens qui veulent venir les voir. C'est bien pour la réhabilitation de notre village – c'est un bénéfice aussi bien pour le village que pour moi. C'est mieux de recueillir et d'arranger des objets au lieu de les laisser dans un coin de la maison »<sup>1</sup>.* Dans cet extrait d'entretien, il devient clair que la création du musée est le résultat d'une initiative personnelle – le lien entre les générations et aussi la relation avec le tourisme sont mis en relief. La collection se situe dans la maison qu'elle a hérité de sa mère. Le musée n'est pas soutenu par la municipalité, il ne fait pas partie d'un réseau de musées locaux, il ne réalise pas un projet d'exposition validé par des spécialistes, il n'est mentionné dans aucun guide touristique de la région. Source de revenu minimum pour sa propriétaire, il est avant tout un lieu de mémoire de sa famille et de son village – elle montre avec enthousiasme chaque objet de la collection et raconte à ses visiteurs les histoires du village et la forme traditionnelle de la vie passée.

La politique de la muséification du patrimoine en Bulgarie est bien connue depuis longtemps, et elle influe sur la construction de la conscience du public [SATCHEV 2001:51-73]. Cette conscience englobe des idées, des connaissances et des traditions, des valeurs morales muséales, la motivation et l'émulation muséales. La création d'un petit musée local dans le village de Bulgari est un exemple qui met en évidence le capital symbolique du musée – les objets acquérant le statut de patrimoine après l'entrée dans une collection, qui légitime leur valeur. De la même manière, des villages et des localités obtiennent du prestige grâce à la fondation d'un musée.

#### *Le patrimoine folklorique*

On doit ajouter ici le patrimoine folklorique qui incorpore la festività rituelle, la musique et les danses traditionnelles, etc. Ce patrimoine devient emblématique au travers de la coutume *nestinarstvo* (la danse sur braise), appelée « phénomène de Strandja ». Plusieurs études ethno-

logiques, ethnomusicologiques, folkloriques, artistiques, etc. ont été consacrées à ce sujet [ARNAOUDOV 1971:17-155, 1987:105-115 GEORGIEVA, STRANDJA 1996, RADOYNOVA 1999, FOL, NEYKOVA 2000]. Le *nestinarstvo* est une coutume ancienne, qui a couvert par le passé une zone large de Strandja, mais dont le souvenir de sa pratique ne demeure aujourd'hui que dans certains villages – Bulgari, Kostin Brodilo-vo. Les études montrent que dans le passé la danse sur braise s'exécutait lors de fêtes des saints protecteurs des villages – de mai à juillet. De nos jours, la coutume est liée au jour de la fête orthodoxe des Saints Constantin et Elena (le 21 mai). Il s'agit d'un ensemble rituel très complexe qui culmine avec les danses sur les braises, la danse et la musique étant des éléments essentiels. Les ethnologues et les thracologues soulignent l'origine ancienne de la fête et l'associent aux rites orgiastiques des Thraces [GEORGIEVA 1987:105-115, FOL, NEYKOVA 2000].

Dans les dernières décennies, des découvertes archéologiques datant de l'époque des Thraces, ont augmenté le degré de valorisation du patrimoine matériel des Thraces. Cela entraîne la valorisation d'anciennes pratiques religieuses qui trouvent leur place dans le système du folklore. On observe un accroissement de l'intérêt pour l'animation des pratiques folkloriques dans la culture contemporaine et ce dans des régions différentes. Le patrimoine se présente comme un facteur important dans la détermination d'espaces culturels désignés sur la base des caractéristiques culturelles propres à un territoire local [NENOV 2006:72-77]. La fête du *nestinarstvo* se transforme en un symbole de Strandja et joue un rôle important dans la définition et la reconnaissance de la culture locale et la création de l'identité locale. Raison pour laquelle le rituel est important pour les communautés et les institutions culturelles locales (foyers culturels, musées, bibliothèques), dont chacune d'entre elles le sauvegarde, l'utilise et le présente.

Le processus de muséification du patrimoine comprend la présentation dans des expositions

et sur scène. En 2006, le musée régional de Burgas en collaboration avec la troupe de danse du lycée allemand « Goethe » a organisé une exposition et un spectacle multimédia intitulés « *Le nestinarstvo – la magie bulgare du feu* ». Ces réalisations ont été présentées à l'occasion de la fête de la culture bulgare (24 mai). La légitimation du patrimoine local comme valeur est liée à son inscription sur la liste nationale du patrimoine culturel immatériel. En 2008, le musée régional de Burgas en collaboration avec la bibliothèque du village de Bulgari a demandé l'enregistrement de la danse sur braise sur la liste des « Trésors humains vivants » de la Bulgarie. Cette pratique a été classée parmi les « cinq meilleurs événements » par le Registre national du patrimoine culturel immatériel. De cette manière, la culture locale obtient une grande valeur symbolique et acquiert une importance nationale. En 2009, le *nestinarstvo* de Strandja, reconnu comme patrimoine national, entre dans la Liste représentative du « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » de l'UNESCO.

Ces dernières années, les danses sur le feu sont concentrées dans le village de Bulgari, qui continue de maintenir la tradition. La fête a lieu toute l'année au soir du 3 juin – le jour des Saints Constantin et Elena selon le calendrier julien (ancien style). Pour la population locale, le choix de cette date se réfère à « l'authenticité » de la fête associée à des « traditions très anciennes ». La fête fait partie du programme culturel de la municipalité de Tsarévo et du village Bulgari. La célébration est devenue l'attraction majeure de Strandja et les gens viennent ici de tous les coins du pays. Beaucoup d'étrangers, des professionnels comme des touristes, prêtent intérêt à la fête. Les caractéristiques formelles du rituel – l'immatérialité, l'originalité, l'implication directe des pratiquants – sont aussi quelques-unes des caractéristiques du produit touristique [VODENSKA 2006:14-16]. Le danse des *nestinari* élargit son rôle et, de tradition religieuse et culturelle porteuse d'un rôle social dans la construction et le maintien d'une com-

munauté locale, se transforme en produit qui fait partie des services touristiques de la région et devient un facteur de développement local.

### *Le patrimoine naturel*

Le patrimoine naturel de Strandja est présenté dans les trois musées de la région – le Musée d'histoire naturelle de Burgas, la Collection naturaliste du musée de la ville de Malko Tarnovo et la Collection de la forêt de Gramatikovo, créée pour la structure d'Etat qui s'occupe de la gestion de la forêt et du gibier. Ces expositions montrent l'évolution géologique de la montagne et la richesse de la flore et de la faune de manière statique, offrant de l'information sur la biodiversité, mais ne prêtant pas attention à la présence humaine et aux conséquences culturelles et sociales de l'interaction humaine avec l'environnement. Les programmes destinés au travail avec des publics et à la valorisation du patrimoine naturel sont assez modestes, mais prennent leur part dans les manifestations organisées par d'autres institutions. Ces événements poursuivent l'idée de représenter la valeur de la biodiversité dans le monde quotidien.



La popularité des ONG écologiques est grande dans ces dernières années, en lien avec les questions de conformité de la législation de l'Etat Bulgare concernant les procédures Natura 2000. La coalition nommée « Laissez la nature en Bulgarie » associe 30 organismes écologiques,



des ONG et des groupes civiques qui mènent des campagnes pour la conservation des aires et des zones protégées en Bulgarie [COALITSIA]. Leur activité est basée exclusivement sur des actions civiles<sup>ii</sup>. Dans ces campagnes, la coalition s'oppose à la construction du bord de mer au sein du Parc naturel de Strandja. Ces activités publiques aident à atteindre certains objectifs pour la conservation des aires protégées, réussissant à valoriser le patrimoine naturel et diffusant dans l'espace public la vision d'une nature vierge (y compris pour la région de Strandja) en tant que richesse de la Bulgarie et de l'Europe.

De nombreuses associations travaillent activement dans le domaine de la conservation et de l'utilisation du patrimoine naturel de Strandja. Elles sont présentes sur le site des organisations gouvernementales et professionnelles de la région de Burgas [BOURGAS.org]. Parmi elles, se trouve le Parc naturel de Strandja, dont le travail comprend autant la gestion des zones protégées que le développement local durable qui s'appuie sur la commercialisation des ressources naturelles. Le plan de gestion du Parc naturel prévoit de soutenir les initiatives locales d'entreprises qui utilisent la relance de l'agriculture et de l'élevage dans une optique écologiquement rationnelle. Il offre des programmes spécifiques visant à promouvoir diverses formes de tourisme respectueuses de l'environnement. Le développement de l'identité du territoire fait l'objet de projets liés à la conservation et l'exposition appropriée du patrimoine culturel et historique et des paysages traditionnels [PLAN DE GESTION]. Le Plan de gestion comprend aussi bien l'usage des ressources naturelles que celui des traditions culturelles.

La combinaison du patrimoine naturel et culturel trouve sa place non seulement dans des projets visant à développer le tourisme dans la région mais aussi dans les campagnes de relations publiques et les activités culturelles liées à la stratégie de construction d'un Parc naturel comme un endroit attrayant. Ainsi du Festival de la plante « *zelenika* de Strandja » (pervenche,

*Rhododendron ponticum*), endémique à la région de Strandja et au Caucase et qui fleurit au mois de mai, raison pour laquelle l'événement se tient chaque année les 16 et 17 mai depuis 2003. Les activités comprennent des randonnées dans la nature, l'observation de phénomènes naturels ainsi que la découverte de l'architecture typique, du folklore et des traditions culinaires. Le festival contribue à renforcer l'idée que l'image de la région se construit à l'aide de spécificités naturelles et culturelles uniques qui, tout en provenant du passé, peuvent être éprouvées aussi de nos jours.

La vision du patrimoine dans l'esprit des habitants de Strandja inclue la compréhension de la relation étroite entre nature et culture. Parmi les différents types du riche patrimoine de la région, certains seulement sont mis en relief, principalement des monuments archéologiques, architecturaux, naturels, des objets et des événements ethnologiques, folkloriques, etc., dont le choix est plutôt pragmatique. Une valeur plus importante est accordée à ceux de ces traits qui sont considérés comme propres à la communauté et offrent un moyen unique de représenter la culture locale. Ils constituent une ressource pour la réalisation de différents types d'activités qui s'inscrivent dans une stratégie de développement local durable.

### Le label régional « Parc naturel « Strandja »

Le développement du tourisme historique et culturel est un objectif majeur dans la région. L'Association régionale du tourisme de Burgas prépare un plan détaillé pour l'utilisation du patrimoine local. Il s'agit des activités suivantes : transformer les monuments culturels en produits du tourisme culturel ; mettre à jour les expositions des musées, afin de parvenir à l'attractivité et d'accroître leur présence ; utiliser les ressources culturelles (monuments culturels, musées, festivals, ensembles ethnographiques, etc.) afin de mobiliser l'industrie touristique ; effectuer des enquêtes de marketing auprès des tou-

ristes pour cerner leurs besoins et intérêts spécifiques en matière de visite des sites du patrimoine historique et culturel ; fabriquer de nouveaux produits touristiques qui utilisent les ressources des zones rurales de Strandja (voyages d'un intérêt particulier, voyages thématiques, etc.) [ISTORITCHESKIAT I KULTUREN TURISAM PO JUZNOTO TCHERNOMORIE].

Un des moyens d'améliorer la qualité de service et de développer le secteur du tourisme culturel est de créer un label régional<sup>iii</sup>. Le Parc naturel Strandja élabore un programme visant à classer les objets (maisons pour le tourisme rural, producteurs de miel, agriculteurs, entrepreneurs dans le tourisme rural et écologique) qui peuvent recevoir le certificat et le signe « Label régional du Parc Naturel „Strandja“ ». Le signe est déterminé par la Commission, qui réunit des représentants d'institutions et d'associations locales, des ONG régionales, des groupes commerciaux, les propriétaires de maisons.

Les critères d'évaluation sont décidés en fonction de plusieurs principes parmi lesquels : maintenir l'environnement naturel et son insertion dans l'activité économique (production écologique agricole et développement des activités touristiques) ; attester des pratiques s'inscrivant dans la durabilité environnementale et ayant un impact négatif minime sur l'environnement ; assurer les profits favorisant le développement des communautés locales ; conserver, utiliser et respecter la culture locale ; assurer une qualité de service à la clientèle ; respecter les principes du marketing responsable [RATCHEVITS 2009:3]. Les premiers certificats « Label régional du Parc Naturel „Strandja“ » ont été attribués en 2008. Leur rôle est de garantir la qualité des services touristiques et des produits manufacturés et d'aider ainsi à augmenter l'intérêt pour ces produits.



Il s'agit d'un moyen de soutenir le développement de l'agriculture, des services et des propositions touristiques fondés sur l'image « verte » de la montagne et le patrimoine culturel de Strandja.

Les habitants locaux réfléchissent aussi sur l'image de la marque Strandja : « Si on imagine le label de Strandja, il devrait comprendre le miel mildiousé de Strandja<sup>1</sup>, la danse sur braise et la plante zelenika qui est tout aussi importante. C'est une plante unique et elle n'est typique que de la région. Si vous venez au mois de mai,

vous verrez ses fleurs pourpres, cyclame. Je crois qu'une autre chose qui est importante, c'est la mer et sa relation avec la montagne. Il existe bon nombre d'églises - à Kosti, les peintures murales à Vasiliko et à Ahtopol ... Il existe de nombreuses maisons intéressantes qui sont toujours en état à Kosti, Bulgari, Kondolovo. Elles sont construites en bois - avec des arbres sé-

lectionnés, et sont encore en bon état. A Brodilo-vo, il y a des maisons en pierre, construites entièrement en pierre. Toutes ces maisons doivent être déclarées monuments culturels et doivent être restaurées »<sup>iv</sup>.

L'originalité de l'architecture est associée à la spécificité des ressources naturelles, déterminée par la proximité de la mer et de la montagne, ainsi qu'au mode de vie traditionnel dans le passé (d'agriculture, d'élevage, de pêche), mais aussi à la vie religieuse et aux traditions folklorique qui définissent la spécificité de la culture locale. Une telle vision se construit à travers les actions des ONG, travaillant à la sauvegarde de la nature et de la culture de la région, ainsi que par le biais de vastes campagnes de relations publiques au niveau local ou national, réalisées à travers les médias. Les activités déployées à Strandja dans le domaine du tourisme et le secteur culturel utilisent des opinions et des images

fondées sur des objets et des phénomènes réels, mais dont la valorisation, l'interprétation et l'exploitation s'effectue aujourd'hui.

### **L'appellation d'origine protégée « Miel mildiousé de Strandja »**

Les règles et les procédures d'enregistrement de l'appellation d'origine (ou la marque d'origine géographique) du produit protégé sont définies par le ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation. Elles sont conformes aux pratiques de l'Union européenne et aux résolutions adoptées par le Parlement européen [ZASHTITENI NAIMENOVANIA]. Parmi les exigences les plus importantes figurent : les caractéristiques technologiques de fabrication et la description du produit ; ses qualités nutritionnelles et médicinales ; les caractéristiques spécifiques fondées sur des analyses biologiques et diététiques ; les propriétés commerciales. Il est également tenu compte du caractère traditionnel de la technologie de fabrication, inhérente à une région, et documentée sur la base de matériaux historiques, folkloriques, de sources écrites et de témoignages).

L'enregistrement des produits de la ruche fait partie d'un programme à long terme de soutien à l'apiculture, développé sur la base d'une résolution du Parlement européen concernant la situation de l'apiculture [TSONEV 2008]. La procédure d'enregistrement d'une appellation d'origine protégée « Miel mildiousé » est coordonnée par la coopérative nouvellement créée à Tsarevo „Strandja Miel mildiousé »<sup>v</sup>. Le Ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation a élaboré un programme de certification pour l'alimentation et le dossier de candidature est monté en fonction des exigences. Il contient : la description de la technologie du produit ; la preuve que le produit est élaboré précisément à Strandja ; les données d'analyse biologique du miel mildiousé de la région; les informations préparées par les musées locaux présentant la technologie traditionnelle et la production de miel dans le passé ; les documents (publications, docu-

ments d'affaires) qui prouvent que ce produit existe réellement ; la présentation des autres activités étroitement associées à la production (le Festival et le Symposium scientifique du miel mildiousé) ; des publicités, etc.

Selon l'avis des apiculteurs locaux, certaines des informations préparées dans le dossier contiennent des preuves solides révélant les spécificités du produit local « miel mildiousé ». Tout d'abord, les données de l'analyse biochimique: « *Le miel mildiousé diffère des miels de nectar sur deux points fondamentaux : premièrement, il contient plus de minéraux – à cause de quelques pucerons liés à la production du mildiou. Le produit lui-même est très propre parce qu'issu de forêts de plantes sauvages. ... la couleur noir du miel provient du caractère des feuilles du chêne. Nulle part ailleurs que dans Strandja on ne trouve autant de forêts de chêne. ... si vous allez dans les autres montagnes, vous verrez qu'il n'y a pas tant de forêts de chênes. Il existe des textes dans les chants folkloriques qui chantent l'herbe de la montagne de Pirin et la forêt des monts de Strandja. ... On ne peut pas vendre un miel mildiousé de Strandja qui serait produit dans la région d'Elena (Balkan). C'est une absurdité. Parce que dans les analyses qui en seront faites montreront ce qui est spécifique. A Strandja il existe un arbuste qui s'appelle la pervenche, dont notre miel contient les pollens. Dans notre miel, il peut y avoir trois grains de ce pollen, mais ils existent. Mais ailleurs, cette plante n'existe pas et elle ne peut être trouvée dans d'autres produits, en dehors de Strandja* »<sup>vi</sup>. Cet extrait d'entretien indique que la spécificité du miel mildiousé de Strandja s'appuie sur les ressources naturelles de la région, considérées comme uniques<sup>vii</sup> et définissant le caractère unique du produit lui-même.

Suivent d'autres informations sur les activités organisées par les apiculteurs locaux : « *Le festival du miel mildiousé a lieu cette année pour la cinquième fois à Tsarevo dans les premiers jours du mois d'août. Traditionnellement chaque année, sont décernés trois prix majeurs. ... Ce*

*festival implique en général entre quinze et vingt participants venus de tout le pays. Cette année, toutefois, nous donnons la priorité au symposium qui se déroule en même temps. En effet, il existe différents festivals et ateliers consacrés au miel dans le monde, mais jusqu'à présent je n'ai pas entendu ni lu qu'existe un festival du miel mildiousé. Nous l'organisons ici, parce que Strandja produit la plus grande partie du miel mildiousé »<sup>viii</sup>. L'organisation et la coordination d'activités de ce type sont considérées comme le résultat de la motivation personnelle et collective des apiculteurs qui sont principalement engagés dans la production du miel mildiousé, spécifique de la montagne de Strandja.*

La tradition de production du miel constitue un élément de preuve important, comme en témoignent les données élaborées par le musée. Il y a aussi des souvenirs intéressants trouvés dans la mémoire collective: « *La légende est la suivante. Des coopératives forestières ont été fondées dans les années 1920-30. Elles s'occupaient de la production de charbon et de son exportation en Grèce et en Espagne. Un Grec, qui avait des rapports commerciaux, en faisant le tour de la région d'ici à Malko Tarnovo, cherchait aussi du miel. A cette époque-là la production du miel n'était pas bien développée. Chacun produisait pour lui-même. Cet homme a commencé à récolter du miel auprès de plusieurs personnes et de cette façon il a rempli un demi-baril. A l'époque on ramassait le miel dans des barils et des pots d'argile. Le Grec a pris le miel pour l'amener en Espagne. Cette situation a stimulé les apiculteurs: « Il y a moyen de gagner de l'argent en produisant du miel » et ils ont commencé à développer l'apiculture. Toutefois, par la suite, le Grec ne s'est plus intéressé au miel, parce qu'étant noir les Espagnols ne l'avaient pas aimé. Mais il s'agissait bien du miel mildiousé, très précieux, dont les précieuses qualités sont prouvées juste maintenant »<sup>ix</sup>. Cette histoire, invoquée comme argument en faveur de la production traditionnelle du miel mildiousé de Strandja, met l'accent sur ses qualités spéci-*

fiques et utiles. Elle reflète les changements dans l'organisation de la production – de l'initiative individuelle à la création de coopératives de travail en commun.

Suite à l'adhésion du pays à la Communauté européenne et en particulier à la certification des produits biologiques et de labels et d'appellations protégés, la nouvelle politique alimentaire en Bulgarie conduit à la redécouverte des industries traditionnelles, y compris de production du miel mildiousé de Strandja. Cette redécouverte est en relation étroite avec la rationalisation de la relation nature–technologie–produit (et de ses propriétés) comme base de la spécificité locale et de valeur pour la communauté locale.

### **Le patrimoine local et la production de localité**

L'usage du patrimoine témoigne des fluctuations entre oubli et redécouverte, des ruptures de continuité et des interruptions dans sa légitimation et son utilisation [RAUTENBERG 2003], ainsi que de ses relations avec l'idéologie politique et la construction d'un sens commun de l'histoire et de la mémoire à travers les mécanismes de « l'imagination » [ANDERSON 1991], d'invention des traditions [HOBBS-BAWN&RANGER 2003], d'« entrée en patrimoine » [PALUMBO 2004] etc. Les analyses des auteurs montrent que l'une des fonctions du patrimoine est de participer au processus de création de l'identité et de la présenter. Elles mettent en lumière plusieurs caractéristiques importantes : le patrimoine est une construction qui se produit, se modèle, s'interprète en fonction des besoins du présent.

La création de labels régionaux, de marques de produits protégés, d'appellations locales repose en grande partie sur le patrimoine (matériel, immatériel, savoir-faire) qui vise à légitimer les qualités spécifiques des produits et à accroître leur valeur symbolique et économique. Le cas de Strandja abordé ici montre bien que, la région disposant de patrimoines divers, l'accent est mis seulement sur certains d'entre eux. Comment se

fait ce choix? Nous devons tout d'abord constater qu'il dépend de nombreux facteurs (politiques, culturels, sociaux, économiques) dans le contexte de la vie quotidienne. Les lois et les programmes influent sur la manière dont les communautés voient le patrimoine comme ressource territoriale pour leur propre développement. Il s'agit d'un processus d'accumulation qui souvent suit les attentes des (futurs) utilisateurs des produits (qu'est-ce qui les intéresserait? Quels produits achèteraient-ils? Quelle marque préfèrent-ils?) de sorte que nous pourrions parler de marketing spontané ou fait exprès. Se crée une forme de distanciation vis-à-vis de son propre héritage à force de le regarder à travers les yeux et les évaluations des autres (connaisseurs de biens culturels, touristes, acheteurs de produits locaux). Puis après réflexion, on utilise et expose la partie du patrimoine qui est appréciée et recherchée par eux, les Autres jouant le rôle de médiateurs dans la (re)-compréhension et la refabrication de son propre patrimoine et de sa propre identité. Le patrimoine et l'identité *a priori* se lient étroitement à un territoire limité. Instillés dans des labels régionaux, des marques de produits protégés, des appellations, ils mettent en relief le rôle que joue le lieu ou le territoire régional afin de donner leur sens particulier aux produits qui y sont fabriqués. Les produits transformés en marchandises ou en attraction touristique peuvent aussi contribuer à signifier symboliquement la particularité du lieu et à exprimer et entretenir l'idée de la localité.

Arjun Appadurai, réfléchissant sur les moyens de création de la localité et ses dimensions quotidiennes, voit dans la production matérielle et les pratiques rituelles telles qu'appréhendées dans les études historiques des sociétés par les anthropologues, une forme de production des acteurs locaux et de fabrication de localité spatiale [APPADURAI 2006:270-302]. En suivant cette logique de recherche, nous essayons d'étudier les dimensions de la localité dans les pratiques de fabrication et d'usage des produits labellisés « marque protégée » ou « appellation d'origine ».

Les matériaux ethnographiques présentés ci-dessus montrent que la réflexion et la valorisation d'un patrimoine local spécifique dans le contexte de pratiques quotidiennes passent à travers les cadres légaux de la culture et du patrimoine et des programmes ouverts. Ces cadres influent directement ou indirectement sur les usages du patrimoine en faveur de la création, de l'étiquetage et de la légitimation des produits (locaux), en définissant un nouveau cadre économique. Cette production n'est pas spontanée : derrière se trouvent des gens qui vont sur le marché et cherchent à échapper à la concurrence, travaillant indépendamment, en équipes ou en réseaux. La conformité à la réglementation des programmes ouverts exige et conduit à la création de nouveaux acteurs locaux – individuels ou collectifs, ce qui est une forme d'organisation sociale des ressources humaines dans un territoire donné.

Le choix, la valorisation et l'usage du patrimoine matériel et immatériel au profit des produits labellisés mettent en relief un territoire donné, chargé de spécificité culturelle. Les pratiques et la production des produits remplissent l'espace et le socialisent à tel point qu'elle se transforme, de pratique (d'organisation) spatiale, en espace de pratique (par exemple la coutume de danse sur la braise du village de Bulgari) ou en espace de produits labellisés (le miel mildiou-sé de Strandja). Ainsi, par le biais de ces activités quotidiennes et festives, le territoire s'organise et en même temps se produit la localité. La liaison avec les pratiques de socialisation du temps constitue un autre mode de fabrication de la localité – des technologies anciennes et des compétences locales s'introduisant dans l'activité du travail d'aujourd'hui et trouvant ainsi une nouvelle vie. Moyen de recréer la continuité entre les générations en surmontant la rupture dans le lien temporel, les usages quotidiens du patrimoine local expriment aussi les besoins de la communauté de se localiser. Cela ne concerne pas seulement la localisation spatio-temporelle de productions différentes, mais la manière de leur donner sens et valeur dans la vie sociale.

## Notes:

<sup>1</sup> Le miel mildiousé est une production spécifique, quand les abeilles recueillent le nectar des pucerons sur les arbres feuillus et les conifères. Il contient plus de minéraux et est considéré comme un antioxydant. Habituellement, ce type de miel se produit dans les zones de montagne.

<sup>i</sup> Informatrice Mme Maria („tante Maria ») du village de Bulgari, région de Burgas, 65 ans, retraitée. Les extraits cités sont issus des interviews réalisées dans le cadre du terrain ethnologique « La Mer et l'Homme », inclus dans le programme d'ethnologie de l'Université de Plovdiv, juillet 2008.

<sup>ii</sup> Les activités de la Coalition sont très visibles dans l'espace social et régulièrement mentionnées dans les médias électroniques, grâce auxquels elle fait connaître les questions relatives à la conservation de la nature, par des projets concrets visant des résultats définis.

<sup>iii</sup> Les labels régionaux, qui suivent l'exemple d'une marque indépendante bulgare de qualité des services touristiques qui s'appelle « Bulgarie Authentique », ont été élaborés en 2006 à l'aide du consortium VEGA (Volunteers for Economic Growth Alliance), financé par l'Agence américaine pour le développement international. Le partenaire de ce projet était l'Association bulgare pour le tourisme alternatif (BAAT), soutenue par l'Agence du tourisme §MARKA „AVTENTICHNA BULGARIA“<sup>†</sup>. Cette

certification est un outil dont le but est d'améliorer le professionnalisme du marché du tourisme et de renforcer la confiance dans les services touristiques. Le label est un signe de garantie de professionnalisme et de qualité. En 2006-2008, il a été donné à de petits hôtels, gîtes, chambres d'hôtes.

<sup>iv</sup> Informatrice Mme Mara Baklarova, ville de Tsarevo 63 ans, institutrice en retraite

<sup>v</sup> Des informations détaillées sur les procédures et mesures déjà réalisées sont contenues dans l'interview de M. Manol Todorov, 48 ans, ville de Tsarevo. Il est l'un des apiculteurs de premier rang dans la région – élu apiculteur ? 1 de 2000. Président de l'association « Strandja miel mildiousé », il a été nommé « Roi du Miel mildiousé ». L'autre informateur est l'Ingénieur Dimo Dimov, 49 ans, habitant Sofia, directeur du journal « Abeille et Rucher » et élu apiculteur ? 1 de 2001.

<sup>v</sup> Ibid

<sup>vi</sup> La pervenche *Rhododendron ponticum* est un? plante endémique des régions de Strandja et du Caucase mais dans l'interprétation populaire, elle est considérée comme un signe du caractère naturel unique de Strandja.

<sup>vi</sup> Interview avec Manol Todorov et Dimo Dimov

<sup>ix</sup> Interview avec Kostadin Lalov, 65 ans, ville de Tsarevo, retraité, apiculteur

## Bibliographie

- ANDERSON 1991: Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, revised edition. **London and New York: Verso, 1991**
- APPADURAI 2001: Arjun Appadurai. Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation. Ed. Payot
- ARNAUDOV 1971: Michail Arnaudov. Studii varhu bulgarskite obredi i legendi [Les études sur des rites et de légendes bulgares]. Ed. BAN, Sofia
- CHIVA 1994: Isac Chiva. Une politique pour le patrimoine culturel rural. Rapport à Ministère de la culture et de la Francophonie. Février 1994
- DANOV 1947: Christo Danov. Zapadnat briag na Tchernomore v drevnostta. [Le cote ouest de la Mer Noire aux temps anciens]. Sofia
- DELEV 1982: Peter Delev. Megalitnite pametnici v Strandja planina [Des monuments mégalithiques de la montagne de Strandja.] – Megalitite v Trakia, partie 2, Thrakia Pontica (Trakiiski pametnici). Ed. Nauka i izkustvo, Sofia
- DIMITROV 1987: Bojidar Dimitrov. Strandja prez Srednovekovieto (IV–XV ???) [Strandja pendant des Moyen Ages (IV–XV s.) – Valeria Fol (éd) Kulturno-istoricheskoto nasledstvo na Strandja-Sakar [Héritage culturel et

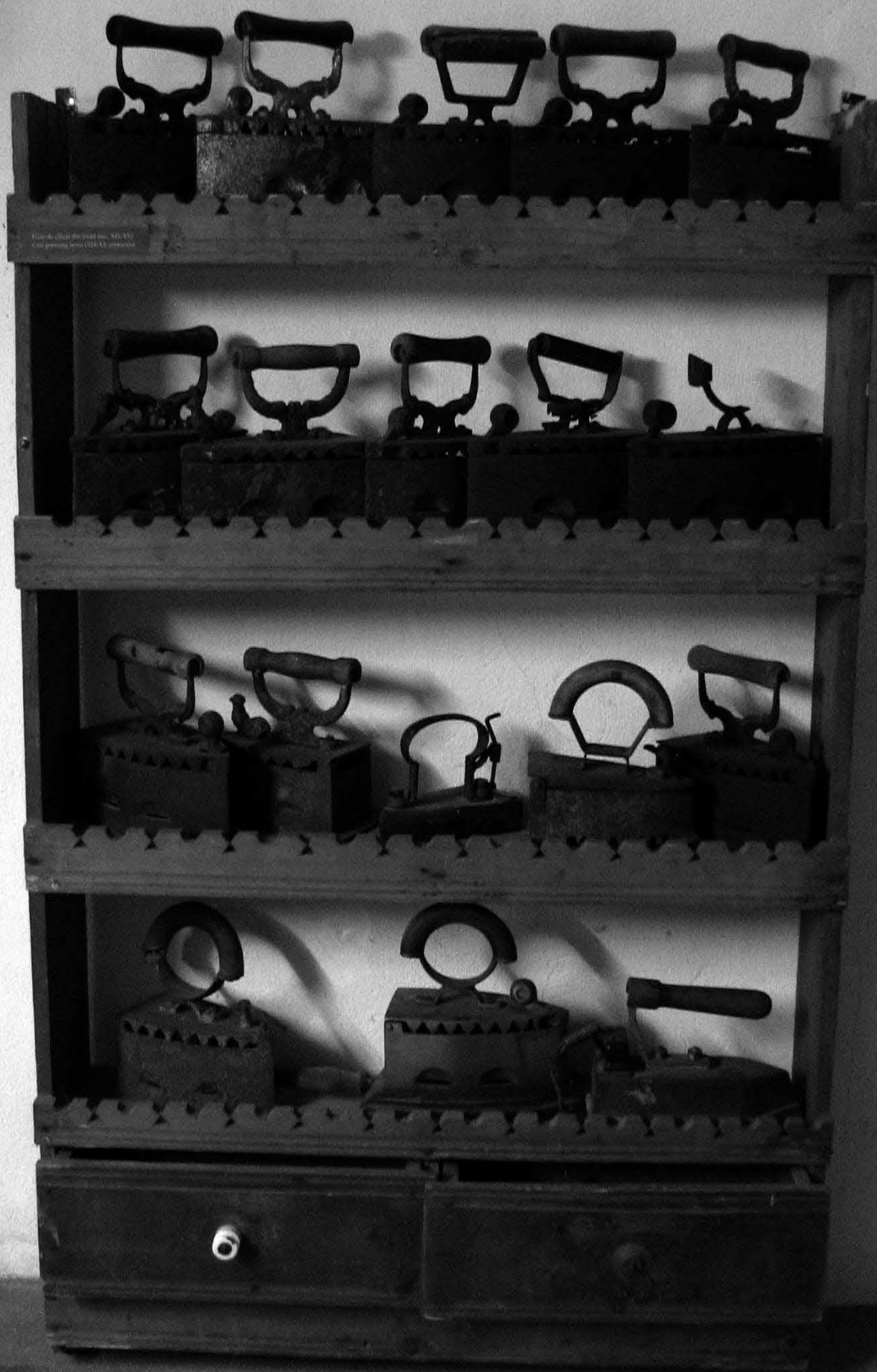
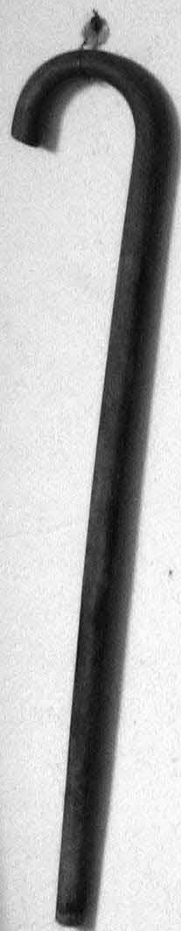
- historique de Strandja-Sakar]. Ed. Narodna mladej, Sofia
- FOL 1987: Valeria Fol (éd) Kulturno-istorichesko nasledstvo na Strandja-Sakar [Héritage culturel et historique de Strandja-Sakar]. Ed. Narodna mladej, Sofia
- FOL 1975: Alexander Fol. Trakia i Balkanite prez rannoelinisticheskata epoha [La Thrace et les Balcanes à l'époque hellénistique]. Ed. Nauka i Izkustvo, Sofia
- FOL 1982: Alexander Fol. (éd.) Trakiiski pametnici [Monuments thraces]. – Megalitite v Trakia, partie 2, Thrakia Pontica. Ed. Nauka i izkustvo, Sofia
- FOL, NEYKOVA 2000: Valeria Fol, Ruja Neykova. Ogan i muzika [Le feu et la musique]. Ed. BAN&Tilia, Sofia
- GEOGRAFIA 2002: BAN (COLEKTIV). Fisicheska i socialno-ikonomicheska geografija na Bulgaria [Géographie phisique et socio-culturelle de Bulgarie]. Ed. For-Kom
- GEORGIEV 2004: Georgi Georgiev. Nacionalnite prirodni parkove i rezervati v Bulgaria [Les parc et zones naturels nationaux en Bulgarie]. Ed. Gea-Libris
- GRANCHAROV, STATELOVA 2008: Stoitcho Grantcharov, Elena Statelova. Istoria na Bulgaria 1879-1944 [Histoire de Bulgarie 1879-1944]. vol. 3, Ed. Anubis
- HOBBSAWN&RANGER 2003: Eric Hobsbwn, Terence Ranger (ed.). The Invention of Tradition. Cambrige University Press
- JEUDY 1986: Henrie-Pièrre Jeudy. Mémoires du social. Ed. P.U.F.
- JEUDY 1995: Henrie-Pièrre Jeudy. Entre mémoire et patrimoine.- In: Ethnologie française, 1995, 1
- JIVKOV 1989: Todor Iv. Jivkov. Za terennata folkloristika i neinoto razvitie [A propos de terrain folklorique et son developpement]. – Regionalni proutchvania na bulgarskia folklor. V.1. Ot Timok do Iskar. Izsledvania I materiali. Ed. BAN, Sofia
- NENOV 2006: Nikolai Nenov. Nabludenia varhu procesa na museifikacia na nematerialnoto kulturno nasledstvo [Observation sur le processus de muséification du patrimoine immatériel]. – Bulgaria-Italia. Debatii. Lokalni kulturi, tradicii. Ed. BAN, Sofia
- PALUMBO 2004: Bernandigno Palumbo. Mesta, nasledstva identichnosti [Lieux, patrimoines, identités]. – Folklore bulgare, 3
- POPOV 1987: Dimitar Popov. Strandja ot savremieto kam drevnostta [Strandja de la quotéidenité aux temps anciens]. – Valeria Fol (éd) Kulturno-istorichesko nasledstvo na Strandja-Sakar [Héritage culturel et historique de Strandja-Sakar]. Ed. Narodna mladej, Sofia
- POULOT 1998: Dominique Poulot. Le patrimoine et les aventures de la modernité. –Dominique Poulot. Patrimoine et modernité. Ed. de l'Harnattan
- RADOYNOVA 1999: Diana Radoynova. Fenomenite na Strandja [Les phénomènes de Strandja]. Ed. de SU, Sofia
- RAUTENBERG 2003: Michel Rautenberg. La rupture patrimoniale. A la Croisée
- RIEGL 2003: Aloïs Riegl. Le culte moderne des monuments. Traduit et présenté par Jacques Boulet. Ed. de l'Harmattan, Paris
- SATCHEV 2001: Evgenii Satchev. Vavedenie v komunikativnata muzeina politika [L'introduction à la politique communicative muséale]. Sofia
- SATCHEV 2002:Evgenii Satchev. Sociomuzeina kultura. Retchnik [Culture socio-muséale. Dictionnaire]. Ed. Petekson, Sofia
- STRANDJA 1996: Strandja. Materialna i duhovna kultura [Strandja. Culture matérielle et spirituelle]. Ed. BAN, Sofia
- VELKOV 1965: Velizar Velkov. Novi Danni za ikonikata I istoriata na antichnia grad pri dneshnoto Malko Tarnovo. [Les nouvelles données sur l'économie et l'histoire de la ville antique à coté de la ville quotidienneMalko Tarnovo]. – Izvestia na Narodnia muzei - Burgas, 11,75-100
- VENEDIKOV 1968: Ivan Venedikov. Tainata na trakiiskite mogili [Le secret des tombeaux de Thraces], Sofia
- VODENSKA 2006: Maria Vodenska. Osnovi na turisma [Les bases du tourisme]. Ed. MATKOM, Sofia

### Sources électroniques

BOURGAS.org: Pages électroniques de registration des ONG  
<http://www.bourgaz.org/menu-NGO-and-professional-557-bg.html>  
 COILITION: <http://forthenature.org/>  
 COLLECT FORESTIER DU VILLAGE  
 GRAMATIKOVO :  
<http://www.ddsgmatikovo.com/index.php?lang=bg&page=gorskabirka#>  
 LOI DU PATRIMOINE 2009:  
<http://www.lex.bg/bg/laws/ldoc/2135623662>  
 MARQUE « BULGARE AUTHENTIQUE »:  
<http://www.econ.bg/news86035/article5824/>  
 MARQUES PROTEGEES : <http://www.mzh.government.bg/Article>  
 MUSEE HISTORIQUE DE MALKO TARNOVO:  
[http://www.tourism-bg.net/obekti/7.1\\_malko\\_tarnovo.html](http://www.tourism-bg.net/obekti/7.1_malko_tarnovo.html)  
 MUSEE NATUREL DE BURGAS: <http://www.bulgariain-side.com/bg>  
 PALUMBO 2001: Bernandigno Palumbo. « Faire et défaire les « monuments » », *Terrain*, Numéro 36 - *Rester liés* (mars 2001), <http://terrain.revues.org/document1229.html>

PARC NATUREL STRANDJA:  
[http://www.strandja.bg/BG/protected-territory\\_bg.html](http://www.strandja.bg/BG/protected-territory_bg.html)  
 PLAN DE GESTION: [bbf.biodiversity.bg/.../STRANDJA\\_ManagPlan\\_300805.pdf](http://bbf.biodiversity.bg/.../STRANDJA_ManagPlan_300805.pdf)  
 PLAN STRATEGIQUE DU DEVELOPPEMENT DES REGIONS AGRICOLLES 2007 – 2013 : <http://www.eu-funds.bg/docs/NSRDP-2006-03-30.pdf>  
 RATCHEVITS 2009: Nella Ratchevits. Innovation de la gestion des zones protégées. – Actea [http://www.strandja.bg/uploads/bulletin/bulletin\\_april-2009.pdf](http://www.strandja.bg/uploads/bulletin/bulletin_april-2009.pdf)  
 STRATEGIE DU DEVELOPPEMENT DU TOURISME 2009-2013 :  
[http://www.tourism.government.bg/files/politics/file\\_235\\_bg.pdf](http://www.tourism.government.bg/files/politics/file_235_bg.pdf)  
 TOURISME CULTUREL AU BORD SUD DE LA MER NOIR (02. 04. 2008) :  
**<http://www.horemag.bg/show.php?storyid=759229>**  
 TSONEV 2008: Ilia Tsonev. Projet du Programme national de l'aide du développement de l'apiculture  
<http://iliatsonev.blog.bg/drugi/2009/05/20/nacionalna-programa-za-podkrepa-na-pchelarstvoto.337368>







---

Title: "Museums and Village Collections of Romania. A Pleading for Initiative"

Author: Carmen Mihalache

How to cite this article: Mihalache, Carmen. 2009. "Museums and Village Collections of Romania. A Pleading for Initiative". *Martor* 14: 123-131.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Museums and Village Collections of Romania. A Pleading for Initiative

Carmen Mihalache

A walk around Romanian villages enables you to find small and modest ethnographic museums administered by city halls or just poorly funded 'museum corners' organised by state institutions, particularly by schools. A part of these museums are recorded in the database of CIMEC (the Institute for Cultural Memory), others benefit from the partial support of the County Departments or Centres for the Preservation and Capitalisation of Folk Tradition.

However, when you least expect it, you can often come across **collections of ethnographic objects, small museum-houses** or even real **private museums**, open or accessible only under certain circumstances to the local public or to tourists. Designed by enthusiastic persons who lack specialised knowledge, they are sheltered in their own households or in spaces acquired by personal funds.

These extremely passionate and patient people have collected priceless objects and endeavoured to highlight their value accordingly. The praiseworthy act of retrieving various objects is poorly or wrongly understood by their villagers.

Such collections emerged from the need to preserve objects that tell their own story about ancestors (of a family or of a community), customs, crafts, traditions and extinct ways of living. They stand for a generally incoherent and

unsystematic attempt to make them survive or to turn them into something acceptable.

Initiatives of this kind do not always enjoy the organised support of the local authorities or the help of specialised institutions able to offer them advice on the preservation, protection, registration and capitalisation of culturally important heritage goods. They do not benefit from institutional protection and no cultural policy seems to take them into consideration.

These enthusiastic people we are talking about create small and vivid cultural spaces, doing their best to capitalise on their own past and on the past of the community to which they belong because they cannot ignore the history, customs and occupations typical of their region and of their fellows they do care for. Retrieved testimonies, old objects, historical documents, archive photos, local manufacturer products gathered from the villagers and arranged in different ways and tonalities help them give a meaning to some spaces where local culture, which bears the mark of a single man's personality and thinking, acquires original, strong or ingenuous forms and interpretations.

The relations between the collectors and their public (heterogeneous, made up of locals, pupils, journalists, local high officials, visiting personalities, native or foreign tourists) in such

cultural spaces are different from those established in museums as public institutions. The visitor enjoys a warm, familiar and personalised welcome, has a friendly, informal conversation with his host and is 'contaminated' by the host's passion for objects, which makes him come back with other people who will experience the same feeling. The exhibits not only show, but also tell a story because they are the fruit of a single person's hard work and enthusiasm. In this context, the means of expression sometimes become equally important or even more important than the message conveyed by the collection. The access to the beauty of certain goods that have become part of the heritage, to information relevant to the culture of the community to which the collector belongs and the agreeably spent leisure time are due to a completely involved mediator who is first of all a host, then a 'museum' creator (a concept understood in different ways) and finally a repository of collective memory. Function of every collector's personality, they can also play other specific roles in these spaces: preservers and promoters of immaterial heritage and various cultural values, but also local information (re)sources, hosts and initiators of cultural, educational and recreational activities. Many initiators of village collections or local museums have brought other contributions to keeping local identity awareness alive: they write monographs, cull folklore material, initiate and train the youth in different culturally specific fields.

These small 'author museums' and repositories of heritage and cultural memory alike can be regarded, at least at first sight, both an element of identity, originality and local specificity of a community and a cultural development for local communities and a premise for the development of cultural tourism. Due to a coherent cultural policy they stand the chance to become communal means of access to information and culture, with the respective communities as primary beneficiaries of their capitalisation.

Starting from these findings and premises, the Romanian Peasant Museum made a cultural

experiment in 2008 when it unfolded a pilot-project that aimed to find such collections in the Romanian villages, to visit them and to try to provide them its own support. In other words, the museum tried to offer consultancy, national visibility and future opportunities to collection owners: they can become professionals and develop their collections if they observe a few basic (scientific, aesthetic and economic) criteria in compliance with the ICOM norms (the International Council of Museums) and do their best not to lose the ingenuity and originality which make these collections unique. From such a perspective, these collectors could become managers and promoters of culture and quality as well as private cultural operators. The museum's experts who took part in the project established a dialogue with members of local communities in order to find out how the locals perceive and value the collections' existence and also with representatives of the local authorities and public institutions in order to know how they relate to these initiatives.

The project *HERITAGE AND LOCAL IDENTITY: Identifying and promoting a few village collections of Romania* had several major objectives: fieldwork in eight rural localities selected due to a(n) (unfortunately quite short) probing campaign, a debate meant to bring the results of the research and the problem in question to the attention of specialists and of all people interested in them, the dissemination and promotion of the phenomenon by a volume and an exhibition and the support of a training workshop that provided the collectors basic knowledge of cultural heritage, heritage legislation, preservation means, capitalisation, promotion of collections and fund-raising for cultural projects.

The selected collections were studied by mixed teams comprising researchers and curators. They tried to outline the profile of the collection (the history of its making, the inventory of objects, their preservation condition, heritage value, the social history of objects, etc.) and of the collector (professional background, his moti-

vation to make a collection and open it to the local public or to tourists, his status within the community, his relation with administrative, local or central institutions, etc.) The teams also considered the impact of these collections on the local community (the manner in which they influence the community's life from the point of view of cultural consumption and identity construction, the way in which the community values the cultural initiative of a fellow citizen, the community's readiness for support and involvement in this respect).

Apart from the collection's scope and its intrinsic value or its capacity to represent the local community, the selection process also considered the owners' interest in developing and capitalising on the collection as well as their willingness to become partners of the museum in this approach. The collectors participated in a one-week training session at the Romanian Peasant Museum, benefiting from a workshop-course made up of five modules (*Cultural heritage, Legislation: museums and collections, The Fundamentals of Preservation, General Museology, Museum promotion and marketing, Cultural projects funding*) and visits to the museum's collections, laboratories and exhibition halls. Guided by curators, they worked in parallel on the organisation of a representative exhibition where they brought their own objects. Consisting of an installation of objects and photos, this exhibition was conceived as 'a training period' or rather as a workshop for collectors whose representative objects promoted their own collections and the initiatives of this kind and, indirectly, the initiatives taken by the communities apparently represented by such collections.

The experiment was successful. Our field-work showed that the project met the requirements of a category of beneficiaries who did not participate in coherent cultural programmes pertaining to a national cultural policy, that it was relevant to the local cultural context and that it

can become a model of good practice for the cultural heritage field.

Only apparently acting both as a *museum* and *cultural establishment* (as the Ministry of Culture and Religious Affairs defines them), the collections are well-known at local level and very often sought-for and visited. However, no one has so far studied their status within the context of the current cultural heritage legislation, the way in which their existence blends with the cultural life of the communities and the extent to which these communities consider themselves represented and recommend themselves by such initiatives.

The problems raised by local cultural heritage in the rural environment (significance, preservation and capitalisation) and the relation between the village collections of some private initiators and local communities could not be solved by a single modest project – like the one initiated by the Romanian Peasant Museum – if we take into account the importance of the phenomenon as such. Nevertheless, the institution's involvement in a vast medium-term action would have been conducive to a debate on the phenomenon meant to allow people to find solutions to the problems that the collections are facing and to assess the impact they have on local communities. As cultural resources, their impact should have been assessed at national level too.

Therefore, the project has become a cultural programme in 2009.

The attempt of a strong institution to professionally support the efforts of those collectors eager to get involved in the long-term preservation and promotion of an important cultural heritage that is ignored, inappropriately managed and badly capitalised is both difficult and risky. Some questions have not been answered yet: are these collections culturally relevant to the local community or are they simply the fruit of the passion for old things, for the past and for 'traditions'? How can their owners develop and promote their cultural offer if the collections are

relevant? What is the best way to include their owners in a national heritage development policy?

Thanks to the structure of the programme called 'Village collections of Romania', the National Romanian Peasant Museum has taken the first step in providing collectors steady and coherent support in order to organise, preserve, promote and better fund their collections. This fact is likely to have a greater impact on the communities and will give a boost to other collections. Local cultures will thus be on the winning side. These collections can be included, in one way or another, in local development activities performed by the communities to which they belong. Some of them can become part of the present stage of these unsystematic activities, particularly of cultural tourism policies. The programme can offer better medium and long-term visibility to some substantial cultural collections which can successfully fit into cultural and rural tourism networks.

The general objective of this programme is first of all the monitoring of private local/regional ethnographic collections (in order to build a database) and the stimulation of their development in parallel with the need for encouraging rural collectors to manage and promote local heritage as private cultural operators. Secondly, the programme focuses on their professional training and especially on the support provided to their freely expressed intention to become part of a national network as an efficient cooperation and communication tool. This associative formula will lead to a connection between individuals, institutions and organisations with common interests and/or activities.

The collections we are referring to – some are already regarded as 'museums' by both initiators and the community and strive to become authorised in accordance with the current legislation in the field – raise a major problem pointed out by the pilot-project. They are the outcome of personal initiatives, which made every collector face a lot of difficulties. Supported only

by their family, they have gone their own way and used all their skills to set up collections and museums. The collectors deprived of consultancy on the management of some common problems became deeply aware of the lack of dialogue between people from different areas of the country who share the same interests.

We decided to build a national network of still unauthorised museums and private ethnographic collections of Romania. Such a network will establish both a platform for social cohesion between rural independent collectors and the premise of a better relationship with institutions and organisations with common interests. These institutions can meet their needs regarding the relationship with the local, regional and national authorities, with the purpose of improving the development of this sector by a series of efficient cultural **practices**. The network in question would connect its members by sharing consultancy, know-how and experience. It will thus manage to meet the private collectors' needs and to engage them in activities related to the cultural heritage field, cultural tourism and professional training. Also, the network could become a source of solutions for the change of national cultural policies, laying stress on the compliance with the EU's cultural priorities and policies.

We started from the premise that any significant cultural heritage should be promoted as an identity mark and also as a civic cohesion factor. The cultural heritage of a specific community is a direct consequence of its (socio-cultural, political, economic and historical) evolution and helps it define its own identity. A component of local culture, a symbol of the values created by the community, a potential solidarity and social cohesion factor, a point of reference and also an information source, material and immaterial cultural heritage should actually be a reason for pride. The reason should be strong enough for a community to value this heritage in all its aspects and to capitalise on it in order to become an effective means of promoting the commu-

nity's values and image across Romania and abroad. Be it local or regional, a valuable heritage can turn a long forgotten area into a culturally relevant tourist attraction provided that it is intelligently and appropriately promoted. Such an attraction – particularly in the rural milieu – can more easily reveal its specific identity and prestigious values and become richer due to certain economically developed branches tightly connected with tourism.

Nevertheless, an intelligent capitalisation on heritage presupposes solid knowledge of its current state, which is by far more important than investment. The available financial resources are quite unlikely to support the elements of this heritage. They differ from the heritage elements administered by various public institutions for the good of society because they benefit from more responsible management, a fair and motivated use of resources and a creative approach.

These cultural spaces have not been monitored at national level yet, though this is not a long, costly and complex process. These collectors are generally known in the county where they live and they do not even know each other. They cannot exchange experience, practice and information on how to get/generate funds. Also, the lack of communication prevent them from thinking of a potential association that will enable them to build a network meant to support and promote their initiative and specific approaches in relation to the authorities or to different factors. The lack of communication and common policies as well as the application of disparate or divergent solutions to common problems make everyone's often remarkable efforts have little impact on the goal they want to achieve. Even at regional level, cooperation might offer solutions to many problems these collectors are facing (under funding, scarce technological equipment, poor promotion, etc.) in their effort to open their collections to the public. Thus, they would also contribute to

bringing to light some priceless pieces which, unfortunately, are mere warehouse objects at present.

Such museums and collections open to the public are extremely relevant to cultural life because they offer a certain view – personal and fragmented as it is – of history and of the traditions of a community and a familiar leisure and entertainment place which includes an educational component that meets the community's needs. Even if these collections were not always extremely valuable in themselves, some pieces are special and *de facto* components of the national heritage. The very building that shelters the collection is one of the most important values of such a museum which, more often than not, is an outstanding monument of peasant architecture.

The village collector's major problem is the lack of a system able to attract funds for maintaining and developing the collections or for the cultural projects they aim to unfold. Their only chance is to become official museums of the community which they indirectly promote via their collections. This means that they should be officially recognized as promoters and catalysts of the cultural energy of the locality. All the museums that we have examined (in Chișcău, Galoșpetreu, Peșteana, Slătinoara-Petroșani, Jina, Șivița, Cobadin) have no admission charge. Material support is provided under the form of donations. The exhibits are generally received as donations or purchased with personal funds, which sometimes implies substantial financial efforts.

Promotion or at least more info on the cultural offer that these museums propose is another thorny issue. A website (like that of the museum of Chișcău or Crișeni) is a rarity. Most collectors avoid a more aggressive promotion even in the few cases when they know how to do it and as long as their private space is not divided from the museum proper. Even if this drawback were solved, they would still grapple with the insurmountable problem of creating convenient

means of access for tourists. It very much depends on the infrastructure of the villages where they live and on their economic development.

There are rural areas where certain communities dismissed the perspective of losing their specific 'traditions' that stand for their revival and establishment of cultural houses meant to back up this process. A telling example is Alba County, where over the past years the county council has set up 32 village museums of a total of 66 that it aimed to build by means of a funding project with a view to finally creating a network of village and parochial museums all over the county. Other county councils have gradually taken over this model which may lead to an inflation of local museums, with all its consequences. Such an important action which nobody should underestimate is a kind of awakening solidarity of the locals for a common purpose that is neither economic nor political. In such cases the community's involvement may contribute to the development of the museum's educational potential, to its promotion, to the (direct or indirect) attraction of financial resources and even to some employees' work substitution (ensuring documentation, guidance, security, management and object records, etc.)

As regards private initiatives, the community's unwarrantable interference in the creative act would change the outcome and, consequently, we could no longer talk about 'author museums'. Such initiatives cannot be successful without – well-balanced – support provided both by the authorities and the community. It is hard to understand that there is no profitable involvement when we talk about the organization of cultural events and particularly the promotion of local culture and the preservation of heritage objects possessed even by a single member of the community. Long-term cultural investment will become part of the social and economic revival of all localities.

Unfortunately, these initiatives have not been understood at national level, either. They do not rely on a specific cultural policy, the legislative

frame is ambiguous, there are no adequate formulas for a large public to have access to this treasure. Valuable pieces are stored in inappropriate conditions. Objects belonging to collections designed according to scientific criteria might be deteriorated over time. Their owners invest as much energy and money as they can in order to create a minimal preservation frame. Passionate state museum experts support the village collectors' activity and are very much concerned about them. However, such collections run the risk of being alienated after the death of their initiators or, even worse, of disappearing. The founders of many collections and village museums died or are very old and are no longer able to take care of them.

The decision factors generally ignore the evidence of the past or they do not rank it as a top priority because they have to solve social and economic problems. The communities themselves are no longer so fond of traditions and the heritage of the past or they can no longer find a way to include them in their life. It is very sad that they simply prefer to adopt other people's more recent traditions.

The cultural heritage of a community, **including the private one**, is both culturally and economically important and this changing perspective imposes a long-term revaluation of both national and local cultural policies and strategies. The government administrators, the local public authorities or the organizations engaged in various cultural programmes play a decisive role because good cultural management can turn into an important local economic development factor in accordance with the needs and demands of different communities and of society as a whole.

We hope that our programme will provide long-term support for decentralizing heritage and cultural actions and contribute to strengthening local ethno-heritage initiatives. It will also enable us to develop new ties between metropolitan museums and village collections



according to the ICOM norms and objectives, to instrument and consolidate the relationship between heritage and the collective identity of the targeted communities and, last but not least, to offer a model of good practice that might underlie a national cultural programme.

The identification and study of new collections every year in order to monitor the phenomenon and create an archive of specialized information, their promotion (both by means of annually organised classic exhibitions and multimedia – photos, text, film – and publications – leaflets or brochures on collections and their collectors), the collectors' professionalization (by means of annually improved training workshops organized by the museum), the collectors' mobilisation to set up a guild (starting from their intention and freely expressed option of becoming part of such a professional organisation), the advice and support offered in this respect have been our priorities for 2009. This approach will continue in the coming years and will be doubled by the dissemination of our programme and research results.

Due to its successful outcome, the programme launched by the Romanian Peasant Museum can contribute to finding efficient solutions to the present cultural needs of Romania and table the Romanian peasant's current heritage problems for public debate. The outcome will be of great use to both *village collectors* and *local communities* that are indirectly stirred to become aware of the importance of their cultural heritage and identity as a valuable and prestigious source within the context of European cultural diversity and of local and regional development programmes. By publishing fieldwork scientific results (case studies, analyses), the *cultural heritage experts* will benefit from precious data on local heritage and the way in which a local community relates to its specific heritage. Thus, it can choose to participate in the endeavour to capitalise on this potential at national level.

As main beneficiaries of this programme, the collectors will be informed on a set of accessible professional methods that will allow them to manage and promote their collections appropriately, to develop future projects on their own and even to become professional private-sector cultural operators. The opportunity to become part of/join a national network that will represent their interests and help them find efficient solutions to their real needs is one of the major stakes of the programme. **The collectors' professionalisation, their awareness of the role of private cultural operators and a high percentage of authorised museums/private collections, on the one hand, and the creation of a national network and its active involvement in the cultural life of the community, on the other** are the expected long-term results when the five-year cultural programme is over (projects will be unfolded every year in order to support the initial undertaking). The network will thus be able to approach institutions which elaborate and enforce cultural policies (government, Parliament, local authorities) with a view to changing the legislative frame in order to capitalize on local cultural heritage in an appropriate and efficient manner.

It would be a pity if these generous and enthusiastic initiators – voluntarily interested in preserving, developing, knowing and capitalizing on the national heritage – became indifferent little by little and no longer motivated by their contribution to the cultural development of society and to the preservation of cultural values due to a lack of results or to their activity burdened by the lack of knowledge of management (because they often rely exclusively on their good intentions).

The heritage possessed by these disinterested collectors should be appropriately preserved and studied and should become accessible to a large number of people. They should fulfil their self-assumed mission to collect and disclose traces of the past and the artistry of their fellows whom

they serve in a particular manner. People ought to know and have access to these traces. The promotion of these traces and of the special heritage they manage is vital to ensure visibility, attract funds and visitors and, implicitly, fulfil their socio-cultural mission.

I think we can define the collectors and initiators of private village museums not only as people fascinated by old, beautiful and valuable objects, but also as local cultural 'institutions', in

a nutshell. In order to accomplish their mission they need a permanent contact with the public, communication and cooperation both with each other and with heritage organizations, cultural institutions, authorities able to support them without denting their ingenuity, for such vivid cultural spaces are sources of unique aesthetic experiences and emotions so much needed by modern society.





---

Title: “«Horea and Aurel Flutur» Ethnographic Museum”

Author: Vlad Manoliu

How to cite this article: Manoliu, Vlad. 2009. “«Horea and Aurel Flutur» Ethnographic Museum”. *Martor* 14: 195-200.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## „Horea and Aurel Flutur“ Ethnographic Museum

Vlad Manoliu

The village of Chișcău is situated in the Beiuș – Vașcău depression from Bihor County. Beiuș and Ștei are the nearest towns. The village lies at the very bottom of the Apuseni Mountains, near Peștera Urșilor (The Bears' Cave), the most famous cave in Romania. The huge number of worldwide tourists may have encouraged one of the village's householders to set up an ethnographic museum in this area. Aurel Flutur, nicknamed „Domnucu“, has been collecting old objects since he was 18. Today, at the age of 70, he owns over 2500 objects arranged and ordered in a museum structure in which the largest object is a 1907 locomobile, a most spectacular Gypsy cart adorned with 52 apotropaic snakes – as many as the weeks of the year, whereas the smallest object is a letter sent by Oneață, the last outlaw from Bihor (the end of the 19<sup>th</sup> century), while in prison. Sheltered in wooden houses and yards full of flowers, the Flutur Museum does not require money (admission is free), but only vivid attention and willingness to enjoy the memories of the place. It is a dynamic museum that rearranges itself as his master (this is a private museum) learns more about museography. Panels in several languages (Romanian, Hungarian, English and French) set up an ethnographic frame to the museum which is thematically organised in order to ease the visitor's access.

Here and there large photos prop up the pieces in a clarifying manner. It is a surprisingly rich museum whose establishment involved huge expenses paid by an ordinary man possessed of an uncommon passion for collecting.

The collection has developed little by little, overcoming both financial difficulties and scientific information gaps. Aurel Flutur is gifted with a great native intelligence and with a tireless passion for collecting. He gradually managed to get closer to people who helped him develop and channel his passion: the teacher and headmaster of the school of Beiuș – Darabani; Prof. Nicolae Brânda, PhD (Director of the Municipal Museum of Beiuș); Ioan Godea (for a while Head of the Department of Ethnography with the Țara Crișurilor Museum of Oradea) and especially Prof. Aurel Chiriac, PhD (Director of the Țara Crișurilor Museum of Oradea). The latter offered him valuable help in both turning the collection objects into a museum and in its official recognition.

The Flutur Museum comprises objects specific to the Bihor area (the locals' life, customs and occupations) and to its extensions and relations.

Initially considered a strange and 'nonsensical' man who gathers and pays for useless objects, Aurel Flutur is today a man who has



gained the respect of both his village fellows and of the whole county. Apart from his museum (and also due to his contribution), work camps are organised here for children and students who study traditional objects and occupations. The commune's mayor does not support him, but the respect shown by everybody in the commune determined the Culture Inspectorate of Oradea to give him a hand. The Flutur Museum has gradually flourished and, according to Dr. Nicolae Brânda: 'It managed to overcome two systems at once, since nobody has given him anything. I hardly know anybody with such a steady passion. It's different when you have money. Not the same happens when you have to make strict calculations in case you want to buy an object... He started from scratch and has achieved what we can see today.'

In his presentation entitled „Man Sanctifies the Place“, Prof. Aurel Chiriac, PhD, states that

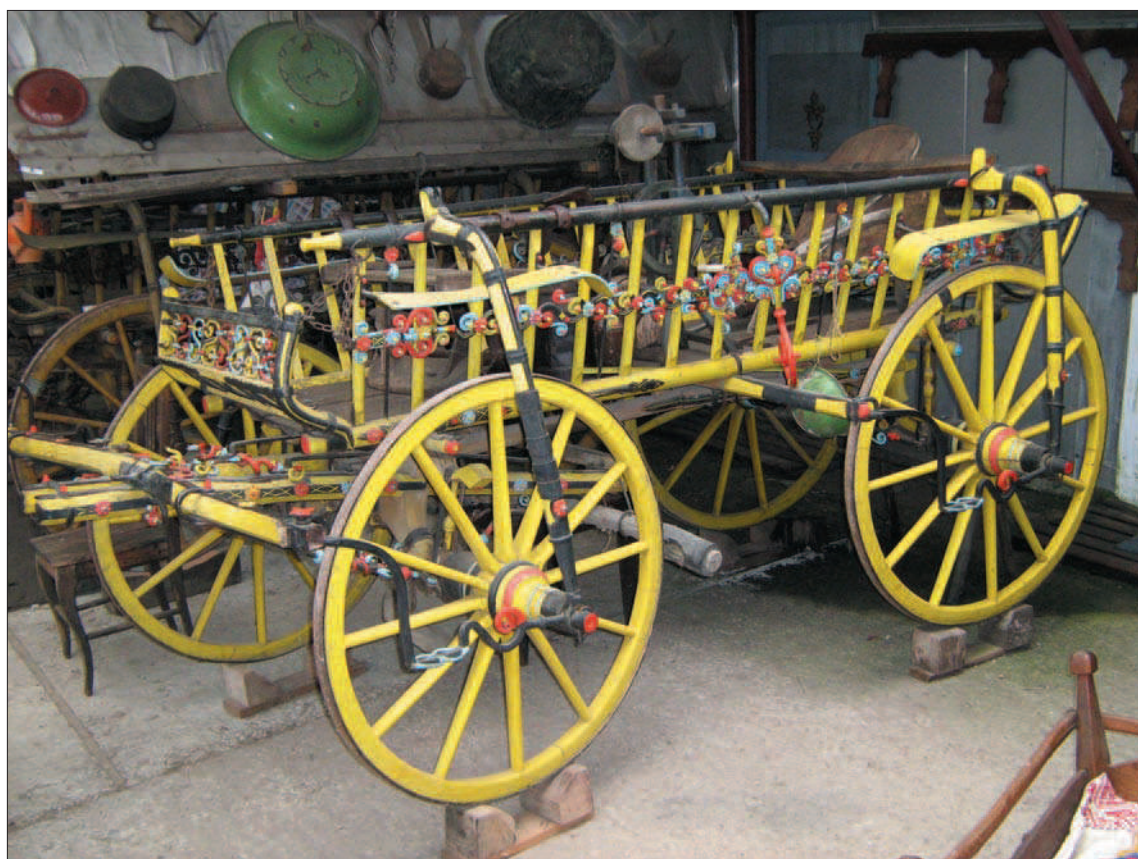
the museum stands for 'the effort made by a family who has shown for over 40 years a special interest in collecting the traditional heritage of the Romanian villages that belong to the ethnographic area of Beiuș.'

Aurel Flutur believes that: 'The museum is made by collections just as honey is made by the beehive.' The way in which he defines tradition is highly significant: 'Tradition means to know how to preserve the customs, the costume, the dialect and faith; everything you inherit from your ancestors. This is tradition. Bestow the highest honour on it and respect it... It is said that <Life was born in the countryside>.'

Coming from Bucharest as researchers eager to see the Flutur Museum, we left as friends of the „Domnucu“ from Chișcău, where we learnt to respect the real collector's passion and sacrifices, the merchant's skill and the main position of the responsible villager.





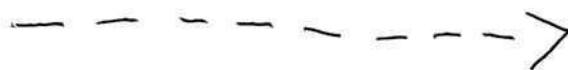
















---

Title: "Doctor Kéri's Museum of Galoșpetreu, Bihor County (Romania). An Attempt to Edify Proximity Heritage"

Authors: Maria Mateoniu, Rodica Marinescu

How to cite this article: Mateoniu, Maria and Rodica Marinescu. 2009. "Doctor Kéri's Museum of Galoșpetreu, Bihor County (Romania). An Attempt to Edify Proximity Heritage". *Martor* 14: 145-154.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Doctor Kéri's Museum of Galoşpetreu, Bihor County (Romania) An Attempt to Edify Proximity Heritage

Maria Mateoniu, Rodica Marinescu

The heritage domain is known to have expanded from the exclusive collection of works of art to the representation of cultural and social diversity. The field has thus been anthropologised by shifting attention from objects to social relations, to the relationship between man and his living environment and also democratised by acknowledging the minorities' right to self-determination (see Poulot, 2006). Imposed by the West during the colonial period, the unique 'art-culture' system Clifford talks about is replaced today by a promotion of cultural plurality (Clifford, 1988). Therefore, we can talk about levelled values and relative criteria for cultural interpretation to such an extent that monuments and, generally speaking, heritage objects 'are no longer significant by themselves but become a fragmented material of a generic representation of ourselves.' (Choay, 1998: 185)

The 2003 UNESCO convention for safeguarding intangible heritage is the consequence of this change in understanding the meaning of heritage, of development and promotion of local and community relations. 'The *intangible cultural heritage* means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural

heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity.'

The convention undoubtedly reflects a state of fact, acknowledging both the local communities' and the individuals' right to constitute and promote their own intangible heritage. The case of the collector **Kéri Gáspár** from **Galoşpetreu** that will be presented here is in my opinion relevant to what can be generically called an individual initiative to promote both tangible and intangible proximity heritage. Apart from the syncretism of his knowledge, Kéri Gáspár from Galoşpetreu acts as a tradition carrier and actor alike. He is not a passive preserver of local traditions but acts as their promoter and manager. Kéri elaborates a complete local development programme for which, apart from the old objects collected with passion and great care, he makes recourse to his knowledge of history and regional ethnography.

### **Kéri Gáspár and his museum of Galoşpetreu. Fieldwork record**

Kéri Gáspár was born in 1952 in Galoşpetreu, a village situated in north-western Romania on

Valea Ierului (the Ier Valley), in Bihor County. He graduated from the primary school in his native village and then from the high-school in Săcueni. He obtained a degree in stomatology in Târgu-Mureş after he gained enough experience working as a dental technician. He started his activity in Sălacea, a commune situated 6 km east of Galošpetreu. He has been living in Săcueni with his family for a few years. Here he opened a dentistry centre together with his wife who is also a dentist born in the same area, more precisely in Marghita commune. Both are ethnic Hungarians, he is a Protestant whereas his wife is a Roman-Catholic. They have three children – a daughter who is a student of stomatology and two sons who learn in Săcueni, one being a high-school student, the other being a primary school pupil. Apart from being a dentist and collector alike, which is quite time-consuming, doctor Kéri is involved in the social and political life of Săcueni village. He briefly held the office of local advisor of UDMR (the Ethnic Hungarians' Union of Romania) and subsequently he ran for the same office as an independent candidate.

I met Kéri Gáspár in April 2008. He was all smiles, kind and affable while waiting for us in Oradea station. We were coming from Bucharest to carry out research - a case study – that implied, among other things, an agreement whereby the collector committed himself to participating in a training workshop organised by MȚR (see Proiect, Martor, the current issue).

It rarely happens to find a welcoming person like doctor Kéri, as we got used to calling him, with a predilection for conversation and confession. I noticed that the very moment we met. He gave us a lift from Oradea to Săcueni (the collector is satisfied with his Skoda Octavia because he thinks that it is roomy enough for the whole family), an enjoying trip around the area of the Ier Valley – a geographically and historically particular region situated within the Romanian-Hungarian border area.

The idea of building a museum meant to represent the Ier Valley came to him many years

before. It materialised in 2002 when he managed to open the first private museum in Galošpetreu, his native village. The museum is quite isolated if we take into account the unasphalted road which links the locality to the neighbouring villages.

The village of Galošpetreu, Gálospetri in Hungarian, lies on the right side of the Ier terrace, about 55 km north of the city of Oradea and 15 km north of Săcueni. Administratively affiliated to the commune of Tarcea, the multiethnic and multiconfessional village is inhabited mainly by ethnic Hungarians. Marriages between people of different religions are quite frequent, the Gáspár family being a very good example. Doctor Kéri is a Protestant while his wife is a Roman-Catholic. According to a local unwritten rule, the girl was baptised in her mother's Roman-Catholic faith whereas the boy was baptised as a Protestant Christian like his father.

Most active inhabitants work in the neighbouring towns of Săcueni and Valea lui Mihai. However, many of them left the village to work abroad, particularly in Hungary, where most of them have relatives. As a matter of fact, crossing the border is a common thing today since the relationships between the two countries have been substantially consolidated after 1989.

Galoşpetreu is an old village attested ever since 1291 under the name of Villa Petri. An older locality was situated here but it was completely destroyed by the Tartars in 1241. The archaeological traces, historical monuments and natural elements make the landscape highly attractive. However, despite the heritage resources attentively evaluated by the authorities, the locality is still deprived of the relevant infrastructure that should facilitate its connection with other villages. It has no sewerage system, gas facilities and asphalted roads. Only 0.7 km of the 10 km-long intra-urban road of Tarcea commune is asphalted. Therefore, the infrastructure remains a priority for the authorities, most projects aiming to solve these urgent problems.

Galoşpetreu lies on the Ier Valley, Érmellek in Hungarian, an area with a particular landscape

dramatically changed by man and nature along the time; according to the locals, this region seemed to be by far more beautiful than the Danube Delta. Moreover, says Kéri Gáspár, 'what happened here was even more specific because there was no end of river but something that took shape after the Ice Age was over. So this was something absolutely specific.' Unfortunately, in the 1960's the central authorities ordered that the Ier Valley should be drained in order to provide propitious conditions for intensive agriculture. The ecosystem was thus radically changed. Draining the Ier Valley was an issue that had been considered ever since the 1930's but the project failed to materialize when the war broke out. In 1960 the authorities resumed the discussion on this matter and approved the beginning of drainage works. The final decision was taken in 1965. 54,000 ha of marshes were drained in 1967. It was the beginning of the end for this 'corner of Paradise' that was once considered 'the fishermen's land'. 'Unfortunately, a Hungarian engineer did it, so we cannot even blame the Romanians for that, says doctor Kéri humorously. The land was not propitious for agriculture whereas, nor were the canals appropriately maintained. The destruction of this beautiful area is the major problem of nature lovers.' The area can be only partially restored by a collective decision. A project meant to redesign a part of the area is supported by Pro Valea Ierului Association based in Valea lui Mihai locality, which is made up of most local representatives. Unfortunately, this project only 'exists in theory', states Kéri, with hardly any impact on the communities. 'I was already in my teens at the time and I know what the Ier Valley originally looked like. [The inhabitants] lived down the Ier Valley, in Galoșpetreu, in a part of Tarcea village and in the village of Checereul, Sălacea. They made a living as fishermen... Each of them had his own area, as it now happens [only] in the Danube Delta. [I have] my own area where I go fishing. They earn their living as fishermen and [also] as harvesters of reed and of something softer, I don't know its

name, used to make baskets. They exported a lot of mace reed. They earned good money at the time. The flora was extraordinary. You could find anything here, wild ducks, geese, anything. Land [is] the real problem. A part of it was given to people. [The landowners] should not cultivate it, nor should they get money for it or... (Bordoș Caroly, mayor of Tarcea commune)

The difficulty of convincing the villagers of the efficiency of remapping projects in the area is doubled by the general administrative deadlock and by the poor relations between the local and central authorities.

### Why set up a museum in Galoșpetreu ?

Despite the difficulties over the area's remapping, doctor Kéri Gáspár decided to set up a museum in Galoșpetreu meant to represent the Ier Valley or, more specifically, the specific elements of this ethnographic area.

His endeavor is motivated by the fact that neither the authorities nor the specialists in the field took the Ier Valley into consideration before the fall of communism. 'The Țara Crișurilor Museum did not take care of this area. Not at all! In fact, the people in this area, especially the intellectuals, came up with the idea that there was no specific ethnography here. I said to myself that God cannot be seen, though He exists. We also have a specific ethnographic area which has to be searched for and brought to light. I must say that communism disseminated the idea that the culture of the minorities should not be protected. Nobody studied history, [I am referring to] the history of the minorities. It was forbidden.' Therefore, the ban the Hungarians had to observe during the communist period and excessive control determined Kéri Gáspár to militate for their rights after the fall of the regime. When he was young, he heard people saying that the Ier Valley could not boast its traditional costume, customs and history. 'The Ier Valley had no specific folk costume. The teachers and priests alike used to say that our region had no specific folk cos-

tume. On the contrary, it did have such a one. That's why I searched for it. I got an impulse to look for it. I think it's important to see that we have our own specific history, traditional costume and ethnography.'

Kéri is doing his best to discover the 'real' history and ethnography, the 'unforged' facts of the past, as he likes to say. The two subjects help him prove the specificity of the Ier Valley area. 'Only this way [history included] can we understand ethnography. History is tightly connected with [the place] in which [different populations] originate. This is because I also gather historical and archaeological documents. I gather anything related to the material and spiritual culture of this area. [...] I cannot understand ethnography without history, meaning not only the date and epoch when the house was built, but also the economic situation and the way in which people lived and came there. It's a process. [...] Ethnography mirrors these things as well as the economic situation at the time whereas history shows why they did this way.'

In other words, the doctor rejects the official ethnography and history disseminated by the local and national institutions. His life experience, 'research' and memories determined him to prove the contrary. His childhood was marked by the story of the life of his mother's uncle accused of treason and executed by the communists during the 1956 Hungarian Revolution. His wife and children were deported to Bărăgan and their fortune was confiscated by the state, except for a few history and ethnography books Kéri Gáspár came across in an old shabby storehouse he insisted on showing us. This was a gesture meant to render the authenticity of a family history that is still living in his memory. 'This is the grain storehouse and the priest is the brother of my father's mother. This is their house. It was inherited. The priest was imprisoned whereas his family was deported to Bărăgan, which made them bring a lot of books and documents here. I used to read these documents and I was deeply moved. They influenced me to such a great extent that I start-

ed searching for such things. I couldn't do it earlier because communism forbade us to exhibit, gather, write and publish these things. The 1989 Revolution made it possible.'

Old materials discovered due to his family's misfortunes enticed him to understand the past of his birthplace from an early age. Later on, after having read specialized books that helped him understand what a 'peasant museum' means, he had the idea of collecting old objects in order to build a museum in Galoşpetreu. He thought that such a museum could be designed in his grandparents' house inherited from his mother and aunt. 'Where did the idea come from? It came from some books on ethnography brought from Hungary and Cluj. They said that the peasant museum – what does it mean? – is a complete peasant household with all its relevant extensions, which belongs to a certain social situation and to a certain age.' This age ranges from the end of the 19<sup>th</sup> to the dawn of the 20<sup>th</sup> century.' The end of the 19<sup>th</sup> century seems to be suitable for doctor Kéri because it corresponds to the period when his grandparents lived and also because this was a flourishing age for the culture of the Ier Valley.

Kéri thus aims to refurbish his grandparents' household in order to render its original appearance: 'a household which belongs to a mixed family of middle Hungarian peasants.' He reconstructed minutely the roof, the gates, the barn at the entrance and the draw well for the house to bear the mark of the original. In the neighbouring village of Sălacea he discovered a few old outbuildings (a stable, a shed and a pigsty) that he purchased and brought to his museum of Galoşpetreu. 'I bought [the outbuildings] from Sălacea and then I moved them. So my grandparents' house and the land [inherited] from my mother and aunt are there. I refurbished them... there is also a cellar there. Otherwise all buildings would have been destroyed. This is why I brought the shed, the stable...and the pigsty from Sălacea because they were by far better [pre-

served] there. So I brought them from a neighboring commune.'

The outbuildings are carefully uninstalled and then reinstalled according to well-thought-out sketches and plans. The building plans were designed by an architect specially employed for this undertaking. 'I was there when he first made the sketch of the shed and the pigsty. [...] This architect built them according to our sketch.'

In other words, only the house (consisting of three rooms, a pantry and a large wooden verandah) and the cellar were inherited from his grandparents. The remaining outbuildings have been reconstructed whereas the objects and furniture have been purchased along the time. 'First of all, this house belonged to my grandparents. It is a 10-15-ha peasant household. Yeomen, rich peasants and landowners lived here [at that time]. This was a middle peasant too. I looked for a similar stately house [with outbuildings] that was a perfect copy of the same household. This is because a well-to-do farmer had a larger, more stately and different [house]. And then [...] I moved the shed and the stable from just one single yard.'

The collector reconstructed his grandparents' house with utmost care. Nothing is built at random, the details of such an undertaking being of paramount importance. 'What was the idea? The idea was that I had to be faithful to the original model. I don't know if I put it right. [...] Just faithful. What happened? [I thought that] the best way was to move what was in place. There was no way out because the beams were made accordingly and had an appropriate length. So if I had done more the roof would have been a misfit. The idea was [to move] the wood material and the adobe bricks. I uninstalled the door, the windows and the roof and brought them all to Galoşpetreu.'

Kéri is obsessed with being 'faithful to the minutest details of what was before'. For instance, the wooden entrance gate has been modified many times to render the original as 'faithfully' as possible.

### **'The Museum as a model and indicator'. From objects to meanings**

Doctor Kéri's museum is well-known in the region due to newspaper articles and the website of Tarcea City Hall. 'The Landscape House', also called 'the Traditional Peasant House' is presented at length on this site, being perceived as a unique and massive individual initiative throughout the area.

Though the museum is not authorised yet, the admission is free. When the chores he has to do in Săcueni – where he actually lives – prevent him from providing explanations to the visitors who come to Galoşpetreu, Balogh Zsolt, the Protestant minister of the village, serves as their guide. We were told that the minister 'owns the keys' to the museum. As a matter of fact, the easy-to-find museum is situated at a crossroad, a stone's throw away from the rectory and the Protestant Church.

The walls of the 'Traditional Peasant House' are made of beaten soil whereas the roof is made of reed, a symbol of the Ier Valley's former vegetation. The house has an entrance hall, a balcony and sculpted pillars 'typical of the area'. A single entrance connects the veranda with the kitchen. On the right-hand side of the middle room lies the mouth of the oven around which the collector arranged kitchen cupboards packed with ceramic vessels. Most of them were brought from the neighbouring village of Marghita, a ceramics centre hardly known by national museum experts. A boy's and a girl's school sack, a 1901 catechism, a 1914 maths notebook, a geography handbook and a Hungarian handbook of history hang on a peg. Hungarian plates are neatly arranged on the walls whereas wooden water jugs originating in the Apuseni Mountains are exhibited in a corner. An eye-catching red-threaded hemp towel once played a mere decorative role, says the doctor.

The kitchen door leads to the 'Protestant room' (looking out on the road) that represents the Protestant grandfather of our host. Apart from valuable icons, the walls are covered in



family paintings, one of them representing the portrait of Sandor Antal, the first owner of the house. The most priceless pieces of furniture (a table, a bed and dowry chests) are exhibited in this 'good room' (the Protestant room). He bought the urban furniture from a single family. The Bible and several religious objects are carefully arranged on a table near the window while the grandparents' painting hangs on a wall. The 19<sup>th</sup>-century metal stove was made in the Austro-Hungarian Empire. An excerpt from the Bible written on cardboard hangs on a wall, the same as in his grandparents' house. In a small cupboard on the same wall hangs a bride's coronet exhibited according to an old local custom. Many objects and documents reveal both the social rank of the house owners and their faith and the local traditional activities, such as an 1899 sealed and stamped certificate of graduation of a viticulture school of Diosig.

The oldness and authenticity of the objects is proven and explained; they are the fruit of an endless search and reconstruction. The collector prompts us to look at a copy of a partially destroyed metal-frame picture, one of the oldest photos that have been preserved, representing two traditionally dressed Hungarian peasants. Kéri argues that this carefully preserved photo stands for the oldest image of the typical costume of the Ier Valley. In order to convince us, Kéri showed us a few costume items preserved in the dowry chest that can be found in the 'Protestant room'. 'You may have noticed that I managed to learn about the male folk costume and partially about the female one. I couldn't find a clear picture. But I'm going to show you some traces. The costume has changed in time, but it was specific to the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The costume in this area included elements of civic society. However, it was a folk costume. Why? Simply because people wore it. Everybody was dressed the same. For instance, in the 1970's I went to Sălăcea where I had relatives. On Sunday afternoons all men gathered in the centre of the commune and wore the same costume in the same colours. As

far as I remember, the costume was green. It was also specific to Oradea, though, unlike Sălăcea, not all men [were] dressed the same. The idea was that all men had to be dressed the same.'

As soon as we get out of the kitchen, we enter 'The Catholic room' lying at the other end of the house on the right-hand side. It symbolizes the collector's Catholic grandmother. A few icons representing the Virgin with the Infant Jesus are displayed here. This corner of the house is a reconstruction of the space where his family lived. The two functional beds are simply arranged, without large laced pillows like those in the 'Protestant room'. A few small kitchen tools and toys that are miniature forms of large objects are exhibited around the kitchen range and the large limewashed oven. Thus, one can notice that doctor Kéri exhibited here a specific type of reed lounge chair with different sizes: big in order to be suitable for an adult, small in order to be good for a child and in miniature, as a toy. Technically speaking, there are a few remarkable ingenious objects: a curling iron, hemp-ironing tools, a secret-opening razor to protect children and a special cupboard, 'teica' (trough), which sheltered palinka, prayer stuff, candles and other small essential objects.

Objects indispensable to any peasant household can be found in the pantry, cellar, shed and stable: 'a two-section box where the church's money used to be kept. The priest and the psalm reader had different keys'; pickles, flour and bran containers; an 'archaic' meat mincing machine; a bowel cleaning machine; another archaic type of bread basket; a box in which 'fruit and vegetables are carried to the market'; a 'potato-smashing machine used to feed the pigs'; 'a child's fold', 'oil, vinegar and paprika recipients'; 'cereal measuring tools' and many others.

Detached from the house and deeply dug in the ground, the cellar shelters all vine care and harvesting tools and wine recipients: [vine cutting] 'trimming scissors'; 'three different and evolution-proof' vine cutting knives engraved with the craftsman's initial letters, a plug, wine bottles,

a goblet, a squeezer, a vine bird scarer bearing the owner's name, a cellar candle holder, grape-carrying barrels, for 'women harvested them while men carried them and pressed them with their feet', etc.

'The nutrition room and the cart's place' can be found in the stable. Accompanied by Kéri to the shed, we 'examine' the fishing boat, the net, the fish pond, the sleigh, the archaic plough, the harrow and 'all household stuff [once] used.'

The museum of Galoșpetreu enjoys the authorities' support as much as the EU funds allow it, most projects aiming at reshuffling the infrastructure. '[The doctor's museum] is beautiful and necessary because the collected objects would otherwise be lost. Perhaps it should only develop and benefit from more money. The doctor does everything on his own, without any help from the others. This is his mission and he puts his best into it. If somebody comes here, they will undoubtedly visit the museum. I don't show them the field because they won't see anything there' (Bordaș Carol, mayor of Tarcea commune).

The museum is appreciated by small local investors too. Ludovic Kovacs, a guest house owner and wine producer, states that better roads and 'more museums like doctor Kéri's' would be extremely useful for tourism development. 'If I go elsewhere, I visit museums and churches, [I see] what is the most beautiful and well-known thing in that specific locality. My wife took her 1<sup>st</sup> to 4<sup>th</sup>-grade pupils to doctor Kéri's museum. She can't help taking them there... Anyway, I have an idea of what to do with tourism. A booklet should be disseminated at different fairs, so we should start together. Accommodation should be promoted, people should know us. Hungary is well organised in this respect. People should learn about us.' (L. Kovacs).

The museum is a real source whereby local values are handed down from one generation to another; it is frequently visited by groups of pupils and teachers who come from the surrounding villages. 'It is me or the priest who is

the guide of the pupils. I usually prefer small groups because [the museum] cannot host more than 50 persons. I also asked the teachers to tell their pupils during counseling classes what they are going to see and what happens here. They ought to have background knowledge because it's different from a sugar or chocolate factory. They must be prepared. I also proposed that ethnography classes should be taught here as part of the Hungarian literature curriculum. So the focus should be on practice, or otherwise they will not [understand] anything.

However, despite such educational visits, most villagers from Galoșpetreu consider that the doctor has a peculiar passion for traditions which is nothing but the whim of an intellectual different from the other villagers. We realise that from the very conversation mediated by the collector's father, Kéri Gáspár Senior, a Hungarian-speaking agriculturist born in 1926. The old Kéri does not understand why his son turned the old inherited house into a museum. So do his neighbours who are average people, agriculturists or commuting workers.

Most objects in the archaic household have been bought or acquired by doctor Kéri in exchange for medical services. 'Few objects have been donated. I bought most of them, some of them being very expensive. Even my relatives asked me to pay for them.' It seems that the locals have lost any connection with the past and no longer lay so much stress on the sentimental value of old objects. 'They only know that the merchants come here and ask for money and if they do so, [the locals] say that they want money too. So this is their idea and, consequently, there are few donations.' Trade with old objects was also practiced during the communist regime, but 'it flourished after the 1989 Revolution... For instance, there are three merchants of this kind in Săcueni... I buy objects from one of them because we are on good terms.'

Knowing the doctor's passion for old objects, the locals from Galoșpetreu often try to sell them for extremely high prices. 'They are not fair all

the time. [...] Sometimes I am absent-minded, [absorbed] by the work I have to do in Galoşpetreu. People are still working there and they are not... as if they were the ones who hold a degree, not me [...] I will show you a few weaving samples there. I was on very good terms with an old lady who told me that she would sell those sacks and that I would set my own price. The sacks were made of fabric. She sold them for 30,000 per item. I agreed because it was worth it. After we got the deal, she asked for 50,000 and I paid 3,700,000 lei [...] I was ashamed to tell her that she had broken the deal.'

Kéri Gáspár has collected countless objects. His collection comprises between 1500 and 2000 objects and it's only partially inventoried. A part of them have been cleaned and restored. Aurel Chiriac, director of the Țara Crişurilor Museum, archaeologist Călin Ghemiş, professor Gazda Klara at the University of Cluj and Balassa Ivan, director of the Ethnographic Museum of the Hungarian town of Szentendre gave him advice on object treatment and care so that the museum could meet all authorisation requirements. Though no longer young, Kéri is willing to learn and collaborate with everybody. His participation in the training workshop organised by the Romanian Peasant Museum in September 2008 within the project including the present research stands solid proof of that.

Personal identity means to Kéri ongoing search and learning; it means a permanent questioning of personal values by meeting other people, particularly specialists in ethnography and history. They influence him to such an extent that he frequently changes his views. For instance, the veranda of the house in Galoşpetreu is subject to various changes function of the suggestions they make. We notice certain changes compared to the photos that the collector insisted on showing us. They were taken in 2002 at the opening of the museum. A fretwork decoration on the pillars and eaves was removed because it did not fit into the original aspect of the house. Thus, the museum faces successive changes and

adaptations function of the collector's memories, of the knowledge acquired from different books and of his meetings with specialists.

Despite the fact that Kéri Gáspár refurbishes in Galoşpetreu a mixed Hungarian household typical of the end of the 19th century, exhibiting plenty of peasant objects specially chosen for this purpose, his collection is by far more diverse. The village museum should include characteristic objects, so I cannot exhibit a history book there because the peasants had no such thing. But the museum of Săcueni will host a historical, ethnographic and archaeological exhibition.' Ethnographic objects, numismatics, old books and archive documents are about to be displayed. The doctor's collection also includes the reports of an association of viticulturists that has been in place since the 19th century, the 1872 'act of foundation' of the bank of Săcueni and many others.

The museum of the town of Săcueni could be a tentative exhibition place. Administered by the local council, this museum is now being refurbished, an action in which doctor Kéri was directly involved while an advisor. Before the works started, doctor Kéri benefited from an exhibition space in this museum where he particularly displayed 'fishermen's objects.'

Apart from the exhibition he wants to mount again in this museum when the refurbishing works are over, Kéri is trying to get involved in other activities related to local heritage capitalisation. The collector often 'probes' the region and evaluates its potential for a future efficient remapping. Doctor Kéri is building a peasant house in Sălacea according to old models in order to capitalise on the natural and architectural landscape of the area. He is extremely familiar with the village because he worked here as a dentist for many years. The villagers know him very well and provide him objects and information. Lying 4 km from Galoşpetreu, the village of Sălacea is well-known for its viticulture tradition. A viticulture area ever since the 16<sup>th</sup> century, the Ier Valley includes the oldest wine routes of Transylvania and preserves many cellars dug in the

ground, one of them reaching the impressive length of around 40 metres. 1000 cellars of this kind have been preserved in Sălacea. It so happens that Kéri built the peasant house near the cellars, a place to be visited by more and more tourists in the near future (after the infrastructure is rehabilitated!), as he opines.

Doctor Kéri is currently involved in a project run in association with Hungarian partners. It aims to preserve and promote traditional architecture. 'I noticed that in the countryside many people follow a person who starts doing something, be it something wrong, such as a change in the house structure. They modify the main beam and when an earthquake occurs, for this is a seismic zone, the house falls apart. And its dwellers could die [where they changed the structure]. [Not only] safety, [but] also aesthetics is endangered. And yet, they do bad things because somebody starts doing something and so do the others. The ethnographer must intervene at this point and [tell them] that what they do is not good. That's exactly what I want to do now by means of a project. I have a Hungarian partner. We want to write a book that will also contain photos of all important popular institutions that are still quite appropriately maintained: buildings, cellars, dwellings, churches, etc. We'll write about their beauty, about how people should take care of [them] and how they should avoid modifying [them]. We'll also provide examples of what people shouldn't do. Everyone will get a book. The City Hall will get one too because its employees lack experience. It's just because of their education. We can't ask somebody to live up to our expectations if they've never been the way we want them to be. We shouldn't be angry, we only have to be aware of positives and negatives. It's not easy but we have to start doing something about that. It's like gossip in the countryside. Someone starts gossiping and then the gossip spreads around the village. I hope we'll make it.'

Kéri Gáspár is a special local industrious person and, above all, a faithful reconstructor of a family history rendered in its material aspect. It is

due to this reconstruction that he 'militates' for local identity and is in search of a meaning both for himself and his fellows. He wants the museum of Galoşpetreu to serve as 'an experience, a model and an indicator.' Because 'we must leave some things of the past to the present and future generations. It would be a pity if these values were lost and we would be much poorer without this material culture which is the faithful testimony of what happened here a hundred years ago...'

Museums should be 'fortresses against globalisation', says Kéri, where the good things of the past are preserved in order to be subsequently reused. 'Uniformity is absurd. Both people and communities are different and we have to accept that. The same happens with language and culture. Everybody is beautiful in their own way. That's exactly what globalisation wants. It wants us to wear the same clothes. I imagined these museums to be a kind of fortress against globalisation. They help us defend ourselves and attack our foes. We hope that we'll win like Iancu of Hunedoara who defeated the Turks in Belgrade.'

Preserving and reconstructing the past, we actually project our future, says Kéri Gáspár. 'If countryside houses rely on the experience of the [past] experience, they will be more comfortable. If a modern house is not equipped with air conditioning, one cannot [stay] indoors more than ten minutes. On the contrary, it's a lovely temperature in a household both in summer and in winter. [...] Many new houses in Săcueni are made of adobe bricks and [are] more resistant and also cheaper and better for our body. They are environment-friendly, as we say today. [...] All houses should be made of wood or clay and people should take this heritage into account. This kind of construction is a sort of inheritance from our predecessors. Why not use what is good? Any house should be partitioned in a modern yet different style, but the motifs, the doors, the windows, the painting or the roof [should be old]. Traditional countryside houses are absolutely beautiful.'

The Kéri Gáspár case could be a role model for the present Romania where efforts are being

made to edify heritage proximity relations. Doctor Kéri is not a collector of useless objects. By making recourse to material culture, he reconstructs the collective past of his native region with the same minuteness with which he projects its future. Reconstruction is the result of a perfect conflation of personal memories with solid knowledge acquired after a long period of documentation. Information culled from history and ethnography books adds to the image of his child-

hood and his grandparents' stories. At the same time, he is a visionary and a forerunner in terms of capitalisation of values. The passion for looking honestly into the personal and the collective past gives a sense to his existence. This does not prevent him from capitalising on his knowledge of local history and ethnography and from reappropriating values that the community is still ready to rediscover.

### Notes:

<sup>1</sup> Tarcea commune consists of three villages: Tarcea, the village bearing the same name, Adoni and Galoşpetreu.

<sup>2</sup> Like all over Romania, the number of inhabitants is dropping: 1032 inhabitants in 1886, 1025 in 1992 and 987 in 2002 (according to City Hall statistics). The 1992 census showed that 838 people were ethnic Hungarians, 141 Romanians, 35 Roma (according to B. Zoltan, 1996), of whom 653 were Protestants, 249 Greek-Catholics, 56 Roman-Catholics, 30 Baptists and 25 Orthodox Christians (according to B. Zoltan).

<sup>3</sup> The oldest traces in Galoşpetreu date from the Neolithic Age and are found in a place called Movila Legii. Three cottages and the churches of the four religious groups (Protestants, Greek-Catholics, Roman-Catholics and Baptists) of the village have been preserved from the landowners who lived here. They are expected to be rehabilitated and included in a tourist circuit.

The oldest Protestant Church was erected in 1621 and rebuilt in 1855. The Baptist prayer house, the most recent prayer place, was built in 1928. The Greek-Catholic Church has been in place since 1892. According to Kéri, it has a very beautiful iconostasis. However, the history of the Roman-

Catholic Church retrieved from both the monographs he studied and from her Catholic grandmother's memories is 'the most interesting'. In 1855 the owner of Otomani, the neighbouring commune, built a chapel here during the reign of Empress Maria Tereza. The landowner's family disappeared during the interwar period because it had no descendants. Since most inhabitants were Protestants, the chapel was moved to Galoşpetreu. Built in 1956 in a period when the building of churches was forbidden, a new church replaced the chapel as a result of a good-willed Shwab party secretary.

In 1956 a curator decided to build a Roman-Catholic church here. A Catholic Schwab party secretary asked the curator to write a request related to the building of the Catholic Church (the communists banned the building of churches at the time). He mixed it with other documents and his 'comrades' failed to read it [carefully] and signed it. [The locals] started to build the church. [The communists] appealed to the militia forces. 'You're building a church when Marxism-Leninism is your true religion?' Then [the locals] showed them the signed document. The communists couldn't say anything and they erected the church (Kéri Gáspár, April 2008).

<sup>4</sup> [http://www.tarcea.ro/foldrajzi\\_ro.html](http://www.tarcea.ro/foldrajzi_ro.html)

### Reference:

- ARDELEAN G., Atyim P., Ardenean D., Lakatos G., Marian M., Marian I. (2008), *Împreună pentru reabilitarea Văii Ierului! Studiu al florei, vegetației, faunei și ecologiei zonelor mlăștinoase de pe Ier* (Together for the Rehabilitation of the Ier Valley! A Study on the Flora, Vegetation, Fauna and Ecology of the Marshy Areas along the Ier River), Ed. Daya: Satu-Mare.
- BENEDEK, Zoltan (1996), *Érmellek*, Orosháza: Helios.
- CHOAY, F. (1998), *Alegoria patrimoniului* (The Allegory of Heritage), Ed. Simetria: Bucharest, 1998.
- CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press.
- POULOT, Dominique (2006), 'De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine', in *Socio-anthropologie*, no. 19, 2006. <http://socio-anthropologie.revues.org/index753.html>



---

Title: "The Museum as a Hobby. An Uncommon Hobby – The Museum"

Author: Carmen Mihalache

How to cite this article: Mihalache, Carmen. 2009. "The Museum as a Hobby. An Uncommon Hobby – The Museum". *Martor* 14: 159-164.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## The Museum as a Hobby An Uncommon Hobby – The Museum

Carmen Mihalache

The village of **Peșteana** has the advantage of being situated in Hațeg Depression, an enchanting area bordered by mountains (Retezat, Țarcului, Poiana Ruscă, Șureanu and Sebeșului) and rich in monuments: old churches, fortresses, natural reserves, geological and archaeological sites. A border village during the Austro-Hungarian domination, **Peșteana** offers a wide range of tourist attractions: a 13<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> century Orthodox church made of stone brought from Ulpia Traiana Sarmisegetusa has an uncanny appearance and preserves fragments of the original painting, a 16<sup>th</sup>-century Reformed church declared a historical monument, a protected botanical reserve (the Peșteana marsh called 'the Bottomless Lake' by the locals) and 'Măgurea' (the hillock of Peșteana), a pre-Roman archaeological site.

Everybody who takes a short cut from Ulpia Traiana Sarmisegetusa fortress to Sf. Nicolae Church of Densuș (Hunedoara County), a mediaeval architectural jewel and also a famous historical monument, passes by the **Hațeg Village Museum of Peșteana**. The old wooden house whose veranda is hidden by the green vine was bought by **Anton Socaciu** who came back to his native village after he retired and aimed at saving those cultural values which he deemed to be representative of the entire area. Fond of

history, museums and ethnography, but also of any aspect of local culture, the former photo technician has turned countryside life into a new *modus vivendi* and way of living whereas the restoration of the old house and the search for old valuable and symbolic objects has become a hobby that keeps him busy all the time. It was not so easy to turn a hobby into a museum, though this happened to a great extent.

He bought the house ten years ago, but it was in 2002-2003 that he opened the museum to the public. He had to redecorate the house both on his own and with the help of his family, doing his best to restore its original appearance. The house has an attic, a cellar and three rooms, all meant to become museum halls: an exhibition, a documentation room and a functional traditional kitchen. However, in **Anton Socaciu's** dream, the museum is a lively household of Hațeg, where, after having learnt as much as he could about local culture, the visitor can rest in the shade, pick fruit, taste honey from the host's beehives and drink a glass of cold water from the well dug in the yard. The owner has high ambitions: a new shed built according to the model of the old ones will add to the museum and will exhibit agricultural tools and equipment, another shed will be used as a warehouse for unexposed objects as well as a restoration workshop and a

few extensions will be used for sheltering the pets and poultry that already animate the yard. Even a small water mill will have to be put to use one day on the Breazova rivulet that flows behind the garden.

In order for his project to materialise the collector endeavoured in 2000 to set up the Socaciu Cultural and Humanitarian Association, hoping that he would thus get funds more easily both for the museum he had been dreaming about and for the cultural development of the village. Apart from the museum, Anton Socaciu's major goal was to design in the generous space of his parents' house a local youth club equipped with a library, an audio, photography and film studio, a painting, graphics and sculpture workshop and an internet connection. This goal is far from becoming a reality, though in the meantime the collector has brought a major contribution to the life of the children and teenagers of the village: with the help of small sponsorship he organised different cultural and recreational activities (evening parties, cultural contests with rather symbolic prizes, etc.), he managed to co-opt the most enthusiastic ones onto a local centre ('Zimbru' [the Aurochs]) of the Romanian Scouts National Organisation. Helped by the youth and the locals, he managed to discover and retrieve old and traditionally valuable documents and objects. Unfortunately, the association failed to get substantial funds needed for such massive projects.

Until his dream comes true, **Anton Socaciu** pursues his hobby in a typically Transylvanian manner and is sure that it is his duty to discover, collect, repair and exhibit objects that a foreigner can find representative of the cultural values of the village and to recuperate, by means of documents for the time being, the local traditions and crafts practiced in the area (iron extraction and processing, wood processing, pottery, weaving). He is happy when people visit him, but he does not lay great value on that since only one of the three planned museum rooms is completely arranged, though it contains

just a few pieces. Nevertheless, he collected various samples of an almost extinct local craft – the precious ore was extracted for a long time in the forge (situated in Valea Fierului [the Iron Valley], in the vicinity of the village, where a few foundries were in operation between 1850 and 1875). Ceramics and fabric, furniture and costumes, books and old documents, coins and notes that circulated in the area as well as 'princely' objects, some of Austro-Hungarian origin, make his collection complete. He adorned the yard with mill stones, rocks and fossils and a beautiful Roman sarcophagus, all of them being a customary presence in Țara Hațegului, an area abounding in historical vestiges.

The villagers treat him kindly, but they are not too much involved. *'Good for him. [...] Otherwise, the entire Romanian tradition will fade away. What he does is exceptionally good. [...] We are of a different opinion.'* (Macra Ernoy's nephew) Some people give him worthless objects instead of throwing them away, on the one hand because they think that they are more suitable for his museum, and, on the other, because the owner of the museum rewards them with 'a little something' (money or products). *'Those who knew me brought me various objects because I had started to build a museum. Some did it in order to get a little something in exchange, others did it for their pleasure... Now pleasure is gone because they sell the objects at a higher profit to other customers, be they foreigners or from Banat. Money is more important than the museum. Today money is more important than anything. If an object I got for free is now worth 200 or 300 euro, they sell it for 50.000-100.000 euro...'* The elderly are more helpful and more nostalgic. The locals recommend tourists to visit the museum whenever they arrive in the village. Children alone visit the museum now and then.

Anton Socaciu would be happier if he could integrate himself in a tourism circuit and entertains high hopes of cooperation with Țara Hațegului Dinosaur Geopark, a dynamic structure in the area that develops every year. But



there is no cooperation at present: *'I was particularly interested in this because I became a member of an association together with Prof. Grigorescu from Bucharest, [...] a kind of large association with tourist routes in the whole area of Hațeg, but in the meantime there was no solution to this issue, [...] it failed to materialise.'*

There is another collector of Roman stones in the surrounding villages, but no collector of ethnographic objects, says Anton Socaciu proudly. *'The post-1989 period disturbed me very much. When I saw that Sarmisegetusa was being destroyed, I mean horses and carts made their way through the amphitheatres, the museum was vandalised, broken into, the objects were stolen, a great collection of money and objects was stolen. I also went to the other side, in the Orăștie Mountains, where most gold was extrac-*

*ted, I saw kilometres of huge holes in the area. When I realised that the objects were systematically stolen by Gypsy collectors who brought them in the area of Banat and took them abroad, I decided to collect them too. I was familiar with the way in which foreign objects were collected, as was the case of other collectors, but I focused on [...] household objects, not on heritage objects like gold and stuff like that... Practically, these objects may be more precious than gold.'*

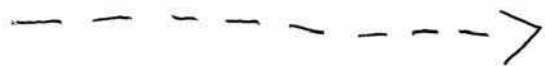
After only five years of existence, the modest Hațeg Village Museum endeavours to show us the current lifestyle of the inhabitants of Hațeg who are surrounded by traces of a history of 2000 years of multiethnic (Romanians, Hungarians and Roma) and multi-confessional cohabitation.













---

Title: "The Momărlan's Museum. (Elena Mălinesc and Petru Gălățean Ethnographic Collection)"

Author: Ana Pascu

How to cite this article: Pascu, Ana. 2009. "The Momărlan's Museum. (Elena Mălinesc and Petru Gălățean Ethnographic Collection)". *Martor* 14: 165-170.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.



**The Momârlan's Museum  
(Elena Mălinesc and Petru Gălăţean Ethnographic Collection)**

**Ana Pascu**

In 2004 Elena Mălinesc and Petru Gălăţean opened the Momârlan's Museum in the village of Slătinoara, suburbia of Petroşani City that spreads on one side of the Parâng Mountains. The name of the museum suggests what its owners aimed to achieve: the reconstruction of the life of Momârlani, the 'native' population in the area. Cattle breeding has always been the basic occupation for the Momârlani, but since the First World War they have also dealt with mining, though they have been reticent about it. They live in Petroşani Depression, on the valleys of the two Jiu rivers, the East and the West Jiu and of their tributaries, but also on the sides of the the Vâlcan, Retezat and Şureanu Mountains that surround it. The origin of the word 'momârlan' is ambiguous, but the Momârlani consider themselves the remnants of the indigenous Dacian population and defined their identity in relation to the 'barabele', the foreigners who settled down the Valley once with the opening of coal mines during the Habsburg domination.

It is particularly recently that the Momârlani have restarted to decline their identity and specificity and capitalise on their heritage: *'If I had known that beforehand, [I would have collected more]. Everyone burnt all old things, they set them on fire. I could hardly recuperate anything... They asked themselves what to do with*

*them. They had no idea of what might happen in the future and burnt them without realising that our customs and traditions would be lost. That's why I wanted to gather what I could! Everything bears the mark of Europe, but what about our origin? We must know what we inherit!'* (Elena Mălinesc)

Five years ago the two spouses inherited a traditional old wooden house they turned into a museum. The former owner, the aunt of Petru Gălăţean, feared that her house would be pulled down after her death. This ordinary woman liked the idea of setting up a museum meant to preserve not only the memory of her death, but also the cultural context in which she lived: *'I inherited this house from my aunt who said 'When I die you are going to destroy it!' [...] 'No', said I, 'I'll turn it into a museum!'* She said *'what the hell is that museum for?'* Well...I explained to her what that meant and she said *'Well, I like it!'* But she laughed, you know... *'Well', said she, 'if you do that I won't disturb you, otherwise I'll rise from the dead to punish you!'* She was joking, of course!' (Elena Mălinesc)

Made up of two rooms and an entrance hall, the house shelters a motley collection which mainly consists of peasant objects collected from the Momârlani with a view to standing solid proof of their still rich traditional culture: *'I*

want something like the Village Museum of Bucharest, which means many households and all that is typical of this area, all traditions, 'cause there are many, from baptism, [...] from birth to death.' (Elena Mălinesc) The two spouses want more than just an exhibition of a household and its extensions. They want to build an eco-museum that should be a micro-replica of the Momarlan village with sheep and sheepfolds, a wooden church and ancient occupations. Until then, they wish the museum to be integrated into a cultural tourism network, which is why they also opened a guest house ready to welcome its visitors.

The interior of the old house has remained unchanged. The two spouses preserved everything: furniture, icons and photos, clothes, fabric, a loom, ceramics, even a pick-up and old vinyl records. Elena Mălinesc rummaged in the attic and wondered through all Momarlan villages to buy objects: costumes and fabric, footwear, ceramics, pitchforks, iron tools and wooden food containers. The two owners designed the collection according to few and simple criteria: the objects must belong to local culture and be as old as possible. Costumes are the main and the most valuable component of their collection.

Elena Mălinesc chose the peasant wedding ceremony as an exhibition theme and arranged the costumes function of the importance of the roles that the participants played in the ceremony: the bride and groom's costumes hang on a wall; close to them lie the godparents' and the son-in-law's and daughter-in-law's mother and father's costumes; the elders' holiday costumes are the next important elements in so far as the wedding ceremony is concerned. Puppet-mannequins dressed in costumes carefully tailored and woven from irretrievable pieces complete the exhibition and stand for the wedding convoy. Fabric is displayed on the bed and objects for everyday use are exhibited around the floor.

The wedding guests wear holiday costumes. A flax work shirt of which the owner is very

proud is displayed next-door. The last towel woven by the former landlady can still be found on the inherited loom. Hemp and wool processing tools are scattered around the room whereas a peasant woman keeps a pitchfork in her waistband. Next to her stands a shepherd made of a wooden hanger in an original way, cooking vessels, a vessel for brewing the palinka and two kitchen cupboards with Austrian china crockery that circulated in the area lie on the oven.

Between 2008 and 2009, Elena Mălinesc refurbished the museum and rearranged the exhibition, sticking to the same theme related to the wedding ceremony of the Momârlani. The beautifully decorated wooden canteen of the 'caller', the one who invited the householders to the wedding, old and new photos representing different moments of this important point in time in the life of the family and community suggest the owners' concern with this theme. The museum is still being refurbished; male costumes are missing from the current exhibition. They will definitely find their place because a wedding without 'callers', godparents, mothers and fathers of sons and daughters-in-law and wedding guests does not mean anything.

As is usually the case, some praised them and did their best to help them, others failed to understand their retrieving action or remained indifferent. *'At first they said 'Petre and Leana are mad! They've gone mad! Why the hell do they collect the rubbish that we burn and throw away? Both are crazy! To hell with them!' They cursed us and mocked our initiative. Later on, when they heard different people saying, 'They've really got valuable things', they replied, 'What? Valuable things?' Rumours said that the objects had to be taken to the Museum of Sibiu...'* (Petru Gălăţan) The interest shown by the owners, the authorities and the ever-increasing number of tourists who cross their threshold makes the villagers become aware of the value of the old objects, but this means that they ask the owners larger sums for objects that otherwise they would throw away. However, the two

spouses continue to collect only what they can afford: *'The lady is fond of objects, she is eager to spend her last penny and even to starve in order to buy objects for the Museum.'* (Nicu)

Elena Mălinesc would like to have a better co-operation with the local authorities. She hopes that they will provide support for the rehabilitation of the road. On the other hand, the City Hall would offer them support but this cannot happen yet because the two owners have to turn the Museum into a legal person. *'I have seen his collection, I think it's a treasure of the whole community which is not yet turned to good account. He shows it to his friends, but we have to find a solution and turn this treasure into a tourist attraction.'* (Tiberiu Iacob Ridzi, mayor of Petroșani City). The City Hall offered them an exhibition space in the city but, as the two spouses believe, it is not suitable for the eco-museum they want to build. Finally, they will find cooperation solutions because both the owners and the City Hall are aware of the worth of the Momârlan's Museum.

Other people also feel the need to set up a local ethnographic museum. For instance, encouraged by the establishment of the Museum and supported by the City Hall, the priest Nicolae Octavian Pătrașcu of the Parish of Livezeni 1, will also set up a museum where he intends to exhibit both religious and ethnographic objects: *'We have known our fellow Petru for long. He is addicted to traditions, costumes and objects... We congratulate them for what they do, it's very nice... Now I want to say that we haven't collected anything for our museum because we have no available space... We have just a few objects, but he doesn't have what I do. I have heritage objects, books, old icons, wood- and glass-painted icons.'*

As you can see, whether praised or criticised, Elena Mălinesc and Petru Gălățan's initiative has become, not without hesitation, a landmark in the conscience of the local community.











----->





---

Title: "The Wealth of an Ethnic Group"

Author: Carmen Mihalache

How to cite this article: Mihalache, Carmen. 2009. "The Wealth of an Ethnic Group". *Martor* 14: 171-176.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.



## The Wealth of an Ethnic Group

Carmen Mihalache

The little town of **Techirghiol** in Constanța County (south-eastern Romania) lies on the bank of Lake Techirghiol and is known as a spa reputed for the mud and salt water of the lake that bears the same name. Before it became famous for its mild climate, hot salt water baths and healing sapropelic mud wraps, the locality was successively inhabited by Greeks, Romans, Tartars, Turks and Romanians.

Today the Muslim community in Techirghiol preserves its traditions and cultural identity with great care. Cohabitation made the locals show mutual respect for their customs and values and even to borrow them from one another. **Seriha Menseit** from **Techirghiol** is well-known among the Turks, Tartars and Romanians. As proven in various circumstances, she is determined to do a lot of things in order to preserve the values of the Turkish ethnic group she is part of and to acquaint people with Turkish and Tartar culture in Dobrudja.

The love for the culture of her ethnic group has so far spurred **Seriha Menseit** to do a few major things like the establishment of the Sureya Turkish and Tartar traditional dance ensemble made up of children of different ages who hand down their repertoire from one generation to another and her ethnographic collection she always refers to as 'my exhibition.' This

is because, since 2001 to the present, she has participated in many local, regional and national cultural events (festivals and exhibitions, but also contests, festivities and symposia) either with the Sureya ensemble ('the little stars of the Great Bear') or with her collection of Turkish objects and traditional food, or with both. More often than not, she has attended such events on behalf of the local branch of the Turkish Democratic Union of Romania (UDTR) or of UDTTMR (the Democratic Union of Turkish-Muslim Tartars of Romania). Sometimes she was on her own, firmly believing that any participation could contribute to the promotion of the customs and traditions of the Turks in Dobrudja and that the ethnic and cultural values of the community could be revived by handing them down to its youngest members.

Apart from the objects inherited from her family (parents and parents-in-law), her collection has grown in size due to the number of pieces she received from different members of the community. **Seriha Menseit** collected copper vessels, specific ceramics, towels made of silk and golden threads, old and new costumes, a wide range of coins like *kusak*, *cevre*, *chese* (the most beautiful ones are woven on a velvet background), *cember* or *grep* (many *grep* models of wedding dresses with lace-woven edges), a lot of

fine fabric, a 'cobweb' woven in vegetal colours and silver objects woven in the finest filigree with the help of a chisel and a hammer. Apart from objects, she has also retrieved what is left of stories, traditions, histories – in other words, the entire cultural heritage of an ethnic group – that have lived in the elder people's memory. If something is missing, she knows that the owners can lend her an object to be exhibited, for the open-minded ethnic Turks fully trust her and approve all that the passionate **Seriha Menseit** does for their community. *'All objects belong to the ethnics from Techirghiol, they belong only to the Turkish dwellers of Techirghiol who gave them to me and, who knows, God will help me find the right place for them... because they must find their right place. And [...] I want a beautiful place because my very native town, as its name suggests, is an old town where the Turks have lived ever since the world began and I want people who will pass through the town to remember us [...] because there will be just a few of us left here.'*

With few exceptions, **Seriha Menseit's** collection mainly consists of donations. Seriha missed the opportunity to preserve many priceless objects in her collection because she was unable to pay for them when the youth preferred selling them for substantial sums of money rather than preserve them. But, shortly after 1990, long before she took the decision to collect them, many family memories of the ethnic Turks reached abroad via the Bulgarians who used to go from door to door and buy dirt-cheap the finest fabric as well as copper and silver objects. People, the ethnics from Techirghiol included, got rid of them for very small sums of money. Seriha understands that, but she cannot forgive them. *'I simply couldn't give them to anyone! I couldn't give them to anyone even if I had to eat bread and onion for three days on end. They no longer come back and, if you rid of them... Nobody would have come to my place if I hadn't had such objects in my house. I have what everyone has, it's the same. Yet not every-*

*one has such exhibits! And then, when you mount an exhibition and say, 'look, these objects have been made by my ethnic fellows,' you already have things to show! I think any ethnic wants that, so, being a Turk, I do want to show everybody what my fellows have done in this land.'*

It all started in 1991, when the town of Techirghiol established a close friendship with Tekirdağ, a Turkish town with a similar name (a port town on the Marmara Sea shore). Knowing that Seriha was an extremely active and responsible Turkish woman devoted to her ethnic group, the then Mayor of the town asked her to be his translator and to conceive an artistic programme for his Turkish guests. Seriha accepted the challenge, though she and the children she had taught Turkish and Tartar dance styles performed in public only on the occasion of school festivities. Asking her relatives, acquaintances and friends to lend her traditional objects meant to give authenticity to the dancers' simple costumes designed by the City Hall on this occasion, she was surprised to discover that she was able to do one more thing for the culture of her ethnic group: *'I felt that we all shared the same thing, I said, 'look, this is solid proof of our existence, we have preserved and still have these objects' [...]. Then people started to give them to me. They gave me every little thing they had, from peasant skirts to towels and shirts. Now I have a large number of objects... [...] There are hundreds of objects, I can't tell you exactly because I've never counted them. [...] If I were to arrange them [...], they would fit perfectly in a typically Turkish household. [...] When they gave them to me they simply said: 'preserve them the same way as we did.' That was more than enough because I know how they preserved them and I want to do the same.'*

In time, for the sake of these objects Seriha has learnt a lot about the history, art and traditional culture of her ethnic group and got a clear idea of the worth of her collection and her gesture of retrieving it. She realised that many spe-

cialised museums would like to have her objects due to their beauty and oldness. She also knows that her house is not the right place for such a cultural wealth. She has hopes and dreams and does her best to encourage 'her ethnic fellows' to build one day a functional museum-house meant to preserve all their memories and to welcome everyone.

The Turks in Techirghiol are extremely united. UDTR purchased a fully-equipped house for the whole community, which the ethnics use for various events, festivities, commemorations of the dead or wedding ceremonies: *'we have a get-together there, so we are a sort of nucleus which got us closer to each other. We do everything with all our heart and soul for other passionate souls. So there is no imposition. Everyone brings his or her contribution and thus we created a pleasant atmosphere. Very pleasant and animated.'* However, not even this space designed for so many events seems to be the ideal place.

Though the ensemble, the collection and her diverse cultural activities keep her busy all the time, **Seriha Menseit** never stops dreaming and

making her dreams come true with great efforts, but also with the support of the community and, as much as possible, of the local authorities.

*'I would have liked to build a functional museum-house and gather there all the memories of my ethnic fellows. Maybe we'll manage to do that with the help of the City Hall, though the City Hall is not supposed to do this for the ethnic group I am part of: I would like my ethnic fellows to build it! I would like my nephew to come here over the years and say, when he grows old, that 'both my father and grandfather laid the foundation stone here'. So that's my idea... A space designed for everyone, not my own house. I want the house to belong to this town because these tiny things have their own story. I strongly refused another location in a different area or locality. I said, 'you see, you offered me a place here... it's a beautiful museum [...]. But the living story of these objects is preserved in Techirghiol, not there. It's not because I don't want to give them... I would say with great pride that 'these objects are exhibited there. But do those people know who Fatma is?'* (Seriha Menseit)

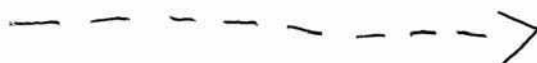
















---

Title: "The Constantin Nițu collection"

Author: Costion Niculescu

How to cite this article: Niculescu, Costion. 2009. "The Constantin Nițu collection". *Martor* 14: 177-182.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## The Constantin Nițu collection

Costion Niculescu

The peculiarity of Constantin Nițu's collection stems from its belonging to an artisan. He is particularly a costume and texture maker: embroidered peasant shirts, thin silk handkerchiefs, homespun skirts, belts, waistbands, wall carpets, pillows, etc. Craftsmanship is the main *raison d'être* that gives him a sense of existence. Before 1989 he was a most assiduous participant in the „Cântarea României“ (Song to Romania) Festival, often admitted to the superior (inter-county and national) phases, winning important awards and thus being one of the county's pieces de resistance. This does not prevent him from being bluntly ironic when he says: *‘Well, the „Cântarea României“ Festival implied real mass movements! That was not a joke! At some point, the participants in the Cântarea României were so many that they exceeded the number of Romanian inhabitants.’* Numerous diplomas and medals are now part of the collection because *‘I worked for them’*.

Constantin Nițu used many collection objects as props for his own exhibitions. He also used collection objects to dress up his students with whom he paraded within different cultural events to which he was invited.

Constantin Nițu's collection does not have a specific name. He calls it ‘collection’ and regards it as a step or a stage towards the fulfilment of the museum of his dreams. It is partly stored,

partly exhibited in his own house in the village of Cornățelu (Poboru commune, in the northern part of Olt County). A great part of these objects are scattered over the three rooms of the house, in the kitchen as well as in the extensions, mixed with household objects that do not belong to the collection. Because of space constraints, another part, especially large-size objects, are scattered around the yard or piled up in the attic. Only the porch, initially open but now closed on purpose, is specially designed for collection objects, being also a repository of garments.

No country-lane signs advertise the collection. It is only occasionally visited on request by reputed guests from Poboru commune or from the town of Scornicești, brought or sent here by local officials. It is also visited by students from schools in the surrounding villages.

The collection is heterogeneous, comprising a wide range of unequally valued objects. Thus, we can find: geological objects (local natural semi-precious stones – *‘not even the stones have remained unasked’*), paleontological objects (small mammoth fossils, nummulites, etc.), archaeological objects (primitive stone tools), religious objects (icon lamps, icons – some of them quite old – one of them dates back 400 years ago altars – one dating from 1821, garments, liturgical vessels, etc.), a few old books (from the latter half of the 19<sup>th</sup> century), glass objects (from the

first half of the 20<sup>th</sup> century), postcards, numismatics, philately, photos, old gas lanterns, military objects (two bayonets, a grenade) and many other trifles (some of them 'curious things'). Nevertheless, the essential feature of the collection is given by ethnographic objects and, among them, costumes. *'The folk costume remains an icon to me'*, he says. Most of the collected objects belong to the local ethnographic area (*'the north of Olt County'*, as the collector calls it) and, to a lesser extent, to some neighbouring areas (Argeş, the southern part of Olt County, Romanaţi/Mehedinţi, Vâlcea). The collection also includes several objects made by the collector himself. Constantin Niţu sees himself as an artist, practically the best Romanian artisan in this field (more than that, even a universal artisan: *'the man who knows all folk art techniques'*). This is why his collection also contains personal objects which are part of his biography: childhood, the school years, performance (diplomas, medals, publications or cuttings of reviews or of personal articles, brochures, newsletters, catalogues, etc.).

He confesses that the first collected object was *'my grandpa's wedding shirt, which he did not wear because he missed the chance to be a bridegroom, being sent to the front and dying on the German front'*. He chose the collection objects according to their authenticity, age, beauty, and sometimes because of their strangeness (*'Look, this strangeness made me buy them'*).

Two are the reasons why he introduced fragments of objects or deteriorated objects into the collection: beauty and their self-testimony, particularly from the point of view of craftsmanship and symbols. *'Poor things'...* is the endearing term used to refer to these objects.

It is particularly his relatives who helped him make the collection. The whole family seemed to be talented and keen on weaving and sewing. They had the most beautiful carpets painted in colours made of *'weeds'*. Apart from his family, it was his teachers who encouraged him. He refused to receive some objects because *'they were*

*not a document whereby generations can communicate between them'*.

Constantin Niţu's collection includes a few objects that have *'a history'*, as he puts it: a towel woven by a grand-grandmother for Alexandru Ioan Cuza in order to pacify him when he came to destroy the local monastery, a gift which he refused, finally destroying the monastery; a table where *'Octavian Goga drank his coffee'*; objects (not ethnographic) which belonged to doctor Carol Davilla; a Murano glass bead necklace brought from Venice by Costache Negri for the wife of General Magheru; a fragment from a very old embroidered peasant shirt retrieved from the coffin of a priestess who was exhumed at some point (he designed a shirt according to this model); an icon *'which did not want to leave the country'* and was quite badly burnt when retrieved from the customs; an *'opreg'* (apron) from Banat *'woven with golden threads and Banat woman's hairs'*.

The most exquisite ethnographic objects of the collection are: *'the north-of-Olt blue homespun skirts'*, *'a godfather's „şervete" (towel)'*, a male suit called *'Dacian'* (a two-piece suit with an extremely simple cut and a rough hemp weave, without adornments), *'bridegroom handkerchiefs'*, *'pomneată de mort'* (a handkerchief with a coin at one end and a candle at the other end used for commemorating the dead) (generally woven beforehand); his grandmother had made it 57 years before she died at the age of 91 – her husband had died in the battlefield of Mărăşeşti; no such handkerchiefs are woven today etc.

He discovered similarities between the motifs embroidered on old homespun skirts and those on objects belonging to Sumerian civilization – therefore, a time span of 5000 years; as a matter of fact, he wrote an article on this topic, accompanied by proof illustrations. He is an aficionado of the *'tricolor'* (*'the sweetest three colours'*).

He does not know how many objects are in the collection because *'I have never cared about that'*. He did not make an inventory of the ob-

jects, but he drew up detailed record cards for some of them, according to the model used in specialised museums.

As regards the responsiveness of the surrounding people to his desire to collect, he found that there are three categories: few are good and help you; some are more suspicious and can hardly be convinced to do it; finally, the great majority that will not help you, though they could.

The vice-mayor of the commune appreciates Constantin Nițu first and foremost as a teacher and then as a collector. He promised to give him *'all his support'* if elected mayor. As for the collection, he sees it displayed in a hall of the Cultural House of the commune rather than in a specially designed building which, together with others, would turn into a small 'village museum', as Constantin Nițu would like to see happen.

The village priest views him as the right man *'at the right time, in the right place, probably not together with the right people or between right people'*. In other words, he realizes that his village fellows experience certain feelings of mistrust mixed with envy materialised as gossip, defamation and offensive words. This also hap-

pens because, as a man, he deals with a trade considered by the villagers to be eminently feminine. The priest also seems to value his quality of an artisan more than his quality of a collector: *'he could have dealt more with art, he did not want to be more than just a collector; I think it would have been more interesting if he had dealt more with art'*. *'Our Lord did not leave museums behind Him'*, adds the priest. He thinks that Constantin Nițu's work is valuable especially because it awakens the villagers' memory and conscience of a cultural and spiritual heritage whose richness and value is also explained by its closeness to the Church.

Constantin Nițu dreams of setting up a sort of local village museum in Poboru, on a territory which, once granted by the City Hall, should put together the remnants of old village houses, some of them with different functional roles in the past. The mayor (the former vice-mayor who has been elected in the meantime) seems to be more realistic at the moment: he thinks of finding a place where Constantin Nițu's ethnographic collection, which consists of many remarkable pieces, should be exhibited in decent conditions and appropriately preserved.



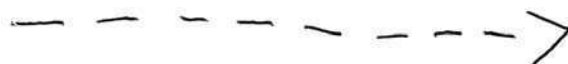














---

Title: "The Doina Dobrean Collection"

Author: Magdalena Andreescu

How to cite this article: Andreescu, Magdalena. 2009. "The Doina Dobrean Collection". *Martor* 14: 183-188.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## The Doina Dobrean Collection

Magdalena Andreescu

Highly populated by Romanians, Subcetate commune lies in the north-western part of Harghita County, in an area inhabited mainly by ethnic Hungarians. A textile collection consisting of Romanian costumes from the first half of the last century took shape in Doina Dobrean's house. A former teacher, Doina Dobrean began to collect a few years ago sewing samples for a school project she was fond of more than she could have imagined. 'How could I destroy a shirt? [...] Nobody cares for these things, you know, people just throw them away or burn them. Others told me: we sent them to the landfill, we burnt them. I was deeply grieved because of that! I was suddenly seized with a thrill. How beautiful these things are! I asked somebody else: do you have any shirts [...] Since I could not find any, I persevered in looking for them.'

The need to preserve the objects handcrafted by her mother and grandmother was another decisive factor that urged her to make a collection. When I saw my mother deeply grieved, I told her: never mind, mother, we'll arrange them in a room of the house to your liking. I prefer putting them here to buying new furniture. It will be alright! Then I'll leave them in my will and thus they will reach a famous museum.'

The way in which local Hungarians preserve their national specificity is another significant as-

pect that is relevant to the decision of putting her best into a time-consuming, scrupulous and financially demanding endeavour. 'I found out that all young people i.e., the Hungarians in Gheorgheni) who leave high-school order a national costume to be preserved at home [...] They don't know on what occasion – an event or a festival – they are going to use it. If only we were [i.e. nationalists], at least to some extent.... I showed my pupils how they preserve their... And how they gradually hand them down...-that's another factor which influenced my decision... For I know it very well, I lived in this area where they used to wear red and black-striped hems...'

The collector's perseverance led to an increase in the number of purchased or donated objects that added to the pieces she made on her own or to those inherited from her mother and grandmother once with the love for sown and manually woven pieces. Apart from shirts, the collection includes other costume accessories, indoor textile (sheets, table clothes, pillow slips, towels – ritual towels included, curtains, carpets). Wooden tools stand proof of the thread processing craft: shuttles, distaffs, weaver's reeds. The collector gathered a few plates and old pots in order to embellish the indoor background. Doina Dobrean made the collection of

shirts according to crystal-clear criteria. 'I wanted local sown shirts because this was of great interest for my book on sewing. It didn't matter whether they were beautiful or not. I also found shirts with similar ornaments embroidered on nylon. I didn't use the sewing machine.' She chose pieces characteristic of her native commune and of the Romanian communes in the area of Toplița (Sârmaș, Capu-Corbului). 'She had many (shirts), but she is not from our village and the other ones were not specific to this area. [...] Those beautiful shirts were somehow typical of Transylvania, of Mureș, of the plain area... Then I said: they are not representative of this area!'

Doina Dobrean does not aim to set up a private museum focusing on her collection, but she believes that this could represent the core of a future village museum built under the patronage of the City Hall: 'I wouldn't be able to take care of it because of my advanced years. [...] I would be willing to work there a few hours a day!' Some members of the community promised to support her. 'Now some of them are reticent, turn a deaf ear to it, but others with whom I collaborated are excited and that's why they helped me. I asked them to gather the shirts, hoping that one day we will set up a local museum. It would be great, madam, because I have a lot of shirts and I would give some to the village museum!' Moreover, she tried hard to convince the local authorities to help her obtain an appropriate space (an old house that once belonged to her family). 'It would be great if we could have this house! Maybe we could do something if we got a hundred dollars. But there are no money and no team whatsoever. You can't do it on your own. [...] I'm not referring to my fellows from Subcetate, not to Hungarians...'

Living alone, the collector preferred to keep silent about the wonders she has collected: 'Not only those who gave me the objects know about this. I keep a record of all objects. I have no bad intention. I won't sell them! [...] I will allow my fellows to donate them to a famous museum.

They must not sell these objects because otherwise I will call down curses on them!' However, after a few villagers had seen the car that was carrying them to the Romanian Peasant Museum, they spread a rumour that the priest sold the shirts. Nobody said anything about the car that brought the objects back, which made Doina Dobrean take action in this respect: 'One Sunday I talked about my collection at the church – there were many people there – and I invited them to pay me a visit.'

With passion and dexterity Doina Dobrean prepares every object to become part of the collection. 'I washed all of them. I didn't boil this shirt because its black colour is of a very poor quality [...] I don't know what happened before 1940 when shirts were made of shining, high quality cotton which did not lose its colour. Even if the lye turns black when the cotton is boiled on the stove, it preserves its colour. The linen gets discoloured and the cotton turns white.' Doina Dobrean did not hesitate to restore the objects in a gentle or more radical manner. 'I received two dirty sleeves full of gas oil that were stored in an attic. I said to myself that I had to run the risk of boiling them since there was no way out. Some dim stains are still visible. I sewed the gussets and the collar and I turned it into a new shirt'. The collection is carefully preserved (low temperature, airing and cleaning whenever necessary, protection against pests) 'I am very careful. This is a period when there are lots of butterflies and I am cautious. I never open the window unless covered by a net. I never keep the door open.'

Most textile objects were initially sheltered in an old kitchen cupboard. Following the experience gained at the exhibition mounted at the Romanian Peasant Museum, the collector purchased a piece of modular furniture where the shirts are neatly arranged on coat hangers. The parade bed made room for some cupboards in which other pieces are beautifully arranged on the plates, protected against dust and natural light. 'It's easier. I pack them, put them in a



cupboard and store them. I don't necessarily exhibit them! I simply store them!'

Scrupulous and diligent, Doina Dobrean drew up an effective record-keeping system, wrote in a register the most important data on the collection objects and sewed an inventory number on every shirt. 'I put down all these details lest I should forget them. I keep a record of them. I wrote down the name of the person who gave them to me, the date when I received them and the time when they were made. Later on I thought of asking them to sign in the register. [...] I also wrote on the shirts on which I also sewed the number. I suffer from heart disease, so if I die one day, people will know the whole thing...'

The collector's approach to the building of the museum also included important research on the evolution of the local folk costume in the 20<sup>th</sup> century. 'I am well-documented! My mother says that some shirts belonged to her or to my grandmother and then I assessed the whole situation, being able to compare them according to the type of material, cotton and beads. Neither cotton nor the decorative motifs have been the same after 1940. They have been modernised due to television and to a greater influence from other areas. After having collected plenty of objects... I said to myself while sewing: how about

writing a book?' The research also included bibliographical studies and visual documentation undertaken in the archive of scanned old family photos borrowed from villagers and of photos taken personally during her trips around the area. It's so nice to display visuals in a museum... [...] Yes, I walked around the village with a camera and took photos of things I liked: house architectural styles, priests officiating funeral ceremonies, the 2005-2007 festival...'

The book entitled *Artistic Sewing in Subcetate Mureş (Harghita)*, launched in 2008 at the opening of the collective exhibition 'The Collection of all Collections' mounted at the Romanian Peasant Museum, is the outcome of over two years of hard work. Both the so much craved-for book she printed on her own and her participation in the above-mentioned exhibition are one more proof that Doina Dobrean is not just a collector, but also a person eager to bring to light and share with everyone the treasure about which she states: 'it is very dear to me because its own language speaks volumes of the industry, the skill and the talent of some women [...] who belong to a different time and to a fascinating world I am trying to rediscover and know, for I feel myself tied with these wonderful anonymous toilers of land.'



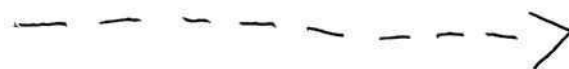






DOINA DOBREAN Subiectele 252		SITUAȚIE						
5/ PROSCAPE (p. 1)								
Nr. crt.	Obiectul	DESCRIERE	Numele - prenumele și adresa donatorului	Data	Proveniența	Data - re	Semnă - tura	Obs.
1	5.1	- burtă din en. de a. cu 4 file multicolore - broderie cu cloșe fide pe fir - conținu - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA - NO		donat personal	1942		- țesut în obște
2	5.2	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră în 2 file - cloșe, la capete - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA (Pog)		donat, conț. franguri legați personal	1942		
3	5.3	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA (Pog)		personal	1942		
4	5.4	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA, 190		donat, Pog donat - broderie	1942 - 1930		- franguri legati de broderie - Pog donat
5	5.5	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN DINA, 192		donat de mama, IOANA DOBREAN	1971		- te
6	5.6	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA, 190		mama POP ANA	1920 - 1930	- te broderie	
7	5.7	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA, 190		donat personal	1981	- franguri	- burtă donat de broderie
8	5.8	- burtă din en. de a. cu 4 file - broderie multicoloră, cu 2 file pe fir - ogie - franguri încheiați la capete, din en.	DOBREAN IOANA, 190		donat personal (țesut + franguri)	1980		







---

Title: "Doctor Kéri Gáspár's Museum of Galoșpetreu, Bihor County"

Authors: Maria Mateoniu, Rodica Marinescu

How to cite this article: Mateoniu, Maria and Rodica Marinescu. 2009. "Doctor Kéri Gáspár's Museum of Galoșpetreu, Bihor County". *Martor* 14: 189-194.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

## Doctor Kéri Gáspár's Museum of Galoşpetreu, Bihor County

Maria Mateoniu, Rodica Marinescu

In 2002 doctor **Kéri Gáspár** inaugurated in Galoşpetreu, his native village, the first private museum representing the area of the Ier Valley. This initiative stands for Kéri Gáspár's attempt to elaborate a local development programme by making recourse to both old objects and his knowledge of history and regional ethnography.

The village of Galoşpetreu is a multiethnic and multi-confessional village mainly inhabited by ethnic Hungarians. The village lies about 55 km north of Oradea city and 15 km north of Săcuieni. It is situated on the Ier Valley, an area with a particular landscape whose ecosystem was unfortunately dramatically changed in the 1960's following a series of draining and territorial remapping works. Instead, the locals preserve the memory of the Ier Valley as it was before the draining works started, a region, as they say, by far more beautiful than the Danube Delta. Furthermore, says Kéri Gáspár, 'what happened here is even more specific because there was no end of a river, but something which took shape after the Ice Age was over. So this was something absolutely specific.'

In Galoşpetreu doctor Kéri Gáspár decided to set up a museum meant to represent the specific elements of the Ier Valley. His extremely motivating endeavour is stirred by the fact that neither the authorities nor the specialists in the

field took the area of the Ier Valley into consideration before the fall of communism. 'The Țara Crişurilor Museum did neglect this area. And, as a matter of fact, the locals, especially the intellectuals came up with the idea that the area had no specific ethnography. Then I said that God cannot be seen, though He exists. We do have a specific ethnographic area, but it has to be searched for and brought to light. I must say that communism disseminated the idea that this culture of the minorities should not be protected. Nobody studied history, [I am referring to] the history of the minorities. It was forbidden.' Therefore, Kéri Gáspár wants his museum of Galoşpetreu to show the specificity of the area where he was born since it has been long defied by intellectuals and specialists alike.

The idea of collecting old objects in order to build a museum occurred to him after he read a few specialised books that helped him understand what a 'peasant museum' means. 'Where did the idea come from? It came from some books on ethnography brought from Hungary and Cluj. They said that the peasant museum – what does it mean? – is a complete peasant household with all its relevant extensions, which belongs to a certain social situation and to a certain epoch.' In order to set up the museum, the doctor thinks of using his grandparents' house

in Galoşpetreu that was inherited from his mother and aunt.

Kéri thus aims to refurbish his grandparents' household and render its original appearance: 'a household which belongs to a mixed family of middle Hungarian peasants.' Only the house was inherited from his grandparents whereas the rest of outbuildings as well as the great majority of objects are his own. He reconstructed minutely the roof, the gates, the barn at the entrance and the draw well for the house to bear the mark of the original - an image of his childhood. In the neighbouring village of Sălacea he discovered a few old outbuildings (a stable, a shed and a pigsty) that he purchased and brought to his museum of Galoşpetreu. 'First of all, this house belonged to my grandparents. It is a 10-15-ha peasant household. Yeomen, rich peasants and landowners lived here [at that time]. This was a middle peasant too. I looked for a similar stately house [with outbuildings] that was a perfect copy of the same household. This is because a well-to-do farmer had a larger, more stately and different [house]. And then [...] I moved the shed and the stable from just one single yard.'

More often than not, doctor Kéri's museum is well known in the region under the name of 'The Landscape House' or 'The Traditional Peasant House', as the website of the commune presents it<sup>1</sup>. The traditional house comprises three main rooms: 'the Protestant room' (looking out on the road) representing the doctor's Protestant grandfather, the kitchen (the middle room) and 'the Catholic room' or the Catholic grandmother's room. He has a rich collection out of which only his grandparents' peasant objects are exhibited in Galoşpetreu: family paintings including the portrait of Sandor Antal, the first owner of the house, icons, Catholic and Protestant books, old documents including a 1899 stamped and sealed certificate of graduation of the viticulture school of Diosig and typical furniture (a table, a bed, dowry chests, kitchen cupboards). Other exhibits worth mentioning are wooden and ceramic vessels originating in Marghita, a ceramics

centre less known by national museum experts, mace reed toys, essential objects like a secret-opening razor, a curling iron, hemp-ironing tools; a boy's and a girl's school sack, a 1901 catechism, a 1914 maths notebook, a geography handbook and a Hungarian handbook of history. Objects indispensable to any peasant household can be found in the pantry, cellar, shed and stable: 'a two-section box where the church's money used to be kept. The priest and the psalm reader had different keys'; pickles, flour and bran containers; [vine cutting] 'trimming scissors'; 'three different and evolution-proof' vine cutting knives engraved with the craftsman's initial letters, wine barrels and glasses; a fishing boat; a net and a fish pond; a sleigh, an archaic plough, a harrow and 'all household stuff [once] used.' Apart from these objects, doctor Kéri's collection also contains archive documents, coins, old books he plans to exhibit in the town museum of Săcuieni. As a matter of fact, doctor Kéri is currently involved in projects meant to save and protect the typical architecture of the area and to revitalize its traditions.

The museum of Galoşpetreu enjoys the authorities' support as much as the EU funds allow it, most projects aiming at reshuffling the infrastructure. '[The doctor's museum] is beautiful and necessary because the collected objects would otherwise be lost. Perhaps it should only develop and benefit from more money. The doctor does everything on his own, without any help from the others. This is his mission and he puts his best into it. If somebody comes here, they will undoubtedly visit the museum. I don't show them the field because they won't see anything there' (Bordaş Carol, mayor of Tarcea commune).

Nevertheless, the museum is appreciated by the small local investors too. Ludovic Kovacs, a guest house owner, states that better roads and 'more museums like doctor Kéri's would be extremely useful for tourism development. If I go elsewhere, I visit museums and churches, [I see] what is the most beautiful and well-known thing

in that specific locality. My wife took her 1<sup>st</sup> to 4<sup>th</sup>-grade pupils to doctor Kéri's museum. She can't help taking them there... Anyway, I have an idea of what to do with tourism. A prospectus should be disseminated at different fairs, so we should start together. Accommodation should be promoted, people should know us. Hungary is well organised in this respect. People should learn about us.' (L. Kovacs).

The museum-house of Galoşpetreu is fre-

quently visited by groups of students and teachers from the neighbouring villages. However, despite their educational visits, most villagers from Galoşpetreu still believe that the doctor has a peculiar passion for traditions, which stirs curiosity rather than admiration.

<sup>1</sup> [http://www.tarcea.ro/foldrajzi\\_ro.html](http://www.tarcea.ro/foldrajzi_ro.html)















---

Title: "Aurel Flutur and His Museum of Chișcău. (*In memoriam Petre Popovăț*)"

Author: Vlad Manoliu

How to cite this article: Manoliu, Vlad. 2009. "Aurel Flutur and His Museum of Chișcău. (*In memoriam Petre Popovăț*)". *Martor* 14: 135-143.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.



## Aurel Flutur and His Museum of Chișcău

(In memoriam Petre Popovăț)

Vlad Manoliu

*‘The Museum is made by collections,  
just as honey is made by the beehive’.*

Aurel Flutur

Between 2008-2009 researchers Petre Popovăț, Dr. Vintilă Mihăilescu and Vlad Manoliu undertook fieldwork as part of the project ‘Heritage and Local Identity. Identifying and Promoting a Few Village Collections from Romania’. The results of our research on „Horea and Aurel Flutur“ authorised museum, as well as the personality of the collector Aurel Flutur are summarised in the following pages.

\*\*\*

Attested in 1551, the village of Chișcău lies in the Beiuș-Vașcău depression, between the Bihor, Pădurea Craiului and Codru Moma Mountains. Spectacular karst phenomena are a feature of the low chalky mountains near the village. Here lies Peștera Urșilor (The Bears’ Cave), one of the most beautiful caves in Europe. The name of the village comes from the inhabitants’ old occupation. ‘There was a foundry in the village that lent its name to the village of Chișcău. In Hungarian „chișco“ means a small foundry’. (Aurel Flutur)

The village was full of households managed by poor people. ‘They dealt more with woodcutting and food transportation. They delivered potatoes and apples cultivated here and brought wheat and corn instead’. (A.F.) Apart from their regular occupations, the villagers began to work in other parts of the country as well, especially at Sohodol, in Banat County. ‘I harvest wheat in Ponor/ My swain works in Sohodol’, says a local folk song. Many inhabitants have been working abroad for 20 years (around 15-20 per cent).

The Flutur family has lived like any villager from Chișcău. At the beginning, they only did seasonal work; during the communist regime all boys learnt a trade, just like Aurel Flutur who became a driver after having completed seven grades and military service. Taking advantage of the post-1989 job opportunities, Aurel Flutur’s children went to work in Spain.

Aurel Flutur’s biography is typical of a peasant from Bihor whose intelligence and ingenuity helped him overcome the frequent hardships of a miserable life. Born in 1940, he was left an orphan at an early age and adopted by an aunt and her husband who raised him like his real parents. ‘My father wanted me to become a woodman or a teacher.’ (A.F.) But, as the collector says, ‘I’ve never liked to stay in one place. No! I did neither of them. I’ve always liked travelling.’

(A.F.) After completing the military service and attending a 6-month driving school, he first became a truck driver and then a taxi driver. A tireless curiosity brought him professional satisfaction. 'It was much better because I could talk to people'. (A.F.) The jobs he chose as a driver mirror his never-ending curiosity: a driver on geological expeditions, the only taxi driver in the town of Ștei.

He started collecting things at the age of 18 and, little by little, this passion has turned from an ordinary hobby into the *raison d'être* of his existence. Chișcău is quite an isolated village. 'Before I became a collector I hadn't seen any museum because there were no transportation means and there was nowhere else to go. My first trip was 6 kilometres from home, dressed in white peasant trousers. The waistband tore off and I fastened the trousers with a tendril until I got home. That was the first time when I saw a light bulb. I was a first-grade student'. (A.F.)

At the age of 21 he got married to Lucreția (Cheița) who was 17 (born in 1946). They have three children and have always felt a rare passion – that of collectors and museum owners.

When Aurel Flutur got married, he was already a passionate collector who spent his last penny and leisure time, on the one hand, and worked hard, on the other, to gather various objects. 'I definitely paid for them! I spent thriftily to make sure I had enough money to pay for them. Sometimes I had to work in order to have them. I've never worn a suit, not even at my wedding ceremony'. (A.F.) At first he used to store all the objects in his house from Chișcău. His wife got fed up with the old rubbish, especially with those full of dirt and parasites. 'My wife used to tell me: <Hey, man, stop gathering these foolish things 'cause my house is full of bugs.>' (A.F.) 'When I brought different objects home, Cheița often threw them over the fence' in a 'barren garden' (A.F.). Fed up with bugs and old rubbish and always penniless, Cheița left her husband after eight years of marriage and took one of their children with her. 'She got sick of

living with me because of this old rubbish (A.F.), and also because, instead of staying with his family at home on Sundays after a whole week of hard work, Aurel used to search for 'old rubbish' and buy it. When he learnt that his wife had left him, Aurel rushed to bring her back. He explained to her that he would never give up 'gathering old rubbish but he would find some methods to clean them up and to avoid storing them in the house'.

This event reflected the fact that the collector had to face the serious problem of cleaning and storing the objects. He used different methods. 'I took them (i.e., the objects) to the river down the valley. I dammed up the river with stones until it reached one meter in depth. I kept them immersed and covered them with stones lest the water should sweep them away. Whether I gathered wood, fabric or anything, I kept them all immersed and left them there for three days. In doing so the bugs, the worms and all that... disappeared. I dried them in the shade because otherwise they all got out of shape if dried in the sunshine. I experienced that too. Some of them deteriorated.' (A.F.)

People like Ioan Godea, Nicolae Brânda and Aurel Chiriac gradually taught him how to store and disinfest the objects. His wife was little by little contaminated with her husband's passion. She took part in finding, purchasing and arranging the collection pieces; she was extremely concerned, like her husband, with the fate of the collection, so both are now collectors who make a perfect team.

The collection has grown in time, overcoming both financial problems and the lack of specialised knowledge. However, Aurel Flutur's great intelligence is backed up by a great curiosity, patience and deftness. He gradually and cleverly got closer to those who could teach him how to develop and channel his passion: the teacher of Romanian and headmaster of the school of Beiuș – Darabanu; Prof. Nicolae Brânda, PhD (director of the Municipal Museum of Beiuș); Ioan Godea (for a while head of the

Ethnography Department of the Țara Crișurilor Museum of Oradea); Barbu Ștefănescu and Sever Dumitrașcu (former directors of the Țara Crișurilor Museum of Oradea). Nicolae Brânda and his wife Georgeta as well as other employees of the museum of Beiuș have been his friends for a long time. 'We met 30-40 years ago, both of us were young. I am 67 and I have travelled a lot with Flutur. I taught him a lot and he taught me a lot about these places'. (N.B.)

He has had a special relationship with Prof. Aurel Chiriac, PhD, the current director of the Țara Crișurilor Museum of Oradea. Aurel Flutur was an employee of this museum for a while and his collection was for a short time considered 'to be part of our museum complex. A part of its exhibits have been transferred to our museum inventory.' (Aurel Chiriac) He taught Aurel Flutur the meaning of museography and took him on a professional trip to Italy where Flutur had the opportunity to visit great museums. It is Aurel Chiriac who has also been in charge of arranging and rearranging the objects collected by Aurel Flutur, turning them into an authorised museum. 'I am directly responsible for introducing explanations and photos which build up the present image of the museum. I have made a selection of the most interesting and valuable pieces. I have also built up a museum circuit...I have grouped the objects according to various themes and written explanatory texts... Flutur had the chance to develop his collection under the protection of our museum and of some of its employees... I am in charge of the whole reshuffling (i.e., of the museum).' (A.C.)

We (the National Romanian Peasant Museum of Bucharest) contacted Aurel Flutur in 2008. We tried to offer him the opportunity to get in touch with other private ethnographic collectors within a project called 'Heritage and Local Identity. Identifying and Promoting a Few Village Collections from Romania.' As part of the same 2008 project, the National Romanian Peasant Museum organised a specific training workshop attended by the Flutur family and seven collec-

tors from all over Romania. Both the museum and these eight collectors mounted an ample exhibition called „Robii frumosului“ (Slaves to the Beautiful) where they displayed pieces belonging to the eight collections. Aurel Flutur proved a remarkable ability to rapidly befriend the visiting researchers of our Museum. Personally, I can say that my relationship with Aurel Flutur is now more than a strictly professional one. Aurel Flutur has earned my respect and deep sympathy.

Aurel Flutur is a talented person. As a member of „Miron Pompiliu Association of Folklorists of Bihor“ he gathered a large amount of folk literature in his travels. He published a part of it in „Anthology of the Folk Culture of Bihor“, vol. I – Ballads, vol. II – Legends.<sup>1</sup> He also culled much lyrical verse which, to his disappointment, was lost by a well-known folk singer from Bihor.

In 1974 he exhibited for a few years a part of his collection at the House of Culture in the town of Ștei. He had already brought the whole collection to his home in Chișcău in 1981. Later on he bought an old house and built a 300-sqm hall in order to protect and exhibit his collection. He also uses the household's inner yard, a street-front shed and the back yard. In the summer of 2009 he built there 'a shepherd's hut' – <băceag> – where the shepherd makes cheese'. (A.F.) This hut hosts the ordinary tool inventory of sheepfold and its fireplace. In the yard Aurel Flutur also built an oven for burning ceramics. He bought an old 17-meter-long shed he wants to design and use with the typical inventory of a household. This cannot happen yet because of financial difficulties.

The household's yard shelters some large barns the collector uses as warehouses for his objects (double copies, deteriorated or still unconditioned pieces). The lack of money is Aurel Flutur's greatest grief. He sells some of the objects and buys other objects instead in order to get by, organises exhibition halls, covers the expenses for cleaning services and electricity. The Culture Department with the County Council of



Oradea is apparently ready to offer him financial support. He tried to elaborate a project in order to get funds from the European Union, but 'to no avail.' (A.F.)

He tries to sell objects in famous museums, guided by the desire to preserve and offer his achievements to all people. Many objects he has collected are exhibited today in the Țara Crișurilor Museum of Oradea, the Agriculture Museum of Slobozia and the Village Museum of Bucharest. 'When I have two or three objects of the same kind, I would give now and then only to a reputed museum. Nobody buys them. I don't sell them to foreigners. God forbid! I donated <Focul viu> (the Living Fire) to you (the National Romanian Peasant Museum).<sup>2</sup> Last year I sold a Gypsy cart to Răzvan Ciucă (the director of the Agriculture Museum of Slobozia). All that I earned from Mr. Ciucă was invested in cleaning services, treatment of objects and re-decoration of the museum. I am very pleased with that because otherwise I couldn't do anything.' (A.F.)

I spent some time with Aurel Flutur, being careful to the way in which he sought and found various objects. He uses a real network of informants. Tourists from all over the country visit Chișcău because Peștera Urșilor (The Bears' cave) lies here. Mr. Flutur is very skilful at talking to them and 'untying their tongues', thus learning of old things. It is in this way that he found out about an old 'die' (door lock) and a tobacco shredding machine owned by a Hungarian from Satu Nou, Arad County. I accompanied him to the place where, to my surprise, the owner donated him the two objects. Aurel Flutur was deeply impressed and invited the owner to pay him a visit. He hardly ever gets donations. During the time spent with him he also received two splendid big jugs and two old flax combs from the village of Măgura. I also witnessed the purchase of an old stone grinder from the village of Dud, Arad County. Aurel Flutur buys things like a well-versed merchant who, unfortunately, has...little money.

He is deeply engaged in all the significant matters related to the life of the village. He has earned everybody's respect as an industrious man, which helps him get closer to the objects that cause him a lot of trouble, forcing him to increase their price when purchased.

Like his and his wife's personality, his museum is well-known in the area. He often participates in folk fairs; three years ago he attended the 'bread fair' organised by the Bucharest District 2 City Hall, where he baked bread; he also took part in the 'Palinka-makers' Fair' in Oradea and in the fair from Cetatea Oradiei. He won the first prize at a bread fair in Hungary where he baked 'balmoș' (shepherd food made of sweet sheep cheese and corn flour) (A.F.).

He has rooms to rent, so this year he has organised (and partially sponsored) a working camp for children willing to learn how to paint eggs, an action supported by the Culture Inspectorate of Oradea. Twenty students together with their teacher spent ten days in the camp to learn about traditional customs like 'needlework, the making of bead strings, pottery and weaving' (A.F.). He also organised a ten-day sculpture and glass painting camp. In August 2009 the students of the Fine Arts Faculty of Timișoara spent around ten days in the camp. Cheița and Aurel Flutur wished them a warm welcome. 'They ask me to support them because they have no money, but 'they beg for money from the beggar', as the saying goes.' (A.F.) These camps were organised by the 'Gata oricând' (Ready Anytime) Foundation of Oradea in association with the Flutur family.

When you reach Chișcău and ask about the Flutur Museum, people show you the way and tell you that this is the only museum in the area, 'Domnocu's Museum.' ('People have nicknamed me „Domnocu“ for long' – A.F.) The museum welcomes you with a street-front shed and pieces exhibited in the open. Large industrial objects tempt you to get closer to them: two mowers pulled by horses brought from Switzerland, threshers and tractors and a waste fire hose. The

most interesting piece is a still functional 1907 locomobile manufactured in Budapest.

A large placard invites you to visit Horea<sup>3</sup> and Aurel Flutur Museum and says that admission is free. Near the placard lies an old well Mr. Flutur would like to move in the middle of the inner yard. The entrance is flanked by two large wooden sculptures naively representing Aurel and Cheiţa Flutur. From the spring of 2008 (when I visited him for the first time together with my regretted colleague Petre Popovăţ) until this summer the owners rearranged the museum objects, reconditioned some of them, spacing them out, introduced comments and photos here and there. Prof. Aurel Chiriac, PhD was responsible for rearranging the entire museum. 'I organised it thematically in order to make it more accessible to the public (mining, wood processing, school, household appliances inventory, textiles and costumes, pottery, etc.). I somehow managed to build up a museum circuit. The lighting system still has to be improved, to say nothing of the surveillance system, which is the most serious problem. We still keep in touch.' (A.C.)

The museum has no custodians, admission is free and common-sense itself protects the exhibits. 'Our villagers are not thieves. Though some pieces are stolen by tourists on and off, they are most welcome because there are very many visitors and only few thieves.' (A.F.) When home, Aurel Flutur is delighted to explain to visitors the history and usefulness of each object. You get in, have a look and, if you like, you write a few impressions in a notebook lying on a stone altar table which dates from 1807. Many impressions have been put down in more than one notebook since the collection was open to visitors. You find there names from Romania, but also from Poland, the Czech Republic, France, the Low Countries, from the neighbouring Hungary and Germany... Ceauşescu's brother and sister, village fellows and museographers from reputed museums, school teachers going on a trip with their students, His Royal Highness Princess

Margareta and Prince Radu have all written down their impressions in this notebook along the time. There is an impressive range of visitors whose common denominator is the respect and amazement aroused by the devotion of a man who did his best to create not just a simple collection, but a great museum. 'He managed to overcome two systems at once, since nobody has ever given him anything. I hardly know anybody with such a steady passion. It's different when you have money. Not the same happens when you have to make strict calculations in case you want to buy an object... He started from scratch and has achieved what we can see today.' (Nicolae Brânda)

When you enter the museum, you immediately find yourself in a large inner yard with objects displayed all around. Flanked by stone grinders, wooden benches typical of the area lie in the middle. On the right-hand side of the entrance there are a few panels whose texts written by Dr. Ioan Godea and Prof. Aurel Chiriac, PhD are also translated into English, French and Hungarian. One of them (written by Ioan Godea) explains the characteristics of the area and its traditional objects. The other text (written by Aurel Chiriac) is called 'Man sanctifies the place'. The text highlights the fact that the visitor enters a museum that was officially recognised in 2005 and is the result of 'the effort of a family who has shown for over 40 years a special interest in collecting the traditional heritage of the Romanian villages belonging to the ethnographic area of Beiuş and its neighbourhood, with a particular focus on the Apuseni Mountains.' (A.C.) Opposite the museum lies a bench surrounded by beds of flowers, which actually grow in any propitious place. The little bench is propped up by two large cart wheels and leans against a porch adorned with folk pots and plates typical of a peasant house. The left-hand side of the yard is represented by the outer wall of this house protected by a wooden balcony; a superb collection of ceramics hangs on this wall and nearby: a potter's wheel from Sălişte de Vaşcău,

19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century Hungarian and Austrian places, Romanian bowls and pots from the well-known ceramic centres of the area – Cărpinet, Criștior, Leheceni, Săliște de Vașcău, Valea Neagră and Lelești –; the current ceramics style is represented by pots and bowls of Leheceni entrusted by their artisan to the Flutur family in order to be sold. Between stands with large pots, there are photos showing their manufacturing process which is also a visual clue to the traditional ceramics fairs in the area.

The traditional crafts of the peasants from Bihor – mining, smith's work, wheelwright's work, leather dressing, boot-making, shingling, coopering – are put on display on the right-hand side in a covered gallery and in a room open to the yard. Hundreds of pieces, which are both interesting in themselves and due to their association and ingenuous exhibition, are highly suggestive of the main crafts specific to the villages in this area.

An exterior staircase leads to the upper floor of the room open downstairs to the yard. There are five small rooms here. The first one shelters several pieces of furniture, papers and photos that once belonged to 'the last outlaw from Bihor whom the elderly nicknamed Oneață' (A.F.). The outlaw Oneață (whose real name was Gabor Ioan), dead in 1913, was a grand-grandfather of Cheița Flutur. His picturesque story is told with pleasure by Aurel Flutur who also found in a secret drawer of a 'podîșor'<sup>4</sup> a few letters that Oneață sent from prison to his wife who had reported him to the authorities.

The next room reconstructs an early 20<sup>th</sup>-century classroom with desks and a shaky master's desk and with its typical maps and stationery. One can also find here the first object of the Flutur collection – a wooden schoolbag that his father made of board. 'My schoolbag was the first object I preserved. I was not a frolicsome boy... every winter I used to play with snow together with the other children. It so happened that I needed another slate every two or three weeks because I broke it all the time. My father used

board to make the schoolbag. When ready, I put it on my back and I started running through the village. It made a lot of noise because my father put nuts in it.' (A.F.)

Another room is a faithful reconstruction of a peasant indoor typical of the area; the next room dedicated to textiles exhibits distaffs, reels, swingles, a linen-smoothing winding board, winders and peasant fabric on the walls.

Peasant kitchen objects are displayed on the floor: an 1811 wooden cupboard, a flour chest, a churn and many other things.

Coming back to the inner yard, we enter a corridor where death is the prevailing theme: wooden tomb crosses, bells for oxen pulling the hearse<sup>5</sup>, the bench for the dead, a cenotaph, etc. Death-causing objects are exhibited in two glass cases on the left wall. A few objects (lances, halberds) were discovered in the village of Chișcău between the 12<sup>th</sup> and the 19<sup>th</sup> centuries.

A small room with musical instruments and old radio sets is situated on the left side of the corridor. A part of the room shelters various household appliances like gas lanterns, grinders, irons, etc.

The corridor leads the visitor to a large hall with an area of about 250-300 sqm. Many big objects are grouped here: 'I focused on means of transport which are displayed here because the objects are big and it's easy to see them.' (A.F.) We find here an impressive collection of Schwab trunks and especially the big Gypsy cart from Banat ('made by a German, though ordered by a Gypsy' – A.F.), decorated with 52 metal snakes, as many as the weeks of the year. There are also Romanian carts, sleighs, small carts and a mobile bread oven. On the left we come across many objects used for yielding and preserving the fruit of the earth: ploughs, harrows, barns and baskets, cereal boxes, small agricultural tools. The hall is made of concrete, with walls made of brick and a sheet iron sky-lighted roof. An impressive collection of bells and cattle bells, padlocks, locks, hobbles, stirrups and saddles – hundreds of objects which fascinate by their

diversity, quantity and picturesque aspect – hangs on horizontal bars, above the pieces exhibited at ground level. The hall centre is an empty passage skirted by peasant porches, whose role is to isolate the pieces and to protect them from the visitors' 'too active' curiosity. An old wooden sewing-machine, telephones and old typewriters lie next to a corner of the hall that contains objects brought from Spain.

A shed typical of Beiuş that lies in the yard shelters a cart, a wagon, oxen yokes, a harrow, beehives made of clay-glued rods, barrels, nut drying hurdle work.

Aurel Flutur's museum contains approximately 2500 objects, being more than just an ordinary collection. Thus, the owner defines the way in which the collection turns into a museum: 'The Museum is made by collections, just as honey is made by the beehive'. (A.F.)

It is worth mentioning that Aurel Flutur is familiar with each object of the collection, he can describe it, providing details about its usefulness and exact origin. 'Wherever I travelled I used to talk to the person who gave me the object. I was fond of asking them a lot of questions.' (A.F.)

Aurel Flutur has a personal opinion of what a collector means, but he shows at the same time more than just a professional interest. 'I cannot leave (i.e., the past) to go to ruin under my eyes. I don't need it, I've got an object or two objects of the same kind, I am aware that I cannot wear four hats of the same kind at once; I have one, let's say two, spare objects; but I can't stand seeing people throwing it (i.e., the old object) away, I can't stand seeing it destroyed and this is why I make it mine'. (A.F.)

Aurel Flutur is an innate collector. He is also a very good merchant and negotiator, which definitely adds to his passion for collecting things. He started from scratch and, without any support, he built up a museum on his own. The respect for his passion and its outcome made him befriend some educated people who helped him learn in his turn and cultivate his passion systematically. Aurel Flutur is a singular man. The

nickname „Domnocu“ made the villagers consider him for a long time a weird man who gathered useless objects he even paid for. 'People in the village used to say: 'Goodness me, this man has gone mad! Domnocu is mad and so are his woman and babies!' (Cheiţa Flutur)

After the Bears' Cave opened to the public, tourists coming from all over the world started to visit Aurel Flutur's collection and to admire it, expressing their respect for it. The foreigners taught the villagers to respect their fellow. Nobody is a prophet in his own country. Aurel Flutur distinguished himself as a museum owner with the help of people who came from abroad. The villagers from Chişcău 'admit it today, they are even amazed and they themselves come here with their relatives and friends. They cannot help visiting the museum. They are pleased to have such a museum in their village. If I go somewhere, people recognise me and tell me: <This lady comes from the village where the museum lies>. All people in the depression of Beiuş and even in the entire county know us.' (C.F.)

The neighbour of the Flutur family, Manea Floarea (she is 71, born in Măgura, married and lives in Chişcău) says: 'When he set out to build the museum, many people thought that he was mad and that he collected rubbish in his home. Now some people praise him, others are envious'.

Many villagers share the same opinion (Manea Traian, Gabor Augustin, Ungur Ioan, Toma Aurel). Stelian Gruie (he is not from Chişcău) drives a minibus between Oradea and Pietroasa commune, to which the village of Chişcău is affiliated. He told us that he had been familiar with the collection for 14 years and that he has visited the museum many times. In fact, when I got on the minibus, I told the driver where we wanted to go. He started laughing and told us that Flutur is well-known throughout the county. He phoned him and agreed with him on a place where Flutur was to wait for us.

Though admired by his village fellows and well-known throughout the entire county, Aurel

Flutur is not fully appreciated by the mayor of the commune. Aurel Flutur is a righteous man, he cannot put up with any kind of abuse, which makes him disagreeable. Instead, vice-mayor Cornel Pilea has a very good opinion about his museum and views it as a support for the village of Chișcău.

Teacher Nicolae Brânda from Beiuș summarised the whole situation: the nickname „Domnucu“ clearly differentiates him from all the others. They first made fun of his madness and now they are envious. They have a very good reason for being envious because the today's collection has not only a great ethnographic value, but also an economic one... His collection might be the greatest private ethnographic collection in Romania.'

The way in which the collector Aurel Flutur sees himself is very interesting. He is obsessed with the desire to protect the traditional heritage by collecting its objects. Both he and his wife love their great collection; they are proud of it and honoured to be respected by all people around them. They are often burdened with the responsibility for their museum. He hopes that his children will take it over, but this fading

hope makes him very sad. He would like to insure the objects; some fellows' envy puzzles them. Both have a sharp sense of humour and continue tenaciously to preserve and love each object they collect.

The fact that you first have to go through the museum in order to enter the Flutur family's household is not devoid of significance. Thus, you draw near a wooden house with a large verandah, which lies very close to another fairy-tale-like wooden house. Both houses (the dwelling and the summer kitchen) proudly boast their harmonious oldness. However, the interiors ... are equipped with all that modern man needs: heaters, bathrooms with showers and hot water, a refrigerator and a stove, even a microwave oven! The household is a mirror of their souls and occupations. Though tied to the traditions of the past, they whole-heartedly use today's innovations. Their museum is also interesting due to its permanent and animating dynamicity: the Flutur couple is always looking for the best exhibition methods and learn all the time. In a nutshell, they refuse to stay stuck in contemplation.

## Notes:

<sup>1</sup> Vol. I – Ballads, the Guiding Centre of Folk Creation and Mass Artistic Movement of Bihor, Oradea, 1979, pp. 95-96 and 116; vol. II – Legends, Miron Pompiliu Association of Folklorists of Bihor, Oradea, 1980, pp. 15, 23, 32, 38, 49, 72, 76, 106.

<sup>2</sup> 'Focul viu' (the 'living fire') = a wooden archaic device used to make fire by rubbing two sticks together.

<sup>3</sup> Horea Flutur is the youngest son of the collectors, currently working in Spain; his parents hope that he will come back to Chișcău, where he will carry on their activity.

<sup>4</sup> podișor = wooden cupboard

<sup>5</sup> According to tradition, in the villages of Bihor the dead were brought to the tomb only in oxen-pulled hearses.





# MARTOR



---

Title: "Slaves to the Beautiful. Village Collections in Recent Romania"

Authors: Adi Dimcea, Dan Turcu

How to cite this article: Dimcea, Adi and Dan Turcu. 2009. "Slaves to the Beautiful. Village Collections in Recent Romania". *Martor* 14: 201-208.

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

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

*Martor* is indexed by EBSCO and CEEOL.

## Slaves to the Beautiful Village Collections in Recent Romania

Adi Dimcea, Dan Turcu

Taking shape in the village of Tisa from the historic area of Maramureş, Maria and Nicolae Pipaş's collection can be considered a synthesis of the cultural life of the region. Made in an area abounding in traces of traditional culture, the collection comprises both folk and cult art objects. The owners' wish to live among the objects they collected turned their house into an inhabited museum which erases the boundary between private space and collection exhibits. Those who cross the threshold of this house enjoy the aesthetic value of the collected objects and, what is more, they benefit from its hosts' competent guidance and erudition.

The house of the Pipaş family imposes itself from the very entrance by simplicity, vividly coloured walls, plants and hedges. A closer look reveals different collection objects unobtrusively scattered around the yard: a few stone sculptures are hidden among the branches of a magnolia, a few wooden sculptures lie a little further and, if you look at the garden, you discover two eye-catching electric-blue frescoes. The hosts welcome you in a warm voice and show you each and every object burdened with time and history.

The yard shelters a wooden arbour where the Pipaş family welcomes on sunny days their guests, occasional visitors and different persons

with whom they collaborate in developing the collection. Surrounded by costume pieces, ceramics and peasant dowry chests arranged both on the walls and on different supports, **Nicolae Pipaş** shares impressions on the manner in which he arranged the pieces, exchanges objects or sets a price for new things. *'Usually, if the weather is fine we drink our coffee here and chat with the visitors, in case there are any.'* (**Nicolae Pipaş**) Now and then a villager brings old objects from his home with the intention of selling them.

An attic and a shed in the yard add to the six rooms in which all objects are exhibited. Different types of visitors, from average people, Romanian and foreign tourists, to high officials and heads of state, have crossed the threshold of these rooms along the time and written down their impressions in the notebook lying on the table near the bookcase. *'We have four notebooks full of signatures [...] over a thousand visit cards'* (Maria **Pipaş**)

The collection took shape in different ways. The pieces belonging to the rural milieu were collected during the Pipaş family's trips to the villages of Maramureş, where they bought and sometimes received various objects from the locals. A major part comes from exchanges made by small groups of collectors who carry out their

activity in the area of Sighet and Baia Mare. Nicolae Pipaș is part of such a group. Regarding the matter of fine art, the Pipaș family exchanged hand-made or purchased textiles for paintings collected from their very authors.

More often than not, the two collectors confess that the objects have been selected according to aesthetic criteria: *'I've never collected objects I dislike because it's very difficult to accommodate a tenant you dislike; the same happens with an object. I don't need what I don't like [...] We've always been slaves to the beautiful'.* (Nicolae Pipaș)

A notary by trade and then a teacher until 1969, Nicolae Pipaș has been keen on collecting objects ever since he was a child. *'I started collecting things when I was 10: stamps, illustrations, postcards, coins, old books and documents....'* Then I started to collect icons, which my wife initially disliked. *'I was fond of collecting icons, but my wife didn't like it'.* Maria Pipaș could talk hours on end about lace, chinaware, painting and graphics, which make up her favourite collection. Nicolae has a soft spot for ceramic objects and the philatelic collection. *'I have been attracted to ceramics and God knows how long I've wandered through the villages of Maramureș to collect them! Philately gives me a lot of pleasure. I get bored when I watch TV, so I'd rather look at some stamps'.* Touched by her wife's weakness and love for chinaware, he gradually started to collect it too. *'My wife is fond of chinaware and so am I. [...] She has treatises on all chinaware...in the world'.*

The lace and old embroidery collection made up of pieces dating from the 18<sup>th</sup> century is one of the most beautiful and well represented. There are over 2000 complete pieces, fragments or samples in different styles and techniques and made of a wide range of materials. Clothing pieces like dresses, blouses, scarves, aprons and lingerie are the highlight of the collection. All are made of fine lace which is either genuine or combined with fine fabric and habcarciefs with *entredeux*. The pieces are part of the Torchon,

Brussels, Bruges, Binche and Ducesse de Chardinal types. Most embroidery pieces of the Riche-lieu, Madeira and Toledo type were bought from different collectors or from the embroidery workshops in Sighet.

The *piece de resistance* of the engravings collection in the attic is the series of seventeen works of the famous artist Marcel Chirnoagă that represent scenes from the Apocalypse. We can also find here drawings and engravings by Nicolae Apostol, Ștefan Dumitrescu, Octav Grigorescu, Vasile Kazar and Corneliu Baba. The Pipaș family started to exchange objects with Romanian artists around 1971 when they mounted the first exhibition of carpets woven in vegetal colours at the Culture House of Baia Mare.

The collection of books and documents has been one of the old passions of Mr. Pipaș: volumes by Tolstoy, Eminescu, Creangă, Alecsandri, Sadoveanu's complete works in 24 volumes, numerous history, art and old religious books. Part of them were donated by a priest from the village, others were bought from a teacher in the village and from second-hand bookshops in Bucharest. Many Maramureș diplomas are neatly ordered next to them. Real miniature family histories, the old documents bring to light the local past that is still living in the memory of the collectors that own them. The Pipaș spouses' stories about the noble families of the past are one more proof of their refined taste for the collected objects, of the accuracy of knowledge and historical narratives and of the style and composition of these objects.

*'We show them and tell their story... for instance, in the case of painting, we briefly present the biography of the painters in question, then in the case of folk art, we explain to people why glass-painted icons were made, who made them and why they are artistically valuable, then, for example, we tell people about the wide range of wooden objects in the yard.'* (Nicolae Pipaș)

After spending a few hours in the Pipaș family's house, many visitors ask him: *'How come that you know so many things?'* Mr. Pipaș gives

a natural answer: *'I've read about them and talked to the elders. I've always had a weakness for the elders who have told me stories about such things.'*

*'We tell people all that we know, we want them to be delighted and to gain some knowledge when they leave our house because we want them to know what we have read for years on end, since there are many who have no idea about it. I managed to learn about a lot of things because I had access to specialised materials, to an old book, to the history of...lace, for instance. People are not familiar with the styles and techniques, so I explain to them! [...] This also implies teaching skills. That's what I think, you know? Teaching skills, putting your soul into it and sharing what you know with your fellows!'* (Maria Pipaş)

A certain connection with the local past and the space in which the collection took shape is revealed by some exhibited objects which are continuations or transformations of the local artistic creation, as is the case of the textiles handcrafted by the two spouses who started from local motifs that were later on reshuffled function of aesthetics needs: *'An old woman lived in the village [...] and my wife taught her the skill. I didn't know about that. Then she taught me,*

*she showed me how to do it [...] She was taught by another old man, that's how the craft is handed down from one generation to another [...] There is no alien decorative element'* (Maria Pipaş)

Apart from the obvious need of *what is beautiful*, this endeavour and endless work that has been done since youth relies on the collectors' slightly imperious desire to store the things collected for decades in a local village museum: *'Everything, absolutely everything must be preserved, these things must not be lost or alienated because making a collection is no easy thing to do [...] in order to preserve and show the future generations how people lived before.'* (Maria Pipaş)

The Pipaş family is currently searching for new premises meant to store the objects they possess and want this way to set up a private museum in their village. Though their passion for collecting objects and knowing their past is still alive, despite their advanced age, they betray a shadow of a doubt when talking about the future of their objects. *'We do not alienate these objects but we'll left them in a will and they will be given to...'* [Maria Pipaş]. *'We crave for a museum here... I'd like that... I'd like to come back here after 20 years to see it'* [Nicolae Pipaş].





















