



D.R.

Iulia Hasdeu •

Museographie de l'autre, une autre muséographie

Les Roms/Tsiganes au Musée du Paysan Roumain de Bucarest

Un des historiens roumains de la modernité et du temps présent, parmi les plus remarquables, considère qu' " il faudra que le niveau matériel et culturel des Tsiganes soit élevé progressivement jusqu'au niveau des Roumains " (Boia, 2001 : 286)¹. L'idée que les Tsiganes se situent quelque part au niveau de l'*infra* non seulement de la société, mais aussi de la culture et de la civilisation, traverse les représentations et les pratiques des Roumains en tant que mode de pensée institutionnalisé.

En suivant la pensée de Mary Douglas (2004/1986), nous considérons que les institutions sont des machines à penser le monde, des artefacts issus d'un contexte social et culturel. Elles modèlent la cognition des individus, en leur fournissant des catégories de pensée. Les institutions des Gadje, les non-Tsiganes, quelles qu'elles soient (administration étatique, ONGs, unités de recherche académique, institutions culturelles) développent une vision de l'altérité des Roms/Tsiganes très spécifique, que nous essayerons de cerner dans notre analyse. Cette vision engendre sans cesse une mise à distance, largement responsable de la marginalisation sociale et politique des Roms/Tsiganes.

Dans cet article, nous proposons donc une réflexion sur la manière dont les institutions culturelles de la société roumaine dominante contribuent à la formation et à la gestion des catégories pour penser les Tsiganes. Nous travaillerons plus particulièrement sur un haut lieu, officiellement désigné pour abriter, produire et transmettre la " culture " (soulignons que cette notion émerge d'une définition à la fois étatique et scientifique). Notre intérêt porte plus particulièrement sur le rôle assigné à la fémi-

* Ethnologue à
l'Université de
Genève
iulia.hasdeu@ses
.unige.ch

¹ Très appréciés dans les milieux académiques occidentaux, les travaux de Lucian Boia sont pour la plupart traduits en français.

nité dans ce processus et nous interrogerons la manière dont l'image de la femme tzigane devient véhicule des représentations stéréotypées de l'Autre, servant ainsi d'instrument pour maintenir un ordre politique.

Nous analysons le cas du Musée du Paysan Roumain, institution de prestige dans la vie culturelle de la capitale roumaine, création de quelques intellectuels de marque et primé en 1996 comme Musée européen de l'année. L'interprétation proposée est construite à partir de la lecture des documents et brochures destinés au public, de la revue annuelle du Musée " *Martor* " [Témoignage], de quelques sites internet, des discussions avec quelques employés du Musée et de l'observation menée dans les expositions et les foires périodiques entre 2000 et 2003. Au cours de cette analyse nous proposons également une mise en perspective à l'aide des auteurs décrivant des processus similaires dans d'autres contextes.

Le Musée du Paysan Roumain (MPR) se veut une institution phare de la culture et surtout de l'art " populaire " selon une définition classique, à savoir celle de la *Volkskunde*, qui a inspiré les idéologies à l'origine de la création ethno-muséographique de manière quasi-univoque en Europe centrale et orientale. Le MPR a produit récemment un discours formalisé sur les Tsiganes sous la forme d'une salle d'exposition et d'une foire artisanale que nous considérons ici comme révélatrices de sa pensée institutionnelle.

Le musée d'ethnographie, le paysan et l'Europe

Le MPR est né le 5 février 1990 de la volonté de renouer avec la vocation de son prédécesseur de l'avant guerre qui rendait hommage à l'art des autochtones. Celui-ci, le *Musée de la Chaussée* héritait à son tour des collections du *Musée d'ethnographie, d'art national, d'art décoratif et industriel*, institué en 1906 comme " un palais de l'art autochtone " (selon les propos de son premier directeur Al. Tzigara-Samurcas, en 1912). Le bâtiment du Musée, terminé en 1941, était en lui-même considéré comme une œuvre architecturale autochtone, élément du patrimoine national. En 1951, les collections et le personnel du Musée, appelé dès lors *Musée national d'Art populaire*, déménageaient lorsque le bâtiment fut attribué au *Musée de l'histoire du Parti communiste, du mouvement révolutionnaire et démocratique de la Roumanie*, celui-ci demeurant dans le local jusqu'à la chute du communisme quand le MPR s'y réinstalle. En 1978, le *Musée national d'Art populaire* a fusionné avec le *Musée du Village* en plein air, devenant une institution marginalisée à l'époque où le régime Ceausescu commençait sa campagne de " systématisation " des villages, tentant ainsi de gommer la figure du paysan dans l'imaginaire national. Le Musée actuel, se démarquant des musées ethnographiques en plein air, donne une interprétation sophistiquée de la spiritualité paysanne dans une vision esthétisante inspirée par l'art contemporain. Son directeur et concepteur principal a été jusqu'à sa mort en 2000, Horia Bernea, un artiste avant-gardiste dans les années 70. Le Ministère de la Cultu-

2 Les détails de ces avatars sont décrits dans Nicolau (1995).

re a œuvré de son côté sous la direction, à l'époque, d'Andrei Plesu, ami du précédent, pour qu'en 1993 le MPR ouvre ses portes au public².

Le Paysan est vu par les concepteurs du Musée comme figure représentative à la fois de la Nation et d'une forme de civilisation universelle, donc implicitement, européenne : " nous montrons ici les objets du paysan en tension, en relation, créant ainsi la sensation de sérénité, sensation toujours donnée par une civilisation parfaite, ronde [...] la manière la plus simple d'unifier l'Europe est celle de considérer sa base traditionnelle, paysanne ". (H. Bernea, 1996). Dans le contexte de la " transition " d'après 1989, il s'agissait donc de se légitimer en tant qu'acteurs sur une scène culturelle et politique des Nations situées désormais en compétition pour l'europanisation.

La figure du Paysan redevient ainsi un emblème de l'identité roumaine, créditée de la seule " authenticité ", et sorte de passeport pour l'Europe. La juxtaposition entre la figure allégorique du paysan et la constitution des Nations européennes est de principe. L'idéologie du romantisme allemand consacre cette figure comme telle au XIX^{ème} siècle. Dans les années 30, la revendication d'une authenticité paysanne devient un thème central pour les mouvements nationalistes à caractère radical et fondamentaliste. Les reflets de ces stratégies de légitimation se retrouvent dans les conflits européens contemporains³. En Europe de l'Est, l'idéologie communiste a donné à la figure du paysan le rôle de repoussoir par rapport à celle du prolétaire tout en la caricaturant dans des représentations folkloriques. En Roumanie, au cours de cette période, les médias et les divers festivals communistes, dont le plus populaire et le plus englobant au niveau national était *Cantarea Romaniei* [Hymne à la Roumanie], avaient grossièrement transformé cette figure dans des pastiches détestés par les intellectuels. Aussi, pour ces derniers, retrouver la " vraie " identité du Paysan, réhabiliter sa dignité et sa place dans la culture après 1989 allait apparaître comme une mission historique, politique et morale. Le Musée est désormais un projet néo-nationaliste se muant dans les anciens modèles de l'imaginaire collectif local. En outre, le Musée apparaît comme une métaphore de l'Eglise et le Paysan comme un Christ de la Nation roumaine, désignés à sauver moralement, culturellement et politiquement l'identité des Roumains. L'acquisition par le MPR de six églises en bois, dont deux du XVIII^{ème} siècle intégralement remontées dans l'enceinte du Musée, les expositions d'icônes et l'exposition permanente : *La croix : symbole et matières* (qui lui a valu la distinction de 1996) témoignent de cette conception fondatrice imprégnée par des références explicites à la religion orthodoxe. Ainsi, lors d'une table ronde célébrant et discutant cette réussite de 1996, les intellectuels participants (dont le critique d'art, philosophe et ancien ministre de la culture devenu ministre des affaires étrangères, Andrei Plesu et le philosophe et directeur d'une des plus prestigieuses maisons d'éditions, Gabriel Liiceanu) déclarent que l'espace du Musée est conçu comme un lieu de recueil où règnent le sentiment, l'intuition et l'imagination, où il s'agit d'être initié à la pureté et échapper à un monde malpropre et dangereux. A cette table ronde est également invité le prêtre orthodoxe Coman qui déclare : " Quelqu'un qui regarde la pureté du paysan montrée ici doit accepter l'empreinte de la foi chrétienne si bien délimitée et définie par

3 Pendant la guerre de Bosnie on mobilise le même imaginaire : les Serbes " paysans ", seuls véritables hommes de la terre, se dressent contre les Musulmans, " urbains-étrangers " identifiés aux anciens envahisseurs.



08

la croix [...] le discours de ce musée est aussi une provocation dans la direction de [cette] vérité”⁴. Cette ethnologie-théologie du paysan roumain conduit à des excès qui s'apparentent à une forme de totalitarisme anthropologique - le dépliant bilingue (roumain-anglais) présentant le Musée cite un historien classique de la littérature roumaine : “ Le Roumain croit en Dieu, aux anges, aux fées et il a été baptisé par le prêtre à l'Eglise où, surtout étant vieux, le dimanche, il se signe et prie. Il est ni païen, ni sauvage parce qu'il voit le soleil, la lune et les étoiles au dessus de lui dans le ciel ”. Toute occasion est bonne pour rappeler le lien privilégié entre Dieu, le paysan roumain, le Musée et l'Europe - un bulletin du Musée de 2001 recopie le

4 Les interventions respectives ont été transcrites par Costion Nicolescu et se trouvent à l'adresse internet <http://destinatii.liternet.ro/destinatii.php.art=89>, consultée 29.03.2004.

petit texte manuscrit d'un cardinal, consigné en français dans le livret destiné au public : " Je suis bouleversé par la force spirituelle de ce musée, suggestions de l'Invisible, transparence des choses les plus humbles à la lumière divine. Merci et que Dieu vous bénisse ! ". Dans le même sillage, en 1999, H. Bernea, le directeur du Musée, a salué publiquement la visite du Pape en Roumanie - sa rencontre avec le patriarche de l'Eglise orthodoxe roumaine, est vue comme " un signe évident de la présence de l'Esprit " ⁵.

Ainsi nous remarquons qu'au sein du Musée la récupération culturelle du Paysan a suivi les obsessions identitaires des intellectuels roumains, telles le salut par la culture et le relais avec la spiritualité orthodoxe ⁶. Dans ce cadre de pensée, l'ethnographie est considérée tout d'abord comme une question d'initiation émotionnelle, d'exercice spirituel, d'attitude pieuse. L'art comme méthode ethnographique serait le meilleur compromis pour remplacer la prière, conception qui apparaîtrait comme fort originale même aux yeux de teneurs de la poétique ethnographique tels le groupe d'anthropologues de Santa Fe (Clifford et Marcus, 1986). Certes, cette injection de poétique, tant de la Nation que de la religion, dans le discours muséographique n'est pas spécifique au contexte roumain. Néanmoins, traitée avec les moyens de l'art contemporain, elle a conduit dans celui-ci à un résultat surprenant et original, fruit d'un intense travail de création. C'est la raison de sa bonne réputation parmi les anthropologues et les ethnologues occidentaux ⁷.

Sur la question art/culture nous signalons toutefois ici une différence importante par rapport à un possible homologue du MPR tel, par exemple, le Musée d'Arts et Traditions Populaires (ATP) de Paris. Ce dernier se constitue par scission institutionnelle avec le Musée de l'Homme : " c'est maintenant à l'art de prendre en charge " l'exotique ", l'autre " extérieur ", le lointain, et au *culturel*, de définir " l'archaïque " explique E. Dubuc en reprenant la distinction de Jean Jamin entre " exotique " et " archaïque " (Dubuc, 2002 : 36). Le MPR, quant à lui, se constitue dans un mouvement inverse, à savoir une fusion entre art et culture, entre l'autre de l'intérieur et l'autre de l'extérieur. Cela a été possible d'une part par l'enchantement néo-romantique de la figure du Paysan, comme nous venons brièvement de le voir et d'autre part, par la direction du musée confiée à un artiste. Par ailleurs, notons qu'il est difficile de rattacher ce Musée à une quelconque typologie de la muséologie ethnographique. Sur le continuum art-culture analysé par Clifford (1996), il est également difficile de placer le MPR. Cet auteur décrit une métamorphose de la culture en art comme processus historique, à plusieurs étapes, où la circulation des artefacts et la constitution des collections jouent un rôle central. Dans notre cas la fusion art-culture est due surtout à une conjoncture politique et intellectuelle momentanée.

Les Sziganyes/Roms au Musée du Paysan Roumain

Tout ceci montre bien que les concepteurs du Musée n'ont pas intégré l'idée de la présentation ethnographique des minorités ethniques de Roumanie, encore moins

5 Revista 22, 11-17 mai 1999.

6 Analysées notamment en Verdery (1991) et Durandin (1994).

7 Un article élogieux dans la prestigieuse revue Terrain est dédié au MPR (Longuet, 1993).

que le terme même de “ minorité ” soit problématisé dans le discours muséal. En général, la totalité compacte a été privilégiée au détriment de la diversité ethnographique (autre que celle des régions dites “ historiques ” de la Roumanie). On y a pourtant réfléchi et discuté, comme nous a déclaré une ethnologue-muséographe en 2004. Ensuite (en 2001, soit cinq ans après le moment de gloire évoqué), dit-elle “ l'argent a résolu tout d'un coup les problèmes de conception, dans le sens que les ethnies sont exposées à part, à la fin d'un discours sur le *Sens de la vie*. Ca ne me semble pas la solution idéale, mais elle est correcte politiquement et elle ramène de l'argent⁸. ” Ainsi, en 2001 pour commencer cette nouvelle stratégie (une salle permanente et des expositions temporaires, chaque année dédiées à une autre ethnie)⁹, MPR, en collaboration avec l'ONG *Aven Amentsa* (ONG rom définie comme *Centre des politiques publiques pour les Roms*) a organisé une exposition concernant la vie traditionnelle des Roms/Tsiganes. L'exposition faisait partie d'un projet plus large d'affirmation des minorités, intitulé *Impreuna (Ensemble)* et financé par l'Ambassade des Etats Unis, le Conseil de l'Europe et le Ministère roumain des Cultes et de la Culture. La salle d'exposition permanente, d'une quarantaine de mètres carrés, exposait principalement des objets (outils et produits) juxtaposés représentant les principaux métiers artisanaux pratiqués par certains Tsiganes : les travailleurs du bois, du métal, de l'argile. On pouvait y voir aussi quelques photos “ d'époque ” et des ingrédients pour la divination (cartes, mercure, etc). Au milieu de la salle était exposé un char en bois peint et deux murs étaient occupés par les habits féminins : jupes et blouses colorées. Un lit avec grands coussins colorés, un appareil de télévision et un magnétoscope témoignent de la vie tzigane moderne. Aucune explication concernant cette mise-en-scène, aucun discours sur l'ambiguïté du terme “ Tzigane ”, sur la multitude et la diversité des communautés, de leur rapport avec la société gadji, aucun mot sur la déportation des Tsiganes en Transnistrie en 43-44. Au même moment, la Revue du Musée, de très grande qualité graphique et avec des photos en couleurs, a sorti un numéro (*Martor* VI/2001) dédié apparemment aux “ Autres ”, mais tout de même intitulé “ Les Roumains et les Balkans ”. Le projet *Ensemble* y est présenté ainsi que des extraits d'histoires de vie des Roms fournies par des chercheurs d'*Aven Amentsa*. Dans ce numéro, les illustrations en couleurs d'“ objets identitaires ” prétendent parler des minorités ethniques vivant en Roumanie, alors que les articles ne traitent pas de cette question¹⁰. Parmi ces objets photographiés (habits, objets domestiques, meubles) aucun n'est religieux ou hautement symbolique comme la croix. Parmi ces images, un premier plan d'une jupe tzigane, encore une fois sans aucune explication. On pourrait encore se demander pourquoi dans ce dossier photographique la seule image présentant un être humain est celle d'une adolescente tzigane langoureusement assise sur un lit. Cela correspond en tous les cas à d'autres montages visuels fait à propos des Tsiganes par les Musées ethnographiques. C'est le cas du catalogue de l'exposition de “ Gypsy Image -Roma Image ” organisée par le Musée d'Ethnographie de Budapest en 1998. Celui-ci présente des peintures des artistes gadje et roms de plusieurs pays d'Europe Centrale et Orientale - les femmes aux seins nus sont un leitmotiv de ces peintures dont

8 Il s'agit de l'éternel problème de financement et non pas d'un profit commercial.

9 Cette stratégie n'a jamais véritablement vu le jour. Après la foire des Roms/Tsiganes, aucune autre ethnie ne s'est présentée comme telle.

10 Un sommaire est disponible à la page internet <http://martor.memoria.ro/?location=archive&action=details&cid=6> consultée 26.10.05.

“Aucun discours sur l’ambiguïté du terme Tsigane, sur la multitude et la diversité des communautés, sur la déportation des Tsiganes en Transnistrie en 43-44.”

la vision sur le monde tsigane n’est pas plus expliquée que dans le cas roumain. Ajoutons que cette vision semble considérée comme “purement” ethnographique par les scénographes et les commissaires d’exposition.

Au MPR, la salle d’exposition a été suivie en automne 2002 par la foire en plein air dédiée aux métiers traditionnels roms et intitulée “*Mahala si Tiganie*” [*Faubourg et Quartier tsigane*]. S’inscrivant dans la série des foires initiée en 2000¹¹ et mettant en scène des artisans de la campagne à l’occasion des fêtes telles Pâques ou Noël, *Mahala si Tiganie* est la preuve de “la pauvreté créative et de la volonté de ramener plus de public et de finances, les foires étant des manifestations appropriées plutôt aux musées en plein air” affirme la même ethnologue- muséographe. Néanmoins, à la différence des autres foires organisées jusqu’alors, celle-là a eu beaucoup de succès auprès du public, notamment “parce que Mircea Dinescu est venu avec de l’argent, des musiciens tsiganes et du vin en ramenant aussi les [journalistes des] chaînes de télé¹²”. Ainsi, contrairement à sa visée originelle de diffuser un message moral et culturel national et nationaliste adressé à un public élitaire intellectuel, étudiantin et de touristes étrangers, et de propager l’image (auto)flatteuse de la Roumanie, les foires en général, et cette foire dédiée aux métiers tsiganes en particulier, sont vues par cette informatrice comme “donnant une nouvelle visibilité du Musée parmi les gens ordinaires, mais en étant en profond décalage avec la conception initiale”.

Au moment de l’organisation de cette foire, par le hasard des relations amicales, nous avons pu faire venir nos informateurs principaux afin d’exposer et vendre leurs produits artisanaux. Nous avons visité la “salle Roms” et nos amis Roms kaldàrari, venant pour la première fois dans un musée ont pu exprimer leur perplexité (très justement en se posant la question de savoir ce qu’est un musée, à qui profite son existence), comprenant en même temps que les habits féminins étaient fortement convoités. Ainsi, durant les trois jours de foire, ils ont tenu un éventaire présentant et vendant des habits féminins et quelques récipients à café en cuivre. En effet, l’habit féminin composé de jupes, des tabliers, des chemises patchwork et des fichus tous imprimés avec des motifs floraux très colorés a été très attirant : une journaliste en vogue faisait son reportage déguisée en Tsigane, une jeune muséographe a donné son avis pour une chaîne télé en étant également habillée dans ce costume (qu’elle

11 Une série de manifestations accessibles ont accompagné les expositions dès le début : des activités éducatives intitulées l’École de dimanche, des concerts-exposés de musique traditionnelle, une production de films anthropologiques, des parades de mode folkloriques.

12 Journaliste et poète, auteur d’écrits très prisés dans le genre pamphlet, dissident anti-communiste avant 1989, Mircea Dinescu est entre autres, propriétaire d’un vignoble.

avait d'ailleurs acheté à nos informateurs). Le stand de cette ONG était animé par deux de ses activistes, elles aussi habillées dans le même costume. Nos informateurs nous ont eux-mêmes demandé de nous habiller de cette manière. C'est à ce moment qu'un visiteur nous interpella :

V : Toi [envers Radu, 53 ans], tu es très intéressant ;

R : C'est à dire ?

V : Tu es... spécial, tu as une figure...typique ;

R : Si vous le dites, Monsieur...

V : Ce sont tes filles ? [envers Mandra, réellement sa fille de 27 ans et envers nous].

R : Oui. V : Mais alors comment ça se fait qu'elles sont belles alors que tu ne l'es pas ? - outre l'obsession de trouver le/la Tsigane authentique, on pourrait penser ici à la vieille conception selon laquelle les Tsiganes volent les enfants des Gadje.

Une ambiance de véritable fête champêtre a régné pendant les trois jours de la foire quand dans la cour du Musée on a vendu des grillades préparées sur place, du vin chaud et on a joué de la musique tsigane *live*.

Reprenons tout en systématisant. Une institution-clé pour ce qui est de forger la "culture" donne à cette notion une acception nationale et paysanne, dans un langage artistique de haute qualité. Les circonstances politiques permettent de réserver une petite niche pour un discours ethnographique sur l'altérité, fût-ce en marge de l'institution. L'activisme des ONG, les opportunités politiques et financières attribuent cette place aux Roms/Tsiganes. Et dans cette niche, à côté d'autres traits culturels stéréotypés comme la musique, un important rôle est donné aux aspects vestimentaires féminins. Aussitôt exhumé le stéréotype de la femme tsigane, belle et provocatrice, tout un dispositif de mascarade et de déguisements se met spontanément en place.

Comment expliquer ce dispositif ? En Roumanie de nos jours, le carnaval comme fête communautaire est très limité. Néanmoins il se retrouve dans une forme urbaine et plutôt bourgeoise, notamment dans les écoles, plus rarement dans des fêtes privées. Le personnage de la Tsigane diseuse de la bonne aventure y est toujours présent. Sur le terrain, une des femmes tsiganes interviewées évoquait sa participation à une fête d'école en aidant les filles à se déguiser "correctement" à la demande de l'enseignante. Le déguisement de Rona Hartner en Sabina, le personnage du film *Gadjo Dilo* de Tony Gatlif,¹³ a été très apprécié par nos interlocuteurs sur le terrain et évoqué constamment comme étant la manière par excellence d'être avec eux/elles tout en étant une Gadji. Inversement et de manière inattendue, quand deux de nos informatrices roms sont venues nous rendre visite dans notre appartement à Bucarest, une d'entre elles a tenu absolument à se faire prendre en photo habillée en pantalons et avec des lunettes de soleil comme "une Gadji faisant la fête". Cette transgression vestimentaire féminine dans les deux sens est, comme dans le carnaval, la manière symbolique de franchir des frontières autrement infranchissables entre deux registres imaginés comme incompatibles : nature et culture, réalité et rêve, etc.

13 Nos informateurs et informatrices de Balteni (Dambovita) ont participé au tournage du film. Seulement trois ans plus tard ils ont pu regarder le résultat sur une cassette VHS que nous avons apportée.

Le Tsigane, et surtout la Tsigane, sont fantasmés afin qu'ils puissent revêtir cette fonction d'imaginer l'inconcevable. Ainsi en partant de l'étude d'une fête rituelle masquée en Moldavie roumaine, Marianne Mesnil soutient l'idée que l'ours et son partenaire, le Tsigane montreur d'ours, remplissent des fonctions magiques, voire chamaniques : " le Tsigane est un véritable répondant de l'animal-symbole [qu'est l'ours] un homme qui n'en est pas un [alors que] l'ours est un animal qui n'est pas un " (Mesnil, 1980 : 66). Lors de la fête, grâce à ces deux personnages cet "écart différentiel de la Nature à la Culture, de l'Animal à l'Humain apparaît réduit au minimum " explique l'auteur (Mesnil, 1980 : 74).

La salle " Roms " et la foire *Mahala si Tigania* montrent comment la construction muséographique du Rom/Tsigane sert de miroir aporétique à celle du Roumain, selon toute une série d'oppositions que nous avons décelé :

● Le Roumain	● Le Tsigane
<ul style="list-style-type: none"> • Paysan • Sujet de la Nation • Pieux, saint, sacré • Grave, souffrant • L'ethnographie comme art • Les objets comme métaphores dans une narration de la spiritualité (accent sur les " symboles ") • Abstrait • Civilisé • Défini • Ordre • Neutre, asexué 	<ul style="list-style-type: none"> • Commerçant • Objet de la Nation • Profane • Joyeux, faisant la fête • L'ethnographie comme kitsch • Les objets comme produits et biens (accent sur la " culture matérielle ") • Concret • Sauvage • Flou • Désordre • Féminin

Nous ajouterions l'aspect de l'auteur, car la création attribuable à un individu, plus qu'à une institution (et surtout en cheminant selon des généalogies patrilinéaires) est une constante dans les références locales. Les institutions sont toujours des individus et non pas dans un rapport de représentation mais dans un rapport d'équivalence. Ainsi l' " auteur " du Musée est Horia Bernea, artiste pieux à sensibilité ethnologique, alors que l' " auteur " de la fête tsigane est Mircea Dinescu, poète, cabotin et excentrique. Encore une fois donc, deux figures opposées !

Si nous mettons les pratiques de déguisement en rapport avec ces couples d'oppositions, on peut se demander si elles représentent l'expression d'une vision selon laquelle les femmes quoi qu'elles fassent, ne peuvent pas mettre sérieusement en danger les fondements d'un ordre politique. Ces pratiques relèvent de la " légèreté de l'être " attribuée systématiquement aux femmes. Par ailleurs, nous remarquons que complètement désacralisé, le déguisement se mue dans certaines conditions en

mode, en devenant pleinement, l'instrument de cet ordre. C'est ainsi que la " mode gitane ", composée de bijoux nombreux et éclectiques, jupes en volants, tissus colorés, etc. est présentée dans les magazines féminins occidentaux comme associée à la vie nomade, " au vent des steppes " : " Retour de la flamme pour l'ardente Gitane. Comme un clin d'œil aux années hippies, le style bohème chic inspire la tendance " commente un site internet à propos de la collection de Jean-Paul Gautier. Mode de vacances, elle reflète le dit ordre - s'habiller en Gitane ne devient la pratique des employées de bureau que lors d'un contexte de vacances. Cela nous fait également penser au théâtre. L. Piasere étudie la production et la diffusion des *Zingaresche*, courtes comédies jouées dans la péninsule italique notamment au XVII-XVIIIème siècle (en outre, époque de la gloire du carnaval) qui mettent en scène la bohémienne discuse de bonne aventure¹⁴. L'auteur montre comment l'image de la bohémienne dans les *Zingaresche* est une production de la société baroque disproportionnée par rapport aux quelques dizaines de Tsiganes errants. A une époque où dans les pièces de théâtre les rôles féminins étaient joués par les hommes, le fait que des femmes jouent le rôle de Tsiganes illustre cette conception selon laquelle femme et Tsigane ne sont pas menaçants pour l'ordre mais juste des instruments du pouvoir. Dans ce contexte, on s'en sert pour construire une allégorie de la comédie elle-même, pour proposer sous l'égide de l'Eglise catholique une pédagogie de masse quant à la lutte contre la divination et la sorcellerie. A la différence des nombreuses allégories féminines (des Nations, des continents, etc.) le déguisement en femme tzigane sert d'allégorie non pas d'un objet réel mais d'un fantasme instrumentalisé. Espace de la fête, du théâtre, des vacances au sens propre et figuré, éléments d'orgie dionysiaque (le vin et les femmes), frontières infranchissables dramatisées par le déguisement des femmes, est-ce du surréalisme censé alimenter une soif de l'Autre ou s'agit-il de quelque chose de différent? Il faudrait plutôt parler de faim, si l'on se réfère à l'analogie entre le cannibalisme et la constitution des collections ethnographiques proposée par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 2002 : " Substitution de la partie au tout et appropriation constituent quelques-uns des traits caractéristiques du cannibalisme, aspects qui paradoxalement spécifient aussi la démarche muséale. [...] Les musées d'ethnographie sont censés recueillir et conserver les fragments et les restes, afin de les préserver de la destruction et de l'oubli [...] les musées d'ethnographie sont parallèlement des institutions qui assimilent et absorbent les artefacts pour mieux vouer à l'oubli les sociétés et les cultures productrices de ces artefacts " (Dias, 2002 : 27). Dans ce cas, peut-on utiliser cette métaphore alimentaire pour comprendre la constitution de la catégorie " Roms/Tsiganes " au sein du MPR de Bucarest ?

Surréalisme, ethnographie et vahinésation

Qu'une dimension surréaliste fasse partie du discours muséal sur l'Autre, ce n'est guère surprenant. La mise en musée de l'Autre s'est ouverte dès les commence-

14 Présentation orale du 22. 01.2005, lors du séminaire animé à EHESS Paris par H. Asséo, Histoire et anthropologie des minorités migrantes de Europe de XVème au XXème siècle.

ments à l'extraordinaire, au non-familier dans un sens explicitement rattaché au mouvement surréaliste dans les arts du début du XX^{ème} siècle. Comme le montre J. Clifford, tel est le cas du Musée de l'Homme, du Musée d'Arts et Traditions Populaires et plus largement de l'ethnologie française. Selon l'auteur américain, Mauss, Rivet, Griaule et Leiris, les pères fondateurs de la discipline, ainsi que Métraux, Bataille et Rivière, influencés par l'idée de transgression chère aux surréalistes, proposent une exploration libre de l'exotique à travers le paradoxe et le spectaculaire plus qu'un système de classification. Cette tradition utilise le surréalisme "au service d'un criticisme culturel subversif" (Clifford, 1981 : 548) pour reformuler les catégories familières et pour décoder des sémantiques complexes de l'Autre. L'exotique est censé fournir les outils intellectuels pour remettre en question les notions occidentales du "rationnel", du "beau", du "bon", etc. L'Autre, muséifié dans des collections est l'icône d'une alternative à Soi dans le registre du possible, l'incarnation d'une aspiration de dépassement de sa condition. L'attitude ethnographique est "*composing and decomposing culture's 'natural' hierarchies and relationship*" (Clifford, 1981 : 551). Le Musée de l'Homme est conçu par Rivet comme un monument de l'unité de l'humanité, ainsi que son nom l'indique.

Tel n'est pas le cas dans le contexte roumain, où la dimension onirique, déraisonnable apparaît comme une ritualisation de la distance entre "Nous" et "Eux", et non pas comme une unification qui transgresse frontières logiques, géographiques et historiques. L'Autre, dans notre cas, un *étranger* particulier car de l'intérieur et toutefois si différent (Asséo, 1994), n'est ni source de collections (d'où la question : qu'en est-il du patrimoine rom ?) ni icône de soi, mais sans cesse fantasmé comme abîme provocateur et tenu à distance par la ritualisation fêtarde. Par ailleurs, considérant la dimension féminine de la mise en musée de l'Autre, une autre différence se décèle. Dans les musées coloniaux (et en général dans la pensée occidentale, si on suit la théorie de E. Said) il y a une analogie entre la femme et le primitif allant jusqu'à féminiser les collections, les musées étant "une forme de propriété structurellement féminine. Féminine parce qu'acquise dans des conditions de domination matérielle et culturelle, féminine parce que 'décorative' sans grande 'utilité' pratique ni sophistication techno-scientifique, féminine surtout parce que victime de l'englobement par le masculin à travers un universalisme précipité" (Hertz, 2002 : 162). Dans le MPR, on assiste à une mise en scène de l'Autre par ses femmes, en quelque sorte, l'autre face de la féminisation de l'Autre.

Certes, ces différences découlent en grande partie de l'opposition constitutive entre les projets anthropologiques respectifs : une anthropologie universelle (l'Homme) versus une anthropologie particulière mais non moins totalitaire (la Nation), l'intégration de l'Autre par cannibalisme versus la mise à distance de l'Autre afin d'en être épuré. Plus précisément, si par leur anthropophagie de l'Autre, les musées coloniaux mettent en scène un mouvement paradoxal d'assimilation qui s'oppose à son rejet par la société, le MPR, quant à lui, ne fait que prolonger le rejet de la société dans une dramatisation reproduisant le dispositif social de l'exclusion.

Unique en tant que musée, le MPR ressemble pourtant à d'autres structures produisant les Roms/Tsiganes en tant que catégorie aporétique : M. Van de Port (1998) et A. Lemon (2000) montrent respectivement comment le bar à musique tzigane à Novisad en Serbie et le Théâtre romani à Moscou font apparaître à travers la musique et la danse tzigane des ghettos symboliques, sorte d'espaces surréalistes fourre-utopies pour les Gadge. Ghettos symboliques pour des exclus réels !

Inspirés par le surréalisme, les ethnographes français des années 20-30 utilisaient comme méthodes muséographiques la juxtaposition ou le collage. Si l'on croit à la métaphore du cannibalisme, leur but était de créer des " indigestions " pour ensuite changer " nos " pratiques alimentaires. Si pour ethnographier les Tsiganes on utilise les mêmes méthodes c'est dans un tout autre but : opposer " leurs " objets, " leurs " vies, " leurs " mœurs et surtout " leurs " femmes aux " nôtres ", le geste fruste, voire brutal au geste subtil, libéré, profond tant voulu par H. Bernea. Les Tsiganes ne sont pas " bons à manger " ! Alors à quoi sont-ils " bons " ?

La mise en scène muséographique des Tsiganes construite par le MPR sert à renforcer les stéréotypes : des jolies filles sexuellement actives, des hommes jouant de la musique, tout cela dans un espace-temps orgiaque en rupture avec la normalité. On pourrait penser avec A. Lemon que *" stereotypes continue to exist not only because they are embedded in intertextual webs, but because people iterate them from structured, shifting social positions "* (Lemon, 2000:151) et que le MPR est justement un haut-lieu producteur et reproducteur de tels stéréotypes. Cependant, il nous semble qu'une structure plus profonde est à l'œuvre. Bien que dans les deux cas on ait affaire à une ethnisisation et à une féminisation de l'objet "Autre", pour les musées coloniaux il s'agit d'incorporer l'étrangeté alors que pour le MPR il faut la tenir à distance.

Il nous semble que cette mise à distance ne relève pas de l'orientalisme déconstruit par Said (1980), mais ce que nous appelons ici la " vahinésation " ¹⁵, à savoir une forme de différenciation-désir issue, non du fait de " goûter " des Autres mais de celui de vouloir les violer (anéantir) dans un rapport nécessairement hétérosexuel. Car si pour les Musées occidentaux la métaphore alimentaire du cannibalisme convient si bien, il semble que pour leur équivalent roumain qui se rapporte aux Tsiganes une autre métaphore, sexuelle (plus qu'érotique) celle-ci, soit davantage appropriée. Ce serait alors la métaphore de la vahiné. D'où émerge clairement le sens du corps féminin habillé/déshabillé tel que nous l'avons vu à propos des vêtements féminins tziganes, dont notamment les fameuses jupes. L'(hétéro)sexualisation de l'Autre aide elle aussi, comme le cannibalisme muséal, à gommer la culture et la société qui produit le corps féminin en question pour ne garder que ce dernier comme objet du désir. Cannibale et vahiné, ainsi que le montrait en 2001 l'exposition du Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie de Paris, sont les deux faces complémentaires de l'imaginaire européen appliqué à l'Autre. Ingérer et digérer le masculin, posséder sexuellement le féminin ! Dans ce cadre structurel de l'imaginaire, la femme tzigane est constamment présentée comme un personnage légendaire entouré de mystère et convoitée pour ses qualités sexuelles et psychologiques (magiques) présumées.

15 Dérivé de Vahiné.

