MARTOR

Title: "Quirks…"

Author: Ioana Popescu

How to cite this article: Popescu, Ioana. 2010. "Quirks…". *Martor* 15: 11-12.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Quirks...

Ioana Popescu

It seems that ethnologists and anthropologists have more of these than the rest of the world... In fact, all the creators and collectors are haunted by similar ideas and obsessive projects. If so, it is worth mentioning that ethnologists, particularly "museum ethnologists" are concurrently creators and collectors – of both objects and stories.

Every year the Peasant's Museum anthropology review publishes the results of the most important research of the year. It is sometimes difficult to say which research has been most interesting or original since the arguments provided by each research team are equally valid. On other occasions – this year, for instance – nobody thought that a specific project could be published since it did not near completion. Then Carmen[i] came up with a proposal entitled *unpublished quirks*, which was unanimously accepted because everybody felt that they had many things to say apart from the topics they researched. Symptomatic for the way in which we understand the joy of freedom seems to be the fact that it was Carmen herself who did not find anything in her desk drawer, or she simply did not want to unravel a content that was not sufficiently ordered... Anyway, some brought to light in-depth analyses resulted from their ongoing and long-term research, others had only sketches of forthcoming serious studies that were still a long way from going to press, whereas others kept texts whose publication process faced hostile circumstances. However, as it usually happens in real life, the texts were accepted by some publishing houses only after they had been forwarded to the *Martor* review. Finally, the preliminary meetings meant to titillate recent memory led to the re-emergence of the always resumed project on our memories of Irina Nicolau, a friend and mentor who left her deep and touching mark on each of us. Irina taught me that every thought, every text, every book has its own destiny, that they will not be published or that they will be published, regardless of their author's insistence, in an opportune moment that should be neither outrun nor ignored. Maybe this was the opportune moment for the first collection of memories. Once again we realized, as Aina[ii] herself says in her text, that we know all sorts of things about Irina but we do not know anything for sure, so as to be able to say, *'that's how she was'*. In this respect, we make use of all the drawings of Mihaela Schiopu who, thanks to the generosity with which Irina shared her wide array of ideas and creations with everyone, kindly put them at our disposal. Unfortunately, space constraints compelled us to select only a few.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Whenever we get involved in a team editorial project, we make recourse to well-known collaborators and friends. A working group – always in *stand-by* – ready to take action immediately has thus been set up over time. So we asked for the help of our friends, former colleagues and professors. Only apparently at random, some topics have thus been sketched. I somehow expected the themes to be generally related either to recent history and present-day issues or to village and city matters, faith, communism, transition, etc., for we know each other's interests very well. At the end of this explanatory note I am wondering whether one can make a connection between these unpublished texts stored in a drawer and the Romanian public's weakened interest (and, consequently, poor selling) in contemporary phenomena.

Notes:

[1] Carmen Mihalache, coordinator of MARTOR Publishing House

[2] Aina Safarica, the younger sister of Irina Nicolau and Iorgu's grandmother

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Le Décret d'État de 1959 – entre la peur et l'acceptation de la souffrance"

Author: Maria Mateoniu

How to cite this article: Mateoniu, Maria. 2010. "Le Décret d'État de 1959 – entre la peur et l'acceptation de la souffrance". *Martor* 15: 15-27.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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 Décret d'État de 1959 – entre la peur et l'acceptation de la souffrance

Maria Mateoniu

Dans le territoire roumain, les monastères ont été perçus depuis toujours comme des lieux de réclusion. Ils se sont constitués comme des entités spatio-temporelles complémentaires aux villages et aux grandes villes, c'est-à-dire des lieux de traditions que la société peux récupérer ultérieurement pour mieux fonder ses propres idéaux (Manolescu 1995 : 43-62 ; Ibid. 1996 : 207-216). C'est en raison de cet attribut fondamental que les monastères orthodoxes roumains ont subi l'intervention de la police politique du régime communiste qui les percevait comme des « centres réactionnaires » (Vasile 2000 : 179). Le refuge des opposants du régime dans les monastères a déterminé l'offensive des autorités contre celle-ci[1].

Les répressions ont atteint leur paroxysme à la fin des années 1950 lorsque le régime totalitaire a émis le décret 410 prévoyant la réduction du nombre des religieux. Les persécutions ont commencé après le départ de l'Armée Soviétique occupant le territoire de la Roumanie dès la fin de la deuxième guerre mondiale. Les dures mesures prises contre les croyants avaient pour but de démontrer à Moscou que les *leaders* communistes roumains n'avaient pas renoncé à leur « vigilance révolutionnaire » (Vasile 2000 : 189).

La persécution de la fin des années 1950 a marqué profondément la vie religieuse orthodoxe. Pendant la recherche de terrain effectuée au monastère de Saint-Nicolas entre 1999 et 2004, j'ai pu observer comment les récits des moniales tournaient sans cesse autour du décret émis en 1959, quand leur existence au sein de la communauté a été remise en question par le régime. On se propose dans le présent article d'observer comment la mémoire du moment de la crise de 1959 rappelle le temps des origines et donc comment cet instant perdure dans la mémoire du monastère comme la vie dans des conditions extrêmes. L'analyse reproduira le passage de « l'événement vécu à l'événement construit » (Bensa, Fossion 2002 : 14), de la mémoire à l'oubli et de la souffrance au passage à l'acte de la croyance.

Le prologue de la crise

Dans le monastère de Saint-Nicolas la crise de la communauté a commencé plusieurs années auparavant, le décret de 1959 n'étant que le sommet d'une assez longue et difficile période. Pendant les années 1958-59, la coercition politique et économique s'accentue, dans le but évident de pousser le monastère à la marge de la société et de le contraindre à reconnaître son incapacité à s'adapter par ses propres forces aux nouvelles exigences du régime.

En 1958, les ateliers du monastère ont été fermés de force. La seule source de subsistance de la communauté restait ainsi le travail de la terre. Devenue tout à coup indispensable, la

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

terre ne suffisait pas à assurer à elle seule la production nécessaire à la communauté, d'autant plus que cette dernière était obligée de donner une quote-part de ses produits agricoles à l'État (Dossier no. 1, *Diverses questions pour l'année 1959*, inv. no 339/1960, file 13-16). La communauté a vécu avec la peur de ne pas perdre ses propriétés agricoles[2]. Après le Décret qui a provoqué l'exclusion d'un parti des moniales, le monastère de Saint-Nicolas perde ses terres agricoles, étant privé de toutes ses sources de subsistance.

Dans le cours de l'année 1959, les ordres qui étaient auparavant reçus par le monastère directement du patriarche sont désormais émis soit par le Ministère des Cultes, soit par l'administration locale de l'Église. Parce que les ordres reçus pendant l'année 1959 n'ont pas été signés par le patriarche, on pourrait supposer que le chef suprême de l'Église était dépourvu de toute autorité pendant cette période. Après une longue « guerre »[3] avec le ministre des cultes, le patriarche Justinian Marina a probablement été marginalisé durant toute l'année 1959 (Voir Păiușan, Ciuceanu 2001).

N'étant plus placé sous la protection du patriarcat orthodoxe, le monastère est confronté de faire face à de nouvelles exigences radicalement opposées à son mode d'organisation. Tout d'abord, les ordres ont visé à effacer la mémoire du monastère et à la remplacer par une mémoire officielle, idéologisée, que le régime a essayé d'imposer par tous les moyens. Les moniales ont dû accepter la présence de la propagande de parti dans le cadre des messes et partager leur vie entre le culte et les pratiques orthodoxes et les fêtes civiles nouvelles qui leur ont été imposées (par exemple, le jour de 23 août 1944 devenu la fête nationale ou le jour de la commémoration du désastre de la Hiroshima).

En mars 1959, suite aux ordres que le conseil du monastère a reçus, 14 novices et 5 moniales, sur un total de 120, doivent quitter la communauté (Dossier no. 14, *Les novices du monastère*, Registre Matricule 1954-1958, inv. no. 338/1960). Avec l'exclusion des jeunes novices, les « portes » du monastère ont été fermées : le lieu n'avait plus le droit d'accepter de nouvelles candidates au monachisme. Sans l'institution du noviciat, les moniales commencent à vivre dans la peur de la suppression de l'ordre.

En octobre 1959, le prêtre Damian qui célébrait les messes au monastère de Saint-Nicolas reste sans rémunération. Il n'est plus payé par le Département des Cultes du gouvernement[4] (Voir Rusan 2002 : 424). Parce que « le monastère est menacé de rester sans prêtre », la prieure demande désespérément l'aide des supérieurs de l'Église (Dossier no. 1, *Diverses questions – l'année 1959*, inv. No. 339/1960., file 16). Vers la fin de l'année 1959, elle et ses sœurs spirituelles vivent dans la peur de voir leur monastère rayé de la carte. En conformité avec l'ordre no. 21 900/1959, les autorités imposent la fermeture des comptes comptables. Au point 2 du même texte, elles interdisaient à tous les monastères orthodoxes du pays de distribuer des bougies dans l'intervalle du 20 au 31 décembre. L'interdiction d'allumer des bougies pendant les jours de Noël est assez symptomatique de l'atmosphère tendue de ces derniers jours de l'année 1959. Le décret d'État, émis le 19 novembre était déjà communiqué aux moniales (Ibid. : 72). Attendant être « élues » ou « exclues » du monastère, elles étaient mises face à toutes ces coercitions qui visaient à augmenter leur peur et leur angoisse.

La mise en pratique du Décret

En janvier 1960, le conseil du monastère demande à ses religieuses restantes de remplir des « fiches personnelles ». Il s'agissait de fiches-types élaborées minutieusement par les autorités centrales, identiques pour les moniales et les moines. L'évaluation du « personnel du monastère » s'est accompagnée de l'inventaire de ses biens et de ses propriétés, auxquels était consacrée une autre fiche. Celle-ci détaillait toutes les superficies de terres agricoles, propriété commune, l'inventaire des animaux, des bâtiments et de l'espace de logement, ainsi que des outils

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

de travail (*Les fiches du personnel monacal dans le monastère de Saint Nicolas*, inv. 345/1960, fila 113 et file 127). Ce qui devait beaucoup alarmer les moniales, c'était la masse de détails demandées sur les maisons du monastère : le nombre de bâtiments, le nombre de chambres, la superficie totale de l'espace habitable, la capacité locative, s'il y avait des installations d'eau, de canalisations et d'électricité (Ibid. : 113). L'obligation de fournir également des informations sur leur propre personne ne pouvait qu'accroître leur panique. La police politique de l'État a été directement impliquée dans les événements. Les fiches distribuées dans le monastère de Saint Nicolas étaient en effet identiques aux « fiches personnelles » qu'elle a utilisées dans les années 1950 pour avoir le contrôle sur les religieux, « ennemis du peuple » (Voir Păiuşan, Ciucianu 2001). Les questions posées dans la fiche-type nous laissent penser qu'elle a été conçue initialement en tant qu'instrument de contrôle pour les agents de la Sécurité. Les questions ne s'adressent pas directement à la personne visée, ce qui suppose un intermédiaire. Voici les 30 rubriques que contenait cette fiche-type :

1) Le nom et le prénom
2) Le nom d'entrée au monastère
3) Le statut monastique
4) S'il est prêtre
5) La date de naissance
6) Le lieu de naissance
7) Le nom des parents
8) L'âge des parents
9) L'occupation des parents
10) La fortune des parents
11) La date d'entrée au monastère
12) La fonction occupée au monastère et en-dehors
13) Les études (y compris théologiques)
14) L'occupation avant l'entrée au monastère, dans quelle institution et dans quelle localité (chaque année)
15) La fortune personnelle avant l'entrée au monastère
16) La fortune personnelle à présent
17) Les monastères où la personne a vécu (la période)
18) Les Fonctions ecclésiastiques occupées (avec indication de la période)
19) S'il a été marié et s'il a des enfants (données sur les enfants)
20) S'il a été condamné à la prison. Pourquoi et combien de temps (avec indication de la procédure de l'exécution de la peine)
21) État de santé (pour ceux qui soufrent de maladies chroniques, il faut annexer l'attestation médicale)
22) Les infirmités
23) S'il dispose d'un salaire (d'où et combien)
24) S'il dispose d'une pension (d'où, quelle en est la raison)
25) S'il a été dans les tranchées pendant la guerre
26) S'il a voyagé et s'il a habité à l'étranger (combien de temps et où exactement)
27) S'il a fait de la politique (dans quels partis)
28) Quel métier ou quelle profession connaît-il ?
29) Où s'établirait-il dans le cas de la sortie du monachisme
30) Le numéro de la carte d'identité et l'unité de la milice qui l'a émis

Cette fiche-type transmise à tous les monastères de Roumanie nous fait comprendre quels ont été les critères de sélection des religieux. L'âge et l'état de santé de la personne indiquaient sa capacité de travail et la possibilité d'être intégrée facilement dans le « champ du travail » de l'économie populaire. Un des critères qui a beaucoup compté, semble-t-il, dans le partage des moniales, a été leur niveau d'étude, surtout si les religieuses avaient suivi les cours de l'école fondée par le patriarche Justinian pour l'instruction du clergé monacal[5]. La propriété, l'appartenance à une famille riche ou à un parti politique autre que le Parti communiste, ou encore les voyages à l'étranger, faisaient aussi du moine ou de la moniale un(e) véritable ennemi(e) du peuple et de la révolution communiste.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

À partir des fiches personnelles qui ont été vérifié par la Sécurité les religieuses du monastère de Saint Nicolas ont été partagées en quatre catégories :

-« les religieuses d'au moins 50 ans au 31 décembre 1960, incluant les retraitées et les salariées ecclésiastiques payées par l'État ou par les fonds propres de la Maison de retraite de l'Église Orthodoxe Roumaine, conformément à l'article 7 et 3 du Décret no. 410/1959 » (*Les fiches du personnel monacal dans le monastère de Saint-Nicolas*, inv. 345/1960, fila 4-5). Les 37 religieuses de cette catégorie étaient admises dans la communauté monastique parce qu'elles remplissaient « les conditions du Décret n. 410/1959 d'admission au monachisme ainsi que les conditions des Saints Canons et du Règlement d'Organisation de la Vie Monacale du 3 juillet 1959 » (Ibid. : 5).

- la deuxième catégorie était composée « des moniales de moins de 50 ans au 31 décembre 1960, qui ont fait des études pour l'instruction du clergé monacal (l'école monacale, l'école de chant, le séminaire monacal, premier et deuxième cycle, et l'institut théologique) » (Ibid. : 45). Toutes les 32 religieuses de cette catégorie ont été admises dans la communauté de Saint Nicolas car elles « remplissaient les conditions du Décret... ».

-la troisième catégorie était constituée par « les religieuses de 50 ans et plus, qui sont retraitées des fonctions non ecclésiastiques et les religieuses de moins de 50 ans qui n'ont pas suivi l'école monacale et qui sont infirmes ou malades chroniques » (Ibid. : 81). Les 10 moniales de ce groupe ne « remplissent pas les conditions du Décret no. 410/1959 d'admission au monachisme ». Sous le motif qu'elles remplissaient « les conditions des Saints Canons et du Règlement d'Organisation de la Vie Monacale », le conseil du monastère s'engageait toutefois à intervenir au Département des Cultes pour qu'elles puissent être admises au monachisme (Ibid. : 81). Pour obtenir la faveur des autorités, la prieure du monastère promettait de « ne pas admettre dans l'avenir de candidates de cette condition ».

- la quatrième catégorie était représentée par « les moniales de moins de 50 ans n'ayant pas suivi les écoles pour l'instruction du clergé monacal et qui sont en bonne santé et aptes à un travail de huit heures par jour » (Ibid. : 94). Parce que ces religieuses, au nombre de 16, ne remplissaient pas « les conditions du Décret n. 410/1959 mais seulement les conditions des Saints Canons et du Règlement d'Organisation de la Vie Monastique », le conseil du monastère n'a trouvé aucun motif d'absolution (Ibid. : 94). Comme les événements nous l'ont montré plus tard, elles ont été exclues du monachisme.

Les préventions du Décret mettaient en danger d'exclusion les religieuses malades et les religieuses qui n'avaient pas suivi les cours de l'école monacale. Parmi les malades figuraient trois religieuses[6] qui détenaient des propriétés à l'extérieur du monastère. Ce n'est pas du tout par hasard si, à cette époque, propriété et maladie finissent par être associées. La crise du monastère de Saint Nicolas, surgissant dans une époque dominée par la « lutte des classes » entre les « riches » et les « pauvres », devient absurde, au sein du monastère, où les différences d'état matériel entre les religieuses ont toujours été minimes. La fortune des moniales se réduisait à une petite superficie de terre héritée de leurs parents de sang[7]. En 1960, 13 mères détenaient une superficie variant entre 0, 13 ha et 3 ha de terre agricole, avec une moyenne de 0, 39 ha de terre ; 20 mères possédaient une vache chacune. Dans les tableaux indiquant la fortune des moniales, j'ai été frappée de relever le nom de deux moniales qui avaient vendu leurs vaches, ce qui démontre l'intolérance extrême du régime face à la propriété.

Après la fermeture des ateliers en 1958, 101 membres du monastère sont restés sans travail (Tableau nominal du personnel monacal, file 36). On leur reconnaissait toutefois la qualification de « tissage-tapis », qui les signalait comme aptes à un travail de 8 heures par jour à l'extérieur du monastère. Au début de l'année 1960,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

elles n'étaient plus que 22 sur un effectif de 95 (après le départ des novices) à détenir une source de revenus stables. Il s'agissait en grande majorité de retraitées. Pour toutes les autres, la seule source de subsistance était la propriété agricole du monastère.

Menacées de l'extérieur, les religieuses se sont repliées dans leurs maisons. Celles-ci occupent une place de choix dans l'évocation de leurs expériences. Pendant la crise du Décret, il y avait au monastère, selon l'évaluation des experts qui ont évalué ses biens, 29 maisons, soit 78 chambres habitables représentant environ 1100 m. Ce sont les moniales les plus âgées qui détenaient l'autorité sur les maisons, tandis que les novices et les jeunes religieuses, conformément à la tradition, devaient faire preuve d'obéissance. Cette différence de statut entre les plus âgées et les jeunes, appuyée sur une certaine différence d'état matériel, caractéristique du vécu du monastère, dérangeait les leaders politiques au point qu'ils ont décidé d'annuler toutes les différentiations possibles.

Soumis à la lutte de classe et à la « purification » sociale, le monastère de Saint-Nicolas échappe à la suppression en raison aux négociations du patriarche avec le gouvernement communiste. Le patriarche, absent pendant la première moitié de l'année 1959, reprend son rôle de chef de l'Église, à la fin de l'année, en intervenant dans les événements qui menaçaient de plus en plus la vie religieuse. Dans la mémoire des moniales de Saint-Nicolas, le patriarche fait figure d'un héros salvateur, et la crise devient à travers la mémoire une occasion pour les religieuses d'affirmer leur fidélité à l'Église.

La mémoire vivante du monastère

L'application de l'ordre s'est avérée difficile, comme plusieurs religieuses visées refusant de partir. En 1962, la police politique intervient parce que certaines parmi elles refusaient de quitter le monastère. La mère **Marta** se souvient du jour où « la Securitate est venue avec des

Les personnes les plus importantes du Ministère des Cultes sont venues pour nous dire de partir. Nous avons dit « non », mais ils nous ont fait des dossiers pour dire que nous avions des parents.

« Mais tu n'as pas envie de partir chez toi, après 12 ans dans le monastère ». Ils nous ont donné des bonbons et 500 lei à chacune. C'était Filomela, la prieure, et la femme de la Sécurité qui était avec l'argent. La prieure nous parlait et elle nous donnait l'argent. C'était difficile pour la mère supérieure Filomela pendant le Décret. Elle a essayé de nous convaincre de partir. C'était difficile pour elle. Ils nous ont rappelé devant eux, et nous leur avons dit que nous ne partions pas. Ils voulaient nous donner de l'argent, ensuite des bonbons. C'était triste...

Nous sommes parties chacune chez soi. Mais il pleuvait tant que les roues de la voiture s'engloutissaient. J'étais avec Gabriela, Vieniamina, Glicheria. Ils nous ont mises en voiture. Nous avons été comme sorties de l'hôpital. Ils m'ont laissée dans le village.

La mémoire de la mère Marta conserve les souvenirs des interventions de la Sécurité, le geste stupide de donner des bonbons et de l'argent aux moniales pour les déterminer à partir. Traitées comme telles des enfants, les religieuses étaient dans l'impossibilité de riposter ; face aux « personnes importante du Ministère des Cultes », elles étaient « moins importantes ». La prieure elle-même tentait de convaincre ses sœurs de partir, la femme de la Securitate partageait l'argent, signe de la « générosité » du régime, tandis que les voitures attendaient déjà pour les transporter dans leurs villages. Après 12 ans de vie dans le monastère, le voyage vers le village est triste et plein de regrets. Le ciel partage la souffrance des moniales qui voyagent ensemble pour la dernière fois. Les roues des voitures s'abîment, agrandissant leur chagrin. Ainsi les dernières jeunes moniales qui n'avaient pas suivi les cours de l'école monacale sont parties du monastère avec des bonbons et 500 lei dans leur poche, tandis que les vieilles malades ont été

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

amenées à la maison de retraite de Nicolina, près de Targoviste[8] .

Pour la mère **Neonila**, l'exclusion du monastère était une épreuve de plus dans une longue période de souffrance en raison de sa condition de « paysanne riche ». Dans la mémoire de la mère, le Décret n'a fait que prolonger un processus commencé à la sortie de la guerre.

C'était l'Ordre : toutes les moniales devaient quitter le monastère. On le savait déjà du Journal Officiel. On disait que celles qui avaient fait 7 ans d'études pouvaient encore rester. Mais je suis partie chez mes sœurs qui étaient malades. Si tu ne partais pas, les miliciens viendraient pour t'obliger. Il fallait demander du travail à l'École, à la mairie. Moi, j'ai été gestionnaire au magasin du village de Stăulesti. Mon père était mort. Nous avions encore 3000 mètres carrés en 1961 quand il y a eu la première inscription [dans la coopérative agricole], 1500 mètres un an plus tard, et, en 1970 nous avions seulement 250 mètres carrés autour de la maison. Le président de la coopérative agricole était impertinent, il disait chaque jour que je devais aller au travail [agricole]...

Quand les Russes sont venus, ils ont tout brûlé au milieu de la cour. Ils brûlaient et ensuite ils partaient. Le monde est venu pour nous aider. C'est comme ça que Dieu l'a voulu. Alors j'ai connu la souffrance car je ne le savais pas. Mon père avait un magasin, un salon de danse...

La crise surgie dans le monastère dès 1959 a renforcé les liens de la mère Neonila avec sa famille de sang. Parce que son père est mort et que ses sœurs étaient malades, la mère a pris en charge la responsabilité de sa famille ruinée après la guerre et, puis après l'instauration du communisme. Le vol progressif de la terre devient la mesure symbolique de la dégradation de la vie, la mesure de la souffrance. Tandis que la famille se replie dans la maison parentale, la mère Neonila accepte de travailler à l'extérieur du monastère, pour pouvoir l'entretenir. Ayant déjà connu la souffrance pendant la guerre, la mère Neonila n'a pas été surprise par les événements qui l'ont obligée à quitter le monastère. Persécutée en raison de sa condition sociale durant toute cette période, la mère renforce encore les liens avec ses parents. C'est le stigmate social qui la distingue parmi les moniales du monastère de Saint-Nicolas.

Tandis que pour la mère Neonila le Décret représente une continuité dans la souffrance qui a commencé pendant la guerre, il reste un moment clé de la vie de la mère Marta. Le voyage de Marta vers son village représente le retour vers un endroit devenu étrange et inconnu.

Je suis allée dans le village, mais quels problèmes j'ai eu là-bas parce que mes frères ont voulu me marier ...Un beau jour, j'ai voulu aller me faire prendre en photo dans mon habit de religieuse, mais le policier qui était caché derrière le rideau nous l'a interdit. Nous avons pris une charrette et « haida, haida »[9], nous avons voulu avoir des photos en habit. La fille avec laquelle j'ai été, elle s'est mariée... Elle et sa sœur qui est morte d'un cancer ont vécu ici dans la maison de la mère Fevronia quand le Décret a été émis.

Le Décret a été pour la mère Marta l'occasion de rompre pour toujours avec sa famille de sang qui ne la comprenait pas. Ayant une vie parallèle à celle de sa famille, la mère Marta essaye de maintenir les liens avec les sœurs spirituelles qui ont eu la même expérience de vie qu'elle. La nostalgie du monastère porte la mère vers le mirage de la photographie, qui l'aurait aidée à immortaliser sa condition de moniale. L'acte de prendre des photos en uniforme reste un jeu dangereux qui nous démontre à quel point elle désirait rester au monastère.

Selon la mère **Tecla** les mesures coercitives ont été prises dès l'année 1950 même, au début de son noviciat.

Le décret est paru en 1950, car moi, je suis venue au monastère en 1950 et la mère supérieure m'a dit : « Ma fille tu es venue mais les choses ici ne vont pas bien. Mais tu restes ici quand même... ». Cela veut dire que le problème existait déjà parce que les Russes disaient : « Pourquoi la Roumanie a-t-elle tant de moines ? » D'abord, ils ont pris les jeunes entre 18 et 20 ans, ensuite ils ont forcé de partir du

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

monastère une autre série, plus tard, une autre jusqu'au Décret, quand ils ont dit de partir à toutes les moniales de moins de 50 ans.

Dès son instauration, le régime communiste n'a cessé de menacer les monastères de suppression, maintenant un climat d'insécurité. La mère Tecla relie le commencement de son noviciat à l'atmosphère d'incertitude qui dominait le monastère au cours l'année 1950. Dans son cas, le commencement de la vie monastique se confond avec le moment de crise, lorsqu'elle a été obligée de quitter le monastère, les deux instants étant placés sous le signe du provisoire et de l'incertain.

C'était un problème délicat, affirme Tecla, parce que la mère supérieure ne disait rien : « Mes sœurs, voilà, cela est la loi », et son frère était le chef des cadres du Patriarcat... Mais elle n'avait pas la permission.

On en déduit que toute la période des années 1950 a été dominée par l'incertitude, en raison des rapports confus entre l'Église et l'État. Pendant les années 1950, les moniales vivent sans avoir la certitude de la continuité et dans un monastère qui, forcé de faire face aux changements imposés par l'extérieur, se transforme en un terrain de négociations multiples. Les moniales avaient connaissance du Décret, « parce qu'il était écrit dans le Journal Officiel », m'a dit la mère Neonila, mais elles s'attendaient à une intervention du patriarcat pour qu'il ne soit pas mis en pratique.

Après le Décret, la mère Tecla a travaillé dans une fabrique de textile, de 1962 jusqu'en 1972. Le prêtre de son village l'a présentée à un des chefs de l'entreprise qui l'a hébergée dans sa propre maison tout au long de cette période.

C'était un moment d'inquiétude et d'insécurité totale. Mais voyant ça, je me disais : « je ne mourrai pas», et alors je suis arrivée à la fabrique. Mais Dieu l'a voulu, madame, parce que si je n'avais pas fait 8 ans de travail dans la fabrique, je ne pourrais avoir aucun revenu aujourd'hui. Je suis restée là-bas, et les autres m'ont priée de rester davantage : « Reste encore, mère » (ils savaient que j'étais religieuse). « Je ne reste plus ». Je ne pouvais plus, parce que je suis partie du monastère, mais j'avais un tel état d'âme, je ne pouvais plus attendre. Je pensais toujours à revenir au monastère. Savez-vous comment j'étais ? J'ai été en dépression et le médecin m'a dit que j'étais malade parce que je ne voulais pas me marier. Le médecin de la fabrique m'a fait une ordonnance pour une maison de repos où j'ai rencontré des secouristes qui étaient tombés malades comme moi.

Je ne souffrais personne autour de moi, et spécialement le bruit, parce que dans la fabrique je travaillais dans la section de tissage. Ma chance a été que le chef de la section de finissage a eu besoin de quelqu'un et j'ai été transférée. Là-bas, j'ai commencé à ne pas voir bien et j'ai été forcée de prendre des lunettes. Du finissage, j'ai été transférée dans la section d'emballage. Mais cela n'a pas duré longtemps et je suis tombée malade des poumons. Je suis restée à l'hôpital du 26 novembre jusqu'au 26 décembre. Ensuite, j'ai été mise à la retraite en raison de la maladie. J'avais 30 ans quand je suis allée travailler dans la fabrique. Ma chance a été la famille où j'ai habité, parce que le monsieur était dans la fabrique le chef du contrôle de la qualité. Madame était apparentée au prêtre de mon village. C'était le prêtre qui m'avait présentée.

Présentée par le prêtre du village, la mère Tecla prend la route de la ville pour travailler dans une grande fabrique. Passée brusquement de la vie tranquille et méditative du monastère au bruit de l'usine, la mère tombe malade plusieurs fois, et doit finalement se retirer. Malade et souvent incomprise des autres, la mère trouve son refuge dans le sein d'une famille qui occupait un rôle important dans le système économique socialiste. Pour la mère Tecla, le monde est paradoxal et toujours déterminé par la volonté divine. Le travail dans la fabrique n'apporte pas seulement le malheur, mais aussi la chance d'avoir un revenu pour la vieillesse. La récompense matérielle, tout comme le retour au monastère, c'est la preuve que la mère a réussi à dépasser la crise.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

J'ai l'impression que je ne suis pas partie pendant 10 ans. Je travaillais dans la fabrique et je n'entendais rien à cause du bruit, et je chantais toujours des cantiques. Je ne pensais qu'au monastère, même pas à mes parents. Toutes mes pensées étaient au monastère. Savez-vous comme j'étais maigre ? Toujours je pensais à la Mère de Dieu...

Parce que j'étais moniale. Une novice aurait pu renoncer mais, moi, j'étais moniale.

L'éloignement de la mère Tecla du monastère n'était pas que purement physique : elle pense sans cesse à sa condition religieuse. Le changement de milieu n'a apporté qu'un changement extérieur qui a renforcé en elle la croyance et ses principes de vie. À travers le sentiment d'appartenir pour toute la vie à l'ordre conventuel, la rupture du « dehors » provoque la continuité du « dedans ». Ce rapport symbolique transcende le plan physique, dans la mesure où le bruit de la fabrique aide la mère à chanter des cantiques.

En ignorant la dureté de la réalité par le pouvoir de la foi, la mère **Agatona** relie toujours la période de retour à la maison parentale à la vie conventuelle, ce qui fait de la crise le signe de la continuité plutôt que de la rupture.

J'ai habité chez mes parents, j'ai travaillé. J'ai travaillé dans l'atelier de tissage au monastère, et ensuite, j'ai trouvé du travail là-bas [dans le village], dans un atelier. Au monastère, je travaillais avec une sœur qui m'a appris. Elle travaillait très bien les tapis. J'ai travaillé avec elle...

Q : -Pourquoi avez vous voulu revenir au monastère ?

-Mais j'étais moniale, je ne pouvais pas ne pas revenir. J'avais ma chambre ici. Quand les portes du monastère se sont ouvertes, Justinian a dit de revenir à celles qui le voulaient. Dans le monastère, il restait quelques mères, celles qui avaient suivi les cours de l'école... Et, Justinian nous a dit : « Nous devons faire le carême pour celles qui veulent rentrer ». C'est comme ça que le père Justinian a dit ! Et, je suis revenue chez ma mère Olguța [sa mère de confiance]. Elle m'a dit : « Reste encore». «Non, ma mère, si les portes du monastère sont ouvertes, je rentre ».

Après l'évocation du moment heureux du retour au monastère, la mère Agatona est subitement revenue à l'instant de la crise, lorsqu'elle a été obligée de quitter l'ordre :

Je venais de commencer un grand tapis quand je suis partie. Les autres qui restaient encore ont été chassées par la police...C'était au grand carême qu'ils nous l'ont annoncé, et je suis restée jusqu'après les Pâques. Il restait encore deux mères. Nous, les trois, nous avons pris le chemin des montagnes. Nous sommes montées sur les montagnes et ensuite nous sommes descendues de l'autre côté et nous sommes arrivées chez nous.

Quand nous sommes parties, ils nous ont amenées toutes dans une maison, et là-bas ils nous ont demandé si nous pouvions nous débrouiller. Celles qui n'avaient pas de parents sont parties chez des amis, des connaissances, mais pour elles, c'était difficile.

Le prêtre de la commune nous a rappelées : « Nous vous avons rappelées parce que nous devons vous demander si vous voulez travailler ».

La période d'éloignement du monastère reste pour la mère Agatona une page blanche. L'évocation de ses parents de sang offre seulement un prétexte à la narration de son expérience à l'intérieur du monastère. Le retour au monastère, c'est l'occasion pour elle de montrer son attachement pour la mère Olguța, qui l'a initiée dans les pratiques religieuses, et son obéissance inconditionnelle à l'autorité du Patriarche. Dans cette manière, la mère refuse totalement le changement provoqué de l'extérieur. Elle devient une moniale exilée dans le siècle qui attend le miracle du retour. La mère se souvient du voyage vers son village qui fait défiler devant nos yeux le même paysage que lors de son premier voyage du village vers le monastère, quand elle a décidé d'entrer dans l'ordre monacal. Ce voyage renversé symboliquement devient le signe, d'une part, de la situation anormale ; d'autre part, de la permanence des liens entre le lieu de la naissance biologique et le lieu de la naissance spirituelle.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

À travers la description de l'espace physique, les faits racontés passent dans la sphère du visible et du crédible. La mère remplit le vide de la rupture par l'ancrage de sa mémoire dans l'espace voisin dans son cœur, l'espace du déploiement de la tradition. Pour donner de la crédibilité à sa propre expérience de vie, la mère reprend le schéma traditionnel du voyage initiatique[10]. Une autre preuve de la crédibilité des événements, c'est le tapis que la mère avait déjà commencé avant son départ forcé du monastère, et qui a été continué probablement après son retour. La pratique du tissage appris au monastère devient pour la mère Agatona l'occasion de vivre dans son village selon les mêmes habitudes de vie qu'au monastère. C'est la pratique du tissage qui porte le signe du féminin, de la continuité rituelle de la vie et de l'intimité des liens entre les femmes porteuses de la même vocation. La mère Agatona apprend le tissage d'une autre sœur, fait qu'elle n'a pas oublié de mentionner, pour affirmer ainsi son adhésion filiale à la vie conventuelle.

Dans la mémoire du monastère, le Décret n'a provoqué, semble-t-il, qu'une rupture temporelle et extérieure sans réussir à changer les convictions religieuses des moniales. Les moniales, qui ont vécu plusieurs années en dehors du monastère, ont gardé toute cette période l'espérance d'y revenir. En dehors du monastère, la mère Tecla, par exemple, a réussi à se faire respecter en tant que moniale déracinée en se plaçant sous la protection du chef de l'entreprise où elle a travaillé plusieurs années. Menacées par les nouvelles valeurs de vie propagées par l'idéologie communiste, les religieuses trouvent souvent de l'aide, paradoxalement, à l'intérieur même du système de l'économie socialiste. Le monde extérieur n'est pas totalement désacralisé, si le chef de la fabrique protège la mère Tecla. Dans la mesure où le *mal* et le *bien* ne correspondent pas nécessairement à la démarcation spatiale entre le monastère et le monde extérieur, les religieuses font l'effort de s'adapter aux nouvelles exigences politiques. Cela ne les empêche nullement de se déclarer moniales orthodoxes ; le changement est uniquement extérieur. Ainsi, le Décret prend le sens d'un échec. La mère Marta exprime ses convictions religieuses face à ses frères qui veulent la marier, tandis que la mère Neonila affronte directement l'ingénieur de la coopérative agricole qui la persécute en raison de son statut social. Les conflits des moniales avec les « porteurs du communisme » ont été dépassés sans qu'ils aient pu altérer moindrement leur foi. Le passé est transfiguré par la croyance selon laquelle le *bien* vainc toujours le *mal*. Les récits du passé récent des moniales obéissent au principe narratif d'opposition des contraires (passé/présent, monastère/village, fabrique, bien/mal), mais qui se déploient dialectiquement sous la forme d'une « chronologie » de l'expérience personnelle, ou plutôt d'un voyage initiatique qui laisse place à l'imprévu et au paradoxe. Poursuivant la structure de la quête identitaire, les personnages des récits surmontent toujours les conflits.

La crise du Décret ne prend sens que dans la mesure où elle témoigne d'une survivance contre le *mal* finalement vaincu. La crise, c'est une épreuve et un sacrifice nécessaire. La mère Tecla affirme clairement cette nécessité : son exclusion du monastère n'a été possible que par la volonté de Dieu. Elle parle de l'hostilité du milieu de la fabrique où elle est tombée malade plusieurs fois ; ce travail s'est néanmoins avéré bénéfique, puisqu'il lui assure à présent une vie méditative et dépourvue de soucis matériels.

L'oubli du mal

L'idée du *mal* « vaincu » par le *bien* est plus manifeste dans le récit de la mère **Achilina**. L'expression « *tout le mal est suivi par le bien* » *(« tot răul spre bine »)* anime la mère pour laquelle la crise de la fin de l'année 1959 n'a constitué qu'une période temporaire. Accomplissant la fonction de secrétaire du monastère, la mère a été chargée d'effectuer la sélection des moniales. Après 45 ans, elle m'explique d'une manière détachée comment les faits se sont passés :

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

L'Ordre est venu. Nous voyions quelles mères n'étaient pas en règle, nous faisions des tableaux et nous voyions qui sont celles qui ont fait 7 classes, qui ont fait l'école monacale, qui ont moins de 50 ans... Et, alors nous les mettions dans des tableaux. Nous faisions un rapport, l'approbation venait et elles devaient partir... Mais il y a eu des mères qui sont parties plus difficilement et le Décret s'est prolongé jusqu'en 1962.

Ce récit dénué de toute chaleur empathique m'a d'abord surprise, avant que je ne saisisse le véritable sens du récit par les ajouts de la mère :

Voilà pourquoi c'est bien d'être patient ; quand les portes des monastères se sont fermées, les mères ont cru que c'était pour toujours. L'homme croit que le pétrin est pour toujours, mais ce n'est pas comme ça. En 1960, 1961 et 1962, il y a eu la sélection du personnel, et en 1965, le chantier s'est ouvert, et il a duré jusqu'en 1970. C'est depuis cette date que l'électricité a été introduite dans le monastère, parce que jusqu'alors on travaillait à la lumière de la lampe à gaz. Dans l'atelier, on travaillait avec deux lampes...

Envisagé depuis le présent, l'événement qui a déclenché la crise du monastère n'a rien de tragique. Il gagne au contraire en significations nouvelles. C'est au fil du temps que la vérité se révèle, le *mal* commence à être oublié, le vide se remplissant avec la foi. Les moniales commencent à oublier la rupture en faveur de la continuité et de la cohésion du groupe. Les événements qui ont suivi le Décret légitiment ensuite l'oubli des tensions et des conflits générés par son application. La crise a constitue une épreuve, une leçon de vie, une occasion d'apprendre à être patient dans l'attente de la grâce de Dieu. Cela n'empêche pas le fait que tout de suite après la crise, le monastère a été soumis à un contrôle drastique de la part des autorités politiques. Il n'a pas eu le droit d'accepter de nouvelles candidates au monachisme. L'hébergement des personnes étrangères était également soumis à condition. Pour passer des vacances au monastère, les laïcs se trouvent dans l'obligation d'obtenir la permission du patriarcat orthodoxe[11]. Les touristes, tout comme les pèlerins, sont consignés chaque fois d'une manière officielle dans les fiches personnelles ramenées à la milice locale. De point de vue économique, le monastère a été sans aucun source de subsistance jusqu'à deuxième moitié des années '60.

En 1965, le patriarcat orthodoxe lance, au monastère de Saint-Nicolas, un chantier de restauration qui orienté le monastère vers le tourisme religieux. Dans les récits de certaines moniales, comme celui de la mère Achilina, le moment de restauration a mis fin à la crise déclenchée par le Décret 410. Dans leur vision, ce chantier marque une nouvelle époque de la vie du monastère. L'introduction du courant électrique et de l'eau courante, coïncide plus ou moins avec le retour d'une partie des moniales exilées à l'extérieur du monastère. Le Décret a plus ou moins partagé la communauté entre les moniales « exilées » et les moniales « acceptées ». Pour les moniales dont les autorités ont accepté qu'elles restent au monastère, le moment se situe symboliquement entre la fondation du monastère et le chantier de restauration inauguré en 1965 ; l'autre catégorie, constituée généralement des moniales « exilées », fait porter l'accent de la remémoration sur leur propre trajectoire de vie, le Décret reliant symboliquement le moment de l'entrée et celui du retour dans l'ordre.

L'ouverture des « portes » du monastère, ainsi que la dénomment fréquemment utilisée par les moniales, tout comme l'ouverture du chantier, signifient la sortie de la crise et le retour à la normale. Par l'accueil des moniales parties, les portes du monastère ont été ouvertes non seulement vers l'extérieur, mais aussi vers l'avenir. La normalité de la vie est consacrée par le droit retrouvé de vivre conformément aux valeurs de la communauté.

Le Décret représente le moment paroxystique d'un danger de mort, suivi par une renaissance (Voir Ricoeur 2003). Dans cette perspective, tant le retour des moniales que le chantier de restauration occasionnent un moment de re-fondation de la vie religieuse. Le moment du Décret

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

représente à la fois un emblème du passé et du présent de la communauté, dont la réalité est transfigurée par la croyance en la vie éternelle. Son instant met en acte le principe de vie selon lequel le *bien* vainc toujours le *mal*, créant ainsi « les conditions gnoséologiques d'une pensée du passé où sont posés les fondements de la pensée de l'origine » (Guidieri 1980 : 278).

Sans marquer la fin de la vie religieuse, l'événement représente dans la mémoire des religieuses une rupture temporelle qu'il faut se remémorer pour mettre en valeur la survivance de la communauté : l'événement devient aussi une leçon de vie pour les futures générations. Ce n'est pas gratuitement que les moniales opèrent une sélection des souvenirs qui donnent sens à leurs existences. L'expérience des moniales « exilées » est reprise par les plus jeunes comme exemple de vie. Je me souviens d'une discussion que j'ai eue avec la mère Filomela qui m'a confié son état d'esprit. La mère traversait une période difficile de sa vie, où elle se disait, « abandonnée de tous ses amis ». Cette épreuve « venue de Dieu » a rappelé à la jeune Filomela l'expérience de la mère qui l'a initiée aux mystères de l'orthodoxie. Filomela m'a très vite raconté l'expérience de l' « exil » de sa mère suite à l'application du Décret pour me faire comprendre ce moment difficile de sa propre existence. C'était par comparaison avec l'expérience de la vieille moniale que la plus jeune parvenait à amoindrir son chagrin.

L'acte de mémoire isole l'événement du Décret et le vide de sa durée ; il le schématise en quelque sorte : fracture dans le temps, il n'a de sens qu'en relation avec les événements qui l'ont précédé ou suivi (Voir Baheoul 1992 : 161). Les tensions provoquées par l'intervention brutale de la Sécurité sont racontées par les moniales qui les ont directement vécues, la mère Marta par exemple. Pour les autres religieuses, l'intervention devient plutôt un prétexte pour la vie d'après : le voyage inversé vers le village, le travail à la coopérative agricole ou à la fabrique, l'impuissance à adhérer profondément à leurs nouvelles conditions de vie.

Par comparaison avec les archives, les récits des religieuses révèlent avant tout leur désir de recomposer une existence brisée par le coup de force de l'État. C'est la raison pour laquelle le moment perd petit à petit de sa teneur dramatique en faveur de la mise en scène de l'identité.

Le Décret de 1959 en tant que seuil existentiel confère unicité et authenticité à l'expérience personnelle des moniales, qui s'extirpe ainsi de la banalité du quotidien. Sans avoir besoin d'être revendiquée, cette unicité va de soi. L'événement portant les traces du communisme en Roumanie : la dureté d'un régime qui tente de contrôler tous les secteurs de la société, la résistance à ce courant répressif, le compromis des représentants de l'Église et des religieuses comme seule solution viable. La mesure de l'exclusion d'une partie des moniales vient après plusieurs autres mesures coercitives qui ont eu pour fonction d'annihiler toute opposition possible. Ce n'est pas du tout par hasard que les pressions ayant pour but l'intégration des moniales dans les organisations politiques se sont multipliées dès la fin de l'année 1958. La « purification » du monastère a été longuement et minutieusement préparée. Les ateliers qui assuraient le revenu des moniales ont été fermés, entraînant une diminution substantielle des moyens de subsistance. Ces mesures, préalable au Décret avaient pour fonction d'inciter le départ volontaire des religieuses.

La mémoire de la communauté de Saint-Nicolas témoigne du raffinement de cet appareil coercitif qui a tué dans l'œuf les velléités d'opposition. Les ordres sont émis habituellement à la fin des représentants de l'Église ; le patriarche Justinian, qui a été écarté de 1958 à 1959, intervient à l'occasion du Décret. La mémoire de la communauté laisse deviner les actions de coulisse, les négociations entre le patriarcat orthodoxe et le gouvernement dont résulte le Décret.

Réactualisé, l'événement du Décret ne laisse place à aucune incertitude de sens. Il constitue la clef de voûte de l'identité collective du monastère. Son annonce dans le monastère a été sans doute un choc, un moment dramatique

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

pour les moniales qui attendaient d'être élues ou exclues. Cependant, la rupture est devenue au fil du temps continuité entre un « avant » et un « après » la coupe de force, mais aussi entre le passé raconté et le présent de la remémoration. Elle est, ainsi, qualifiée par les moniales rétrospectivement, ou mieux, rétroactivement (Ricoeur 1990 : 11-19). Cette unicité ne le sépare pas des autres événements, elle le relie à ces derniers comme un « axe du temps », générateur des structures événementielles, mais qui fonctionne comme un constant rappel du temps des origines.

Références bibliographiques

AIOANEI, Constantin Aioanei, TRONCOTA, « Desfiinţaţi mănăstirile – un ordin care nu a mai venit » (« Supprimez les monastères – un ordre qui n'est plus venu »), *Magazin Istoric (Magazine historique)*, no. 1, 2, 1996; source Internet;

BAHEOUL, Joëlle, *La maison de mémoire. Ethnologie d'une demeure judéo-arabe en Algérie (1937-1961)*, Paris, Métaillé, 1992 ;

CRISTIAN, Vasile, « Autorităţile comuniste şi problema mănăstirilor ortodoxe în anii 50 » (Les autorités communistes et le problème des monastères orthodoxes pendant les années 1950), *Analele Sighet – anii 1954-1960 : Fluxurile si refluxurile stalinismului (Les Anales Sighet – Les années 1954-1960 : Les fluctuations du stalinisme)*, Fundaţia Academia civică, 2000, p. 179.

DOSIER No. 1, *Diverses questions pour l'année 1959*, inv. no 339/1960, file 13-16.

DOSSIER No. 14, *Les novices du monastère*, Registre Matricule 1954-1958, inv. no. 338/1960.

GUIDIERI, Remo, *La route des morts*, Paris, Seuil ;

IDEM, « Călugărul ţăran – un erou al modernităţii » («Le moine paysan – un héros de la modernité»), *Revista de istorie socială (La Revue d'histoire sociale)*, 1996, p. 207-216 ;

Les fiches du personnel monacal dans le monastère de Saint Nicolas, inv. 345/1960, fila 113 et file 127.

MANOLESCU, Anca, « Eveil du monastère, fondation mythique, fondation actuelle en Transylvanie », *Ethnologie Française*, 3, 1995, p. 43-62 ;

PAIUSAN, Cristina Păiuşan, CIUCEANU, Radu, *Biserica ortodoxă română sub regimul comunist (L'Église orthodoxe roumaine sous le régime communiste)*, vol. I, Bucureşti, INST, 2001.

RICOEUR, Paul, « Événement et sens » dans *L'espace et le temps, Actes du XXe congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française*, Vrin, 1990 ;

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003 ;

RUSAN, Romulus, « Le système répressif communiste en Roumanie », dans Stéphane Courtois (dir.), *Du passé faisons table rase ! Histoire et mémoire du communisme en Europe*, Paris, Robert Laffont, 2002;

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Notes:

[1] Les rapports de la Sécurité indiquaient des actions anticommunistes mieux organisées dans les régions où les monastères étaient en plus grand nombre. Un de ces rapports de 1955 prévoyait trois solutions possibles (Aioanei, Troncota 1996). La première, la plus radicale, était la suppression de tous les monastères, accompagnée de la confiscation de leurs terrains et de leurs biens au profit de l'État. Cette solution présentait l'avantage d'« éliminer les points de concentration des éléments réactionnaires au régime ». En revanche cela engendrait « la dispersion des opposants dans tous le pays » ; c'est pourquoi le Ministre de l'Intérieur a abandonné.

La deuxième solution consistait à « regrouper les moines et les moniales dans quelques monastères et d'interdire leur circulation, parallèlement à la suppression des ateliers et des écoles monacales de tous les niveaux, ainsi que d'établir de nouvelles normes d'entrée dans le monachisme ». Considéré moins efficace parce que susceptible de consolider des centres d'opposition ce scénario a lui aussi été délaissé en faveur du troisième.

Ce dernier prévoyait des « mesures spéciales pour que les masses populaires des croyants sortent de l'influence des monastères et pour que le recrutement d'autres religieux dans les monastères soit freiné». Le gouvernement a ainsi mené des campagnes de coercition et de propagande contre le « mysticisme orthodoxe », établi des mesures économiques pour limiter la production issue des ateliers artisanaux, a mis en œuvre des contrôles médicaux destinés à écarter les moines malades et a fermé les lieux de culte comptant moins de cinq religieux.

[2] Après le Décret qui a provoqué l'exclusion d'un parti des moniales, le monastère de Saint-Nicolas perde ses terres agricoles, étant privé de toutes ses sources de subsistance.

[3] Les documents des archives de la Sécurité qui ont été publiés récemment mettent en évidence un conflit permanent entre le patriarche Justinian Marina et le ministre des cultes.

[4]L'article 32 de la loi sur les cultes religieux du 4 août 1948 prévoyait : « les prêtres qui expriment des points de vue antidémocratiques peuvent être privés temporairement ou de manière permanente de leur salaire, versé par l'État ».

[5] Pendant les années 1950, le patriarcat a initié des écoles pour l'instruction du clergé et des religieux dans tous les monastères orthodoxes de Roumanie.

[6] Il y avait parmi les 10 une religieuse qui avait une maison dans la ville de Buzau, une autre qui détenait 3 ha de terrain agricole et l'autre qui avait 1 ha de terrain agricole et 0, 50 ha de prairie.

[7] La tradition orthodoxe permet aux religieux avoir des petites propriétés individuelles.

[8] L'information nous a été fournie par la mère Neonila.

[9] Formule utilisée souvent pour illustrer le rythme des pas.

[10] Le thème du voyage initiatique apparaît fréquemment dans les récits des moniales spécialement lorsqu'elles racontent leur entrée dans le monastère.

[11] Plusieurs demandes ont été conservées dans les archives du monastère.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "La nostalgie dans la file d'attente. La mémoire du communisme à Bucarest"

Author: Simina Bădică

How to cite this article: Bădică, Simina. 2010. "La nostalgie dans la file d'attente. La mémoire du communisme à Bucarest". *Martor* 15: 29-35.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

La nostalgie dans la file d'attente. La mémoire du communisme à Bucarest

Simina Bădică

Ces réflexions sur la nostalgie et la file d'attente socialiste on été présentées au colloque international « La nostalgie de l'époque socialiste ou l'émergence d'une nouvelle mémoire collective en Europe de l'Est » au Centre Marc Bloch, à Berlin, en septembre 2005. C'était la première fois que je parlais de la nostalgie du communisme, car la file d'attente avait déjà été le sujet de mon mémoire en master d'histoire. C'est justement contre la nostalgie que j'ai commencé ma recherche sur la file d'attente et sur la vie quotidienne pendant le communisme[1] ; cette nostalgie, j'avais l'habitude de l'appeler amnésie. Je sentais que seule l'amnésie pouvait rendre mes concitoyens nostalgiques d'un système totalitaire. La solution était donc simple : il fallait juste rappeler aux gens les queues (files d'attente), le froid et l'obscurité des appartements, le gris quotidien pour que la mémoire, « la vraie mémoire », comme je l'appelais, revienne et remplace la nostalgie.

Comme mes souvenirs étaient assez vagues (j'avais 9 ans en 1989) et qu'il n'y avait pas d'archives pour une histoire de la vie quotidienne à l'époque du socialisme réel, je me suis appuyée sur l'histoire orale. Et ce que j'ai appris en parlant avec les gens n'était pas du tout ce à quoi je m'attendais.[2]

Aujourd'hui, la problématique de la nostalgie est devenue un sujet à la mode dans les milieux académiques. C'est un objet de recherche qui s'impose du fait de son importance dans le monde réel. En Roumanie, ceux qui font des recherches sur le communisme sont en plein combat contre la nostalgie, qu'ils considèrent comme une maladie. On dit que la nostalgie assombrit les souvenirs douloureux et rend plus vivants les moments heureux. Le temps perdu aux innombrables files d'attente, parfois pendant la nuit, parfois en plein gel n'est pas tout à fait un des moments heureux que la nostalgie puisse s'approprier. Pourtant, quand les gens racontent des histoires liées à la queue, ils font balancer leur discours d'un extrême à l'autre en passant d'une douce nostalgie à la colère ou à la frustration.

La queue est à la fois l'expérience d'une humiliation (« Je ne crois pas qu'il y ait dans ce monde un système d'humiliation de l'homme plus brutal que la queue. »[3]) et celle d'une solidarité et d'une communauté (« Même si elle était détestée et ridiculisée, la queue en dehors du magasin a produit des formes de socialité qui pourraient démontrer l'existence de valeurs et d'une forte solidarité malgré les effets aliénants du socialisme. »[4]). La file d'attente est à la fois une réflexion de la société et ses règles (d'après l'opinion du Leon Mann[5]) et un espace alternatif où les règles échappent à l'organisation imposée par l'état.

Je n'ai pas l'intention de discuter ici des causes qui ont généré le phénomène de la queue, si présent dans la Roumanie des années

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

80. Mon but est d'analyser ce phénomène du point de vue des gens qui ont fait la queue. Ce n'est peut-être pas trop de dire que la queue comme telle n'existe pas. Ce sont les gens qui la forment, qui deviennent la queue en acceptant de passer un temps indéfini, dans un certain ordre, en respectant les uns et les autres la règle de la priorité, pour obtenir le produit désiré.

Leon Mann considère que le principe qui est à la base de la queue est « la justice distributive », qu'il définit comme la croyance qu »'il existe une relation directe entre l'investissement (le temps passé) et le résultat (service préférentiel). En général, si une personne est prête à investir une grande quantité de temps et de souffrance dans une activité, les gens qui croient dans cette relation entre l'effort et la récompense respecteront sa priorité. »[6]

Comme je l'ai déjà suggéré, Leon Mann pense également que la file d'attente est une réflexion des principes de base de l'organisation dans la société. Ces deux théories, la justice distributive et la réflexion de la société, deviennent contradictoires quand on parle de la Roumanie. L'organisation sociale du pays à l'époque ne respectait pas ce principe de l'équilibre entre l'effort et la récompense (à cause du vaste réseau des privilèges et privilégiés). Donc, si la queue suivait les règles de la justice distributive, elle ne pouvait pas être un reflet de la société. Mon hypothèse est, pourtant, que ce reflet était vrai. Le réseau des privilégiés, dont j'ai parlé, perturbait non seulement le fonctionnement « normal » de la société mais aussi le fonctionnement « normal » de la queue.

Une personne parle des années 80 en ces termes : « J'ai souvent fait la queue, mais la queue roumaine était corrompue par d'autres règles que celles d'une file d'attente normale. »[7] On ne saurait expliquer ce qu'il voulait dire par « une file d'attente normale » mais c'est certainement lié à l'idée de la justice distributive de Leon Mann. Une file d'attente « normale » évoque le respect de la règle de la priorité parmi les gens qui ont passé le même temps, l'un à coté de l'autre, en attendant.

1. Les deux temps de la file d'attente

Il y a quelques aspects de la file d'attente roumaine, à cette époque, qui la rendent différente de l'image standard présentée ci-dessus. Premièrement, la majorité des queues des années 80 se formaient même avant que le produit désiré soit arrivé au magasin. À l'aide d'un système compliqué d'informations à l'intérieur de la communauté et aussi avec beaucoup de présuppositions, les gens formaient de longues queues en dehors de magasins apparemment fermés. Les files d'attente pour le lait, qui était plus ou moins fourni chaque jour, se formaient dès 4 ou 5 heures du matin, même si le magasin n'ouvrait ses portes qu'à 7 ou 8 heures. Si un produit spécial, comme la viande, était supposé arriver le lendemain, les premiers membres de la queue étaient là, devant le magasin, dès la veille au soir, et passaient la nuit au même endroit.

La vie d'une file d'attente peut donc être divisée en deux temps : dans un premier temps, la file d'attente grandit seulement par addition des nouveaux membres et il n'y a aucun mouvement vers le procuration du produit ; dans un second temps, le produit commence effectivement à être vendu. Le premier temps est plutôt lié à l'attente parce qu'il n'y a aucun mouvement vers la tête de la queue et qu'il n'y a également aucune certitude quant au fait que le produit arrivera effectivement au magasin. C'est le temps le plus relâché de la queue. L'ordre y est moins formel et les gens utilisent le temps pour discuter et socialiser. Quand le produit arrive et que la distribution commence, l'atmosphère devient d'un coup plus tendue. Le passage d'un moment à l'autre est remémoré comme un moment de chaos au cours duquel tout peut arriver. Voici la narration d'une fille qui était un enfant à cette époque :

« Puis, il y a ce frisson dans la foule : quelqu'un a annoncé que la voiture à viande s'était garée derrière le magasin. Et il semblait que tout le monde se concentrait, occupait sa place plus fermement ... Après, on éloignait les enfants de la queue, nous devions attendre quelque part

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

plus loin. Quand les portes du magasin s'ouvraient, tous le monde commençait à pousser d'une manière affreuse et les enfants risquaient d'être piétinés. »[8]

C'est le moment où la file d'attente cesse d'être une file *d'attente* et devient *la queue*, un processus actif, impliquant la force physique et la détermination, comme le montre cette histoire racontée par un jeune homme : « Si tu étais parmi les premières personnes et que tu avais la malchance d'avoir une vielle femme qui trébuche et tombe à coté de toi, c'était le désastre. Mais moi, j'avais une stratégie. Quand je faisais la queue, je me comportais comme un cerf. J'accumulais une certaine vitesse, je poussais d'un coté et puis immédiatement de l'autre, et ainsi, je faisais quelques pas en zigzag et arrivai là parmi les premiers. »[9]

Nancy Ries parle de ces témoignages comme « des histoires d'achats héroïques ». Cependant, ils ne sont pas caractéristiques des queues dont j'ai moi-même entendu les souvenirs. Il est plus commun d'entendre des récits mettant l'accent sur l'attente comme expérience douloureuse et humiliante. Dans ces histoires, *la queue* et *l'attente* sont presque synonymes, ce qui amène au premier plan l'importance du temps, du temps gaspillé, dans le phénomène de la queue. Leon Mann fait une remarque intéressante dans son étude. Si la queue est une réflexion de la société, c'est aussi par la valeur qu'elle assigne au temps, identique à la valeur dont la société occidentale l'assigne.

Le temps, et surtout l'attente ne sont pas des phénomènes apolitiques. Barry Schwartz a analysé la politique de l'attente et a conclu que « la distribution du temps coïncide avec la distribution du pouvoir. » De plus, « être obligé d'attendre – particulièrement, d'attendre longtemps – c'est être le sujet d'une supposition que son temps (et, par conséquent, sa valeur sociale) est moins précieux que le temps et la valeur sociale de ce qui impose l'attente. »[10] C'est pour cette raison que l'expérience de la file d'attente est particulièrement liée à celle de l'humiliation. Ce fragment d'interview le montre : « Les queues pour la viande étaient les plus humiliantes. On pouvait y passer une nuit et une journée et, lorsqu'on arrivait au comptoir, il n'y en avait plus. »[11]

Ces genres d'histoires sont très fréquents : faire la queue pendant des heures et arriver à la maison sans avoir rien acheté. C'est à cause de ce que j'appelle *les membres virtuels* de la file d'attente, des gens qui ne faisaient pas la queue, mais qui partageaient le stock avec d'autres. Le groupe le plus important de membres virtuels était formé par des gens qui avaient leur place « gardée » par d'autre membres, réels, de la queue. Ce procédé pouvait parfois faire doubler le nombre des personnes qui faisaient vraiment la queue. Un autre groupe était composé des personnes ayant une relation spéciale avec le vendeur. Lui, ou elle, gardait toujours une petite part du stock pour ses arrangements personnels, des produits qu'il échangeait plus tard pour d'autres produits ou services.

De plus, il y avait toujours des gens pour aller directement au comptoir, sans même penser à faire la queue. Par exemple, l'agent de police local (ou d'autres autorités, que personne n'avait le courage de soumettre à la « justice distributive » de la file d'attente) entrait dans le magasin, officiellement pour rétablir l'ordre, et sortait avec son sac plein.

2. « L'économie morale » dans la file d'attente et contre la file d'attente

La file d'attente, et tout ce qui se passait autour de ce phénomène, était en vérité organisé non par l'Etat mais par une communauté plutôt restreinte qui jouait en fait le rôle de l'Etat. J'ai trouvé, dans ce contexte, très utile le concept de E.P. Thompson, *l'économie morale*, même si Thompson l'a conçu pour l'Angleterre du dix-huitième siècle. Il définit l'économie morale comme « une vue cohérente et traditionnelle sur les normes sociales et les obligations, sur les fonctions économiques des différents groupes dans la communauté. »[12] L'économie morale est une interprétation du modèle économique pa-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ternaliste dans les petites communautés, quand l'Etat devient incapable d'accomplir sa fonction de fournisseur. Le modèle paternaliste était très puissant dans les États du socialisme réel. Dans la Roumanie des années '80, cette rhétorique, à laquelle s'ajoutait un nationalisme croissant et le culte de la personnalité de Ceaușescu, était de plus en plus forte. L'usage du discours paternaliste semblait être en relation directe avec l'incapacité de l'État à fournir pour ses citoyens les produits de base, particulièrement la nourriture.

J'ai ne pas rencontré, au cours de ma recherche, un seul Roumain qui se soit approvisionné uniquement dans les magasins. Tout le monde avait des sources alternatives pour la nourriture. Quelques-uns étaient si bien « organisés » qu'ils n'avaient pas besoin de faire la queue. « Pour être sincère, entre 1980 et 1989, je n'ai jamais fait la queue pour acheter de la viande. »[13] Le but suprême était alors non seulement d'avoir le réfrigérateur plein, mais de n'avoir pas fait la queue pour accomplir cela.

Un des paradoxes de cette époque était le fait que les gens, malgré des magasins toujours vides, restaient convaincus qu'il y avait suffisamment de nourriture dans le pays. La base de cette croyance était le fait que personne ne mourait vraiment de faim. Tout le monde avait le réfrigérateur plein. Le problème n'était alors pas le manque de produits mais leur distribution. C'est dans ce contexte que de petits réseaux de gens capables d'obtenir certains produits ou de rendre certains services se sont formés. Ces réseaux remplaçaient en fait les activités qui auraient dû être organisées par l'État. C'est également pour cette raison que cette économie secondaire était nécessaire pour la survie du système. Comme deux sociologues polonais l'ont observé : « La différence de base entre l'économie informelle de l'occident et des pays socialistes est le fait que, dans l'Ouest, les activités économiques informelles sont marginales, alors que dans l'économie socialiste planifiée, elles sont une partie fondamentale de l'activité des entreprises d'Etat. »[14]

J'ai déjà mentionné que le principe de la justice distributive n'était pas toujours respecté dans les files d'attente. Il y avait parfois des gens qui tentaient de joindre la queue au milieu ou d'aller directement au vendeur, avec qui ils avaient des arrangements. De plus, comme ces queues n'existaient pas officiellement, il n'y avait aucune supervision organisée de la file d'attente. Mais, il y avait *l'ad hoc police*, que les gens organisaient eux-mêmes. Et l'ad hoc police ne surveillait pas seulement la queue, mais également le vendeur. C'était la police de la justice distributive.

La file d'attente était une action élaborée, qui exigeait beaucoup de temps. C'est dans ce contexte que l'économie familiale a commencé à valoriser les gens qui disposaient de temps : les vieux, les grands-parents et les enfants. En plus d'employer leur temps pour leurs familles, les vieux pouvaient trouver dans cette pratique une source alternative de revenus. Ils faisaient la queue pour les gens qui n'avaient pas le temps. En fait, ils vendaient leur temps.

3. Solidarités et communautés dans la file d'attente

L'établissement d'une communauté qui facilitait l'accès aux différents produits de stricte nécessité était une condition pour survivre au quotidien à l'époque du socialisme réel. Il y a d'autres recherches qui ont également noté la solidarité spéciale que la file d'attente faisait naître. J'ai déjà citée David Cromley et Susan Reid à propos de cet aspect : « Même si elle est détestée et ridiculisée, la queue en dehors du magasin a produit des formes de socialité qui pourraient démontrer l'existence de valeurs et d'une forte solidarité malgré les effets aliénants du socialisme. »[15] Il n'est pas difficile de nier ce type de solidarité en raison de son but très précis : obtenir de la nourriture. Il s'agissait en vérité d'une solidarité construite contre les autres, dans la compétition quotidienne pour se débrouiller à l'intérieur du système. Mais, si des actes de vol sont pris comme des actes de résis-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tances (comme le fait James C. Scott[16]), pourquoi ne pas reconsidérer ces petites solidarités comme de vraies communautés ?

La solidarité, en général éphémère, des files d'attente est un exemple de réflexion de la société, dont j'ai déjà parlé. Les gens qui faisaient la queue interagissaient avec la prudence et la restriction qu'ils employaient dans d'autres circonstances. Il y a donc des histoires présentant la file d'attente comme l'une de ces anciennes réunions rurales où les gens racontaient des histoires, des blagues, parlaient des problèmes du pays ou seulement du village. La jeune fille qui racontait le danger d'avoir les enfants écrasés durant la file d'attente se souvient également : « En dehors de cela, j'aimais beaucoup faire la queue, spécialement avec mon grand-père. Il faisait la queue en racontant des histoires aux autres, en se vantant de ses aventures de jeunesse... C'était un vrai concours d'histoires merveilleusement brodées. »[17]

Une autre femme se souvient que dans les queues, « il y avait une grande gaieté : des sifflements, des malédictions, des blagues. Tout le monde parlait. »[18] Il y avait bien sûr aussi les gens qui croyaient que c'était mieux de ne rien dire du tout. Et mieux de ne rien écouter.

4. Conclusions

Les témoignages contradictoires ne doivent pas nous empêcher d'essayer de tirer quelques conclusions. La première est liée précisément à ces contradictions. La file d'attente est une réflexion des contradictions de la société en Roumanie à l'époque du socialisme réel. On y voit à la fois les règles, les frustrations, les restrictions qui caractérisaient l'époque, mais également des degrés de liberté, de responsabilité individuelle et communautaire. Nous ne disposons pas de trop d'exemples, tirés de la vie quotidienne dans la Roumanie socialiste, où les gens prenaient l'initiative et l'empressement de s'organiser, comme dans l'ad-hoc police ou les réseaux informels. E.P. Thompson a trouvé une belle explication du sentiment de pouvoir que ces types d'activités pouvaient donner aux gens. Il parlait du marché anglais du dix-huitième siècle, qu'il a décrit comme la place où « les gens, parce qu'ils étaient nombreux, sentaient, pour un moment, qu'ils étaient forts. »[19]

Je propose ce sentiment d'être fort, comme l'une des explications possibles de la nostalgie qui semble envahir cette partie de l'Europe. Quand quelqu'un connaît si bien le système qu'il peut le franchir, il ne se sent plus l'esclave du système mais son maître. Du moins, il sent qu'il est partenaire du pouvoir.

Notes:

[1] J'ai commencé les interviews sur les années '80 en 2002, dans le groupe de recherche animé par Irina Nicolau au Musée du Paysan Roumain et je poursuis ma recherche dans le programme MA de Central European University à Budapest. J'étais une des étudiantes volontaires qui participèrent par la suite à la publication des résultats de recherche sous la forme d'un dictionnaire de la vie quotidienne à Bucarest pendant les années '80 dans *Martor. Revue d'anthropologie du Musée du Paysan Roumain*, no 7 (2002) et dans Ioana Popescu et alii, *Anii '80 și bucureștenii (Les années 80 et les Bucarestois)* (Bucarest: Paideia, 2003).

[2] Depuis la présentation de ces réflexions sur la queue, j'ai publié des textes plus élaborés sur le même sujet issu de ma dissertation de master au département d'histoire de Central European University, Budapest. Voir "What Are They Talking About When They Talk About Queuing in 1980s Romania" in Julia Obertreis, Anke Stephan, eds., *Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften*. Klartext: Essen, 2009, pp. 359-370. ; "Social Queuing" in *Social Cooking. Romania* (NGBK: Berlin, 2007) (http://kontakt.erstebankgroup.net/report/stories/Issue23_08_Schlangestehen/en); "Beyond Hunger. Perceptions of and Reactions to

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Shortages in 1980s Romania" in *New Europe College Europa Program Yearbook 2006-2007*. Bucharest: New Europe College, 2007.

[3] Boris Buzila, *În prezența stăpânilor. Treizeci de ani de jurnal secret la 'România liberă' (Quand les maîtres sont là. 30 ans de journal secret à România liberă).* (Bucarest: Compania, 1999), p. 248.

[4] David Cromley et Susan E. Reid, "Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc" en David Cromley and Susan E. Reid, eds., *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* (Oxford, New York: Berg, 2002), p. 15.

[5] Leon Mann, "Queue Culture: The Waiting Line as a Social System," (La culture de la queue. La file d'attente vue comme système social.) *The American Journal of Sociology*, 75, 3 (Nov. 1969).

[6] Ibid., p. 346.

[7] Témoignage de Dragoș Olea, *Martor. Revue d'anthropologie du Musee du Paysan Roumain*, no 7 (2002), p. 133.

[8] Témoignage de Gabriela Sulea, étudiante, *Martor* 7 (2002), p. 134

[9] Témoignage de Stancu Daniel, *Martor* 7 (2002).

[10] Barry Schwartz, "Waiting, Exchange, and Power: The Distribution of Time in Social Systems," (L'attente, l'échange et le pouvoir : la distribution du temps dans les systèmes sociaux), *The American Journal of Sociology*, 79, 4 (Jan. 1974), p. 841.

[11] Témoignage de Victor Barbulescu, *Martor* 7 (2002)

[12] E.P. Thompson, "The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century"*(L'économie morale de la foule anglaise au dix-huitième siècle)* en *Customs in Common* (London: Penguin Books, 1993), p.188.

[13] Z.T., entretien enregistré avec Simina Badica, Bucarest, Janvier 2004, archive personnelle.

[14] El bieta Firlit, Jerzy Chlopecki, "When Theft is Not Theft"*(Quand le vol n'est pas un vol)* en *The Unplanned Society. Poland During and After Communism (La société non-planifié. La Pologne pendant et après le communisme),* ed. Janine R. Wedel (New York: Columbia University Press, 1992), p. 96.

[15] David Cromley et Susan E. Reid, "Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc" en David Cromley and Susan E. Reid, eds., *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc* (Oxford, New York: Berg, 2002), p. 15.

[16] James C. Scott, *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistence* (New Haven, London: Yale University Press, 1985), p. 291.

[17] Témoignage de Gabriela Sulea, étudiante, *Martor* 7 (2002), p. 134.

[18] D.V., entretien enregistré avec Simina Bădică, Bucarest, Avril 2004, archive personnelle.

[19] Thompson, "The Moral Economy...," pp. 256-257.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eines populären Kleidungsgenres. Rumänien: aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten"

Author: Ulrike Ettinger

How to cite this article: Ettinger, Ulrike. 2010. "Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eines populären Kleidungsgenres. Rumänien: aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten". *Martor* 15: 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-15-2010/

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.

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eines populären Kleidungsgenres. Rumänien : aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten[1]

Ulrike Ettinger

Der vorliegende Artikel unternimmt einen Blick zurück auf das Konvolut an Publikationen über rumänische Volkskunst allgemein und im Besonderen über Volkstrachten, die ab ca. 1950 bis 1989 in Rumänien veröffentlicht wurden. Dabei werden noch einmal einzelne Maximen, Konzepte, Visionen und Fabulierungen ins Gedächtnis gerufen, die mit dem Ziel der Hervorhebung und Alleinstellung der rumänischen Volkskunst und ihrer breiten Einbettung in die sozialistische Massengesellschaft Rumäniens einhergingen.

Eine Geisteranrufung sozusagen.

Um welche Geister handelt es sich?

„Als eine wichtige Komponente der materiellen Kultur eines Volkes, stellt die Volkstracht eines seiner Hauptcharakteristika dar, einen seiner bestimmenden ethnischen Indikatoren. […]

Mehr als jedes andere Genre der Volkskultur reflektiert das Kostüm geradewegs das Spezifische einer Nation, ihre Traditionen, Auffassungen, künstlerischen Geschmack und in einem Wort: die Liebe zum Vaterland.“[2]

„Element important al culturii materiale a unui popor, portul popular reprezintă una din trăsăturile sale principale, unul din indicii săi etnici definitorii. […]

Mai mult decît oricare gen al artei populare, costumul reflectă cel mai direct specificul unei națiuni, tradițiile, concepțiile, gustul său artistic și, într-un cuvînt, dragostea pentru patrie.“

Diesem und ähnlichen Geboten, die Volkskunst als Visitenkarte der Nation in der sozialistischen Ära neu auflegten[3] und in der Gemeinschaft zu verankern versuchten, werden gegenwärtige Recherchen und Beobachtungen zur Thematik gegenübergestellt. Ergänzend fließen Auszüge aus Interviews und Gesprächen in den Artikel mit ein, die 2010 mit verschiedenen Personen in Bukarest geführt wurden.

Damit wird zum einen die Frage gestellt, ob diese Maximen, Konzepte, Visionen und Fabulierungen heutzutage noch anzutreffen sind. Und wenn ja, in welcher Form und in welchen Zusammenhängen tauchen diese dann auf? Dieser Befragung stellt sich die Erkundung nach den Möglichkeiten damit umzugehen gegenüber, im Sinne eines Korrektivs. In meinem Essay erfolgt das Korrektiv über den Kommentar, die kritische Recherche, die Kontrastierung.

Die Interviews und Gespräche fanden statt im Rahmen einer Untersuchung über gegenwärtige traditionelle vestimentäre Praktiken in Rumänien. Von der Leiterin der Abteilung für Forschung am Museum des Rumänischen Bauerns in Bukarest, Ioana Popescu, bekam ich gleichzeitig mit der Einladung, den vorliegenden Artikel zu schreiben auch die Aufforderung, ihn auf Deutsch zu verfassen. Damit wird auch eine Leserschaft ausserhalb Rumäniens angesprochen und der Essay richtet sich gleichermaßen an ein eingeweihtes und an ein mit der Thema-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tik nicht vertrautes Publikum. Dem fügt sich meine eigene Position als Insider und Outsider zugleich hinzu, da ich 1988 als 21 jährige Rumänien verlassen habe und seither in Deutschland lebe. Zudem schreibe ich aus der Perspektive der forschenden Künstlerin über ein Thema und in einem Kontext, der üblicherweise von den empirischen Sozialwissenschaften erforscht wird.

Der Artikel erhebt nicht den Anspruch, die Thematik umfassend zu bearbeiten, sondern geht punktuell und anhand einzelner Veröffentlichungen vor, die sich im Besitz der Staatsbibliothek Berlin befinden und zu einem großen Teil zu DDR Zeiten im Rahmen des Schriftentausches zwischen den sogenenannten Ländern der Volksdemokratien in die Staatsbibliothek Berlin Ost gelangt sind. Bei einer ersten Recherche des Onlinekatalogs finden sich ca. 150 Titel, die der Thematik als auch dem genannten Zeitraum zuzuordnen sind. Dazu kommen Zeitschriften und Periodika sowie weitere Publikationen über Volksgesang, tanz und lyrik. Zumeist handelt es sich um Synthesen, wobei sich die Autor_innen entweder der Volkskunst insgesamt in Rumänien angenommen haben oder aber den einzelnen Kategorien wie Trachten, Holzschnitzerei, Keramik. Dazu kommen Monographien einzelner Gebiete. Einige Bände wurden gleichzeitig auf Englisch, Französisch, Deutsch und Russisch[4] veröffentlicht, dies signalisiert, daß sowohl Länder des sozialistischen als auch des kapitalistischen Auslands als potentielle Empfänger der Botschaft angesprochen werden sollten. Die Publikationen auf englisch, deutsch und französisch zeigen zudem die Bemühungen des rumänischen Staates in den 70er Jahren, westliche Touristen ins Land zu locken.

Dies impliziert, dass diese Publikationen eine möglichst heterogene und breite Leserschaft erreichen sollten. Und abgesehen von der Intention der Wissenschaftler_innen und Autor_innen mit einem (wenn möglich internationalem) Fachpublikum[5] zu kommunizieren, waren Inhalte, Botschaften und Aufforderungen offensichtlich auch an die Bürger_innen Rumäniens gerichtet, und dies korrespondiert mit dem Wunsch, die Thematik zu popularisieren und - mit der Nutzung des Kanals der Übersetzung - ideologiekonforme Inhalte breiter zu streuen. Wie bereits erwähnt, bot sich das Material zur touristischen Weiterverarbeitung an, was oftmals unter der Federführung der gleichen Autor_innen erfolgt ist.

Eine Vielzahl der Titel trägt in der Signatur der Staatsbibliothek Berlin die Angabe 4, womit Großformate bezeichnet werden. Nicht selten umfassen die Publikationen 200, 300, 400, in Ausnahmefällen sogar mehr als 600 Seiten. Eine weitere häufige Angabe im Onlinekatalog lautet *mit zahlreichen Illustrationen*, de facto handelt es sich um Bildbände, entsprechend gehören Bilder auch zur vorliegenden Anschauung.

Ich fange an mit einer Fotografie aus „L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine : Costumes, Textiles, Broderies"[6], ein ebenfalls schwergewichtiger Band: 25 x 32 cm, 422 Seiten, dessen in Leinen gefassten Umschlag von Volksmotiven inspirierte Prägedrucke zieren. Das Kompendium, das die Thematik in Beschreibungen und ca. 500 Abbildungen, davon 70 in Farbe, minutiös abarbeitet, wurde ebenfalls auf Rumänisch, Englisch und Französisch vom Staatlichen Verlag für Literatur und Kunst in Bukarest in der Zeitspanne 1955-1964[7] herausgebracht.

Worum geht es? Diese, wie auch alle weiteren Publikationen zur genannten Thematik aus der Zeit nach 1945 bis 1989 veranschaulichen und verwirklichen einen der Masterpläne der Rumänischen Kommunistischen Partei: Die rumänische Volkskunst mit einer außerordentlichen Bedeutung aufzuladen und sie auf einem möglichst breiten Podest in der sozialistischen Realität und Gesellschaft zu verankern.

Dieses Ansinnen geschieht einerseits im Sinne einer identitären Zuschreibung, gleichzeitig wird aber auch der Versuch einer optimalen Verwertung der Volkskunst für die sozialistische Massengesellschaft unternommen; damit waren

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

„I. S. Decorativa. L'atelier de costumes populaires", aus: „L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine : Costumes, Textiles, Broderies", T. Bănățeanu, G. Foc a, E. Ionescu, Éditions d'état pour la littérature et l'art [1960?], Bucharest

an die Idee der Aufwertung weitere Vorstellungen der Verwertung gebunden.

In Folge dessen sind in diesen Publikationen – abgesehen von den wissenschaftlichen Studien am folkloristischen Artefakt – im wesentlichen zwei Ansichten anzutreffen, die sich an die rumänische Gesellschaft und ihren Umgang mit der Volkskunst richten: 1.) Die Auffassung Volkskunst wäre zeitlos, ein *unerschöpfliches Reservoir* und *sprudelnder Quell schöpferischer Handlungen*[8], welche das Original nicht verfälschen, sondern mittels immer neuer Kreationen die Zeiten überbrücken lässt: Ein Konstrukt welches hauptsächlich der Legitimation von territorialen und hegemonialen Ansprüchen dient und entsprechend von einer Suche nach Ur-Modellen gekennzeichnet ist. 2.) Die Frage, wie Volkskunst in den Alltag und in die Gegenwart zu integrieren sei. In den Publikationen werden sowohl Lösungen vorgestellt als auch Beispiele von Umsetzungen nach 1945 gebracht. Bezüglich der Verwirklichung des Folklore-Masterplans stellen die hier besprochenen Veröffentlichungen nur einen Teil dar. Zudem geben sie, angesichts des vorherrschenden paranoiden Klimas sowie der allgemeinen Übersättigung der Bürger an aufgedrückter Folklore, eher eine Randerscheinung ab. Nicht zu vergessen die schlechte Druckqualität, welche damals alle Publikationen verunstaltet hat, als auch die weitaus wirksamere

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Siehe Abb. 10

folkloristische Beschallung im Fernsehen und im Radio[9]. Wie allgemein bekannt, wurde der Folklore-Masterplan mittels diverser Maßnahmen massenwirksam orchestriert, u.a. durch die Einführung zahlreicher Festivals und Wettbewerbe für Volkskunst und Folklore, wie sie im Nationalen Festival der Besingung Rumäniens kulminierten, der landesweiten Errichtung ethnografischer Museen und des Aufbaus eines umfangreichen Expertenmarktes[10], der mit der Aufgabe des Sammelns und Bewahrens von authentischer Volkskultur beauftragt wurde. Dieser Expertenmarkt bestand aus Ethnologen, Ethnographen, Volkskundlern, die an den verschiedenen staatlichen Institutionen tätig waren und zu denen auch die Autor_innen der hier besprochenen Publikationen zählen.

Lag es in der Intention der Autor_innen zu veröffentlichen, so war es die Intention des Regimes, mittels dieser Veröffentlichungen eine Art Archiv[11] und ein Sprachrohr einzurichten. Dieses Archiv hat die sogenannte Goldene Epoche überlebt, sowohl in Bezug auf die darin enthaltenen Botschaften, da sich diese an verschiedenen Stellen in der Gesellschaft wieder finden lassen und sogar hochgeschätzt werden. Auf meine Nachfrage in einem Bukarester Antiquariat erhalte ich ein ironisches Lächeln der Verkäuferin zurück, mitsamt der Auskunft, diese wären bereits weg noch bevor sie sie bekäme. Auch wurden mir während meines Aufenthaltes in Bukarest des Öfteren die Publikationen als Referenz vorgeführt. Zudem gelten sie immer noch, wie die Artefakte selber, als beliebter Geschenkartikel für Besucher aus dem Ausland.

Und damit zurück zur Goldenen Epoche, einer Zeit in welcher sich die Autor_innen in einer Zwangslage befanden zwischen ihrer wissenschaftlichen Auseinandersetzung und dem Wunsch oder der Not zu publizieren, sich zu einer Sache zu äußern und der absurden Situation, dies zu tun angesichts der damaligen Bedingungen. Diese zu befolgen, bedeutete einerseits die Affirmation des offiziellen Forschungsansatzes, (zumindest das Nicht-in-Frage-stellen dieses), andererseits wurde Kreativität entwickelt im Geloben der Ideologie, d.h. sie zu untermalen und auszuschmücken, eben zu fabulieren, und dem entsprechend die eigenen Aussagen zu verformen und zu verfälschen. Dieses ist ein Eindruck der entsteht, wenn man versucht, diese Bücher zu lesen:

„Wir besuchen Museen, blättern in bunten Illustrierten, sehen uns Breitwandfilme an; die aktuelle Mode zieht auf der Straße oder im Fernsehen an unseren Augen vorüber; wir bilden unseren Geschmack an Schönem an den verschiedensten Dingen aus, angefangen von Krawatten in einem Schaufenster bis hin zu dem Stuhl, auf den wir uns setzen.

Wenn wir auf diese Weise ständig zu beobachten, zu vermerken und zu beurteilen gewohnt sind und unsere Blicke auch einmal auf ein rumänisches Ärmelhemd (Trachtenbluse) fallen, so geben wir uns sofort und unabhängig von den uns zusagenden Kriterien davon Rechenschaft, dass diese jedem Vergleich standhält, ja mehr noch: das sie andere Kunstwerke übertrifft. Es wohnt ihr eine außergewöhnliche Kraft inne, zu bestehen, sich zu behaupten, in jeder, wie auch immer gearteter Umgebung zu glänzen und aus sich selbst heraus Würde, Eleganz und Erlesenheit zu verbreiten.

Selten findet man bei alltäglichen Dingen derart abgewogene Elemente mit höchster Ausdrucksfähigkeit, bei denen intellektuelle Abstraktion mit miniaturellem Geschick gepaart ist. […]

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Die rumänische Tracht ist ein Denkmal im wahrsten Sinne des Wortes. Sie gehört soziologisch oder ethnografisch gesehen nicht zu dem Begriff Kleidung, sondern ist den ägyptischen Pyramiden vergleichbar, den französischen Kathedralen und den holländischen Deichen. Dieses Recht steht ihr zu, denn sie ist ein Zeugnis der Reife einer in sich abgeschlossenen Zivilisation. Sie ist ein sichtbares und fühlbares Zeugnis für die dörfliche Zivilisation auf rumänischem Boden."[12]

So das Vorwort des in meinem Titel bereits zitierten Bildbandes *Rumänien : aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten*, von 1980.

In einem Gespräch mit Zoltán Rostás erinnert sich der Ethnograf, Autor und Herausgeber diverser Veröffentlichungen über Volkskunst Nicolae Dunăre an die Gepflogenheiten der Zensur:

„'58 als ich *Die Volkskunst im Schiltal* beim Verlag der Akademie abgegeben habe, ein zweieinhalb Kilo schweres Buch, das fast vollständig herausgebracht wurde, waren sie verzweifelt. Sie verlangten Angaben von sowjetischen Ethnografen, von Ethnografen die wüssten, ob es in der bäuerlichen Ästhetik ein rumänisches marxistisches Modell gäbe, oder ein sowjetisches marxistisches Modell. Ich hatte kein Modell. Worauf das Kapitel mit Frunzetti erstens, und meins als zweites – so sollte es unterschrieben sein – vom Verlag heraus genommen wurde, weil es weder ein marxistisches Modell hatte, noch ein sowjetisches, nicht einmal ein rumänisches. Unter Umständen sollte es für den Notfall zumindest ein rumänisches haben. Überflüssig zu erwähnen, dass damals von mir verlangt wurde, mich zum politischen Status der westlichen Autoren, die ich zitiere, zu äußern, ob sie Parteimitglieder gewesen sind, ob sie noch Mitglieder der Partei sind, ob sie ausgliedert wurden. […] Und sie haben mich gezwungen, alle heraus zu nehmen, weil ich es nicht wusste. […] Daher war es doch eine Enttäuschung, und ich hatte darunter zu leiden."[13]

Siehe Abb. 10

„În '58 când am depus *Arta populară din Valea Jiului*, o carte de 2 kilograme și jumătate la Editura Academiei, și a apărut aproape integral, erau disperați, cereau referate de etnografi sovietici, de etnografi care cunosc dacă în estetica populară există un model românesc marxist sau model marxist sovietic. N-am avut model. Atunci, capitolul cu Frunzetti unu', și eu al doilea, așa era să fie semnat, a fost scos afară de edi-

„Rumänien : aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten", T. Bănățeanu, M. Malița, E. Zlotea, Verlag Sport-Turism, București 1980

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

tura, fiindcă n-avea model marxist, nici sovietic, dar nici măcar românesc, eventual, macar unul românesc la nevoie să fie model. Nu mai spun că tot atunci mi-au cerut să spun statutul politic al autorilor occidentali pe care îi citez, dacă au fost membri de partid, dacă mai sunt membri de partid, dacă au fost excluși din partid. […] și m-au obligat să-i scot pe toți, fiindcă nu am știut. […] Adică era totuși o deznădejde, și am avut de suferit pe chestia asta."

Die Beschneidung von Information, das Verfälschen von Quellen sowie die permanente Wiederholung der ideologischen Propaganda erschweren die Lesbarkeit dieser Bücher und führen mitunter zur Redundanz sämtlicher darin enthaltenen Botschaften. Die Unlesbarkeit, die Art und Weise der Metaphern beinhaltet gewissermaßen eine Dokumentation der ideologischen Forcierungen und Pseudodiskurse, der Papp-Fassaden die das Unterfangen insgesamt charakterisiert haben. Betrachtet man die Unlesbarkeit als Fehlleistung oder Fehlstelle, so besteht die Übermalung in der fortwährenden Propagierung der immer gleichen Inhalte, die der nationalistischen Politik Ceausescus Ausdruck verleihen. So spiegelt sich beispielsweise der Ausschluss der Roma aus der rumänischen sozialistischen Gesellschaft auch in den Publikationen über Volkskunst wieder, indem Artefakte und Bräuche der unterschiedlichen Romagruppen in keinem einzigen Band Erwähnung finden. Dieses Kaschieren steht im Gegensatz zu weiteren in Rumänien lebenden Minderheiten, der sogenannten mitwohnenden Nationalitäten, die gelegentlich und je nach Zielsetzung der Publikation durchaus in die Betrachtung einbezogen werden.

Damit wird noch einmal auf die Art dieses Archivs hingewiesen, das weniger über das konkrete Aussprechen dessen was ausgeschlossen werden soll, operiert, sondern vielmehr über das Nicht-Erwähnen des Ausgeschlossenen. Diesem Verschweigen wird der alles übertönende Aufruf entgegengesetzt, nachdem Rumänische Folklore und Volkskunst an und für sich eine patriotische Geste dar stellt, sogar die einzig gültige Geste.

Das Erbe dieser Politik ist heutzutage mehr oder weniger verdeckt wiederzufinden, so z.B. in einem Artikel der Onlineausgabe von „Curierul zilei" vom 5. Dezember 2008, in der direkten Gegenüberstellung von authentischer rumänischer Volkskultur einerseits und dem aus der Gesellschaft Ausgeschlossenem andererseits, hier in der Gestalt der Roma. So wird im Artikel über die erfolgreichen Auftritte eines rumänischen Folkloreensembles in London berichtet und neben der detaillierten Beschreibung der nationalen traditionellen Trachten der Sänger und der Performance wird bemerkt, dass ihre Darbietung den Briten die Gelegenheit bot, das authentische Gesicht Rumäniens zu erblicken. In den darauf folgenden Sätzen wird angefügt:

„Wir erwähnen dies, weil in der Ortschaft Slough, die ca. 30 km von London entfernt liegt, nach Angaben der lokalen Behörde ca. 250 Rumänen leben, wovon über 100 der Ethnie der Rroma angehören und letztere den Behörden ziemlich viele Probleme bescheren."

Des Weiteren wird die Pressesprecherin des rumänischen Botschafters in London – Narcisa Nițu, zitiert:

„Aufgrund der unerfreulichen Ereignisse in Slough, am Anfang diesen Jahres, die auf die Rromagemeinde zurückzuführen sind, haben wir uns entschlossen, das Bild Rumäniens zu verbessern und den Anwohnern eine Vorstellung zu bieten über das, was rumänische Kultur bedeutet".[14]

„Spunem acest lucru pentru că în localitatea Slough, situată la circa 30 de kilometri de Londra, există în jur de 250 de români, confirmați de Consiliul Local, dintre care peste 100 sînt de etnie rromă, aceștia din urmă punîndu-le destul de multe probleme autorităților. «Din cauza evenimentelor nefericite din Slough, de la începutul acestui an, care au implicat comunitatea rromă, am hotărît să îmbunătățim imaginea României și să le oferim locuitorilor o idee despre ceea ce înseamnă cultura română», ne-a declarat purtă-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

toarea de cuvînt a ambasadorului român la Londra, Narcisa Nițu."

Weitere Unzulängligkeiten des hier diskutierten Archivs bestehen in der Auslassung von Jahreszahlen, z.B. als Angabe wann ein bestimmter Gegenstand, eine Tracht, ein Haus fotografiert wurde, im Verschweigen der Namen der Fotograf_innen oder von Forschungszusammenhängen, die vor 1945 situiert sind, was eine Dekontextualisierung der Forschungsgegenstände mit sich bringt[15]. So ist bei einer großen Anzahl der Fotografien, die in den Publikationen nach 1945 Verwendung finden, anzunehmen, dass diese in der Zwischenkriegszeit entstanden sind, u.a. im Zuge der von Dimitrie Gusti geleiteten Kampagnen der Bukarester Soziologischen Schule. Diese Kampagnen werden überdies, trotz ihrer überaus wichtigen Rolle in der Erkundung ruraler Lebensräume in den 20er, 30er und 40er Jahren in Rumänien, nicht erwähnt.

In Bezug auf die bäuerliche Kleidung wurden große Bemühungen unternommen, Typologien zu entwickeln, die gewissermaßen ein Ur-Modell oder seine Variationen darstellten und fortan als Referenz genutzt werden konnten. Entsprechend sind es immer wieder die gleichen Fotografien, die die als authentisch empfundenen Exponate zeigen und diesen Anspruch bebildern. Ein Blick in die Verkaufsausstellung des Museums des Rumänischen Bauerns in Bukarest genügt, um die Vielfalt der Bestandteile des bäuerlichen Kostüms zu begreifen, wie auch deren Beeinflussung durch urbane Moden.

Und jetzt zu der zuvor angekündigten Fotografie einer jungen und städtisch gekleideten Frau, welche sich tätig und unter der Anleitung einer Genossin in weißem Kittel über einen mit Volkstrachten beladenen Tisch beugt (Abb. 1). Mit der Platzierung dieser und weiterer Fotografien unterschiedlicher Handwerke, die in den nach 1945 gegründeten Kooperativen ausgeübt werden, wurde im anfangs vorgestellten Bildband[16] die Veranschaulichung und Dokumentation der Einbindung der Volkskunst in das soziale, kulturelle und ökonomische Gefüge der jungen Volksrepublik bezweckt.

Die Bildunterschrift der Fotografie lautet „I. S. Decorativa. L'atelier de costumes populaires" und ordnet zunächst einmal das Abgebildete in eine (zur Zeit noch) recherchierbare und somit erfahrbare Wirklichkeit ein. Es fehlen Namen der Fotograf_in sowie Angaben zum Jahr der Aufnahme. Vermutlich datiert sie auf den Anfang der 50er Jahre, da das Unternehmen 1949 gegründet wurde.

Was aber war das Staatliche Unternehmen Decorativa? Laut Aussage eines Zeitzeugens (A)[17] „ein Instrument der Massenkultur, welches Ausstellungen und Museen ausstattete, und welches hauptsächlich für kommunistische Propaganda genutzt wurde, (als Hauptbeschäftigung.)"

Nomen est omen: so war die Decorativa für das Dekorieren eines großen Anteils der unmittelbaren Wirklichkeit im sozialistischen Rumänien zuständig. Zu den Dienstleistungen des Unternehmens gehörten u.a. die Konzeption und Umsetzung der Ausstellungen und Ausstattungen wichtiger Museen, Theater und weiterer kultureller Stätten[18]. Zudem bestand eine ihrer Hauptaufgaben in der Herstellung von Kostümen für Film- und Fernsehproduktionen, vor allem aber von Volkstrachten, womit die Tanz- und Musikensembles, die sämtliche Unternehmen, Fabriken zu führen verpflichtet waren, eingekleidet wurden.

Ziel dieser Folkloreensembles war bekannter Weise die fortwährende Teilnahme am sozialistischen Wettbewerb, was im Detail das mehr oder weniger erzwungene Bespielen von Festivals und Ausstellungen bedeutete und im Nationalen Festival der Besingung Rumäniens seine Vollendung fand. Daneben wurden auch Kostüme hergestellt für Genossen und Genossinnen, die in Volkstrachten gekleidet zu offiziellen Anlässen, meistens in Erwartung einer Visite Ceausescus, über Kilometer hinweg bei Wind und Wetter die Straßen und Plätze des Landes säumten. Laut Aussage von (B)[19] wurden von der Decorativa zig-tausende Ensembles pro Jahr hergestellt. Dadurch wurde die Wirtschaftlichkeit des Unter-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

nehmens gesichert, genauer betrachtet handelte es sich um die Kunst- und Kulturetats der Gewerkschaften:

„Folglich kamen die Gelder hierhin. Wenn bei den Gewerkschaften die Gelder auf dem Konto eingingen für das Kunstressort, wussten sie, dass sie Kostüme bestellen und kamen zur Decorativa, weil niemand sonst welche herstellte... Tismana hat noch angefertigt, möglicher Weise hatten die ein... und landesweit gab es noch kleine Kooperativen. Aber den größten Anteil haben wir hergestellt"

„Deci aicia veneau banii. Sindicatele când își punea banii în cont pentru resortul artistic, știa că comandă costume și merg la Decorativa, că nu făcea (altcineva)... Mai făcea Tismana, parcă aveau acolo un... și prin țară mai erau mici cooperative. Dar majoritatea, majoritatea noi le făceam." (B)

Kim Ir Sen in Rumänien, 1984.
Quelle: www.comunismulinromania.ro

Gerald Ford in Rumänien, 1975.
Quelle: www.comunismulinromania.ro

Nach 1989 wurde versucht, das Unternehmen durch eine Neuorientierung seiner Dienstleistungen zu retten, da in den unmittelbaren Jahren nach der politischen Wende der Bedarf an Trachten schlagartig nachließ. Dieser Versuch dauerte 14 Jahre, in denen das Unternehmen in allen seinen Bestandteilen aufgelöst wurde. Die einzigen Artikel, die zur Zeit noch in der direkten Nachfolge der Decorativa produziert werden, sind Fahnen und Flaggen.

Vermutlich existiert keine annähernd umfassende Dokumentation der ideologischen Setzungen, die über die Decorativa erfolgten. Einzig beim Sichten der unzähligen Bildzeugnisse von Ceausescu, die ihn bei seinen Arbeitsvisiten oder ihn gemeinsam mit Persönlichkeiten der Weltpolitik zeigen, veröffentlicht über die Online Fotothek des rumänischen Kommunismus, ist zu vermuten, dass die abgebildeten Trachten, die Ausstattungen von Kongressen oder die Ausstellungen teilweise von der Decorativa hergestellt wurden (Abb. 2, 3, 4).

Neben Ethnologen, Anthropologen, Volkskundlern wurden ebenfalls als Experten auch Künstler in den Prozess der Verwertung von Volkskunst und Folklore miteinbezogen. Dabei bestand ihre Aufgabe in der Gestaltung neuer und moderner Produkte, die von der Volkskunst inspiriert sein sollten oder in der Optimierung neu hergestellter, aber trotzdem authentisch daherkommender Produkte. So erzählt (B) wie ein gewisser Künstler, Angestellter des Staates, die Muster und Farben der Trachtenkostüme für Folkloreensemble variierte, um der Gleichförmigkeit der seriell hergestellten Kleidung entgegen zu wirken. Dabei dienten die hier diskutierten Publikationen über Volkskunst als Inspirationsquelle und Vorlagenkatalog:

„Und Herr D. kam und suchte für uns Modelle aus. Also wir hatten sozusagen ein Archiv an Modellen, wie das mit den Röslein am Ärmel oder das hier, alle kopiert vom Dorfmuseum. […] aber man kann noch etwas Blau hinzu tun, etwas Gelb, also verbessert ein jedes seine Farbigkeit um etwas, es ist nicht festgenagelt. […]

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

also das tat Herr D., damit ein Kostüm nicht (dem anderen) gleicht […]"

„Kataloge besaßen wir aus Schenkungen, diese Art von Katalogen, und wir kauften auch noch weitere vom Dorfmuseum, zur eigenen Dokumentation. […] Wir schauten gelegentlich nach, was es für Kopfbedeckungen gab […]. Oder diese *Catrințe*[20] waren in verschiedenen Farben, Rot mit Schwarz, Orangegelb mit Rot. Also wir selbst (haben die Trachten weiterentwickelt) um dem Kunden auch etwas anderes anzubieten."

„Și domnul D. venea și ne alegea modele. Deci noi aveam o arhiva să zic așa de modele, uite cum e ăla la mîneca cu trandafirași sau ăsta aici, toate copiate de la Muzeul Satului. […] dar poa să mai bage un pic de albastru, un pic de galben, deci fiecare își mai îmbunătățește un pic coloritul, nu e bătut in cuie. […] Ei, domnul D. asta făcea, să nu semene costumul ăsta […]"

„Cataloage noi aveam din donații, genu ăsta aveam de cataloage, și de la Muzeul Satului mai cumpăram așa pentru documentarea noastră. […] și ne mai uitam să vedem cam ce legaturi de cap […]. Sau catrințele astea erau în diverse culori, roșu cu negru, portocaliu cu roșu... Deci noi singuri ne... ca să prezinți beneficiarului și altceva."

Dieser Vorgang wird u.a. auch im anfangs erwähnten Bildband mit der Fotografie „Dessinatrice de l'Institut de Recherches et de Projets, étudiant au Musée d'art de la République Populaire Roumaine"[21] veranschaulicht (Abb. 5).

Das Konzept der Erschaffung neuer und moderner Güter ausgehend von den bäuerlichen Artefakten in kleinen Auflagen und auf eine eher urbane Klientel zugeschnitten hat seine historischen Vorläufer, z.B. in der englischen Arts and Crafts Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder in den gesamtgesellschaftlichen Umgestaltungen der Sowjetunion Anfang des 20. Jahrhunderts. Beide historischen Vorbilder werden in den Publikationen zwar nicht erwähnt, man kann aber davon ausgehen, dass sie den Autor_innen bekannt waren.

Entsprechend findet sich in so gut wie jeder der Veröffentlichungen auch ein Kapitel über

Besuch der Staats- und Parteiführer in der Gegend Galați (Focșani), 1966. Quelle: Online-Fotothek des rumänischen Kommunismus, Archiv-Nu. 417/1966

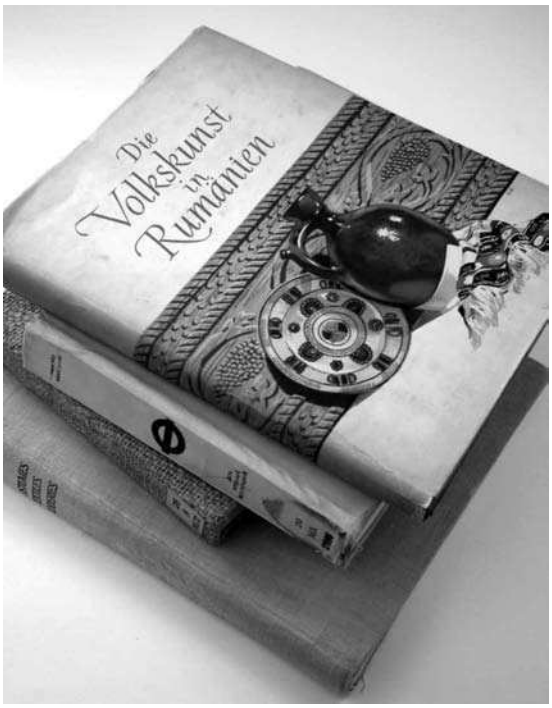
die Nutzbarmachung von Volkskunst, mit „Artistic Handicrafts in Romania"[22] wird der Thematik sogar ein ganzer Band gewidmet. Darin werden sowohl die an die Einbindung der Volkskunst in die moderne Gesellschaft geknüpften Ziele erläutert als auch Vorgehensweisen geschildert, zudem werden Beispiele von Kooperativen und deren Produkten gebracht (Abb. 9). Im Kapitel „Production of folk art and artistic handicrafts in the handicraft cooperative system" heißt es:

„In the condition of a modern, industrialized society, handicraft production harmoniously completes the state industry production.

Campaigns of scientific researchers aimed at turning to account folk art are initiated, contest and exhibition are organized, specialty journals, albums and monographic studies are published, folk art objects are intensely collected for museums, etc. A real cultural-artistic movement is being carried out on different planes. As concerns handicraft cooperatives, the Decision of the Central Committee of the Romanian Communist Party of 1953 on the perfecting of handicraft activity underlies the fact that „great attention should be paid to the production of folk art objects, carefully preserving the traditions and experience existing in each region in this respect".

Vergleicht man Monographien der 50er, 60er und 70er Jahre mit z.B. „Rumänien : Aus dem

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro



unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten", ein Bildband, der 1980 im Verlag Sport und Tourismus auf Deutsch und Englisch herausgebracht wurde und aus dessen Vorwort ich bereits zitiert habe, so stellt letzterer ein rein touristisches Produkt dar. Sein Einband zeigt eine in Festtagstracht gekleidete junge Frau (Abb.10), deren ernsthaft-gütiger Blick dem Titel den entsprechenden Nachdruck verleihen soll. Im Vergleich zu früheren oder weniger touristischen Publikationen werden hier fast durchgehend Aufnahmen von in Trachten gekleideten Statisten vorgeführt, entweder in der ‚natürlichen' Umgebung verschiedener Freilichtmuseen Rumäniens oder als Studioaufnahmen, d.h. in Innenaufnahmen mit retuschierten Hintergründen. Die von den Statisten eingenommenen Posen sollen Erhabenheit, Würde und Güte ausdrücken, einhergehend mit den Preziosen, die zur Schau getragen werden. Auch blickt die Kamera bei einem beträchtlichen Teil der Aufnahmen leicht von unten auf das Modell, was zu einer Monumentalisierung des Dargestellten führt. Zudem rufen die Innenaufnahmen aufgrund der Licht-Schatten-Setzungen sowie der Arrangements der *Năframe*[23] holländische Portraitmalereien des 17. Jahrhundert ins Gedächtnis. Auch auf der visuellen Ebene wird so die im Vorwort angekündigte Einreihung der rumänischen Tracht in die Höhepunkte westlicher, ‚hoher' bzw. Weltkultur nochmals unterstrichen.

Die hier aufgeführten Details der Umsetzung des Folklore-Masterplans sollen zu einem Verständnis der Zusammenhänge beitragen, in denen Volkskunst, -kultur und -trachten bis '89 in Rumänien eingebunden waren. Das Kalkül des Konstrukts der nationalistischen Propaganda steht in ernüchterndem Gegensatz zu den poetisch-ethischen Eigenschaften, die den rumänischen Trachten sowie weiteren Erzeugnissen der rumänischen bäuerlichen Kultur zugeschrieben wurden.

Da ich als Beispiel einer Auslassung in den hier besprochenen Publikationen das Verschweigen der Artefakte der Roma nenne, sowie die Gegenüberstellung von Volkskunst als das Wahre, Gute und Eigene einerseits und andererseits das Nicht-Gewollte, das Auszuschließende – erneut in der Gestalt der Roma – in einem Zeitungsbericht von 2008 erwähne, möchte ich abschließend auf das Projekt *A(II)Rh*[24] der moldauischen Autorin Nicoleta Esinencu eingehen, welches 2007 im Rahmen von *Public Art Bucharest* stattgefunden hat.

Über eine Zeitspanne von 7 Tagen lud die Autorin zu einem Theaterstück in Bukarest entlang der Routen der Roma bei ihrer Suche nach Altmetallen ein. Bei den Aufführungen wurden die Roma von Schauspielern begleitet, dabei riefen sie abwechselnd sowohl ihre Suche nach Altmetallen aus als auch den dramaturgischen Text.

Ziel der Performance war mittels des dramaturgischen Textes diskriminierende Aussagen sowie daran geknüpften Vorstellungen von Ur-Eigenem und nationaler Identität zu de-konstruieren. Zudem wurden über die Einbindung in ein internationales Kunstprojekt ein *Brauch*, eine *Handlung*, ein *Handwerk* nobilitiert, welche im Alltag eher Geringschätzung erfahren.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Note

[1] *Rumänien : aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten*, Tancred Bănățeanu, Mircea Malița, Fotografien von Elena Zlotea, Verlag Sport-Turism, București 1980

[2] *Arta populară bucovineană*, Tancred Bănățeanu, Hrsg. Centrul de Îndrumare a Creației Populare și Mișcării Artistice de Masă al Județului Suceava (Richtungszentrum für volkstümliche Schöpfung und künstlerische Massenbewegung des Kreises Suceava), Suceava, 1975, S. 273

[3] für umfassende Einsichten in die historischen Konstrukte des Bauern als Binnenexoten und als Gewährsmann von Nationalkultur siehe MARTOR 11 / 2006, *Museums and Society*, insbesondere den Beitrag *The Making of the Peasant in Romanian Ethnology*, von Otilia Hedeșan und Vintilă Mihăilescu

[4] laut der Auskünfte über den Karlsruher Virtuellen Katalog besitzen u.a. schwedische, finnische, israelische, italienische, britische und australische Bibliotheken die Publikationen

[5] siehe dazu das Interview mit dem Ethnologen Nicolae Dunăre in *Parcurs întrerupt. Discipoli din anii '30 ai școlii gustiene*, (Unterbrochener Parcours. Anhänger der Gusti Schule in den 30er Jahren), Hrsg. Zoltán Rostás, Verlag Paideia, București 2006, S. 50

[6] *L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine : Costumes, Textiles, Broderies*, T. Bănățeanu, G. Focșa, E. Ionescu, Éditions d'état pour la littérature et l'art [1960], Bucharest

[7] ich richte mich dabei nach den Angaben unterschiedlicher Bibliotheken, da in der englischen und französischen Ausgabe Angaben zum Jahr der Veröffentlichung fehlen

[8] ich zitiere Metaphern, die sich in fast allen der hier besprochenen Publikationen wieder finden

[9] dies weniger aufgrund der attraktiven Gestaltung der Sendungen sondern über das Fehlen der Möglichkeit, auf einen anderen Sender und ein anderes Programm umzuschalten

[10] zur Rolle der *kulturellen Experten* siehe den Beitrag *A New Festival for the New Man: The Socialist Market of Folk Experts during the 'Singing Romania' National Festival*, von Vintilă Mihăilescu, in: *Studying Peoples in the People's Democracies II: Socialist Era Anthropology in South-East Europe*, Vintilă Mihăilescu, Ilia Iliev, Slobodan Naumovi , Lit Verlag, Halle 2008, S. 71

[11] Da im Text sowohl wissenschaftliche Veröffentlichungen als auch touristische Bildbände besprochen werden, trifft die Bezeichnung Archiv nur bedingt zu. Dennoch bilden diese Publikationen insgesamt einen Speicherort für Bilder und Texte, welche eine gewisse Zeit überdauern.

[12] *Rumänien : aus dem unvergänglichen Schatz seiner Volkstrachten*, Tancred Bănățeanu, Mircea Malița, Fotografien von Elena Zlotea, Verlag Sport-Turism, București 1980, S. 5 (deutsche Ausgabe)

[13] *Parcurs întrerupt. Discipoli din anii '30 ai școlii gustiene*, Hrsg. Zoltán Rostás, Verlag Paideia, București 2006, S. 49-50

[14] *Curierul zilei*, Tageszeitung im Kreis Argeș, 5. Dezember 2008,

[15] siehe auch zur Dekontextualisierung und Instrumentalisierung des rituellen Tanzes der Călușari in: *Folklore im Dienste von Staatsideologien, dargestellt am Beispiel Rumänien*, von Anca Giurchescu, in: *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Hrsg. Günther Noll / Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung der DGF, Essen 1994

[16] *L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine : Costumes, Textiles, Broderies*, T. Bănățeanu, G. Focșa, E. Ionescu, Éditions d'état pour la littérature et l'art [1960?], Bucharest

[17] Da manche Interviewte nicht namentlich genannt werden möchten, verwende ich einen Großbuchstaben als Kennzeichnung im Text.

[18] z.B. des Geschichtsmuseums in Bukarest, inklusive der Geschenke-Ausstellung, die das Ehepaar Ceausescu aus der ganzen Welt erhalten hat, des Nationaltheaters in Bukarest usw.

[19] Interview im Mai 2010

[20] Bestandteil der Frauentracht

[21] *L'Art Populaire dans la Republique Populaire Roumaine : Costumes, Textiles, Broderies*, T. Bănățeanu, G. Focșa, E. Ionescu, Éditions d'état pour la littérature et l'art [1960?], Bucharest

[22] *Artistic Handicrafts in Romania*, O. Horia, P. Petrescu, Central Union of Handicraft Cooperatives, București 1972

[23] Kopfbedeckung, Bestandteil der Frauentracht

[24] siehe Text, Bilder und Video unter http://www.spatiul-public.ro/ro/nicoleta_p/nicoleta_p.html, als auch Nicoleta Esinencu, *A(II)Rh+*, Verlag IDEA Cluj 2007

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Tonton Gore – un paysan de notre temps"

Author: Costion Nicolescu

How to cite this article: Nicolescu, Costion. 2010. "Tonton Gore – un paysan de notre temps". *Martor* 15: 49-60.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Tonton Gore – un paysan de notre temps

Costion Nicolescu

Le printemps de 1996, je suis allé dans quelques villages situés au long du cours moyen du Jiu pour recueillir des informations sur un objet insolite provenant de l'exposition du Musée du Paysan Roumain et sur lequel, les questions des visiteurs restaient sans réponse ou bien étaient improvisées, parfois même assez fantaisistes. Il s'agit de ce qu'on a appelé, naturellement d'ailleurs, « l'arbre aux croix ». Arrivé là, lorsque j'ai demandé à rencontrer un peintre de croix pour lui parler, tous m'ont guidé vers le tonton Gore (Grigore = Grégoire) Măciucă, du village Ceplea (commune Plopșoru, département Gorj), village d'où était issu notre arbre aux croix du Musée. À sa porte, je l'ai appelé plusieurs fois et, au bout d'un moment, un homme, pas encore vieux, s'est dirigé lentement vers moi, le regard au début méfiant, sur la tête un chapeau traditionnel russe, celui des plus humbles. En dépit de cette journée ensoleillée, il portait les oreillettes rabattues, manifestement par crainte du vent et des intempéries[1]. Ainsi il me rappelait cet instructeur dans le film « Le Miroir » d'Andreï Tarkovsky, celui qui enseignait aux élèves à tirer dans le polygone, dont, à la suite d'une grave blessure au front, une partie de la calotte crânienne manquant, rendait perceptible les pulsation du cerveau sous la peau. On a eu cette première conversation juste à la porte. Il m'a promis de transcrire tout ce qu'il savait sur les croix et leur peinture. C'est ainsi qu'un premier texte est apparu, qui n'est pas pratiquement une lettre, et qui a été intégré antérieurement dans le livre que j'ai écrit sur ce qu'on fait dans ces lieux en 40 jours depuis la mort jusqu'à la commémoration la plus importante, ainsi qu'à l'accomplissement de ces 40 jours[2]. Après quelques jours, répondant à une invitation qu'il m'avait faite, j'ai passé chez lui une soirée et une nuit. J'ai eu un accueil extrêmement affectueux, des repas en abondance, du vin domaine de souche, à la chaleur excessive d'un poêle bourré de bois. Puis, il m'a lu un très long poème, écrit à la manière de Coșbuc[3], et dans lequel, selon ce que je me rappelle, il s'agissait de la faiblesse de la foi dans le monde et d'une certaine étendue du mal, avec les conséquences qui en découlent. Je résistais à grand-peine à la torpeur qui m'avait envahi (repas, chaleur, boisson...) et à la longueur excessive du poème, d'un contenu lourdement moralisateur.

J'ai rencontré celui qui m'était devenu tout simplement Tonton Gore, l'automne de même année, lors de mon retour dans la région afin de compléter quelques informations pour la rédaction finale de mon ouvrage de recherche, mais surtout pour prendre des photos (Marius Caraman, l'habile photographe du Musée, m'accompagnait). Dès lors, je continuais ma correspondance avec lui, le priant de me fournir d'autres de ses connaissances sur la vie de la commune où il vivait. Puisque ces lettres me semblaient

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

significatives et intéressantes tant par le contenu que par la manière de relater, je pensais en faire un petit feuilleton dans le supplément de spiritualité chrétienne du journal *Cotidianul*, *Alfa et Omega* qu'on éditait en ce temps-là. On n'a pas eu la chance, vu que le supplément cessait son apparition vers la fin de 1997. La pensée d'une mise en valeur, soit par la publication directe soit par l'utilisation de grands passages dans d'autres ouvrages, est restée engourdie quelque part en moi[4]. En échange, pour Tonton Gore, qui s'est nourri des illusions, cet idéal a été une présence permanente et affligeante.

Un des traits de ce paysan est celui qu'excepté son occupation, celle de travailler les champs et d'élever des animaux, sauf sa relation avec l'univers mental et mythologique rustique, il a des composantes qui ressortent de son contact assez intense avec les media, parfois mensongers et manipulateurs, à la langue de bois, propagandiste et bombastique, soit de l'époque communiste, soit bien de l'époque post-décembriste.

Assurément, c'est un original, d'abord par sa biographie. C'est pourquoi il ressent le besoin de raconter toujours des épisodes de sa vie qu'il considère dramatique et exemplaire[5]. D'un milieu pauvre[6], dès son enfance, il s'est senti différent des autres enfants, appelé par un destin singulier, une sorte de folie créatrice[7].

Pour une période, il travaille en tant qu'« réengagé » dans l'armée mais la vie militaire, même si elle lui garantissait une certaine sécurité matérielle et un statut social, ne le contentait pas. En 1956, il retourne à la vie civile, rentre dans son village, sans vouloir pour autant rester un simple paysan, obéissant aux lubies des dirigeants locaux[8]; et alors, il s'embauche à la coopérative de consommation locale où il « *était chargé* » « *honnêtement* » de plusieurs fonctions[9]. Dans le même temps, il se marie mais, à cause de son métier, il ajourne à 8 ans l'apparition des enfants [**4ème *Lettre***]. Cependant, il écrit attendre « ***avec ardeur*** » (!) leur naissance [**4ème *Lettre***]. Par la suite il met sans exception les allocations des enfants au CEC (Maison d'Economies et Consignations, *n.n.*) afin que ceux-ci aient de l'argent pour leurs noces et, plus tard, pour leurs familles nouvellement créées.

Sa condition s'améliore continuellement avec le temps, preuve en étant la qualité des trois maisons où il avait vécu successivement: celle parentale, celle faite au temps du CAP (Coopérative Agricole de Production, *n.n.*) et celle faite après 1989 [**4ème *Lettre***]. Pourtant, une certaine précarité de ses moyens financiers persistait jusqu'à ces dernier temps[10].

Bien entendu, la commune de Plopșoru, avait une coopérative agricole collective qui rassemblait tous les villages alentour. On l'appelait « PACEA » (la Paix, *n.n.*) (on n'était pas en Ilf et Petrov mais dans la réalité dramatiquement-drôle de ce temps-là) et son siège était juste dans le village du Tonton Gore, ce qui lui produirait une certaine fierté [**4ème *Lettre***]. La coopérative collective n'a pas laissé seulement des souvenirs noirs. Dans une lettre, Tonton Gore note la « *réactualisation* » d'une maison seigneuriale où elle avait établi son siège[11], dans une autre, une période où le C.A.P. se trouvait « ***en plein essor de redressement*** »[12]. Un président qui fermait les yeux quand les gens remplissaient leurs sacs avec des « *provisions de vivres* » du champ[13], infraction que les autorités communistes punissaient durement d'ordinaire, est aussi évoqué. La suppression de la « Collective » et la restitution des propriétés après 1990 n'apportent pas du bonheur dans le village mais bien au contraire, l'explosion des passions irraisonnées[14].

Il se targue d'être « *un Paysan collectiviste, Tonton Gore de Gorj* » [le ***21 avril 1999***], comme il note sur le dos d'une photo. Par d'ailleurs, il revendique sa qualité de paysan par l'aspect de ses mains « *adéquates* » mais aussi avec « *son talon de retraité C.A.P.*[15] » devant le directeur du Musée. Il est à remarquer la conscience d'une certaine noblesse, jointe à sa condition de paysan dont témoigne l'apparence de ses mains. Comme elles sont chargées de personnalité et d'expressivité ces mains de paysans et paysannes!

Tonton Gore est vraiment voué à l'amitié, désirant des relations profondes et stables mais qui

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Croix peintes dans le cimitière du village Ceplea (dép. Gorj)

exigent de son interlocuteur un comportement similaire[16]. C'est pourquoi il a toujours recherché d'autres rencontres, une meilleure connaissance mutuelle[17]. Il a sa dignité, aussi n'hésite-t-il pas à manifester son mécontentement quand il a l'impression qu'on le traite avec trop peu de considération.

Dès le début, une liaison directe avec le Musée du Paysan Roumain a fasciné et mobilisé Tonton Gore. Plusieurs lettres font références au Musée, le plus souvent à la collaboration que Tonton Gore désire établir avec celui-ci [**1ère, 2ème, 4ème, 5ème *Lettres*** celles du ***21 avril 1999***, du ***26 novembre 2000***, du ***16 janvier 2001***]. Tonton Gore s'est approprié le Musée, de la manière la plus naturelle alors même qu'il ne l'avait pas vu. Il l'appelait souvent « *notre musée* ». Lorsqu'il évoque son arrivée à Bucarest, au Musée, il parle toujours d'« ici »[18] pas de « là ». Il attendait avec ardeur une invitation explicite à son désir requête [le ***13 février 1997*** et le ***22 décembre 1998***]. Il n'envisageait pas cette visite convoitée comme une simple « *promenade* »[19]. Par la suite, il s'est senti obligé de s'impliquer d'une manière responsable dans l'organisation du Musée du Paysan. Il regardait cette implication comme un conseil extrêmement pertinent et nécessaire, un acte de générosité qui doit être respecté tel qu'il est, c'est-à-dire, accompli exactement. Dès le début, il propose des choses grandioses : « *moi j'essaie, j'ai l'intention d'apporter une contribution de proportion considérable et non pas un gerbe de pailles* » [**1ère Lettre**], enrichir le patrimoine aussi bien matériel (d'objets plus vieux qu'il détient ou d'autres nouveaux qu'il pense réaliser)[20] qu'immatériel (spirituel)[21]. Il possède aussi une vision d'ensemble sur ce que devait contenir un musée et comment l'organiser. Lorsque, à un moment donné, on discute sur un éventuel payement pour un des objets offerts, il pense que « *cela pourrait devenir le comble de la contradiction* » [le ***16 janvier 2001***]. Il voit le musée comme une suite de « jeux » (dans l'acception positive du mot) et il se propose de contribuer à sa composition, en se livrant à une somme de plaisanteries surprenantes

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Tonton Gore et son « Wiclei »

devant lesquelles, au moins au commencement, Monsieur le directeur Horia Bernea resterait un simple « *spectateur distrait* »[22]. Ce qui est intéressant, c'est la réaction de Tonton Gore après sa première visite au Musée qui l'a déçu un peu, parce qu'il l'imaginait autrement. En plus, le fait que la plupart des objets qu'il avait offerts n'ont pas été exposés, l'a visiblement fait souffrir. Surprenant dans sa bouche, un reproche que d'autres personnes ayant une formation scolaire et un niveau social beaucoup plus élevés avaient fait : celle que le musée serait un peu élitiste[23].

La vie de Tonton Gore parcourt annuellement deux périodes distinctes: celle de maints travaux agricoles à fournir dès le printemps jusque tard en automne[24] et celle plus paisible, mais beaucoup plus courte, de l'hiver, dédiée au travail créatif : « *Et je pourrais dire qu'avec le 1er décembre je m'enfonce dans le silence profond tel qu'un homme pourrait le dire ;* ***qu'au lieu des travaux, le pauvre esprit trouve sa place*** » [**1ère Lettre**]. Quand cette période de silence, tellement attendue par lui, semble-t-il, est troublée, sa souffrance est visible[25].

Certainement, Tonton Gore avait un intérêt particulier plus ou moins secret pour l'écriture (la preuve en est ce cahier dont il parle dans la **10ème Lettre** et dans celle du **22 décembre 1998**), mais notre rencontre l'a éveillé davantage. Alors il a vu surgir l'heureuse occasion d'ouvrir au monde de son « *trésor* » unique d'expérience et de réflexion sur la condition humaine en général, et sur sa condition personnelle, en particulier. Il a considéré ce débordement comme une mission et un accomplissement de soi dans cette vie, une sorte de devoir sacré envers soi-même, envers Dieu, envers ses semblables. D'où la longue série de lettres, avec tous les espoirs, brisés par des périodes de doutes sur leur publication désirée. Un doute accompagné souvent par le **désespoir**.

Tonton Gore est un homme qui réfléchit à sa condition, à sa mission lors de son passage dans le monde. Il est convaincu que ce qu'il écrit est d'une importance capitale pour tous ses lecteurs d'aujourd'hui et de demain, en dernière instance pour toute l'humanité **[6ème, 9ème** et **11ème Lettres].** Quelle souffrance quand il a l'impres-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sion de ne pas être apprécié à sa juste valeur ! « *Vous n'accordez pas d'importance à mes aptitudes* », semonce-t-il dans la **2ème Lettre**. Il estime avoir « *réussi* » le poème introductif de la **17ème Lettre** ; la narration de la **9ème Lettre** est « *un récit pur* », en général, il ne transmet que des faits « *absolument vrais* » [**16ème Lettre**]. Ses récits « *pourraient toujours constituer un guide de connaissance et d'orientation pour tous ceux qui auront le bonheur de lire ces lettres dans leur vie* » [**3ème Lettre**] car « *ils sont des contes réels étroitement liés à notre vie et à la foi en Dieu, dans ce temps où ces deux valeurs s'écartent de plus en plus l'une d'autre* » [le ***5 novembre 1997***]. Dans sa vision, tous ces récits sont extraordinaires, inouïs, inhabituels et innattendus[26]. Parfois, ils sont inquiétants [**16ème Lettre**], effrayants [**17ème Lettre**], terrifiants [**7ème Lettre**], terribles même [**14ème Lettre**]. Donc, ils sont « *d'autant plus précieux du point de vue éducatif et spirituel* », d'autant qu'ils sont écrits « *avec tant de finesse, de sincérité et vérité* » [Lettre du ***5 décembre 2007***].

C'est justement l'accent mis sur ce qu'il relate à travers ses lettres, qui rend Tonton Gore susceptible d'attirer toujours l'attention sur la préservation des objets ainsi que des lettres qu'il envoie au Musée[27]. Concernant ces dernières, ses indications sont extrêmement précises[28]. Toutes représentent « *l'hommage* » de son travail effectués avec ferveur, réalisé et présenté avec foi en Dieu [**le *5 novembre 1997***]. Puisque, pour lui, Dieu est « ***un réel existant*** » [**3ème Lettre**].

Sans doute, Tonton Gore est un homme croyant, attaché à l'église, un homme qui, selon son aveu, « *a consolidé son espoir de vie dans la foi* » [**3ème Lettre**]. En vertu de ce fait, Tonton Gore désire ardemment réaliser à travers ses écrits un « *monument de la croyance en Dieu* ». C'est ainsi qu'il nomme un très long poème qui remplit un cahier entier de 45 pages, poème qu'il considère, semblait-il, son œuvre capitale [**Lettre** du ***13 février 1997*** et la **11ème Lettre**]. Soit dit en passant et en tout cas, Tonton Gore n'excelle pas dans la composition des vers. Et pas seulement dans ce poème mais aussi tous les écrits qu'il envoie soumis à une « *suprême application* » et réunis dans un « *gerbe „ indissolublement" lié* » qui portera le titre : « *Monuments de la foi* » [***le 5 novembre 1997***].

On pourrait commenter sur **la croyance du Tonton Gore**. On se trouve dans le Gorj profond, territoire aussi bien d'une forte croyance que de réelles superstitions. Pour Tonton Gore, le village est un monde fabuleux, plein de mystères. A la fois, il constitue pour chaque habitant un terrain de la lutte entre le bien et le mal, menée très concrètement entre Dieu et le diable, qui, dans la vision du Tonton Gore ont des forces quasi-égales[29], nonobstant, une certaine supériorité de Dieu, Qui finalement sort gagnant, pour le moment, sinon sur le diable, au moins sur ceux qui le servent. A présent, la supériorité de Dieu sur le diable n'est pas permanente et définitive. Parfois Dieu peut se montrer impuissant envers le diable, même s'il n'a pas vaincu. La présence d'un dualisme religieux, qui découle peut-être de vieilles traces de bogomilisme (avec la mention que pour Tonton Gore le diable est un pouvoir qui travaille spirituellement, mais souvent avec des conséquences sur le corps) peut être perçu dans la pensée religieuse de Tonton Gore. Cependant, l'homme s'avère impuissant devant les forces contraignantes du bien et du mal [**17ème Lettre**], pour ainsi dire il est presque prédestiné. Il est toujours attentif à ce qui se passe aux environs, pourtant il est séduit surtout par les épisodes dans lesquels le diable est entraîné. Précisément cette lutte continue avec le diable est celle qui captive Tonton Gore. Il suit de près ceux qui s'unissent à lui, soit par des mots soit par des faits. Une des catégories de ces pactisants est celle des ceux qui envoient continuellement les autres au diable (on trouve des récits sur eux dans les ***7ème***, ***8ème***, ***12ème Lettres***). Une autre, c'est celle des sorcières. Dans la vision du Tonton Gore et de tous ceux de la région, la sorcellerie est probablement un métier [***5ème** et **16ème Lettres***].

Une de ses convictions est celle que le monde des diables est alimenté par les gens (plus précisément, ils « *sont nés des femmes mauvaises et*

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sans foi, surtout si elles s'accouplent avec des hommes de la même catégorie » – ***8ème Lettre***). Ils se reconnaissent dans ce monde à leur comportement, et après la mort, ils continuent à opprimer ce monde, bouleversant sa pensée et la conduisant chaotiquement vers le mal et la mort. Les gens peuvent devenir possédés par le diable, à la suite de rencontres avec d'autres gens, disparus de ce monde, mais qui viennent les opprimer vu leur méchanceté pendant la vie [***17ème et 18ème Lettres***]. Après la mort, ils commencent à se comporter d'une manière étrange, la nuit comme des fantômes, allant tout nus et provoquant de la terreur parmi le bétails et les gens, les forçant à marcher dans les « ***baignoires sataniques*** » [***18ème Lettre***] et les soumettant parfois à « de***s désirs fous*** *que je n'ose pas prononcer* » [***17ème Lettre***]. Les mesures contre celui qui est en train de se transformer en lémure doivent être prises au plus vite (jusqu'à l'accomplissement des 40 jours depuis sa mort) [***17ème Lettre***]. Mais à coup sûr, selon son opinion, en fin de compte, les collaborateurs du Malin reçoivent leur punition. Parfois, cela se passe à la suite de sorcelleries et de malédictions [***12ème Lettre***] puisque, selon lui, les malédictions fonctionnent efficacement et peuvent avoir dans certains cas, un rôle récupérateur, de punition pour quelques faits réprouvables[30]!

Tonton Gore voit avec inquiétude le fait que la vie de l'homme s'écarte de plus en plus de la foi [***le 5 novembre 1997***]. Ses écrits sont destinés à révéler aux gens ces trames sataniques et à les diriger vers le droit chemin, le salut : « *vers l'orientation juste d'un monde (passionné) et qui par la méconnaissance (ne sachant pas ce qu'il fait) tâtonne dans le déroulement de ses habitudes héritées, déraillant d'une manière alarmante pour la juste croyance, continuant d'une façon incontrôlée à suivre le* ***chemin embourbé*** *qui mène, sans aucun doute, à la fin,* ***à l'incendie volontaire de ces deux vies****. C'est-à-dire, celle d'ici et celle d'au-delà* » [***6ème Lettre***]. Tonton Gore attire l'attention de ses lecteurs sur les armes nécessaires afin de combattre contre les diables. Principalement, il s'agit de « *l'honnêteté et de la foi, l'obéissance aux lois de notre sacrée église* » [***8ème Lettre***] « *qui représentent en même temps, les lois du Dieu, notre créateur et protecteur depuis toujours, ainsi que ce notre dirigeant* » [***14ème Lettre***].

Au moins au début, le rythme des lettres du Tonton Gore a été assez alerte, ce qui dénote son enthousiasme. Mes **réponses retardées** l'inquiètent[31] et le rendent triste. Il parle deux fois au sujet de qu'il appelle « *l'ardeur de l'attente* » [***le 13 février 1997*** et ***le 22 décembre 1998***]. Il a peur « *que mon travail est en vain* » et il le regrette [***le 13 février 1997***]. Parfois, lorsqu'il a l'impression que ses lettres ne sont plus étudiées avec l'attention qu'il en désire, il arrive « ***au balancement du désespoir*** » [le ***13 février 1997***] et il voit le futur en couleurs sombres[32]. Pourtant, il ne renonce pas et un certain espoir éclaire tout le temps son horizon: « *Donc,* ***notre chariot va tout droit, à pas régulier et à bonne réflexion*** » [***le 3 janvier 1999***].

Il pense avec anticipation à la composition de la future « *brochure* » qu'il espère publier. Elle aura un riche contenu, y inclus plusieurs lettres [***6ème Lettre***]. Il souhaite chiffre rond de 20 [***17ème Lettre***]. *Finit coronat opus* : « *Donc, après avoir les ramassées, nous aurons la satisfaction d'avoir accompli entièrement, un „bien" nécessaire à tous les lecteurs* » [***6ème Lettre***]. Il pense aussi avec anticipation au titre de la brochure. Dans le préambule de la ***7ème Lettre,*** il propose trois variantes[33], pour que plus tard son choix se porte sur une quatrième: « *Le dernier livre du millénaire. Terreur et sagesse* » [17***ème Lettre,*** repris dans la ***18ème Lettre***] qui probablement, est plus proche de l'idée qu'il se fait du contenu des textes, plus proche aussi des titres à la mode (il aurait saisi une nuance de provenance d'entre les deux guerres, dans la formulation).

La satisfaction qu'il manifeste à la fin d'un ouvrage, que ce soit une lettre ou un objet, est comparable d'un créateur professionnel[34].

La conscience du Tonton Gore concernant la valeur de ce qu'il doit communiquer (« *le fruit de ma sagesse avec des récits exceptionnellement éducatifs pour tous les lecteurs* » – **le 22 octobre**

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Le Calvaire – peinture de Tonton Gore

2007), mais aussi la manière dont il le communique, entraînent logiquement son désir impérieux et impérissable de se voir publier. Ses lettres ne doivent pas avoir un autre « *destin que leur publication et présentation au monde par n'importe quels moyens* » [***le 5 novembre 1997***]. Il est prêt à renoncer aux droits (qu'il appelle même « *qualité* ») d'auteur en faveur d'un sponsor [***17ème Lettre*, P.S.**]. Il m'incite toujours à me soucier de leur publication [le ***13 février 1997***]. A un moment donné, il souhaite en tant que préfacier un prêtre âgé, capable de mettre en évidence la valeur spirituelle des Lettres et, éventuellement, de le conseiller par la suite, « *leur publication sans dépenses* » [17***ème Lettre*, P.S.**]. Entrevoir quelques possibilités d'être publié le remplit d'enthousiasme, tandis que leur absence le démoralise et le décourage, jusqu'à provoquer dépression. Et si, à un moment donné, un éditeur frappe à sa porte, il croit finalement être au septième ciel et il s'enflamme. Mais l'éditeur disparaît comme il est venu, sans donner la moindre réponse à toutes ses tentatives de le contacter par écrit ou par téléphone [***le 23 mars 2007***].

Le ton d'écriture de Gore est celui d'un homme parvenu à une certaine sagesse, grâce à son expérience, ainsi qu'à l'observation attentive des autres. Transmettre ses connaissances, mettre en garde et aider les autres représente pour lui autant un devoir qu'un accomplissement personnel.

Parmi **les moyens narratifs** utilisés pas Tonton Gore, il y en a deux qui sont frèquants et caractéristiques :

Le premier est celui de la **communication familière conseillante avec ses lecteurs**. Ceux-là sont fréquemment interpellés avec des mots, tels « *chers lecteurs* » [***8ème, 14ème, 17ème Lettres***] ou « *mes chers lecteurs* » [***8ème Lettre***] ou bien même plus simplement « *mes chers* » [***3ème, 9ème Lettre***].

Le second consiste à **créer du suspense relatif au texte,** soit au début des lettres (en se référant à leur texte) soit à leur fin (relatif à la lettre ou aux lettres qu'il est en train d'écrire)[35]. Maintes fois, le texte annoncé si lourdement ne

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Le Dimanche des Romaneaux – peinture de Tonton Gore

réponde pas à l'attente suscitée, mais Tonton Gore fait sa « réclame » de la manière la plus sincère, étant convaincu que les choses sont aussi captivantes comme pour lui-même. Pourtant, il considère toujours que tous ces faits hors du commun, dévastateurs, ont un caractère pédagogique et finalement, en-dehors des soi-disant bouleversements produits chez le lecteur, le conduisent à la sérénité d'âme[36].

Les lettres du Tonton Gore présentent un intérêt à plusieurs titres. D'abord celui des informations sur la vie du village, vue en ses différentes périodes, d'ordinaire insérant des épisodes de sa propre vie [***3ème***, ***4ème***, ***7ème***, ***9ème***, ***11ème***, ***12ème***, ***13ème***, ***14ème* Lettres et celle du 21 avril 1999, *15ème*** et ***17ème* Lettres**]. La représentation de quelques événements du village auxquels il a pris part ou qu'on lui a raconté, il la considère comme une obligation absolue à laquelle il est interdit se soustraire. C'est une responsabilité accablante celle qu'il ressent tant envers les gens (pour qu'ils puissent avoir un modèle, connaître et agir en conséquence) qu'envers Dieu (de travailler pour que les gens se tournent vers Lui, en évitant les erreurs).

En autre il nous a donné des informations à caractère ethnologique et anthropologique : sur la sorcellerie [5***ème* Lettre***], sur les traditions à respecter avant de construire une maison [***5ème* Lettre***], sur les gens qui s'allient au diable en prononçant souvent son nom [***7ème*** et ***9ème* Lettres***], sur les lémures et les apparitions qui troublent le monde [17***ème* Lettre***].

Il y a quelques lettres dans lesquelles il décrit les objets réalisés : comment peindre les croix qu'on met et pendent 40 jours après la mort de quelqu'un [***le 25 mars 1996***], sur la manière de peindre un « Wiclei »[37] [***le 3 janvier*** et ***le 21 avril 1999***].

N'oublions pas que la langue de Tonton Gore, pour de multiples raisons, a une saveur particulière. Il allie l'utilisation de néologismes à

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

un style légèrement bombastique, ayant sa source dans la langue de bois, servant à la propagande de l'époque, mais ses écrits respirent aussi une poésie génuine, naïve, propre au langage villageois. Parfois, de tout ce mélange surgit un humour involontaire. Tout cela, grâce à la pureté foncière de l'auteur, n'ayant rien de grotesque ou de pénible. Le paysan, dont « *le mécanisme de l'intelligence fonctionne systématiquement* » apparaît dans une lumière théâtralisante[38]. Les familles les plus actives et honnêtes « *font partie des fleures rares de notre village* » [***7ème Lettre***]. Dans un autre endroit, on voit comment, à un moment donné, la C.A.P. « *se trouve en plein essor de redressement* » [*7ème* ***Lettre***].

Parfois, sa manière de s'exprimer prend, d'une façon assez étonnante, des accents boulgakoviens. Ce que Mikhaïl Boulgakov réussissait à composer d'une manière savoureuse par son art d'écrire (je pense surtout aux textes inclus dans la *Coupe de la Vie*, Ed. Polirom, Iassy, 2001), Tonton Gore le réalise naturellement, à sa façon, sûr d'être détenteur d'expériences inhabituelles et tout dévoué à l'écriture. Une atmosphère fantastique flotte dans des lettres de Tonton Gore où il parvient à **un langage parsemé d'images poétiques**. Il faudrait mettre en évidence son caractère poétique narratif particulier, propre au langage villageois. Il est impossible de ne pas être touché par des expressions, telles: « *l'orage des travaux de l'automne* » [***1ère Lettre***]; « *je cassais d'un petit levier, la glace pas encore fondue derrière une ombre* » [***3ème Lettre***]; « *la fuite galopante* » [***3ème Lettre***]; « *j'ai ordonné plusieurs fonctions* » [***4ème Lettre***]; « *le temps qui passait comme les poteaux télégraphiques près du train au galop* » [***5ème Lettre***]; « *un jet de diableteaux violents* » [***7ème Lettre***]; « *la haie qui donne sur le soleil* » [***9ème Lettre***]; « *la rumeur s'éparpille comme une tempête* » [***11ème Lettre***]; « *je suis allé aux ténèbres encenser les morts au cimetière* » [***7ème Lettre***]; « *le bercement du désespoir* » [***le 13 février 1998***]; « *l'ardeur de l'attente* » [***le 13 février 1998*** et ***le 22 décembre 1998***]; « *Dans une pleine nuit d'été, le village a été survolé par une bande de loups véritables* » [***12ème Lettre***]; « *balance de l'impatience* » [***12ème Lettre***]; « *notre chariot va tout droit, le pas régulier et à bonne délibération* » [***le 3 janvier 1999***]; « *des herbes fangeuses* » [***13ème Lettre***]; « *pas avant de traverser par la filière de beaucoup d'aventures d'amour passagères, propres à sa beauté et son âge* » [***14ème Lettre***]; « *je garde encore un grain d'inquiétude en ce qui concerne la réalisation des désirs que j'ai mis dans ma tête* » [***15ème Lettre***]; « *une lettre précurseur* » [***16ème Lettre***]; « *un remords à l'inquiétude* » [***16ème Lettre***]; « *j'ai obéi à des désirs fous que je n'ose pas prononcer* » [***17ème Lettre***]; « *un homme silencieux et pensif à l'absurde* » [***17ème Lettre***]; « *le ciel plein de nuages enragés* » [***17ème Lettre***]; « *la mémoire limpide et tranquille* » [***18ème Lettre***]; « *il a marché dans les baignoires sataniques* » [***18ème Lettre***]; « *la chèvre flâneuse* » ou « *un chien fleur-blanchâtre* » [***18ème Lettre***]; « *un été orageux en travaux* » [***le 16 novembre 2004***], etc., etc. Voici un échantillon plus consistant encore dans les deux phrases suivantes: « *Toute saine et jeune, car elle n'avait plus de 50-55 ans, et surtout portant des vêtements frais et légers de fête, elle ne s'est pas rendue compte quand elle est arrivée au sommet de la colline, là-haut à Colnic, où le beau charme de la forêt mélange le bruit des oiseaux de toute sorte. Le soleil qui s'est levé à plus de mi-midi et son rayon de lumière s'est étendu directement sur la longueur du chemin où elle passait* » [***17ème Lettre***].

J'ai gardé intacte **l'écriture** du Tonton Gore, y inclus ces fautes évidemment accidentelles et qui auraient pu être corrigées tacitement[39], car elles aussi sont révélatrices et lui confèrent un charme particulier.

Tonton Gore n'est pas tant un paysan typique qu'un type, un personnage. Il est (lui aussi, à sa manière) un paysan de notre temps. Son portrait singulier, tel qu'il se dégage de ses lettres, peut constituer une composante pittoresque, mais grave, du portrait général extrêmement complexe et difficile à représenter du paysan roumain d'aujourd'hui.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Notes

[1] « *Je prétends cette période car moi, j'ai* ***une sensibilité respiratoire prédisposée au rhume****, pendant l'hiver, je suis obligé de porter une châle sur la bouche,* ***d'être surmitouflé*** *– de vêtements chauds – car* ***je prends froid de chaque rhume*** *et je tombe malade* » [***12ème Lettre***].

[2] *L'âme entre le paradis et l'enfer. Une vision traditionnelle roumaine sur le jugement particulier*, Ed. Vremea, Bucarest, 2003

[3] George Coşbuc (1866-1918) – important poète roumain, provenant du monde du village et qui en est rester toujours proche à travers la thématique de ses poésies.

[5] « *Mais avant de prendre place comme tout le monde ayant des dispositions pour écrire, je vous prie de me permettre, mes chers, de dévoiler devant vous une petite histoire de mon existence, c'est-à-dire d'où je viens, où j'ai vécu, pourquoi je connais tant de sacrifices et pourquoi et comment j'ai consolidé l'espoir de la vie dans la foi* ». [***3ème Lettre***]; « *Je Vous prie, mes chers, ne soyez pas fâchés contre ce que j'y ai exposé, pour vous montrer* ***ma vie terrible*** *que j'ai passée et surlaquelle je vous écris en lalisant peut-être, votre tranquillité sera bouleversé et l'inquiétude vous fera frissonner* » [***3ème Lettre***]; « *Avec cette lettre mes chers je finis encore une fois le récit de mon enfance* » [***9ème Lettre***].

[6] « *Quand la femme est partie, avant de sortir par la porte vers la grande route, elle s'est arrêtée au milieu de notre cour et a regardé de tous côtés, on dirait qu'elle* ***analysait en détail toute notre pauvre fortune*** » [9***ème Lettre***].

[7] « *Moi je reconnais sans autre parole, car dès ma jeunesse, je garde encore* ***un grain d'inquiétude*** *en ce qui concerne la réalisation des désirs que je mets parfois dans ma tête. Mais plusieurs fois, la vie m'a démontré que tout homme fait des erreurs – mais, en le déterminant à se replier sur son destin, ce qui est écrit pour ou programmé par Celui du haut* » [***15ème Lettre***].

[8] « *pour me défendre d'une telle humiliation* » [***15ème Lettre***].

[9] « *Au début marchand, ensuite caissier central, et finalement, vendeur au magasin de la commune où j'ai vécu 20 ans* » [***4ème Lettre***].

[10] « ***L'inconvénient le plus frappant c'est le manque d'argent****, quand on songe au coût de semer un hectare de terrain* » [***le 21 avril 1999***].

[11] « *Cette maison résiste au temps, surtout parce qu'il y a 40 ans, pour se pourvoir manque d'un siège, la coopérative agricole collective* ***l'a réactualisée, montant des portes, des fenêtres et remettant en état le plancher,*** *et à cette occasion on l'a couvert en tôle galvanisée (on a démonté le vieux qui ne convenait plus afin de le réutiliser)* » [***13ème Lettre***]

[12] « *Dans ce temps, la C.A. de Production* ***se trouvant en plein essor de redressement****, son président Ciurea Apostol, réussi à faire deux grands alambics et les a mis à la sortie du village, à côté du chemin vers le cimetière où d'ailleurs, il les avait mis en fonction* » [***7ème Lettre***] A remarquer tant l'influence du langage propagandiste bombastique du temps que l'humour involontaire (les alambics près du chemin du cimetière!).

[13] « *Dans tout le temps de son activité de président, il s'est bien comporté avec tout le monde, il aidait surtout* ***les familles dans le besoin****, lorsqu'il y avait des noces ou des enterrements. Egalement, quand il voyait un homme ou une femme à la besace aux vivres (c'est ainsi qu'on vivait en ce temps-là) il évitait de les fixer du regard pour ne pas les offenser, et quand il s'agissait des erreurs plus graves,* ***il cherchait à faciliter leur enquête, soulageant leur culpabilité*** » [***14ème Lettre***].

[14] « *Et un an plus tard quand les terres ont été redonnées aux gens,* ***et à cette occasion une grande partie de l'humanité a perdu sa raison apportant à l'ordre du jour l'avarice, la méchanceté, l'hostilité et même la terreur****, notre Apostol est tombé dans une erreur si grande qu'en dépit de sa clarté, il a perdu sa vie, dans l'âge le plus regrettable de 45-48 ans* » [***14ème Lettre***].

[15] « *Je voudrais aussi quand j'arrive chez Vous, gardez-vous de rencontrer les deux directeurs de Vous, auxquels je démontrais avec fierté, car je suis* ***un vrai paysan****. Avec cette occasion* ***je leur présenterais mon allure aux mains adéquates, ainsi que mon talon de retraité C.A.P.*** *Je serais tellement fâché en mon for intérieur s'Ils sentaient de l'indifférence envers le respect que leur porte un quelconque bien intentionné* » [***le 3 janvier 1999***].

[16] Cette chose est visible entre autres, dans quelques formules d'adresse directe au début ou à la fin des lettres :

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

«l'estime de respect était revécu et le souvenir de Vous sont ressuscité » [***1ère Lettre***]; *« j'ai aussi la fidélité de mon intimité spécifique »* [***2ème Lettre***]; *« Je reste le Votre, dans toutes les dimensions de mes promesses »* [***4ème Lettre***]; *« Etant séduit par l'estime et le respect que je garde dans mes sentiments »* [***8ème Lettre***].

[17] *« A cette occasion, on se connaîtra profondément »* [***7ème Lettre***].

[18] *« Etant dans* ***une situation plus possible*** *qu'une autre, je pense qu'il ne serait pas mauvais de me pousser jusqu'ici, pour un jour ou deux »* [**le *26 novembre 2000***].

[19] *« En tant que simple visiteur du musée, je m'accorderais peu d'importance pour perdre mon temps à faire des promenades »* [**le 4 septembre 1997**]. C'est vrai qu'après un an et demi, il verra sa visite comme une courte parenthèse de peine incessante de chaque jour : *« Mon séjour, pourrait durer au maximum 2 jours entiers surtout si je peux venir avec ma femme pour qu'on* ***se défronce un peu avec cette voyage, parce que nous sommes embourbés dans les soucis de la famille, comme de la vie entière à laquelle nous sommes attelés*** » [**le 3 janvier 1999**].

[20] *« Avec ces objets exposés, je voudrais contribuer au patrimoine du Musée du Paysan Roumain »* [***19ème Lettre***]. *« Cet intervalle de temps serait nécessaire pour faire le maximum d'effort d'obéissance afin de réaliser complètement encore une œuvre, de celles que j'ai eu dans ma tête pour Vous – Pour le Musée »* [**le *4 septembre 1997***].

[21] *« En ce qui concerne l'état spirituel du Paysan roumain, celui sera, tant que le musée existera, une source inépuisable de dévouement continu, qui reflétera les désirs, la vie, la famille, le travail physique, respectivement, la pensée et la culture, celles qui n'aura jamais ni satiété ni dégout ni arrêt »* [***2ème Lettre***].

[22] *« Pour le moment, Monsieur le directeur Horia reste un spectateur distrait par nos jeux, qui s'esquissent à peine maintenant »* [***1ère Lettre***].

[23] *« (...) moi en tant que paysan, je me suis engagé volontairement au musée du Paysan et non pas à un musée des intellectuels »* [**le *16 janvier 2001***]

[24] *« J'ai eu* ***un été orageux en travaux*** *si aggloméré dans tous les domaines des travaux agricoles, que, pour être sincère, j'ai ébréché aussi ma santé fragile »* ***[le 16 novembre 2004]***; *« après* ***l'orage des travaux d'automne*** *que j'ai traversé avec difficulté, je me trouve au point du silence ou mieux dit du redressement »* [***1ère Lettre***]. *« Ramasser le champ, avec la riche récolte que Dieu m'a donné, après les* ***travaux incendiaires*** *que j'ai effectués avec ma famille, pendant 8 mois – en commençant avec Mars, octobre compris – labourer le printemps jusqu'à semer le blé »* [le ***22 octobre 2007***].

[25] *« La création de cet atmosphère nous a déterminé à vivre ensemble les deux familles, dans* ***les deux chambres communicantes par le hall qui les séparent,*** *faisant que pendant tout cet hiver, n'avoir plus le silence d'autre fois, surtout à cause des petits qui ont leur propres trousses, ainsi que leurs prétentions qui doivent être respectées coûte que coûte, et en plus, le respect de l'espace de jeu du petit qui a accompli 2 ans et se trouve au* ***balance de son impatience*** *»* [***12ème Lettre***].

[26] *« Si vous m'aviez trouvé, vous aurez vu ce que vous n'aviez jamais vu, et vous aurez entendu ce que n'aviez jamais entendu »* [**le *5 novembre 1997***]. Affirmation reprise, presque avec les mêmes mots, dans la lettre du 3 janvier 1999. Elle semble être un écho d'un mot des Ecritures [Matthieu 13, 16-17].

[27] *« Vous recevrez et garderez avec soin mes lettres et dans le cadre du musée tous les matériaux que j'apporterai, et moi j'apporterai et présenterez avec foi en Dieu, tout „l'hommage" de mon travail réalisé jusqu'à présent et à l'avenir »* [**le *5 novembre 1997***]. *« (Avril 1999) Je prie de préserver à côté de mes œuvres tant écrites que les pièces de musée »* [**le *21 avril 1999***]. Voir, aussi, [***14ème et 16ème Lettres***].

[28] *« (...) je Vous prie Mes Chers, de composer un dossier à pince et garder avec soin mes lettres comme vous voyez que j'ai gardé les marges des feuilles pour les joindre aux pinces»* [***3ème Lettre***].

[29] *« deux grands pouvoirs spirituels qui nous dominent, nous conduisent et nous condamnent de la même monnaie que nous avons compris de mener nos vies sur ce monde, tant que nous* vivons *»* [***17ème Lettre***].

[30] *« leur malédiction n'a été pas en vain »* [***14ème Lettre***].

[31] *« L'interruption si prolongée de la correspondance entre nous, et surtout le silence sur lequel Vous êtes centrés, m'a poussé à m'inquiéter davantage, surtout que ce silence s'est passé dans* ***l'étrange période de temps quand la mauvaise grippe était en pleine expansion*** » [**le *7 mars 1999***].

[32] *« Si du moins, pour être sincère, d'une part, moi* ***j'ai découragé presque totalement l'espoir de l'avenir*** » [**le**

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

16 janvier 2001]. Cette inquiétude est avouée de nouveau après presque sept ans: « *A vrai Vous dire, j'ai commencé à perdre mon espoir d'avoir le bonheur de montrer à mes enfants et mes neveux le fruit de ma sagesse avec des contes exceptionnellement éducatifs pour tous mes lecteurs* » [**le 22 octobre 2007**].

[33] « *1- La signification des grandes erreurs qui nous conduisent vers l'enfer; 2 ou : – Dans un instant je suis, j'ai trouvé ce livre. 3 ou: – Notre Reviviscence* » [***7ème Lettre***].

[34] « *Ainsi maintenant, précisément aujourd'hui, quand je vois close un souci qui m'a tourmenté si longtemps, je peux dire que je ressens une satisfaction incommensurable presqu'égale au prolongement de la vie en santé, après une très grave maladie* » [**le *3 janvier 1999***].

[35] « *Je veux lier d'autres contes aussi – absolument explosifs* » [***2ème Lettre***]; « *Dans la lettre qui suivra avec le N. 4 je veux vous montrer* ***une autre merveille divine (hors du commun)****. Elle brillera pour tout le monde honnête et bon, comme une véritable étoile allumée au milieu des ténèbres de la méconnaissance de quelques uns de nos semblables, qui jamais connu le bon Dieu, la pitié et le soin qu'Il porte pour nous tous* » [***3ème Lettre***]; « *Le mois prochain je veux vous envoyer la lettre avec le No : – IIème partie de la 7ème lettre :* ***Quand vous allez lire, vous allez être terrifiés...*** » [**le *4 septembre 1997***]; « *Le programme de la lettre ici présente est de Vous montrer premièrement à Vous, et deuxièmement, par Vous, au monde entier, si vous me permettez, disons ainsi,* ***le destin ardent d'un nombre de 4 (quatre) familles*** *dont l'apparition a eu lieu dans notre village (ici en Plopșoru de Gorj)* » [***8ème Lettre***]; « *Si jusqu'ici mes chers lecteurs je vous ai présenté „2" familles des 4, dont l'une se voit plus maudite que l'autre,* ***voilà, vous allez voir de suite, quelque chose de pire que jusqu'ici*** » [***8ème Lettre***]; « *Comme vous aviez vu, mes chers, les contes ci-dessus, que j'ai ordonnés chronologiquement, selon la gravité du mal dans lequel ces familles ont vécu, dans* ***le conte qui suit, il y en a de pire*** » [***8ème Lettre***]; « *La 14ème Lettre (Etant un événement affolant)* » [14***ème Lettre***]; « *Par la suite mon cher Monsieur Costioane, j'apporte à ta connaissance que j'ai commencé le travail d'****une lettre plus longue que d'habitude et très troublante*** *pour tout le monde de bonne foi* » [***16ème Lettre***]; -« *Après l'insertion de ce poème réussi d'au-dessus, nous allons nous rencontrer dans cette lettre mes chers lecteurs, avec un des événements troublant de nos âmes, de nos êtres...* » [***17ème Lettre***].

[36] « *je vais me donner de la peine pour que les lettres qui coulent de moi vers Vous, soient réconfortantes et apaisantes, mais aussi éducatives et significatives par leur contenu...* » [***3ème Lettre***].

[37] Le *vicleim* est un vieux drame populaire de nature chrétienne illustrant la naissance de Jésus Christ, drame qu'on joue à la campagne pendant le Noël, par de jeunes hommes vêtus spécifiquement. Dans le cas du Tonton Gore qui utilise une version locale du mot (*wiclei*), il s'agit d'un objet ayant la forme d'une étoile à huit branches employé lors qu'on joue la pièce. Sur cet objet on a peint la scène de la Naissance de Dieu, y inclus l'Adoration des Rois mages. L'origine du mot réside dans la dénomination de la petite ville où Jésus Christ est né, Bethléem.

[38] « *à son activité entière depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, au chemin parcouru par lui „en tant qu'homme", depuis le besoin d'existence et jusqu'à la satiété et sa renaissance avec le temps, à son affirmation de maître de la maison intelligent et assouvi, on trouve bon qu'il a été capable d'endurer le besoin et la pauvreté, d'une part, et d'autre part,* ***lui fonctionnant systématiquement le mécanisme de l'intelligence,*** *il a imaginé toujours, exaltant, des méthodes continûment novatrices pour vaincre, faciliter sa vie et s'élever tout en progressant* » [***2ème Lettre***].

[39] Il y a des fautes qu'il commet continuellement, d'autres qu'il les commet parfois, et autrefois pas. Il faut tenir compte du fait que sa formation scolaire s'est passée dans les années '40, mais qu'il a été obligé, vu la nature des fonctions assumées, à compléter certains papiers après 1950. Mais, de toute façon, ces fautes volontaires et involontaires perdent dans la traduction du texte presque toute leur importance et, parfois, leur saveur. .

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "«Home» in Rovinari"

Authors: Raluca Nagy, Ana Vinea

How to cite this article: Nagy, Raluca and Ana Vinea. 2010. "«Home» in Rovinari". *Martor* 15: 61-65.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

"Home" in Rovinari

Raluca Nagy, Ana Vinea

Introduction

This paper was written between 2002 and 2003 as the result of a first anthropological fieldwork[1] by the authors in Rovinari, a Romanian mining town.

"Systematisation" is considered to be one of the particularities of the last communist decade, together with the industrialisation and urbanisation process. These lead to a systematic regrouping and large scale re-distribution of the population, as well as to the proliferation of 'the block of flats' – the only type of building and inhabitation mode accepted, following the political will to increasingly homogenize the population.

Built almost overnight, on barren land, as accommodation for the necessary work force brought by the increasing development of the regional mine, the "industrial town" of Rovinari can be considered a "dorm" or "work colony". Without denying it this characteristic, we tried to analyse the way in which people who arrived in this town from all over Romania and for different reasons, have managed to feel "at home" in the apartments assigned to them.

In order to understand the importance of the house, we should first answer the question "How did these people get to Rovinari in the first place?". Some of them were transferred from their old work places, some came on their own via word-to-mouth or newspaper information regarding Rovinari. After the discussions we managed to have with some of them, three main motivations "dragged" them to Rovinari: house, food and salary. Significant in a context of subsistence economy, food and a salary helped a lot in making the house a home. Nevertheless, the comfort offered by the new town was strictly material.

The subjective investment in the place one is living in, the feeling of being at home, cannot be understood without knowing the actual living conditions. Rovinari is a town consisting exclusively of blocks of flats, divided into groups, each group assigned a letter when it was built. In general, there appears little difference in the quality of the blocks of flats, the only ones that stand out and being more appreciated are the ones from groups L and M. These two groups are built with brick, and so appear warmer.

Nevertheless there are distinctions when it comes to various areas of the town, appreciated more or less because of the proximity to the market, the park or the mine.

Trying to see how home was built in Rovinari we asked ourselves a series of questions. How can one build a home in a block of flats having lived previously in a village in a house with annexes and its own land? What does this moving imply for managing privacy? What constraints could appear and how are they solved? What is the role of the house in building the emotional/symbolic bond?

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

From a different angle, how can one build a home in an apartment block in a town built overnight where one does not know anyone else and is totally cut off from ones social network? We could think that many of these apply to all types of moving from one place to another or to living in a block of flats, but in the case of Rovinari the sterile gathering of random people creates imbalances unknown in a regular town and makes the process of building a home even more difficult. Moreover, there was movement of people, i.e. arrivals and departures, during the first two years of Rovinari existence: in 1982 out of roughly 4000 inhabitants, only 1000 were stable. This mobility created a situation characterised by damage and restructuring of families and social relationships. In this context, investing in a home, even subjectively or only materially, becomes pointless.

It is interesting to see *how* "home" takes shape in such an alienated context. Would people invest more in social relationships or in objects and space? Or is material culture reduced, on the contrary, to a subsistence status and home becomes a continuous projection outside itself? Is moving away transforming the house into a hotel-room or, on the contrary, into an isolated mini-universe, making everything outside the doors of the apartment meaningless?

We will try to find some answers to all these questions, some partial, some temporary, since this research is to be continued. Before we do that, we should try and see how "home" has been treated in anthropological literature.

Short theory about home

To Bollnow, for example, living is an equivalent of being at home, expressing a feeling of protection and security. Moreover, home is producing sense by a certain symbolic order of the interior of a house and living in it. Bollnow argues that living involves utility reasons (such as sleep or security) with meaning (and more profound) reasons.

Barbara Allen considers the house as a private space, as a home, enriched with a mediation function between the individual/the family and society, within a larger "me versus the rest of the world" construction.

In a recent article in *Dilema*, Vintilă Mihăilescu shows that the place decided via the living process can be placed in a symbolic geography that we can call territory. In the centre of this territory there is a place called home, with the difference between home as where you are from, where you were born and home as where you live. During our interviews this difference was underlined as "the village is the place where you are born and the town the place where you live".

The house is hence supposed to offer a certain personal and group identity, security, comfort, production and consumption. On the other hand this house is invested in a subjective and symbolic manner, which turns it into a home. We were trying to gather this emotional investment in the living place, assuming it not totally cut off from material culture and everyday practices of social relationships.

Home in Rovinari

We will try to answer the question in the introduction by organising and classifying the ways in which people from Rovinari manage their private space. There is one thing that comes out clearly from our research: context can lead to a change in perception of space and home, but what does not change is the continuous search for an ideal home.

For many people who came to Rovinari, their "settlement" in a block of flats did not represent a decay in their lifestyle, a loss of their previous household with all that comes with it (security, property, stability, etc.), on the contrary, living in an apartment was a dream that came true: a desired social status, a comfort dreamt of, an "evolution". People who moved to Rovinari took the apartment as a chance given to them and even though most came from villages, few were disappointed of not living in a house.

We distinguished between various types of "home" that we grouped in three categories that

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

we named: "refused home", "dreamt home" and "mixed home". This division came from the need to order the information and it does not create groups with fixed boundaries – exceptions and subcategories overlap and mix.

The grouping by ways of building a home follows attitudes similar to the article "Lumea Rovinarilor. O perspectivă antropologică asupra formării comunității urbane", by Vintilă Mihăilescu, Viorica Nicolau and co. Therefore, the "professional" type who is fulfilled, happy with his life and what he has achieved would be the equivalent of a "dreamt home". The traveller who left his village in order to look for better alternatives, but feels unfulfilled and forever linked to his village where he wants to return when old would fit the "refused home" category. The "mixed home" is represented by a mixture of the previous two.

Dreamt home

No matter how they settled or how much they invested in the house in Rovinari, there is one thing everyone we talked to remembered: "The apartments were impeccable". While in most towns and cities around Romania people hoped to get an apartment but were confronted with endless waiting lists, in Rovinari everyone had a house the moment they were hired.

As stated before, most of the people arrived from villages (83% according to the census from 1982), decided to build a life in the new town, benefiting from hot water and other blessings of civilisation, never feeling "deported" as they were perceived from the outside.

"Dreamt home" is maybe the most and better defined category of the three proposed in this paper and represents the true Rovinăreni, a category that we think exists: those who came to build a home in Rovinari and managed. Most of these "dreamt home "dwellers have weak links to the places they came from. However, the diminishing of these links and building a home cannot be placed in a cause-effect relationship. Many of them moved because they couldn't find work or because they wanted bigger salaries, others because they were "forcibly" transferred from their previous job. However, some left because of family conflicts: Rovinari was their escape.

Visits to the village of origin and financial help lasted in the early years, diminishing gradually, and in some cases coming to a complete stop in any links. The moment of arrival is also very significant in some of these cases, such as Mrs. B. She brought all of her furniture with her, all the way from Moldova, renting a whole special carriage for this task.

The Rovinăreni who found their dreamt home invested a lot in their apartments, bought furniture, started to transform the rooms, etc. V., originally from Roșiori says they did something in their apartment every year: "Now if I got a house for free I wouldn't move just because I worked too much on this one and I wouldn't like to go somewhere else and start over again or just live in a place where I hadn't done anything with my own hands".

An important feature for the "dreamt home" constitutes the relationship with the other people within the new space. Feeling at home means being involved in a community. The T2 block of flats is a special case of community since most of its inhabitants come from the same area (around the town of Roșiori). Re-creating the universe from their town of origin has been an easier task than starting from scratch. The generational element is also important when it comes to a dreamt home. Those who were born in Rovinari, or came when they were very young, are true Rovinăreni who grew up in the town and do not really think of leaving it. For them the village world is almost unknown and working in the allotment gardens at the periphery of the town more a hobby then a subsistence practice.

Refused homer

Rovinari is a refused home for those who weren't keen on moving, weren't trying and haven't succeeded in adapting to living in a block of flats, in a town strange from their own.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

They consider the move, together with their whole life, a failure.

Some of them have frozen in a state of improvised and provisional living, still feeling as if temporarily removed from their home and continuously waiting to go back, even though the terms of this return remain idealised and very improbable. For many of them the shock of the town built overnight was very strong, some of them have never recovered. For C. from Tîrnăveni: "(...) the morning when I arrived at the Rovinari train station I was shocked. (...) For one year I was so lost, as much a fighter as I was, that I was going crazy, I started forgetting what my name was (...) I was coming from a small civilised town, where I used to live among people. I wouldn't leave Rovinari now because I have nowhere to go to, but if I could go back in time, I wouldn't do the same. I miss my home, and have never adapted to being here."

There is a certain internal mobility in Rovinari since most people have changed their apartment at least once. In the beginning, we linked this phenomenon to the provisional status they had upon arrival, the contracts being signed for periods from six months to two years, so no one could think of settling in the beginning. But in most cases the changes were made simply for comfort reasons. Once settled, few moved again.

When thinking of this refused home we should also have in mind the way in which social relationships can be built when there is a lack of cultural institutions. Some have never been able to feel at home because they were completely incompatible not only with their neighbours or the physical shape of the town (so muddy for years and years than one could only wear wellies) but also with the lack of a cultural life. The relationship between home and the exterior becomes in this case more important than the subjective feeling of safety, as Allen argues.

We could include in this refused home a certain resort perception in the sense that there is a natural impossibility to transform the temporary into permanent: "I just cannot and don't know how to do it, I wish I could feel at home here but it's just too strange, it's like a holiday, and one can't always be on a holiday..." says Mrs. M., who moved from Galați. The town and the block of flats with their increased comfort compared to the village houses (less work around the household, better hygiene conditions, etc.) become a type of relaxation space, thus more similar to a hotel in a resort only suitable for the retired or a visiting family.

Mixed home

Settling in an apartment in town, making it a home with "accessories" that belong to the traditional household (such as the allotments at the periphery of the town) while keeping the relationship with the place of origin and going back there once retired is a form of what we called mixed home. V. from Gorj who came to Rovinari in '82 spent all her summer holidays building a house in her parents' village, which is the only pace she ever called home.

This mixed home is very similar to the mixed diffuse household as defined by Mihăilescu, which appeared as a consequence of urbanisation and industrialisation. The diffuse household is a functional unit, a network of people who perform individual and divergent activities but have convergent roles for the whole group, a private way of putting together needs and subsistence strategies. Kinship is the main background of the diffuse household but things can expand beyond kinship. This diffuse household was built as an agro-industrial and rural-urban network, with informal exchanges between the two spaces.

The allotments in Rovinari, following this diffuse household model, could be the subject of a separate paper; found in all possible shapes, places and combinations (attached to the block of flats, further away, at the periphery of the town or along the Jiu river), these allotments work as a prolongation of the inhabited space. Nowadays the plots along Jiu do not exist anymore because those lands have been gradually included in the restitution process to return them to their owners before the communist era.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

But the ones that are at the periphery, along the railway or close to the block are still functioning, the most spectacular are between a set of blocks and the mine. As opposed to garages which were distributed officially, these allotment gardens have no owner, no rent, nor conflict.

For many from the mixed home category, Rovinari could have been a dreamt home if they had come from further afield. Their proximity to their original villages lead to a more frequent visits as well as to an investment in the village house; even the allotment gardens were redundant in this case since they could work their land in the village. Investing in the village house and spending all weekends and holidays there for various agricultural tasks could be considered a combination of mixed and refused home.

Conclusions

In this paper we've tried to suggest that some people managed to build a home even in such a surrogate place as Rovinari. Moved from rural to urban spaces because of political circumstances and rapid industrialization; alienated from previous social structures and practices, some of the people living in Rovinari managed to create a home. Our perspective is fragmented, since we focus in this paper on the household and on how people invested subjectively in this so often mentioned "home". Material culture or the relationship between family and household are issues that should be further detailed.

Notes

The material we used for this research consists of two periods of fieldwork during the summer of 2002 (approximately three weeks in total): participatory and non-participatory observation, surveys, *recit de vie*, interviews, informal conversations, photos and studying the flats (room distribution, furniture, use of space, transformations in the apartment, etc.). We also had access to official data from the townhall.

[1] We would like to thank Vintilă Mihăilescu, the coordinator of the Master Degree "Anthropology and Community Development" from Școala Națională de Studii Politice și Administrative (SNSPA), Liviu Chelcea, who reviewed this paper back in 2003 and our MA colleagues, especially Bogdan Iancu and Gabriel Dragomir.

Bibliography

ALLEN, Barbara, "La construction du chez soi", Colloque "Espaces Domestiques", Institut de Géographie, Laboratoire de Sociologie Urbaine Générative (CSTB), Laboratoire Espaces et Cultures, 17 – 20 septembre 2002, Paris

BOLLNOW, Otto Friedrich, *L'homme et l'espace. Fondements révolutionnaires pour une anthropologie de l'espace et du bâti*, 1960.

MIHĂILESCU, Vintilă, *Dilema*, 2002.

MIHĂILESCU, Vintilă; Viorica Nicolau; Gherorghe Vîlceanu; Marcel Rădulea, "*Lumea Rovinarilor. O perspectivă antropologică asupra formării comunității urbane*", Sociologie Românească, nr. 1-2, pp. 105-130, 1990.

YANAGISAKO, Sylvia, "Family and Household: The analzsis of Domestic Groups, *Annual Review of Anthropology*, 1979.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Shrinking Worlds, Disconnected Lives. The Post-communist Saga of Romanian Grains"

Author: Sabina Stan

How to cite this article: Stan, Sabina. 2010. "Shrinking Worlds, Disconnected Lives. The Post-communist Saga of Romanian Grains". *Martor* 15: 67-71.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Shrinking Worlds, Disconnected Lives. The Post-communist Saga of Romanian Grains

Sabina Stan

The demise of socialism at end of the 80s put Eastern European countries on the track of a thorough transformation of their economic structures. Furthermore, the swift opening of their economies vis-à-vis the global market led to an influx of foreign commodities which triggered a still ongoing change in consumption patterns. But while these processes have already begun to be accounted for by social scientists, the parallel phenomenon of the return of locally produced goods into national circuits of exchange was far less documented. This paper aims to deepen our understanding of this return by focusing on the case of the Romanian wheat, one of the main agricultural products of this East European country.

It will do so by adopting the 'social lives of things' approach proposed by Appadurai it its seminal article on commodities (Appadurai, 1986). But while Appadurai saw histories and trajectories of objects as methodological devices that help us apprehend the mechanisms through which people get connected through objects (see also Howes, 1996), I will examine here the opposite process: the disconnection brought about by broken, interrupted circuits of goods.

I will analyse the post-communist saga of the Romanian wheat starting from the concrete case of Buna, the village where I conducted my PhD fieldwork in 1998-1999. Presently a medium-size village of 2000 inhabitants, Buna is situated in the southern part of Romania sixty kilometres from the capital (Bucharest), at the western extremity of the Great Romanian Plain.

Even if wheat has a seemingly long story in southern Romania, its modern saga starts only two centuries ago. During the XIXth century, the region switched from an economy centred on animal breeding to an economy largely geared towards cereal cultivation. At the beginning of the XXth century (1930), more than 60% of the Romanian territory was dedicated to agriculture, while 83% of the agricultural surface was cultivated with cereals. That gained Romania, at the time, a place among the five most important producers of cereals in the world (Georgescu, 1991: 198).

Between the two world wars, the two main cereals produced by the Romania (maize and wheat) had divergent trajectories. While wheat constituted the main export cereal of Romania, maize remained mainly confined to local circuits of exchange. Maize was the main subsistence crop of Romanian peasantry, and constituted the basic staple of peasant meals (in the form of *mămăligă*, the Romanian *polenta*) and feed for animals. As wheat was the main cash crop of the Romanian peasants, their own use of wheat was rather restricted. In Buna, bread was made at home once or twice a month, occasions marked by conspicuous display and offerings in front of the entrance gate of the household's yard. Wheat

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

was also an ingredient in the confection of bagels (*colaci*) used in the numerous ceremonial offerings for the dead (*pomeni*), that the peasants were careful to observe following the death of a household member. In the Romanian countryside, wheat was used for the local crafting of bread and pastries, but did not appear in the commodified form of bread for sale.

With the arrival of the communist regime in 1945, agriculture was relegated to a second voice in the choir of the Romanian economy (behind industry). At the same time, agriculture underwent important transformations. After the nationalisation of Crown and Church lands and the collectivisation of peasant lands, completed by the beginning of the 60s, Romanian agriculture came to be characterised by two large-scale units of production: state farms and cooperatives. State farms were huge units of production covering several thousands of hectares each (7.000 ha on average in 1989). They were geared towards industrial type agriculture, cultivating large plots of lands with a diversity of cultures, but mostly with cereals (and especially wheat). Their crops were used mainly for export and for feeding the growing industrial husbandry sector. Cooperatives were less impressive units, in respect to both dimensions (4.600 ha on average) and mechanical equipment. They relied in large part on the labour of their rather considerable membership, which they rewarded with in-nature payment and by allowing them to dispose of small „personal plots" of land. Cooperatives cultivated the same variety of crops as state farms, but were less integrated with animal production. Their crops took to a larger extend the road of the Romanian domestic market.

While collectivisation affected fully the villagers of Buna[1], industrialisation contributed importantly to the transformation of the village. By the middle of the 70s, Buna became a village of *navetiști* – a village which comprised, besides cooperative members engaged in agriculture, an important contingent of *navetiști*, that is daily commuters employed in nearby industrial centres. These changes combined to later changes in distribution structures so that to place villagers in, I argue, a particularly advantageous position vis-à-vis paths of circulation of consumer goods, and especially of foodstuffs.

In fact, especially during the 80s, as a result of the 'socialist market's' incapacity to supply consumers with adequate quantities of goods, informal networks of exchange and a black market developed and came to constitute important avenues for the circulation of a hole range of consumer goods as well as services. For their part, rural households came to have a hold on the circulation of the goods which were amongst the most valued at the time, as their scarcity was affecting most constantly and most painfully the whole population: foodstuffs. By using foodstuffs produced on personal plots in a diversity of exchanges for goods and services (and especially bureaucratic services), villagers came to occupying a rather advantageous position in the consumer goods market, and to control at least some commodification processes.

Commuters villages like Buna were particularly advantaged in this regard. As they were usually well connected with nearby cities, they had good access to urban goods, as well as benefiting, through the *navetiști*, from higher revenues than villages composed solely of agricultural employees, and a better insertion into informal and black market networks. In addition, the mix of industrial employment with membership in the local cooperative also led to the development of quite flourishing family exploitations around personal plots. Apart from plots, cultivated usually with corn, these exploitations comprised a vegetable garden, a dozen or two poultry, one or two pigs and sometimes a cow. The most cherished element of these exploitations were the pigs, the possession of which became the mark of the minimal social decency in the Romanian countryside. In fact, in addition to supplying the most appreciated meat, pigs also supplied products (such as meat, sausages) valuable in keeping afloat in the 'real socialist society', that is in participating in the informal exchanges that connected rural people with their urban descen-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

dants, friends or, most importantly, with powerful bureaucrats.

The *navetiști* contributed in a particular way to the flourishing of their family exploitation, and particularly to raising its beloved pigs. In fact, even if the members of the family working in the cooperative were able to furnish a significant part of the animal feed (by using corn produced on the personal plot, or the one they received in payment or simply stole from the cooperative), during the 80s, with the decrease in the quantities of goods distributed by the cooperatives to their members, the use of goods bought on the socialist market increased in importance. In this context, wheat, in the form of bread, came to occupy a particularly important place. While villagers did not cultivate themselves wheat on their personal plots of land, and only received minuscule quantities of this cereal as in-nature payment for their work from the cooperative, they gained a particular control on its use. In fact, during the 80s, the *navetiști* had increasingly recourse to buying bread for feeding their pigs. At the end of a long day of work in nearby industrial centres, the *navestisti* bought in urban bakeries low priced bread that they then brought into the village by commuter buses[2]. A habitual image capturing well the particular meshing of industrial employment and urban goods markets with local family agriculture were the returning commuter buses unloading at the village bus station busy *navetiști* carrying huge bags full of bread. The pig, the bag of bread, and the bus were the icons of socialist 'prosperity' in Buna as well as the measure of their control of the market.

This use of bread as animal feed took place in the context of important changes in consumption patterns. Beginning in the 70s, as the *navetiști* gained access to urban markets and higher revenues, and began to emulate urban models of consumption, they became an important channel for the local transformation of consumption patterns. In addition, the communist regime ambition to control the circulation of goods resulted locally in the construction in the 70s of a 'universal store' selling industrially manufactured consumer goods, and... bread manufactured by the cooperative's bakery. Bought locally or in nearby towns, bread begun to be consumed more widely and more intensively in the village. At the end of the 80s, all village families included white bread in their menu on an almost daily basis, and occasionally fed their pigs with low priced black (rye) and white (wheat) bread. While maize *mămăligă* was still consumed, the frequent consumption of white wheat bread served as an indicator of the minimal level of respectability and modernity aimed to by all village households.

After the fall of the communist regime, the populist policies of the newly installed government tried to fight the dark legacy of deep consumer scarcity left by the Ceausescu regime. This lead to a thorough transformation of the place and value foodstuffs had in market and non market exchanges. Thus, while the state groceries filled their shelves with more foodstuffs, these goods were exiting in a fairly swift way informal exchanges and the black market, while their market and 'network' value were also dropping drastically. In fact, access to services furnished by the large bureaucratic state organisations were passing now more and more though money rather that goods that villagers could produce themselves (such as foodstuffs). From owners of goods sought after by all the society, the villagers came to be only owners of basic goods, of course necessary to their households survival, but of little utility as to obtaining money, other goods or again services.

The dismembering of socialist agricultural cooperatives lead an important multiplication of family farms, as well as to the increase in their average dimensions (from 0.25 ha to 2.5 ha.). These farms cultivate now a more diverse variety of crops, including, besides vegetables and maize, wheat and potatoes. As maize continued to be used in the internal economy of family exploitations (for animal feed and human food), wheat came to be seen as the marketable crop of villagers, and to serve as an indicator of their po-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sition in the market of foodstuffs and more generally of consumer goods.

But, for villagers, wheat was doomed to have the same fate as the other agricultural products and to be confined to the 'subsistence' sphere of circulation. Up until 1996, Romanian agriculture was relatively insulated from the world market, as a result of the left wing government's will to save, and to control, though its protectionist policies, the lingering state and cooperative agriculture. From the 1989 to 1996, Romania presented a fairly good degree of self-sufficiency in respect to basic food staples (wheat included), while reducing their export to minimal levels. Moreover, what got to be exported from the national cereal production originated mainly in state farms and associations' crops, leaving small farm production largely outside transnational circuits of exchange. With the arrival of a right-wing government at the end of 1996, Romania engaged in a swift opening of its economy to world market influences, which deeply affected its agriculture. Trade barriers were lowered, and Hungarian chicken and wheat invaded Romanian domestic market. Suddenly, state and cooperative farms as well as family exploitations could not find any market for their products. Wheat, in particular, got stuck in state silos and, in the village, reintegrated, together with maize, villagers' barns.

Instead of praising this unexpected overflow of cereals, which, as such, constituted an image of prosperity before the second world war, villagers see it nowadays as an icon of their eviction from the market of foodstuffs and more generally of consumer goods. In fact, as the time went by, due to the decrease of their revenues (following the general decrease of the industrial wages' buying power), the villagers were marginalised vis-à-vis food as well as non food consumer markets. Having to deal with an agricultural production demanding increasing monetary revenues and producing diminishing profits, the villagers came to see their access to consumer goods obstructed. Wheat production served as the basis of the calculus that they were using to measure this eviction. As one villager told me, bringing simple mathematics in support of his argument, 'I cannot buy anything for what I sell. I sell one basket of wheat for ten thousand *lei* (the national currency), but I buy a pair of trousers for one hundred thousand lei! How many baskets must I sell for buying a pair of trousers?' And he finishes philosophically: 'Why all <u>your</u> goods are expensive and all <u>my</u> goods are cheap?'

The eviction of villagers from the consumer market was seen as a loss of control over the commodification process and not as a simple refusal of the market per se. In fact, many times, foodstuffs and agricultural products produced by the villagers were compared to other goods on the market. For example, the price of wheat was compared with those of cigarettes, alcoholic beverages, or again Coca Cola. These were considered locally as luxury goods, related to social occasions, thus not intrinsically related to the vitality of one's households. From villagers' point of view, foodstuffs, being linked to the very vitality of persons and thus the nation, should circulate so that to profit to its legitimate producers which are themselves.

For villagers, wheat is indicative of urban-rural connections and, as such, of a world in which they came to have their access to modernity. This world was based on villagers' access to both industrial employment and agricultural non-monetary labour, to both locally produced agricultural goods and consumption goods circulating on the socialist urban market, to both 'modern' urban modes of consumption and ceremonial consumption of goods in local rituals. The present quietness of the central village square, largely deserted by the busy buses of the socialist era, the meagre load of goods carried by the few passengers returning from nearby towns are lived as an experience of loss by the villagers. These images indicate that, while they may no longer need, and even afford to, feed bread to their pigs, they have been rejected out of the circuits of exchange that have helped them connect to the outer world during socialist times.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Building on the symbolic connection between food and life, villagers construct wheat as a good that is indicative of Romania's place in and connectedness to the outer world. Thus, Romania is seen as having been before the advent of communism 'the breadbasket of Europe', while, during the communist time, as 'having fed Russians with its wheat'. Paradoxically, the global fate of Romanian wheat was better off before 1989, as the 'transition to a market economy' brought a halt to Romanian exports of wheat. Seeing themselves as 'producers of the country's wheat', Romanian rural people experience the return of the wheat in their granaries as a shrinking of their universe and a disconnection from the larger world. The pain is brought to cosmic dimensions, as, through the return of the wheat, Romania is outcast from the 'concert of nations' to an invisible, silent, almost non existent role.

The return of wheat in local granaries is indicative, for villagers, of the larger decay and destruction of the Romanian economy, and, more generally, of the country as a whole. The ultimate cause of this destruction is seen by many villagers and urbanites as residing in the 'foreign interests'' desire to ruin Romania. As one villager told me, 'With Ceausescu we were producing more [than now]. They have annihilated him, because he was selling cheaper than the others. Romania is alone [now, it has no more allies]'. The experience villagers have of the return of wheat in their granaries indicates perhaps the social apprehension of novel processes that confront the country in the post-socialist period. Through their reading of present developments, and echoing the inhabitants of the 'copper belt' of Zambia studied by James Ferguson, the Romanian villagers try to make sense of the experience of 'abjection' (Ferguson 2002) they are living following the disconnection of entire sectors of the Romanian economy from international economic circuits.

References:

APPADURAI, Arjun. 1986. 'Introduction: Commodities and the Politics of Value', in Arjun APPADURAI (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press: 3-63.

FERGUSON, James. 2002. 'Global disconnect: abjection and the aftermath of modernism', in J. X. Inda et R. Rosaldo (dir.) *The anthropology of globalization. A reader*. Oxford: Blackwell: 136-53.

GEORGESCU, Vlad. 1991. *The Romanians. A History*. Columbus: Ohio State University Press.

HOWES, David (dir.). 1996. *Cross-cultural Consumption. Global Markets, Local Realities*. London: Routledge.

MINTZ, Sidney. 2002. 'Food and eating: some persisting questions', in W. Belasco and P. Scranton (eds.) *Food Nations*. New York: Routledge: pages.

Notes:

[1] As a village of the plains, Buna was fully cooperativised. Hill and mountain villages were, by comparison, much less affected by collectivisation.

[2] The bread used as a feed for the pigs was at the beginning mainly rye (dark) bread, but later the navetiști also included low price whole wheat bread.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "One Bucharest neighborhood, a home ethnology perspective"

Author: Ioana Popescu

How to cite this article: Popescu, Ioana. 2010. "One Bucharest neighborhood, a home ethnology perspective". *Martor* 15: 75-81.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

One Bucharest neighborhood, a home ethnology perspective[1]

Ioana Popescu

The collective mind of my generation has been marked by the slogan imposed through schooling and, later, through media propaganda: *sedentariness and continuity of inhabiting the same territory* are the main historical values of the Romanian people. Apparently they were due exclusively to rural steadiness.

Rural sedentariness continues to be considered to this day the essence of Romanians' cultural survival; by comparison, urban mobility is usually invested with ambiguous and even contradictory meanings. Manifest in diverse forms, from rhythmic or seasonal swinging between *home at the parents'* and *home at work*, to professional migration, or even emigration, the movement the city presupposes continues to be interpreted as instability, as "loss" of roots – and thus of identity – in favor of a not necessarily beneficiary cosmopolitanism. Briefly put, most of the times, the mobility of urban residence continues to be negatively connoted, despite evidence that we owe urban mobility the necessary alterity for cultural survival and modernity.

I tend to believe though that the notion of *urban sedentariness* must not surprise one and that it defines a large portion of urban dwellers. In a large and approximate perspective, the concept refers to individuals born and raised "in the city" (an urban dwelling, wherever it is, even if during the life course the individual moves from one city to another). There is however a native city sedentariness, that may encompass several generations; why not, a Bucharest sedentariness, or even more, a possible Bucharest *neighborhood sedentariness*. In all these cases, an important element in establishing sedentariness should be the exclusion of chance in keeping one's home as a *sine qua non* condition of cultural comfort and sociability.

I am sure there are a multitude of specialized definitions for the concept of neighborhood. For architects and urbanists, for historians and cartographers, for sociologists and specialists of all kinds, the term certainly has different but unanimously accepted contents inside each discipline. In this situation, I have chosen to refer to my own neighborhood as the space of direct communication that residing in proximity entails; I rely on memory and testimonies collected through lived experience. Thus for me, the neighborhood is less about territory and more about the social it implies. The neighborhood is not only a space, but a place, or more precisely – a constellation of places with public and/or private functions.

In the urban world, unlike the rural, man ceases to be simultaneously constructor and user of its own habitat. (S)he is in the situation of having to adapt to homes that were thought of, built and even inhabited initially by others. In this

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

contexts, (s)he is left to projecting on these spaces one's own habits and aspirations which, in their turn, can create new functions. Thus, in time, structures of living are coagulated from common functioning rules that define the neighborhood community. Once established as such, the social group constructs an identity to regulate the relations with *the others*. By necessity, the perception of a territory and its limits is also constructed, even if variable and vulnerable, together with a feeling of belonging – *us, we, of ours* –, which excludes the other. For these processes to fulfill, for a group of individuals living in a common urban territory to become a neighborhood, some elements of cohabitation are necessary, among which I propose as crucial the relations of vicinity, direct communication, solidarity, proximity, places of common use, language and common leisure, coherence in the perception of local landscape.

Inside the neighborhood, **vicinities** can be constructed on kinship (in the good and useful rural tradition), on professional categories, or in the absence of these – on affinities. The situation does not seem much different from rural vicinities. The city though entails specific proportions, nuances and accents. In the case of my enlarged family, for example, the tendency of living in the same neighborhood has always existed. Ever since my childhood, I was the beneficiary of a multiple *at home*: at my parents', but also at my grandmother's and my cousins', one street away. On that street, my family had marked by residence both ends; first my grandmother and her younger brother constructed a villa (which then, in the 30s, was at the limit of inhabited Bucharest). It was a modern construction with Bauhaus aspirations, with ground floor and two more floors, a roof-terrace, round corner and porthole windows for the bathrooms; the matte glass door at the entrance was protected with wrought iron and the initial of our family name. Unfortunately, not much later, with the establishment of the Communist regime, the house was nationalized and grandmother and her four children moved at the other end of the street, where they rented an apartment at the ground floor of a more modest villa, still with modernist ambitions. They had a four-room apartment where, at some point, eleven people, from three generations, lived together. During the winter, the family grew with two more elder aunts who lived "in the shanty", at the edge of the city in an unwholesome and unheated room. It was the same with the loft where I lived with my parents; my paternal grandmother, forcefully moved to Bran, joined us for the winter. Home was also the garage of the building, where a shoemaker's workshop was installed; the shoemaker kept his door open all day long an would let us children spend the whole day there, watching him fix the little nails on the boots or sew on the machine the faces of the soles. It is enough to remember him and the air is filled with the smell of dyed skin and shoemakers' clay. It is in that workshop that my cousins and I took refuge when the dog Dax jumped the high cement fence and tried to bite us. Our house was fence to fence with the house of Gheorghe Gheorghiu Dej's sister. It was on of the exceptions that confirmed the rule of neighborhood community. Their house and courtyard where hidden behind a high and grey fence, and the only sign of life was the ferocious and almost permanent barking of their watch dog, Dax, a huge German shepherd, as we could see on the occasion of this adventure. The dog managed to put me down and bite me - I was five years old – and it was the only chance to hear a public anti-communist discourse from my mother: she boldly passed the militiaman in front of "their" house and loudly expressed her hopes on the future of the Bolsheviks in Romania. And she threatened with going to court... Unexpectedly, Dax was moved the next day to the frontier guards.

Home is also a certain way of arranging the space of the house, a particular syntax of pieces and functions that each member of the family, if forced to move (in another neighborhood, in the province or abroad) would reproduce with a lex-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

icon of barely few objects and inherited behaviors. These are "skills" that we all acquired in our extended family through education and practice. Using the spaces inside and around the houses in a certain manner that I consider defining for our family's conviviality, was highly similar in the homes of our neighbors who also lived in family residences. These forms of vicinity sometimes created, especially among children, relations of *symbolic kinship*. I cannot forget to mention, even briefly, the peasant rites of symbolic brotherhood, cousinhood or wedding, which – where still practiced – seem to have remained a game, if we don't consider the marriage interdictions that they (still) presuppose for those reaching adulthood.

Each of us had one's own room, a little room (*odaia*) – usually a former storage-room or a servant's room, where we were masters. In my case, the sisters game played for almost two years with our neighbors' little girl remains crucial – she is still my oldest friend – we used to dress alike, comb our hair alike, eat, study and play together, switching homes. We weren't by far a singular case in the neighborhood.

As for vicinities built on professional criteria, I have to think of the beginnings of Drumul Taberei neighborhood. Initially, large groups of specialists in humanities were given homes there. They practiced a special kind of sociability, of *home leisure*, with meetings for classical music auditions or visits for watching lanternslides of the rare visits abroad of those lucky ones.

Vicinities structured on affinities were born – in my neighborhood at least – of the attempt to annul the painful effects of Bolshevik nationalization. In the beginning, some of the neighbors offered to host close relatives who had remained homeless. With time, they managed to rent rooms in the basement or in the attic of the building and they became *sedentary*. I remark that sedentariness in my 1950s neighborhood paradoxically presupposes a suitcase always ready for a (very) possible forced removal. Ours was big, made of brown cardboard and it stayed waiting underneath my parents'bed full and well closed until quite late.

In my childhood, the neighborhood vicinities meant secret paths, hidden tunnels linking together the attics and basements of twin houses. I am now thinking that these hidden urban tracks functioned as the rural stile across the fence; they meant small but permanent gestures of helping each other, with occasional food borrowing or exchanges of recipes. I know for sure my mother's Transylvanian cuisine conquered my father's „bistro menu" (read southern), but even more important it seems that close neighbors started cooking caraway soup and dried plums or quince stew under her influence; coffee visits also with invitations made directly though the window. I remember there was definitely little talk on the telephone. The causes are certainly multiple, but it seems important that there were, in compensation, still numerous means of direct communication; finally, among the gestures of good living together there was also the recommendation of services from one neighbor to the other. A type of domestic service, long gone from Bucharest life, was the home tailor. In our neighborhood, she was Tinus. There was a sewing machine in every apartment, and if it was missing, it could be borrowed for a few days of tailoring. Tinus was not creative, she had no ideas but she could tailor, sew and finish the dress. The fashion magazines were rare but they could also be borrowed among neighbors on these occasions. This is why, many times, the girls from the neighborhood were dressed in the same clothes, made from the same cheap materials, discovered in the same store suggested from neighbor to neighbor. The children took French classes with the same *madame*, friend of a street neighbor, and the girls played piano with the same teacher, on the same small piano – the only one in the neighborhood – in the house of one of my mother's friends. The rare house pets were also taken care of by all the neighborhood's chil-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

dren. A special case was that of the dog Una, stepped over by a car and buried by us children on the Cerchez field (on which the Television tower was later on built; few people know this building rests on the graveyard of the neighborhood's pets). Periodically, we would gather to perform doggy remembrances, occasion on which we also reactivated feelings of group belonging and even imaginary kinship.

Urban residence imposes a system of relations inside which communication is a mediated one, and interpersonal knowledge does not necessarily entail presence *in flesh and blood*. In the old village, communication was exclusively direct – *mouth to ear, eye to eye, given by hand* – and individual joys and sorrows were lived and solved in the presence of the entire social group. However neighborhood sedentariness also produces forms of **direct knowledge** measured in visual recognition and greetings, exchange of information about interior design and gardening, house modernization, comments on the latest news or public scandals; it is symptomatic that this verbal communication is installed without the need to know the name or civil /professional identity of *the other*, the neighbor; knowing *by sight* is enough inside the neighborhood due to the frequency and rhythmic daily meetings. Seeing /knowing the other again and again, in the same place and moment produces trust.

This form of communication, in between curiosity and discretion, can install real **solidarity**, materialized in exchange or recommendation of services, in using personal relations for solving common difficulties, or even common involvement in conflicts generated by the relations of the neighborhood with institutions or representatives of the system. But none of these acts of spontaneous solidarity presuppose intimacy of living in the urban dwelling. The city stresses individual living, protection of private life and private property through diminishing transparency, through closing, establishing limits and mediated communication – telephone, written correspondence, electronic correspondence.

However, even if sustained encounters and intimate knowledge of the neighbor are not compatible with urban living, in the conditions of neighborhood residence, **proximity** exists. It is felt as a strange reduction and abolishing distances; inside the neighborhood the access seems easier, the stores are closer, the means of transportation – more accessible. I remember the first time I realized the actual distance between the approximate limits of my neighborhood, where everything seemed *at arm's le*ngth, I was in the second grade when our teacher sent us to measure – with a 100 meters string with knots every ten meters – the distance between school and home. Most of us measured between 7 and 10 strings! Our neighborhood became a territory with the school as its center and a radius of approximately one kilometer. Until then it was *from me to you, up on her fence, from home to school, from here to Church, at the Sweets-shop, or here on the waste ground (maidan).*

My childhood's neighborhood was defined not only visually, but also from the point of view of vicinity relations, by courtyards, fences and gardens. Low cement or brick fences with a low wrought iron gate surrounded the courtyards; there were variants of fences with cement pedestal and iron or plank fence upon it. The iron works of the neighborhood were probably no different from the iron works of many Bucharest houses, however on the few streets of my neighborhood this fencing system is still kept. Passers-by can easily look over the fence or through the wrought iron gate. In my childhood, a small tour of the neighborhood would tell us precisely who is out to play, who is still doing homework, where are the others gathered. Sometimes, even without ever entering certain courtyards, we knew precisely where to go for raspberries or other unripe fruit. Today, among us, old neighborhood residents, newcomers have arrived with huge villas, surrounded by high, compact concrete fences, with compact metal gates, underneath which plastic grass doormats

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

are visible, as if to mark private property even on the sidewalk, in case paving with multicolored pieces was not marking enough. The houses were oriented with their side to the road, which somehow protected the entrance. Courtyards were spread around the building, or at least on three sides. Next to the fences, the gardens offered to the view more or less the same flowers, *M rit -m mam (Marry me, mama), phlox* red and white, *irises, Italian Honeysuckle* or *Japanese wisteria*. Today, among us, old neighborhood residents, newcomers have arrived with huge villas, surrounded by high, compact concrete fences, with compact metal gates, underneath which plastic grass doormats are visible, as if to mark private property even on the sidewalk, in case paving with multicolored pieces was not marking enough. On the sides and behind the houses, tall herbs - so tall that on Easter, children would find it difficult to retrieve their presents from the tall grass - were growing, with burdock and fruit trees – cherry trees, sour-cherry trees and plum trees. As fruits would ripe simultaneously all across the neighborhood, in certain periods most kitchens were busy with the jams and marmalades for the winter. Due to these courtyards the neighborhood had a specific smell – a mixture of flowers and, periodically, burnt leaves – and also a specific sound. In many courtyards, hens were raised for eggs and chickens. Every household took care of three or four domestic birds; some neighbors even had a cock, which gave them a certain power position in the neighborhood, as every spring the cock was borrowed to the others for a week. Thus, beside the sound of crickets in the summer nights, the sound landscape of the neighborhood was also underlined by chickens' clucking. In the 50s, the neighborhood also resounded the meowing of stray cats, which in certain periods of the year were so loud that residents were throwing cold water on them.

I was arguing that, in my opinion, the landmark of a neighborhood is not its territory but the social group and its behaviors. Any community though, once the feeling of belonging becomes conscious, starts establishing **markers** and **limits**, identification and exclusion. In my childhood's neighborhood, the main marker of belonging was the high school[2] – *you attend Caragiale high school, you are* caragialist, *you are one of us*; for the teenagers we were, the fact that some youngsters were our neighbors did not legitimate their belonging *to the neighborhood* if they attended other nearby schools. The limits were always approximate and random, established by the relations between the inhabitants. The boarders of the neighborhood were rather products of a subjective perspective (individual or collective), constructed most of the times through exclusion. Those of us, who left the neighborhood in certain contexts, have degraded to the status of simple visitors, even if they wanted it or not. Otherwise, in one of the personality bursts of young age, I considered that the emblematic act of my liberation should be abandoning the neighborhood. I decided to acquire a studio in block of flats in a totally different (new) neighborhood. For various reasons, I did not and my staying home certainly contributed to facing the fact that I am dependent on my family, friends and neighborhood. On the other hand, those relatives who were forced to move into one of Bucharest's newly built neighborhoods, very soon decided to leave the country for good and fled to the West. Leaving the neighborhood predisposed one or one's family towards even more radical changes.

Belonging to the neighborhood was marked not only through residence but also through **jargon** and **neighborhood leisure**. These indigenous cultural products (language[3], jokes[4], nicknames, toponyms[5], games, parties[6], collective TV-watching and, later on, video screenings) functioned only among *us*. The others, the outsiders could hardly incorporate our cryptic communication style.

The neighborhood, unfolding on the horizontal, with low buildings, no more than three, maximum four levels, offered a paradoxical ad-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

vantage, that of living on the vertical. The more or less secret pathways between neighboring buildings were doubled by frequent circulation between floors; especially for us, children, among basements and attics, with storage rooms, canned food for winter, trunks with old clothes, hats and feathers, old furniture, secrets, mysteries and memory. Such places generated the legends of the group, with fabulous dark beings and adventures, histories transmitted and enriched from one day to the other. This folkloric repertoire was yet another cohesion element for the neighborhood's children.

Common memory is also based on some symbolic elements. The symbolic central **places** in my childhood's neighborhood were the church and the waste ground (*maidan*). Between the ceremonial and the everyday, between the religious and the magical, we were unknowingly exercising our group identity and the safety granted by the certainty of belonging. The relation with the neighborhood church was from its beginning group-based: the confessions of children were organized so we could answer out loud, in a common voice to the questions of the priest, no matter our individual small problems. Accordingly, we also received Holly Communion collectively. Then, almost every Saturday we would gather conspiratorially in front of the church where alms were distributed, even if we knew we would be scolded at home for this. On Easter night, under the sign of the ritual, vicinity was strongly activated, but not neighborhood community. Among us, *caragialistii* (those who attended Caragiale high school) there was a group who would try to boycott the Easter ceremony each year. They were immediately chased away by all participants, yet it did not stop us from continuing, the very next day, spending our time together. In a way, it was precisely this secret that strengthened our relationship. The waste ground, a particularly green area, with wild apricot trees and wax cherry trees, was a socializing, learning[7], identity and ritual area[8]. Far from being a *non-place* of my childhood's neighborhood, the waste ground was a place for games and symbolic practice.

The school was the center of a constellation of places in which, alternatively, acts of acceptance and refusal of schooling were deployed. The school building was the place for competition and group alliances: the contests and school plays, theatre or poetry, the class reunions, the sport competitions or just competitive games during the breaks, they all took place there. All these contributed to producing group relations and hierarchies. These relations were best tested in moments of collective class skipping: the She-Wolf square[9], or the cake shops in the corner – the "Cof" – were public spaces of loyalty, confidentiality and solidarity testing. If one was discovered skipping class in one of these places, s(he) was immediately saved by the false yet loyal counter-testimony of the whole group.

To conclude, the neighborhood seems to be ultimately a question of **perception**. The *autochthonous* perception is to this day that of a "garden-neighborhood", a place that kept a human dimension in its relation to nature and where elements of community residence can still be experienced. For *the others*, my neighborhood is a place for the nouveau riche with undeserved privileges and spectacular, secret private lives. These two perceptions meet in the common conscience of a luxury neighborhood, inhabited by *locals*, but also by abusive characters, in the sense of an authoritarian individualism. For instance, in order to gain status and visibility, the new comers decorate for Christmas the facades of their houses with geometric multicolored lights, blinking day and night, totally disregarding their neighbors' insomnia.

The strongest argument for a multiple perception of the neighborhood has recently been offered to me in the first issue of the first local magazine, nicely entitled *B NEASA free neighbourhood guide* (original title in English); I saw it hanging on all the fences in my neighborhood with its glossy cover of Catalin Botezatu among

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

fretwork decorations. I browse the titles: Catalin Botezatu on nowadays society, "a bed with dirty sheets"; whole pages of commercials for (other) newly inaugurated pubs and luxurious cafes; horoscope, *Truth and myth* column, advice for teeth whitening, for "sex and communication"; real estate and expensive cars announcements; finally, on biometric passports. And all these just for my neighborhood...

Note

[1] By contamination with *home video* – audio-video documentation of one's own memory or family present, accomplished with minimal means and technical expertise. The enterprise becomes valuable through the inner knowledge of the represented stories. In this sense, I am one of the neighborhood's residents; I am also an ethnologist, which gives me the advantage of a double perspective. My life story can offer material for a case study together with the advantage of self-analysis and self-reflection.

[2] By that time, the high school had changed name from Titu Maiorescu to Ion Luca Caragiale.

[3] For children, a special kind of *bird language*.

[4] The jokes'repertoire was so well known by the group that only the final punch line would actually be mentioned.

[5] At the She-Wolf, at the Cake, at Andruta – these are denominations that survived the disappearance of the original place.

[6] Parties were held in the neighborhood, among neighbors (family and friends), not only on anniversaries but also at the great feats (Christmas, New Year's Eve or Easter).

[7] That is were we learned – one from another – nature painting, first notions of gardening, or first ballet figure.

[8] On the waste ground we exercised ritual gestures that we had randomly witnessed or of which we heard about.

[9] This is the Romulus and Remus Capitoline Wolf statue moved in 1990 to Romana Square.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Je crois à ma façon – la pratique du pèlerinage dans la Roumanie contemporaine"

Author: Mirel Bănică

How to cite this article: Bănică, Mirel. 2010. "Je crois à ma façon – la pratique du pèlerinage dans la Roumanie contemporaine". *Martor* 15: 83-94.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Je crois à ma façon – la pratique du pèlerinage dans la Roumanie contemporaine

Mirel Bănică

Pourquoi précisément ce sujet-ci? Dès le début, j'avoue que la manière dont les télévisions et les autres medias roumaines présentaient le sujet des pèlerinages, comme un mélange unique entre scandale et attitude pieuse, tout servi sous un fond d'odeur de *sarmale*, *mititei* et désordre, m'a attiré. Après avoir commencé à faire les premiers pas dans la recherche du sujet, l'ambiguïté de la sémantique pèlerine, la distance qui existe entre le pèlerinage comme héritage primaire du christianisme et le pèlerinage en tant que pratique religieuse, m'ont vraiment captivé. De même que les différences existantes, importantes, entre la pratique du pèlerinage dans le monde catholique et celui orthodoxe.

Suivait ensuite le désir d'aller sur le terrain, d'y trouver sur place, ce qui incitent des milliers ou des dizaines de milliers de gens d'attendre des heures, affronter la pluie, le vent, la fatigue, les hommes politiques et d'autres obstacles seulement pour se retrouver, soit-il pour quelques secondes, en contact avec les reliques des saints. Se combler de *baraka*, le souffle divin des reliques, selon l'expression des chrétiens coptes d'Egypte.

Au fur et à mesure que notre étude avance, je me rends compte qu'au-delà des apparences trompeuses, le pèlerinage chrétien, tel qu'il en est pratiqué aujourd'hui, constitue une forme d'implication et une pratique religieuse paradoxale. Les pèlerinages survivent assez bien et le nombre des pèlerins augmente chaque année. Pourtant, représentent-ils aussi une forme de rendre individuel une pratique religieuse? Le problème n'est donc celui de croire mais de croire ensemble. Ce que je veux dire c'est que derrière le pèlerinage et son image impressionnante à première vue, se cache une dynamique forte complexe de la croyance et du rapport entre la religion et la modernité. Le pèlerinage constitue tant la ressource que le moyen d'analyse de la manière dont on **croit** aujourd'hui.

Je raconterai l'histoire d'une recherche de terrain menée pendant trois jours à Iassy, en octobre 2009, lors de la fête patronale de la Sainte Pieuse Parascève. Pourquoi Iassy et pourquoi Parascève ? Parce que vu son ampleur, âge et importance, ce pèlerinage est un des plus renommés du monde orthodoxe roumain. Il accompli aussi le rôle de chaîne de dialogue religieux et œcuménique entre l'espace slave et la Transylvanie, la preuve étant les groupes de moines Bulgares et Russes qui voyagent en pèlerinage, que la foule des pèlerins du nord et nord-est de Transylvanie.

Quand j'ai commencé à rédiger les lignes ci-dessous, j'ai voulu tenir compte de plusieurs questions, dans le but d'identifier la logique du fonctionnement d'un pèlerinage. En voilà

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

quelques exemples : qui sont les pèlerins ? Comment se construit-on l'identité du pèlerin ? Quelles sont les relations entre les pèlerins et le milieu dans lequel ils se manifestent ? Peut-on parler d'une ethnographie du pèlerinage, qui englobe l'analyse du système des objets emmenés par le pèlerin, son vêtement et sa nourriture, jusqu'aux objets qu'il abandonne ? Enfin, j'avoue que j'étais fasciné par la fameuse ligne, celle qui naît en effet, au bout de l'attente du **pèlerin**.

Le 13 octobre 2009, 05.30h du matin

Je me trouve sur le quai de la Gare du Nord, en attendant le train pour Iassy. Dans la lumière faible du matin, j'aperçois de petits groupes, de cinq ou six personnes, bien vêtus, avec des sacs, des sacs à main ou en plastique. Ils se parlent beaucoup, ils échangent des verres pleins de café. D'autres groupes sont composés de deux ou trois personnes, vêtues en noir. Assurément, il s'agit des moines provenant des monastères auprès de Bucarest. Ceux derniers attirent comme un aimant d'autres personnes présentes sur le quai, qui essaient spontanément de lier un dialogue avec les moines, tout en demandant des conseils et des informations. Je me demande, même maintenant, au début de mon voyage, s'il y a une manière spécifique qu'un «pèlerin» s'habille.

Je saisis l'abondance des gilets matelassées, des bonnets en laine, des foulards, écharpes, etc., même si la température n'était pas si basse. Je m'assis sur une chaise en plastique rouge brûlée au briquet, dans l'attente du moment où la garniture du train entrera dans la gare. Juste à côté de moi, deux dames, environ 60 ans, viennent de boire leur café d'un gobelet en plastique et fument avec avidité le premier cigare du jour, tout en regardant l'arrivée du train international Vienne-Bucarest dans la gare. Elles discutent sur le malheur de la perte des bagages et médicaments quand on part en voyages internationaux et en pèlerinage. Dans le terrain, en Iassy, les deux angoisses, les bagages et les médicaments, reviendront d'une manière obsessive dans les discussions de ceux qui m'entouraient. Un autre groupe, plus nombreux, prend naissance spontanément dans le voisinage. Ils semblent être des professeurs ou des médecins récemment retraités qui désirent réjouir davantage de la liberté et la mobilité ainsi acquises. *Après minuit, le 14 octobre, des miracles se produisent*, affirme tout à fait convaincue une personne de sexe féminin de ce groupe. Elle avait participé aussi l'année précédente au pèlerinage et maintenant elle donnait des conseils à tous ceux qui en voulaient l'écouter. *Quelles merveilles, exactement?* demande-je au-dessous du regard incisif et contrariée de cette dame, tout en prenant contact avec la première difficulté de ce terrain de recherche si particulier: l'essai de se placer en dehors d'une situation sociale donnée, en même temps qu'on essai d'établir un contact avec les individus questionnés. La dame en cause échange brusquement le registre, détourne la question, en me disant qu'elle n'a jamais eu des problèmes de santé, en me regardant ensuite avec un mélange d'étonnement et pitié, tel un petit pauvre d'esprit.

Dans le train

A première vue, le train semble être un « rapide » tout comme les autres, les pèlerins commencent à faire sentir leur présence plutôt discrètement. Assis au bout du wagon, je discute avec le chef du train, un homme âgé de 45 ans; détaché de la régionale CFR Galatsi, qui ressent le besoin de me dire *qu'il est croyant, mais pas bigot, comme une partie de ceux-ci... Moi je suis chef du train, mais je n'appartiens pas à cette régionale. Les pèlerins sont ainsi, comment dirai-je, des gens pauvres***.** *Il ne faut pas regarder leur billet afin de les reconnaître. Le train n'a qu'un seul wagon supplémentaire pour cet événement, la presse, elle en beaucoup exagère. CFR n'a pas d'argent pour plus de trains. Pour la presse, le pèlerinage c'est comme une cuillère de miel pour les moustiques, ils s'y jettent tous.* Ensuite, tout

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

d'un coup, il s'arrête, regarde de tous côtés comme s'il voulait s'en assurer qu'il n'y avait personne autour de lui et dit, d'une voix basse, telle un mystère : *Vous voyez, prenez soin là, en Iassy. Il y a beaucoup de sorcières qui* **y** *vont.* Il accentue artificiellement le mot "**y**", en penchant la tête d'une manière complice.

Au fur et à mesure que le train avance sur le plateau de Moldavie, les portables de ceux qui m'entourent se mettent à sonner. On donne et on reçoit des instables et des diptyques grâce à ces merveilles de la technologie. La plus intéressante discussion pendant ce voyage, je l'ai eue avec un groupe de quatre femmes assez âgées de la campagne. Elles sont montées dans le train de la gare d'Adjud, ville située au sud de la Moldavie. Elles portent des fleures fraîches de jardin, du basilic vert, des bougies, diptyques, argent « pour les plus pauvres », des vêtements chauds, nourriture – tout l'inventaire du pèlerin. La discussion qu'on mène est très libre, elles m'ont pleinement accepté dans leur groupe, je reçois beaucoup de conseils concernant l'organisation de mon pèlerinage, comment faut-il m'habiller, m'en conduire. Malheureusement, le dictaphone sur lequel j'ai enregistré notre discussion trouva son fin court-circuité et plein d'eau de la pluie diluvienne qui tomba cet après-midi-là. Les grands-mères d'Adjud ont toutes des enfants et des neveux émigrés en Italie. Pour eux, le pèlerinage à la Sainte ne les importe plus, et ils ne se rendent dans le pays que lorsqu'il advienne, affirment-elles avec tristesse. Les Hommes politiques qui viennent en Iassy sont conçus comme une fatalité, *une épreuve que la Sainte nous fait subir chaque année*. Celles-ci ont été leurs justes paroles, sans aucune trace de dissimulation. J'apprends aussi qu'avant 1989 la *Milice* (la police du régime communiste) n'empêchait pas le déroulement des pèlerinages pourtant elle n'intervenait pas lorsqu'il était nécessaire ou dans les moments d'inévitables embuscades. *C'était d'une manière presque délibéré qu'elle agissait, afin d'effrayer les gens de bousculade et de montrer ensuite qu'il n'était pas bien au pèlerinage*, disait une de ces vieilles femmes. Précisément dans ce moment-là, une escouade de quatre policiers provenant des Chemins de Fer (la Police TF) et un gendarme font leur apparition. Ils jettent un regard incisif de tous côtés et à tout le monde. Ils s'en vont aussi rapide qu'ils sont arrivés. Les quatre vieilles femmes deviennent de plus en plus petites dans leurs chaises, écrasées par l'autorité de leurs uniformes. Après leur départ, elles se mettent à parler sur la nécessité, je cite, *de l'ordre et discipline*, si importantes pour un pèlerinage. Lors de notre séparation, quand le train entrait dans la gare de Iassy, elles m'ont offert des fleurs et du basilic frais, *pour avoir quelque chose à apporter à la Sainte*.

12.00h. L'arrivée dans la Gare de Iassy

Le voyageur récemment débarqué à la gare de Iassy n'aperçoit rien de particulier sur l'existence du grand pèlerinage, aucune affiche, banner ou autre signe distinctif. Il n'y aucune indice ou point d'accueil pour les pèlerins, rien du tout. J'allais retrouver plus tard une sorte de « bureau d'information » appartenant à la Mairie de Iassy dans le centre de la ville même. Dans une tente en plastique, deux policiers communautaires, donnant l'impression d'un trop-plein dans leur uniforme très serré, partagent des dépliants photocopiés. Je me rends à la gare de Iassy. Pourtant, on ressent la présence du flux de pèlerins qui cherchent instinctivement la direction vers la Cathédrale Métropolitaine. Les « vieux » pèlerins (entre guillemets), ceux qui connaissent déjà le plus court chemin pour faire la queue, n'hésitent plus et se jettent, tout au long du boulevard, sur les quais du tramway et la rue pleine de trous. Une partie d'entre eux s'arrêtent dans les petits magasins alimentaires au rez-de-chaussée des immeubles d'habitation pour « compléter » leurs provisions d'eau et aliments.

A mon tour, je me dirige vers la Cathédrale, entouré de pèlerins. Ils sont faciles à reconnaître, non seulement à cause de quelques traits

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

caractéristiques (la chaise pliante de camping sous les bras, par exemple) mais plutôt d'après leur marche pressée, tel les gens qui ont un but précis. Il suit alors un premier contact avec ce qu'on appelle le *pèlerinage ressource*. Une gitane vendeuse, l'âge incertain, propose aux intéressés divers modèles de peignes en os sculpté, une véritable rareté. Pas loin de la gare, les pèlerins sont accrochés par deux jeunes correctement vêtus, costume-cravate. Extrêmement polis. Après avoir dit leurs noms, ils nous demandent de participer à « un sondage d'opinion ». Ils sont des étudiants à la Faculté de Théologie Baptiste de la ville, même s'ils ne dévoilent pas leur identité qu'à la fin de l'enquête, après mes insistances. Je reçois un CD. Sur la couverture il est marqué en gros caractères « la Bible ou le mysticisme? », ainsi que le Nouveau Testament, en format de poche. Les pèlerins se laissent questionnés d'un plaisir évident, je crois même qu'ils interprètent le geste de ces deux comme une forme de reconnaissance de leur condition de pèlerin.

Au centre de la ville, on a dressé une tente blanche avec une croix rouge. Trois jeunes promeuvent le programme *Mouvement pour la santé*, ils s'offrent volontairement à mesurer la tension, ils offrent des conseils en matière de diète, etc. Ils sont membres de l'Eglise Adventiste, même s'ils n'affichent pas directement leur appartenance. De même que l'autre groupe néo-protestant rencontré avant, ils utilisent le pèlerinage comme une ressource utile pour le contact avec le public qu'autrement ils n'y arriveraient pas communément.

Le 14 octobre 2009. 03. 30h du matin

Il fait du brouillard et un froid humide. Les gens se rangent en hâte dans le fil d'attente sans changer aucun mot entre eux. Tous mesurent des yeux la longueur de la queue et le temps d'attente y associé. A chaque repère visuel correspond un certain nombre d'heures. *L'année passée, j'ai commencé la queue d'ici, à partir du bain (il s'agit d'un ancien bain public, témoignage de la présence juive dans la ville) et je suis arrivé à la sainte environ 11 heures du matin*, j'entends quelqu'un autour de moi. Peut-on parler de la « chance » quand on veut entendre ce qui se passe lors d'un pèlerinage ? Cette fois-ci, j'ai la chance d'entrer en ligne près d'un groupe de quelque 15 personnes, hommes et femmes, originaires de Matca, un village du sud de Galatsi. Une localité renommée pour sa production de légumes – d'ailleurs, tant qu'ils sont restés dans la ligne, les hommes n'ont pas cessé de parler sur les divers marchés du pays où ils ont été présents avec des fruits et des légumes. Les « Matcashi », comme ils s'appellent eux-mêmes, s'encouragent réciproquement pour résister au froid de plus en plus persistent et à la fatigue provoquée par rester debout trop longtemps. Les hommes ont des disputes légères avec les gendarmes qui leur demandent ne plus sortir de la ligne et ne plus dépasser la ligne de la palissade métallique de control. Dans la lumière malade de l'éclairage publique, la fumée des cigares s'élève vers le ciel en volutes violets. Ensuite, ils regardent les jeunes gendarmes vêtus de tenues d'intervention et affirment admirativement : on *y a concentré six unités de gendarmes provenant de six villes de Moldavie*. Ils fument ardemment des cigarettes. L'odeur du mauvais tabac se répand partout. Leurs femmes semblent être plus disciplinées. Elles ne sortent pas de la ligne, ne fument pas, ne font pas d'incessantes marches pour s'acheter du café. Mais d'autant plus, elles se disputent avec leurs maris: *Comment crois-tu toucher à la sainte avec ces lèvres profanées par des cigares*, admoneste une d'elle. Les hommes ne répondent rien, sauf qu'ils cessent de rigoler. Cette obsession de l'immondice, de la souillure du sacré, je l'ai rencontrée plus tard à une colporteuse gitane âgée, qui vendait des mouchoirs et lingeries pour le corps. *On touche les mouchoirs du cercueil, ensuite on les porte dans le sac ou les poches, me dit la femme. On peut s'enduire la où on a mal. Mais n'en touche pas du tout le nez, c'est un grand péché*. La contami-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

nation au sacré est foudroyante, et sa mauvaise utilisation peut avoir des conséquences funestes – voilà ce que la vendeuse ambulante a voulu me transmettre.

06.30h du matin

Selon mes estimations, j'ai avancé à peu près 70 mètres linéaires, pas plus. *Seulement à partir de maintenant le fil d'attente commence à nous travailler*, dit quelqu'un derrière moi que je ne peux pas identifier. Un vieux très râpé raconte, a qui a envie de l'écouter, la vie et les merveilles de la Sainte Parascève. Une sorte d'état d'esprit *bon enfant* flotte dans l'air. Les gens commencent à bavarder timidement, des sujets divers, liés surtout de la vie quotidienne et le pèlerinage. La surveillance des gendarmes devienne de plus en plus vigilante. Toujours pour tuer le temps, un des Matcashi sort de la ligne. Il achète des fleurs, se retourne rapidement les bras chargés de chrysanthèmes presque sauvages. *Regardez-lui, bonnes gens, il semble sortir de l'émission de celui d'Antena, Mircea Radu, De l'amour* [émission populaire de téléréalité roumaine], s'extasie un d'entre eux. Tout le monde éclate de rire. A ce moment, un couple qui peut passer comme singulier dans la vie réelle mais tout à fait naturel dans ce cadre fait son apparition. Deux retraités, mari et femme, emporte, chacun d'une anse, un panier en osier plein de beignets chaudes. Ils servent à tous ceux qui en veulent, ainsi qu'un verre de vin rouge d'une bouteille en plastique. Les Matcashi prennent tous des beignets, remercient poliment, pour qu'il en soit à leurs âmes et d'autres pareilles réponses assez habituelles dans telles occasions. Un des hommes regrette, à haute voix, que le vin n'ait pas chaud, afin qu'il se réchauffe un peu. En effet, le froid était devenu piquant lors de l'aube. Le fil d'attente semble s'être transformé dans un animal vif, doué de sa propre vie. On commence à nous sentir proches l'un de l'autre, cet état-sentiment de *communitas* se forme, l'essence du pèlerinage, analysé soigneusement par l'anthropologue Victor Turner dans son livre « Image et pèlerinage dans la culture chrétienne », publié en 1978. Une femme du groupe des Matcashi, me dit à voix basse, pour ne pas être entendue par les autres, qu'elles ont « de bons maris, qui ne boivent pas ». Et d'autant plus, ils fréquentent la messe de dimanche ou les fêtes pendant l'année, s'ils ne partent pas avec des travaux dans le pays.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

On arrive dans une zone où les piliers sont marqués en chiffres, comme des stations d'autobus. Du papier imprimé, en format A4, est plastifié et fixé sur les piliers d'éclairage public et sur d'autres repères naturels (les haies, les murs des maisons) à presque deux mètres d'hauteur. Soudainement, ceux qui m'entourent semblent être tirés de l'engourdissement qui les avait envahis. Ils commencent à lire à haute voix les « stations » restées jusqu'à la grande rencontre. Plus tard, pendant le pèlerinage au Saint Dimitri le Nouveau à Bucarest (27 octobre), j'ai trouvé le sens de ces chiffres après avoir discuté avec une étudiante en médecine, une volontaire de la Croix Rouge. Elles servent à la régularisation du flux des pèlerins et à l'orientation en cas d'urgence médicale ou d'autre nature, comme point de repère visuel. Je répète, j'ai vu sur le terrain son effet psychologique extraordinaire sur les pèlerins.

Un cri agitait les esprits: *Protévé est arrivé* ! *Proétév* est le nom générique qui est attribué à n'importe quelle chaîne de télévision y présente[1]. Effectivement, quelque part devant, on peut voir la lumière aveuglante d'un réflecteur et un jeune reporter qui sait beaucoup sur ce qui s'y passe, selon la formule de présentation déjà consacrée dans le jargon media. Chacune des personnes trouvées dans la ligne entrent instantanément en jeu, tout en construisant instinctivement l'image du pèlerin devant les caméscopes: ils plient les chaises, les femmes s'arrangent les foulards sur la tête, les hommes jettent les cigares, etc. J'ai rencontré ce comportement devant les caméscopes dans tous les pèlerinages auxquels j'ai participé en Roumanie. Grace Davie, dans une étude dédiée à la religiosité contemporaine, croit que le ritualisme moderne porte la suivante marque spécifique: les êtres humains s'autodéfinissent comme protagonistes des actions rituelles, véritables auteurs et acteurs, à la différence du ritualisme soi-disant « traditionnel » dans lequel toute action est conduite par un nombre restreint de personnes, clercs ou laïques. Je crois que le cas qu'on a étudié, les medias remplissent justement ce rôle, d'amplificateur de l'individu, **protagoniste** et **auteur** du pèlerinage.

Finalement, l'équipe de télévision s'arrête à quelques mètres devant le mini-groupe auquel j'appartiens. Les gens visiblement déçus, entrent de nouveau dans l'état d'attente habituelle. Je pense écrire une étude à part sur l'évolution de la réflexion des pèlerinages dans les médias qui oscille entre l'idéalisation pieuse du pèlerinage, au combat pour des *sarmale*, vus comme *moteur d'action*, selon l'expression de l'anthropologue roumain Vintilă Mihăilescu, utilisée dans un article dédié à la « déconstruction des *sarmale* », un aliment générateur d'ordre sociale dans les pèlerinages.

Notes tirées directement du carnet de train, 08.30h du matin, presque 5 h d'attente

– Le fait que tout le monde écrit des instables sur des feuilles volantes et carnets facilite la tâche du chercheur qu'autrement il serait suspect aux yeux des autres avec sa préoccupation de noter tout le temps quelque chose dans un carnet.

– Le pèlerinage catholique. L'épreuve physique c'est la marche. Le pèlerinage orthodoxe est comprimé spatialement. L'épreuve physique c'est rester forcément debout. La lourdeur du corps. Extensions possibles et interprétations théologiques de l'attente.

– La force du pèlerinage réside dans la force du groupe. Les paysans des villages de Moldavie l'ont très bien compris, ils restent groupés, compactes. Economie d'énergie dans l'état le plus pur.

– La volonté individuelle est atomisée après quelques heures d'attente, en devenant partie d'une sorte de volonté collective du groupe.

A 09.30h du matin, après six heures d'attentes, je quitte la ligne sous les regards désapprobateurs de mes voisins. Le gendarme qui se trouve à côté de moi me demande si je veux aller à la toilette ; il n'arrive pas à comprendre comment peut quelqu'un abandonner si proche du

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

but final (il me fallait encore deux heures, deux heures et demie d'attente – *si Dieu et la Sainte nous aide pour que les parlementaires n'apparaissent pas pour « couper » le fil d'attente*), dit une voix près de moi. Une fois sorti de la ligne, je me dirige vers la petite esplanade devant la Cathédrale, là où la messe consacrée à la Sainte Parascève aura lieu. Mais avant d'y arriver, je parcours du regard encore une fois l'immense ligne, cette fois-ci en sens inverse. Ce qui me frappe dans cette incroyable diversité c'est l'absence des prêtres et des moines. Ou, pour meilleur dire, leur non-présence est aigue, on s'attendait les y trouver non pas comme des administrateurs du sacré et de l'événement mais en tant que bons pasteurs, au milieu de la foule. Dans une ruelle retirée auprès de la Cathédrale, s'arrête une limousine noire immatriculé dans une ville de Moldavie. L'évêque local descend lentement de la voiture. Je tire mon chapeau tricoté sur mes oreilles, je mets au dos mon sac de pèlerin, je boutonne attentivement mon manteau en cuir détérioré et encore mouillé par la pluie. Je m'approche de Sa Sainteté et je lui demande comme un « simple pèlerin » pourquoi les prêtres et les moines ne se trouvent pas dans la ligne pour remonter les pèlerins. Au début, il semble tout étonné de mon audace. Il ne sait pas si je suis quelqu'un de sérieux, un farceur trublion ou un *faible d'esprit*, qu'on rencontre des milliers dans ce périmètre, ce moment – le pèlerinage attire comme un aimant une foule de marginaux, mendiants et exclus. Il se rétablit rapidement.

En me regardant droit dans les yeux, l'homme de l'Eglise cible d'un doigt un point imaginaire trouvé au-dessus de mon cœur, ensuite il s'adresse directement avec une familiarité surprenante: *Ecoute-moi bien ! Quand tu vas dans une fabrique, tu en parle ainsi avec le directeur ? Que fait-il ? Il travaille, manage ou il parle avec des gens comme toi, ce directeur ? S*ans attendre ma réponse, l'évêque s'en va lentement vers la Cathédrale Métropolitaine, entouré des prêtres-adjudants issus de nulle part, là où il célèbre la messe accompagné par les autres prélats.

Le 14 octobre, 11.00 – 13.00h

La messe consacrée à la Sainte Paraschiva est en plein déroulement. Sauf les pèlerins trouvés en ligne, on peut saisir deux grands groupes d'hommes. Le premier assiste à la messe, serré à l'étroit devant l'estrade, les yeux fixés sur un écran gigantesque, comme celui d'un stade du foot. Un autre groupe, très hétéroclite, est présent à cette grande attraction qu'est le pèlerinage. La cinétique est culminante, ce sont les seuls moments d'une véritable bousculade que j'ai vu jusque là. Deux courants humains, pareils les deux *Gulf Stream* en miniature, donnent naissance à diverses disputes et altercations entre ceux qui veulent participer à la messe et les autres, touristes ou curieux. A un moment donné, la ligne se désorganise totalement. Le bruit court que les *parlementaires* de Bucarest sont venus, dénomination générique accordée ici à n'importe quelle officialité. On les permet d'entrer prier sans attendre, ce qui détruit la dynamique de la rangée. Ceux de derrière ne comprennent pas ce qui se passe, ils poussent, la situation devient critique. L'état de colère est visible. Dans l'écran d'un caméscope de télévision, une femme cri tellement fort afin que tout le monde l'entende : ***la Sainte, chère petite Sainte, elle n'appartient pas aux parlementaires ou aux prêtres ! Elle est à nous, le peuple*** ! J'avoue que je me suis arrêté, tout ébloui. Le cri de cette femme enfermait toute la complexité de la relation entre le pèlerinage et la religion populaire. L'église conçoit les saints comme des médiateurs entre l'homme et la divinité. La religion populaire n'en pense pas comme ça parce qu'elle **s'arrête** simplement aux saints. C'est ainsi qu'un état de communication extrêmement intense avec le sacré s'institue, état que la théologie officielle n'a pas voulu et su l'analyser au cours du temps mais qui, en voilà est une réalité de terrain. Selon d'innombrables points de vue, les pèlerinages montrent tout le pouvoir de créativité et spontanéité de la religion populaire, apaisé avec peine par l'Eglise. La religion popu-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

laire cache des désirs et des besoins profonds du sacré que la religion « officielle » ne peut pas les satisfaire. Ou bien, selon François Isambert, éminent sociologue des religions, « *la religion populaire doit beaucoup aux gens et moins aux livres* ».

L'image du pèlerinage en tant que scène publique surgit ainsi dans toute sa splendeur. Dans tous les coins de la cathédrale il y a des éventaires. De grands ou petits éventaires où on vend des objets religieux sont répandus aux alentours de la cathédrale. Ștefania Stoica, artiste. Elle présente elle-même ses CD contenant des *doïna* – balades lentes, douceâtres. Devant sur la table en bois c'est écrit « Musique religieuse ». L'artiste s'est construite une image pieuse (voile noire, robe longue, correcte) et quand elle n'est pas sollicitée par ses clients, elle tient les mains croisées sur la poitrine. Les CD sont réalisés artisanalement, directement sur des cédéroms blancs, sans aucune inscription. Seulement l'image de l'artiste sur la couverture, regardant le ciel comme une Madone affligée.

L'inventaire des objets religieux proposés à la vente, la manière dont ils sont affichés et arrangés, la négociation du prix, etc., pourrait en constituer l'objet d'une présentation spéciale. Juste une courte représentation : des montres phosphorescentes et un crucifix, 20 lei. *Il marche avec un chargeur Nokia, Monsieur*, affirme avec une voix alléchante le vendeur. Un sachet à l'ouate bénie Sainte Parascève plus de l'encens, plus mini-icône plastifiée, tout introduit dans un cube en plastique, coûte 3 lei. Une chandelle et du charbon plus de l'encens, 10 lei. D'un regard plus attentif, l'enveloppe en carton vendu sous le nom d'« encens » s'avère une quelconque essence indienne comme on peut trouver dans n'importe quel magasin oriental en Occident. Des chandelles fumantes remplissant l'air d'un parfum oriental. Dans leur immense majorité, les objets vendus sont fabriqués en Chine, y compris les vêtements des prêtres. Les icônes proviennent aussi de Russie, via Chișinău. Il est très difficile sinon impossible de trouver sur les éventaires des objets qui jusqu'aux années 1990

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

appartenaient à l'artisanat monastique: des croix et crucifix sculptés, des œufs décorés, des icônes peintes à main, des serviettes, etc. Toujours aux éventaires on peut acheter un tas de publications religieuses. Editées généralement d'une manière très précaire (des photocopies liées manuellement), elles sont difficiles à trouver ailleurs, vu leur distribution presqu'absente. Des feuilles volantes, des brochures éphémères (*Jésus le vainqueur*, est le nom d'une d'entre elles), livres de prières. Pourtant, le passage publiciste est dominé par les livres dédiés au Père Arsène Boca, d'une part, et, d'autre part, par les livres de Dan Puric[2]. Dans beaucoup de cas, on a pu observer comment les deux livres « Qui sommes ? » et « Sur le bel homme » se trouvaient exposés parmi d'autres volumes aux sujets ésotériques ou naturistes. Devant un tel éventaire aux objets religieux, j'ai réussi à discuter avec un gendarme trouvé à la fin de sa journée de travail. Il a dû surveiller dans le point le plus névralgique, juste à côté du cercueil. On engage facilement le dialogue surtout après constater avoir le même but : on cherche des icones « roumaines », autres que celles de Russie, Ukraine ou Chine. Il avoue, un peu confus, être élu à veiller justement là parce que *ils m'ont lu, ils ont senti que j'ai un penchant sur la religion*. Après que la confiance s'installe entre nous, il me propose discrètement de m'emmener devant les reliques, sans attendre au fil, lors de son prochain service.

Parmi les éventaires, un jeune homme environ 30 ans, en survêt, chaussette et pantoufles en plastique se baladait. Il a dans ses mains une liste des signatures. Il s'agit d'un candidat indépendant à la plus grande dignité de l'Etat, le Président. Chaque fois il commence son discours de début avec la proposition « *Etes-vous d'accord que les pèlerins soient laissés dormir en froid, en dehors, sur la terre, dans la Cathédrale ? Dès que je serai élu, je changerai cet état de chose !* » Ensuite il étend d'un geste déterminé, presque agressif, le tableau avec les signatures des curieux qui l'encerclaient. Les gens se moquent de lui mais il y a des personnes qui signent automatiquement sans savoir réellement de quoi s'agissait.

Le 14 octobre 2009, le soir, après 18.30h

Les conditions météo sont devenues de nouveau difficiles, la température a baissée à presque 3-4 degrés. Il est en train de pleuvoir ce qui donne naissance à un sentiment de malaise parmi ceux qui se trouvaient dans la rangée. Sa composition s'est visiblement modifiée, on peut voir des jeunes de la ville, presque 25% des présents, selon mes estimations visuelles. Les pèlerins des villages de Moldavie, ainsi que les gitans vêtus colorés, provenant du nord et de l'ouest de Transylvanie, sont partis, ce qui me rappelle du dialogue avec une vendeuse des livres religieux. *Les **vrais** pèlerins arrivent quatre ou cinq jours avant, vers le début. Le reste, lorsque le spectacle est terminé, surtout pour bayer aux corneilles et faire des achats, se vanter aux enfants qu'ils ont été par ici.*

Dès que la nuit tombe, de véritables « installations » religieuses se créent. Des chandelles et des bougies en plastique, de petites icônes généralement représentant l'image de la Sainte Parascève. Plus tard, en parlant avec le prêtre qui avait participé au pèlerinage, el m'a dit *qu'elles servent à montrer le chemin aux pèlerins*. Vu de loin, l'effet visuel est accablant. Pendant les dernières stations, juste avant l'arrivée au cercueil, l'état de nervosité et d'impatience est maximal. Les groupes deviennent de plus en plus compacts, la bousculade toujours plus grande. *Bonnes gens, pourquoi poussez-vous comme ça, vous avez été sages jusque maintenant*, dit un gendarme qui essaie rester calme. Une dame qui distribue de l'aumône à la mémoire des morts, en verres de plastique déclare qu'elle a des amis prêtres qui sont maintenant en service au cercueil. Les pauvres, ils ne résistent plus, ils sont extenués après tous ces jours dans la foule.

Je saisis en passant le fait que les éventaires improvisés s'étendent au long de la ligne jusqu'à quelques pas du cercueil. Intégré dans cette

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ligne, je m'approche du point zéro de l'attente, de la rangée, de l'ordre y établi ce soir là. Le cercueil de la Sainte Parascève est déposé sur une sorte de petite scène rectangulaire en bois, avec toit. La place est entourée de clôtures en haies métalliques de protection sur lesquels on a mis de grandes feuilles en plastique, protection contre la pluie extrêmement violente tombée un soir avant. Un lieu dans lequel a lieu le contact avec le sacré. Autour de la scène, il y a plusieurs personnes à genoux, en adoration extatique ainsi que plusieurs parents portant leurs enfants en bras, essayant s'approcher du cercueil sans attendre dans la ligne.

Tout est couvert de fleurs, le guidage des gendarmes devient de plus en plus strict. Avant de monter les escaliers vers le cercueil, j'entends une voix masculine qui nous dit *à deux lignes, à deux lignes, on avance doucement, on s'arrête pas, comme ça*... Dans le vertige émotionnel, coloré et olfactif dans lequel je suis entré, j'aperçois une dame qui essaie de déposer un grand chiffon blanc sur le cercueil. Le chiffon, héritier de ces linceuls de lin appelés ***brandea*** avec lequel on couvrait les reliques dans l'Antiquité Tardive, est retiré d'un geste d'expert par un prêtre qui veillait près des reliques. Un autre prêtre gère les instables et le récipient métallique sigillé contenant l'argent introduit par les pèlerins, trouvé juste à la montée sur la scène. Alphonse Dupront croit que de telles pratiques représentent en effet une restitution symbolique du don reçu de la part d'un saint guérisseur. Le sujet apport de bon gré une partie de soi-même en tant qu'offrande, en s'engageant, selon l'expression de Alphonse Dupront, dans un rencontre dramatique, dans le cadre de ce compliqué rite de passage.

Après avoir sorti de ce tunnel de la rencontre avec le **sacré**, les gens semblent enivrés et heureux. Quelques uns d'entre eux, même affaiblis. Les fleurs et le basilic déposés sur le cercueil de la Sainte sont redistribués aux autres par un groupe de jeunes gens. Je me permets de citer dans ce contexte un passage tiré du livre *L'Homme et le Sacré* par Roger Caillois, très utile pour comprendre le moment zéro de tout pèlerinage de ce type:

« *Sacralisé et détaché du profane, l'homme doit rester loin de lui tant que dure son état de pureté ou de consécration. D'ailleurs, il n'en peut pas le garder longtemps : s'il veut s'assurer l'existence physique même, il doit revenir à l'usage de tout ce qui maintient et serait compatible avec la sainteté. Cette mise en relief des rites d'entrée-sortie qui permet le passage d'un monde à un autre, tout en respectant l'**étanchéité** de ces deux à la fois, est une des plus précieuses contributions à l'étude du sacrifice apporté par l'histoire des religions* » (éd. Nemira, Bucarest, 2006, *n.t*)

Le 15 octobre 2009, chemin de retour à Bucarest. Dans le train

Un dialogue avec une jeune femme médecin, spécialisée en maladies de nutritions et diabète. Originaire de Iassy, elle travaille comme médecin en même temps que professeur associé à la Faculté de Médecine de la ville. Elle vient à Bucarest pour un stage intensif en vue de se préparer pour un appareil complexe d'analyse rapide du sang. Elle ne semble pas être intéressée par le phénomène du pèlerinage mais pas complètement indifférente envers l'état de la religion aujourd'hui. Elle loue fortement les vertus curatives et les principes sains du carême. Elle me dit que le nombre de pèlerins semblent augmenter chaque année, depuis 1990 jusqu'à présent. Pour elle, le nombre des pèlerins de Iassy est proportionnel avec le temps qu'il fait et le nombre de reliques « invités ». Plus il y a des cercueils, plus il y a des pèlerins. Elle me parle de ses amis médecins qui ont *expérimenté le pèlerinage*. Elle me demande pourquoi suis-je si intéressé par ce sujet. ***En fin de compte, le pèlerinage ne peut pas s'expliquer. Et moi je crois, mais je crois à ma façon***, dit la femme médecin. Le train entre dans la gare de Bucarest. On se dit au revoir en hâte. Toujours comme ceux qui se quittaient à Iassy après des heures d'attente, mis en rang comme des pèlerins.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

En guise de conclusion

1. L'étude des pèlerinages est un acte complexe qui reflète l'histoire d'un pays, du sentiment religieux, du rapport entre tradition et innovation. De la société toute entière. Comme on le sait, il n'y a encore une théorie généralement valable sur les changements dans le cadre de différents systèmes religieux du monde. La recherche des causes générales, définitives, ultimes du changement conduit fréquemment soit à de fausses évidences soit à une causalité nuisible. Voila pourquoi je crois que l'étude des phénomènes tels les pèlerinages contribue à la compréhension des forces discrètes qui façonnent chaque segment de la société, en particulier l'Eglise et son rapport avec la modernité. L'essentiel réside ici: la pratique religieuse a changé ces derniers vingt ans ? Et si la réponse c'est **oui**, dans quel sens ? En partant des pèlerinages comme phénomènes paradigmatiques, il faudrait se demander quelle est la nature, la profondeur et l'engagement des changements factuels ?

Quand j'affirme cela, je ne me réfère pas naturellement à l'élément théologique du problème. L'Eglise orthodoxe (et ce n'est pas uniquement son cas mais à d'autres cultes de Roumanie, chacun avec son spécifique) a subi des changements visibles dans son **style** d'être présente dans la société, dans ses rapports avec le pouvoir politique et dans ses discours officiels. Sans parler de son image reflétée dans les médias ! A tous ces changements, les fidèles ont répondu souvent soit par la réinvention de quelques formes de cohésion, tels les pèlerinages, soit par des formes variées d'opposition et résistance, telle la fameuse ***blogosphère orthodoxe***, gouvernée par l'intolérance, le fondamentalisme et le repli dans un site autosuffisant.

L'ampleur des pèlerinages en tant que réaction au changement et à la modernité donne la mesure entière des tensions qui existent actuellement au sein de l'Eglise orthodoxe, du passage de ce **désert de la modernité**, passage accompagné de conflits, émotion et malentendus inhérents à tout procès important de réorganisation. En gardant le même registre, on peut se demander si l'Eglise dispose d'un discours unifié et fiable pour lui permettre de définir sans ambigüités « ses rapports avec le monde ». La théorie et les démonstrations théologiques (y compris les pèlerinages) semblent n'être plus capables de communiquer la vérité devant la pression et le désir ambiant d'apprendre ce qui se passe « **en réalité** » à l'intérieur des phénomènes de masse semblables.

2. L'expérience du pèlerinage. Quand un chercheur pense dire tout sur un pèlerinage, en essayant le modeler en vue de lui conférer la dimension paradigmatique signalée là-haut, finalement il a l'impression qu'il n'a rien dit. Catherine Mayeur, anthropologue français, disait à la fin d'un livre admirable dédié aux pèlerinages coptes et musulmans dans l'Egypte contemporain, les suivants : « *A la fin de longues années d'étude et des milliers de pages consacrées au phénomène, je constate avec joie qu'il n'y a rien qui puisse expliquer la beauté d'une chanson soufie dans le silence de la nuit* ». La majorité des auteurs que j'ai parcourus et ont choisi le pèlerinage comme « terrain » d'étude, laisse à entendre qu'il existe **quelque chose** là qui ne peut pas être saisi en mots, une noix forte qui ne se laisse pas cassée si facilement avec les outils de la sociologie et de l'anthropologie. Voila en effet où réside la difficulté mais aussi le plaisir que je ressens pour un tel sujet.

3. Je voudrais souligner encore deux choses, en apparence contradictoires. Les pèlerinages existent, apparemment en bonne état de santé et ils ne cessent pas se multiplier. La foule présente s'avère de plus en plus nombreuse chaque année, même si **uniquement** les statistiques de la Gendarmerie Roumaine, si elles existeraient, pourraient fournir des chiffres exacts du phénomène. Dans le cadre d'un programme apparemment immuable et guidé par l'Eglise, les pèlerinages présentent un certain nombre de comportements, individuels et collectifs, qui prolongent en dernière analyse une réalité séculaire. Les

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

pèlerinages attirent des faveurs et la participation d'une large catégorie sociale des fidèles. En dehors des apparences, les pèlerinages actuels cachent des pertes de dynamisme et d'importantes substances. De ce point de vue, des exclamations telles *le pèlerinage à la Sainte n'est plus comme autrefois* ou *Moi je crois à ma façon* sont complémentaires. Il ne s'agit ni d'idéaliser tout bêtement ni d'une constatation stérile sous la masque de l'impartialité académique.

Le contexte social en changement (et quel changement surtout dans les régions rurales de Moldavie !) met à l'écart petit à petit le monde rural des pèlerinages. Et on ne parle pas du vieillissement de la population ou de la migration massive. En observant et essayant de comprendre ce que le pèlerinage représente réellement, je me suis demandé s'il ne s'agit pas de certaines formes de survie gagnante de la religion orthodoxe, recyclées et adaptées au style de vie moderne. Le kitch envahissant en tant qu'expression de perte de la substance théologique profonde du pèlerinage est écrasant, personne n'en peut nier. Les vieilles significations du pèlerinage, liées au respect de la hiérarchie sociale et familiale, sont remplacées par des comportements anomiques insérés dans un nouveau type de comportement religieux, fondé notamment sur le superficiel et la ritualité déserte.

Mais d'autre part, la fête du pèlerinage est enracinée dans l'imaginaire collectif, dans ses coutumes motrices et dans l'autoreprésentation de soi tant de l'Eglise que des fidèles. Elle este devenue l'expression privilégiée du symbolisme sociale. Mais la dynamique de son déroulement, qu'on n'a pas pu illustrer ici qu'une partie insignifiante, laisse s'entrevoir sa pénétration d'un tas d'éléments de la modernité analytique et rationnel et la l'augmentation des significations accordées au pèlerinage. Cela est visible pas seulement dans la manière dont les médias représentent le phénomène, vacillant entre l'événement pur et des explications pseudo-scientifiques, mais aussi dans la manière dont une foule de fidèles répondent à l'appel au pèlerinage d'une façon individuelle, en dehors du contrôle de l'Eglise.

Tout comme dans d'autres cas de pèlerinages contemporains du monde chrétien, l'Eglise **ne contrôle pas** intégralement ce qui s'y passe, ils symbolisent également une sorte de pratique individuelle, ranimée par la modernité. La situation devient de plus en plus compliquée si on prend en compte le nombre de plus en plus grand de ceux qu'on peux appeler « chrétiens modernes », en pratiquant une religion « consciente », ceux qui ont abandonné les positions traditionnelles de la religion populaire afin d'adopter, paradoxalement pour certains, celles de la religion officielle, fondée théologiquement et pratiquement.

Pour le moment, la trajectoire roumaine des pèlerinages orthodoxes reste imprévisible et difficile à déterminer. Est-ce qu'on se dirige vers un avenir conçu de formes inédites de croyance, mélange hybride entre pérennité et innovation, dépendantes de facteurs qu'on appelle « religieux » et « profanes » ? Pour ne pas les confondre, j'ai essayé les conjuguer dans ce texte.

Notes:

[1] PRO TV a été la première télévision commerciale a voir le jour en Roumanie, en 1996. Depuis, PRO TV est devenu le symbole d'un certain « style » de faire de la TV, libre, innovant et décomplexé, toujours callé sur l'événement.

[2] Acteur roumain, qui donne aussi des « conférences » sur la culture et la spiritualité roumaine et orthodoxe, connaissant un large succes auprès du public.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Le rôle des adultes dans la transmission des jeux formels pendant l'enfance. Etude de cas"

Author: Ana Pascu

How to cite this article: Pascu, Ana. 2010. "Le rôle des adultes dans la transmission des jeux formels pendant l'enfance. Etude de cas". *Martor* 15: 95-120.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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 rôle des adultes dans la transmission des jeux formels pendant l'enfance
Etude de cas

Ana Pascu

En 1996, cédant à une vieille passion, j'ai commencé à recueillir et étudier les jeux formels du milieu urbain, plus précisément, de Bucarest. La complexité du phénomène m'a déterminée à aborder de nombreux directions de recueil et recherche. L'un d'entre eux a été la réalisation d'une étude de cas ayant comme objectif l'étude de la manière d'apprendre et transmettre les jeux dans la culture infantile à présent et, subsidiairement, le rôle des adultes dans ce processus. Dans ce but, profitant de la naissance de ma première fille, en juillet 2000, je me suis décidée d'enregistrer juste au moment du déroulement du phénomène ludique toutes les données liées à la manière dans laquelle l'enfant allait apprendre les jeux et les autres éléments de folklore infantile. Je me proposais de prêter attention à la manière du déroulement des épisodes de jeu et d'observer soigneusement la manière dans laquelle l'enfant interagissait avec ses partenaires de jeu, adultes et enfants, également.

À partir de l'hypothèse qu'en dépit du fait que la littérature de spécialité américaine[1] accentue le statut séparé et même subversif de la culture infantile, les adultes ont un rôle important dans le développement de cette culture pas seulement indirectement, vu le contexte culturel auquel l'enfant appartient, mais aussi directement, grâce au partage des premières poésies, chansons, contes et jeux, premières règles de jeu et manière d'organisation d'un épisode de jeu, etc., éléments qui deviendront partie intégrante et significative de la culture infantile. Les dernières années, dans la société roumaine contemporaine, les adultes organisent beaucoup la vie des enfants, plus qu'il y a une génération, s'emparant du temps consacré à l'éducation formelle dans l'école, cours et sports organisés mais le loisir aussi (à travers les émissions TV, les jeux sur l'ordinateur, l'industrie des jouets, les habitudes de passer son temps libre, etc.). Tout en apercevant cette pression des adultes, j'ai posé les questions suivantes :

1. Comment apprennent les enfants à jouer aux jeux formels, à présent, dans la société urbaine roumaine actuelle ?

2. Quel est le rôle des adultes dans le processus de transmission des jeux formels dans la culture actuelle ?

Méthodologie

Puisqu'il s'agissait d'un phénomène contemporain pour lequel les contextes de réalisation sont essentiels dans l'analyse et que la question reste *comment* se passe-t-il ce phénomène, j'ai cherché, pour cette étude de cas, deux sujets-enfants qui peuvent être l'objet d'étude, dès un âge tendre, afin de surprendre justement la manière dans laquelle, suivant le processus général d'ap-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

prentissage, les enfants apprennent aussi les jeux. Les deux petites filles choisies, vu qu'elles remplissaient les conditions de surveillance permanente et d'âge, et sœurs d'ailleurs, sont mes propres filles. J'ai recueilli des informations dès la naissance de ma première fille. L'étude a été finie au mois d'août 2008 quand mes filles avaient huit ans et un mois, respectivement, cinq ans et quatre mois, couvrant ainsi une période de presque huit ans. Pour rassembler les données, j'ai utilisé en tant que méthodes permanentes l'**observation directe** et l'**observation participative**, et pendant les derniers ans, dès que les filles étaient devenues capables de pouvoir décrire, l'**interview décomposé** et l'**interview focalisé.** Les observations participatives ont été faites dans un cadre favorisant dans lequel la relation avec les enfants a été tout à fait naturelle, remplie de confiance et tendresse, le plus souvent il s'agissant des jeux joués avec mes propres filles ou les enfants des amis, connus depuis longtemps.

Selon Gérard Althabe[2], l'ethnologue ne peut pas se construire une image de l'intérieur des situations de la vie familiale de ses sujets. L'ethnologue et ses sujets sont placés dans une situation qui, selon le point de vue de chaque protagoniste, est incomplète ; chacun se trouve au croisement d'une pluralité d'espaces de communication et s'abrite dans une sphère privée où les autres sont tenus à l'écart. Dans l'analyse du sujet de notre étude de cas, on s'est trouvé dans une posture partiellement différente de celle présentée par G. Althabe : d'un côté, en tant qu'acteur impliqué profondément dans la sphère privée à laquelle appartiennent les sujets de l'étude de cas ; et de l'autre côté, en tant qu'observatrice et chercheuse, tenant à distance les sujets même dans les moments appartenant à la sphère privée. Ainsi, comme acteur, j'ai été adulte et parent responsable de l'éducation de mes filles, ce qui avait impliqué la nécessité de la transmission des éléments de culture infantile, ce que j'en ai fait d'ailleurs, tout en essayant de me comporter comme s'il ne s'agissait pas d'une recherche ; d'autre côté, j'ai été observatrice et chercheuse neutre, en essayant ne pas intervenir dans le déroulement du « phénomène », gardant toujours un écart qui puisse me permettre la collecte des données et leur analyse. Cette oscillation entre deux rôles sociaux n'a pas été facile, mais elle a eu comme avantage la possibilité même de surprendre des phénomènes dans l'espace privé des premières années de l'enfance, concernant tant l'enfant-sujet que le parent / adulte-sujet, espace que l'ethnologue pénètre difficilement. En même temps, pendant les quatre années de congé de maternité, j'ai fait des observations quasi-continuement, les enfants étant surveillées presque incessamment. Après avoir fini les années de congé, j'ai continué mes recherches à courtes périodes, en moyenne cinq ou six heures par jour pendant la semaine et douze heures, le week-end. Les jeux n'ont jamais été dirigés dans le but de devenir un prétexte pour l'enregistrement. De tous les matériaux collectés, j'ai sélectionné les données pour la présentation, ainsi :

– j'ai décrit en détail tous les phénomènes de folklore infantile observés s'ils sont apparus pour la première fois ; s'ils y avaient des modifications pendant un autre épisode de jeu ; s'ils présentaient un intérêt particulier pour les filles ;

– tous les jeux formels nouvellement apparus ont été décrits ; les performances ultérieures, même décrites dans les archives personnelles, n'ont été plus présentées que s'il y avait des éléments notables à retenir du point de vue textuel ou contextuel ;

– j'ai noté les éléments de contexte, les changements verbaux, les éléments du langage non-verbal, les réactions des participants, etc., tous les éléments qui pourraient nous faciliter l'analyse des épisodes de jeu ;

En conclusion, j'ai essayé de recueillir les données afin de prendre en considération :

• les caractéristiques des diverses stades psychiques de développement de l'enfant ;

• les transformations du jeu suite aux négociations en contextes effectifs de jeu.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Précisions théoriques

Je souligne brièvement les principaux concepts théoriques utilisés pour l'analyse des données recueillies :

1. Afin de distinguer le jeu formel d'autres types de jeux infantiles (jeux informels, divertissements, routines), nous avons opté pour la définition suivante du jeu : **le jeu formel est un modèle (*pattern*) culturel auquel les participants attribuent une signification ludique, tout en impliquant l'exercice des systèmes de contrôle volontaire des joueurs (capacités sensori-moteurs, affectives et cognitives par lesquelles le performeur contrôle les forces impliquées dans le jeu), dans lequel il y a une compétition pour le pouvoir, établie et limitée par les règles à l'effet de produire un résultat inégal. Les règles préétablissent les rôles, les modèles d'interaction, les résultats, les actions et les contextes spatio-temporels, faisant place à l'incertitude ; elles sont antérieurement formalisées (d'une manière explicite ou non) et elles sont questionnées continuellement pendant le déroulement de l'épisode du jeu, dans le but d'assurer le contrôle. Le résultat en devient un critère de désignation du / des gagnant/s ou du / des perdant/s.**

À la différence de J. Piaget[3] ou des anthropologues américains[4], j'ai considéré, tel Sébastien Genvo[5], que le principal élément du jeu formel est le rapport entre le résultat suivi et les règles pour l'atteindre. Les joueurs interrogent continuellement les règles conventionnelles, qu'ils connaissent auparavant en vue d'obtenir un résultat conventionnel. La compétition apparaît non seulement dans l'intention d'atteindre le but mais à d'autres niveaux du jeu, dès qu'un joueur se propose de toucher à un résultat, en agissant selon des règles établies antérieurement.

En conséquence, nous avons introduit dans notre analyse les jeux formels arbitraires (solitaires ou collectifs) et les jeux formels joués par les enfants et / ou par les adultes.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

2. Un autre repère théorique a été l'analyse que Dale F. Hay, Hildy S. Ross et Barbara Davis Goldman font dans l'ouvrage *Social Games in Infancy*[6]. En examinant le jeu des préscolaires, les auteurs arrivent à la conclusion qu'à deux ans, les enfants possèdent déjà les habiletés nécessaires à la performance d'un jeu formel entre deux partenaires, même si les traits de ce jeu sont partiellement différents de celui des enfants plus grands. Les traits du jeu des préscolaires sont : l'implication mutuelle, l'alternance des rôles, la répétition d'une séquence entre deux partenaires, la non-littéralité, l'absence de n'importe quelle réaction émotive négative. Pourtant, il y a un résultat qui doit être obtenu tout en lui appliquant les mêmes règles, donc la définition du jeu qu'on a choisi est respectée. Les jeux de petits enfants avec leurs mères sont asymétriques, parce qu'ils sont dirigés par les adultes, mais représentent également les précurseurs des jeux entre les enfants.

On ajoute aussi l'analyse faite aux règles qui apparaissent pendant un épisode de jeu par Linda A. Hugues[7]. L'auteure décrit trois systèmes de règles impliquées lors de la performance du jeu : les **règles du jeu** (le texte), les **règles sociales** du contexte culturel et **les règles de l'épisode de jeu**[8], qui gouvernent l'interface entre la structure du jeu et le processus social. Les règles du jeu préparent un cadre spatial adéquat, esquisse une série de conditions et règles de jeu, projette une séquence minimale d'action mais laisse à exister des zones de grande ambiguïté qui peuvent être manipulées par les joueurs pendant le jeu par des règles de l'épisode de jeu à la faveur d'un certain groupe. L'élection des joueurs parmi plusieurs développements possibles de l'action s'explique non pas par la référence aux règles de jeu mais par la référence aux règles nouvelles par lesquelles les joueurs créent, sur la trame des règles de jeu, le propre jeu. Leur décision implique un processus par lequel ils examinent et finalement intègrent dans le jeu toute une entière variété de soucis et motivations en dehors du jeu. Les jeux ont un prototype compétitif mais le prototype de la vie sociale est coopératif. C'est pourquoi la coopération devient le principe fondamental d'organisation des épisodes de jeu. La coopération est là pour soutenir un échange compétitif. Cela explique les apparentes contradictions entre ce que disent et ce que font les joueurs.

4. Partant de la lecture du texte du jeu selon le modèle de la conversation, Thomas A. Burns[9] arrive à la conclusion que les habiletés différentes des partenaires entraînent des échanges majeurs dans la structure de l'épisode de jeu. Le groupe presse les bons joueurs de s'accommoder au manque d'habileté des autres. En ce cas, les règles de jeu sont remplacées partiellement par des règles de type social. Les partenaires vont tricher, ils se tromperont eux-mêmes afin que le jeu se déroule jusqu'au bout. De ce point de vue, le jeu en général, pas seulement le jeu formel, est une arène où les enfants apprennent les modèles (*patterns*) fondamentaux de l'alternation et de l'accommodation de n'importe quel acte de communication. Vu son caractère social, le jeu reste un moyen préféré d'apprendre les stratégies communicatives dont le rôle est si grand dans la vie sociale de l'enfant. Sans être pratiqué à l'effet d'apprendre, le jeu sera, lors des premiers âges, un moyen d'assimiler les règles appliquées dans la société à laquelle appartient l'enfant ; pas fortuitement, les anthropologues américains l'ont associé aux principales variables de la technique d'éducation.

5. Les recherches pragmatiques montrent que la transmission des informations (d'un jeu et d' une chanson, par exemple) n'est pas un processus mécanique. La communication interpersonnelle est aussi un moyen d'instaurer et maintenir des relations de bienveillance entre les individus, tout en assurant un équilibre social. En ce qui concerne la transmission du jeu des adultes aux enfants, le ton doux, le visage souriant, les caresses, la répétition des mots et des gestes, les encouragements, les approbations, le rire et le sourire des adultes qui jouent avec les enfants peuvent être vus comme éléments qui accompagnent le jeu afin de créer un climat fa-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

vorable à la communication avec l'enfant pour assurer ainsi la transmission des informations. On ne peut pas concevoir un jeu que les adultes « enseignent » aux petits en utilisant un ton brusque, un regard sombre et des gestes brutales. Dans sa petite société, dans laquelle les adultes ont un rôle extrêmement important pendant plusieurs ans, l'enfant expérimentera des relations de bienveillance (qu'il appliquera plus tard dans sa vie sociale), premièrement avec ses parents, ensuite avec les frères et finalement avec des enfants de son âge. Cette bienveillance influence la constitution même du groupe d'enfants, au moins des préscolaires. En effet, cela a été un des résultats de notre étude : mettre en évidence le rôle direct que détiennent les adultes dans la constitution et le « fonctionnement » du groupe d'enfants d'âge préscolaire.

6. En commençant la vie sociale, l'enfant entre dans des groupes formels ou informels, à la maternelle et à l'école. J. Delalande[10], après sept ans de recherche dans la cour d'une maternelle et d'une école, arrive à la conclusion que les enfants veulent être reçus dans un groupe et que cette intégration se réalise à travers le jeu. Connaître ou non un jeu devient très important dans le but d'être accepté dans un groupe, ainsi que le fait d'être ou non un bon joueur. Dans une première étape, les jeux s'apprennent par l'observation des joueurs, ensuite par sa pratique avec ceux qui l'acceptent. Par imitation, l'enfant apprend les gestes et la technique, les stratégies, les règles et les règles de l'épisode de jeu. J. Delalande déduit, d'après ses observations, que la transmission dans la cour de récréation se fait par classes d'âge d'un côté, et par l'observation des plus grands, d'autre côté. Les adultes aussi influencent la transmission des jeux (les parents et les instituteurs qui enseignent des jeux didactiques), l'offre des jouets qui ont le pouvoir de relancer une mode, par example celle des billes et cordes fluorescentes, etc., les mass média.

Il reste à savoir si par les matériaux offerts par nos observations directes et participatives on arrive aux mêmes conclusions.

Données et interprétations

Les données indiquent qu'Anastasia (la fille aînée, née en juin 2000) a commencé à jouer à *cache-cache [Cucu-bau*, nom inspiré par le nom du coucou – n.n.] à partir de **six mois**. La mère cachait son visage ensuite elle se montrait de nouveau. Ce jeu semble marquer une nouvelle étape dans le développement psychique de l'enfant : voyant le visage de la mère disparaître derrière un obstacle, le bébé croit, initialement, que la mère est partie et il pleure. Au moment où le visage de la mère apparaît de nouveau, il apprend que sa mère n'est pas disparue mais qu'elle se trouve derrière l'obstacle. C'est l'acquisition d'un nouveau concept : les objets ne disparaissent pas au moment où ils sortent du champ visuel. Lorsqu'il a assimilé cette idée, l'enfant s'enchante et rit et il écarte lui-même l'obstacle. Cela semble être un des premiers concepts appris par l'enfant et d'où procéderont plus tard certains jeux formels. Ainsi, la mère-observatrice et Anastasia jouaient à *cache-cache* (*Cucu-bau*) devant le miroir à **sept mois et demi**. L'image de la mère dans le miroir disparaissait (mais elle restait près de sa fille) et celle-ci riait quand la mère apparaissait de nouveau, fait qui désignait que la petite fille se rendait compte que sa mère allait revenir. Le plaisir du jeu découlait de la satisfaction d'anticiper un résultat.

La fillette a appris à claquer rythmiquement des mains à **neuf mois et trois semaines**, dès qu'elle a vu des gens applaudir. Bientôt, elle va applaudir chaque fois qu'on la vante, chaque fois qu'elle obtient un résultat quelconque (cultiver la performance) et on lui dit « bravo » ; elle s'applaudira elle-même et se dira « bravo » chaque fois qu'elle mènera à bien une action à un **an et demi**. Ainsi, Anastasia a assimilé les premiers éléments kinesthésiques en les associant à l'idée d'autodépassement et au sentiment de satisfaction pour sa réussite.

Elle a appris jusqu'à cet âge plusieurs types de jeux, excepté ceux fonctionnels (qui impliquent l'exploration des objets) ; elle jouait à la

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

balle à dix mois, en la jetant par terre ; elle a découvert pouvoir pousser la balle avec le pied à onze mois. Après une semaine, elle remplit un sac aux jouets et elle sait leur nom. La communication avec la mère est très soutenue : si la mère rit, elle rit aussi, ensuite elles communiquent par le regard ; elle essaie de chanter quand sa mère chante et danse quand sa mère danse : en voilà les premières imitations. Elle a d'autres relations et attend d'autres jeux et caresses de son père. Elle entre déjà en interactions de jeu plus claires avec sa mère : elle lui donne des jouets et l'appelle à rester avec elle et jouer avec les objets de sa boîte. À **un an**, les jeux se diversifient ; elle ne peut encore habiller les poupées, pourtant elle les déshabille et les donne à sa mère afin que celle-ci les revête pour les déshabiller de nouveau. Dans le parc, elle est affectueuse avec les enfants et entre en interactions avec eux, leur offre ses jouets et prend les leurs en échange. De ces jeux, on aperçoit la façon dans laquelle la fillette développe ses habiletés d'interaction, habiletés qui lui seront utiles à l'avenir dans les jeux formels (ainsi que dans la vie sociale). Elle joue à *cache-cache* (*Cucu-bau*) dans la maisonnette du parc, avec ses parents ou d'autres enfants, aussi petits qu'elle, s'ils se laissent être impliqués dans l'interaction. Néanmoins, les petits enfants n'entrent pas dans des interactions prolongées; ils jouent longtemps le même jeu avec leurs parents, sans se fatiguer, ce qui suggère qu'à cet âge, le jeu avec les adultes a un impact plus grand sur l'acquisition des jeux que jouer sporadiquement avec les enfants dans le parc.

Elle se cache sous la table ou sous le bureau à **un an et deux mois**, ensuite elle dit « me voilà » à ses parents en les invitant à la chercher. Quand on la trouve, elle rit aux éclats. De tels épisodes, on peut les considérer déjà des formes primaires de jeux formels : l'enfant se cache, donne le signal d'être cherchée et, quand elle est retrouvée, elle rit, le rire indiquant la satisfaction d'atteindre un résultat. C'est ainsi qu'apparaît l'incertitude (pour la joueuse) et une forme de compétition. Le jeu ne rassemble pas au futur *cache-cache* mais au jeu de cache d'un objet car les règles établissent un gagnant final (l'enfant est satisfaite lorsqu'elle est trouvée), tandis que dans le *cache-cache*, l'enfant trouvé est vaincu et puni d'être lui le chercheur. L'alternation n'a pas encore surgit, Anastasia se cache elle-même de nouveau et le jeu recommence. Comme l'on remarque, les jeux de cache se trouvent parmi les premiers jeux formels qui apparaissent pendant le processus de développement de l'enfant, liés probablement à l'apprentissage de l'idée que les objets et les personnes ne disparaissent pas définitivement quand ils sortent du regard et qui, selon les mots du psychanalyste J. Winnicott[11], est l'une des étapes essentielles de la séparation de l'objet et du sujet : les enfants qui ne réussissent pas ce processus à temps, par exemple, si la mère s'éloigne trop longtemps dans cet intervalle vulnérable, peuvent avoir plus tard, de réels problèmes. Le jeu, tout comme l'objet-fétiche, se situe dans cet intervalle entre le monde extérieur et le monde intérieur que l'auteur appelle *espace transitionnel*. Ici ne réside seulement les jeux mais toute la culture expressive, remarque l'auteur.

La fonction symbolique déjà augmentée (car Anastasia possédait un bagage d'environ 20 mots et beaucoup plus de notions) détermine à **un an et trois mois** l'acquisition des premiers jeux aux rôles : elle couche son jouet en peluche, le serrant dans ses bras, berçant et chantant: « nana, nana, nana ... » [c'est-à-dire : « fait dodo, fait dodo, fait dodo » - *n.n.*]. Les adultes enseignent les enfants des jeux et modèles d'interactions nouvelles. Par exemple, la tante qui est venue en visite l'enseigne l'alternation : elles passent la balle d'une à autre. Anastasia crie de joie.

Les interactions au cours du jeu avec les adultes sont plus diversifiées à **un an et quatre mois** : elle a reçu un nouveau jouet, trois canettes en rangée. Elle jouit quand sa mère s'assoit au milieu de la chambre et fait tourner les canettes autour d'elle. Alors, Anastasia court en suivant les canettes, pousse des cris et rit. Avec

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

cet exemple, la distinction entre les différents rôles dans le jeu se profile ; l'enfant fait la différence entre ce que sa mère doit faire (il se fâche si sa mère veut se lever du tapis ainsi qu'il la pousse afin de la faire s'y asseoir de nouveau) et ses actions. Pourtant, jusqu'à présent, sauf le jeu de *cache-cache* décrit antérieurement, les jeux d'Anastasia sont des divertissements.

À cet âge, les parents, surtout la mère, sont les compagnons de jeu favoris. Même si elle est intéressée par d'autres enfants, elle ne sait bien entrer en interaction avec eux, les autres étant aussi maladroits qu'elle. Auprès des adultes, elle se sent à l'abri et peut jouer seule ou avec eux. Elle les incite à jouer, les appelle près d'elle et initie de courtes séquences de jeu, en les offrant ses jouets, les prenant, les offrant de nouveau, les encourager à en utiliser. Par exemple, elle a une petite trompette ; elle la donne à sa mère et l'incite à jouer ; après avoir joué, elle prend la trompette de sa mère et joue elle aussi ; ensuite elle la redonne à sa mère et le jeu continue. Des cinq traits identifiés par les psychologues comme étant essentiels pour pouvoir parler du jeu au cours de la première enfance (non-littéralité, implication mutuelle, alternation des rôles, répétition d'une séquence entre deux partenaires, absence de n'importe quelle réaction émotive négative), on retrouve effectivement quatre d'entre eux dans cet épisode. La non-littéralité peut être mise en doute : on ne sait pas si elle considère la trompette un jouet ou non, si l'utilise pour jouer ou pour explorer ses qualités car elle aime les sons émis. En effet, elle se trouve au milieu d'un processus de découverte de l'environnement: elle grimpe au tabouret, renverse des objets, fouille tout.

Les jeux de course apparaissent à **un an et presque cinq mois**. La mère et Anastasia courent dans la maison, la mère essayant de toucher la fille. Le jeu l'amuse bien car elle rit de tout son cœur et joue assez longtemps, une demi-heure sans s'ennuyer. C'est aussi la période quand les jeux symboliques commencent se diversifier : elle met sa poupée sur le pot de chambre, la berce ... On remarque ainsi le désir intense d'entrer en interaction avec d'autres enfants. Elle s'est amusée avec son cousin, Andrei, âgé de trois ans, mais l'interaction a été unilatérale en grande proportion, avec le changement sporadique des rôles : Andrei se cachait sous la table, Anastasia le regardait et riait. Pourtant, il ne continuait pas le jeu mais sortait de la chambre tandis qu'Anastasia le suivait.

À cet âge donc, Anastasia n'entre pas dans des interactions bilatérales qu'avec les adultes. Les enfants avec lesquels elle est entrée en contact ne savaient pas entrer en interaction avec d'autres enfants et ses tentatives de s'amuser avec eux sont restées sans résultat. Le modèle d'interaction appris alors procédait certainement de sa mère.

Anastasia et sa mère jouent pendant le déjeuner à **un an et demi**. La mère cache le plats sous un couvercle sous les yeux de la fillette et demande : « Où est le fromage ? » « Il n'y a pas », répond Anastasia qui simule ne pas savoir. La mère répond : « Voilà le fromage ! » et l'enfant rit. À cet âge, elle fait déjà des propositions composées de deux ou trois mots.

Anastasia est attirée par les enfants aînés à **un an et neuf mois** ; dans le parc, elle essaie d'entrer en interaction avec les enfants de trois-quatre ans.

Elle apprend sa première chanson à **deux ans et trois mois** : *Au forêt aux noisettes* (d'après une casette audio) et la poésie *Avion à moteur* que sa mère lui a dit en regardant un avion en plein ciel.

À **deux ans et demi**, elle connaît plusieurs poésies et jouent *à l'animal* (des jeux symboliques) en imitant les gestes spécifiques du lapin, de la grenouille ou du serpent. Elle a appris faire des puzzles et joue aux jeux de construction, toutefois elle ne joue pas seule mais assistée par sa mère.

La fillette est devenue plus indépendante à **deux ans et huit mois** et joue seule pour de courtes périodes. Elle a bien appris à négocier avec les parents : quand ils l'emmènent à dor-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

mir, elle leur dit : « On dort juste un peu. » ; quand elle demande des dessins animés et la mère n'est pas d'accord, elle négocie : « Seulement deux ! » (c'est-à-dire : seulement deux épisodes de *Tom et Jerry*).

Anastasia a développé à **trois ans** toute une **stratégie d'invitation au jeu** qu'elle applique régulièrement dans le parc, chaque fois qu'elle veut s'amuser avec un enfant inconnu. Elle lui demande : « Comment t'appelles-tu ? ». Après avoir appris le nom de l'enfant, elle continue : « Quel âge as-tu ? », ensuite elle lui demande : « Tu veux jouer avec moi ? ». Si l'enfant a répondu affirmativement, elle lui crie : « Touche-moi, touche-moi ! » et s'enfuit. Le jeu finit quand elle se laisse touchée par le chasseur suite à la fatigue. Le rire indique le bonheur que provoque le jeu.

Si l'autre enfant ne veut pas jouer avec elle, alors elle lui demande répétitivement: « Pourquoi ? Tu joues avec moi ? » jusqu'au moment où elle le convainc. Si elle ne réussit pas, elle renonce, mais après longtemps, d'habitude suite à l'intervention de sa mère qui lui chuchote de laisser tranquille l'enfant, il est trop petit et ne sait pas jouer comme il faut. Nous remarquons que cette stratégie de communication est apprise des adultes qu'elle a connus et qui lui ont demandé le nom et l'âge. Ces questions, utilisées dans le but d'assurer une liaison entre l'adulte et l'enfant, veulent transmettre un état de bienveillance afin d'assurer le succès de la communication et ont été employées avec la même fonction par la petite fille et appliquées en d'autres contextes. D'ici, probablement, dérive son insistance quand ces mots échouent ; pour l'enfant, c'est une contradiction. D'habitude, on découvre cette stratégie aux enfants de trois ans ou plus grands. On remarque comment se constitue le domaine du jeu par l'assimilation des stratégies, formules, échanges interactionnels de la vie sociale qui reçoivent graduellement une autre signification, ludique.

On se demande maintenant, dans quelle mesure peut-on parler, chez un petit enfant, d'une signification ludique attribuée consciemment à certaines activités. Notre opinion est que le processus de distinction entre la signification ludique et les autres types de significations se fait lentement et sous la direction de l'adulte qui, à son tour, possédant un concept « jeu » formé culturellement, interprétera certaines actions de l'enfant comme un jeu ou non, selon quelques signes : plaisir, rire, types de mouvements, etc. Il transmettra à l'enfant l'idée que l'action est un jeu, en lui enseignant à attacher cette signification aux activités similaires. C'est un processus semblable à l'apprentissage du langage.

On observe les premières formes élémentaires des jeux formels à **trois ans**. Toucher et cacher sont les premières actions engagées dans le jeu. L'exemple donné confirme l'apparition de la signification ludique : Anastasia invite l'enfant à « jouer » avec elle. Les jeux aux rôles sont en plein développement. Même le jeu de *Cucu-bau* a été transformé en jeu symbolique. Notamment, elle se cache sous la table et impose un rôle à sa mère : « Dis : « Où est ma fille? », et la mère lui répond. Anastasia continue : « Dis : « Qui est sous la table ? » et la mère répète. « Un souris? » Et la mère reprend. « Un éléphant ? », etc. Quand elle ne résiste plus, Anastasia sort victorieusement en disant : « C'est une fillette! ».

Anastasia a **deux ans et neuf mois** quand sa petite sœur Sofia est née. Elle l'a bien accueillie et est même impatiente que celle-ci grandisse pour pouvoir jouer avec elle, comme sa mère lui a promis. Effectivement, dès que Sofia a commencé à marcher, elle a essayé jouer, en s'adaptant au niveau de la petite, lui offrant des jouets, la chatouillant, lui parlant comme ses parents s'adressent à elle-même. Quand Sofia avait **un an et demi**, Anastasia (**quatre ans et trois mois**) d'une part, prend soin d'elle en imitant ses parents, lui donne des joujoux, lui interdit de mettre des objets dans sa bouche mais d'autre part, elle prend un jouet de sa main pour lui montrer comment jouer avec ; (bien entendu) elle ne se rend pas compte de la différence de développement psychique et veut l'apprendre *com-*

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ment jouer, lui transmettre son « savoir » infantile accumulé, tout en assumant la fonction d'initiatrice dans leur culture particulière. Mais Sofia pleure et Anastasia n'en comprend pas la raison. Désirant trouver un moyen de communication, Anastasia imite le comportement de Sofia : écorche les mots, met les jouets dans la bouche, les ronge malgré l'insistance de sa mère de s'arrêter.

Peu avant **deux ans**, Sofia apprend de sa soeur la chanson accompagnée de gestes : *Si on vit joyeusement*, apprise à son tour à la maternelle. La première fois qu'elle a battu rythmiquement les mains était à onze mois.

Anastasia est entrée à la maternelle à **quatre ans**. Dès ce moment, elle commence à apprendre de nouveaux jeux et chansons. Les premières comptines apprises de ses copains circulent fréquemment dans le folklore des élèves, sous la forme des formulettes d'élimination ; les enfants de la maternelle leur attribuent une fonction de divertissement : *Petite guenon aux boucles d'oreille*, *Dans un château de chocolat*, *An-tan-té*. Elle scande aussi une formule versifiée provenant des jeux de course : « Ne me touche pas, ne me touche pas / Vieille femme sans dents ! », apprise de son cousin de six ans. Elle gringotte *Si on vit joyeusement* avec Sofia et joue le jeu formel *Mets tes mains à la nuque* sous la forme de divertissement.

À l'âge de **cinq ans**, Anastasia joue avec Sofia (**deux ans et trois mois**) un jeu formel : elle cache un bouton dans l'un de ses poings et Sofia doit deviner où il se trouve. Si elle devine, c'est Sofia qui doit cacher, sinon, c'est toujours son tour. On remarque déjà l'esprit de compétition, Anastasia se réjouit quand Sofia ne devine pas et essaie de tricher quand elle devine : elle ne lui montre pas l'objet qu'après l'avoir transféré dans l'autre main. Également, on observe que la soeur aînée dirige le jeu – ainsi que les adultes quand ils jouent avec les enfants – toutefois, elle ne respecte pas strictement les règles, bien au contraire, elle les transgresse afin d'être la gagnante. La mère, au début partenaire de jeu, devient maintenant l'instance qui surveille le jeu et encourage Anastasia ne pas tricher. À partir de cet âge, Anastasia attachera les activités de jeu à la présence de sa petite sœur ou d'autres enfants ; la mère n'est plus la seule partenaire de jeu ou la favorite. Si Sofia dort (étant encore petite, elle dort davantage) elle feuillette des livres ou attend

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

simplement qu'elle se réveille. Pendant les activités ludiques, Anastasia dirige le jeu (d'habitude informel) et Sofia obéit sans réserve, même si, parfois, avec des regrets : les parents observent qu'elle veut jouer autrement. Pour celui qui apprend, l'apprentissage signifie être obligé de respecter les règles et de garder une position subordonnée.

À **cinq ans**, Anastasia désire gagner mais sans appliquer constamment les règles du jeu et, surtout, sans les partager avec Sofia. Dans d'autres situations, elle change les règles au cours du jeu de telle manière que l'action lui soit favorable. Il y a aussi des jeux formels arbitraires, instables et solitaires : les petites filles jouent beaucoup l'une près de l'autre qu'ensemble. Par exemple, les deux filles ont pris chacune une raquette de badminton et s'efforcent d'heurter des cubes aux images. Anastasia crie : « J'ai gagné ! » après avoir jeté un cube dans le hall. Puis elle répète l'action plusieurs fois. À la fin, elle compte seulement les cubes qui se sont arrêtés au milieu du hall du logis : ils sont quatre. Elle s'écrie de nouveau : « J'ai gagné! » et ajoute : « Sofia, tu n'as pas jeté les cubes ! Tu n'as pas jeté les cubes ! Tu n'as pas jeté les cubes ! Moi, j'ai gagné ! ». Donc, dans son intention, il s'agissait d'un jeu collectif dans lequel les joueuses devaient tirer à la cible en jetant les cubes dans le hall avec la raquette. Le jeu échoue premièrement parce que la règle n'a pas été précisée dès le début mais bien au contraire, Anastasia l'a changée en route. L'épisode commence avec une règle, celle d'essayer de toucher le cube avec la raquette, règle comprise et appliquée par Sofia, mais il finit avec l'application, sans transition ou explication, d'autres règles : 1. chacun jette, à son tour, un cube dans le hall (qui représente la cible à laquelle les joueuses doivent tirer) ; 2. celle qui jette plusieurs cubes est la gagnante. Comme l'on voit, Anastasia manipule encore les règles en sa faveur ; la règle n'est pas encore extérieure, explicite et immuable. En échange, la compétition est déjà devenue un élément essentiel qui détermine le déroulement d'une activité de jeu. On observe le fait que les traits du jeu apparaissent l'un après l'autre et se développent graduellement : l'échange interactionnel, l'alternation, la non-littéralité, la compétition, etc.

La compétition, sous la forme d'autodépassement, est visible dans les jeux formels arbitraires inventés par les fillettes : elles se préparent pour une course d'obstacle et essaient se toucher l'une l'autre, en courant parmi la meuble. Le jeu les amuse bellement. Les négociations à la faveur du déroulement du jeu commencent, en dépit de la compétition individuelle : Anastasia se laisse toucher par Sofia car, étant la plus petite, celle-ci court lentement. L'intérêt des deux enfants réside dans le déroulement effectif du jeu ; le fait qu'Anastasia renonce à ses avantages indique qu'elle a bien compris le dessein du jeu, à savoir la coopération en vue d'accomplir un but commun.

En **mars 2006**, Anastasia a cinq ans et huit mois ; elle va à l'école maternelle, apprend de nouveaux concepts, poésies, jeux, calculs. Elle récite ces poésies à sa mère et à Sofia, qui a presque trois ans et ne fréquente pas la maternelle mais souhaite vivement les apprendre. Ensuite, elle joue, ensemble ou séparément, des jeux formels. Pour 80% des cas, Anastasia prend l'initiative du jeu et Sofia l'accepte. Dans d'autres cas, Sofia commence un jeu, pourtant, soit Anastasia l'ignore, faisant autre chose, soit Sofia joue dès le début toute seule et n'attend pas qu'Anastasia joue avec elle. Dans les jeux qu'elle commence, Anastasia occupe le rôle principal : « Moi, je suis ta maman, toi [c'est-à-dire Sofia - *n.n.*], tu es papa. Papa est papie ». Leur père est inséré dans le jeu même s'il ne joue pas; il est simplement présent dans la chambre devenue l'espace ludique pour ses filles.

Un jour de fête, elles se sont rencontrées avec plusieurs enfants d'âges différents et se sont organisés ainsi : Anastasia a joué avec Andrei (7 ans) et Andreea (9 ans) ; Sofia a joué sporadiquement avec Irina (3 ans) et partiellement avec les grands (quand ceux-ci les acceptaient dans

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

leur activité ludique) ; et Robert, qui a 2 ans, a joué uniquement avec sa mère. À l'aide de sa mère, Robert est entré en interactions épisodiques avec Andreea (9 ans) avec laquelle il avait joué auparavant. Andreea a été la seule qui, de temps en temps, a joué aussi avec les plus petits, en assumant un rôle de protecteur et construisant des châteaux en cubes pour eux. Anastasia et Andrei, qui chez eux jouent avec les sœurs cadettes, cette fois-ci, les ont presque complètement ignorées. L'affinité pour les enfants du même âge a été plus forte que l'éducation reçue de leurs parents, à savoir, de jouer avec les petits frères.

À l'occasion d'une autre fête, les six petites filles réunies (Anastasia, Sofia, Sânziana – 6 ans, Roxana – 3 ans et demi, Maria – 5 ans, Lizuca – 7 ans), ont joué *Mettre le pied sur*, connu aussi sous le nom de la *Grenouille*. Anastasia et Sofia ont repris le jeu chez elles et se sont amusées le lendemain, en invitant leur mère les accompagner. Anastasia gagnait souvent pourtant Sofia n'était pas fâchée.

On joue beaucoup L'*Ours dort*, appris par Anastasia à la maternelle même si le jeu est assez difficile à jouer en deux (le jeu suppose au moins deux joueurs excepté « l'ours »). On observe que le désir de jouer pousse les filles à adapter le jeu aux conditions du contexte situationnel : il n'y a que deux joueuses, ainsi que l'« ours » simule choisir l'une d'elles (la règle du jeu). Toutes les deux acceptent la simulation car c'est la seule possibilité de jouer.

Sofia, qui a une sœur à l'école maternelle, sait bien ce que celle-ci y apprend (comptines, chansons, jeux, etc.); en comparaison avec Anastasia au même âge, elle connaît beaucoup de jeux et entre en interaction mieux avec les joueurs de son âge. En même temps, le compagnon préféré de jeu n'est pas sa mère tel qu'a été pour Anastasia, mais sa sœur aînée.

Anastasia triche pour gagner à l'âge de **5 ans et 9 mois**. Cela montre que la conscience de la règle est apparue : elle sait que son acte n'est pas correct mais elle désire gagner, alors manipule le jeu afin d'être la gagnante. Et on voit cela dans la manière dont elle joue avec Sofia et / ou sa mère *Dis-moi qui épouses tu*, aux poignées, jeu appris à la maternelle. On prononce le texte sur les poings de tous les joueurs, ramassés au milieu, et le poing touché à la dernière syllabe sort du jeu (le gagnant transitoire). Le jeu finit avec un perdant final. On observe dans les épisodes de jeu des fillettes une lutte entre le respect pour la règle et le désir de tricher. Anastasia prononce parfois deux syllabes sur un poing ou bien, tout au contraire, prolonge une syllabe en passant sur deux poings, pour finir sur son poing. Si elle ne réussit pas à tricher, elle trouve alors un autre chemin de sortir du jeu : se compte soi-même, sort, ensuite elle dit victorieusement : « Je sors moi-aussi! ». Dans cet exemple, Anastasia a utilisé l'incertitude inhérente dans les règles pour manipuler le jeu à sa faveur, telles les filles de 14 ans étudiées par Linda Hughes dans l'article mentionné. En dépit du fait qu'elle n'a pas encore six ans, Anastasia connaît déjà les éléments nécessaires d'un bon déroulement du jeu et les manipule déjà à sa faveur ou à la faveur du prolongement du jeu : la coopération et la compétition, le respect pour la règle et la manipulation des zones d'incertitude, l'appréciation des propres habiletés et des autres joueurs, etc.

En **mai 2006**, Anastasia apprend à la maternelle *Baba-oarba*, un jeu semblable à *Colin-maillard*. L'éducatrice a bandé les yeux d'un enfant pour qu'il touche un autre. Toute la classe court. L'enfant touché a été éliminé du jeu. Il faut prendre tous les enfants et le chasseur reste le même jusqu'à la fin du jeu. Anastasia a demandé avec insistance à sa mère de jouer avec elles et alors la mère leur a appris la variante qu'elle connaissait de *Baba-oarba*, qu'on joue avec le changement du chasseur. Les filles réagissent différemment : Sofia se fâche au moment où elle est touchée, elle ne veut pas être la chasseuse, ainsi sa mère est obligée d'apaiser les conflits, en expliquant que le jeu finit dès qu'elles ne s'entendent plus. Ce jeu reste longtemps (plus de deux ans) l'un des jeux favoris d'Anastasia.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Toujours à cette époque, dans une revue française pour des enfants de trois ans et plus, *Toboggan*, que leur mère achète et lit régulièrement, elles ont trouvé un jeu aux images, de type *Păcălici* [le nom du jeu est inspiré d'un héros du folklore roumain, *Păcală*, un type de farceur – *n.t.*]. La mère leur a expliqué le jeu et a joué une fois avec elles ensuite elle les a laissées se débrouiller. Elles l'ont aimé et joué dès le début sans problèmes.

Dans le parc, Anastasia est très amicale et communicative et réussit à jouer avec tous les enfants. Elle encourage les enfants timides et les protège. Selon les renseignements de leurs parents, Anastasia prend soin de Sofia, l'aide au toboggan, l'amuse. Elle invente des jeux formels, avec Tom et Jerry, où elle occupe la position de leader : elle est « la maîtresse de Tom » et indique aux autres joueurs que faire.

Parce que les parents aménagent le logement, les filles resteront chez leurs grands-parents (au quartier Balta-Alba) du 10 mai jusqu'au 15 juin 2006. Tout le long de la première soirée, le grand-père a appris *Rummy* à Anastasia. Sofia est encore trop petite et leur grand-père l'exclut du jeu dès le début. Le grand-père et Anastasia jouent *Rummy* chaque soir alors que Sofia s'amuse seule près d'eux. On observe que Anastasia hésite encore entre le désir de gagner (ce qui implique la tricherie) et le désir de respecter les règles du jeu. Le grand-père lui permet de tricher : il lui suggère que faire ou la laisse prendre une nouvelle pièce sans donner une autre en échange.

Anastasia invente des jeux collectifs aux règles arbitraires et joue avec Sofia. Sur le frigo il y a des plaquettes magnétiques aux lettres (provenant des yaourts aux fruits Danonino). Anastasia compose un « mot » et dit à Sofia de le retenir, ensuite elle la fait fermer les yeux et change l'ordre des lettres. Sofia doit refaire le mot initial. Cela ressemble à un jeu didactique appris à la maternelle. Anastasia lui « souffle », Sofia découvre le mot initial et alors les filles changent les rôles. Ensuite, Anastasia commence brusquement un jeu nouveau : elle cache une pièce du « mot » et incite Sofia à la chercher.

Sofia apprend faire les puzzles à l'âge de **trois ans et demi, en octobre 2006**. Toujours dans cette période, Anastasia ne veut plus s'amuser avec les jeux de construction et les jouets de « bébé ». Elle est devenue consciente que ces jeux représentent pour elle-même une étape dépassée. Sofia préfère les poupées : les habille, les déshabille, leur donne à manger, les couche. La mère leur a acheté des meubles et toute sorte d'accessoires pour les poupées. Anastasia s'en amuse un peu. À l'âge de Sofia, elle ne jouait pas avec les poupées mais préférait les animaux en plastique : chevaux, éléphants, oiseaux, insectes, tigres, lions, animaux domestiques. Ainsi, les filles font un compromis afin de respecter les préférences de chacune : arrangent le château des princesses (elles possèdent presque 20 poupées Barbie, reçues comme cadeaux lors de diverses occasions), ensuite elles arrangent une ferme dans la cour où elles mettent des arbres et des animaux. On saisit de cet exemple que les filles ont appris à négocier le jeu de telle manière que les deux soit contentes de son déroulement. D'ailleurs, même s'il y avait assez souvent des conflits pendant le jeu, elles ont résolu toutes seules les problèmes, en négociant jusqu'à la satisfaction de chacune. Très rarement, elles ont demandé l'aide de la mère – l'instance suprême – pour résoudre un problème quelconque. Celle-ci désapprouve la tricherie et les conseille de céder parfois en vue de trouver une formule qui puisse les réconcilier. En règle générale, les interventions de la mère ont été minimales. Encore une observation : si les deux parents étaient à la maison, les filles s'adressaient seulement à la mère afin de résoudre leurs problèmes. Si c'était seulement le père, elles s'adressaient à lui aussi, mais sous réserve, même si le père les emmenait souvent dans le parc et s'amusait bien avec elles. À la différence de la mère qui intervient pour améliorer une situation, sachant qu'elles sont encore trop petites pour trouver des solutions pour tous les conflits, le père

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ne se mêle pas dans les conflits ni même si elles en lui demandent, en vertu « d'apprendre se débrouiller seules ». Cela peut être la raison pour laquelle les deux filles ne lui demandent pas de négocier entre elles.

Sofia a commencé à fréquenter la maternelle. La mère observe les deux filles bavarder ensemble sur ce qui s'est passé à la maternelle, sans lui raconter, comme le faisait quand Anastasia allait seule à la maternelle. On aperçoit la constitution d'un groupe minimal à une culture commune qui rejette les autres (dans notre cas, les parents). Les jeux informels se diversifient beaucoup : Anastasia est « la mère », Sofia, « l'enfant » et leur mère est considérée « madame la professeur » ou « madame l'éducatrice », de nouveau, sans qu'on lui ait demandé l'accord. Certaines d'entre leurs poupées Barbie ont reçu des noms des princesses des films de dessins animés produits par la maison Walt Disney, et les filles les ont transformées en personnages de contes imaginaires. Elles jouent aux animaux, étant soit le « canard », soit le « cheval » ou l'« unicorne », ou jouent aux animaux en peluche, organisés eux-mêmes en familles : par exemple, « mère-jument », « père-cheval », « enfants-chevaux ». Les contes et les jeux de rôle se complètent dans le déroulement des épisodes de jeu. Maintes fois, ce sont les jouets qui imposent le choix du jeu : parce qu'elle a attaché une rose à sa main, Anastasia a commencé à jouer à la *reine-mère-fée*. Elles jouent sporadiquement aux jeux formels, en moyenne une fois à trois jours. Elles préfèrent encore jouer à *cache-cache*, *Baba-oarba*, *Prinselea* [jeu semblable au *jeu du loup*] et aiment les *compétitions* aux règles arbitraires.

Un événement qui se passe quand Sofia a **trois ans et demi** met en évidence la manière d'apprendre le langage. Les enfants apprennent le sens d'une expression ainsi qu'on le saisit dans son contexte situationnel. Dans la rue, la tante et les deux fillettes ont un conflit avec un monsieur qui avait parqué sa voiture sur le trottoir ne laissant pas de la place pour les piétons. Pendant le conflit, la tante exclame : « Fi, donc ! ». Une fois arrivée à la maison, dans une autre situation, elle répète « Fi, donc ! » et Sofia commence à pleurer : elle avait associé ces mots à la situation conflictuelle et avait peur qu'on était de nouveau en conflit.

Anastasia rentre de la maternelle avec une nouvelle expression apprise qu'elle scande : « Le cafard ronge l'os ». Sofia l'ajuste immédiatement au féminin : « La cafarde ronge l'os ». On observe la tendance de se replier sur soi-même du groupe d'enfants de la maternelle de six ou sept ans devant l'adulte. Celui qui dénonce est regardé d'une manière désapprobatrice. La mère se fait des soucis puisqu'elle s'efforce d'apprendre les filles à communiquer avec elle sans réserves. Jusqu'à la fin de l'étude de cas, même si les filles connaissaient la signification du mot « cafard », elle n'a pas remarqué que ses filles avaient voulu l'exclure (au moins volontairement) de leur groupe.

À la fin du mois d'octobre, Anastasia manipule la **formule d'initiation de l'amitié**, en essayant d'assurer la bienveillance de Sofia parce qu'elle veut la demander quelque chose : « Veux-tu être mon amie ? ». « Oui. » « Donne-moi le glu au-dessous de la table ! » Cela démontre qu'Anastasia est bien consciente de la fonction de cette formule d'assurer des relations cordiales entre les interlocuteurs.

En novembre 2006, les filles s'engueulent et chacune accuse l'autre devant la mère (l'instance médiatrice) de ne pas « jouer joliment ». La mère intervient mais sans succès. Personne ne cède et les fillettes restent furieuses pendant des heures. Elles se réconcilient au déjeuner grâce **à la formule d'initiation de l'amitié** qu'elles utilisent avec les enfants inconnus : « Veux-tu être amies ? », « Oui ! », « Je me réjouis! ». Dès ce moment, elles s'amusent de nouveau ensemble. Les petites filles ont adapté la formule pour un autre type de contexte situationnel, en modifiant sa fonction, d'initiation de l'amitié au renouvellement de l'amitié.

Le soir, les deux sœurs jouent au *Piticot* [une sorte de jeu où chacun joueur jette le dé et avance sur une table aux obstacles tant de casiers

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

qu'indique le numéro du dé] avec leur père ; Sofia devait être éliminée parce qu'elle est arrivée au casier du *Vieux-père à la fauchée*. En accord avec les filles, le père triche et désobéit la règle, lui permettant de jouer Sofia gagne de jeu. Car aucune fillette n'aime perdre (elles peuvent éclater en sanglots), le père annonce la gagnante de façon à donner satisfaction à toutes les deux : « Sofia est la première ! Les filles ont vaincu papa ! ».

On voit donc que le résultat est négocié en dehors du jeu, à cause des raisons appartenant à la vie sociale, car la satisfaction ou la déception attrapée par le jeu l'en transgresse aussi, laissant une trace plus ou moins durable dans l'âme de l'enfant et dans la société. Les parents connaissent leurs enfants, leurs préférences et faiblesses, ce qui leur offre la possibilité de négocier le déroulement des épisodes de jeu afin de les accorder une satisfaction maximale. Quand ils s'amusent avec les adultes, les préscolaires sont moins déçus que lorsqu'ils jouent entre eux. L'adulte évitera les conflits, cédera juste pour voir l'enfant heureux. Grâce au plaisir de gagner offert par n'importe quel parent qui n'aime pas voir son enfant pleurer ou mécontent, l'enfant aimera davantage le jeu et, probablement, il le répétera. C'est un autre moyen par lequel les adultes interviennent dans le jeu des enfants.

Âgée de **six ans**, Anastasia a tendance de se moquer de Sofia. Elle est consciente de sa supériorité (de ses habiletés physiques et cognitives) et l'affirme par tous les moyens : elle lui donne des poussées, lui impose un jeu et même la frappe. Elle ne s'arrête que lorsque sa mère, toujours leur médiatrice, la punit. D'ordinaire, elle a le même comportement qu'à la maternelle.

Dès l'année passée, dans la vie sociale d'Anastasia est apparue la notion de « ma meilleure amie ». L'année passée, cette position a été occupée par trois filles de la maternelle, maintenant, il n'y a qu'une. Les relations avec les autres enfants deviennent plus stables.

Les filles ne s'amusent seulement avec le *Piticot*, mais aussi avec un jeu pareil, *Nu te supăra, frate ! [Ne te fâche pas, mon frère!]*, et d'autres jeux (elles ont reçu une boîte aux jeux appelée *150 jeux*).

En **novembre 2006**, Anastasia apprend à la maternelle *Fleurs, filles ou garçons, voitures ou interprètes, livre de cuisine ou dessins animés* auquel elle joue avec les fillettes quand l'éducatrice manque ou bien pendant les pauses avant le déjeuner. C'est toujours à cette époque qu'elle apprend le *Téléphone sans fil*. À la maison, elle enseigne Sofia et jouent également avec des jouets en peluche au lieu des enfants (de nouveau, le jeu formel devient informel parce qu'il n'y a pas assez de joueurs).

En **décembre 2006**, surgissent les premiers conflits dus aux goûts différents pour les jeux : Anastasia (six ans et demi) préfère les jeux for-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

mels ; Sofia (trois ans et huit mois), ceux aux rôles, surtout à la *maternelle*. Sofia refuse avec obstination les jeux de *Prinselea* et de *Baba-oarba*. Anastasia pleure. Finalement, elle la convainc de jouer à *cache-cache*. Sofia est la chercheuse et Anastasia gagne. Anastasia sait qu'elle ne doit pas devenir la chercheuse si elle gagne, pourtant elle le fait pour ne pas causer du chagrin à Sofia. Elle négocie ainsi le jeu de telle manière que celui-ci se déroule au long sans conflits. Les rôles vont toujours alterner et on a saisi ce type de jeu, avec un acteur principal qui alterne, dans plusieurs contextes, où les petits enfants jouaient au *cache-cache*. C'est ainsi qu'on évite les conflits et les plus grands s'accordent aux habiletés des plus petits.

Les petites filles jouent encore à l'*Ours dort*, l'ourson en peluche étant le partenaire qui manque. Il est bien évident qu'elles connaissent les règles et veulent les respecter. On voit combien elles essaient de ne pas interrompre le jeu.

Avec les parents, elles ne jouent que des jeux formels : *Piticot*, *Ne te fâche pas, mon frère!*, etc. Les jeux formels sont en concurrence avec d'autres activités ludiques : jouer avec les poupées, dessiner, écouter de la musique, danser, réciter des poésies.

Fiche d'observation directe : Anastasia et Sofia jouent *Prinselea* dans le living de leur appartement. Après quelques minutes de jeu, Sofia « invente » une nouvelle règle : choisit un endroit sur le tapis et le déclare interdit pour Anastasia. Anastasia accepte d'éviter la place taboue. Les fillettes continuent à courir autour de la chambre. Après quelques tours, Anastasia décide d'être tabous pour Sofia quatre endroits. Ensuite Sofia en choisit sept. Anastasia ne peut pas retenir leur position (ils ne sont marqués qu'en imaginaire) et passe sur un. Sofia se fâche : « Tu ne respectes pas le jeu ! », « Mais je ne le connais pas! C'est toi qui l'as inventé ! », lui répond Anastasia. Donc, même si Sofia n'a que quatre ans, elle se rend compte que les règles doivent être respectées.

Anastasia apprend le jeu *Pierre, ciseaux, papier* à la maternelle. Au cours du jeu, les enfants montrent les symboles de la pierre, des ciseaux et du papier à l'aide des doigts. Il y a des règles strictes pour designer les gagnants. Anastasia enseigne le jeu à sa mère et à Sofia et le joue avec sa sœur tout le reste de la journée et les suivantes. Tous les enfants de la maternelle le jouent, ils ont même inventé de nouveaux symboles. Les filles s'efforcent d'inventer elles-aussi des symboles, des règles y compris : qui « bats » qui.

Souvent, les conflits finissent avec **une formule marquant le refus de l'amitié** : « Je suis plus ton amie ! ». Elles font la paix en appliquant la formule : « Veux-tu être mon amie ? », ainsi que les enfants de la maternelle et ceux du parc.

Deux jours avant le Nouvel An, juste le matin, les deux soeurs chantent fortement *Le Paysan est sur le champ* (elles l'interprètent comme une chanson et pas comme un jeu); leur père les accompagne, tous passent d'une activité « sérieuse » à une plaisanterie et inventent des suites jusqu'à chanter sur les voitures poubelles. Parfois les jeux, tout comme les formulettes d'élimination, avant d'être performés en tant que jeu, circulent sous la forme des comptines ou bien, dans ce cas, de chanson.

Le 30 décembre, Andrei, son cousin de huit ans, leur rend visite. Au début, ils s'amusent avec un jeu vidéo, la *Guerre des étoiles*. Ce moment est significatif parce qu'ils ne connaissent pas l'histoire derrière le jeu. Ils ne connaissent que les principales règles (comment appuyer sur la touche pour « tuer » les « chiots », en effet des extraterrestres). Ils réinterprètent l'histoire du jeu selon leur usage et compréhension, en l'adaptant aux modèles de jeux connus. Ils négocient entre eux un modèle commun car chacun a, dès le début, une autre représentation de la conte et se mettre d'accord prend du temps. Ensuite, ils jouent au *cache-cache*. Initialement, ils ignorent Sofia mais parce que personne ne veut chercher, l'appelle pour jouer à condition qu'elle soit la chercheuse. J'ai rencontré cette ten-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

dance aux garçons plus grands (de 14 ans) : « Le plus petit est le chercheur. ». Le jeu se développe selon les règles, sans l'alternation des rôles. La mère des fillettes, qui les surveille discrètement, se fait la médiatrice de la correction du jeu : elle ne dévoile pas à Anastasia où se cache Andrei et ne laisse pas Andrei à induire Sofia en erreur. Une autre étape importante de leur activité ludique : les filles intègrent dans leurs jeux le pardon, au conseil de leur mère, pour ne pas finir le jeu.

En **janvier 2007**, Anastasia, qui est encore très attachée à sa mère et la sollicite constamment en tant que partenaire de jeu (pour l'*Ours dort*, le *cache-cache*, *Ne te fâche pas, mon frère* !, etc.), lui reproche ne pas jouer assez avec elle. Sofia, bien qu'elle est plus petite, est plus indépendante, s'amuse seule. Anastasia aime beaucoup le *cache-cache* et pleure quand sa mère la refuse : « Personne ne veut jouer avec moi! J'aime beaucoup ce jeu. On le joue à la maternelle ». « Qui propose le jeu ? ». « Mademoiselle Ana [la plus jeune des éducatrices – *n.n.*] ».

En **février 2007**, la tante qui habite à Galatsi leur a apporté des cartes à jouer de type *Păcălici*. Je jeu s'appelle *Qui est l'éléphant* ? Les cartes ont été gardées depuis l'enfance de leur mère. Celle-ci rappelle aux fillettes comment jouer et joue avec elles pour la première fois. Elle perd et reçoit une punition de chacune. Anastasia développe de véritables stratégies pour ne pas perdre le jeu. Comme les cartes étaient vieilles et les coins cornés, elle a vite retenu quelle est la carte à l'éléphant pour éviter la tirer (celui qui a cette carte perd) ; si elle l'a dans ses mains, elle se tait et la tient un peu plus haut que les autres pour qu'un autre la tire facilement. Le premier jour, lorsqu'elle a joué avec sa tante, elle a perdu toujours.

Pourtant, même si le nombre des épisodes aux jeux formels est en croissance, le jeu aux rôles demeure prédominant. Sofia prend l'initiative des jeux aux rôles. Parce qu'elle en témoigne moins d'intérêt, Anastasia se laisse conduire. Quand elle aime le jeu, elle prend le contrôle même si Sofia se fâche (c'est une lutte pour le pouvoir) et alors la dispute entre les deux commence. La mère intervient et les impose se demander pardon : « Tu me pardonnes ? » « Oui. ». « Excuse-moi ! ». Après, le jeu continue comme si rien ne s'est passé. Si l'une d'entre elles demande pardon et l'autre ne veut pas la pardonner, la première se met à pleurer : « Elle ne veut pas me pardonner ! ». La mère intervient de nouveau, apaisant le conflit. Le pardon est un élément important dans l'évolution du jeu. Les filles se demandent pardon formellement, plus tard, les joueurs vont intérioriser le pardon, mais sans pardon on ne peut pas concevoir un épisode de jeu à cause des conflits qui apparaissent dans l'activité ludique.

En **mars 2007**, Anastasia apprend à l'école maternelle un nouveau jeu aux poings : *Dans un café*. À son tour, elle enseigne le jeu à sa mère et à Sofia et le joue beaucoup avec sa mère. La mère impose la fin du jeu (elle veut sortir du jeu seule cependant les filles ont tout gâché). Après une semaine, Anastasia apprend une variante du jeu *Dans un château de chocolat*, appelée l'*Encrier*. On saisit l'effort d'Anastasia de scander correctement sur les poings et de respecter les règles.

Leur père achète *Rummy*. Anastasia ne sait plus comment jouer vu qu'il y a plus d'un an depuis qu'elle ne l'a pas joué. Le père n'a pas envie de lui expliquer le jeu et alors la fille téléphone à son grand-père qui lui fait connaître les règles. Sofia ne connaît pas le jeu, nonobstant, elle prend place pour jouer. *Manière d'apprendre* : Anastasia ne lui explique pas les règles dès le début mais la corrige et joue avec elle le premier jeu, jouant pour elle aussi. Elle lui dit de prendre une telle pièce car elle en a besoin, ne la laisse pas faire des erreurs et la conforte en cas de faute. La mère intervient également, tout en expliquant les règles. Comme ça, Sofia apprend à fur et à mesure qu'elle joue, par explications et par erreurs. À la fin, Anastasia est déroutée parce qu'elle ne sait pas qui est la gagnante. La mère affirme qu'elle ne sait pas compter les points. À ce moment-là, Anastasia profite de l'ab-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sence temporaire de Sofia, qui est partie jouer autre chose, prend quelques pièces pour compléter les siennes et ensuite crie : « Maman, j'ai gagné ! *Moi*, j'ai gagné ! ». Sofia regarde toute surprise : « Moi, j'ai gagné aussi ! ». Anastasia lui explique son échec puisqu'elle a plus de pièces sur la table. C'est une explication injustifiable qui démontre qu'Anastasia connaît les règles du jeu mais incomplètement, jusqu'au pontage. Elle manipule le résultat, triche juste pour gagner. L'esprit de compétition s'est développé en dépit de l'esprit de justesse.

Toujours dans cette période, elles jouent la *Pendaison*. Les deux filles ont appris ce jeu de leur cousine de 15 ans qui habite à Galatsi et qui leur a rendu visite en février. Elles l'ont sporadiquement pratiqué, quatre ou cinq fois jusqu'à l'enregistrement de l'épisode présenté ci-dessous. Sur une table jeu, Anastasia a dessiné la pendaison, premièrement avec le squelette d'un homme, ensuite elle a écrit trois mots, ainsi : Z N_I_A M_R_A_E F_U_O_ (c'est- à-dire LE JACINTHE SENT BON).

Sofia doit deviner les lettres absentes et refaire les mots. Il faut préciser que tant Sofia qu'Anastasia connaissent les lettres. Anastasia, bien qu'elle soit à la maternelle, sait écrire en lettres capitales et Sofia, pas encore. Donc, l'interaction a lieu entre un partenaire qui a les habiletés nécessaires au déroulement du jeu et un autre qui n'en possède pas. Le dialogue montre qu'Anastasia sait que Sofia a besoin d'aide. C'est pourquoi, elle lui lit les mots et la demande : « Qu'est-ce je dois mettre ici ? » en montrant la première position libre. Sofia répond « R » (elle le prononce encore « L ») et Anastasia dessine la main gauche du petit homme, car elle a fait une erreur. La règle du jeu, telle qu'Anastasia la pratique, c'est qu'il faut deviner chaque lettre et la mettre à sa place. Pour que le jeu ne tourne mal, Anastasia l'aide, en lui « soufflant » la réponse, renforçant expressément la lettre correcte : « R? C'est pas bon ! Dis *A* ou B ou S ou C... ». Initialement, Sofia ne comprend pas ce que lui suggère sa soeur et dit « S ». Anastasia la châtie en dessinant le cercle de la main droite, ensuite ajoute: « Dis *A* ! » pour qu'elle comprenne. Sofia se conforme, Anastasia écrit la lettre et passe à la suivante position libre. Après une autre faute lorsqu'elle dessine déjà le cercle du pied gauche, Anastasia fait un nouvel essai : « Dis *B*, M, S, T ! ». Sofia se conforme, signe qu'elle a compris et a accepté l'aide de sa soeur. Avec son aide, elle « devine » la lettre L et Anastasia lit le premier mot : « Zanbila » [*Jacinthe* ; dans la langue roumaine, le mot s'écrit avec ***m*** : *zambila – n.n.*] Puis, elle veut continuer l'aider, lui souffle une lettre mais se rend compte qu'elle a oublié la sanctionner pour la dernière faute et la punit, en cessant le jeu : « Tu as perdu, tu as perdu le jeu ! ». Et ajoute ensuite pour adoucir : « C'est pas grave, tu vas gagner la prochaine fois, n'est-ce pas ? ».

Comme on voit, même si elle l'a aidée, Anastasia a respecté les règles du jeu et l'a punie pour chaque faute. Elle a joué en se pliant sur les données réelles du contexte, dont la plus importante c'était que sa sœur ne savait pas jouer. On remarque qu'avoir l'aptitude de lire les lettres ce n'est pas la même chose qu'avoir l'aptitude de jouer un jeu où l'on exige de lire des lettres. Sofia a « dissimulé » jouer, a transformé le jeu formel dans un jeu informel, elle a « joué à la *Pendaison* ». Elle a été présente, a regardé la table, non pas dans le but de deviner les lettres mais parce qu'il « faut » le faire ainsi quand on joue la *Pendaison*. Sofia n'a pas cherché gagner mais elle s'est comportée « comme si » l'avait fait. Dans le même épisode, les deux filles ont interagi mais seulement une a appliqué les règles littéralement tandis que l'autre a simulé les appliquer. En certains moments, Anastasia a témoigné une attention particulière non pas à suivre le résultat (et la compétition) mais à maintenir le jeu, quoiqu'en dépit de ses efforts, le jeu a échoué, se situant en dehors du jeu formel.

Anastasia rentre de la maternelle avec un nouveau jeu à la paume : le *Cireșel* [c'est le nom d'un garçon, inspiré du mot *cerise – n.n.*], qu'elle joue avec Sofia et sa mère.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

En **juin 2007**, les filles sont allées à la montagne en Bihor avec leurs parents ; ils ont campé, donc les fillettes ont passé toute la journée dans la nature, explorant le milieu ambiant, cherchant des champignons, insectes, grenouilles, pierres, pataugeant dans l'eau. Une seule fois en 14 jours, assise à l'ombre sur une couverture, Anastasia a inventé un jeu formel arbitraire ayant comme action principale la course. Elles ont joué difficilement les premières parties parce qu'elles ont établi les règles en marche ; Sofia protestait contre les changements. Finalement, elles ont joué quelques parties selon toutes les règles.

En **août 2007**, Andreea, la cousine de 15 ans venue de Galați, joue au *Football* avec Anastasia dans le living ; du fait, c'est une variante du jeu, appelée *La mălai* [le nom est inspiré du mot *maïs*], qui se joue à une seule porte. Même si elle a 15 ans, elle se comporte comme les petits : elle n'explique à Anastasia que deux ou trois règles fondamentales, ensuite quand Anastasia fait des erreurs, elle lui prétend d'avoir tout su. Ni les petits enfants ni les grands n'expliquent toujours toutes les règles dès le début.

En **septembre 2007**, Anastasia commence l'école et Sofia passe à la moyenne section de la maternelle. Dès les premiers jours, Anastasia joue avec madame l'institutrice : *Mets vos mains à la nuque*, l'*Ours dort* (pendant les récreations, dans le hall), le *Jeu muet*, *Pigeon vole* dont l'institutrice savait que les enfants les avaient joué à la maternelle. Madame la professeur de sport les fait jouer le *Mouchoir*. À la maison, elle joue *à l'école*, *à la maternelle*.

À **Noël**, les filles ont reçu beaucoup de jouets et aussi un livre de la maison d'édition Teora, intitulé *500 jeux pour enfants perspicaces*, qui contient des jeux didactiques de mathématiques, de langue roumaine assez semblables à ceux de ses manuels. Il faut unir les nombres au crayon au but de tracer le contour d'un dessin, refaire un mot des lettres mêlées, etc. Parce que les adultes les considèrent des jeux, elle aussi en pense le même, et alors les aime beaucoup.

À Noël, avec ses cousins Andrei et Irina, qui ont respectivement 9 et 4 ans, jouent au *cache-cache*. On joue en quatre, en respectant toutes les règles ; le premier enfant découvert devient le chercheur ; pourtant ils n'ont pas suffisamment de la place pour se cacher dans la maison chargée de meubles. Peu après Andrei propose se cacher par équipes (lui et Anastasia dans l'une et Sofia et Irina dans l'autre) et chercher tour à tour d'autant plus qu'il est difficile de gagner. Sous cette forme, ils aiment davantage le jeu et jouent pendant des heures. Voilà comment le jeu s'est adapté au contexte, en devenant un autre. D'un jeu à un acteur principal est devenu un jeu aux équipes dont le résultat n'est plus incertain mais l'incertitude s'est refugiée au niveau des cachettes trouvées. On a changé la forme de la compétition : ils ne s'affrontent pour ne pas être découverts, compte tenant qu'il n'y a pas assez d'endroits où se cacher, mais pour le plaisir de trouver la meilleure cachette.

En **janvier 2008**, dans une scène mémorable, les parents découvrent que les filles trichent pendant les jeux. Elles jouaient au *cache-cache* quand Sofia a éclaté en sanglots : « Elle a regardé à la dérobée ! Elle a regardé à la dérobée ! ». La mère exige à Anastasia de demander pardon, le père lui fait la morale disant que c'est un vol, Anastasia se fâche et s'enfuit dans une autre chambre. La mère console Sofia et l'envoie se réconcilier avec sa sœur, pourtant, les yeux en larmes, Sofia rapporte : « C'est elle qui a commis la faute et c'est elle qui ne veut pas se réconcilier ! ».

La mère discute avec Anastasia et celle-ci avoue que Sofia a regardé à la dérobée plusieurs fois. Sofia confesse honteusement : « Eh bien, j'ai regardé dans quelle chambre veut se cacher, mais là, elle peut se cacher n'importe où ! ». Finalement, la mère les pousse se demander pardon l'une à l'autre vu que les deux ont fait des erreurs, et le jeu recommence. Comme l'on voit, les filles acceptent en quelque degré la tromperie, d'un côté à cause de l'éducation (elles sont toujours encouragées à céder et à coopérer) et de

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

l'autre côté parce que les deux désirent continuer le jeu. Sofia adore le *cache-cache* et demande sans relâche à Anastasia de le jouer.

À la fin du mois, elles sont très malades et restent plusieurs semaines fermées dans la maison. On remarque alors une réduction de la fréquence des jeux formels et même du jeu *à la maternelle*. Elles jouent à la poupée et à l'ordinateur, où font des puzzles, colorient des dessins, surtout Sofia parce qu'Anastasia a des devoirs à faire.

En **février 2008**, Sofia se cache dans la maison et demande à sa sœur la trouver. Ces épisodes ne représentent pas des jeux formels car les filles ne jouent pas d'un commun accord et poursuivent des buts différents : Sofia joue un jeu formel : se cache, essaie de n'être pas découverte, son intention étant de trouver les cachettes les plus surprenantes. Puisque les cachettes sont peu nombreuses, Anastasia, qui sait bien où se cache sa sœur le plus souvent, s'amuse au *cache-cache* faisant semblant la chercher et faisant semblant la trouver. Autre fois, elle demande à ses parents la chercher même si elle connaît déjà où se cache-t-elle.

Une soirée, Anastasia invente un nouveau jeu formel : sous trois petites soupières du mobilier de la maison des nains, elle cache un caillou ensuite les fait tourner. Sofia doit deviner où est le caillou. Ensuite elles changent les rôles. Il s'agit d'un jeu à deviner, matrice (*pattern*) très fréquente dans le répertoire des enfants.

Cette alternance, qui semble un modèle fondamental dans les jeux infantiles, peut être la conséquence, au moins partiellement, de l'éducation dans l'esprit de l'égalité et de la coopération : tous ont les mêmes droits et c'est pourquoi chacun peut performer un même rôle à son tour. Donc, ils échangent les rôles entre eux. Quand ils jouent en équipe *Pays, pays, on veut des soldats !*, les enfants de huit – neuf ans préfèrent alterner les rôles, bien qu'ils sachent que ce sont les gagnants qui devraient exécuter la séquence ludique suivante. Les enfants balancent entre le désir de gagner et le désir de faciliter le déroulement du jeu, dans les conditions même où leur victoire n'est pas reconnue. Dans la compétition des petits enfants il y a une grande dose de coopération.

Étant très occupées avec les devoirs et fatiguées aussi, les deux fillettes jouent moins, seu-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

lement en week-end. Elles reprennent des jeux appris à la maternelle: *Pierre, ciseaux, papier*. Sofia joue à la maternelle avec madame l'éducatrice et chez elle *Je suis tombé dans une fontaine*, mais aussi d'autres jeux didactiques (dramatiques ou divertissements): le *Train*, le *Postier*, la *Couronne*.

Des amis des parents avec leurs fils que les fillettes connaissaient déjà leur rendent visite : Răzvan, huit ans, camarade de classe de l'Anastasia et Mihai, cinq ans. La mère des fillettes les a invités sachant que les garçons sont bons amis de ses filles et espérant s'amuser bien. Mais Răzvan est venu le premier et lui et les filles ont constitué un groupe très serré, on dirait même trop, car lorsque Mihai est arrivé, ils ont fait front commun contre lui malgré la tentative de se comporter poliment et de l'intégrer dans leur jeu. À son tour, Mihai n'a plus voulu jouer avec les autres mais s'est refugié dans la chambre des adultes, près de sa mère, inhibé par la présence de Răzvan. Il y avait un moment où la réaction de ces trois enfants (R zvan, Anastasia et Sofia) a été très intéressante ; ils se sont réunis devant la télé, tous les trois dans un fauteuil. Quand Mihai s'est dirigé vers eux, les autres l'ont regardé et se sont instinctivement serrés dans les bras. Les parents ont rit pourtant Mihai était confus et abattu. Alors la mère des filles prit sa main et le mit sur une chaise, à côté d'elle : « On est meilleur ici que les trois qui se tassent les uns contre les autres ! ». Prenant en compte que les deux garçons s'amusaient bien avec les filles s'ils étaient les seuls garçons du groupe, on peut essayer une explication de l'épisode en termes de domination masculine. Effectivement, chaque fois qu'elles jouent avec un garçon, les filles renoncent volontairement à la position de leader, qui sera occupée toujours par leur ami. Răzvan, arrivé le premier, a occupé la position de leader et Michel a été déçu et n'a pas voulu accepter un rôle subordonné. C'est pourquoi il a refusé s'amuser avec eux pour jouer seul. D'ailleurs, il répète parfois, tel dans le groupe de garçons de la maternelle : « Je suis le plus fort! Je suis le plus brave! Voilà, je saute du haut sans avoir mal ! ». Il est possible que devant Răzvan, qui a trois ans plus que lui, Mihai se soit rendu compte qu'il n'avait aucune chance d'occuper la position dominante.

Anastasia est attirée par d'autres activités : elle lit, dessine plusieurs heures par jour ; il lui reste peu de temps pour se jouer. En même temps, Sofia s'amuse seule ou se promène ci et là, s'ennuyant. Parfois, elles font des puzzles ensemble, en travaillant en accord sur une même image. Elles passent peu de temps en dehors de la maison et elles n'y ont pas le temps de se lier d'amitié avec d'autres enfants : « J'ai pas eu le temps de me faire des amis ». Les enfants ont besoin de relations sociales.

Fiche d'observation directe : En **février 2008**, on a enregistré chez les fillettes un épisode de jeu du début jusqu'à la fin. Le jeu a duré une heure et quelques minutes. Après avoir s'amusé avec des cartes postales et des photos les dispersant sur le tapis du living, au lieu de les ramasser, les deux soeurs ont commencé un nouveau jeu, cette fois-ci formel. Anastasia a caché un paquet composé de neuf cartes postales. Pour ne pas apercevoir la cachette, Sofia est allée derrière la chaise au dossier de leur mère jusqu'au moment où Anastasia lui a dit : « C'est tout ! ». Sofia n'a pas trouvé les cartes postales. Anastasia l'a demandée : « Tu y renonces ? » [Par cette question on établit le perdant dans beaucoup de jeux - *n.n.*]. « Oui ». Anastasia a sorti les cartes, a dévoilé l'endroit où les avaient caché, a rit enchantée : « Hourrah, j'ai gagné ! Maintenant, c'est ton tour ». Le jeu est donc composé des séquences simples, répétitives, closes avec un gagnant ou un perdant transitoire ; les séquences sont liées entre elles par alternance. Il n'y a pas de résultat final, ce qui n'exclue pas la compétition, comme l'on verra. Sofia cache elle aussi les cartes postales mais Anastasia, qui a regardé à la dérobée derrière la chaise, les trouve facilement. Le jeu continue de plus beau. Les filles cherchent des cachettes de plus en plus subtiles : au-dessous de l'unité de l'ordinateur (Anastasia), au-dessous de

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

la boîte aux disques et cassettes audio (Sofia), etc. Dans ses recherches, Anastasia se conduit d'après les sons que produit Sofia lors de la cache : tintements, cliquetis des objets en métal, craquements de boîtes ou livres ainsi que de la direction d'où ils proviennent. Sofia ne sait pas utiliser de tels indices.

À la question de la mère-observatrice : « Que fait celle qui gagne ? », Anastasia invente ad hoc une nouvelle règle : « Elle reçoit un point ». Elle compte vite mais le résultat est totalement illusoire : elle aurait trois points et Sofia un, car elle y avait renoncé. Sofia est déçue mais elle se tait. Elle se tait aussi quand Anastasia trouve par hasard les cartes cachées dans le pantalon (on voit la joie de Sofia pour avoir trompé Anastasia) et ajoute un autre point à son compte. Mais quand elle est vaincue, le tour prochain, et Anastasia annonce avoir gagné un autre point, elle pleure et sort de la chambre. La mère intervient de nouveau (révélant sa fonction éducative) et envoie Anastasia auprès de sa sœur pour se réconcilier, « car, voilà, le jeu est compromis. Avec qui t'amuseras-tu maintenant ? ».

Anastasia fait Sofia revenir même si elle ne veut pas renoncer à son droit de gagnante et propose à sa sœur de cacher une bille en métal. Sofia la cache la première dans le panier à linge. Anastasia a deviné immédiatement parce que la bille émet un tintement léger, mais elle fait semblant la chercher. Elle demande à Sofia : « C'était quoi, la bille ou les cartes postales ?». « Les cartes postales ». Anastasia se dirige vers le panier à linge et tire la bille. « Je t'ai trompé, c'était la bille », rit Sofia, qui ne se rend pas compte qu'en effet Anastasia a joué au « *jeu de cache-cache* » dans cette scène. Le jeu continue et à fur et à mesure que les séquences de jeu se déroulent, on remarque que les deux filles poursuivent un autre type de compétition : Sofia cherche se dépasser soi-même et vaincre Anastasia en trouvant des cachettes de plus en plus ingénieuses, tandis qu'Anastasia poursuit à battre Sofia, cherchant à découvrir chaque fois la cachette.

Ce fait pèse sur le déroulement de l'épisode de jeu : Sofia fournit des indices à Anastasia : « Cherche dans la boîte. ». Anastasia cherche mais ne trouve rien. « Tu as regardé derrière ? » Anastasia regarde, trouve la bille et les filles rient ensemble. La compétition est devenue partiellement une coopération en vue d'obtenir un résultat commun. Sofia ne lutte plus pour gagner contre sa sœur mais pour gagner ensemble triomphant sur l'inconnu. L'adversaire n'est plus Anastasia, mais la cachette, l'espace inconnu qui doit être vaincu par sa sœur, non par elle-même. D'autre côté, Anastasia garde le caractère compétitif du jeu tant qu'elle peut le faire ; elle ne donne pas des indices que lorsqu'elle sent que Sofia est au point de se fâcher, risque ne plus jouer, et affirme chaque fois qu'elle a gagné. Pourtant, tout lentement, Anastasia ressent le plaisir de Sofia même de trouver de nouvelles et ingénieuses cachettes. Le jeu finit brusquement quand la mère les demande de préparer le cartable pour le jour suivant.

Même si les filles ont suivi des buts différents, le jeu a pu se dérouler car leurs buts ont été compatibles. Les petits différends ont été résolus à travers les négociations et les concessions faites surtout par la fille aînée (Sofia n'a que cinq ans, elle est en pleine étape égocentrique). L'éducation a un rôle important dans le maintien du jeu parce que les filles sont instruites à céder afin que le jeu continue, même au prix de sa transformation.

En conclusion, les jeux entre des partenaires différents du point de vue du niveau de développement psychique se passent certainement avec un autre type de négociation que celles entre des partenaires ayant le même niveau. N'oublions pas que les épisodes de jeu entre des partenaires qui ont le même âge se négocient et se transforment en d'autres types d'épisodes : certains ont envie de s'amuser, d'autres, non; certains veulent imposer leur point de vue, d'autre en cèdent par amour du jeu ; les règles mêmes peuvent être négociées pendant le jeu : on les établit dès le début mais on peut en ajou-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ter en route ou y renoncer. Théoriser les règles du jeu a été vraiment utile pour l'ethnologie et a mis en évidence les différences entre le *jeu-comme-texte*, tel qu'il apparaît dans des recueils, et le *jeu-en-contexte*, tel qu'il apparaît dans la vie.

Donc, l'analyse contextuelle doit être équilibrée à l'analyse des textes. Les recherches ne peuvent pas être limitées à la description des jeux, des règles officielles et des déclarations des joueurs, mais, attention, il ne faut non plus passer d'un extrême à l'autre et considérer les jeux seulement un phénomène de communication sociale dans le cadre d'un groupe ayant une culture spécifique.

Le **1er mars**, Anastasia est allée au McDonald's, lors d'un anniversaire d'une camarade de classe. Les invités ont eu un animateur qui leur a enseigné à jouer *à la dame de la danse*, quand la fille fêtée a été choisie la reine, et les *Statues*. Pendant ce dernier jeu, quand la musique s'arrêtait, ils devaient se laisser choir parmi les billes et rester immobiles. L'animateur éliminait les enfants qui s'asseyaient les derniers ou bougeaient, en désignant un gagnant final. Ce sont des jeux ajustés au contexte des fêtes.

Lors d'une visite à Răzvan, dans un appartement avec les murs démolis pour créer un espace assez ample, peu de meubles mais beaucoup de cachettes, ils jouent au *cache-cache* et *Prinselea*. À un moment donné, Sofia s'est cachée sous les vêtements ramassés sur le canapé et ni les enfants ni les parents ne l'ont trouvée. Elle est sortie seule et a connu un moment de gloire puisque tout le monde a admiré son ingéniosité.

En **mai**, il pleut toujours. Sans compagnons, les filles deviennent irascibles et se disputent : l'une prend le jouet de l'autre, pleurent ... Quand il fait beau, elles commencent à sortir dans la forêt avec leurs parents pas pour jouer mais pour explorer la nature, recueillir des fleurs, chercher des insectes et des grenouilles.

Dans le parc, un jour elles rencontrent Vlad, âgé de huit ans, le camarade de la maternelle d'Anastasia. Ils commencent une variante de *Prinselea* et Vlad, après qui elles doivent courir, établit les règles du jeu dès le début, probablement en vertu d'une expérience antérieure désagréable : « Ne pas me frapper, jeter du sable dans mes yeux et me jeter par terre, parce qu'autrement on vous élimine du jeu ». Le jeu a pris fin quand un garçon de huit ans, le copain de Vlad, est venu avec la balle et ils ont commencé à jouer au *football*, laissant seules les fillettes. Anastasia a pris une position marginale : elle regarde les garçons jouer et leur apporte la balle quand elle sort du terrain. Ensuite, elle raconte : « J'ai joué au *football* ». On note la conception encore incertaine sur le *football* : elle ne connaît pas les actions du jeu ou celles qui se trouvent en dehors, les rôles appartenant au jeu, etc. Et c'est normal, vu qu'elle n'a joué encore au *football* et personne ne lui a expliqué les règles.

Sofia joue à la maternelle la *Souris et le chat*. Dans le parc, Sofia refuse de jouer *Prinselea* avec Anastasia et avec les enfants de l'âge d'Anastasia, étant consciente de ses limites : elle est plus petite et ne court pas trop vite.

En **juin 2008**, les filles apprennent dans le parc *Rațele și vânătorii* [nom qu'on peut traduire *La chasse au canard – n.n.*] d'une camarade de classe d'Anastasia. Sofia joue lamentable, elle sort du jeu en tant que « canard » et personne ne la veut comme « chasseur ». Anastasia demande à sa mère de jouer avec elles *La chasse au canard* dans le living mais la mère leur explique pourquoi est-il impossible : l'espace n'est pas approprié pour ce type de jeu.

Peu de temps après, il y a eu un rendez-vous court avec leur cousins, Andrei (neuf ans et demi) et Irina (cinq ans et demi). Aussitôt, dans le hall de l'appartement, ils jouent *La chasse au canard*, *Prinselea* et au *cache-cache*. Puis ils vont tous à un restaurant, car leurs parents sont invités aux noces et pendant le jeu de *cache-cache*, Andrei triche car il se cache dans les toilettes des hommes, par suite les filles se fâchent et ne jouent plus avec lui.

En visite chez le copain d'Anastasia, Răzvan, la mère des filles les enseignent l'*Eau et le feu* [Les joueurs doivent deviner où se trouve un

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

objet caché ; celui qui l'a caché leur donne des indications conventionnelles : il crie *Feu !* quand ils se rapprochent de l'objet et *Eau !* quand ils sont loin de lui]. Ils l'aiment fortement et jouent des heures. Sofia réussit à garder le rythme avec eux et à son tour elle trouve des cachettes très ingénieuses pour la « matriochka » russe en bois qui doit être cachée. Ensuite, ils essaient jouer au *Măgărușul* [*Jeu de l'âne*], que Răzvan leur fait connaître, mais Sofia n'a pas les habilités nécessaires et parce que le jeu n'était plus captivant, ils y renoncent. Parfois avoir des compétences similaires de jeu entre les partenaires est essentiel, d'autrefois, il est moins important, compte tenu du contexte.

Lors d'un pique-nique avec les parents, elles jouent en quatre *La chasse au canard*. Le jeu s'accommode au contexte : les parents éliminent les filles assez vite et ne les laissent pas être les « chasseurs », mais continuent en tant que « chasseurs » le père et Anastasia (vu les compétences nécessaires) tandis que la mère et Sofia restent les « canards ». Anastasia adapte sa performance du jeu au contexte, après avoir remarqué que sa mère prit les balles et reçoit des « vies » : elle jette la balle plus bas afin que celle-ci ne puisse plus l'attraper, alors que la responsabilité de toucher incombe à son père, qui jette fortement la balle, pour annuler les « vies » de la mère. Il ménage Sofia jetant doucement la balle. D'ailleurs, Sofia est encore trop petite pour ce jeu aux habiletés physiques et elle peut être éliminée facilement du jeu ; pourtant les autres la ménagent pour rester en jeu à la longue.

Pendant l'été, le père a eu comme mission d'emmener les filles dans le parc ; près de l'immeuble où ils habitent, les parents n'ont pas le courage de les laisser seules parce qu'elles sont petites et n'ont pas d'enfants de leur âge. D'habitude, dans le parc, elles rencontrent les copains d'Anastasia. Ils se donnent déjà rendez-vous pour la prochaine soirée et le groupe devient relativement stable. Sofia a de la chance car une copine, Carmen, a une petite sœur du même âge que Sofia et elles jouent ensemble quand le jeu des grands devient trop difficile. Par exemple, les camarades de classe d'Anastasia jouent fréquemment *Pays, pays, on veut des soldats*!, avec des garçons du même âge, dont on ne connaît pas les noms, en alternant les rôles. Avec leurs copains, Radu, Vlad ou Răzvan, Anastasia et Carmen jouent *Leapșa pe Coco* et *Leapșa pe culori* [deux

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

variantes roumaines du *jeu du loup*], en général, des jeux impliquant la course. Anastasia est contente de ces épisodes de jeu même si elle regrette de ne plus courir vite et d'être touchée souvent sans qu'elle puisse toucher un autre.

Conclusions

En conclusion, jusqu'à huit ans et deux mois (l'âge d'Anastasia) et cinq ans et cinq mois (l'âge de Sofia), les filles sœurs ont appris les mêmes jeux, mais elles ont des habiletés différentes, ce qui mène à des séquences de jeu plus ou moins réussies. Mais on doit observer que jusqu'à la fin de l'étude de cas, excepté le *Rummy*, qui est un jeu de stratégie aux règles élaborées, toutes les deux comprennent les jeux qu'elles performent et, même si elles n'en respectent pas toujours les règles, elles sont conscientes de leur importance et du fait qu'il faut les respecter.

En ce qui concerne la question qu'on s'est posé au début de l'étude de cas sur la manière des enfants d'apprendre les jeux formels, on considère qu'on peut tirer la conclusion que les adultes qui forment le premier groupe de l'enfant, celui familier, ont un rôle substantiel dans ce processus, d'une côté grâce à l'éducation pour la vie sociale et à l'action d'inculquer le respect pour la règle et la routine et, d'autre côté, en jouant avec eux.

Les adultes remplissent plusieurs fonctions par rapport aux enfants dans leur première époque de la vie : transmettre la signification ludique (ce sont eux qui enseignent les enfants que leurs actions sont des jeux) ; la fonction éducative ; la diffusion des jeux appartenant à l'héritage culturel ; être des partenaires de jeu et les initiateurs du premier groupe social de l'enfant ; servir de médiateurs dans le groupe d'enfants (du moins jusque ceux-ci acquièrent de l'indépendance). Les enfants apprennent des adultes de créer et négocier leur propre culture et société. Le fait que plus tard, ils se détachent des adultes, les nient et se rapportent d'une manière subversive à leur culture, ne doit pas nous étonner puisque ce sont les règles mêmes de la société humaine.

De nos observations liées à l'appréhension des règles, j'ai pu tirer la conclusion suivante : au moins jusqu'à huit ans, les enfants se transmettent par pratique les jeux ; l'enfant qui ne sait pas le jeu joue avec d'autres qui savent et qui l'acceptent dans leur jeu (jusqu'à cet âge, le degré d'acceptation est grand, les enfants maladroits, les joueurs mauvaises, sont reçus et tolérés dans le groupe). Rarement, les règles lui sont expliquées dès le début et jamais en totalité. Dans ces conditions, l'enfant apprend les règles suivant un de ces moyens :

– il agit par imitation, se faisant l'écho des autres et observant lui-même les règles ;

– il corrige lui-même sa manière de jouer en fonction des critiques des autres, ajustant en marche son comportement.

Il est intéressant que les autres s'adaptent au jeu du joueur inexpérimenté :

– ils ne le critique pas chaque fois qu'il fait une erreur (ce qui signifie, probablement, qu'il fera encore des fautes, apprenant ainsi plus lentement que si on lui montre le jeu dès le début, d'une manière correcte et cohérente) ;

– parfois, les règles sont changées en route si le plus petit ou faible ne peut plus jouer, l'intérêt étant que le jeu continue et ne soit pas interrompu.

Ainsi, le jeu se présente plutôt de la manière suivante : il y un noyau de règles et d'autres éléments structuraux, relativement peu nombreux, essentiels, connus par le groupe d'enfants ; ce noyau est actualisé pendant l'épisode de jeu, compte tenu du contexte situationnel (aptitudes des joueurs, envie, plaisir, temps, espace, intérêts personnels, relations d'amitié / antipathie, pression du leader, facteurs psychologiques, histoire du groupe, etc.), et auquel soit on ajoute de nouvelles règles soit on en réduit ou bien on change effectivement les règles. Dans ces conditions, le seul élément constant c'est le fait que les changements des règles doivent être acceptés, explicitement ou, le plus souvent, implicite-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ment par tous les joueurs. Tous sont d'accord avec le changement des règles ou le joueur mécontent sort du jeu ou le jeu finit. Un autre élément stable c'est le but du jeu qui doit être atteint à travers les règles ; celles-ci sont appliquées constamment et fonctionnent comme un moyen de contrôle.

L'attitude des enfants contemporains roumains envers les règles est différente de celle des garçons genevois du siècle passé, étudiés par J. Piaget. La règle est un élément de négociation et on n'a pas trouvé dans le milieu urbain roumain des situations dans lesquelles les enfants respectent absolument et constamment les règles, dans un intervalle relativement long. Les enfants qui dans un certain moment du jeu se fâchaient avec leurs partenaires parce que ceux-ci ne respectaient pas la règle, dans un autre moment du même épisode, eux-mêmes ne la respectaient plus s'ils pouvaient la manipuler pour en tirer profit. Les enfants savent que les règles doivent être respectées et ce principe apriorique même constitue le point de départ de toute manipulation.

Pas tous les épisodes décrits dans cette étude de cas se présentent dans les règles de l'art. Les descriptions, les classifications et les commentaires appauvrissent d'habitude le contenu de certains phénomènes, à travers la tentative d'établir des modèles (*patterns*) généralement valables. Certainement, ils en existent, autrement le phénomène ne serait pas reconnaissable et analysable. Pourtant, les épisodes du *jeu-en-contexte* montrent que les jeux doivent être conçus plutôt en tant que prototypes auxquels les enfants se rapportent sous diverses formes : par adhésion stricte, acception sous réserve, négation, omission ou même refus, ignorance, etc., facteurs qui appartiennent à la nature psychique imprévisible des joueurs. À tout cela on ajoute les contraintes sociales et culturelles.

Ainsi, le jeu, même s'il se fonde sur des composantes biologiques, psycho-physiques, est un phénomène culturel, modelé initialement par les adultes, ensuite par les enfants mêmes. Comme je l'ai déjà affirmé, je suppose que l'adulte est celui qui découpe de l'ensemble des activités des bébés et petits enfants des actions dont les traits sont similaires à ce que l'adulte appelle « jeu » et « jouer ». En grandissant, l'enfant apprend que certaines de ses activités représentent des jeux, et d'autres, non. Jusqu'à trois ans, ce processus est achevé dans la société urbaine roumaine et actuelle, dans laquelle le jeu est regardé avec intérêt par l'adulte et considéré un élément particulier de la culture infantile. L'enfant assumera l'idée que le jeu lui appartient et le représente. Les études psychologiques montrent qu'à l'âge de six ans, l'enfant désire de partager les activités de l'adulte qui est son modèle. Cependant, dans notre culture moderne, l'adulte ne l'accepte pas et l'envoie jouer ailleurs. Alors, l'enfant jouera et prendra distance envers l'adulte, tout en créant, à partir des éléments mis à disposition toujours par cette culture des adultes, sa propre culture. Ensemble, l'adulte et l'enfant, se rapportant l'un à l'autre, coopérant ou se niant mutuellement, forment ce qu'on appelle la culture infantile, dont le jeu formel reste un élément fondamental.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Notes :

[1] SUTTON-SMITH, B. *Overview. History of Children's Folklore*, en B. Sutton-Smith, J. Mechling, T. W. Johnson, F. R. McMahon (coord.), *Children's Folklore : a source book*, Utah State University Press, 1999; pp. 20

[2] ALTHABE, G., *Ethnologie du contemporain et enquête du terrain*, **Terrain**, 14, mars 1990, pp. 126 – 131

[3] PIAGET, J., *Le Jugement moral chez l'Enfant*, Presses Universitaires de France, 1932, trad. roumaine *Judecata morală la copii*, Éditions didactiques et pédagogiques, Bucarest, 1980

[4] SUTTON-SMITH, B., *A Syntax for Play and Games*, în Herron, R. E., Sutton-Smith B. (coord.), **Childăs play**, John Wiley&Sons Inc., New York, 1971

[5] GENVO, S., *Les conditions de validité de l'immersion vidéoludique : pour une approche descriptive de la jouabilité*, communication soutenue au CREM, Université „Paul Verlaine" – Metz, Centre de Recherche sur les Médiations, 1999, http://www.omnsh.org/auteur. php3?id_auteur=26

[6] HAY, D. F. , ROSS, S., DAVIS GOLDMANN, B., *Social Games in Infancy*, en SUTTON-SMITH, B. (coord.), *Play and Learning*, Gardner Press Inc., New York, 1979

[7] HUGHES, L. A., *Children's Games and Gaming*, en SUTTON-SMITH, B., MECHLING, J., JOHNSON, T. W., MCMAHON, F. R. (coord.), *Children's Folklore : a source book*, Utah State University Press, 1999

[8] On essaye ainsi de traduire l'expression américaine *gaming rules*.

[9] BURNS, T. A., *Fifty Seconds of Play : Expressive Interaction in Context*, en **Western Folklore**, vol. 37, no. 1, jan. 1978

[10] DELALANDE, J., *Cultures enfantines et règles de vie. Jeux et enjeux de la cour de récréation*, **Terrain,** no. 40, *Enfant et apprentissage*, mars 2003, pp. 99 – 114

[11] WINNICOTT, D. W., *Playing and Reality*, The Winnicott Trust et Paterson Marsh Ltd, 1996, trad. roumaine *Joc și realitate. Opere 6*, Éditions Trei, 2006

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Des objets « migrants » et leur production symbolique dans un monde ouvert"

Author: Simona Bealcovschi

How to cite this article: Bealcovschi, Simona. 2010. "Des objets « migrants » et leur production symbolique dans un monde ouvert". *Martor* 15: 121-126.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Des objets « migrants » et leur production symbolique dans un monde ouvert

Simona Bealcovschi

Préface

Il y a quelques années, je me suis trouvée impliquée dans l'organisation d'une exposition d'objets traditionnels provenant de la Roumanie. Après avoir vainement essayé de dialoguer avec les musées locaux, l'initiateur de ce projet a fait appel à notre département d'anthropologie dans l'espoir de trouver un public initié et sensible au discours du symbolisme de la culture matérielle. Notre directrice, qui connaissait mon expérience dans le domaine muséal, a considéré donc légitime de me mobiliser pour une cause qui lui semblait, avant tout, convenir à l'avancement des savoirs.

À différence des pratiques courantes des anciennes diasporas habituées à organiser des manifestations culturelles pour les membres de leurs propres communautés et qui se tiennent le plus souvent dans des centres culturels de quartier, ce projet ciblait surtout un public cosmopolite dans un milieu académique, voulant médiatiser l'originalité et la splendeur des certains objets traditionnels roumains, surtout de la poterie et des textiles. Cependant, nous étions fort conscients que dans une métropole multiculturelle comme Montréal, notre exposition aurait dû se détacher par une thématique particulière des expositions organisées annuellement par les centaines de communautés ethnoculturelles qui y habitent. Nous avons donc repensé tout le projet et décidé de centrer notre thématique sur l'objet qui accompagne la migration. Dans cette perspective, l'exposition devenait interactive incorporant autant des conférences que plusieurs médias, voulant faire autant le portrait d'une culture nationale que des pratiques culturelles de plusieurs générations de Roumains migrants. Cependant, le portrait de l'exposition nous a mis vite dans un embarras du choix ; les personnes plus âgées nous ont proposé généralement des objets folkloriques évocateurs du patrimoine national de la « haute culture » dans les mots de Hobsbawm (1983), comme des tapis, des tissus traditionnels, même des costumes populaires. Ce choix est typique de tous les immigrants aînés qui sont arrivés en Amérique du Nord il y a quelques décennies. Pour eux, la référence à leur identité antérieure encadrée par des structures nationales ou ethniques est toujours primordiale, car elle contient ces éléments qui leur ont conféré durant les années la stabilité et un ancrage spatio-temporel dans une communauté « traditionnelle » (pas communiste). Une rupture totale avec le passé aurait pu devenir une source d'angoisse, car il est difficile de se situer dans n'importe quel social quand on n'a plus de repères temporels. Pour ce groupe, l'identification avec une culture nationale traditionnelle, telle qu'ils l'ont incorporée et somatisée dans leur

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

passé était fortement puissante. À part de ce groupe d'immigrants aînés, les jeunes dernièrement déménagés au Canada en pleine époque de la mondialisation et de l'immigration économique, avaient amené avec eux pour la plupart des cas, des objets souvenirs très personnels ou des objets d'affection qui leur rappellent un monde composé de réseaux d'amitié, si éphémères dans la quotidienneté nord-américaine. Les images iconiques que les générations des aînés avaient sélectionnées pour représenter la culture nationale et leur communauté « imaginée » ne correspondaient aucunement avec l'image globale d'un monde postmoderne que les jeunes expérimentaient, surtout au niveau de nouvelles technologies qui leur permettent dorénavant de reconstruire en tout le temps le monde affectif perdu.

Cet aspect m'a fait beaucoup réfléchir à la façon dont on choisit les objets qui nous accompagnent dans nos déplacements et migrations. Leurs significations et multiples fonctions sont partiellement explorées dans cet essai qui fait partie d'un manuscrit laissé en oubli face à la cavalcade des sujets politisés qui ont envahi les nouvelles avenues de la littérature académique des sciences sociales. Certaines parties, cependant ont été présentées dans des conférences, cours et ateliers. Les autres sont toujours en attente d'un néo-classicisme dans le domaine.

Montréal, 2008

« ... tout objet ancien est beau parce qu'il a survécu et devient par là le signe d'une vie antérieure. C'est la curiosité anxieuse de nos origines qui juxtapose aux objets fonctionnels, signes de notre maîtrise actuelle, les objets mythologiques, signes d'un règne antérieur. Car nous voulons à la fois n'être que de nous-mêmes, et être de quelqu'un » (Baudrillard, 1968 :100)

L'objet qui accompagne nos migrations

Qu'il s'agisse d'un déménagement temporaire ou d'émigration, tout départ est un acte de dislocation et de fragmentation, à la fois une rupture et une inauguration.

Pourquoi choisit-on de mettre dans nos valises cet objet, et pas un autre ? Quel lien, quelle logique, détermine ce dernier choix ? Quelles fonctions acquiert-il ? Qu'est-ce qu'il génère ? De la tristesse ? Du réconfort ? De la nostalgie ?

Supposons que la plupart des objets qui nous accompagnent dans notre départ soient des objets intimes, des objets d'affection qui ont déjà marqué notre espace domestique dans le passé et qui nous « parlent » non par leur performance, mais par leur signification reliée à de certains moments de notre vécu et de notre imaginaire. Dans ce sens, leur connotation est particulière, car elle dépasse leur aspect instrumental. L'objet-migrant devient ainsi un véhicule pour un retour dans le temps, comme il devient à la fois une représentation d'une chose absente, un vrai « lieu de mémoire » (Nora, 1986) qui renvoie à une essence ou entité lointaine avec laquelle notre Soi entretient des liens profonds, lesquels ne vont nécessairement se concrétiser.

Manifestement, parmi d'autres raisons pratiques ou subjectives, le choix de l'objet qui nous accompagne (que j'appelle l'objet « migrant ») dérive de son attachement à la définition identitaire et aux dynamiques du Soi. Comme nous le savons, la construction de l'identité peut se définir en fonction de plusieurs temporalités et surtout en fonction de plusieurs zones géopolitiques réelles ou imaginées, comme le propose Anderson (1991).

L'objet-signe et ses fonctions

Un grand nombre des objets qui nous accompagnent dans la migration ont eu initialement une fonction pratique de marchandise à valeur économique établie dans un contexte historiquement donné. Ils peuvent être utiles ou inutiles, mais ce qui est important est leur valeur symbolique de médiation entre plusieurs temporalités et leur pouvoir de signifier. À ce niveau, tous ces objets se constituent dans un système

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

« grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée » (Baudrillard, 1968 : 104), sans pourtant s'éloigner complètement de sa dimension mercantile. L'objet « migrant » peut simultanément incarner le passé, le lignage, la culture nationale originaire, le territoire, la langue et projeter à la fois tout degré d'appartenance, d'inclusion ou d'exclusion, avec tous ceux-ci. Il peut ainsi transcender sa dimension pratique et acquérir d'autres fonctions : affective, symbolique et esthétique, qui le range parmi les objets aimés, dont la puissance évocatrice est fétichisée, car, « toujours [,] ce qui manque à l'homme est investi dans l'objet » (Baudrillard, 1968 :100).

L'identification qui se réalise à travers l'objet « migrant » est possible, car l'objet en soi est avant tout un signe. En tant que signe il contient et accumule une multitude de symboles, il communique des messages et des significations et représente et réinvente des fragments d'un vécu antérieur. Par exemple, un ancien moulin à café d'antan, que les parents ou les grands parents ont utilisé comme un simple ustensile pour préparer le café, devient un signe du passé perdu et, comme tout signe déraciné du contexte immédiat, il est métonymique, ce qui veut dire qu'il peut se lier à des représentations multiples par l'effet des significations qu'il déclenche en chaîne (Lacan, 1966). L'objet peut donc entretenir plusieurs rapports sémiotiques avec une multitude de domaines/catégories telle que le Soi, l'identité de clan, la famille, le groupe d'appartenance locale ou nationale, la temporalité, le territoire, la culture.

Le moulin à café de ma grand-mère devient ainsi un signifié/*symbole* du regroupement familial, de la cuisine. Métaphore par excellence de la chaleur, associée au feu et à la préparation des plats, elle est reliée métonymiquement à la féminité protectrice et à l'intimité. Et si le moulin à café peut activer plusieurs signifiés, il est aussi vrai qu'il acquiert de nouvelles fonctions par rapport à sa fonction pratique d'antan ; ainsi, il acquiert une fonction esthétique, même exotique, d'objet venant d'un espace lointain est-européen et déplacé vers un autre espace et cadre

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

temporel, celui d'une contemporanéité nord-américaine. En tant qu'objet « migrant », il est donc signe de ce jeu de dédoublement du pouvoir quand les puissants et les moins puissants (et l'immigrant quasiment toujours fait partie de cette dernière catégorie) tentent de transformer le symbolisme pour avancer leur propre position vis-à-vis de l'autre, recapturant le capital culturel perdu par le déplacement.

La fonction biographique et son rapport au Soi

En dépit de leur air vétuste et inutile, les objets domestiques, parfois peu gracieux, comme de certains bibelots ou cadres, deviennent des symboles de notre identité intime. Ils peuvent activer notre mémoire « involontaire », si, à l'instar de Proust, on reconnaît que le passé se loge dans ces objets. Déclenchant des expériences sensorielles et affectives par leur odeur, leur texture, leur masse et par leur forme, ils ont l'incroyable capacité de mobiliser ou d'inhiber le Soi, de l'augmenter ou de l'anéantir. Ils sont ainsi, dans une deuxième lecture, des supports mnémoniques qui bloquent et cachent les coupures définitives avec le passé. Ils nous font vivre dans cette temporalité particulière, de passé-présent continuel (« What Was Is, What Is Was », pour reprendre Nancy Chodorow, 1998) propre aux individus ayant connu l'exil : un gadget, un jouet, une lettre, une photo, un souvenir, une chanson, un plat, une odeur, peuvent activer notre mémoire et la réversibilité temporelle, dans le sens bergsonien. En effet, nous arrivons ici à la définition lévi-straussienne du temps mythique, bidirectionnelle et sans causalité unilinéaire. Objet « migrant » et objet témoin à la fois, il nous renvoie à une dimension de glissement temporel, oui, mais aussi de scission temporelle.

L'objet « migrant » nous installe dès le début de notre éloignement dans une sorte de mélancolie temporelle et nous lance dans un inédit parcours « biographique », car la polyvalence de ses significations le coupe, paradoxalement, de tout contact avec le présent. Cette lecture biographique de l'existence des objets (leur origine, leur fonctionnement, leurs histoires, leurs maîtres) incorpore nos liens au passé, mais également la mémoire des habitudes et des routines qui y sont liées. Chaque objet, notait Baudrillard, est à mi-chemin entre une spécificité pratique et une suite d'habitudes : « [L]'objet devient d'ailleurs immédiatement support d'un réseau d'habitudes, point de cristallisation de routine du comportement. Inversement, il n'est peut-être pas d'habitude qui ne tourne autour d'un objet. Les uns et les autres s'impliquent inextricablement dans l'existence quotidienne » (Baudrillard, 1968 : 113).

Ainsi, bien que le moulin à café de ma grand-mère ait acquis de nouvelles significations, celle notamment d'objet exotique et esthétique, sa perte de fonction initiale porte surtout sur l'anéantissement de tout un ancien ordre ontologique et temporel, marqué par la ritualisation du petit détail quotidien et par le gestuel de travail, un monde où les gens prenaient le temps de moudre le café, d'allumer le feu, de préparer des plats fins, de boire et de discuter ensemble. Un monde où les objets, moins nombreux et performants, en comparaison avec la prolifération qui marque la société de consommation contemporaine, étaient de vrais médiateurs de la relation humaine par leur circulation continuelle à l'intérieur des communautés. Car entretenir les bons rapports à l'intérieur des communautés traditionnelles se réalisait par le biais des relations de réciprocité et d'entraide, anciennes formes de socialité et pratiques de vivre ensemble.

Comme on le sait, le temps est une construction sociale et culturelle qui « appartient à l'économie politique des relations entre individus et nations ». Comme Rutz (1992) le notait, dans certaines sociétés, l'utilisation du temps ne doit pas être envisagée selon un principe d'efficacité, comme en Occident, mais selon d'autres significations qui définissent les rapports et l'existence de l'être ? Que signifie, pour les personnes qui

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

s'y adonnent, le temps passé ensemble ? Rutz amène comme réponse : « The more one shares time with others by sitting, talking, and drinking *kava*, the greater mutual respect and love. One must be „released" by others from temporal bonds that bring people together and hold them » (Rutz, 1992:5).

Manger et passer du temps ensemble n'est pas seulement une forme traditionnelle de socialité, de valorisation de l'informel et du privé, mais surtout une forme du désir de l'Autre et une façon de renforcer le sens du soi. Le moulin à café roumain de ma grand-mère rangé sur une étagère dans une cuisine moderne nord-américaine ne peut qu'évoquer une suite d'absences ; l'absence d'une voisine bavarde qui s'installe pour des heures dans ta cuisine pour te raconter les derniers commérages du voisinage, l'absence des odeurs et des vapeurs des soupes aux épices fortes qui bouillent pendant toute la matinée, l'absence, enfin, de cette intimité particulière, un peu triste qui s'attache à tout ce qui était manuel, vieux, usagé, désuet, aggloméré, inutile, exposé et qui, cependant, continue à charmer les glaneurs de nos jours.

Dans ce sens, la question de ce qu'est l'objet « migrant » devient : les objets décontextualisés par l'immigration sont-ils toujours capables de symboliser un contexte perdu ? Ou la décontextualisation due à l'immigration a-t-elle effacé toute signification, transformant l'objet en « lieu » d'une projection de l'imaginaire, en simulacre ou idéalisation de la réalité ?

Déplacés, les objets « migrants » sont devenus des reliques, des objets exotiques hors contexte. Comme Lévi-Strauss l'a précisé, les objets isolés « comme les mots du langage, [...] ne contien[ent] pas en soi toute [leur] signification. Celle-ci résulte à la fois du sens que le terme choisi inclut, et des sens, exclus par ce choix même, de tous les autres termes qu'on pourrait leur substituer » (Lévi-Strauss, 1989 : 189).

Conclusion

Appartenant également au passé et au présent, l'objet « migrant » nous incite à vivre dans une temporalité continuellement réinventée qui devient un écran où sont projetées les formes dynamiques du Soi, désormais déracinées et décontextualisées dans l'espace, mais régénérées dans le temps. Étant donné l'importance de la dimension temporelle pour le Soi, l'objet devient le signifié d'un Soi « flottant » ; il est un agent qui resubjectivise à l'intérieur d'un processus primordialement épistémologique de transformation identitaire.

Ce dynamisme semble générer les fonctions multiples de l'objet et sa capacité de déclencher des chaînes de signification apparemment hétérogènes. Dans cette perspective, il devient autant un « lieu de mémoire » qu'un « lieu de pouvoir » de l'imaginaire. Il va au-delà de sa fonction initiale ; relié à la définition individuelle à travers des marqueurs et décontextualisé, il acquiert une fonction purement sémiotique attachée à un système culturel absent.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Bibliographie

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.

BAUDRILLARD, Jean (1968) *Le Système des objets*, Paris, Éditions Gallimard.

BEALCOVSCHI, Simona (2009). « *Internationalising the local : Re-structuring tie and space in Sibiu-Hermannstadt, Romania* » conférence, *The Local and the Global-Practices and Politics of Representing, Narrating and Negociating the Past*, Université du Luxembourg.

CHODOROW, Nancy (1989) *The power of feelings: Personal meaning in psychoanalysis, gender, and culture*, New Haven, Yale University Press.

HOBSBAWM, Eric J (1983) *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press.

LACAN, Jacques (1966) *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1989). « La Voie Des Masques », dans *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Éditions Plon, 1989 : 185-201.

NORA, Pierre (1986), (dir.) *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Gallimard.

RUTZ, Henry J. (1992), (dir.) *The Politics of the time*, Washington, D.C., American Anthropological Association.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Les pratiques gastronomiques en Relation"

Author: Sonia Catrina

How to cite this article: Catrina, Sonia. 2010. "Les pratiques gastronomiques en Relation". *Martor* 15: 127-136.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Les pratiques gastronomiques en Relation

Sonia Catrina

Cette étude[1] articule quelques réflexions concernant les effets du tourisme sur l'identité des amphitryons ayant développé des entreprises touristiques dans l'espace rural de Maramures (région située dans le Nord de la Roumanie à la frontière avec l'Ukraine) et des vacanciers qui se rendent dans cette région. Nous allons traiter la question d'une construction identitaire dans le contexte de la cuisine (en tant que lieu et pratique).

Le tourisme rural développé dans des communautés rurales de Maramures induit une relation de soi à l'autre et crée un contexte interactionnel entre amphitryons, en tant que propriétaires de pensions touristiques, et touristes, roumains ou étrangers. Dans ce contexte de contact, nous considérons que les amphitryons et les touristes sont des actants qui entretiennent les uns avec les autres des relations d'échange. En utilisant l'approche relationnelle, nous considérons que l'identité de l'un ou de l'autre n'est pas donnée en soi et pour soi mais elle se construit toujours en relation à autrui[2]. Comme dans un système configurationnel, ce genre d'interdépendance suscite un ensemble de réactions de la part des participants à la relation et génère la structure globale de leurs actions. La cuisine est donc considérée comme une zone de contact entre Soi et l'Autre où chacun des participants à la relation met à l'épreuve son identité qui peut être modelée pour répondre aux attentes de l'Autre. Quant à l'amphitryon, sa liberté d'action est limitée par le touriste. Il lui impose des façons de faire spécifiques ce qui joue sur son identité. Par conséquent, l'amphitryon en tant individu est en « (dé)formation » constante selon la « configuration mouvante des relations dans lesquelles il se trouve » (Elias, 1970). L'influence du propriétaire de pension touristique sur le touriste n'est peut être pas de la même nature ou intensité. Néanmoins, l'influence est mutuelle. Ainsi, analysant la dynamique de la relation établie entre l'amphitryon et le touriste qui mène à des « situations d'équilibre et/ou de déséquilibre identitaire », l'accent de cet article tombe sur les « jeux de force » (Norbert Elias) qui passent par des négociations identitaires surprises dans et par la cuisine.

Les propriétaires des pensions touristiques rurales de Maramures proposent aux touristes une gamme diversifiée d'activités touristiques inspirées de leur identité. Certaines activités sont en liaison avec l'agriculture, devenue support de l'agrotourisme, une des formes les plus fréquentes du tourisme rural de Maramures. Le développement de l'agrotourisme, leur a permis d'entreprendre des activités diverses sur leurs terres agricoles : ils se sont principalement concentrés sur la découverte des activités à la ferme : traite, fauchage, transport du foin en charrette tirée de chevaux etc. D'autres proposent aux touristes des activités d'accueil à la ferme avec dégustation des produits tradition-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

nellement obtenus, des visites à la bergerie avec dégustation des produits tels : le fromage, la crème fraîche, le lait caillé. L'agriculture constitue également la base pour la cuisine offerte aux touristes. Cette cuisine se fonde sur des produits du terroir. Les techniques d'obtention de ces produits se moulent sur des savoir-faire empiriques.

Manger du « traditionnel »

Pour désigner la gastronomie proposée aux touristes, les propriétaires de pensions touristiques utilisent le terme « traditionnel ». Un des propriétaires de pension touristique nous livre une explication du terme « traditionnel » dans le contexte de la cuisine. Selon lui, une cuisine « traditionnelle » se réfère en premier lieu à des aliments obtenus chez l'habitant de la région de Maramures. Les produits achetés dans les supermarchés ou aux marchés, à part ceux qui ne peuvent pas être produits chez eux, ne font pas partie d'une cuisine traditionnelle. Une cuisine traditionnelle s'oppose en égale mesure à une cuisine à base de recettes trouvées dans des bouquins spécialisés. Pour qu'elle soit « traditionnelle », elle doit être également une cuisine régionale et les plats préparés selon des recettes apprises en famille. Une cuisine « traditionnelle » doit nécessairement résulter d'une pratique et d'un savoir-faire « traditionnel » :

Je crois que faire du « traditionnel » signifie faire du « naturel » avec des produits de notre région. De la viande, du lait, des œufs, nous produisons tout ça chez nous. (...) Nous n'utilisons pas de recettes lues ailleurs. Au contraire : ce sont des plats de chez nous que ma femme a appris à préparer. (...) Nous n'avons pas de recettes spéciales. Généralement, ce sont des plats traditionnels : des soupes à base de viande ou de légumes. (...) Nous n'achetons pas de produits surgelés. Nous devons tout préparer dans notre propre cuisine : de la viande taillée et hachée, des pommes de terre épluchées et d'autres produits de ce genre.[3]

Les productions agricoles et alimentaires locales et traditionnelles reposent sur des savoir-faire et des pratiques en lien avec l'utilisation du milieu environnant. Ce milieu est considéré comme non-pollué. La cuisine traditionnelle des ruraux de Maramures est écologique dans le sens que les aliments sont le résultat de l'agriculture biologique. Les propriétaires de pensions touristiques présentent les plats offerts aux touristes comme basés sur des produits du terroir, naturels et écologiques, et sur une viande fraîche et provenue des animaux élevés en plein air avec des produits céréaliers écologiques :

(...) [Nous produisons] tout dans notre ferme. Ici, nous obtenons des produits agrobiologiques. Tout est naturel, on n'utilise pas de substances chimiques. (...) Nous élevons des moutons, des vaches, des cochons, des poules que nous sacrifions. C'est ça l'idée : de mettre en valeur ce qui nous appartient, pas d'en acheter ailleurs !

Les propriétaires de pensions touristiques savent que les touristes apprécient l'alimentation naturelle, fraîche et biologique produite chez l'habitant à celle achetée aux magasins qui ne détient certainement pas les mêmes propriétés. Ils créent ainsi leur offre touristique sur cette idée. Les produits du terroir que les propriétaires de pensions touristiques de Maramures utilisent pour la cuisine des touristes sont le résultat des traditions et des savoir-faire locaux. Ces qualités les différencient parmi d'autres produits du même genre. Ce sont des produits qui proviennent « d'un territoire délimité et homogène et dont les caractéristiques qui le distinguent de façon significative des produits de même nature reposent sur la spécificité de ce territoire. Ses caractéristiques dépendent à la fois des particularités du milieu, comme la géologie, le climat ou le relief, de savoir-faire ainsi que de savoirs traditionnels ou émergents » (Solidarité rurale du Québec, 2003, p. 6). Les produits utilisés pour faire de la « cuisine touristique » sont désignés par des traits qui renvoient à la spécificité de cette cuisine qui se construit par différence avec d'autres cuisines d'ailleurs. L'appartenance au

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

territoire rural de Maramures et le recours au savoir-faire traditionnel sont les ingrédients les plus importants qui dénomment cette cuisine.

Les produits du terroir – une ressource utilisée dans la gastronomie touristique

Les ruraux de cette région sont habitués à utiliser le fumier à la place des engrais chimiques. Comme ils élèvent des animaux sur leurs terres, l'acquisition du fumier ne leur pose pas de problèmes. Il le ramasse, ensuite, en automne, il l'éparpille sur la terre qui sera cultivée. Le fumier est laissé en maturation pendent l'hiver pour se constituer en engrais naturel pour la nouvelle production. Cette pratique ancienne renvoie à des savoir-faire empiriques que les parents leur ont transmis. Les propriétaires de pensions touristiques s'y sont inspirés et ont structuré une offre gastronomique du terroir dont la logique privilégie la reproduction des savoir-faire transmis.

La mise en scène des produits alimentaires obtenus selon de « recettes anciennes » lors des visites des touristes à la ferme légitime les savoirs empiriques que les ruraux ont acquis de leurs parents. Ces savoirs empiriques passés dans le système de production (empirique) dont les propriétaires de pensions touristiques de Maramures sont encore les dépositaires « restituent la valeur d'authenticité » pour certains produits obtenus de façon artisanale. Ils sont la « garantie d'une transmission sans faille » (André Micoud, 2004, p. 20) des pratiques et donc d'une identité incontestable.

Il est indéniable de dire que les propriétaires de pensions touristiques misent sur plusieurs qualités de la gastronomie (« savoir-faire », « authenticité », « tradition »). Leur cuisine construite de cette façon et intégrée dans leur offre touristique est ainsi transformée en objet d'action personnelle. De ce point de vue, la gastronomie de la région de Maramures peut être considérée comme un « construit social qui participe à la spécification de ces communautés rurales » (Jacinthe Bessière, 2000, p.1), certes en mutation[4]. Elle est intégrée aussi dans une dynamique de développement local, en mobilisant de différents acteurs, tels le Ministère du tourisme, les ONG militant pour le tourisme (ANTREC et OVR), les différentes agences de tourisme et les propriétaires de pensions, autour de projets de développement économique régional.

L'évocation des produits du terroir dans les pratiques culinaires des amphitryons de Maramures et des savoir-faire « traditionnels » qui sont à la base de leur obtention pose la question des usages et d'instrumentalisation des identités. L'identité territoriale culinaire mise en avant par les prestataires dans le tourisme devant les touristes légitime leurs actions de valorisation de la gastronomie dans le tourisme en tant que « ressource symbolique » (Michel Rautenberg, 2003, p. 281). La gastronomie de Maramures est une « ressource culturelle », puisque les savoirs et savoir-faire empiriques présentés aux touristes lors de l'accueil à la ferme sont partie prenante de l'identité des propriétaires de pensions touristiques rurales. L'agriculture qui légitime ce genre de produits obtenus à la ferme est à la fois une ressource financière importante pour les projets d'accueil touristique entamés dans le Maramures, étant non seulement un instrument de construction identitaire, mais aussi un outil de valorisation économico-touristique de ce territoire.

La gastronomie – entre transmission et construction sociale

Dans la promotion des produits gastronomiques « traditionnels », la tradition renvoie aux façons de faire qui sont perçues comme très anciennes, alors que parfois ces façons de faire ont été acquises récemment par l'intermédiaire des recettes lues, vues ou entendues quelque part. N'oublions pas que la gastronomie dans tout le pays à l'époque d'avant des communistes, n'était pas très diversifiée à cause de la pénurie des aliments. Cependant, le mode spécifique de préparation des aliments et l'usage fréquent dans la

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

préparation des repas de certains produits tels le fromage ou la crème fraîche obtenus de façon empirique dans tous les foyers, détermine l'association de la gastronomie à la tradition.

Néanmoins, il semble que le contexte dans lequel se développe l'agrotourisme se construit en opposition avec celui des années passées sous le régime communiste. Ce contexte particulier que fut le régime totalitaire en Roumanie contribue à la création d'une image appauvrie de l'alimentation. En raison de la pénurie alimentaire et de la rationalisation des aliments, les gens recherchaient plutôt à satisfaire leurs besoins alimentaires et non à constituer leur cuisine en élément référentiel pour leur région. Le constat que la gastronomie n'avait pas la portée d'aujourd'hui, celle d'élément identitaire, nous conduit à l'idée que vraisemblablement nous assistons actuellement à un changement profond des valeurs attribuées à l'alimentation.

Dans le cadre de l'agrotourisme, les gens se sont regardés de façon réfléchie et ont essayé de mettre en évidence tous les éléments qui définissaient leur identité. La gastronomie est considérée comme un des éléments identitaires des gens vivant dans la région de Maramures et de ce fait mise en avant dans les pratiques touristiques. Elle est authentique puisqu'elle ne se ressemble pas à d'autres cuisines du pays ou d'ailleurs. L'authenticité renvoie directement à la tradition grâce aux moyens d'obtention des produits qui sont à la base de la cuisine de Maramures et de la façon de les préparer. Cependant, la gastronomie est à la fois saine, grâce aux modalités de production traditionnelle basées surtout sur la force humaine et animale de travail, un ensemble réduit d'outils de travail (parfois rudimentaires), et les engrais naturels de provenance animalière. Dans le contexte actuel, où l'on permet le rajout alimentaire des ingrédients malfaisant à la santé (tels les aditifs alimentaires), les gens se sont retournés vers une gastronomie saine et écologique. D'ici l'engouement d'une cuisine saine et écologique des gens qui se rendent dans la région pour « consommer de l'authentique ».

La gastronomie – une question de demande sociale

La façon dont les amphitryons conçoivent leur gastronomie et les modes de sa valorisation en présence des touristes nous ont conduit à prendre en compte la demande sociale. En effet, la qualité des produits proposés aux touristes pour la consommation est réponse à une demande des visiteurs dans la région à satisfaire dans le cadre d'une restauration en tourisme. Effrayés d'une alimentation nuisible à la santé, les touristes-consommateurs réclament à leurs hôtes des produits de qualité (sains). Cela impose aux amphitryons une certaine conduite au sujet de la gastronomie. Les produits du terroir, naturels et biologiques, satisfont largement la demande de produits dits de qualité.

A côté de cette exigence de qualité des aliments, une autre valeur est réclamée par les touristes arrivés dans les villages ruraux touristiques de Maramures : ils demandent aux amphitryons d'associer la gastronomie à la « tradition ». En effet, les « touristes-consommateurs de traditionnel » désireraient non seulement voir de la tradition étalée partout[5], mais aussi en consommer au sens propre du terme. Et comme la gastronomie est un des éléments importants de l'agrotourisme, elle doit être nécessairement une gastronomie « traditionnelle ». Suite à la demande touristique, la « tradition » intervient dans la dénomination de la gastronomie. Tout ce qui vient de la tradition est considéré comme étant « authentique », et de ce fait intéressant. Ce qui n'est pas ancré dans la tradition, n'est pas authentique, et donc ordinaire pour les étrangers à une région, quelle qu'elle soit.

Ces aspects de la gastronomie, qualité et « tradition » / « authenticité », sont ponctués par le Ministère du tourisme dans le cadre législatif mis en place pour les propriétaires de toutes les structures d'accueil, et soulignés par les ONG ou les agences de tourisme dans les pages publicitaires pour cette forme de tourisme, et même par les propriétaires de pensions touristiques dans le

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

discours qu'ils construisent au sujet de la gastronomie.

Ces points qui apparaissent constamment dans la publicité du Maramures touristique sont suffisants pour séduire les touristes et les amener à rechercher du tourisme rural. La présence d'un touriste-passionné de « traditionnel » (que cette marque de « traditionnalité » soit présentée sous une forme matérielle ou immatérielle) introduit à la fois la patrimonialisation comme inhérente à l'expérience touristique dans le milieu rural de Maramures. A part la patrimonialisation de l'habitat[6], on assiste dans les communautés rurales de Maramures à une patrimonialisation de la gastronomie. Quand les amphitryons posent des étiquettes à leurs produits obtenus à la ferme en les promouvant comme traditionnels, ils les emblématisent et surinvestissent symboliquement et même patrimonialisent. Et ils le font à l'attention d'un autre[7]. Destinée à une nouvelle fonction, touristique, la gastronomie est patrimonialisée. Les mécanismes constitutifs de démarches de valorisation patrimoniale gastronomique sont producteurs d'une dynamique de développement touristique territorial. La patrimonialisation de la gastronomie correspondrait à une construction de valeurs partagées dans l'échange et la rencontre entre des acteurs aux référents culturels distincts. Les propriétaires de pensions touristiques valorisent leur patrimoine. Ils le font pour se mettre en valeur devant un Autre-le touriste et asseoir une identité régionale. Les touristes deviennent ainsi des « agents du processus de patrimonialisation ». La présence du touriste en tant que spectateur de la construction gastronomique patrimoniale nous permet d'affirmer qu'« il ne peut y avoir du patrimoine s'il n'y a pas de mise en scène destinée à un tiers », en essence le touriste. Selon Jean Davallon (2000), le patrimoine a une « fonction sociale », une « opérativité symbolique », étant un dispositif communicationnel qui implique une relation avec l'Autre et acquiert du sens dans une dimension médiatique de « mise en exposition » pour le regard de l'Autre ». En ce sens, la gastronomie correspondrait à une construction de valeurs partagées dans l'échange, la rencontre et la « confrontation » avec de nouveaux acteurs, tels les touristes, qui, « ne participant pas directement au système productif », deviennent des agents indirects du processus de patrimonialisation. La cuisine patrimonialisée met en dialogue l'entrepreneur et le touriste-consommateur et opère ainsi une médiation de ce territoire mis en tourisme dans la construction identitaire réalisée par les amphitryons.

La cuisine - un endroit spécial pour prendre le repas

La cuisine en tant que lieu (non seulement comme pratique) ne pouvait pas manquer de réflexion dans le cadre d'une entreprise touristique. En effet, elle y occupe une place très importante autant pour les propriétaires de pensions touristiques, que pour les touristes. Dans les lignes qui suivent, nous allons voir comment la cuisine est fabriquée en tant que lieu.

Pour servir le repas aux touristes, les propriétaires de pensions touristiques se servent soit de la cuisine (sorte de « dining room »), soit de la salle de séjour (« living room »), selon leurs possibilités et les envies des touristes logés chez eux. La cuisine où l'on sert les repas aux touristes est une chambre équipée tout comme une cuisine véritable, mais avec une fonction tout à fait différente de celle où les hôtes préparent les plats des touristes ou dont ils se servent quotidiennement. Cette cuisine « propre » n'est jamais utilisée par ses propriétaires pour préparer les plats, que ce soit pour leur propre consommation ou celle des touristes. Néanmoins, elle peut servir aux vacanciers afin de réchauffer de divers plats ou boissons ou même pour cuisiner de temps en temps. Elle perd ainsi sa fonction principale d'endroit privilégié pour cuisiner afin de devenir un simple endroit pour prendre le repas. Cette cuisine propre a seulement un usage touristique.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Dans d'autres pensions touristiques on peut trouver une salle spécialement aménagée avec des tables et chaises pour prendre les repas, tout comme dans un restaurant. En général, cette salle n'a qu'une seule destination : endroit utile à prendre les repas, jamais utilisé pour réchauffer des plats/boissons, pour cuisiner non plus. Elle peut être soit totalement séparée de la cuisine et donc de la vue des touristes, soit contiguë à la cuisine. Dans ce dernier cas, les deux pièces sont séparées par un demi-mur, la préparation des plats se réalisant sous les yeux des touristes qui peuvent y jeter de temps un temps un regard intéressé.

La majorité des propriétaires de pensions touristiques cherchent à créer pour les touristes un endroit spécial qui dépasse celui ordinaire de la cuisine ou de la salle à manger et surtout que l'on ne trouve pas chez un autre entrepreneur. Certains peuvent aménager une sorte de terrasse à l'extérieur de leurs pensions, appelée « foi or ». Une cuisine ou une salle à manger dans la pension, il y en avait, mais certains entrepreneurs ruraux ont voulu créer quelque chose de spécial dans la nature, à utiliser quand il fait beau dehors. Ces propriétaires de pensions touristiques harmonisent ainsi l'endroit où l'on mange à l'habitat paysan. Ces endroits spéciaux font ainsi preuve de la créativité de leurs propriétaires, mélangeant l'utilité au plaisir de manger à l'extérieur. Prendre le repas en plein air, parfois sous l'endroit utilisé comme dépôt du foin ou à côté du foin ramassé sous la forme de petites meules, « căpițe », rend aux touristes la confiance de se trouver dans un espace « traditionnel ».

La cuisine – espace mixte et lieu privilégié d'échange

Dans les entreprises touristiques de Maramures, les femmes-entrepreneures assument généralement l'ensemble des tâches domestiques, telle la cuisine. Elles sont non seulement attachées à la cuisine en tant que lieu, mais aussi comme pratique. Ce sont les femmes-entrepreneures qui prennent des décisions concernant le rangement de la cuisine, et de l'endroit où les touristes vont prendre le repas (certainement différent de l'endroit où elles cuisinent ou, au moins, séparé, comme nous l'avons constaté). Ce sont elles qui décident quelle sorte de plats préparer aux touristes et selon quelle recette.

La cuisine où les femmes-entrepreneures passent beaucoup de temps pour satisfaire leurs visiteurs est un lieu féminin d'imagination où s'expriment des pratiques alimentaires, parties prenantes des savoir-faire traditionnels et modernes à la fois. La cuisine se constitue donc en espace dont les femmes-entrepreneures détiennent le contrôle.

La cuisine, le lieu où les femmes-entrepreneures passent leur temps pour préparer les plats pour les touristes, toute comme pour leurs familles, « médiatise le rapport » (Yvonne Verdier, 1969, p. 49-57) entre les hommes et leurs familles. L'homme est le mari d'une femme-entrepreneure, quelqu'un de l'intérieur de la maisonnée. Cependant, à cause de leur travail, les hommes-entrepreneurs sont absents la majeure partie de leur temps de la pension touristique, c'est pourquoi ils ne participent pas systématiquement à tous les aspects de cette entreprise rurale. C'est un boulot qui revient habituellement aux femmes, que ce soit pour les touristes dans le cadre de leurs entreprises touristiques ou pour leurs familles. Les femmes-entrepreneures médiatisent à la fois les rapports entre les personnes connues, leurs familles étendues ou co-villageois qui peuvent être présents à un moment donné au foyer, et celles inconnus, les touristes - personnes étrangères à leurs foyers. Les femmes sont celles qui font le pont de liaison entre les touristes et leurs familles et parfois avec leur communauté à laquelle elles les introduisent. Elles entretiennent donc le rapport avec l'altérité.

La cuisine des propriétaires de pensions touristiques en tant que lieu de représentation est un espace féminin de symbolisation. Parfois l'homme aussi peut y prendre part, au même titre que le touriste qui veut participer à la pré-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

paration des plats qui vont lui être servis. La représentation dont participe la cuisine concerne en conséquence autant la communauté d'accueil, les indigènes de Maramures, que la société des touristes, les « intrus » dans la quotidienneté des propriétaires de pensions touristiques. La cuisine devient par la sorte un espace mixte, fermé et à la fois ouvert, intérieur et à la fois extérieur, personnel et à la fois étranger.

La cuisine, quotidiennement espace privé, indicateur d'individuation et lieu d'identification d'un groupe domestique traditionnel, endroit où s'organisait la complexité de sa vie quotidienne, devient véritablement, une fois avec la présence du touriste, le lieu où se rencontrent l'intérieur et l'extérieur, l'intimité et l'intrus. La cuisine devient, au même titre que les autres chambres où le touriste est accueilli, lieu de sociabilité, espace du privé et du public, « prolongement de la rue dans l'habitat ».

La gastronomie : entre identité et altérité

L'image du touriste qui chaque jour déguste les plats offerts par le villageois, entrepreneur rural dans le domaine du tourisme, ressemble à celle d'une personne qui prend part à un vrai festin. Ces images diffèrent des images de la nourriture habituelle de la vie privée dont on ne peut pas trouver une signification autre que celle de satisfaction personnelle, intime. A travers les plats qu'il ingère pendant son séjour dans les communautés rurales de Maramures, des plats traditionnels totalement différents de son alimentation ordinaire, le touriste doit faire la preuve de sa réussite par rapport au « voyage initiatique » entrepris. Laurier Turgeon (2003, p. 164) parlait d'une division de ce voyage en trois temps : « la rencontre avec une altérité », le « séjour, transposé dans un repas » et « le retour » ou « la preuve de l'adaptation à son nouvel environnement ». En effet, l'acte de manger signifie pour le touriste entrer en contact avec l'alimentation des propriétaires de pensions touristiques. Cette alimentation est le symbole d'une identité. Donc le touriste incorpore l'altérité. Il aboutit ainsi à une transformation de son identité à travers l'altérité de l'autre, le propriétaire de pension touristique. A travers l'acte de manger, il devient un tout avec les plats offerts par son hôte, symboles d'une culture autre que la sienne. Le touriste en tant que personne ne reste pas le même après avoir passé cette épreuve puisqu'il a intégré en soi de l'altérité. L'acte de manger affine l'identité de l'autre. L'alimentation « à la paysanne » reste dans ce corps étranger aussi longtemps qu'elle peut participer à la reformulation de l'identité du touriste. Son identité est ainsi remplie par cette identité autre du propriétaire de pension touristique que le touriste a englobée dans son corps. Par conséquent, chaque fois, le « voyage » du touriste est présenté comme « une expérience initiatique, comme une découverte de l'autre qui aboutit à une transformation et à un renforcement de soi » (Laurier Turgeon, 2003, p. 177). Ce processus de transformation aboutit à la réaffirmation de l'identité de celui qui a avalé l'altérité.

Par la nourriture « paysanne » que le touriste ingère, il s'agit vraiment d'une incorporation d'un fragment d'identité de son amphitryon. Cette incorporation n'est pas totale car il s'agit véritablement d'un court séjour d'immersion dans un système identitaire, dont la cuisine est seulement un de ses aspects, différent de celui construit jusqu'alors. D'autre part, cette ingurgitation est une transformation au double sens : de celui qui incorpore et de celui qui est incorporé. En avalant cette nourriture relevant d'une cuisine traditionnelle, le touriste a introduit dans son corps l'altérité, car la nourriture devient chair et corps avec le touriste. L'altérité mangée se transforme, étant avoisinante à l'identité. De son côté, l'identité du propriétaire de pension touristique qui nourrit l'altérité du touriste, se transforme, n'étant plus son identité première. Il s'agit d'un jeu complexe de transformations réciproques entre l'identité et l'altérité des individus qui manifeste ce genre d'interdépendances.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Un processus identique est concevable, lorsque le propriétaire de pension touristique est sujet de cette dialectique identité-altérité, lorsqu'il doit se nourrir d'un plat préparé avec des aliments traditionnels, mais suivant une recette étrangère. En mangeant les « autres », les amphitryons finissent par manger les « leurs », car avant d'échanger des recettes le touriste a du être assimilé.

Au-delà de l'acte de manger et de la nécessite de se nourrir, on trouve également chez le touriste l'envie de s'abreuver de l'Autre, d'acculturation, d'échange. Pour le propriétaire de pension touristique de Maramures, il s'agit de montrer une identité gastronomique forgée sur des éléments hétérogènes, à la fois traditionnels et modernes, paysans et universels. Cette identité gastronomique est mise à l'épreuve pendant le séjour des touristes dans les communautés rurales de Maramures qui contribuent eux-aussi à la construction d'une identité plurielle.

Une cuisine biculturelle ou en Relation

Généralement, les propriétaires de pensions touristiques offrent aux touristes des plats originaires de la région de Maramures. Parfois, les touristes peuvent demander des plats qu'ils mangent quotidiennement chez eux. Les propriétaires de pensions touristiques peuvent eux aussi demander à leurs visiteurs de leur indiquer des plats qu'ils préfèrent manger. Ils s'y intéressent en reprenant la recette selon laquelle les touristes désirent leur préparer les plats et, par la suite, en utilisant des mets produits ou conservés traditionnellement, les hôtes préparent le plat demandé. Les propriétaires de pensions touristiques s'approprient ainsi la recette que les touristes leur donnent afin de la reproduire selon leur désir soit pour d'autres touristes, soit pour eux-mêmes. Les propriétaires de pensions touristiques agencent ainsi de nouveaux savoirs venus d'une culture exogène à la leur, dans leurs propres systèmes de représentation relatifs à la cuisine. Ces observations nous ont conduits à conclure que dans cette pièce la bi-culturalité peut se manifester à travers la production d'une gastronomie construite à côté du touriste.

Laisser les touristes participer à la préparation du repas, entraînés par les propriétaires de pensions touristiques ou parfois à leur demande, constitue dans le cadre de la pratique du tourisme un moyen privilégié de les faire accéder à la connaissance de certains aspects fondamentaux de la communauté paysanne. Et du côté des touristes cela signifie le désir de s'« abreuver » aux aspects d'une autre culture, différente de la leur. Ainsi, les touristes peuvent devenir des acteurs dans le processus de patrimonialisation des plats que les hôtes ont en vue de cuisiner pour eux. Les touristes englobent dans leur système de références ce que les propriétaires de pensions touristiques laissent passer de leurs savoir-faire gastronomiques. A travers les produits présentés comme traditionnels, et donc patrimoniaux, les touristes peuvent mettre à l'épreuve leur propre identité.

En effet, pour les touristes qui entrent dans la cuisine traditionnelle de leur hôte pour participer effectivement à la préparation des plats, ou encore pour les propriétaires de pensions touristiques qui adoptent des recettes offertes par leurs visiteurs, il s'agit vraiment de se mettre en déséquilibre et de s'inscrire dans une démarche qui leur permettra de s'interpréter l'un sur l'autre. De ce point de vue, la cuisine devient un espace de médiation où s'instaure l'échange culturel entre les « consommateurs » d'une autre culture et à travers lequel chacun cherche son accomplissement personnel. Mircea Vulcănescu considère que le monde est plein de passages et de douanes qui lient, mais en même temps qui Èloignent : « Le monde est plein, mais il est plein avec du passage », disait-il. Pour reprendre cette idée de Vulcănescu on peut soutenir que la cuisine assure une sorte de passage entre les savoir-faire des propriétaires de pensions touristiques et ceux des touristes, passage qui permet le rapprochement par appropriations réciproques des savoir-faire relatifs à la cuisine, mais

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

aussi l'éloignement par individuation des pratiques gastronomiques.

Ainsi, on conclue en affirmant que public et privé, identité et altérité, tradition et modernité, authenticité et « fausse authenticité » (c'est-à-dire construction par incorporation de nouveaux savoirs gastronomiques) se rencontrent dans un même lieu : la cuisine des propriétaires de pensions touristiques, et cela à travers la pratique du tourisme en milieu rural.

Conclusions

Le tourisme rural de Maramures met en relation l'amphitryon et le touriste et induit des relations d'échange et de confrontation relevées dans la cuisine. L'offre d'une gastronomie « traditionnelle », naturelle et écologique permet aux propriétaires de pensions touristiques de Maramures de souligner l'importance du « local » pour leurs entreprises agrotouristiques. Créer une cuisine « traditionnelle » et biologique signifie y intégrer une vision patrimoniale. Le patrimoine y est appelé pour signer, à travers la marque de traditionnalité de la gastronomie de Maramures, le caractère authentique des produits alimentaires proposés par une agriculture réalisée à l'aide des moyens de production rudimentaires. La mise en avant de la dimension biologique des produits, dans ce cas-là associés aux produits sains, renvoie de nouveau à une valorisation du patrimoine dans les pratiques touristiques d'accueil en gîte rural. La cuisine « traditionnelle », naturelle et biologique permet aux propriétaires de pensions touristiques de produire devant leurs visiteurs l'image de leur identité fondée sur le sentiment de confiance dans la continuité du monde paysan d'existence perpétué jusqu'alors. La patrimonialisation de la gastronomie parait ainsi un élément clé de la construction identitaire des propriétaires de pensions touristiques et un important vecteur de développement économique.

Certes, la vision patrimoniale de la gastronomie intégrée par le tourisme rural est la garantie de leur identité régionale. Néanmoins, à la suite des événements de la Révolution de 1989, nous assistons à une recomposition de cette gastronomie « traditionnelle » dans le contexte du tourisme rural développé dans le Maramures et une reformulation identitaire par construction. Le nouveau contexte historique, économique et politique a favorisé la pénétration d'éléments modernes à toutes les échelles de la vie. Le renouveau de la cuisine amorcé à la suite de la Révolution se passe par un amoncellement d'éléments considérés comme « traditionnelles » qui intègrent de nouvelles connaissances (modernes) provenant des sources différentes (TV, revues de spécialité, dépliants). Cependant, la gastronomie rurale de Maramures est également concernée par un processus de recomposition par la présence des touristes en tant que dépositaires des cultures allogènes à cet espace qui n'y passent pas sans laisser leurs empreintes.

Finalement, l'analyse des pratiques alimentaires des propriétaires de pensions touristiques nous a montré que la cuisine en tant que lieu ne constituait pas un « conservatoire culturel » au sens où les valeurs ou les idées des touristes avec lesquels les propriétaires de pensions touristiques entraient en contact n'y pénétraient pas. La cuisine s'est révélée plutôt comme un « lieu privilégié d'échanges » où les identités étaient mises à l'épreuve et construites les unes sur les autres. Constituée jadis comme espace privé, indicateur d'individuation et lieu d'identification d'un groupe familial considéré comme « traditionnel », la cuisine devenait, une fois avec la présence du touriste, un espace mixte, lieu privilégié de sociabilité, négociation et échange, endroit privilégié où se rencontraient l'intérieur et l'extérieur, l'endogène et l'exogène, le personnel et l'étranger, l'intime et l'intrus, le privé et le public.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Références :

BESSIERE, Jacinthe (2000), « Valorisation du patrimoine gastronomique et dynamiques de développement territorial. Le haut plateau de l'Aubrac, le pays de Roquefort et le Périgord noir », *Ruralia*, no. 06, en ligne http://ruralia.revues.org/sommaire6html.

DAVALLON, Jean (2000), *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiations symboliques*, Paris : l'Harmattan.

DECHAUX, Jean-Hugues (1995), « Sur le concept de configuration : quelques failles dans la sociologie de Norbert Elias », *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 99, juillet-décembre, pp. 293-313.

ELIAS, Norbert (1991) ș1ère éd. : 1970ț, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, La Tour d'Aigues : Ed. de l'Aube.

MICOUD, André (2004), « Des patrimoines aux territoires durables », *Ethnologie française : Territoires en questions*, janvier-mars, Paris : PUF, p.13-22.

RAUTENBERG, Michel (2003), *La rupture patrimoniale*, Collection dirigée par Jean-François Augoyard, Lille : Editions A La Croisée.

RICOEUR, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. L'ordre philosophique, Paris : Seuil.

SOLIDARITE RURALE DU QUEBEC (2003), *La mise en marché des produits du terroir. Stratégies et défis*, Coll. Études rurales, Québec : Nicolet.

TURGEON, Laurier (2003), *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, Québec : Les Presses de l'Université Laval.

VERDIER, Yvonne (1969), « Pour une ethnologie culinaire », *l'Homme*, 9(1), Paris : Editions de l'EHESS, p. 49-57.

Notes :

[1] Cette étude fait partie d'une recherche réalisée pendant quatre ans (2004-2008) dans des communautés rurales de Maramures. Nous avons analysé la façon dont les propriétaires de pensions touristiques de cette région avaient expérimenté la rencontre avec l'Etranger : le touriste. L'étude du phénomène identitaire dans le contexte des pratiques entreprises en présence du touriste, par la théâtralisation de la figure du « paysan traditionnel », autrement dit par la récupération d'une identité mythologisée, et sa présentation mimétique devant les touristes, a fait l'objet d'une thèse finalisée et soutenue le 18 décembre 2008 dans le cadre d'une cotutelle entre la Faculté de Sociologie de l'Université de Bucarest et l'Ecole doctorale en sciences humaines et sociales de l'Université de Bordeaux II, grâce au soutien financier de l'Agence Universitaire de la Francophonie.

[2] La notion d'interdépendance est au cœur de la théorie d'Élias. Ayant comme point de départ la théorie du jeu, Elias explique le concept de configuration ainsi : « Comme au jeu d'échecs, toute action accomplie dans une relative indépendance représente un coup sur l'échiquier social, qui déclenche infailliblement un contre-coup d'un autre individu (sur l'échiquier social, il s'agit en réalité de beaucoup de contrecoups exécutés par beaucoup d'individus) limitant la liberté d'action du premier joueur » (cf. Norbert Elias (1991) [1ère éd. : 1970], *Qu'est-ce que la sociologie ?*, Ed. de l'Aube, La Tour d'Aigues, p. 154-161 ; pour une critique de la notion de configuration voir Jean-Hugues Dechaux (1995), « Sur le concept de configuration : quelques failles dans la sociologie de Norbert Elias », *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 99, juillet-décembre, p. 293-313).

[3] Entretien avec un possesseur de pension touristique de la région de Maramures.

Ibidem 3.

[4] Surtout à la suite de la Révolution de 1989 avec la chute du communisme et l'ouverture qu'elle avait entraînée : politique, économique, sociale, culturelle. N'oublions que le Maramures est une région frontalière et le phénomène migratoire y est très prégnant.

[5] Nous faisons référence surtout aux micro-musées privés créés par certains propriétaires de pensions touristiques. Ces endroits privilégiés de culture réunissant principalement des collections ethnographiques représentent des constructions identitaires individuelles sur un patrimoine matériel « paysan ». On considère leurs propriétaires comme de véritables muséographes qui donnent forme à leur mémoire personnelle afin de construire du patrimoine social à utiliser dans les projets de marketing touristique.

[6] Patrimonialisation réalisée à travers l'appropriation de certains éléments domestiques « paysans » passifs d'usage ou de contemplation dans le contexte marchand créé par le tourisme.

[7] Dans ce sens, Ricoeur qui reprend Halbwachs considère que « pour se souvenir on a besoin des autres ». En effet, le patrimoine en tant qu'« expression de notre être au monde » (Ricoeur, 2000, p. 147-148) se construit à travers l'Autre », dans ce cas le touriste en tant que spectateur de la construction patrimoniale

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "A mirror of the village: the arrangement of congregation in the Orthodox church of Moeciu de Jos"

Author: Simona Niculae

How to cite this article: Niculae, Simona. 2010. "A mirror of the village: the arrangement of congregation in the Orthodox church of Moeciu de Jos". *Martor* 15: 137-144.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

A mirror of the village: the arrangement of congregation in the Orthodox church of Moeciu de Jos[1]

Simona Niculae

The manner in which the congregation is arranged in an orthodox church may seem, to those who entered such an edifice, a simple order, that takes into account a few rules which are clear and familiar to everybody: the men sit in the front and the women, with their head covered, in the back, with the other variant: the women stand or sit on one side, along the church and the men on the other side. In reality, this arrangement is based on several criteria that take into account not only this spiritual hierarchy – men go before women – but also the hierarchy of the sacred space, as well as the social hierarchy of the village. When these types of hierarchy are joined together in the church space, „a parallel hierarchy is born (social and religious) that gives logic to the arrangement of the congregation" (Stahl 2000: 184).

Why is the arrangement of the congregation in the church so important? On the one hand, because the church, together with the cemetery are the most sacred places of a village (Stahl 2000), its centre, and the arrangement of the congregation is relevant to understand the relationships of the inhabitants of the village, the way it is structured and what gives unity to the village. On the other hand, it provides us access to understand certain aspects regarding the transmission of property, the importance of hierarchy in the village and of genealogical line (*spita de neam*) in creating the local structure.

Moeciu de Jos is a village well-known today especially for the services of rural tourism that are well developed in the area and tend to become the main occupation of its inhabitants. The village and other 5 villages are part of the Bran commune – with its famous castle which is 12 km away, and Brasov – 30 km away. Its position in the largest depression, close to a lot of tourist landmarks, either natural or cultural, turned it into a highly popular holiday destination. There are around 5000 people living in the entire commune, traditionally Romanians, who used to earn their living in the past by raising sheep. In august 2000, when we performed this research, Moeciu was already undergoing great developments in tourism, its particularly dynamic transformation being characteristic to the area.

The church in Moeciu is the old church of the village, built on the site of a monastery between 1758 -1761. Generally speaking, the characteristics of a position of an old church are: position at the boundary of the village - and not in its centre, like new churches - on a higher ground and in the yard of the village cemetery (Stahl 2000). Being a mountain village, with houses scattered all over that later were built along the main road, Moeciu does not have a village centre, but the church still keeps the other features of the position in space. The church was

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

initially built in a more simple style, without a tower or apses that were added later in 1864.

What is important for this study is the organization of the church interior and how the village congregation is arranged in this space.

The Hierarchy of Sacrality

Leaving the description of the church interior aside, I will refer only to the relevant aspects for this study. Like any orthodox church, the one in Moeciu is divided into spaces with different degrees of sacrality. In ascending order of sacrality, from the first room to the opposite end of the church, these areas are as follows: the porch (also known as the veranda, the hall, or the vestibule – *arvon*, *tinda*, *vestibul*), the narthex (*pronaos*), the nave (*naos*) and the altar.

The first room at the entrance is the porch. This is a place where the movements of those who come to light up candles are mixed – the place for the candles for the dead and for the living is placed to the left – with those who enter and exit the church, among whom there are people who found a standing seat to attend the service.

From the porch you enter the narthex through two large doors; the "*pisania*" is written above them – the inscription found at the entrance of every church, restored during the last church restoration, during 1996-1999. Large icons are placed on each side of the doors. The passing is done over a small threshold, called *prăguș* that has a great significance to women. Once the *prăguș* is passed over, you are finally in the church. Right above the entrance, the narthex has a balcony called *podișor*, for the choir. The passing from the narthex to the nave is done to the lateral enlargement of the space, in both directions, into two semicircle areas called apses (or *hore*). Although the altar is the most sacred space of the church, it is a space with very limited access and that is why the nave is the most sacred area where the congregation may stand in order to take part at the activities in the church. The nave is also the most spacious area, here stands the priest during the service and this is also the central space of the rituals in the church, such as the baptizing or the wedding. The altar is separated from the nave by the iconostasis with the royal doors.

This hierarchy of sacrality is respected by the congregation, each of its members wanting to sit or stand as close to the most sacred areas as possible, in other words to move forward to the altar, but their access to these spaces is differentiated. The men stand in the nave, in the apses and the women behind them, in the narthex, in the *podișor* and on the porch. These categories have their own structures themselves, where the elderly will stand in front of the young ones. The elder men will therefore be closer to the altar, and the youngest girls will occupy the remotest place, as they will rather stand on the porch, not even in the last row of the narthex, especially if they are not married. Moreover, the priest re-emphasized the rule that women should not reach the nave, where they are allowed only to kiss the icons in front of the altar, by placing icons on the porch and investing them with the same importance as of those in the nave. "[Women may reach the front of the altar]... but they shouldn't. That is why I placed icons on the porch for them, so that they shouldn't come here." Women who are menstruating must stay on the porch.

Also the choir – including both boys and girls – was moved up in the balcony because its initial place – the nave – was breaching the rule of sex segregation.

Not only age and sex count, but also social hierarchy. The most important people of the village, the richest ones, and the oldest families have privileged standing seats.

This arrangement actually shows the structure of the village - where the oldest people are the most respected ones - , the oldest households, but also the richest ones, as well as men comparing to women. "Men prevailed in front of God and in connection to Him", say the locals. This is crucial, as "men are allowed in the altar, but only

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

the old ones and without great sins; also the boys up to the age of 13-14". But "young men do not enter the altar, because they sleep with their wives at night and they are not clean". As for the women, married women prevail upon those unmarried.

The Stacidia

The church stacidia (*strane*) are along the walls of the narthex and the nave – wooden carved high chairs, with tall seat backs, close to the church wall, with arms, which are also carved. Found both in the spaces for women and in those for men, there are two types of stacidia: for men and for women. At the moment of our study, there were 110 stacidia in the church in Moeciu, 58 for men and 52 for women.

The stacidia were assigned ever since the church was built to those who made donations for its construction or, when the space permitted it, for the restoration of the church. That is why initially the richest persons, with the highest prestige and who contributed the most to these actions were assigned a stacidia. The rest of them were assigned by auction. The more important the position and contribution, the closer the stacidia was to the altar. For example, the grandfather of Gică al lui Chioraș, who donated the wool used for the base of the church, after being mixed with stones – therefore an important donation – was assigned the second stacidia on the left side of the altar. Each stacidia has a plate with the name of its first owner.

These stacidia are inherited, the ones for men by men and the ones for women by women. For example, the stacidia of the father will be inherited either by his elder son, or by the one who stays in the house after he gets married, who is rather the youngest son. As a general rule, the one who stays in the parents' house or close to it will also get the stacidia and the family's gravesite. The mother's stacidia will be inherited by the eldest daughter. If there are heirs of different sexes, for instance the father leaves a stacidia as inheritance, his only daughter cannot use it, but she can keep it in the family for her future husband or future son. There can be situations where the stacidia of a woman to be left to the son – the first born – and not to the daughter, but he will stay in the parents' house. He cannot use it, but his wife will have priority to use it to her sister-in-law, because she is the one who lives in her husband's parents' house and so "the stacidia remained in the family".

The stacidia are therefore in close connection to the household, once the household is inherited, the stacidia and the family's gravesite are inherited too. When the inherited household is not lived in permanently, the stacidia is considered to have no heirs and should be sold. The way the stacidia is inherited abides the rules for inheriting the parents' household, however taking into account the type of stacidia, when it is used.

Thus the stacidia stay in the family, even if there are no heirs of the right sex, who cannot use it. If there are no heirs at all, the stacidia should be auctioned. But there was no auction until now; usually those who wanted to give up the stacidia either because there were no heirs, or because no one stayed in the village, were contacted and negotiated with the interested parties, a process mediated by the churchwarden (*epitrop*) and the priest. But major changes like this were very rare. In general, „people do not give up the stacidia, because it is inherited" and it will be "sold" to a close relative (by an aunt to her niece, for instance). Sometimes, even when the auction was expected to take place because all the heirs had left the village, they still wanted to keep it, even if they were not there to use it.

In other words, the church stacidia are the representation of the household in the village. The significance of the stacidia that cannot be kept is quite deep; it symbolises the fact that the genealogical line disappeared, and so did its household.

The importance of the stacidia is also reflected in the fact that since the church was built, more stacidia have been added. One could notice

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

in figure 1 that in the narthex there are spaces where a row of 4 stacidia has been added in front of those close to the wall. Another example is the one from 1998, when a man from another village – Cristian, donated 700 sqm. of timber to change the floor and restore the stacidia. A stacidia was built especially for him close to the altar (the eighth stacidia on the right from the altar).

After this restoration, there were added in total: 2 stacidia for men, 6 stacidia for women in the narthex and 6 stacidia in the balcony for the choir women. Those interested purchased them directly, after discussions with the churchwarden and the priest. "If you are a rich man, you can buy", this is how the locals perceive the affordability of the stacidia and the status of those who got them. During 1996-1999 a stacidia would cost 2 million lei.

The most prestigious category of seats in the church is the stacidia category. They not only signify the important position that their owners have in the community, but also the fact that their family is one of the oldest, and those who sit in them are among the richest in the village: „back in the old days not everybody had a stacidia".

As it belongs to someone and represents the position of this person and his/her family in the village, the stacidia is not occupied by anyone else but the one who owns it. If the owner does not come to the church, then the stacidia can be occupied during the service only by a very old person, who is not able to stand. Moreover, if the person inheriting the stacidia is a young person, he/she will offer his/her stacidia to an old person who stands up: "this is about common sense". But no old woman will be allowed to sit in a stacidia for men and vice versa. That is why, sometimes, when the church is full, some stacidia remain free.

Standing seats

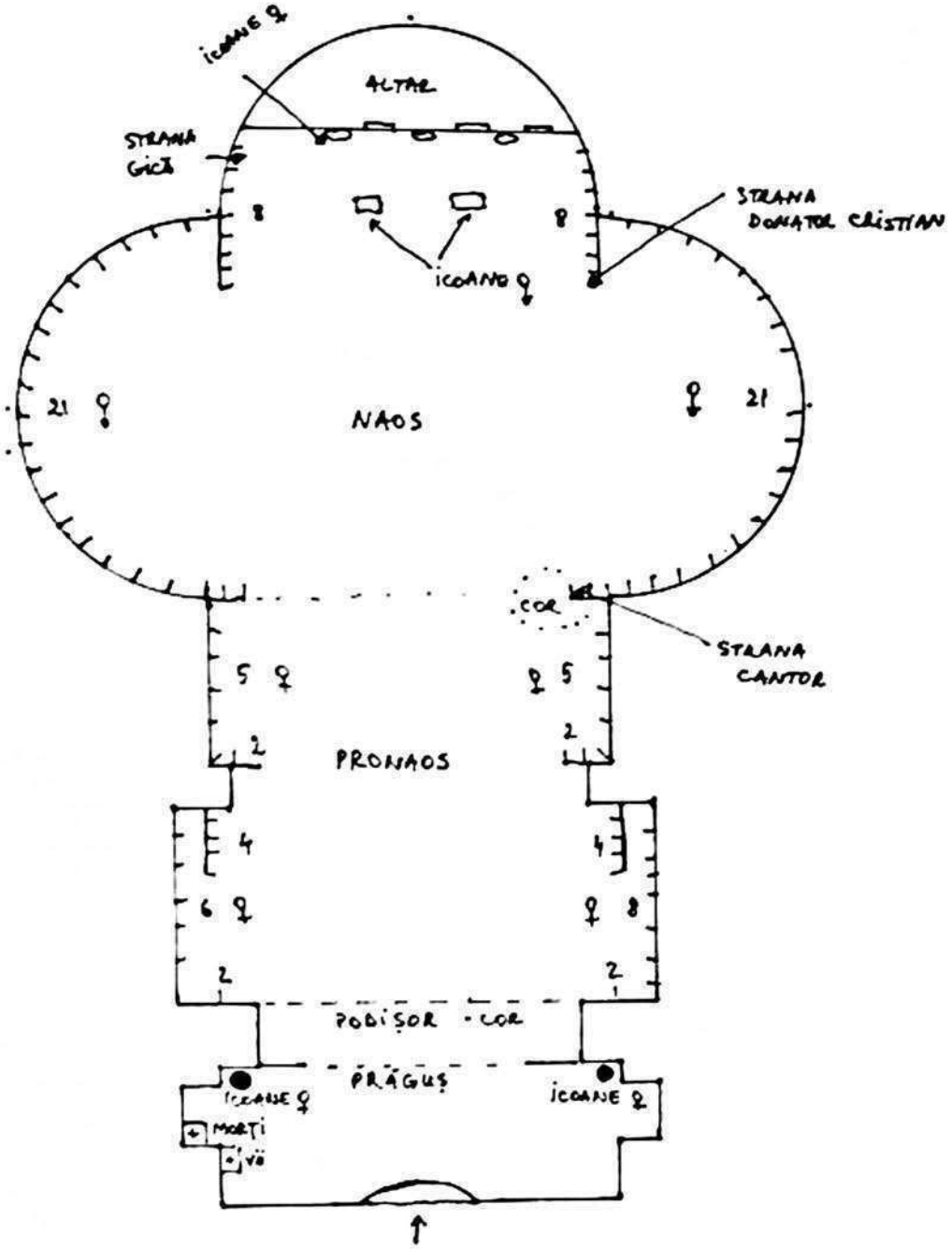
Though more freedom is to be expected and only general rules are to be taken into account, like men sitting in the front, in the nave, and women behind them, in the narthex and on the porch, while the elderly sit in front of the young ones, in the church in Moeciu even the standing seats have a very strict order and, just like the stacidia, are inherited in the family. "How nice things are, when each person keeps his/her seat, inherited from his/her mother or grandmother", the priest told us.

The occupation of these seats has however a greater dynamics, comparing to the situation of the stacidia, due to several aspects. There are actually two trends to organize those to take part in the service standing. On the one hand, the age criterion is taken into account, i.e. girls and younger women are not allowed to reach the seat they inherited until they have the right age for it. In the year 2000, this seemed to be the decisive criterion; younger women, up to the age of 40, would compulsorily stand in the back, on the porch or in the balcony. Sometimes they would reach the age of 50 till they had the courage to go to the narthex and take over the seat they had inherited.

On the other hand, there is the criterion of belonging to the genealogical line, in the sense that ever since they were children, these people stay with the parents of the same sex and they will sit there together, until they inherit the place left by their mother or father. Also, women take over this role to introduce their daughters-in-law who are new in the village to the seats they will leave to them (the same goes for the men with their sons-in-law).

The situation is simpler in case of men, who are generally fewer and placed in the apses in the nave that is in a larger space. In this case, the sons have always sat next to their fathers. But in the case of women, this seems to be the trend only lately, not respecting the age criterion as much as they used to, especially for the oldest in the village, the ones who have precise seats in the church. This arrangement is justified by the congregation by the fact that they will inherit that seat anyway and, should they go in the back, they

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro


ICOANE
ALTAR
STRANA GICĂ
STRANA DONATOR CRISTIAN
ICOANE
NAOS
COR
STRANA CANTOR
PRONAOS
PODIȘOR - COR
PRĂGUȘ
ICOANE
ICOANE
MORȚI
VII

would take someone else's place, which has also been assigned a long time ago. The hypothesis is that, after the rapid growth the village has known, the newcomers, „the aliens" created a pressure, not only by their number, as the number of those who go to church has increased comparing to what the situation was 10 years ago, but also by the pretensions they have had over privileged positions. For instance, ever since the year 2000, there has been a pressure coming from younger women who became recently rich, women who were either from the village or newcomers, to try and sit as close to the front as possible, even if this was not appropriate considering their age. That is why it is possible that the actual trend is to group on the genealogical line for keeping the seats and their memory in front of the new dynamics of the village community, which has consequences inside the church as well.

The memory of the seats is also kept through raising funds for the church, a practice to be discussed further on.

Funds for the Church

The funds for the restoration of the church must be regularly raised. Those who own stacidia, as well as those standing up must make donations. When we made the study, there was an annual contribution of 55 000 lei for those owning a stacidia, 50 000 for the others and 10 000 lei for the gravesite. Also, for the restoration of the church money is paid by those owning stacidia as well, even if they have been recently restored or installed, as was the case of a man who, a little while before had changed his stacidia with one made of oak. During 1996-1999, when the last restoration took place, the stacidia owners paid for their restoration 120 000[2] lei each. Also, when an inherited stacidia is taken over, this is paid with 600 000 lei. As we have mentioned before, the purchase of a stacidia would have cost approximately 2 million lei. These amounts are set by the priest together with the churchwarden.

There is an old practice of donations for the paintings of the saints in the church. It is not known when this practice occurred, but, since the 1946-1948 restoration, the village priest decided that the name of the donor be specified next to the respective painting – next to the name of the saint – so ever since then, the phrase "painted by..." with the family name of the one who donated the money for the painting or for its restoration is mentioned there. The criteria considered when the paintings are chosen are diverse: from the name of the saint of the head of the family, to the name of the protective saint chosen at the wedding, the name of the saint that lies over the stacidia where the family's standing seat lies, to the dimension and importance of the saint or the respective scene. For instance, in the past, the richest people in the village paid for the largest paintings in the church, consolidating their prestige both in the church and in the community. The integration in the community, both local and spiritual, seems to be also part of the motivation to donate money for paintings and to inherit a saint in this way, from „the aliens", the newcomers. In comparison to the stacidia, the paintings are more affordable; in 1996 anyone could have a space painted from his/her donation.

During 1996 - 1999, 100 000 lei were donated for the paintings of the saints, for each sqm. of painting. The bigger and more important the painting was, and if it was positioned in a place of greater sacred importance, i.e. closer to the nave or the altar, the more important was the donor's position in the community.

These donations for paintings had several unexpected consequences: on the one hand, they legitimised the prestige in the village and in the church, consolidated the spiritual unity of the people in the village and of the village itself.

On the other hand, they transformed the paintings in landmarks connected to the standing position of the people in the church. This is facilitated by the fact that the restoration of these paintings is also inherited. Those who take them over from their family are called "heirs of the

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

saints" (*moștenitorii sfinților*) and they are the first ones to be announced about donations when a new restoration takes place. In addition to that, many of the paintings were chosen to be as close as possible to the place where the people from the village are standing, above the stacidia near which they usually stand.

For example, there is the case of a 59 year old woman, who inherited the standing seat from her mother – who also inherited it from her mother – but also Saint Elisabeth, placed above the stacidia next to which she would stand in a rather important area of stacidia for women. As she did not have the right age for such a position, she waited in the balcony, where she legitimised her seat by a small painting of Saint Mina, and when she was 57 she descended and stood in front of Saint Elisabeth, "because her seat was occupied by aliens".

The Dynamics of the Arrangement

The woman's descending from the balcony to reach the seat left by her grandmother did not pass unnoticed. The women do not let the intruders to move forward, they do not speak to them directly, facing them, but they elbow them, push them, showing them they do not belong there. In this case, the painting was helpful because those standing in those seats were reminded the fact that the woman was right to take over that seat that belonged to her through inheritance. "Let her stand here, her mother stood here, too" she was told.

In general, from the stories told by both men and women, the women seem to be more vigilant. For instance, even if a relatively old woman, aged 60, occupies a free stacidia during the service, the others around her make comments so that she get embarrassed and stand up. Social pressure is high, even if somebody may encourage her, "don't worry, it is not her stacidia. But I'm leaving...". Making somebody pay attention to this by elbowing that person seems to be the most frequent action taken when a rule or certain order is broken: "this is how they push you; this is how they squeeze you".

Both men and women admit,"There is a lot of haggling (*tîrgovițeală*) in our church". This means people talk too much, make comments, as the church is a meeting place for the entire village. When they meet, women kiss each other, especially friends who do not see each other anywhere else but at the church. In the past women used to kiss their godmother's hand and their mother's hand.

"The church is like a society – with mayors, etc., where one respects the elderly, the same goes for the church. The churchwarden is shown respect. And people like to stand out of the crowd".

The Cemetery

The church and the cemetery form an assembly, so if we speak about the arrangement of the congregation in the church, the arrangement in the cemetery is important, too. The cemetery represents the image of village in the Otherworld and the way in which the village is organised reflects in the organisation of the graves. The area of greater importance and sacrality is close to the church. The oldest families and families with the greatest prestige in the village are buried there. The gravesites belong to the genealogical lines that, in this way, maintain their unity in death as well. As we get further from the church, we will find more individual and recent graves. The graves of genealogical line can have successive burials separated by an interval of at least 7 years, a rule which is very strict.

In theory, not all the members of the family are buried here, but the heirs of the gravesite, i.e. the heirs of the respective family. Therefore, it is important for us to notice how these sites are inherited. As we saw before, they are taken over by those to inherit the household as well, and also the stacidia in the church. Usually this is the youngest son of the family, the one who stays in the parents' home and takes over his parents'

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

burial costs. His brothers will theoretically be buried in another area of the cemetery, should they stay in the village. But actually there are many variations, function of the negotiations in the family, financial reasons and so on. What is interesting is the fact that these negotiations demonstrate the importance of the gravesite in the family. For example, there may be conflicts as to the one who inherits the stacidia should not inherit the gravesite as well. Especially if one of the sons who does not inherit any of these contributes to his parents' burial costs. In other cases the situation is dealt with mutual agreement, especially if the site is large enough - as the density is also higher in the area close to the church. What is relevant here is the importance everybody confers to being part of the group and the unity of the family after death, too.

In conclusion, starting from the apparently simple arrangement of the congregation in the church, one can understand even more elements regarding the organisation of a community. First of all, there is a parallelism between the religious monument and the village, and the ways the community is structured inside them have common elements. Genealogical lines, the hierarchy of the social prestige, wealth, sexes - all these elements play a part in both the unity of the community, the spiritual one – represented by the church - or social one, represented by the village. The way in which the sacred aspect is articulated with the social aspects lies both in the structure of the arrangement of the congregation in the church and in aspects that regard the functioning of the village, such as the way in which the inheritance, the property are transmitted to the others.

Notes:

[1] The study was conducted together with Oana Ganea in August 2000, with the encouragements of our Professor Paul H. Stahl, enthusiastic about the existence of the stacidia (*strane*) in the church in Moeciu, the village of Oana's mother and her home village and about the possibility to study two subjects which were less researched, the way they are transmitted from one generation to another and the arrangement of the congregation in the church. The data have never been used before and the result of the research remained "in the drawer" because of two reasons (at least this is what I believe now): on the one hand this was a field exercise for us and I think we made the "mistakes" of a novice: we considered this field a puzzle whose pieces can be found, and our duty was just to identify them and put them in a logical order. Yes, the journey to anthropological imagination is long. But the best way to begin it is through fieldwork. On the second hand, just like any novice, we had high interpretative ambitions and an asserted discontent towards descriptive studies; actually our research was, in essence, a descriptive study, too. Therefore we felt we should think our subject over in a more theoretical approach, which we never found the time to accomplish. Professor Stahl was pleading for the duty we should have to not losing the data by not publishing it, that any honest study is valuable for our discipline, which does not have enough resources available, especially when it comes to the research that were done or are under way in our country. With this in mind we reviewed the data collected 10 years ago.

[2] According to the National Institute of Statistics, the average net income and the Leu–US Dollar exchange rate were as follows: 1996: 321169 lei (1 dolar= 3082 lei), 1999: 1522878 lei (1 dolar= 15 332 lei), 2000: 2139138 (1 dolar = 21692 lei)

Bibliography:

STAHL, Paul H. (2000). *Triburi și sate din sud-estul Europei*. [Tribes and villages in South Eastern Europe]. Bucharest: Paideia

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "On the nature of Moldavia and Moldavians"

Author: Şerban Anghelescu

How to cite this article: Anghelescu, Şerban. 2010. "On the nature of Moldavia and Moldavians". *Martor* 15: 147-148.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

On the nature of Moldavia and Moldavians

Șerban Anghelescu

Descriptio Moldaviae mentions an antique statue representing an old woman surrounded by stone sheep. A perennial stream flows out of the old woman's sex. "It is, of course, difficult to say whether nature has shown its fantasy (*suos lusos*) in this monument or whether the skilful hand of an artist created it this way." The prince's hesitation becomes more complicated by invoking pagan magic in the phrases to follow. There are three terms: nature, the profane craftsmanship and magic, the sacred craftsmanship. Cantemir compares nature and culture in several circumstances. Sometimes nature produces perfect substances and forms, but danger lies behind perfection. In Ineu Mountains, the dew placed in a bowl separates into butter and water. The butter floating on the surface of the water is identical with the butter of animal origin. Paradoxical dew includes fat in its purity and transparency. The shepherds stop their sheep from pasturing in places with buttery dew because the naive creatures would pasture till they choke. Sheep do not obviously have a natural limit for ingestion. The purest gold is found in the sand creeks left behind. In the land of Hotin, on the banks of Nistru there are "little iron balls crafted by nature itself, so round that without any further intervention they can be used as cannon balls; it's just that the iron is not so good and unless it is melted, it is absolutely useless." Salt is so pure in salt mines, "crystal clear", that human intervention is minimal and the spots emptied by mining rebuild themselves. The fields are even richer than the mountains. Millet, for example, gives a crop which is three hundred times bigger than the seeded quantity, a fact that is hard to believe, says Cantemir. It is said that the millet in the lower part of Moldavia and the apples in the Upper Country are skinless. A one or two cubit thin layer of earth, once removed, releases the pure mineral substance and the millet and the apple offer directly, without the skin, their edible parts from which nothing will be thrown away. Though the fruitful trees grew on lands as vast as forests, they gave so much fruit that the invading Polish soldiers did not bring supplies, thinking that eating the fruit they picked would satisfy their appetite. But they thought wrong. Eating fruit in excess would lead to serious illness. Trusting nature totally leads to disaster. The army had to go for culturally-treated cooked food.

Moldavian peasants "are very lazy, forced to work, they plough a little, seed a little, but crop a lot". The land is putting them out of poverty almost without their will.

Cantemir's Moldavia is the porch of Paradise. It reminds us of a legend by which God teaches Adam the exiled to make only one furrow, not many, which will provide them with plenty of food. The devil persuades Adam to make more furrows. The devil usually fights for expansion,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

diversity, novelty. The gift of that unique furrow is lost. The nature of Moldavia incites to idleness. Moldavian peasants are like children. They live in the near future "till the fresh bread is ready". They do not make supplies. Evil, be it natural (drought) or social (enemy expeditions) takes them by surprise and leaves them famished. The persistence is unknown to them. Moldavians fearlessly throw themselves in the battle, but retreat when defeated. We may assume that in comparison to the man of nature, the man of culture learns how to foresee hardships and how to resist them. Those from the lower part of Moldavia are prone to superstitions or superstitious beliefs and religions, worshipping idols, says the prince and he makes a list that makes us think of a series of religious holidays and extra human apparitions, in other words, an organisation of time and space made by the same peasants who had been accused earlier of bad timing. And here is the "natural" man, condemned for this, respecting the elaborated cultural "superstitions".

When young, the boyars "of old times", writes the prince, even the offspring of noblemen of high ranks had to deal with the phases of initiation. They were climbing the ladder slowly, from low-paid jobs to secret jobs only if they played the small parts skilfully and faithfully. Cantemir's arrogant contemporaries were suddenly invested in high offices. They felt humiliated by the slow traditional progression. Haste produces totally ignorant "human monsters"; "not only are they incapable of leading a country, they have no knowledge about its traditions, and one will find no reason to praise them, maybe only one or two of them would be worthy of that, having been born with some good treat of character, without any intervention from outside and totally uncultivated." Uncultivated human nature generates a sort of infantilism in peasants, defined by a minimal effort, immediacy in life, instability, and amongst boyars we look upon with sternness it even produces monsters. The nature of Moldavia produces mineral perfections and a fabulous abundance of plants but hides risks such as the death of the sheep and the disaster of Polish armies. The statue of the old lady on Ceahl u cannot be placed decisively either in nature or on cultural territory. The observer remains undecided. Stephen the Great had Polish prisoners of noble descent carry the land of a future oak tree forest yoked like oxen. For the spectator who ignores this history, the forest is perfectly natural. Those who know traditions are aware of the fact that humbleness and victory are the origins of the forest. The forest is a monument, a place of memory and so it belongs to culture. The matter and the form of the monument are natural. Hence the ambiguity. *Descriptio Moldaviae* proposes a delicate balance between nature and culture. None of them deserve absolute credit. A poor nature would have probably led to assiduous work, in Toynbee's terms. Natural richness makes the inhabitants of the blessed country drowsy. The ignorance of the boyars or peasants is blameable. The unrefined boyars are destroying the country. The naive peasants are their own enemies. There is however a supreme ruler that destroys every sense of logic: „only the special and indescribable divine Providence can be the reason behind the fact that the Ottoman Empire that was so big and terrifying, after overthrowing the entire Roman authority in Asia and a good part of Europe, after defeating Hungary, Serbia, Bulgaria and other countless kingdoms by sword and after subjugating by force the wise Greek people, could not make such a weak, uncultivated (incultum) people obey the sword and, though it dared so many times shake off the yoke it willingly received, they left its political and religious customs untouched".

In God's eyes, Moldavians, settled in Eden-like fertile places, were safe precisely because they did not worry about tomorrow, did not bother to learn too much, because learning drives you insane and rarely put their hands to work for the work of God.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "The World's Creations"

Author: Şerban Anghelescu

How to cite this article: Anghelescu, Şerban. 2010. "The World's Creations". *Martor* 15: 149.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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 World's Creations

Șerban Anghelescu

Two radically different versions of Genesis, the vetero-testamentary and the oral one, of unknown origin, lived together in the mind of a peasant, without conflicting with each other (I presume). In the *Old Testament*, God separates light from darkness, waters from water, waters from dry land, all with the help of words. What was united is put asunder and God places a border between the separated elements. Without hands or adversary. Only by speech. The world is created with difficulty in the myths of the peasants. There is adversity, deception, failure. The gestures of the hand are dominating. The devil's hands take the seed of soil from the bottom of the primordial endless water and drop it through the fingers. The devil resurfaces with soil under its nails. God's nail takes the soil from under the devil's nail. God makes a little soil cake with His own hands and sleeps on it. He retreats in His sleep. The Devil wants to drown Him and rolls Him or carries Him in his arms to the edge of the earth. The earth grows infinitely.

History is very complicated. I am primarily interested in the movements of the hand. What the hand makes. The endless earth covers the water. The answer lies in God's hands. He crushes the still soft earth in his hands. Mountains and valleys arise by compression, the high and the low. The difference that makes history possible. The valleys will be the valleys of tears, the hills will be the hills of longing, and God will live on high grounds. These last divisions do not exist in the histories of creation but they are part of the symbolic organisation of our world. Now I would like you to think about the divine hands that held the earth that had become infinite and the two Geneses. The first prestigious genesis excludes the gesture. The second one, humble, favours manuality and is food for thought comparing to the first one. It is problematic.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Science joyeuse et saveur humaine"

Author: Anca Manolescu

How to cite this article: Manolescu, Anca. 2010. "Science joyeuse et saveur humaine". *Martor* 15: 153-156.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Science joyeuse et saveur humaine

Anca Manolescu

Dans son autobiographie philosophique, Nicolaï Berdiaev a une phrase qui peut étonner à première vue : « j'ai toujours espéré que les rencontres avec les gens soient comme un miracle ». Lui, le philosophe si offensif, presque agressif, dont le discours avait une infatigable véhémence, s'avançait vers l'autre avec l'espoir d'un *kairos*, d'un moment riche en virtualités, d'un profit existentiel et cognitif. Généralement nous ne croyons pas pouvoir susciter une telle joie ou qu'un autre puisse nous l'offrir. Nous espérons tout au plus que les rapports entre les gens aient l'élégance de la civilité ou, au moins, la discipline de ne pas marcher sur les plates-bandes de l'autre. Cependant, il y a des personnes qui sortent des rangs, qui sont pour les autres une fête, un enchantement, un gain. Parce qu'elles regardent les choses avec perspicacité et enthousiasme, elles peuvent recréer ce qu'elles regardent dans une image qui réunit la solidité de l'étude à la splendeur de l'expression, la précision d'un sens à la rosée d'une découverte. Parce qu'elles sont, elles-mêmes « un miracle », ces personnes voient dans l'autre un miracle potentiel, qu'elles s'efforcent d'éveiller.

Irina Nicolau était une telle personne-fête, une personne-miracle. Tout d'abord, il y avait le faste de sa manière d'être, de parler, de faire de la recherche, d'écrire. Un faste succulent, épicé, multicolore, anti-morgue. Du terrain du réel, elle cueillait des sacs pleins à craquer d'observations directes et de témoignages, le fait hautement significatif et le concret le plus menu. Partout, elle apercevait ce qui pouvait dégonfler le tout-fait ethnologique. Son approche de tout sujet d'étude était provocatrice, rigoureuse, vivante. Elle suscitait ainsi, toujours, l'étonnement, le sourire et la compréhension d'un fait anthropologique. Elle éveillait dans l'autre l'envie de recherche, l'espoir de trouver à son tour les questions adéquates et les trajets pertinents à travers le champs des représentations, sans les dessécher par des schémas tout faits, « plaqués sur du vivant ». Avec Irina tu te trouvais simultanément dans une cuisine des Balkans et dans une salle d'études. Tu te trouvais devant une culture que le « palais » du spécialiste « goûtait » et analysait avec un savoir critique, en découvrant ses recettes secrètes, ses manières de penser, de dire, de faire, sans pour autant perdre l'éclat de ses saveurs.

Nous savons bien comment écrivait Irina : sur le fait quotidien, sur le sujet ethnologique, sur une question morale ou sur le rapport avec Dieu, elle écrivait avec le nerf et la simplicité pittoresque de quelqu'un pour qui tous ces thèmes ne sont pas seulement des sujets à traiter, mais aussi des choses à vivres. La simplicité raffinée et l'exubérance de son écriture se nourrissaient d'un savoir ethnologique longuement accumulé. Chaque texte d'Irina offrait au lecteur de la joie, ainsi qu'un gain de connaissance fournis par une

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

perspective scientifique, aussi solide que pleine de fraîcheur. Elle mettait ses lecteurs dans cet état d'étonnement interrogatif qui est le début de toute recherche anthropologique. C'est la raison, probablement, pour laquelle il y a eu tant de jeunes collaborateurs autour d'elle, tant d'étudiants et de volontaires dans ses projets. Irina avait dit une fois de Marianne Mesnil, anthropologue belge et amie de recherche, qu'elle combine dans ses études *le savoir et la saveur*, la science et la succulence. L'expression est parfaitement valable pour Irina aussi. *Haide bre !*, son livre sur les Aroumains, expose la mémoire ethnologique de ce peuple avec un lyrisme ahurissant.

La fraîcheur, jamais diminuée, d'Irina Nicolau venait aussi de sa passion, solidement fondée sur des études préparatoires, avec laquelle elle abordait de nouveaux domaines de recherche. Après des années d'études à l'Institut d'Ethnologie et de Folklore de l'Académie, elle rejoignit au commencement de l'année 1990 Horia Bernea en vue de la création du Musée du Paysan Roumain. Ce fut pour elle la grande occasion. Travailler dans un domaine où les manœuvres anthropologiques pouvaient s'appliquer sur le concret des objets, travailler surtout avec un artiste de grande créativité fut pour elle une chance qu'elle sut parfaitement valoriser. Quelques collègues de l'Institut d'Ethnographie l'accompagnèrent : ainsi apparut le noyau d'un département d'anthropologie culturelle, dont Irina Nicolau fut le principal animateur. Elle a fait des recherches de muséologie et d'anthropologie du musée, a organisé des colloques et des rencontres internationales sur la muséologie d'avant-garde, elle a formulé et reformulé, suivant les projets de Horia Bernea, le cadre théorique pour le discours du nouveau musée. Entraînant ses collègues par son enthousiasme compétent, elle a imaginé de nouveaux types d'expositions qui mettaient précisément en scène le traitement anthropologique des thèmes en question. C'est toujours elle qui a imaginé le « musée missionnaire » et les « sorties dans la rue » du Musée du Paysan. En accord avec la conception de Horia Bernea, on y proposait un type d'actions culturelles qui faisaient vivre au milieu de la ville le geste et le rythme traditionnel de la campagne, non pas comme un modèle exotique, mais comme exemple d'un ordre que le citadin possède d'une façon latente et qu'il peut redécouvrir.

Il n'y avait rien d'« archaïsant » chez Irina. Au contraire ! Dans l'étude anthropologique, les rubriques classiques ne fonctionnaient pas pour elle comme des ségrégations : traditionnel-moderne, ville-village, sacré-profane. Ce qui l'intéressait surtout c'était les métamorphoses d'un thème, son trajet, sa re-élaboration dans de nouvelles conditions socio-culturelles, pendant les « états de transition ». Preuve en sont les recherches d'ethnologie urbaine, menées avec Ioana Popescu et Gérard Althabe (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris). Preuve en est la démarche qui, joignant ethnologie urbaine et histoire orale, aboutit au volume, publié en collaboration avec Ioana Popescu, *O strad oarecare din Bucure ti* (Nemira, 1999). Preuve en est encore le projet qu'elle a conçu et dirigé au Musée du Paysan, celui qu'elle avait nommé « L'Arche de Noé ». On se proposait de conserver dans cet « arche » la mémoire des coutumes et des comportements en train de disparaître, d'enregistrer des phénomènes qui venaient d'apparaître : il en résulta une importante archive de textes et objets, expositions, ateliers de recherche, enfin un très épais volume paru peu avant sa mort. C'est toujours à son ingéniosité contagieuse qu'on doit la série de publications bibliophiles du Musée du Paysan, faites à la main avec une fantaisie tout aussi enjouée, que méticuleuse et exigeante. Ajoutons qu'elle a imaginé et travaillé de sa main la plupart des cabinets d'études et des textes explicatifs concernant chaque salle du musée. Ce dépôt, toujours enrichi, d'informations, études, images et écritures, elle l'a parfaitement intégré dans le style très particulier créé par Horia Bernea. Les matériels documentaires sont devenus à leur tour objet de

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

musée, capables à éveiller chez le visiteur non seulement la curiosité mais aussi le plaisir. Ils prolongent l'exposition avec un complément de textes, de faits et d'images du monde traditionnel. À travers lui, on peut, d'un côté, percevoir « la matière » de la civilisation paysanne que l'essai muséographique de Horia Bernea interprète, de l'autre côté, on peut, mieux cerner les suggestions offertes par cet essai. *Martor*, la revue d'anthropologie du musée doit à Irina son style d'écriture libre, d'étude-essai, ainsi que la conception de plusieurs numéros.

Il y aurait encore beaucoup d'autres choses à dire, parce que les faits scientifiques et muséographiques d'Irina, les idées, les thèmes d'étude initiés par elle arrivaient à flots. Mais je ne veux pas faire ici un *curriculum vitae*. Je souhaite tout simplement montrer combien ses recherches étaient diverses, toujours pleines d'inventivité, toujours passionnées et productives. Avec elle, tu te retrouvais sans cesse devant une avalanche de projets offerts, généreusement, à tous ceux qui étaient capables de réceptivité. Prête à associer les autres à son propre projet, elle savait les écouter, les guider, coopérer avec eux, offrir. Et, à côté de cette étonnante capacité de don, Irina avait encore quelque chose de rarement vu : le savoir de l'admiration. Elle savait admirer en connaisseur. C'est elle qui a provoqué Horia Bernea et l'a presque obligé par de longs dialogues, de formuler ses réflexions, ses questions, ses intuitions concernant le type de muséographie qu'il créait. Une grande partie des témoignages sur ce sujet est due à ses insistances inventives, au fait que Irina « sentait » le style de Horia Bernea. La preuve en est la manière dont Irina sut réaliser ses propres contributions muséographiques en parfait accord avec ce style.

Il y avait encore quelque chose de singulier chez Irina : son courage. Le courage de s'engager dans le neuf ; celui de juger les travaux des autres de manière réaliste, sans complaisance, mais jamais cynique, en leur offrant des suggestions, des directions de recherche et du courage ; c'était enfin le courage avec lequel elle a vécu sa maladie. Ses dernières années ont été plus actives que jamais.

Elle m'avait envoyé une fois chez le professeur Mihai Pop pour une interview. En se souvenant des ses disciples et collaborateurs de l'Institut d'Ethnologie, il disait que parmi tous Irina était la seule à faire vraiment de l'anthropologie culturelle. Pourquoi était-ce ainsi ? Selon moi, il y avait trois traits qui situaient décidemment Irina dans le champ de l'étude anthropologique. Tout d'abord, il y avait son attention pour les *phénomènes de marge* : pour ce qui se passe à la limite de différentes formes de civilisation (campagne-ville, tradition-modernité, héritage-invention, production traditionnelle-kitsch), pour les moments limites d'un phénomène, d'un rituel, d'un acte (origine ou institution, fin ou démission), pour des faits ayant un statut marginal (Irina rappelait souvent l'idée de Mircea Vulc - nescu, dans le cadre des équipes monographiques de Dimitrie Gusti, de faire des recherches, dans les villages, sur le traitement concret et symboliques du fumier, des restes, des débris). Or, en anthropologie, il est bien connu que les marges, les frontières, les territoires de rencontre et de partage, les « bouts » d'un phénomène rendent fortement visibles des mécanismes symboliques, que le centre, avec ses formules bien définies, peut cacher. Irina a dirigé ses recherches notamment vers ces zones d'articulation/dissociation. Rappelons-nous, là-dessus, ses études et expositions sur le kitsch et l'exposition où elle a mis en scène « la valise à traditions de l'émigrant » (Paris, 1991) ; ensuite l'important recueil de phénomènes de transition appelé « L'Arche de Noé », les recherches d'anthropologie urbaine, et le premier en date, le livre manufacturé de la révolution de décembre 1989 : *Nous mourrons mais nous serons libres*. C'est grâce à Irina et à ses collègues de l'Institut d'Ethnologie, Ioana Popescu, Speran a R dulescu, erban Anghelescu, Paul Drogeanu, que nous avons, enregistré sur le vif, un recueil d'observations, témoignages, paroles, slogans, narrations, graffiti de l'espace public reconquis, du 21

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

et 22 décembre 1989. On possède ainsi des documents de premier ordre sur un bouleversement mental et social, sur la césure entre deux régimes socio-politiques et culturels.

Deuxièmement, Irina était particulièrement attentive au « menu » d'une civilisation. Elle enregistrait et étudiait surtout les aspects courants, apparemment banals, quotidiens qui font la substance et la logique discrète, sous-entendue d'une conception du monde, au-delà du son aigu des grands thèmes, fortement ritualisés, explicitement valorisés. Etudier les longues périodes apparemment ternes, les jours de la semaine tout comme les jours de fête, l'habit de travail pareillement à l'habit de fête, les restes à côté des plats du festin de noces, tout cela signifie tendre vers l'exhaustif, vers le portrait global d'un phénomène. Irina disait, une fois, qu'un très bon sujet anthropologique serait l'étude de la corde, en consignant toutes les techniques, matières, usages, situations, légendes, croyances, symboles qui lui sont associées, sans « laisser à échapper un bout de corde ». Entreprendre une étude dans cet horizon de l'exhaustif appartient au projet même de l'anthropologie.

Enfin, la troisième raison pour laquelle Irina faisait vraiment de l'anthropologie c'était la fraîcheur avec laquelle elle regardait le monde, son étonnement méthodique devant les objets de sa recherche. L'étonnement, avec son double mouvement d'approche interrogative et de distance critique, attitude fondatrice de l'anthropologie, était pour Irina son état « naturel ». C'est ainsi qu'elle vivait sa vie et elle en avait fait une profession, une discipline joyeuse, une stratégie de travail.

Dans un cours d'angélologie, Andrei Ple u rappelait que les textes sacrés décrivent quelques fois le rapport de Dieu avec l'humain par un symbolisme des arômes et des saveurs. On y parle de la « bonne odeur » de la prière, de l'encens, de l'homme, tout comme on parle du parfum du Saint Esprit. On parle du goût de Dieu (« Voyez et appréciez combien le Seigneur est bon », *Psaume* 33, 8), mais aussi de la saveur, ou au contraire, du goût fade de l'homme (« parce que tu es tiède, et non froid ou bouillant, je vais te vomir de ma bouche », *Apocalypse* 3, 16). On affirme, disait Andrei Ple u, « que l'homme doit avoir du sel, c'est-à-dire un goût agréable. Le Jugement Dernier serait alors comme une sorte de goûter de chaque âme où l'on décide si son goût est acceptable ou non... ».

Je pense qu'un tel Jugement conviendrait parfaitement à Irina. Elle avait un « goût bon » et fort, une saveur particulière que les gens proches d'elle ont profondément ressenti. Grâce à Horia Bernea et à Irina Nicolau, travailler au Musée du Paysan fut une joie.

Ce texte représente la variante amplifiée de l'article paru dans la revue Dilema no 487, le 12-18 juillet 2002.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Cher Iorgu"

Author: Ecaterina Şafarica

How to cite this article: Şafarica, Ecaterina. 2010. "Cher Iorgu". *Martor* 15: 157-160.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Cher Iorgu,

Ecaterina Şafarica

Tu veux à nouveau que je te raconte l'histoire de Riri ? Son plan était de finir sa vie comme petite vieille dame enjouée et bavarde, qui te rend fou. Se tenir assise à la turque, en haut du lit en demandant tout le temps quelque chose, « erbet », café, rahat lokhoum, ce n'était qu'un prétexte de passer la voir pour qu'elle te raconte encore quelque chose. Mais ce ne fut pas ainsi.

Il y a environ deux ans, nous nous sommes réunis dans un café, un certain nombre de ses amis, pour préparer un livre sur Riri. Comme nous ne savions pas très bien comment l'écrire à plusieurs mains, dans un effort d'organisation, nous avons rafistolé une liste avec les mots clé et une autre avec les gens qui pourraient écrire sur elle. A mesure que les sujets étaient énumérés j'avais envie d'intervenir sur chacun d'eux. J'ai pris peur quand j'ai compris que je savais sur tous les sujets quelque chose sans en savoir assez sur aucun. De toute manière l'idée était que chacun de nous prenne deux ou trois thèmes. Au moment où je pensais ne pas savoir où commencer j'ai compris combien c'était facile. Il y avait peu de choses avec lesquelles Irina a eu une relation inconditionnelle pendant toute sa vie : l'icône de l'arrière-grand-mère, la machine à écrire et l'aiguille à coudre avec son fil.

L'icône de Sainte Lucie est celle qui se trouve au chevet de ton lit à la maison. Heureusement c'était une belle icône et le seul objet gardé de ceux que nos grands parents ont amené de Grèce ; autrement qui sait où elle aurait pu finir après son élan athéiste de l'époque du lycée. C'était au début des années soixante et ce que le communisme et le matérialisme dialectique n'ont pas réussi à faire les amis l'ont réussi. Chrétiens orthodoxes, et gréco-catholiques, juifs et enfants des permanents du parti communiste convaincus, ensemble, ont pensé que l'athéisme était la seule solution adéquate pour des intellectuels en essor, un dénominateur commun avec lequel ils pouvaient s'identifier, de sorte qu'un jour, en rentrant, elle a décroché toutes les icônes des murs. Notre mère a réussi à garder avec difficulté l'icône de Sainte Lucie. Je pense que ce qui l'a sauvée ce fut son histoire. La petite icône sur bois, passée d'une génération à l'autre pendant une centaine d'année, quand elle est arrivée à ma grand-mère elle n'était plus qu'une plaque noire sur laquelle on distinguait avec difficulté la silhouette d'un saint.

Par la suite, grand-mère Mari, qui ne pouvait pas l'accrocher au mur ainsi, au grand désespoir de sa mère et en témoignage de son respect, l'a lavée et l'a frottée jusqu'à ce que l'icône vénitienne sur laquelle on pouvait lire 1852 apparut, c'était Sainte Lucie.

J'étais trop jeune pour m'en souvenir, mais ma mère m'a racontée cette histoire. La variante de Riri je ne la connais pas, et non pas parce que

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

je l'ai oubliée, mais c'était un épisode qu'elle préférait laisser dans l'obscurité, d'où il était sorti.

Heureusement cela n'a pas duré longtemps et bientôt, dans sa chambre, a côté de l'icône de Sainte Lucie qu'elle avait adjugé en tant qu'aînée, apparut une icône de Maramures, avec des coucous. Je me rappelle quand nous avons acheté cette dernière, nous étions ensemble. Et elles étaient placées toutes les deux au-dessus d'une fresque, représentant le sacrifice de Saint Sébastien, peinte par Riri d'après une icône catalane. Quand ils avaient déménagé de la rue Hora iu, la première chose achetée pour la maison de tirbei Vod fut une grande icône, pour l'autel, représentant la Vierge. Il y a eu beaucoup d'autres, icônes de l'âtre, icônes paysannes, icônes sur verres. La dernière fut une icône russe couverte d'argent. Quand je lui ai posé un jour la question s'il ne fallait pas les bénir, elle m'a répondu : « mais elles ne sont pas bénies chaque année quand le prêtre vient avec le baptême» ?

Quand tu commenceras à marcher à quatre pattes, dans la même chambre, sur la dernière étagère de la bibliothèque, tu trouveras une boîte noire, d'une forme incertaine, qui manque de peu le trou en forme de trapèze du jeu où tu dois placer différentes pièces dans les trous d'une plaque. C'est la machine à écrire de Radu. Oui, je ne me trompe pas, c'est la machine à écrire sur laquelle Riri a écrit tous ses articles, livres, histoires, c'est le *Continental* de Radu. Ce n'est pas parce qu'elle n'aurait pas eu sa propre machine à écrire, une *Erika*, achetée de sa bourse universitaire, vers la fin de ses études, pour écrire son mémoire de licence. Quand ils avaient déménagé dans la rue tirbei, *Erika* est restée chez moi, et après les années 1990, quand beaucoup de machines à écrire électriques sont arrivées en Roumanie avec les aides humanitaires, Riri a offert *Erika* à je ne sais plus qui.

Mais jusqu'à ce moment là, plus de dix ans, les deux machines à écrire, se prenaient par la main une fois par an et allaient à la section de police de la rue Luigi Cazzavilan pour donner un « spécimen de signature ». Tu ne sais pas probablement ce que cela signifie mais je te le raconterai une autre fois, cela fait partie de la leçon sur les années 80 en Roumanie.

La *Continental* de Radu était cependant la machine de cœur. Petite et amicale, « de la bonne marchandise allemande d'avant la guerre », Riri l'avait prise en monopole et Radu la re-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

vendiquait de temps en temps. A ce moment-là, je prenais le parti de ma sœur en disant qu'elle la méritait avec tout ce qu'elle écrivait dessus. Vers la fin des années 90 nous avons essayé lui mettre entre les mains un ordinateur. La première tentative de Marianne avec un MacIntosh a echoué. Ce n'est que dans la dernière année de sa vie que je l'ai convaincue à lier amitié avec un PC et écrire sur lui « Spiridon ». C'est le seul texte qu'elle ait écrit sur ordinateur, où il se trouve d'ailleurs, parce qu'il n'a pas encore était publié.

Si tu te demandes comment étaient les manuscrits à l'époque où on écrivait à la machine, va dans votre grenier et tu les verras. D'abord, elle les écrivait à la machine, ensuite elle les corrigeait à la main, après elle les retapait. Et le cycle pouvait se répéter plusieurs fois.

Des fois, elle les recomposait à l'aide des ciseaux ; elle récupérait les passages qu'elle voulait garder sous forme de bandeau de papier, elle en écrivait d'autres et les collait en ordre sur une feuille de papier. Sur la forme définitive, s'il fallait corriger encore, elle utilisait l'effaceur et écrivait dessus. Sa performance était de faire toutes ces opérations plus vite que si elle avait écrit à l'ordinateur. Et cela parce que'à chaque lecture du texte elle était tentée de changer quelque chose et la machine à écrire, indirectement, lui limitait l'élan, tandis que la liberté que lui offrait l'ordinateur, de changer tout potentiel à l'infini, l'embarrassait.

Quant à l'aiguille à coudre, tu ne dois pas savoir à quoi cela ressemble pour ne pas te faire mal. Mais si tu t'étonnes ce qu'une aiguille fait à côté d'une icône et d'une machine à écrire, tout ce que je peux dire est que Riri était comme cela. Le bonheur de coudre pour elle n'avait d'égal que dans la volupté de raconter.

A cinq, six ans elle faisait des poupées merveilleuses. A cette époque, juste après la guerre, il y avait de petites poupées à 1 leu, en chiffon et avec la tête en celluloïd. Il paraît, que notre mère, c'est-à-dire la « ïaïaca »de ta mère, ou ta pro-« ïaïaca », Angela, lui a habillé un jour une telle poupée dans une robe bouffante, longue, et lui a mis sur la tête une perruque avec des boucles faits en cotton. Elle avait l'air de madame de Pompadour. Riri a aimé ce jeu et demandait à papa de lui acheter des poupées et à maman de lui donner des morceaux de tissu. En quelques mois toutes nos tantes et cousines avaient des poupées habillées par Riri. Je m'en souviens de deux de la vitrine de Pepo, elles étaient dans de petits verres à liqueur parce qu'elles ne tenaient pas debout à cause de leurs robes longues et lourdes.

Je ne sais pas quand elle a passé des robes de poupée à ses robes. Je ne me souviens pas l'avoir vu coudre pendant les années du lycée ou de la faculté. Je regarde ses photos et je reconnais les vêtements envoyé par Bebeca de Grèce ou cousu par ma mère. Si tu me demandes comment je peux être tellement sure qu'ils n'étaient pas faits par elle c'est simple, quand Riri mettait la main sur un vêtement, même si elle le cousait à la machine, il devait avoir quelque chose fait à la main : une application, une couture apparente, une petite fleur, un mot, une histoire et les dernières années, une croix. Elle avait généralement un modèle qu'elle aurait pu répéter jusqu'à épuisement s'il n'y avait pas eu sa capacité inépui-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sable de combiner les matériaux, les couleurs et les points de couture. Les derniers vingt ans tout se réduisait à des robes ou des blouses en T et de longues jupes un peu évasée ou avec deux ou trois volants. Les variations contenaient des gilets avec ou sans poches et des ponchos. Les pièces de résistance étaient en toile de soie, shantoung ou taffetas. D'une certaine manière elle cousait comme elle écrivait. Elle partait d'une forme primordiale qu'elle ne cessait pas de corriger, ajuster, embellir en avançant. Par différence avec l'écriture, à la couture il n'y avait pas de point final. Si elle venait chez nous et voyait un morceau de tissu qui lui plaisait, elle enlevait sa blouse et la « raccommodait » sur le champ. Des fois cela allait, d'autrefois non. De toute manière, découdre n'entrait pas dans sa conception du travail manuel, de manière que si elle n'aimait pas, elle préférait en rajouter une pièce ou coudre une perle.

Son rêve c'était un livre cousu main. J'essaie imaginer une machine à écrire avec fil et toile. Si une pareille chose avait existé, Riri aurait certainement cousu les plus belles histoires ou aurait écrit les plus beaux vêtements, je n'en sais rien.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Irina et les vêtements"

Author: Ioana Popescu

How to cite this article: Popescu, Ioana. 2010. "Irina et les vêtements". *Martor* 15: 161-164.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

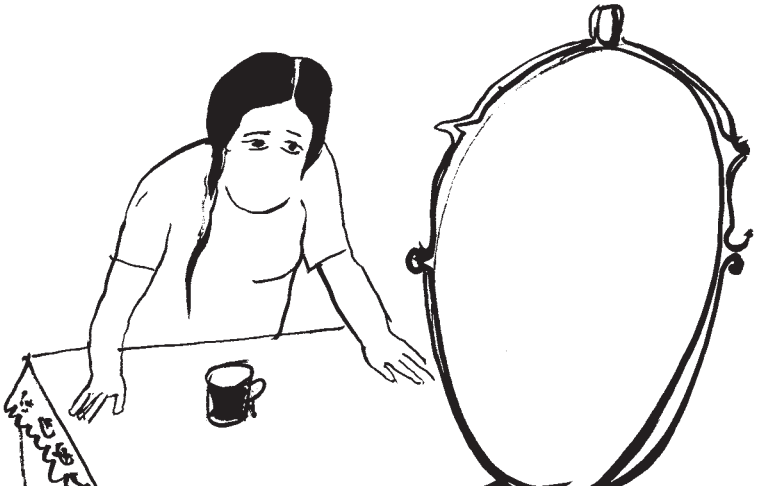
Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue ***Martor*** est publiée par le Musée 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.

Irina et les vêtements

Ioana Popescu

Quand j'ai connu Irina, je venais de finir mes études universitaires, j'étais déjà veuve après six mois de mariage et je venais d'être parachutée à l'Institut d'Ethnographie et Folklore, en pleine Assemblée générale des salariés. A cette époque-là, les vêtements noirs ne représentaient pas l'uniforme des femmes d'affaires, ce n'était pas forcément un signe d'élégance au bureau et, en fait, si tu rencontrais une personne de tes connaissances habillée de noir, tu t'empressais de lui présenter tes condoléances. Et comme je voulais éviter le comportement théâtral je ne portais pas de deuil ; parce que Irina évitait d'être comme tout le monde, ce matin-là elle était habillée tout en velours noir. C'est ainsi qu'elle se dirigea vers moi, les cheveux courts, en noir comme un cheval de corbillard et moi, sa nouvelle collègue, habillée d'une jupe très courte. Elle se présenta et me demanda comment je faisais pour entretenir mes cheveux serrés dans une queue de cheval si longue. Je lui répondis brièvement : elle est fausse. *Je te respecte*, me répondit-elle et ajouta, *j'ai entendu que tu es veuve, je le regrette sincèrement*. La situation était complètement dadaïste, nous semblions toutes les deux aussi folles l'une que l'autre. La



http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

différence entre nous deux je la compris beaucoup plus tard. Elle, elle était **vraiment extraordinaire**, moi je m'efforçais seulement de l'être...

Irina s'habillait d'une manière fabuleuse, dans une sortedestylebalcanicosémitislamicogipsy, en général exotique, et fortement orthodoxe, dans des vêtements que je n'aurais jamais eu le courage de porter en dehors de chez moi. Je vais expliquer. Jusqu'à un moment de l'histoire, les femmes des Balkans, comme celles du désert africain ou arabique ont porté le cafetan.[1] Leurs cheveux jamais touchés par les ciseaux devaient aussi être apprivoisés et protégés ; une tresse nattée de différentes manières et un bout de tissu enroulé ou noué autour de la tête étaient des solutions tout aussi simples qu'à la portée de la main. Quand Irina signait en quatre lettres - Riri – accompagnées par un dessin en forme de croix anthropomorphe avec des ailes au lieu des bras et une tresse noire sur le dos, elle ne faisait d'autre que dire clairement, je suis une vraie femme, du début du monde. Quand elle brodait sous sa nuque, sur chaque robe, une petite croix grecque, elle ajoutait, je crois (je vis) dans la crainte de Dieu. Mais quand au-dessus de ce patron elle appliquait des pièces colorées en soie ou tricot, fil métallique, boutons ou éléphants en argent, tout cela cousu avec un fil de chanvre, des bandes de cuire colorées ou du fil de soie bouclée et quand l'empiècement portaient lui-même les rangs de perles qui auraient dû être au cou, les robes-cafetan devenaient « l'art sur l'homme », comme l'écrivait quelqu'un[2]. Le suffixe gipsy s'est ajouté plus tard, avec les jupes larges, avec des volants faits de combinaisons d'imprimés et de dentelles, des jupes pour lesquelles Irina a été complimentée une fois, dans la rue, par un « buliba a », (chef de tribu chez les Roms) : « je vous félicite pour vos traditions ! ».

Irina se voulait Impératrice de Byzance, assise à la turque sur les tapis et les coussins en soie, mangeant du « gataïf », « erbet » et loukhoum avec les doigts, dans des bols en or et argent. Je pense que si Dieu l'avait fait impératrice, il aurait eu du mal à la faire porter la couronne, car Irina l'originale ne pouvait mettre sur sa tête que des fichus, et encore ces derniers étaient noués sous le menton à la paysanne. Je lui ai tricoté une fois, une sorte de coiffe de nonne, en laine noire et brune, une toque sur le front, couverte d'un capuchon, arrondi sous le menton. Elle reconnaissait que cela lui allait fort

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

bien, ou peut-être elle mentait par générosité ?... mais, en fait, elle n'est jamais sortie couverte de cette façon dans la rue.

En ce qui concerne les vêtements, Irina essayait de me corrompre, elle a voulu d'abord que je mette un manteau noir de Moldavie, « suman », *regarde qu'elle air de princesse médiévale tu as* ! J'ai regardé dans le miroir, c'était vrai, la coupe était géniale, mais j'avais du mal à me tenir droite sous le poids du drap brui et le col me rongeait la nuque jusqu'à nu. J'ai fait fureur avec mon manteau pendant un stage à l'étranger, j'ai été admirée et félicitée pour l'originalité qui était confondue avec l'intelligence. J'ai appris plus tard combien ils ont été impressionnés, mais, moi, j'ai entendu à ce moment seulement le commentaire d'une jeune fille qui disait « j'aime, bien que ce soit un peu *baba cool* »[3]. Après le « suman » de Moldavie, elle m'a offert un petit paletot qu'elle avait fait pour sa nièce Ana, qui avait trois ans. Il était fait (et il l'est encore parce que je l'utilise toujours) de morceaux de tissu rouge imprimés avec des fleurs, brodé avec du jaune aux endroits de rapiècement et de mes initiales noirs d'un côté et de l'autre. Pour que je puisse enfiler ce vêtement, une sorte de boléro pour moi, elle avait cousu aux aisselles un rajout en losange, comme un réseau jaune travaillé au crochet. De cette sorte, tu prends aussi de l'air, m'a-t-elle dit.

Une autre année, elle a découpé d'une nappe reçue de sa belle-mère, la broderie centrale en fil de soie colorée, avec son support en toile, et qui représentait un coq qu'elle a appliqué sur l'empiècement d'une robe coupée par elle en molleton blanc. Elle avait bordé la couture du bas de l'empiècement avec des franges multicolores, sortis d'un ancien tablier de Banat. J'étais comme une jeune mariée qui déclare son statut de coq dans la famille dès le moment du mariage. Tant que j'ai porté cette robe, je me suis sentie merveilleusement bien.

Quand j'ai atteint l'âge de Mathusalem de 40 ans, elle m'a offert une robe sur l'empiècement de laquelle elle avait brodé utilisant l'alphabet latin le mot grec *sarandara*. Elle m'a avoué que ce mot n'existait même pas, cela voulait dire la *quadragénaire*, et que je devais porter cette robe jusqu'à l'âge de 50 ans, quand j'allais devenir *penindara*. Et cela arriva, cousu sur une longue veste en soie brute brodée de haut en bas avec des sarments et des fleurs multicolores, écrit toujours en latin. Entre temps, la robe sarandara

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

était devenue robe de chambre et ensuite morceaux de chiffon à poussière. J'attendais déjà impatiemment de vieillir pour recevoir un nouvel habit sur lequel soit écrit *exindara*. Irina m'avait offert le bonheur de vieillir !

Il n'en fut pas ainsi. Si je pouvais croire dans les rêves, Riri ne brode plus, elle fait des fleurs en papier crépon, dont elle fait ensuite des iconostases. C'est Ina, la sœur de Riri, qui m'a brodé *Exindara*, avec des lettres grecques en soie, sur un magnifique foulard en cachemire, beaucoup trop précieux pour qu'il devienne plus tard chiffon à poussière.

Tout ce qui m'est resté de Riri est auréolé d'histoires fantastiques. Si je réfléchis bien, grande partie des histoires qu'elle racontait, était liée aux vêtements. Par exemple, pour moi, la vision des Aroumains sur le monde prend forme dans l'histoire de la manière de se coiffer avec une raie au milieu des cheveux, ou de la jupe de mariée avec laquelle tu vis après toute ta vie. Mais, sur ces histoires, une autre fois...

Notes:

[1] Quand j'écris cafetan, je pense à une longue chemise, toute droite, avec de longues manches droites, coupée comme un grand T (ou comme une croix) avec un trou pour passer la tête juste au milieu. Quand le soleil brûle, le cafetan couvre et protège le corps entièrement, quand il fait froid, le même vêtement garde la chaleur du corps. Les différences de tissus, dimensions ou décor sont emblématiques, mais elles ne nous intéressent pas maintenant.

[2] Adina NANU, *L'art sur l'homme*, éd. Compania, Bucarest, 2006

[3] Le terme francophone actuel pour le courant hippie des années 60.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Et si les objets avaient une histoire à nous raconter…"

Author: Marianne Mesnil

How to cite this article: Mesnil, Marianne. 2010. "Et si les objets avaient une histoire à nous raconter…". *Martor* 15: 165-166.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Et si les objets avaient une histoire à nous raconter...

Marianne Mesnil

Bruxelles, fin janvier 1998

Chère Irina,

Je profite de l'occasion pour t'envoyer quelques broutilles. Parmi celles-ci, une pelote de fil torsadé rouge et doré, pour "mărțișor" sophistiqué et un petit vase dont je n'ai malheureusement pas le temps de te raconter toute l'histoire. Je t'en donne juste un début possible.

Cette histoire pourrait commencer, par exemple...

I

...Un beau jour ensoleillé du mois de mai 2068. Un promeneur flâne dans le vieux quartier de Lipscani où les boutiques *d'antiquaria* et autres *consignatia* fleurissent toujours. Soudain il a l'attention attirée par un objet qui lui renvoie un rais de lumière printanière: il s'agit d'un petit vase en cuivre où l'on devine malgré la patine et le dépôt de poussière, un travail artisanal un peu gauche qui l'émeut. Il pénètre dans la boutique, soupèse l'objet qui se loge parfaitement dans la paume de sa main, et l'acquiert sans hésiter. Mais le marchand interrogé sur l'origine de l'objet ne peut guère satisfaire sa curiosité: tout ce qu'il sait de son histoire, c'est qu'il se trouvait dans une caisse parmi d'autres objets provenant d'une maison ancienne de Bucarest vouée à la démolition et dont on a vidé caves et greniers. Un examen attentif du contenu du reste de la caisse qui se trouve dans l'arrière boutique, va-t-il permettre de livrer quelques précisions sur l'origine de cet objet? L'histoire ne le dit pas encore mais il y a fort à parier qu'on y trouvera quelques indices de réponse... En attendant, notre promeneur – qui n'est qu'un étranger de passage – n'a de cesse que de rejoindre sa chambre de l'hôtel Boulevard pour examiner sa nouvelle acquisition. Il se met aussitôt à astiquer tant bien que mal le lourd petit vase à l'aide de son mouchoir, et le cuivre lui révèle bientôt la direction dans laquelle l'objet a fait route pour aboutir dans cette ville, au temps sans doute, où elle était encore carrefour entre deux mondes: malhabilement ciselés, les motifs d'oiseaux à la queue étirée, mêlés à des fleurs qui pourraient aussi bien évoquer les "yeux" des plumes de paons, obligent à tourner le regard vers l'orient. Mais jusqu'où progresser sur cette route de la soie? Cela aussi, l'histoire le révélera peut-être plus tard...

II

Mais tandis que notre flâneur de mai se pose ces questions (et pourquoi se pose-t-il tant de questions à propos de cet objet somme toute bien modeste?) à l'autre bout de l'Europe, un autre petit vase en cuivre maladroitement travaillé se cache au milieu d'une multitude d'autres objets de toutes sortes qui garnissent la vitrine d'un salon au coeur d'un appartement bruxellois. Notre flâneur de Lipscani le sait-il ou le découvrira-t-il un jour? Et quel en est en ce moment le propriétaire? Comment l'objet est-il

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

arrivé entre ses mains? L'histoire ne le dit pas encore. Mais si les deux objets devaient se retrouver côte à côte, on ne pourrait alors douter qu'ils ont été façonnés par une même main. Et pourtant, cette main s'est plue à ne pas les rendre semblables: le premier petit vase aux oiseaux est un peu plus pansu, tandis que son jumeau, un peu plus élancé, laisse deviner des personnages aux mains d'orants, levées comme dans un geste d'incantation aux dieux célestes.

Se trouvera-il quelqu'un pour réunir ces deux objets et en retrouver l'histoire? Ce sera dans ce cas, celle de longs voyages d'est en ouest, d'ouest en est, qui se seront étirés sur des années, des générations même, au cours desquelles bien des choses se seront transmises et bien d'autres se seront égarées. Si les deux petits vases arrivent à se rejoindre, c'est qu'au moins l'un d'entre eux aura fait à nouveau un bout de voyage, vers l'autre. Vers l'est ou vers l'ouest? L'histoire ne le dit pas encore non plus.

III

Mais peut-être aussi que tout le sens de cette histoire est inversé: peut-être que l'étranger qui le premier, s'est ému à la vue de l'un des petits vases en cuivre maladroitement travaillé, se trouvait de passage à Bruxelles et a ramené son trésor à Bucarest.

Tout ce que l'on peut dire à ce jour, c'est que, vers le début de l'année 1998, par un jour terne d'hiver bruxellois, les deux petits vases se trouvaient serrés l'un contre l'autre, poussiéreux et privés de toute mémoire, au sein du bric-à-brac d'un modeste brocanteur de quartier, à mi-chemin entre les immeubles des "Eurocrates" qui construisent à grand coup de démolition de la ville, l'avenir de l'Europe de demain – et la rue longue Vie qui prolonge la rue Sans Soucis. Une promeneuse un peu fatiguée de la grisaille du ciel, s'est émue à la vue de ces menus objets en cuivre maladroitement ciselés, les a aussitôt achetés sans guère obtenir de précision sur leur origine. On lui dit tout de même qu' "ils devaient être anciens" puisqu'ils provenaient de chez une vieille dame dont on venait de vider l'appartement voué à la démolition. La promeneuse un peu fatiguée de la grisaille du ciel, s'en retourna chez elle, la joie au coeur, serrant dans chaque main ce double trésor qu'elle avait hâte d'astiquer pour lui faire livrer un peu de son secret.

Sitôt dépoussiéré, le cuivre se mit à illuminer la pièce la plus sombre de sa demeure. Les motifs d'oiseaux et de fleurs de paradis terrestre, les silhouettes des personnages aux mains tendues vers le ciel, eurent tôt fait de la dissuader d'une possible origine maghrébine qu'elle avait tout d'abord supposée aux deux objets. Ses pensées se tournèrent alors vers les contrées où jadis, on situait les paradis perdus. Alors, pourquoi ne pas tâcher de reconstruire une histoire à ces deux frères de cuivre, nés d'une même main émouvante et maladroite? Tant d'objets avaient échoué ici, en Occident, privés de mémoire, venant de là où le soleil se lève. Pourquoi ne pas renvoyer l'un d'entre eux, comme au fil de l'eau-non pas comme une bouteille à la mer, dont on ne sait s'il se trouvera un destinataire pour l'accueillir au bout du voyage - mais par l'intermédiaire d'un messager qui aura pour mission de remettre l'objet en main propre à la personne qui saura l'accueillir et lui trouver sa place, continuer à lui reconstruire une histoire?

IV

Voilà donc pourquoi notre promeneur de l'an 2068, s'il possède encore quelque capacité à s'émouvoir d'un rayon de soleil de mai sur la vitrine d'un brocanteur de Lipscani, a une chance de recueillir à son tour le petit vase en cuivre un peu pansu, maladroitement travaillé, échoué là, après on ne sait quel voyage, avec ses oiseaux qui brillent au point que, pour qui veut y prêter l'oreille, on croirait entendre chanter l'oiseau Maïastra!

Et c'est peut-être ainsi que l'on écrit l'histoire... à venir!

Pour l'anniversaire d'Irina et en remerciement des moments partagés à construire notre "Roumanie en miroir" et nos "mémoires de tiroirs".

Bruxelles, janvier 1998

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Irina, telle que je l'ai connue"

Author: Ciprian Voicilă

How to cite this article: Voicilă, Ciprian. 2010. "Irina, telle que je l'ai connue". *Martor* 15: 167-170.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Irina, telle que je l'ai connue

Ciprian Voicilă

Une lettre

Cher monsieur X,

Si j'avais eu votre adresse avec la rue, le numéro, la ville, je vous aurais écrit une lettre avec de l'encre, porte-plume et plume, comme je le fais depuis un certain temps. La matérialité d'un dialogue à distance devrait être retrouvée. Vous auriez appris par mes écrits des choses sur moi qui autrement sont difficiles à communiquer. Par conséquent, pour ne pas dire *donc* qui est trop utilisé, je me réjouis de votre lettre, que ce que je fais vous intéresse et surtout que vous aimeriez me contredire des fois. Sans un peu de tension une communication prend la forme d'une crêpe. Mais ce qui m'a réjoui le plus fut l'épisode de Craiova. Pour deux raisons, j'adore cette ville et les gens d'Olténie, et avec votre permission j'introduirais les deux pages et les photos dans les archives de « l'Arche de Noé. Du néolithique au Coca Cola » un projet de sauvegarde fait sans méthode mais avec passion et étonnement par des spécialistes et volontaires. Toute autre initiative pour l'Arche est bien venue. Mon rêve serait – je fais souvent des rêves qui ne s'accomplissent pas – que vous réussissiez à créer un réseau d'« archers » des personnes que vous connaissez. Sur l'arche monte tout témoignage écrit, pièces d'archive, enregistrements audio, photos. A bientôt, amitié, Irina. »

...et une personne

S'il n'était resté d'Irina que cette lettre quelqu'un qui ne l'aurait pas connu, en la lisant, aurait pu se faire une idée adéquate sur elle. Les gens se divisent en deux catégories : certains utilisent abondamment les deux points – les formels, les apodictiques, les dogmatiques, les prisonniers de la vérité qu'ils incarnent et qu'ils promène par-ci par-là ; d'autres la virgule – les dilemmatiques, les chercheurs, les adeptes de l'étonnement en tant que méthode de te poser devant la vie. Irina faisait évidemment partie de cette deuxième catégorie. Dans un monde accaparé par l'ordinateur elle avouait son souhait de revenir au porte-plume et à l'encre pour retrouver le côté humain du dialogue à distance. A l'époque du décisif et omniprésent « donc », Irina disait en souriant « par conséquent ». Dans une société avide de spécialistes, Irina militait pour une ethnologie pratiquée par le vendeur du kiosque de journaux.

J'avais vingt-et-un ans quand je l'ai connue, et c'est vrai, Irina aimait qu'on lui résiste, qu'on ait des opinions différentes des siennes. Elle vivait des tensions. Elle n'avait pas besoin de subordonnés, elle voulait des partenaires.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Elle contrebalançait mes impulsions, mes sorties dans le décor, elle lissait mes aspérités. Les raisons de mes dérapages étaient nombreuses : le temps perdu sans but, *le loisir*, comme elle l'appelait, le manque de confiance en mes forces ou mon amour non-partagé qu'elle avait longtemps traité en fumant avec moi une « cigarette » qu'elle me jetait et que je devais attraper au vol pour démontrer que je la méritais. Elle me dit alors qu'elle avait aimé à son tour « sans espoir » un type, pendant neuf ans. J'aurais dû me sentir honoré parce que l'homme dont elle avait été amoureuse était quelqu'un, il était « à aimer », dans le jargon si particulier d'Irina. Dans son cas, l'homme qu'elle avait aveuglement aimé « était amoureux d'une vache ». Ma situation presque masochiste nécessitait une intervention rapide ce qui a obligé Irina de finir d'une manière apothéotique : « et alors ? Tu voudrais que j'aie pitié de toi? Eh bien, non ! Tu es jeune, souffre donc ! ». Un autre jour elle est rentrée peinée à la maison convaincue que « l'homme a droit de s'apitoyer sur son sort. Si ce n'est pas moi qui vais le faire, qui le ferait-il ? » Une autre fois, elle me dit : « je vais voir un mauvais film pour oublier la vie ».

Quand je faisait à contrecoeur une chose, elle me conseillait de la finir vite parce qu'une « chose commencée doit être finie justement pour pouvoir s'en débarrasser ». Je n'étais pas le seul à l'âge où on cherche des recettes, des réponses sûres, des arguments irréfutables. Toutes sortes de jeunes qui avaient besoin d'idées pour leur trajet professionnel ou pour la vie en général venaient voir Irina du matin au soir.

Un soir, dans le salon d'Irina, où la place principale était occupée par trois fauteuils, un portrait d'elle fait, par Horia Bernea (portrait qu'elle aimait beaucoup parce que Horia « l'avait devinée », avait surpris son vrai visage qui était inattendu : fragile, mélancolique), deux vieilles icônes, byzantines, et un tas de petits objets, dans ce salon apparaissent deux jeunes diplômés, elle et lui. Elle confesse à Irina qu'elle aimerait commencer des études aux Beaux Arts. Son ton était hésitant parce qu'elle ne savait pas de quoi elle allait vivre. Irina leur offre tout de suite la solution qui arrive comme le bâton du

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

maître zen sur la nuque du disciple, effet Satori assuré : « vous allez sucer vos doigts, c'est tout !». Irina avait souvent avoué à ses amis que son rêve était d'ouvrir un étal au Marché Matache pour y vendre des idées.

Elle avait un don exceptionnel à susciter la confession, elle savait créer une intimité spéciale à laquelle des personnes comme Alecu Paleologu ou Neagu Djuvara n'ont pas pu résister. Le 2 avril 2000 j'avais noté dans mon journal un fragment d'un dialogue avec Paleologu que j'ose reproduire ici, je le considère révélant.

Irina : « Comme lecture, ma grande mère me lisait la « Bibliothèque rose » et « Coana Chiriţa ». J'adorais cela. Mais ma mère non. Elle venait et écoutait. Je me souviens de l'odeur très suave qu'elle répandait. Je ne pense pas que se fut du parfum. C'était quelque chose de très vague. Je cachais ma tête dans ses jupes pour capter son odeur. »

Alexandru Paleologu : « Oui, c'est un endroit extraordinaire, je ne sais pas comment c'est pour une fillette mais pour un garçonnet se cacher entre les jupes de sa mère c'est quelque chose de magnifique. Voilà pourquoi notre juron principal est en fait un vœu superbe. Revenir à l'endroit d'où tu es sorti. Qu'est ce que cela a dû y être bien avant que je naisse ! Quand tu dis à quelqu'un « Va dans le con de ta mère », tu fais un souhait magnifique. Où pourrait-on être mieux ? Moi, c'est vers cela que je tendais quand je cachais mon nez dans ses jupes. »

Pendant une rencontre intellectualiste, Père Galeriu se rapproche d'Irina en la prenant par la main gauche. « Dans la main droite je tenais ma cigarette, racontait-elle plus tard, et Père Galeriu me tenait par la gauche. J'aurais voulu éteindre ma cigarette mais le cendrier était trop loin. De sorte, j'ai dit : mon Père, laisse-moi aller éteindre ma cigarette parce que maintenant je tiens d'une main le Bon Dieu et de l'autre le diable. »

J'ai devant moi une copie faite d'après un dessin de Mihaela Şchiopu. Il y a trois personnages, le premier de gauche, une femme avec une natte vue de dos dans une position de Yoga. Sous le dessin la main droite de Irina qu'embellissaient quelques bagues en argent, le métal de la féminité absolue, avait écrit avec de lettres

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

rondes : « Riri est la troisième à gauche... » et sur le bord du papier « comment est Riri ? Elle est grosse et elle a une seule natte noire. Tolérante jusqu'au relâchement, brutale quand elle est seule à la maison. Généralement ethnologue ». A côté d'Irina tu sentais le besoin de te détendre, te relâcher.

Elle aimait les objets dont elle croyait « qu'ils sentent, tant que tu les tiens entre tes mains, comment tu t'occupes d'eux. » Elle avait une petite vitrine où elle avait une collection de bibelots représentant des ballerines. Elle avait une attitude à part avec les objets kitsch. Un jour, R zvan Exarhu lui a apporté un bock à bière en forme de cierge et un tableau d'époque qui représentait Gheorghiu Dej en plein pouvoir, pour compléter sa collection.

Irina utilisait des mots que les gens de sa proximité ont continué à les employer. On pourrait créer un dictionnaire de mots et expressions « irinesques » : « être parqué », « vivre dans la mare » (traîner, vivre sans but), « être du fretin (cela voulait dire bon à rien) », « attendre quelqu'un en position gynécologique », « tricoter un petit bas » (faire une chose insignifiante, modeste), « laisser ou être laissé en bretelles » (laisser tomber quelqu'un), « bricoler »...

Peut-être les gens disparaissent complètement quand nous oublions leurs mots.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Irina et les «Trebnici»"

Author: Marianne Mesnil

How to cite this article: Mesnil, Marianne. 2010. "Irina et les «Trebnici»". *Martor* 15: 171-174.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Irina et les „Trebnici“

Marianne Mesnil

Promenade-souvenir au MTR

De retour pour la première fois à Bucarest depuis qu'Irina s'en était allée, j'ai voulu revoir le Musée du Paysan Roumain, en me donnant le temps d'une promenade-souvenir. En parcourant les salles, je vis combien ces lieux s'étaient imprégnés de manière indélébile, de deux sensibilités dont la rencontre avait démultiplié les effets: Horia Bernea, Irina Nicolau.

En cheminant parmi les objets, entre des murs aux couleurs délavées, je suis allée revoir la salle qui avait accueilli la première exposition, appelée La croix [1] puis rebaptisée « la Fenêtre », sans doute à cause de la puissance de cet objet ,banal en apparence, mais en apparence seulement. Car cette fenêtre à claire-voie , réduite en quelque sorte à un cadre, le cadre d'un regard, s'accompagne d'une jolie histoire qu'Irina a eu soin de transcrire pour qui souhaitait la connaître. Je cite de mémoire :

Lorsqu'il a été question d'acheter cette fenêtre au maître de maison, il a tout de suite accepté. Mais sa femme a été plus difficile à convaincre : « Comment pourrais-je renoncer à cette fenêtre, alors que c'est par elle que j'ai regardé le monde toute ma vie ? »

Irina avait le talent de mettre en évidence la poésie du monde des objets.

En cela, elle rejoignait parfaitement l'artiste Bernea pour donner au musée l'un de ses maîtres mots : suggérer ; ne jamais expliquer, encore moins imposer[2]...

Après la salle « Fenêtre », ce furent les retrouvailles avec la salle du « Temps », dans laquelle on pénètre par une petite porte quasi dérobée. Deux ans plus tôt (en mai 2001)Irina y était au travail avec son équipe de « Jeunes », enthousiastes comme elle. L'une de ses préoccupations, d'un point de vue matériel, était de trouver une solution pour masquer le plafond sale et sombre de la pièce.

De retour à Bruxelles, je lui ai trouvé le velum de ses rêves : une coupe de voile bleu ciel, à un prix de liquidation dérisoire, pour rester dans le ton de cette salle du temps dérobé... En ce printemps bucarestois, le velum bruxellois me faisait un clin d'œil ! Il était là, un peu comme la réponse aux pelotes de ficelles et aux rouleaux de papier kraft qu'Irina et Ioana avaient portés sur leur dos pour venir, quelques années plus tôt, dresser une autre exposition dans un coin de la Belgique profonde: « Roumanie en miroir, mémoire de tiroirs »[3]. Tout cela évoquait notre complicité. Celle d'un travail fait dans l'enthousiasme du partage ; un permanent bricolage au sens où Lévi-Strauss l'a défini, en lui donnant ses lettres de noblesse ethnologiques![4] Un travail fait dans la légèreté (dans le bon sens du terme) c'est-à-dire

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

sans cette lourdeur qui avait pesé durant cinquante ans de dogmatisme, de conventionnalisme, où l'humour et la fantaisie étaient devenus des crimes, où la grisaille était de mise.

L'atelier des Trebnici

Impossible, en revoyant ces lieux, de ne pas faire revivre ces derniers moments de mai 2002 où nous nous y étions rendues ensemble. C'était la veille de mon retour à Bruxelles, et j'étais loin de penser que tout cela se passait pour la dernière fois...

Irina m'avait donc entraînée à l'un de ces ateliers du dimanche où elle réunissait de jeunes enthousiastes attirés vers elle comme des papillons de nuit par la lumière. J'ai revu avec émotion la « salle de classe » du musée, avec ses bancs d'écoles d'un autre âge, où s'était déroulé l'atelier de ce dimanche de mai. Une dizaine de personnes avait répondu à l'appel et Irina les exhortait maintenant à exprimer leurs idées sur un nouveau projet. Elle leur avait donné le nom de *Trebnici*, un terme qui mérite qu'on s'y arrête. Irina avait le rare talent de trouver la perle rare qui se cache en chacun de nous et de la lui faire exprimer au bénéfice de tous.

Ni canaille ni travailleur

Un peu de sémantique

Cette manière de ne pouvoir dissocier travail et créativité, effort et plaisir, efficacité et fantaisie, le mot *trebnic*, qu'elle avait inventé pour répondre à sa démarche, en était, me semble-t-il, la parfaite illustration.

Cherchez, en effet, le mot *trebnic* dans les dictionnaires de langue roumaine! Mis à part un seul usage très spécifique qui relève d'un vocabulaire directement emprunté au slavon[5], nous ne rencontrons cette racine que sous sa forme négative de *netrebnic*, que l'on peut traduire par misérable, vil, scélérat, voire canaille [6].

Par contre, la langue bulgare, qui ne connaît pas cette forme négative créée par la langue roumaine, a cependant recours, dans l'usage actuel, à nombre de mots issus de la racine commune *treab-* .dont les significations convergent vers la notion de besoin , nécessité (tels que *potrebnost*, besoin, nécessité, ou encore *treabvan*, avoir besoin), C'est ce même sens que l'on retrouve d'ailleurs en roumain dans le substantif *treabe*, qui signifie travail, besogne, occupation ou dans le verbe *trebuie*, il faut , il est nécessaire .

Inexistant dans sa langue d'origine (mais pouvant cependant être compris dans le sens d'inutile , par opposition à sa forme positive signifiant nécessaire), le *netrebnic* est bien présent dans le vocabulaire roumain, et sa signification n'est sans doute pas éloignée de celle des célèbres *golani* (Voyoux, huligan) ainsi désignés par les autorités de l'époque, lors des Minériades de 1990 de la place de l'Université rebaptisée depuis, Tian'anmen dans la langue orale des Bucarestois[7].

Ainsi donc, Irina, qui avait aussi coordonné une publication sur les événements de ces Minériades [8], se plut à définir ses travailleurs volontaires du dimanche par un tel jeu de subversion du langage, en re-qualifiant en quelque sorte des bons à rien pour en faire des travailleurs littéralement - ou linguistiquement - hors norme ; non pas des *muncitori*[9] dont avait usé et abusé le régime communiste, mais de jeunes *trebnici*, tout frais émoulus de l'après 1989 avec, pour paraphraser Georges Brassens, un cœur tout neuf, comme au sortir de son œuf !

Dans son beau texte programme sur « sa » conception muséale[10], Irina la pacifique, Irina la tolérante, parlait de torches, dynamite et barricades pour lutter et venir à bout de cinquante ans d'enfermement et de modelage des esprits. Positiver les *netrebnici* en en faisant une autre sorte de travailleurs , c'était sans doute, pour Irina, une autre manière de tirer un trait sur un passé où travail et travailleurs s'étaient trouvés en représentation permanente, au centre d'un discours de langue de bois qu'elle exécrait de toutes les fibres de son être, et contre lequel elle ne cessa de lutter chaque instant du temps qui lui restait à vivre.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Références bibliographiques

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

BALMUS, E., GEORGESCU-FUEREA, A., KAHANE, Z. , *Dicționar Român-Francez.* București, ed. știintifică, 1972

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

LEVI-STRAUSS, Cl., *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.

MESNIL, M., Histoire tourmentée d'un "lieu de mémoire": le Musée duu Paysan Roumain avant, pendant, après le communisme. in Martor,n°11, 2006, pp.33-48

MESNIL, M., NICOLAU, I., POPESCU,I., *Roumanie en miroir. Mémoires de tiroir.(Trialogue à propos d'une exposition).* in Martor, Revue d'anthropologie du Musée du paysan roumain, 1997, n°2, pp. 166-175.

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

NICOLAU,I. (coord.) , Piata Universității. București, ed. Nemira, 1997. („Place de l'Université")

Notes :

[1] Voir à ce propos le très bel article de G. Althabe, 1997. Les références sont reprises en fin d'article.

[2] On se souviendra de l'affrontement qui eut lieu au sein du musée, entre deux conceptions muséographiques, et que l'on retiendra sous le nom de querelle des étiquettes Voir à ce propos Bernea ,1996 et Mesnil , 2006.

[3] Ecomusée de Treignes, 1997. Voir Mesnil, Nicolau, Popescu, 1997.

[4] Lévi-Strauss, Cl., 1962 .

[5] Rappelons que le slavon ou vieux bulgare est l'ancienne langue liturgique des Eglises orthodoxes des Pays slaves et roumains. *Trebnic* est le nom archaïque (remplacé aujourd'hui par le mot *slujba*) qui désigne lerituel orthodoxe équivalent à la „messe" du christianisme romain . La signification slavonne du mot est d'abord „pierre", ou „table de sacrifice". En slavon encore, mais aussi en langue bulgare actuelle, il existe une même racine strictement équivalente au verbe français „falloir": trebae (slavon)/ triabva (bulgare actuel), „il faut". Je remercie Assia Popova de m'avoir fourni les précisions linguistiques concernant la langue bulgare.

[6] Voir Balmus & cie, 1972.

[7] Lors des violents affrontements qui débutèrent à Bucarest en 1990, (appelés Minériades , étant donné le rôle joué par les mineurs qui marchèrent sur la capitale) , les manifestants rassemblés sur la place de l'université, s'approprièrent l'appellation de *golani* (voyous, hulligan) qui leur avait été attribué par le gouvernement Iliescu.

[ir] Voir Nicolau, 1997.

[8] *Muncitor* signifie travailleur , terme „classique" que l'on retrouve par exemple dans l'expression officielle du régime communiste *clasa muncitoreascà* , la classe des travailleurs.

[9] Voir Nicolau, 1997

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Déclaration d'amour"

Author: Dragoş Bucurenci

How to cite this article: Bucurenci, Dragoş. 2010. "Déclaration d'amour". *Martor* 15: 175-176.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Déclaration d'amour

Dragoș Bucurenci

Quand j'ai voulu la connaître pour la première fois je le lui ai fait savoir par l'intermédiaire de sa sœur. J'avais 16 ans je l'avais découverte dans le journal *Dilema*. Un jour, j'ai reçu un coup de fil, c'était elle, elle venait de me voir à la télévision dans un débat avec les lycéens diffusé par Antena 1. Sans aucun ménagement elle me fit lui promettre de ne plus jamais apparaître à la télévision « parlant avec n'importe qui ». C'est un conseil que je n'apprécie que depuis quelques années.

Après l'avoir connu, nous nous voyions longuement ou nous parlions au téléphone. Elle n'acceptait pas que je la vouvoie et, au début, je ne réussissais pas à l'appeler par son nom et la tutoyer. « Regarde, on va faire comme cela, m'a-t-elle proposé, chaque fois que tu me *vouvoies* (en français dans le texte), je t'insulte ! » Et elle l'a fait, elle m'envoyait un juron bref, sans passion, c'était plutôt une espièglerie, mais la méthode a joué son effet. Cela a si bien fonctionné, que par peur de ses invectives, j'ai commencé à tutoyer des personnes qui auraient préféré que je les *vouvoie* encore.

J'ai toujours été jaloux des gens qui l'ont connu plus longtemps que moi. De son héritage gréco-aroumain, Irina avait appris et professait une arithmétique de l'amour qui n'oubliait personne, en offrant à chacun selon son âme et selon sa pensée presque toujours bonne. Parce que je ne pouvais pas être jaloux dans sa présence, j'ai appris à les aimer, à mon tour, ceux qu'elle avait aimés.

Irina m'a invité chez elle à un moment où j'essayais à enrichir mes lectures et m'a parlé, en me bouleversant, des choses qui comptent vraiment dans la vie. Ce furent les plus riches huit heures de ma vie. Elle vivait dans un monde beau et vrai, avec lequel je n'avais rien en commun. Pendant un certain temps, j'avais honte de parler d'elle à mes amis. Je ne réussissais pas à la décrire, les mots qui auraient pu ouvrir la moindre fenêtre vers son monde me manquaient. Finalement, il ne me resta autre chose à faire que de présenter quelques-uns de mes amis à Irina. Comme moi, deux ou trois parmi eux sont restés à ses côtés. Irina est intervenue avec une grâce salvatrice dans le destin de la plupart de nous, et nous a appris à être « utiles », c'est-à-dire ne pas « rester dans la mare ». Un monde où la beauté était préméditée et dans lequel les gens utilisaient leur temps avec sens.

Dans toute construction commencée Irina avait un énorme respect pour les choses menues, mais bien faites. Elle adorait « planter » et rêvait toujours à long terme. Elle était philologue, ethnologue, écrivain, mais cela a moins d'importance. Elle était professeur d'hommes. Elle n'aimait pas le reconnaître, mais elle savait qu'on parlait autour d'elle de « l'école Irina Nicolau ».

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Quand elle écrivait elle le faisait avec amour d'hommes et de l'histoire qui se tramait autour d'eux. Elle a laissé tant d'amis amoureux de ses livres qu'il est étonnant à voir qu'aucun n'ait eu encore le courage d'écrire un livre sur Irina Nicolau.

Pendant une rencontre avec Alecu Paleologu que je lui dois aussi, celui-ci disait que Irina a l'intelligence de Nae Ionescu et, en plus, l'avantage d'être femme, ce qui la préserve du dérapage des idées. J'aime Irina parce qu'elle pouvait être si intelligente, parce qu'elle avait une culture bigarrée, mais solide, qu'elle utilisait toujours sans en faire grand cas, et parce qu'elle réussissait à rester pendant tout ce temps extrêmement humaine. Parce qu'elle parlait des fois de manière paillarde, parce qu'elle pouvait détester avec passion, parce qu'elle était têtue et elle pouvait pardonner en silence. Il n'y avait pas seulement son oralité qui me fascinait, mais toute son existence : à partir de sa natte de cheveux noirs et longs, de ses vêtements hard-ethno qui me coupaient le souffle, de sa maison musée où j'entrais abasourdi, et jusqu'à son jugement des petites choses, des mondes d'ici et de l'au-delà. Irina était non seulement orale, elle était réelle d'une manière accablante.

Je n'ai jamais su combien l'appréciaient les noms sonores de l'élite intellectuelle. A ceux qui faisaient partie de ses amis, Irina témoignait un respect amoureux et sans limites. Elle était disposée à tout leur pardonner. Elle leur reprochait une seule chose : qu'ils ne faisaient pas de petits, qu'ils ne cherchaient pas de jeunes qui leur portent la serviette, comme elle disait. Je m'imagine qu'ils l'aimaient autant, mais je me demande combien parmi eux ont vu, au-delà sa manière attachante de faire des amitiés, le sérieux du projet social qu'elle édifiait. Les livres de ces amis d'Irina ont été pour moi les repères d'une adolescence myope, mais c'est Irina même qui m'a appris infiniment plus, c'est d'elle que je sais, tant bien que mal, assumer certains choix et ordonner ma vie dans la perspective des choses qui comptent vraiment.

Je pense toujours que sûrement elle n'aime pas tout ce que je fais, qu'elle rouspète, qu'elle m'invective de temps en temps, mais je sais, que, malgré tout, elle me regarde encore avec amour. Irina était bonne comme la vie.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "The Bride: the Museum of the Romanian Peasant and the betwixt and between"

Author: Sarah Posey

How to cite this article: Posey, Sarah. 2010. "The Bride: the Museum of the Romanian Peasant and the betwixt and between". *Martor* 15: 179-185.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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 Bride: the Museum of the Romanian Peasant and the betwixt and between

Sarah Posey

The Museum of Precarious Things?[1]

Vintilă Mihăilescu in his paper 'The Romanian Peasant Museum and the Authentic Man' explores the nature of 'the peasant' which Horia Bernea and his colleagues sought to (re)present in the extraordinarily affecting and beautiful installations in the Museum of the Romanian Peasant. He refers to the archetypal "traditional man", Horia Bernea's "testifying museology" and Irina Nicolau's reference to a "healing museum" in helping us to begin to understand their seemingly changeless, ahistorical, generalized and decontextualized displays. My first visit to Romania happened to be in the week that the Museum opened in 1993. I was fortunate to be taken around the galleries in the last days before they were revealed to the public. Horia was aghast that I should see the Museum in such a state, 'like a bride in her underwear before her wedding' he commented.

I would like to use Horia's description of the Museum-in-preparation as a starting point to explore ideas of 'precariousness', and processes of becoming, to contrast with the static model of 'the peasant', beyond the realities of the everyday, in the Museum's galleries. A bride is exposed to a period of 'liminality', betwixt and between girlhood and marriage.

Museums are physical spaces, collections of things and systems of classification. By definition they speak of fixity – a building, the ordering and storage of objects, and the setting down of often singular and definitive interpretations of the objects. My conundrum is how, in the mapping of things and meanings, displays might encompass nuance and slippage, change and compromise, conflict, contradiction and disjunction – the flux of which lived experience is made. How do we find ways of "illuminating and discussing the nature of precariousness and its connection to the *exhilarating fragility of normal life*" (Stone 2006, my italics)? I would like to explore a Romanian case study, *capră*, in this context, a peasant 'tradition' (a term which suggests something periodic, disorder and the predictable, a challenge to generalised models) that is essentially, and ironically perhaps, about precariousness (here referring to a time-out-of-time or liminality, the unpredictable). During *capră*, the values by which villagers define themselves and draw meaning from their world are explored and undermined through masquerade. The performances themselves are precarious, being to some extent improvised and specific to time and place and audience. And, being in part about courtship, *capră* refers back to Horia's bride and her *rite de passage*.

Capra

Introduction

In Câmpeni, Moldavia, north-eastern Romania, villagers celebrate the New Year with a mas-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

querade, *capră*, which visits village households to perform music, dance and episodes of comic spectacle. Initially, I set out to research *capră* in Câmpeni and then to contextualize *capră* by building a social and economic profile of the village. During fieldwork, it emerged that village ideas concerning work (*muncă*) – a central part of villagers' identity as good householders (*gospodari*) – provided more than a backdrop; they became the key to understanding what is at issue in *capră*[2].

Câmpeni villagers place great value on individual physical labour, diligence, honesty, and thrift; respect for others and respectable behaviour; and the separation of private from public worlds. This is played out in the volume and nature of work required to support and develop each village household *(gospodărie)*. But the projection of self-sufficiency and independence amongst households masks, in practice, an interdependence based on exchanges which include labour. This is the context within which *capră* takes place and draws its meaning.

Capra is, in large part, a carnivalesque festival of inversion which overturns the delimited nature of physical, aural and visual experience, and social contact, in everyday life, and highlights tricks and talk as a means to play with the high value villagers place on work. Inversion also relates to *capra*'s symbolic use of the "Gypsy motif" (van de Port 1998), through Gypsy musicians, Gypsy characters and characters with Gypsy behavioural traits[3]. For villagers, the world of the Gypsies is distinguished by talk *(vorbire)* and verbal tricks *(șmecherie)*, which are opposed to village ideas about work. *Capra* is also a formal means to bring young men and women together. This role has dramatic implications. Courting and ultimately marriage most profoundly subvert the independence and distinctiveness of households, and point to the absolute necessity of inter-dependence in the village.

Capra's ability to affect, indeed effect, village life in this way has led me to think about how villagers perceive themselves to impact on the world around them and draw meaning from what they see. They rely on visual, material evidence around them to make judgments on diligence, the fruits of labour and the moralities associated with work. But *capra* questions the trustworthiness of such signs. It seemingly plays on distraction and illusion, the opposite of tangibility. Yet it effects a tangible and positively-valued outcome – male-female unions – the bedrock on which villagers' world of work is built[4].

Capra means female goat. It is the term for the masquerade and also refers to the team of performers themselves. Today there are four characters in the Câmpeni masquerade; the 'little horse' ('*căiuț*'), 'Gypsy' ('*bădănar*' – a special term for Gypsies who make horse-hair brushes for whitewashing houses), 'old man' (*moș*) and 'old woman' ('*babă*'). The performers are young, unmarried men and boys, ranging from around 7 years old to 24. They gather in the bitter cold on two mornings - 31 December and 1 January – before performing in local villages and Câmpeni itself.

Characters and their attributes

The 'old man' *(moș)* and an 'old woman' *(babă)* lead the group and cajole householders to accept the team to perform in their courtyards through a mixture of joking and clever talk. They are persistent. If a gate is locked, one or other of these characters will swing up onto it and reach over to release the catch. They will enter the courtyard and, if he is in, confront the householder at the door to his house, teasingly reprimanding him for hiding from his obligation to accept the *capra*. But largely, the negotiations take place at the gateway. Even if the householder is keen or willing from the start to invite the *capra* to perform, the 'ritual' of persuasion and negotiation takes place. Once the householder has agreed to accept the *capra*, the 'old man' blows his horn as a signal to the rest of the team, and they soon follow. The 'old man' is dressed in broadly traditional male costume and wears an aluminium mask, heavily bearded with

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

grey-white sheepskin. He carries a long stick with a pronounced knob on the end in one hand and a trumpet made of cow-horn in the other. The 'old woman' wears the traditional costume of a village woman. Her papier mache mask features a long nose and has a scarf attached to the back, with black synthetic fibres protruding from beneath it for hair. She carries a spinning stick to which are attached various items.

The *moș* and *babă* are followed by a number of 'little horses' (*căiuț*) and then a larger group of 'Gypsies' (*bădănari*). All the characters are masked and costumed, except the 'little horses'. They wear a complex outfit draped over a wooden frame suspended from their shoulders and secured around their waists. The masks of the 'Gypsies' are made of beaten copper with an added, gnarly nose in the same metal and holes for the eyes. They have a sheepskin beard, a moustache of boar- or horse hair, sheep's teeth or similar, and human hair which often reaches to the middle of the back of the performer. The outfits of the 'little horses' and the tunics of the 'Gypsies' are tacked together from old, embroidered, decorative towels (*prosoape*) and handkerchiefs (*batistas*). The 'chief' of the team *(șef)*, who parades behind the 'old man' and 'old woman' wears the costume of the 'Gypsy' and the hat of the 'little horse' but his face is uncovered.

The *capra* team walks along the streets, stopping at each house and, if invited in by the householder, performing in the courtyard for the householder's family, friends and neighbours. In return, the performers are given money and refreshments, and the *șef* dances with the young women of the house. The closer to 'home' the more boisterous the performers become, teasing onlookers and playing pranks.

Sound is defining and essential. Each character has its own, identifiable noise without which it is incomplete. The noise of the 'little horses' is the sound of the jangling bells. Since they have no specific cries or calls they are in a sense mute. The 'Gypsies' make a throaty but unintelligible roar which echoes the cries of some of the Gypsy traders who sell house-to-house. On some occasions they also fire off sulphurous, deafening, home-made explosions using a length of metal pipe.

The 'old man' and 'old woman' make no sound when parading except when they stop to persuade a householder to accept the team to play in his courtyard. At this point they become clever, fast talkers. The *șef* blows his whistle to keep the team in time and to add to the general din of bells and cries. He also shouts instructions to the players. Between the various 'dances' the *șef* makes set calls to the rest of the team, and they make shouted responses, all using their usual voices.

But the team is incomplete without music. It is music that brings the *capra* characters to life and defines the frame of the masquerade. Three musicians, Gypsies from a neighbouring village, accompany the Câmpeni masquerade, a drummer playing a wide, squat drum *(tobă)* suspended across the body, a trumpet player and an accordionist. Each of the three groups of characters in the *capra* has their own 'dance' and distinct dance tune when they perform. However, beyond this, the music emboldens the performers since it serves to define the limits of the 'special' time in which *capra* is played.

There is a clear distinction between the demeanour of the various characters towards the householder and his family. The 'old man' and 'old woman' are cheekily disrespectful to their hosts. Ironically, although it is they that ensure *capra*'s acceptance into a household, their behaviour once inside is unacceptable in terms of village norms. Their costume and dances explicitly refer to sex – to gender roles and sexual union – which are not usually referred to in public at all and rarely in mixed groups of men and women.

In their various dances the 'old man' and 'old woman' rub up against each other and thrust their 'sticks' between each others' legs. They represent an 'inappropriate' and therefore uncontrolled sexuality. But the onlookers do not show any signs of shock at the behaviour of these characters, indeed their antics are entertaining.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Their dances are intended as comical, and both men and women appear to be amused. Whereas the 'old man' will dance only with the 'old woman', she regularly approaches groups of onlookers, teasing men specifically by thrusting out her 'breasts' and even trying to 'butt' males with them, or lifting her skirt at a selected target. The dances of the 'little horses' and 'Gypsies' are quite strictly formalised. It is the 'old man' and 'old woman' who have the greatest scope for improvisation and creative performance.

The 'Gypsies' are not respectful of their hosts. Although they dance as directed by the *șef*, they help themselves greedily to refreshments, and usually drink too much. They are also jokers and tricksters. Whereas the 'old woman's' targets are usually young married men, 'Gypsies' latch their attention onto girls of marriageable age (particularly when the team walks along the road as it moves from house to house). Singly, or in twos or threes, a girl will be approached and the 'Gypsy' will try to embrace her and wriggle close to her. While the other two groups of characters perform their dances in a householder's courtyard, or again while on the road, the 'Gypsies' will perform pranks.

By contrast, the 'little horses' are respectful of their hosts. They, like the *șef*, are unmasked and therefore easily identifiable, so that the usual rules of social intercourse between villagers to some extent apply. They are often younger performers and therefore more careful with older villagers. But it is also in the character of the 'little horse' to perform obediently and behave well as guests.

It is the *șef* who, once inside homestead, is the interface between the householder and his family, and the performers. He is polite and respectful to the hosts and tries to curb the excesses of the wilder members of his team. He instructs the musicians which tunes to play for which dances, limiting or extending the team's repertoire depending on the hosts' interests, and actively directs the performers. It is the *șef* who is first offered, and who first accepts, the refreshments of wine and cakes provided by the household and served by its female members. And, before the team leaves, it is he who accepts the payment of money from the householder calls out the value of the gift and gives thanks on behalf of the team. *Capră* presents the *șef* in the manner of a suitor, one of the village's most eligible male youths – unmarried but having completed military service – whilst simultaneously being a display of unruly and licentious behaviour.

A series of five balls held in the village hall (*cămin cultural*) over four days form part of the *capră* tradition. Organising them is part of the șef's responsibilities and they are funded by the *capra* performances. The musicians engaged to accompany the *capra* performances are also employed to play at these events. Entrance is free for villagers from those households who will or have accepted capră to perform in their courtyard and all of the performers are obliged to dance with the unmarried daughters of these homesteads at the final ball. Several (male) villagers proudly pronounced that 'even the most ugly girl is asked to dance on 1 January!' Girls thus make the tradition financially viable, the dances possible (since the villagers dance as couples), and the *capră* performances and balls particularly intriguing and exciting.

If *capră*, like many carnival and masking traditions elsewhere, encompasses "framed disorder" (Kasfir 1988:8) it is essential to view it within its wider social context, the frame of the everyday from which it stands out. Through noise, colour, movement and sociability, capră's materiality challenges the structured social and physical boundaries of daily life. Its specific goal is to gain access to the homesteads of young girls the young performers might court and ultimately marry. The breaching of social barriers is important here. With *capra*, young men are able to enter homes, and approach girls, to whom they normally do not have access. The inversion of everyday codes pertaining to physical space and mobility relates to performers in *capra* and also their audience. The team roams the whole vil-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

lage, and many of the spectators go with them to parts of the village where their presence would ordinarily arouse curiosity or suspicion. And as the team performs, spectators peer around doorways, and peep on tiptoe over fences, to watch *capra* and take in the courtyard of alien homesteads. Physical license pertains to individual movement also. Although each of *capra*'s characters has specific attributes, there is some scope for creative interpretation (and for the '*moș*' and '*babă*' greatest of all) and performers put tremendous energy and emphasis into their dances and when parading in the street. The *șef* and '*bădănari*' may dance with the young women of the house and, again, all villagers are able to participate at the accompanying village balls.

Music and the range of cries, calls, bells and explosions that accompany *capra* also serve to break through the 'sound barrier' between street and homestead. *Capra* brings the unstructured cacophony of the street into the homestead, usually the site of moderated and repetitive sounds reflecting industry. Music sets the frame for this 'time-out-of-time', a period not of work but, through the performances and village dances, and for performers and spectators alike, of play.

Returning to the characters of *capra*, I would like to suggest that one can begin to see a pattern which places these characters into one of two groups according to their attributes. In one group are the 'old man', 'old woman' and the 'Gypsies'. In short, these characters are masked, are characterised by talk or roars, and show flamboyant, even improvised, behaviour which is disrespectful of social and physical boundaries. In the other group are the 'little horses' and the *șef*. These are unmasked performers that demonstrate self-restraint in their behaviour. The 'little horses' are mute and ring attractive-sounding bells, and the *șef* has moderated speech. Their behaviour is polite – respectful of social and physical boundaries. Spectators would recognise this latter group as respecting village norms of accepted behaviour. The former group represents their opposite. This dualism suggests that *capra* is a masquerade of inversion, a playing with the 'other'. But perhaps there is a further twist.

At the level of performance, and even beyond, the *șef* can be seen as a nascent *gospodar*, self-restrained and respectful. Furthermore, a *șef* has to be well-prepared and organised, he is upholding a tradition the village is proud of, he acts as a good host to the Gypsy musicians on 31 December and 1 January, and for the village dances that accompany the performances. And although independent in his endeavour, he relies on a team, and village social obligations (ie householders obliged to accept the team), for success. One villager directly likened the *șef* to a *gospodar* in terms of the husbanding of resources effectively.

I was told that a *șef* has to be unmarried but have completed his military service, and be good-looking. In response to questions about what makes a 'good' *capra șef*, villagers suggested he should know well the various tunes and dances of the characters, and be a strong leader. On the cusp of establishing his own *gospodarie*, *capra* frames the *șef* in part as a well-behaved 'suitor' during performance.

However, the preparations involve the leader in kinds of activities which contradict the norms of the good *gospodar*: as his costume suggests, the *șef* is half 'Gypsy'. Indeed the role of *șef* requires trickery, skills of persuasion, cleverness with money, opportunism and deals-making to pull off. This became clear to me in 1995-6, when the full sequence of accompanying village dances did not take place as they should have, and the *capră* was considered a failure. The *șef* was accused of being a *mămăligă*, the polenta cake eaten throughout Romania as the staple for most savoury dishes. Turned out onto a wooden board for serving, *mămăligă* wobbles a little like a jelly-fish. As a *mămăligă* the *șef* was being accused of being weak and soft, dull and lacking in dynamism, unable to make decisions and see them through, incapable of organising others. Worst of all he wasn't a 'man'. (There is a Romanian phrase using *mămăligă* similar to the

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

English 'Are you a man or a mouse?'.) The main accusation was that the *șef* had not been *șmecher*: *șmecherie* - an ability with tricks, talk, deals and money - emerged as a necessary quality for the *șef*.

It slowly became clear that there are a number of deals that the *șef* can make in organising the *capră*. These may be to ensure a successful and therefore more profitable *capră* that would benefit all the performers, but the *șef* may also fiddle the money and line his own pockets. While criticised in the village, it is also accepted that every *șef* will try to do this. The most lucrative of these arrangements is one that can be made with the musicians: agreeing one figure with them, but telling the rest of the team another, higher figure, and splitting the difference. The *șef* 's negotiations with the musicians prior to *capră* are acknowledged as daunting, by performers and non-performers alike. The *șef* is required to be *șmecher* in his dealings and with the very people who are seen to be practitioners par excellence of *șmecherie*, Gypsies.

In essence, for *capră* to be a success, the *șef* has to negotiate a number of deals with competing parties within the team during the preparatory stages, most particularly with the musicians, and the 'old man' and 'old woman' have to sweet-talk or bluster an entree into a household's courtyard. It is *șmecherie* and talk, the realm of the Gypsies, not the 'good householder's' toil that is key.

And this is of particular interest with regard to the young man who plays the *șef*. For, while he is framed in part as a nascent householder and well-behaved 'suitor' during *performance*, the *șef* as team leader is involved in certain kinds of activity in *preparation* which contradict the norms of the 'good householder'. Marking the transition from irresponsible youth to married adulthood *capră* can be seen as a *rite de passage* for man who is *șef* and the opportunity to express behaviour ambivalent towards societal norms.

Close

In exploring *capra*, I have wanted to highlight liminality or precariousness in village life. Here, precariousness has concerned a delimited period of disorder when structures of everday life and belief are challenged and seen to be unstable. As curator, this raises two issues, however. First, how do you present or represent such precariousness in a museum? Second, if you reproduce precariousness, is it still precarious? And last if, as Mihăilescu and Hedeșan suggest in 'The peasant and the national ethnology', we are at the crossroads of conflicting discourses of 'the peasant' how, as academics and curators, do we present our own professional precariousness?

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Bibliography:

KASFIR, SL 1988 'Introduction: masquerading as a cultural system' in (ed.) Kasfir, SL *West African masks and cultural systems*, (Sciences de l'Homme vol 126) Tervuren: Musée du Congo Belge

MIHĂILESCU, V 2006 'The Romanian Peasant Museum and the Authentic Man', *Martor*

MIHĂILESCU, V and HEDE AN, O 2006 'The peasant and the national ethnology', *Martor*

POSEY, S 2004 (unpublished) *Masquerade and the meaning of work in rural Romania*, University of London PhD thesis

STONE, B 2006 *Aftermath: the museum of precarious things*, London: Battersea Arts Centre (exhibition introduction)

VAN DE PORT, M 1998 *Gypsies, wars and other instances of the wild: civilization and its discontents in a Serbian town*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Note

[1] I draw this phrase from Barnaby Stone's Arts Council-funded 2006 symposium and temporary exhibition 'Aftermath: the Museum of Precarious Things' at the Battersea Arts Centre, London. In this paper I take 'precarious' to mean 'Dependent on chance; insecure, unstable' and 'Exposed to danger, risky' (New Shorter Oxford Dictionary, 1993 edition).

[2] My fieldwork on *capra* was sponsored by The British Museum (London) where I was a curator at the time of this research, 1993-2002.

[3] Romany-speaking Gypsies in Romania, call themselves Rom, while non-Gypsies call all Gypsies *țigani*. The latter is the term I use here since I am concerned with what villagers say of Gypsies, not what Gypsies say of themselves.

[4] These themes are explored more fully in Posey, 2004.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Two Atypical Museums in Rome"

Author: Rodica Marinescu

How to cite this article: Marinescu, Rodica. 2010. "Two Atypical Museums in Rome". *Martor* 15: 187-193.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Two Atypical Museums in Rome

Rodica Marinescu

It was in 2007 when I finally decided to visit the Pasta Museum. I had avoided the place in all my previous visits to Rome – some of them quite long; sometimes I did it on purpose because it seemed to me that the entry fee was too large compared to what I thought such a museum could display, sometimes simply because I had to dedicate my time to other priorities. However, meeting a friend in Rome, who was more knowledgeable and more familiar with museums than me, enabled me to visit at least two very interesting museums that very year, which otherwise I would have missed all the time, but for her firm and welcoming suggestion. The two museums I visited are the Pasta Museum and the Canova-Tadolini Workshop-Museum.

Though it is situated a few steps away from Fontana di Trevi and very close to Quirinal, Piazza Scanderbeg is a peaceful and less frequented place. Only seldom do tourists come here, searching for Vicolo Scanderbeg, the best shortcut to the Quirinal Hill. Yet once here, some, who are still in two minds about climbing up, stop at the two or three restaurants with small, clean, exquisite, and enticing terraces that surround the piazza; some others, like me during that day, look for the square in order to enter the Pasta Museum.

The building that shelters the museum is the Scanderbeg Palace, a four-storey impressive house with high windows and different frames on every floor. A double cornice, simply decorated, extends the steep roof. It is a 16th-century building, completely refurbished in 1864. In a medallion above the entrance lies the portrait (a very expressive profile) of Prince Giorgio Castriota (1403-1468), the Albanian hero nicknamed Scanderbeg. I did not know anything about it at

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

the time but after I came back, I came across some articles about the dissatisfaction of the Albanians in Italy and everywhere over the functional role of the Scanderbeg Palace. That is, they said, how was it possible for such a sacred place, which ought to remind the whole world of Albania's hero, a defender of Christianity, to be transformed into a pasta museum? I think that the Albanians are right in voicing their grievance, but I also think that the truth lies somewhere in the middle. The only, more delicate problem relates to the existence of documents, objects or anything else meant to remind of the prince, impossible to be displayed in the palace that bears his name. Anyway, it is very difficult to give your opinion under these circumstances. However, I think that those who visit the place should know how to give both identities of the building what they deserve in order for neither to be disadvantaged. Thus, the Scanderbeg Palace should earn its well-deserved place among the palaces of Rome, along with the history and life of the reputed figures that lived here. As for the Pasta Museum founded here in 1993, it is precisely due to its uniqueness across the world that it deserves to exist and to be visited. When I came in 2010 to visit the Pasta Museum, I regretfuly found out that it has already been closed for some time.

Though I did not count the halls, any flyer mentions eleven. In any case, each room you visit successively reveals ever more exciting and captivating exhibits.

"Sala del grano" (the wheat hall), like all the other halls on the ground floor, has a primarily didactic purpose. I notice, once again, that the Italians stress the importance of conveying an instructive message, particularly to children. In the middle of the first hall a (manually-handled) mill stone called "gramola" catches the eye, reminding us of the time when the slow and difficult mixture of water and flour used to be achieved through such rudimentary means. Framed in glass in the upper part, explanatory texts are vertically displayed everywhere around on simple shelves made of ochre-yellow (like wheat!) veneered wood while these descriptions are horizontally exemplified with natural products, particularly wheat seeds and ears in different development stages: "grano duro", that is, glassy, awned wheat and "grano tenero", tender and somewhat soft. The conclusion I drew after having visited the first halls is: "se la farina è argento, la semola è oro" (if ordinary flour is like silver, the flour used for making pasta – the one rich in gluten – is like gold). The presentation of an incredibly wide array of pasta is what comes next: from pasta "lunga" to pasta "corta", "pastina", "farfelle", "funghetti", "togliolini", "capelli d'angelo", accompanied with plenty of texts and explanations. The manner of representing the pasta processing by starting from the two stages of wheat development seemed to me extremely exciting. Bread and flour-based products are made of tender wheat. Pasta, the Italians' traditional food, is made of glassy wheat, "grano duro". They also go through a whole manufacturing process, from preparation, nutritional procedures, consumption, packaging, distribution to recommended energy values.

I climb down to the semi-basement. In sala "Napoli" (Naples) Hall is full of photos of movie stars and celebs (Ingrid Bergman, Sophia Loren, Totò) eating pasta. Here lies "Vetrina Folchi", containing objects such as cases, cups, plates,

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

scarves, all with "scène napoletane e lombarde di mangio-maccheroni". Furthermore, this hall reveals an interesting and not-at-all-neglected relationship between pasta industry and cinema. Another hall shelters testimonies of the relationship between pasta and the world of theatre, of the arts and of their representation over time on stamps and various postal cards. I can also see many children's drawings whose theme is the fascinating and "tasty" world of pasta.

"Ieri e oggi" (then and now) is the gallery of a real industrial archaeology, containing the first equipment used in the pasta manufacturing process. Some pieces can still operate perfectly, just like the fast state-of-the-art machines. Once again, I saw old photos and lithographies of the first "lavorazioni artigianali e industriali". I learned that it was only in 1930 when pasta industry adopted the continuous line, unimaginable until that time because of many discontinuities and idle periods of time.

In another wing of the building, on the ground floor, I came across a lot of machines, especially old and new presses, spaghetti cutting devices used for obtaining favourite shapes and sections, ladles and strainers. I also learned that, when it comes to pasta, the most famous and sought-for are pasta di Palermo, di Genova, di Napoli and di Bologna. I didn't know that.

Many documents, the oldest of which dates from 1154 (in "Santi Correnti" Hall), show that some Italian cities have known how to produce and preserve pasta ever since the 12th century. The document also mentions the name of a town, Trabìa, (in Sicily), where pasta were traded and exported to Muslim and Christian countries alike. I could also see a letter signed by Gioacchino Rossini, dating from 1859 and sent from Paris, in which the composer showed his dissatisfaction with "la manchanza di maccheroni" (the lack of pasta) from the French menu.

I found out so many interesting things! Close to the exit, a few large boards provide details about the beneficial nutritional role of pasta, about their fast preparation, about the vitamins they contain (especially potassium and phospho-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

rus), about their anti-depressive qualities, about their (amazing!) capacity to improve our concentration, about the fact that they can easily be digested, etc. (they do not mention anything about putting on weight). Towards the end of the visit (and by way of conclusion) I also found out that the pasta was discovered by Italians themselves, not by anybody else. This means that they were the first discoverers! They are proud of it and say it bluntly. And right they are!

The Pasta Museum is a history museum of this first type of food, "il primo piatto", which is, as I said, indisputably Italian. Moreover, it also demonstrates how a balanced and complete nutritional style was made possible via simple means and personal resources. In fact, the Pasta Museum conveys this model all over the world, showing how nourishment – the first need of humanity – can be answered simply and effectively. "Se la semola è oro, la Pasta è gioia di vivere!" (if flour is like gold, pasta means the joy of living) is the poster concluding the itinerary of the permanent exhibition. And, since then, I have experienced a more plentiful joy anytime I eat pasta.

I used to walk down Via del Babuino when I wanted to go from Piazza del Popolo to Piazza di Spagna. I was looking for it because it is much more peaceful compared, for instance, to Via del Corso, which is a few hundred metres away. It seems that in such a calm atmosphere you notice more easily what happens along the pebbled street with narrow pavements, on which old, beautiful houses full of memories are stuck with each other; you can more easily memorise the sites you want to see again the next day...

Halfway through the street lies the Canova-Tadolini workshop-museum. When I found myself in front of this house, totally different from all the others in the area, I was struck from the very beginning by the uncommonly big windows (they covered almost two levels of the façade). One could see through them a lot of plaster statuettes crammed on all kinds of etageres whereas in front of the permanently open door lied foregrounded an immense, white equestrian statue – somehow protruding from the stairs due to its huge size. On the pavement, on the right-hand side of the entrance there are a few small tables, most of the time busy, and a fountain on the left, above which you can see the statue of the well-known satyr, "il Babuino", who lends his name to the street (throughout the 16th century the street changed its name three times, from Via Clementina into Via Paolina and, starting 1571, into Via del Babuino).

The museum has been opened to the public ever since 2000, but I did not visit it until 2007. I still cannot understand why, especially because it happened to me to pass by even two times a day. Besides, as I said, it caught your eye before getting in, I mean you could see from the outside that something special awaited you inside, if you dared get in. Still, contrary to my nature, I felt slightly embarrassed. I perceived it as a private workshop and also a very exquisite and highly exclusivist café where prices might be exceedingly high. However, things changed the moment Ioana came to Rome. She talked to me

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

about this workshop-museum with great enthusiasm, though she had not seen it before, either. But, unlike me, she had read about it and knew it was accessible to anyone, precisely because it contained something absolutely special in comparison with the rest of the Italian museums. Thus, we decided to visit it on the last day she spent in Rome. It was Sunday and we did not expect it to be open. Ioana left extremely regretful after a few hours but I continued to come here almost daily during my stay in Rome (one more month and a half).

I had already developed a habit of sitting every morning on one of the comfortable chairs (they were in fact genuine arm-chairs) of the bar situated on the ground floor. Here tourists and locals alike come to drink their coffee in haste – that very strong, flavoured and unrivalled finger-thick shot of espresso. People speak loud (I don't dislike that!) and comment enthusiastically on the latest developments whereas the two barmen (of the two, Bruno caught my attention), active participants in the discussion, were concurrently preparing the coffees, hardly paying heed to what they were doing. Everything was unfolding in a noisy background caused by the cups and saucers that knocked against each other, though they never broke. In the first week I found it natural to order something, be it coffee or a cornetto or panini, and a glass of milk. Becoming a "well-known" figure very soon, I only came in to read the papers (though I had never refused a coffee) or, more often than not, I persisted in reading Sthendal's book, *Passegiate romane*, available for anyone. I did not dare do it, but I think I could have looked through other books displayed there, such as *La sculpture florentine*, *Michelangelo pittore*, *L' arte bizantina*, *L' arte moderna* and, the one I was craving for, *Da Leonardo a Canova* by G. C. Argan. Afterwards, I asked for the permission (just for the sake of being polite, for there are no restrictions whatsoever) to walk about the house – both a workshop-museum and a café and a restaurant – in

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

order to take notes and photos. I found out interesting particulars about the history of this museum both from a flyer I took at the entrance and, particularly, from the *Conaissence des Arts* magazine, the February 2005 issue. I lent the magazine for an hour and made photocopies. And now it has proven to be useful to me.

Turned into a restaurant and a chic cafe, Tadolini studio preserved for four generations its collection of plasters (1818-1967), the work of a real dynasty of sculptors. We speak about almost two centuries of Italian sculpture. Hundreds of models of plaster used for finite works of marble or bronze exhibited in all the great museums of the world are preserved here. In 1818, sculptor Antonio Canova (1757-1822) signed a document whereby the management of the workshop (where Canova himself worked) was to be taken over by his favourite apprentice, Adamo Tadolini, in order to be used for sculpting. The place is unique, especially because it manages to preserve the colour of those times patina untouched. Of course, the collection does not abide by a strict cataloguing criterion (it would be impossible in such a non-homogenous space), but reunites in a very original manner the works of Canova and of the four Tadollini generations: Adamo, Scipione, Giulio and Enrico.

The ground floor shelters four rooms, the bar and another three rooms, two of them on both sides of the entrance and the other two in depth, on the axis of the entrance. Photos and a few small tables add to the sculptures in the two rooms on one side where you can read and drink your coffee. The other two at the back are suffused with plaster characters, so there is only one narrow corridor through which you enter a fascinating world: a world of princes and kings, of popes, saints, presidents, ancient gods. It seems that all of them are real. Even the busts which, in other exhibition spaces seem indifferent and immobile, give the impression that they are animated, that they know how to look carefully at the dynamic characters beside them. For instance, the impressive statue of Marshal De Sucre (1926), mounted on his huge white horse, lies in the vicinity – that is found (not looked for!) – of Cardinal Gaspari's bust (1943) – both are the works of Enrico Tadolini. It seems that both are ready for a secret conversation. Everything takes place under the all-knowing eyes of the "Egyptian woman", a 1880 bronze statue designed by Giulio Tadolini. Passing by the marble bust of King Umberto I (1901), designed by the same Giulio Tadolini, you squeeze through a narrow and gloomy corridor lit only by the workshop. It is the workshop where Canova and the four Tadolinis worked. Everything stands still: the instruments used along the time, the tens of models left unfinished, even the brick tub degraded by time and surrounded by wood beams. I move further on. The white plasters are projected one by one or in unequal yet compact groups on the walls painted in a thick layer of cheery colour. Somehow peculiar, the left wall reveals the preparatory plaster model of Paolina Borghese's bust used by Canova to design the famous marble statue exhibited at Galeria Borghese. Very close to it, *the Cimbal Dancer*, Adamo Tadolini's perfect replica of Canova's masterpiece, waves her body in a similar way. A motley, mixed, numerous and slightly mysterious and, particularly, vivid world fills the walls of the ground-floor rooms, which, despite being semi-obscure, are very welcoming. A few mornings on end I listened to live chamber music in this pleasant atmosphere. Concerts are not performed here but I learned that chamber orchestras come here on a regular basis for rehearsals.

A narrow wooden staircase, flanked at the bottom by the *Three Graces*, Adamo's replica, and by Giulio Tadollini's *Law* ensures the access to the first floor. There is a different world upstairs, though it is complementary to the one already described. It seems that this world is less crammed and that the exhibits are smaller in size. There are fewer plasters, especially busts, arranged one after another in the upper part of the furniture like some immaculate friezes. Instead, fragments of white hands and small and big plaster legs hang on the walls here and there. Everything seems to be in disorder at first sight

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

and randomly arranged. Yet, when you come here again, you realize that every detail is in its right place. You realize that the discourse might not be the same if you change something. That is, the whole does have a substance and conveys something only by abiding to the strict order of objects and details. Once a piece is moved, it alters the perception of the whole. It does not mean stiffness or inflexibility, it means the power of the fragment, which is not something insignificant. Keeping proportions, it is, in fact, on a micro scale, the lesson of the entire Rome.

If the ground-floor rooms are high (otherwise, how could *The Law* and *Marshal De Sucre* have found room here, to provide only two of the "biggest" examples?), upstairs the ceiling is quite low, made here and there of brown thick beams. Wooden wall cladding alternate with walls painted either in the same thick layer of red found downstairs or in ochre-yellow, the same as the furniture upholstery, the crockery and the golden, shining cutlery. There are more yet smaller rooms, booths, bookshelves, paintings, yellow heavy chandeliers, old photos, art albums – from the series *I Maestri del Colore* – arranged on every table. One can book a table for lunch and dinner, but there are also plain tables where you can drink tea or coffee. Here you are sheltered from the ground-floor hustle and bustle.

The last room on the first floor opens right above the bar. Once you settle here, you can see everything from above - what happens, who gets in, who gets out and also the street... It is the only place upstairs where natural light invades the room through those uncommonly big windows. And if you stretch your hand above the wooden parapet, you are about to touch *Aeneas and Venus* and, beyond them, *the triumphant Perseus* (two more replicas of Adamo, for he was the only one to be granted permission from his master).

And, while sitting upstairs, you imagine that you are a link, though a feebler one, in the never-ending chain of the reception and transmission of art meant to tame and elevate your spirit.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "«The Peasant Room» and the Revival of Tradition"

Author: Anamaria Iuga

How to cite this article: Iuga, Anamaria. 2010. "«The Peasant Room» and the Revival of Tradition". *Martor* 15: 195-204.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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 Peasant Room" and the Revival of Tradition

Anamaria Iuga

"The clean room" or "the peasant room", as it has been called lately[1], is the space where people from Maramureș[2] place the most beautiful objects, most of them crafted by themselves: the most wonderful rugs, flowered carpets, woven table cloths, *exquisite* (woven) wall carpets and towels, the most valuable icons and *talgere* (plates). Here one finds the girls' dowry, especially on the *ruda* (traditional textiles hung ona thick beam), an old but still actual decorative element:

"the girl's entire dowry was placed there. It was useless for you to say she has a lot of stuff. They had to see how rich the dowry was. Did you make the ruda*? Did you place the pillows up there? What about the carpets? And the pillow cases? Did you put the sheets, the purses, the blankets? That is all one girl would need (...) This is what you can see in a home"*[3].

The more woven rugs, the more hard-working and the richer the family is. Whoever enters this room can make an idea on the social status of the family, *there is a ruda in the house, but how many shelves does it have? If there are more, the woman is a better hostess and more hard-working. If there are only the rugs, then she is poor"*[4].

The most important moments in the family life take place in the "good room": here the people from Maramureș celebrate weddings, baptisings and important holidays. The man takes refuge from all common things, from the daily chores in *"the room for holidays and beautiful clothes"*[5]: *"you are not allowed to stay in there, to do something, like eating, for example, or sleeping"*[6]. For instance, at old weddings, the "house for display" was most treasured because, although *„the wedding party was in the entire house, (...), there was the bride, there was the room where the newly weds would stay"*[7].

Therefore the "room with peasant clothes" is the proof for the importance of objects and rituals in contemporary Maramureș. The room becomes an identity space, becasue it is here where the individual presents himself in a creative manner, respecting the boundaries imposed by the community. The inhabitants of the three communities in which the research has been performed, Dragomirești, Ieud and Săliștea de Sus, present themselves as continuers of an old tradition. But the signs of change are numerous, as the people from these three communities show themselves as being connected to the social, cultural and economical changes that occur. They give up old rules that are not actual anymore, they adopt new rules to arrange the room, new ornaments for objects, they introduce new episodes in the passing rituals.

"People are looking for something new all the time; they are looking for something with which they get the attention of others"[8]. Moreover, just like any other society, the one in Maramureș is

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

dynamic, "multiple, varied, complex, continuously changing and developing" (Herseni: 1968, p. 31). Here traditions are lived in the present, they are reiterated, altered or abandoned, proving their power and viability. Tradition itself is, in a constructivist vision, a process "that embodies both continuity and discontinuity" (Handler, Linnekin: 1984, p. 273). And between these two coordinates (continuity and change) there are more types of relation, function of the manner in which innovations determine the modification of tradition. There are several types of creative cultural responses to innovation. First of all, the most common situation is the one where „truly vital renovations are done (...) in the name of tradition and not against it" (Pleșu: 1984, p. 116); change is submitted to continuity. There is a second situation, when the rupture from continuity is so big, that not too many common elements are found and a new tradition is born. A process of replacement of one tradition with another one takes place, and "the rupture is so complete, that the new cannot be read as being an innovative adaptation of the old" (Glassie: 1995, p. 395). There is a third attitude (discussed in detail in this article as well, regarding the "peasant room") – the one in which change is not accepted or is partially accepted by the community or a few of its members and efforts of recovering the old tradition are made: now, embracing local traditions, "people react to the new by returning to the old, scanning the past to imagine the future" (Glassie: 1999, p. 32).

In this article, the interest focuses on the context of the creation of the "peasant room". For each "good room" that I visited in Dragomirești, Ieud and Săliștea de Sus has a special motivation for which people have decided to have such a room in their houses; this motivation has a close connection to the lives of the women who created them. Thus the "front room" becomes a feminine *topos*: it is the space where the woman represents herself mainly through the dowry, the inheritance from her parents which she displays here.

Regarding the reason for which a "house for display" is built, as the analysis of the interviews shows and function of the coordinates of tradition (continuity and discontinuity), there are four different attitudes to be observed, fully reflecting the dynamics of the Maramureș culture.

The first attitude implies **continuing the tradition:** the woven textiles placed in the "good room" and the *ruda* itself are part of the dowry of the women living in the houses I visited, or are part of the dowry of their daughters who are to get married. Thus the "front room" exists primarily because this is the tradition. It is the first and most common attitude in relation to the context of creation of the "good room". One can remark a continuity of the transmission of local values:

"*I have this idea in my head of setting up a peasant room where I am in the world, after I have my own family, of course. My obsession. Maybe this is also because I have already made some and I do not have to weave anymore. I will make myself a* ruda, *too*"[9].

The second attitude regards the continuation of tradition as well and reveals its **tenacity.** In some houses from the places we visited there is another "room with peasant clothes" respecting all the rules of arranging the objects in the girl's dowry; a *ruda* on the wall is made, too and the room is used especially for festive occasions. However, the room, especially the *ruda* is the centre of a difference of opinions between generations: one generation wants to continuing the local customs and to keep the *ruda* in the "house for display", while another generation, abreast with the new times, tries to persuade the family not to keep the *ruda* anymore. Although the younger generation is more open to change and the old oppose it ("*The girls say they want to sell, to put furniture in, but I didn't want to destroy the* ruda. *When I die, then you do what you want, you destroy the* ruda"[10]), there are still cases where the young ones want to keep and continue the tradition:

"*I wanted to destroy them, but my daughter said: – Don't destroy them, mum, I will have them.*

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

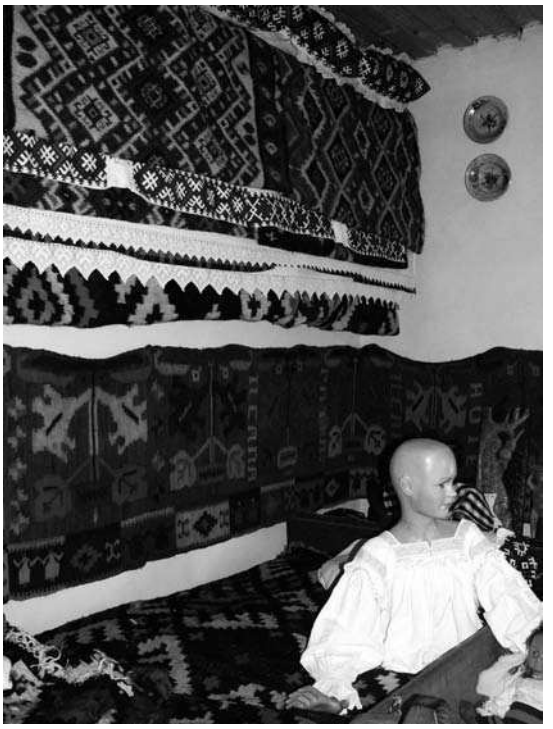
Coz I wanted to destroy mine, too, I wanted to buy furniture. – What good will they do to you, leave them as they are, it's nice like this. My place looks rich; yours doesn't have to look the same!"[11].

This difference of perception of what is specific to those places for different generations is a sign that tradition is now under profound change, though it is still tenacious as it dominates, in this situation, the conservative opinion.

The third attitude involves the **change of tradition** and it implies the **mitigation** of the importance of the "good room", even its disappearance. The "room with peasant clothes" is smaller and smaller and is moved out from the spacious room where it was initially set, years before, when people were not in the habit of buying furniture "to cover the entire wall". Many times even the function of the "room to display" is transferred to the "room with furniture" which has replaced it today. For instance, in the wedding ritual, *"nowadays nobody leaves from the house with* ruda, *only from the house with furniture"*[12]. There are also many houses where, even if there are handmade objects displayed, there is no special room for keeping the dowry received.

The rapid transformation of the society destroys or impairs the social and cultural frames for which an "old tradition" has been assigned, determining a moment of discontinuity. But the tradition change may take several shapes, and a way to respond to change is, as I have mentioned above, by the **revival of tradition,** its reinvention, which is the fourth attitude I discuss here in detail. Reviving tradition is a process whose main feature is the reference it makes to the past (Habsbawm: 1984, p. 4). Specific to the contemporary world, this process implies the resuming and reaffirmation of what is considered essential in the local collective cultural aspects (Glassie: 1995, p. 405).

The "room with peasant clothes" and the *ruda*, as an old decorative element, caught the attention of the people that create and use them both for asserting the continuity and attachment



to traditions, but also to counteract their disappearance nowadays, when the mitigation of tradition is more and more blatant.

In the places I researched one could find more and more intensely the desire to revive the tradition of the "good room" and especially of the *ruda*. From the discussions we had with the locals, we learned that although the "room to display" exists in villages and continues an old local tradition, with the inherent changes noticed in the shape, function and ornaments of the objects found in it, the *ruda* as a whole, especially in Săliștea de Sus tends to disappear. In order to prevent this, a process of reviving the *ruda* in the "peasant room" and of the "good house" in general has been going on for a while. But the reinvention of tradition usually produces a change of its perception: though its resources come from the desire to continue old norms, the intentionality however, clearly directed towards the faithful relfection of the old tradition, makes this process associated with the discontinuity of tradition. Threatened to be mostly abandoned, even if there are a lot of people who have a

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

"room with a *ruda*" because this is the custom, it seems that still the *ruda* and the "good room" must be driven by the action of those actively preoccupied by keeping and reviving traditions, in this case the intellectuals in the community. Generally speaking, these are people born in villages, who left and were educated in a certain field of activity, but who came back to the place where they were born:

"intellectuals know (...) how to treasure the ruda *more than nowadays young people. They treasure old things. In any house of intellectuals you may visit, you will find a lot of valuable peasant stuff. Rarely will you see the bed covered with a blanket. (...) In a peasant's house peasant stuff is replaced"*[13].

As Gavriș V., a priest in Săliștea de Sus would notice, during the time right after celebrating the Epiphany Day, on January 6th 2005, after blessing the houses in the village, he noticed that in most cases, those who have a "peasant room" in the house are those who are part of this *intellectuals* category:

"those who have a ruda *and have set up a traditional room, specific to Maramureș are generally cultivated people. Those ones have only traditional things. The others, who cannot afford this, have a mixture of things"*[14].

Father Gavriș V. consciously wants to be an example for the revival of tradition and to stimulate people to keep traditions because, as he says:

"through what I do and through the way I am I try to be more traditional. Now you found me wearing these clothes, but I usually wear a jacket (lecric), *a long furred coat* (bunda) *and even when I go to big cities I dress like this"*[15].

Similary, Gavrilă H. – 67 years old, from Ieud, thinks that intellectuals are those who will contribute to keeping the traditions, preventing their abandonment now, when changes profoundly affect rural societies: "*now it is transforming, the Romanian village is no longer the Romanian village (...) as it once was, and it is a pity that what is good is being destroyed"*[16]. Gavrilă is convinced that especially the *ruda*,

"will not disappear completely. I am strongly convinced about it because the same thing that goes on between peasants happens with intellectuals (...); in a commune, there might be one family, or two, or ten that would still keep their ruda. *Maybe we will not find one thousand* rudas, *like we used to find in Ieud once, or seven hundred of them as it was when I was young, but two or three rudas, or ten of them would exist in the year 3000, you can bet on that"*[17].

In ***Săliștea de Sus*** the „good room" revival phenomenon is very important among the intellectuals of the village, as the priest would observe. But the main reason behind this, in many cases, refers to the desire to continue traditions, and only later the fact that tradition matters, but it is lost and so it must be reinvented.

Anisia L. - 47 years old had made herself a *ruda* in the "peasant room" ever since 1999. Continuing tradition is important to Anisia, who weaves and sews just like she was taught when she was young:

"I kept things, as I don't like to throw away anything. And the things I got from my mother, I keep them and I like them. All the things in this house, everything is made by me. I didn't have a job, but I made all these things with my own hands. I wove, I sewed, I picked"[18].

Anisia says that she must have a "room with peasant clothes", first of all because *"if we live in the countryside, we must have a peasant room"*[19]. She made her *ruda* at home because this was her daughter's wish, so she would be ready in case her daughter would bring home a group of tourists, being sure of the fact that, of course, *„they don't need to see luxury furniture, they have plenty of that"*[20].

A good example of reinventing tradition and, at the same time, of continuing it is the "room with a *ruda*" of Maria V. – 52 years old, who set up this room in 1986, mainly because of personal ambition, lest she lag behind her sisters:

"Usually the girls split the dowry, but my mother said she had invested in me, sending me to school, and then she gave everything to my sister. Absolutely everything and I saw that she

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

even took out the nails in the wall. So I felt aggrieved and I said to myself I was going to make myself one"[21].

A second reason for which she made herself a *ruda* in the house is the attachment to traditions and the desire to continue them, but also the fact that she received a certain education, especially at the Teacher Training High School in Sighetul Marmației. There she took a folklore class, which made her respect her home village. Her "peasant room" has everything set and decorated just like in her home village, Dragomirești, as a sign of cherishing her place of birth. Thus the room becomes a place of memory, just like Maria says, *'so I said I was going to make myself a memory out of respect for my home village'*[22]. The "house with *ruda*" is associated by Maria with the desire to assert her social status that is the status of a person who belongs to the intellectual social class and who, at the same time, continues local traditions. She tell us how, when she was still single and was living in Borșa, a town nearby the village, where she was a primary school teacher, she used to have objects in her house to define her social status (porcelain dishes and trinkets); but these items were not as important in the eyes of her neighbours as were the object they used to associate to the social position of a person, like woven cloths, especially those made of wool, blankets and carpets:

"In the beginning I was living in a block of flats. I didn't have [woven cloths] *there and I was very sad when one of my neighbours from Dragomirești paid me a visit once at Baia Borșa and took a look at my glass case: – But what kind of glass is this?*

I told him how much it was, I told him about the porcelain set, how much that was, I had woven baskets, I told him how much they were. Finally, when he got back to my mother's house, she asked him: – So, how was your visit?

– Oh, Maria was very hospitable, she has so many punctured dishes, they are so beautiful, but she doesn't have a blanket on the bed, or a carpet on the wall, why didn't you give her any?"[23].

So all her efforts of making a "room with *ruda*" are also an attempt to integrate in the rules of the community even if, as she says, she

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

did not weave the carpets and the blankets on the *ruda* and she did not do anything to arrange them, as the *ruda* was arranged by her mother, with the help of a niece.

Anuța B. – 33 years old, born in Dragomirești, but adopted by one of her father's sisters, in Săliștea de Sus, spent her childhood in a house with a *ruda*, but when she got married she did not arrange a *ruda* in the "good room". Anuța is a teacher in Săliștea de Sus and she was my guide in Săliște and her home village for a few days, to see *ruda*s in other houses. In this way she became more and more determined to set up a "room with *ruda*" herself, especially that she has all necessary woven cloths to make a *ruda* just like in Săliștea de Sus: "*I have an empty wall, and the room has only one window. And this wall is big, 5 x 5* [m]. *I have all sorts of items there, items from my mother and from my mother in law, I don't know what to do with them, and they are all just sitting there folded*"[24]. Anuța says she wants to make herself a *ruda* not only like it was made in Săliștea de Sus, with blankets with special decorations, but also like it is made in Dragomirești: "*I want to make myself one ruda like in Săliște and one like in Dragomirești. They are so dear to me!*"[25], so, should she succeed in doing this, it would be something unseen in those three villages and a good example to revive local traditions.

There are also a lot of women who left their home village and got married in other villages nearby and who want to make a „peasant room" in which they will set up a *ruda*, usually according to the rules in their home village. But if they get married in other regions of the country, this is highly unusual. However, the daughter of Anuța V. – 60 years old, Ileana – 32 years old, got married in Banat, in Timișoara and, at the beginning of her marriage she set up a „room with *ruda*" in order to show her neighbours and friends in Banat the customs in Maramureș. Meanwhile she disassembled the *ruda* and undid the "peasant room": "*She arranged it only for the people in Banat to see how things are around here. She had so many things on the* ruda, *just like in our traditions. Now she spread them all over and she gave them away as presents*"[26].

Florica I. – 40 years old, the daughter of Ioana B. – 66 years old, married in Cluj-Napoca, where she has been living for more than 19 years, wants to arrange a "room with a *ruda*", too, as her mother says. Florica lives in a house and a few years ago they built another floor. As her mother says, she will arrange one room with a *ruda: "Florica said she would set up a* ruda, *too. In Cluj. She added that floor to the house and she will arrange the room there. And she has blankets and carpets from me*"[27]. Actually, when I went to Cluj in 2007, Florica showed me the place of the future "peasant room" and took out from the closet the blankets and carpets for the room.

The process of reviving traditions is most obvious in the case of founding local museum, as it happened on April 21st 2001 in ***Dragomirești***, where the Museum of the Peasant Woman from Maramureș was inaugurated. The museum was conceived by Nicoară Timiș as "a sign of treasuring the woman, as an homage brought to women"[28]. This museum, now administered by the Local Council of Dragomirești, is set up in an old wooden house with round beams, with one room, a hallway, pantry and a porch along the house. There is a pole in the yard of the museum, with colourful pots hanging, and under the two sheds there are a loom and some statues featuring the woman at different ages. Inside there are all sorts of household objects to show the works done by peasant women, but also small handicraft items for sale. There is a *ruda* with two layers of blankets, a "*ruda of a landlady's daughter*"[29]. Nicoară Timiș thought about having a room to be arranged like a rich *ruda* ever since he was doing the sketches for the museum. The objects displayed in the museum were either donated by the people in Dragomirești, or purchased by the Local Council mainly from the village. Maria Z. – 49 years old, who has a *ruda* in her house as well, has been the curator of the museum even since its opening. She takes care of the museum by herself, so every

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

year she arranges and cleans the objects displayed:

A.I.: "*Did you arrange the* ruda *in the museum yourself?*"

Maria Z.: "*Yes, indeed. By myself. I cannot tell you what a muscle fever I got after all this. Coz I kept on going up and down a hundred times, as I wanted it to be straight, to look good. And I did it by myself; there was no one else to help me. It was like during the Easter cleaning. Everybody has work to do before Easter. And I did not have anyone around to help me. Si I washed them all by myself, and ironed them as well. And then I arranged them all by myself and soon everything was ready. I finished it in one day. I also polished the floor with clay*"[30].

So Maria takes care of the museum as if it were her own house; she adopted the museum because, as she says, „*there are more people visiting me here than at home*". She wants to please all the visitors: she tells them about the items displayed inside, she shows them the most important museum pieces, tells them about how life used to be around there a long time ago, what people would keep in the pantry, what are the parts of the oven and what the dished in the museum were used for, what types of bread and bagels to bake for special occasions. She shows them the *ruda* and tells them it is a *"ruda of a landlady's daughter"*. As Maria herself says, she tries to give them as many information as possible:

"I explain them everything, everything, everything. And about the things outside, too. There are days when I cannot feel my jaws. But I love it. Here you can see what a peasant woman does, her entire work. This is what I show them. And how difficult it was to dress the kids. (...) They come from everywhere. They come from Maramureș, from the villages nearby. Even children from school. (...) And sometimes tourists are accompanied by a tour guide that

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

doesn't tell them everything. – Well, Sir, aren't you going to tell them something?

– What? They had enough if this!

– And then I start to blab. But I must explain them".

"I please them as much as I can, I play music to them, I dress them, because maybe only once in a lifetime one has the occasion to wear clothes from Maramureș. (...) When I get home, my mind is still at the museum"[31].

In 2001 a local museum was opened in ***Ieud***, too, this time a private one, the Ethnographic Museum of the Pleș family, close to Biserica din Deal, a UNESCO monument. The museum is composed of two old houses which were moved. The tourists wanting to visit the museum are told the story of the hemp, and Ioana Pleș – 50 years old, the woman who founded the museum and takes care of it explains to them all the steps to be followed to process hemp, with demonstrations. Ioana, a simple peasant woman, displayed inside the museum objects inherited in her family from her great grandmother, grandmother, mother and mother in law. She also put up for display items made by herself, although most of them are kept at home, where, unfortunately, she does not have a *ruda* anymore. The pieces in this museum carry the story of four generations of women; they have a value added directly through this genealogical connotation, unexploited by the owners of the museum. Ioana was encouraged and supported by her family to organise this museum; especially by her son in law, an Italian citizen, who was impressed by the age and large number of household pieces. Though unusual for Romanian villages, her initiative is even more important as it comes from a simple peasant woman.

Although cared for by Maria Z. – 49 years old from Dragomirești, or Ioana Pleș – 50 years old from Ieud, who are members of a community in which the "room with a *ruda*" represents a viable and timely tradition, the Museum of the Peasant Woman from Maramureș and the Pleș

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Museum serve as a first step to patrimonialise and institutionalise the inheritances transmitted in time. The "room with a *ruda*" and the pieces inside it are revived here and receive meanings that are different than those they usually have in the homes from the same village where, though in many of these homes this room is close to being abandoned, the change is done naturally and the tradition continuing the past of the community is lived and adapted to the present. In the patrimonialised space of the museum, the same pieces are frozen in time, because they are static, not dynamic. Their sense and the way they are lived with belong to the tradition that looks only towards the past, without the power of updating it to the present, according to the rhythm in which the same tradition is lived in the community.

But patrimonialisation is an approach necessary during the contemporary period, as the alert pace of change induces the abandonment of some parts of what has been transmitted. That is why local museum can offer an important landmark for the analysis of the local culture dynamics, although it shows a static view of tradition.

The two situations presented here, the revival of tradition by the intellectuals of the village and the revival performed through local museum are essential for the analysis of the local culture dynamics, but also in order to perceive the way in which people express themselves as persons who continue or who wish to change tradition, but also a manner to approach the dynamics of cultural facts - in this case, the „good room" as a whole.

Bibliography

GLASSIE, Henry; "Tradition", în *The Journal of American Folklore*, vol. 108, nr. 430, 1995, www.jstor.org

GLASSIE, Henry; *Material Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianopolis, 1999

HANDLER, Richard, LINNEKIN, Jocelyn; "Tradition, Genuine or Spurious", în *The Journal of American Folklore*, vol. 97, nr. 385, 1984, www.jstor.org

HERSENI, Traian: "Despre clasificarea Științelor sociale", in Stahl, H.H., Herseni, T., Drăgan I., Matei I., Caraion, P., Popovici, Gh. (ed.), *Sociologia militans*, vol. I, editura Științifică, București, 1968

HOBSBAWM, Eric; "Introduction: Inventing Traditions", în Hobsbawm, E., Rangers, T. (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983

PLE U, Andrei; *Ochiul și lucrurile*, Editura Minerva, București, 1986

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

Notes

[1] This room is called: „odaia curată" („the clean room"), „camera bună" („the good room"), „casa dinainte" („the front room), „casa ărănește" („the peasant room"), „camera de parade" („the festive room").

[2] Research made in Dragomirești, Săliștea de Sus and Ieud, between 2001-2008. All three communities are situated in Maramureș, Iza Valley (northern Romania).

[3] Maria Z., 49 years, Dragomirești, 21 August 2008.

[4] Ileana V., 43 years, Săliștea de Sus, 20 January 2005.

[5] Toader C., 78 years, Ieud, 2 February 2005.

[6] Viorica I., 22 years, Cluj-Napoca, 1 April 2001.

[7] Maria Ch., 50 years, Săliștea de Sus, 26 December 2006.

[8] Viorica I., 22 years, Cluj-Napoca, 1 April 2001.

[9] Viorica I., 22 years, Cluj-Napoca, 1 April 2001.

[10] Ion Simion V., 74 years, Săliștea de Sus, 21 January 2005.

[11] Gafia S., 50 years, Dragomirești, 20 August 2008.

[12] Ileana Z. - 50 years, Dragomirești, 20 August 2008.

[13] Maria Ch., 50 years, Săliștea de Sus, 26 December 2006.

[14] Gavriș V., priest, Săliștea de Sus, 23 January 2005.

[15] Idem.

[16] Gavrilă H., 67 years, Ieud, 1 February 2005.

[17] Idem.

[18] Anisia L., 47 years, Săliștea de Sus, 18 April 2001.

[19] Idem.

[20] Ibidem.

[21] Maria V., 52 years, Săliștea de Sus, 22 January 2005.

[22] Idem.

[23] Ibidem.

[24] Anu a B., 33 years, Dragomirești, 22 August 2008.

[25] Idem.

[26] Anu a V., 60 years, Săliștea de sus, 14 December 2005.

[27] Ioana B., 66 years, Săliștea de Sus, 21 January 2005.

[28] Nicoară Timiș, **Muzeul Țărăncii Maramureșene**, manuscript, unpublished, 1999, Dragomirești, p. 2.

[29] Maria Z., 49 years, Dragomirești, 21 August 2008.

[30] Maria Z., 49 years, Dragomirești, 21 August 2008.

[31] Idem.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Making of an Exhibition: On the Clothesline. Romanian Dowry (Romanian Peasant Museum & Romanian Cultural Institute, London, September 2009)"

Authors: Simina Bădică, Anamaria Iuga

How to cite this article: Bădică, Simina and Anamaria Iuga. 2010. "Making of an Exhibition: On the Clothesline. Romanian Dowry (Romanian Peasant Museum & Romanian Cultural Institute, London, September 2009)". *Martor* 15: 205-208.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Making of an Exhibition: On the Clothesline. Romanian Dowry
(Romanian Peasant Museum & Romanian Cultural Institute, London, September 2009)

Simina Bădică & Anamaria Iuga

Hanging precious peasant textiles on improvised clotheslines might not have been a first for the Peasant Museum curators[1], yet it was certainly a first for the London guests attending the opening of an exhibition that forced them to touch the exhibits, bend in order to pass underneath them and even get lost in the labyrinth of Romanian strings, clothes and images.

Early in 2009, the Romanian Peasant Museum received the tempting invitation of exhibiting in London, at the Thames Festival and the Romanian Cultural Institute. Nine months later, in September, the exhibition was born in the sumptuous ground-floor exhibition space in Belgrave Square, London.

From the good room to the clothesline...

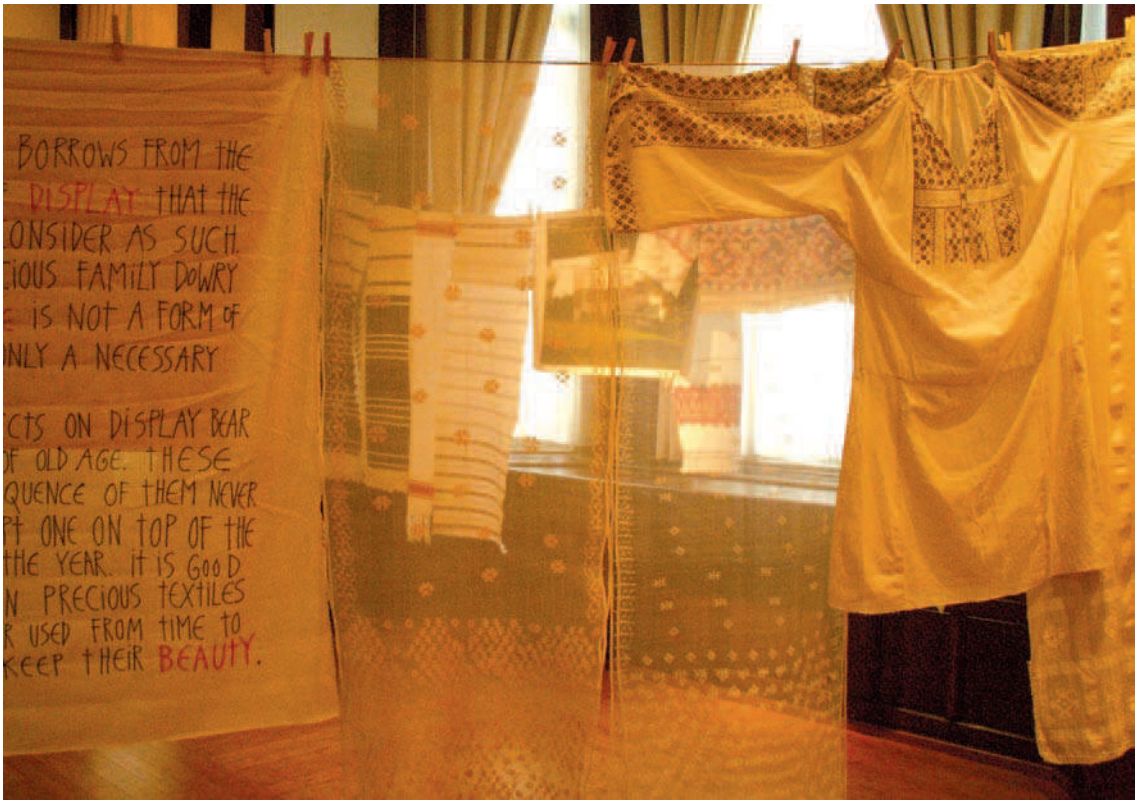
... the exhibition changed concept and shape several times. As we left Bucharest, only a few days before the official opening we were still wondering if the exhibition project in our minds could actually become reality.

Our first proposal, accepted by the Romanian Cultural Institute, was an exhibition on the Romanian good room (*camera buna*), a subject of which Ana had just finished writing her PhD dissertation on. We were seduced by the founding idea of the good room, which is very similar to the founding idea of the museum; they are both about exhibiting and showing off hidden treasures.

The good room, the *ruda* room in Northern Romania, is in itself an exhibition, we thought. First, because it is an exhibition of the best and most beautiful items the family possesses, and second, because these objects are the ones used by the family to represent itself in front of the community, they are used as "social indicators". The exhibiting technique, if one can speak of it, is crowding. All the more crowded the good room is, all the more beautiful it is considered: carpets, pillows, tablecloths, linen, towels, icons, decorated plates, the more, the better!

For a few weeks we worked with the possibilities of representing the good room in an exhibition. We even came up with some clever ideas, which are completely forgotten as we write. The e-mail that was to destroy all our previous curatorial plans contained photographs; photographs of the room that would host our exhibition. We knew it was a big room in an imposing 19th century London mansion; but somehow we assumed it had been neutralized with white walls in order to host exhibitions. We were very wrong; the room was covered with sophisticated wooden carvings all around the walls, while a huge fireplace covered the opposite wall to the entrance. We instantly realized that no matter how good the good room was for the peasant who invested its life energies into it, it would only look poor and shabby in the surrounding 19th century lavish interior decoration.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro



But how to hide the fireplace? How to ignore the room so heavy with aristocratic atmosphere? How to exhibit peasant beauty in the midst of aristocratic splendour? We certainly did not want our *ruda* room to look like Cinderella.

We finally had to engage in an open fight with the splendid room that would host us. After long discussions with Ioana Popescu, who, the very same day had a personal experience that gave us the final idea of the exhibition, we decided to enact that special moment when the items of the good room are taken out for cleaning and freshening up; that special moment when they are hanging on the clothesline, in all their splendor, for everyone to see and admire. We decided to fill the room with a labyrinth of strings, from one wall to the other, and so we would transform the sumptuous London reception room in a peasant courtyard.

We started preparing the leaflet of the exhibition, for which we used photos from the archive of the Museum, but also drawings that the artist Monika Pădureț made especially for us. We pegged the papers of the leaflet with clothes-clams. Monika helped us in London too. She had the most beautiful handwriting, so she wrote all the texts that we introduced in the exhibition. She also made the "poster" of the exhibition, hanged at the entrance.

The story we finally told Londoners...

... went like this:

Romanians keep their treasures indoors. Having a treasure room, *the good room*, the *ruda* room, filled with hand-made textile, clothes, carpets, items that are always displayed yet never used, is a must for any well-off Romanian peasant. This is the dowry of the woman and preserving it is a matter of pride and hard work. Twice a year, before important holy days, these treasures are taken outdoors to be cleaned and freshened up. They are washed at the river or at the water whirlpool; they are hung on the clothesline, ironed, treated for moths and arranged again *on*

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

display in the good room. All these procedures can last as long as a week; as they say, it takes hard work to have a good room.

This exhibition borrows from the village a form of display that the peasant does not consider as such. Hanging the precious family dowry on the clothesline is not a form of exhibiting it; it is only a necessary annual ritual. Still, the foreigner, the ethnographer, is fascinated by the display of textile on the clothesline. There (s)he can see and feel the fine details, the thread, the colored models, the hand-made linen. It is twice a year that the treasures of the good room can be thus observed. For the rest of the year, they are hidden, one on top of the other, in the crowded museum that is the good room.

Some of the objects on display bear stains and marks of old age. These stains are a consequence of them never being used and kept one on top of the other all through the year. It is good to know that even precious textiles need to be worn or used from time to time in order to keep their beauty.

This is your chance to admire them from a close distance. Don't be afraid to touch them if you feel the need to, but bear in mind their beauty is also their fragility and old age.

And we added some peasant words...

...on the subjective importance of the precious items on the clothesline:

"I got married when I was seventeen and I wanted to have my ruda (traditional dowry hung on a thick beam). My mother helped. We were working night and day. We could hear the men going to the woods at sunrise and we were still awake. We were working nights to finish my ruda. My husband waited a year until I finished my ruda so he wouldn't say afterwards I had no dowry."

"I used to live in a city apartment. I didn't have a ruda there and I was very hurt when a neighbour of mine came and looked at my good room. I showed him the glasses, the china, explained how expensive they were. When he went home to my mother, he told her: Oh, Mary, it's all so beautiful, but no thick carpet on the bed and no

carpet on the wall, why did you not give them to her?"

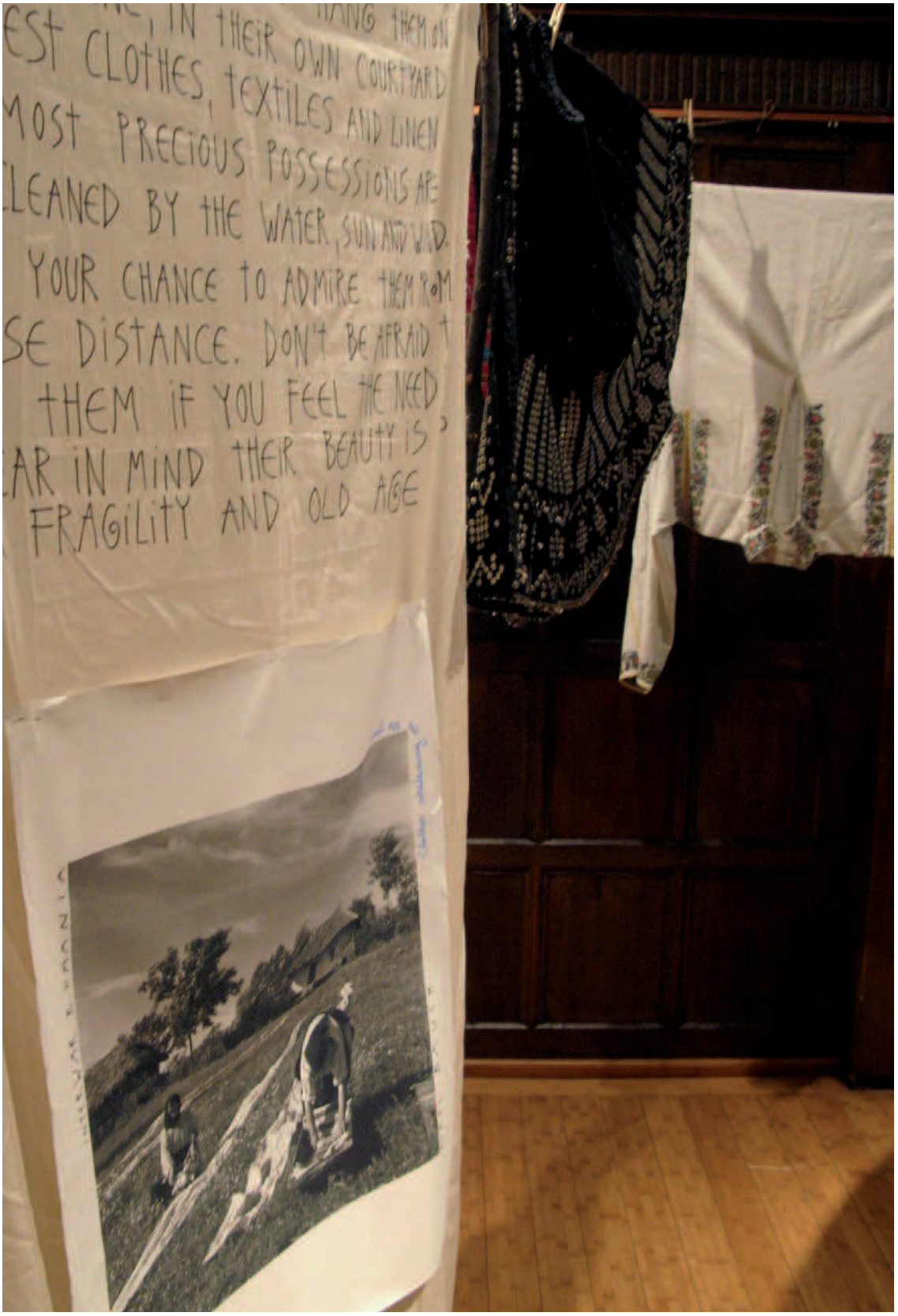
*"You cannot buy what we give as dowry. You must make your own, weave it, sew it, and decorate it. A girl must have about ten thick carpets (*cerge*). Pillows, again ten long and ten square, white and decorated."*

"The dowry of a girl must be put on the ruda. It's no use if you say how much she has. It must be seen. You make the ruda, you put the pillows, the carpets, the tablecloths, the sheets, the thick carpets. That's all a girl needs. That's what must be seen in a house."

"It was cold outside; you took them to the river and washed them on stones. You would take them hot, to wash them while they were warm. Then you put them again on the ruda and wash them again, depending on how dirty they got. Depending on how hard working the woman is."

We only stayed for the night of the opening and had to leave London the next day. I remember an English museum professional who congratulated us on totally conquering the room. *You don't see the room anymore*, he said. We had won; the sumptuous English interior had been transformed into a Romanian courtyard.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro



http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

MARTOR

Title: "Dialogue sur l'exposition d'oeufs peints, Rome 2010 «Pasqua: Tradizioni romene in mostra» – nova dipinte e icone"

Authors: Rodica Marinescu, Ioana Popescu

How to cite this article: Marinescu, Rodica and Ioana Popescu. 2010. "Dialogue sur l'exposition d'oeufs peints, Rome 2010 «Pasqua: Tradizioni romene in mostra» – nova dipinte e icone". *Martor* 15: 209-213.

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

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-15-2010/

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.

Dialogue sur l'exposition d'œufs peints, Rome 2010
«Pasqua: Tradizioni romene in mostra» – nova dipinte e icone

Rodica Marinescu & Ioana Popescu

Rodica Marinescu : C'était encore l'été de l'année 2009 quand nous avons reçu l'invitation de la part de l'Accademia di Romania de Rome de faire une exposition d'œufs peints. Je me trouvais à Rome à ce moment-là et dès mon retour j'ai transmis cette proposition à Ioana Popescu qui a donné son accord. De cette manière, à partir de janvier 2010, nous avons commencé à réfléchir sur cette exposition.

Au début, il s'agissait de l'espace d'exposition de l'Accademia di Romania. J'avais des photos de cette salle, j'avais fait des mesures, un petit relevé même. Trois semaines avant le vernissage nous comptions encore sur cet espace, mais de temps en temps nous recevions des coups de fil ou des mail qu'un changement pourrait avoir lieu.

Le directeur adjoint de l'Académie, M. Cornel Baicu, l'initiateur du projet, était fort préoccupé pour que l'exposition ait la plus grande visibilité possible. Voilà pourquoi il a opté finalement pour la salle Agostiniana, située sur la Piazza del Popolo, une galerie d'art inaugurée par le pape Jean Paul II même.

De cette façon, en ce qui concerne la visibilité les choses s'arrangeaient pour le mieux, seulement nous ne connaissions pas l'espace, nous n'en avions aucune esquisse ou photo, ce qui a rendu notre démarche un peu plus difficile. En plus, nous ne savions pas quels matériels d'exposition nous y allions trouver.

Ioana Popescu : c'était Rodica qui entretenait la correspondance. De temps en temps, elle venait avec une nouvelle bombe : on n'a pas de supports d'exposition ; on aura des vitrines en plexiglas ; on aura plusieurs salles, dont une pour les projections vidéo... J'avais de plus en plus du mal à avoir une vision d'ensemble de la future exposition, d'autant plus que sa matière était menue et fragile.

R.M. Nous sommes arrivées à Rome lundi, 22 mars 2010, et le vernissage était programmé pour jeudi 25 mars, le jour de l'Annonciation. L'exposition devait rester ouverte une semaine avant les Pâques et une semaine après. Les Pâques orthodoxes et catholiques sont tombées le même jour cette année, le 4 avril.

Lundi nous nous sommes faites la première impression sur cet espace, nous avons élaboré un plan d'action, mais le travail concret n'a commencé que le mardi matin.

I.P. Ma première réaction fut une d'inquiétude, mais je ne voulais pas la partager avec Rodica. L'architecture de cet espace était particulièrement plastique, des galeries basses, avec des voûtes en semi cylindre, les parois passées à la chaux ayant une surface vibrée à cause des accidents et des cicatrices restées après les anciennes expositions. Je savais de mon expérience qu'un contexte esthétiquement fort pouvait tuer un « texte » menu, en occurrence, une grande quantité d'œufs peints. De surcroît, l'idée d'une vitri-

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

ne en plexiglas dans cet espace me paraissait pour le mieux surréaliste. Nous projetions déjà des sorties très matinales pendant lesquelles nous voulions explorer les poubelles du quartier dans l'espoir de découvrir des bouts de bois, ficelles, matières colorées, qui gardent les traces de l'utilisation ménagère et que nous puissions transformer dans des supports d'exposition ayant leur propre histoire existentielle.

R.M. Nous avions un emploi du temps très stricte, nous travaillions de 9h30 à 12h30 et l'après-midi de 16h à 19h. Ce n'était que père Umberto qui avait les clés, et il était le seul à ouvrir et fermer la salle. Nous travaillions ainsi sous une certaine pression du temps – trois jours jusqu'au vernissage et la journée morcelée par ce programme.

I.P Pour arriver dans les salles situées pratiquement sous l'église Santa Maria del Popolo, il fallait descendre un escalier avec des marches en pierre, qui te dévoilait au fur et à mesure, le contour d'une porte (fermée, mystérieuse, et d'une certaine manière absurde, placée au fond d'une perspective très importante pour notre exposition). Comment profiter de la forme subtile de la porte avec arcade, pour y mettre un accent fort dans l'orientation du visiteur ? La solution fut providentielle, dans le sens le plus exacte du terme : j'avais pris dans mes bagages un livre bijoux, qui repose normalement sur ma table de chevet, **Notre Père** et le **Credo,** en dix langues, illustré avec les dessins de Horia Bernea, sorti par les éditions Humanités. Qu'aurait-il pu être plus adéquat comme premier geste, de début de l'exposition, que de calligraphier le Credo en roumain, italien et latin et de l'appliquer sur cette ouverture fermée, qui supposait un espace « au-delà » ? Le calligraphe a été Rodica ; c'est toujours elle qui a calligraphié les textes du catalogue objet manufacturé de l'exposition et c'est toujours elle qui a réalisé les étiquettes des pièces exposées, là où il le fallait.

R.M. Nous sommes parties de Bucarest avec 300 œufs peints, de Bucovine, Buzău, Brașov et Suceava. Nous avons eu aussi 8 icônes sur verres à sujet pascal, 6 sceaux à pain béni, 3 jupes tablier, 6 serviettes rituelles, une chemise et un voile de tête. A Rome, on nous a offert, de collections privées, encore 4 icônes. Nous n'avons emporté aucun objet de patrimoine, tous les objets avaient été récemment créés, pour faciliter justement le déplacement et les formalités.

I.P. La révélation que j'ai eu à Rome, pendant l'organisation de l'exposition, et que je n'ai pas assez mise en évidence pour les visiteurs, a été le fait que ces pièces, travaillées au XXIème siècle, gardaient la plus part, non seulement les qualités esthétiques, mais aussi la sincérité et le naturel du geste de la création, même si le plus souvent, les objets ont été réalisés pour le Musée du Paysan. Je n'arrête pas de m'étonner de la vitalité de la créativité paysanne, inaltérée malgré toutes les attaques idéologiques au fil de l'histoire, soit-elles bien intentionnées ou destructrices.

R.M. L'espace d'entrée était une pièce réduite où se trouvait une petite table, une vitrine avec des livres religieux et sur le mur libre nous avons exposé trois icônes sur bois œuvre d'une femme peintre roumaine, Maria Galie, établie à Rome depuis 8 ans.

Dans la première pièce du sous-sol nous avons installé 6 supports en forme de parallélépipède qui étaient couverts d'une carcasse en plastique sous laquelle nous avons mis les œufs peints, selon les régions de provenance, selon les motifs, les couleurs, etc.

I.P. Voilà comment étaient les fameuses vitrines en plexiglas. Comment pouvait-on les employer sans qu'ils soient trop visiblement inadéquats ? Ce n'était possible qu'en abritant et en

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

montrant non pas des œufs de Pâques mais des objets appartenant à l'art paysan, exposés de la manière la plus didactique possible, qui illustre les typologies, les emplacements, et même les différentes étapes du processus de peinture. Nous avons obtenu ainsi une exposition réduite d'art, où le public retrouvait les informations nécessaires. La sensibilisation des visiteurs aux comportements traditionnels et à la beauté fruste de l'objet rituel allait se réaliser en parcourant les salles.

R.M. Une autre porte a été couverte par Ioana d'un filet en ficelle sur lequel nous avons accroché des croix – sceaux rituels utilisés pour bénir le pain (« pristolnic »), en face des derniers nous avons mis la chemise et sur le côté les serviettes rituelles et deux icônes avec « La vierge de douleur » (Mater dolorosa) ayant des oeufs ailés, ce qu'on appelle « les pigeons ».

I.P. C'est, peut-être, le moment de dévoiler un secret : rien de ce que je fais dans le musée je ne le pense pas toute seule. Chaque fois je commence en me rappelant comment travaillait Irina Nicolau et j'essaie de deviner comment elle aurait résolu certains problèmes de muséologie. Quand j'ai découvert la deuxième porte fermée qui ne donnait nulle part, je me suis rappelée comment utilisait Irina la ficelle en chanvre pour réaliser des objets annexes d'exposition. Avec quel plaisir j'ai noué le filet dans lequel nous avons accroché ensuite les croix sceaux rituels et combien il est devenu ainsi clair, pour le visiteur étranger à la culture roumaine, l'utilité rituelle de ces petites pièces en bois ! Croisement croix-nœud-filet, tout mène vers le sacre et vers la Loi Chrétienne.

R.M. Deux murs étaient restés, quelque peu en relief, et pour lesquels c'est toujours Ioana qui a trouvé la solution. On a exposé les œufs peints dans des boîtes à œufs en carton, accrochées avec des ficelles, deux boîtes sur chaque mur. De plus, nous avons peints les boîtes en brique, vert, bleu et rouge. Ce fut l'idée salvatrice, car on n'avait plus de vitrines ou d'autres matériaux sur lesquels les exposer.

I.P. Tu parles ! Des supports, il y en avait encore, mais ils ne trouvaient pas leur place dans notre vision. Conformément au plan établi nous avons ramassé des poubelles des petites caisses en bois, mais leur matière semblait trop précaire pour en faire des étagères. Nous nous sommes orientées naturellement vers ce que nous avions sous la main, ces boîtes en papier mâché qu'on ne retrouve plus dans le commerce mondialisé. Voilà une matière très plastiques, modelée selon la forme des œufs, facile à peindre et à utiliser, et qui en plus offre une note de surprise/découverte aux visiteurs étrangers.

R.M. On entrait dans la deuxième salle de l'exposition parmi les deux icônes avec « Mater dolorosa ». Sur un des murs plus longs nous avons mis les icônes dans l'ordre de développements des moments, alternant les icônes avec des jupes tablier Sur le mur opposé, des serviettes rituelles et seulement deux icônes, « Le pressoir mystique ». Toujours sur ce mur se trouvait une tablette avec le « Cahier de Pâques » et autres dépliants.

Au milieu, nous avons créé une rangée blanche, formée de 6 ou 7 supports en forme de parallélépipède, mis horizontalement, sur lesquels on a placé les œufs, l'un après l'autre, dans des supports ronds, en ficelle. Cette rangée allait jusqu'au bout de la salle où le dernier parallélépipède était mis debout, et dont la carcasse transparente abritait une serviette blanche et deux œufs, parmi les plus ouvragés. Derrière, sur le

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

mur, une icône avec « La cène », couverte d'un voile de tête transparent.

I.P. Ici, nous nous sommes vraiment déployées ! Nous avons essayé dans ce dernier espace mettre en valeur des principes et des pratiques muséographiques spécifiques au Musée du Paysan créé par Horia Bernea. Nous avons joué avec les rythmes, les articulations horizontales-verticales, avec les rapports entre l'opacité et la transparence, entre ce qui est suggéré et ce qui est montré, entre la simplicité et la somptuosité.

R.M. On a eu des visiteurs venus de tous les coins du monde ! Il y a eu environ 25-30 par jour, mais aussi 40 avant les Pâques. La semaine d'après, les visiteurs se sont raréfiés, mais le chiffre est resté d'au moins 20 par jour. Les impressions sur le Cahier de Pâques ont été au superlatif, pareil pour les boîtes d'œufs et l'idée du filet support des croix sceaux rituels. De même, des éloges pour les ronds en ficelle qui contenaient les œufs et pour le film présenté (malheureusement la traduction en italien a manqué !).

I.P. Rodica s'est occupé plus que moi du public, du cahier d'impression, du dialogue de la visite. Voilà pourquoi je sais moins de choses sur les éloges des visiteurs, mais je peux parler de ma crainte et ensuite de la merveilleuse surprise que le public m'a offerte. Plus précisément, l'exposition a été trop peu marquée visuellement sur la Piazza del Popolo, elle a eu une affiche très vivement colorée mais assez banale, et par contre elle a subi en permanence la concurrence des énormes peintures de Caravage de l'intérieur de l'église, et d'une grande exposition dédiée à ce peintre et promue comme l'événement de cette période à Rome. Il y avait aussi une exposition permanente avec les machines de Léonard da Vinci dans le voisinage. Je m'attendais, par conséquent, à très peu de visiteurs avant les Pâques, en jugeant aussi d'après les préparatifs de fête de Roumanie qui rendent très difficiles toute visite culturelle pendant cette période. La surprise dont je parlais a été le fait que la petite exposition roumaine d'œufs peints et de petites icônes sur verre a bénéficié de nombreux visiteurs, de visites prolongées et d'amples commentaires écrits.

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro

http://martor.muzeultaranuluiroman.ro / www.cimec.ro