

LES MUSÉES « ETHNOGRAPHIQUES » DE ROUMANIE  
DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 20<sup>e</sup> SIÈCLE.  
DES MOMENTS FONDATEURS AUX PROGRAMMES  
MUSÉOGRAPHIQUES

MARIA MATEONIU  
(Musée National du Paysan Roumain)

Cet article porte sur la façon dont les plus importants musées « ethnographiques » de Roumanie sont apparus et développés dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ne rappelant qu'en passant les moments survenus à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou après la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit de la période d'affirmation maximale des valeurs nationales, qui affectera également la mission des musées et leur mode de fonctionnement, les programmes de collection et l'exposition d'objets. Au-delà de la tendance centralisatrice et uniformisante du nouvel État national, se remarque pourtant une relative diversité des initiatives muséographiques. Ce sont des actes fondateurs appartenant aux certains intellectuels fortement ancrés dans l'environnement culturel et politique de l'époque, préparés dans les plus prestigieuses institutions occidentales.

**Mots-clés:** musées, collections, culture populaire, ethnographie.

### INTRODUCTION

Nous avons choisi le terme de musée « ethnographique » pour désigner les institutions ayant pour mission la préservation et la représentation du milieu paysan traditionnel, soumis aux transformations inhérentes de la modernisation. Le choix a été dicté par la nécessité d'un terme générique qui nous aide à délimiter les musées paysans des autres institutions muséales, le terme « ethnographique » s'avérant, finalement, extrêmement pauvre pour englober la diversité relative des initiatives muséales.

Il est pertinent de noter que même ce terme d'« ethnographique » apparaît parfois même à la désignation de certains musées qui valorisent les artefacts paysans, mais il est habituellement accompagné de termes tels que « national », « de l'art national », « social » ou « social du village ». Cela nous a montré, depuis le début, que nous avons affaire à une diversité de façons de comprendre le rôle de ces musées dans le programme d'affirmation nationale, mais aussi de la perception du cadre de référence qu'est le monde paysan, du rôle assigné au paysan et au village roumain.

À une première analyse, on peut distinguer deux types de musées, les musées de pavillon et les musées de plein air. Parmi les musées de pavillon figurent le Musée de « l'Association » à Sibiu, fondé par l'Association ASTRA en 1905, le Musée ethnographique d'art national, d'art décoratif et industriel à Bucarest, fondé en 1906 par Alexandru Tzigara-Samurcaș, qui sera nommé plus tard le Musée d'art national et le Musée ethnographique de Transylvanie à Cluj, fondé par Romulus Vuia en 1923. Dans la deuxième catégorie, de musées de plein air, se trouvent le Parc ethnographique à Hoia, Cluj, créé à l'origine par le même Romulus Vuia en 1929 et le Musée du village de Bucarest, fondé en 1936, par Dimitrie Gusti, dans le parc « Carol II » de Herăstrău.

Nous allons donc essayer de détailler la manière dont ces musées apparaissent et se développent dans l'espace public, la ressemblance et la différenciation de leurs programmes muséographiques, le rôle des fondateurs dans les courants de pensée de l'époque. Parmi les aspects particuliers, il y a la relation entre les musées nationaux et ceux régionaux, la relation des fondateurs avec les plus hautes autorités de l'État, la prépondérance des stratégies créatives individuelles au détriment des stratégies collectives.

Le contexte politique et culturel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle.

À la fin de la Première Guerre mondiale, la Roumanie élargissait considérablement son territoire en rejoignant le territoire de la Transylvanie, la Bucovine du Nord et la Bessarabie. La proclamation de l'État roumain, unitaire et indépendant, par le biais du rassemblement populaire d'Alba Iulia, le 1<sup>er</sup> décembre 1918, constituait la réalisation de toute une série de réalisations politiques: l'unification des Principautés roumaines, de Valachie et de la Moldavie en 1859, la sécularisation des domaines monastiques en 1863, l'émancipation des paysans par la réforme agraire de 1864, l'obtention de l'indépendance nationale en 1877, la proclamation de la Roumanie comme royaume en 1881.

Les réalisations politiques s'accompagnent également d'une relative prospérité économique, mais surtout d'une élévation du niveau culturel à l'appui de l'affirmation nationale. Le mouvement national d'affirmation engloba tous les domaines culturels, de la littérature, la philosophie aux créations artistiques et architecturales.

Dans cette tourmente culturelle plus large, est née l'idée d'un musée national en tant que lieu de préservation et de représentation des valeurs matérielles spécifiques. Les musées « ethnographiques » semblent incarner ces valeurs, apparaissant des contacts des intellectuels roumains avec les milieux universitaires et culturels occidentaux.

Alors qu'en France et en Angleterre, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'affirment les musées d'objets d'art de « l'ancien régime », ainsi que les musées d'antiquités ou ceux qui valorisent l'art des populations dites primitives, des futures colonies<sup>1</sup>, en Allemagne, les musées des antiquités et de l'art populaire seraient l'aboutissement de la valorisation de la culture propre et de la recherche d'origines ancestrales (Volkskunde).

<sup>1</sup> Voir F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, 1992.

Le domaine de la culture populaire est apparu avant les musées, comme une préoccupation constante de la recherche de « l'âme » du « peuple allemand », en rassemblant et en capitalisant les diverses manifestations culturelles, des chants et danses aux traditions et coutumes spécifiques<sup>2</sup>. Ce domaine évolue d'une vision herderienne romantique de l'environnement paysan, avec une attention accrue portée à la nature et au naturel, à la mythologie folklorique et au paysage pittoresque de la campagne, vers une vision organique et évolutive de la société, contenant également l'approche positiviste de la préservation et de la muséification d'objets de l'art populaire (Volkskunst)<sup>3</sup>. Il existe, à partir de la fin du XIXe siècle, une tendance à « l'objectivation matérielle » de ce que l'on n'avait jusqu'alors affirmé que sous la forme immatérielle de contes et de chansons folkloriques.<sup>4</sup>

À une époque où les peuples étaient majoritairement représentés par des paysans, la culture populaire se réfère exclusivement à cette catégorie, perçue comme étant la porteuse de valeurs ancestrales.

En Roumanie, où la population rurale était majoritaire (plus de 80% de la population vivait dans des villages), le champ de la culture populaire s'imposerait à lui seul comme fondement de l'idée nationale.

Pour l'intelligentsia roumaine, qui crée le discours national, le paysan apparaîtra comme « l'autre » à l'intérieur<sup>5</sup>, le gardien de l'archaïsme et de l'authenticité culturelle, et la communauté paysanne comme le noyau, l'unité fondamentale de la nation. Comme dans les pays germaniques, l'image archétypale du paysan sera tirée d'abord, en capitalisant, sur les créations folkloriques immatérielles, pour s'affirmer, plus tard, vers le début du 20e siècle, sous la forme de la collection d'objets et la création de musées.

### LES DEBUTS DE LA MUSÉOGRAPHIE « ETHNOGRAPHIQUE »

Les premiers musées roumains ne sont pas d'« ethnographie », mais d'antiquités et sciences naturelles. Le 25 novembre 1864, un décret princier signé par Alexandru Ioan Cuza a créé le Musée national des antiquités, situé au sein de l'Université, qui commencera progressivement à recueillir des objets ethnographiques, en plus des antiquités<sup>6</sup>.

Malheureusement, le Musée national des antiquités se maintiendra tard à l'image d'un cabinet de curiosités. Des objets de différentes époques et origines ont été exposés dans un désordre qui conduirait le jeune conservateur Alexandru

<sup>2</sup> I. Chiva, „Avant-propos” à Hermann Bausinger, *Volksunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, Paris, 1993, p. XI.

<sup>3</sup> H. Bausinger, *Volksunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>5</sup> O. Hedeşan, V. Mihăilescu, “The Making of the Peasant in Romanian Ethnology”, in *Martor*, 11, 2006, p. 188.

<sup>6</sup> P. Popovăţ, *Muzeul de la Şosea*, supliment de *Martor*, 4, 1999, p. 18.

Tzigara-Samurçaș, fraîchement rentré d'études à l'étranger, à conclure dans un de ses premiers arguments que « la grande Babylone ne peut pas exister, ni un amalgame plus monstrueux. »<sup>7</sup>. Cela semble être le début de l'affirmation d'Al. Tzigara-Samurçaș dans l'espace public en tant que spécialiste de l'art et de la muséographie.

En 1893, Tzigara-Samurçaș obtint une bourse d'études qui lui permet d'effectuer son premier stage à l'étranger, à Munich, « dans le but de se spécialiser dans la partie technique des œuvres muséographiques »<sup>8</sup>. Cette bourse lui permettra de suivre les cours de Wilhelm Heinrich Riehl.<sup>9</sup>

Ces détails sont importants pour comprendre la vision sur la culture que Tzigara-Samurçaș embrassera. L'historien de l'art et directeur du musée national de Munich, Wilhelm Heinrich Riehl, est le fondateur de la culture populaire comme « conception organique de la société »<sup>10</sup>, corrélant les origines mythologiques de la nation avec la ferveur positiviste de la collection d'objets. L'idée nationale, telle qu'elle apparaît dans les écrits du professeur allemand, ne réside pas dans la recherche des abysses du passé, mais s'inscrit maintenant dans une structure de ce qu'il appelle la « personnalité du peuple »<sup>11</sup>.

Riehl est le premier à élever le champ de la culture populaire au rang de « science vécue », grâce à laquelle il sera possible d'examiner, « sous un angle différent et dans un contexte ecclésiastique, religieux, artistique, scientifique, la politique de la nation qui se réfléchit dans la tradition populaire même (Volkstum) »<sup>12</sup>. C'est la vision que Samurçaș partagera et que nous retrouverons partout dans ses écrits.

Après avoir suivi les cours des professeurs allemands, y compris ceux de Riehl, en 1896, Tzigara-Samurçaș est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de la même université à Munich. De retour dans son pays, le jeune Tzigara-Samurçaș ne peut manquer d'observer la dérive du Musée des antiquités nationales. Il saisit l'occasion de publier un plaidoyer en faveur d'un autre type de musée, organisé sur des critères scientifiques, qui mettra en valeur les connaissances acquises à l'étranger. Mais, en conflit ouvert avec le directeur du Musée national des antiquités, son chef hiérarchique, l'archéologue professeur G. Tocilescu, Tzigara-Samurçaș a choisi de quitter son poste dans le musée et de retourner à l'étranger, pour compléter sa formation.

Après des études en Italie et en France, il s'est installé, quelque temps, à Berlin, où il travaille comme volontaire dans les plus grands musées allemands, participant à la nouvelle organisation de leurs collections<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Muzeul nostru național”, *Convorbiri literare*, mai 1907, in *Scieri despre arta românească*, București, 1987, p. 171.

<sup>8</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. 1, p. 105.

<sup>9</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Lupta pentru Muzeul Național”, in *Scieri despre arta românească*, p. 158.

<sup>10</sup> H. Bausinger, *Volksunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, p. 54–64

<sup>11</sup> W.H. Riehl, *Land und Leute (Pays et peuples)*, 1853, in H. Bausinger, *Volksunde ou l'ethnologie allemande. De la recherche sur l'antiquité à l'analyse culturelle*, p. 54–53.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>13</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Lupta pentru Muzeul Național”, in *Scieri despre arta românească*, p. 163–194.

À son retour dans le pays, Tzigara-Samurçaș sera professeur suppléant, d'abord de français, puis d'histoire de l'art et de l'esthétique à l'École des beaux-arts de Bucarest, qui était en tout état de cause inférieur à son niveau de formation. Cela ne l'empêchera pas d'afficher ses connaissances en publiant ses plaidoyers en faveur d'un renouveau artistique, notamment d'art populaire, et notamment en faveur de la création d'un musée national sur le modèle des musées étrangers, tout d'abord selon le modèle des musées allemands.

Il sera nommé, finalement, le directeur du Musée ethnographique, national, décoratif et industriel.

### MUSÉE D'ART NATIONAL

Ce musée a été créé, par décision du ministre des Affaires religieuses et de l'Instruction publique, le professeur Mihai Vlădescu, le 1er octobre 1906, dont le siège est dans le bâtiment de l'ancien État monétaire<sup>14</sup>. Par la suite, le nom du musée sera abrégé en musée d'art national, considérant que la qualification d'« art national » englobe toutes les autres<sup>15</sup>.

Peu de temps après la fondation, Samurçaș ouvre trois salles d'exposition, réservées à l'art paysan « que jusqu'à présent, personne n'a pensé à le collectionner »<sup>16</sup>, dit-il: une salle pour les œuvres artistiques en bois ayant pour pièce de résistance la maison paysanne Antonie Mogoș du village de Ceauru, dans le comté de Gorj, une salle en étoffes avec écorce, tapis, et costumes et une autre salle en céramique.

Les objets sont donc systématisés, en fonction du matériau dont ils sont constitués, provenant de différentes parties du royaume, mais aussi des autres provinces historiques roumaines situées hors des frontières de la Roumanie, notamment de Transylvanie et de Bessarabie. La grande surprise est l'exposition du public à la maison des Mogos, une construction intégrale, exposée dans un musée du pavillon. Pour ce type d'exposition, Samurçaș a pour modèle « l'exposition précieuse de tout l'autel de Pergame et des portes monumentales romaines et assyriennes du nouveau musée de Berlin »<sup>17</sup>. C'est le célèbre Musée « Kaiser-Friedrich » que Samurçaș a très bien connu lors de son stage à Berlin.

Selon les plans de Samurçaș, les trois salles déjà aménagées ne représentaient qu'une des sections du Musée d'art national, celle de la culture populaire, le musée devant « regrouper, en un même lieu, toutes les manifestations artistiques du peuple roumain »<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Monitorul Oficial, nr. 88, 18/31 iulie 1906, p. 3537; P. Popovăț, *Muzeul de la Șosea*, p. 37.

<sup>15</sup> Par le Décret royal n. 201, le 31 janvier 1915, il se décide le dénominatif de Musée d'art national „Carol I” ; voir Al. Tzigara-Samurçaș, „Lupta pentru Muzeul Național”, in *Scrieri despre arta românească*, p. 164.

<sup>16</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. I, p. 225.

<sup>17</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Muzeele în aer liber”, in *Scrieri despre arta românească*, București, 1987, p. 324.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

L'effort de Samurçaș de collectionner et d'exposer est colossal en raison des difficultés financières et du manque de personnel employé dans le musée<sup>19</sup>. Nous ne le comprenons que si nous examinons les mesures prises pour acquérir la maison de Mogoș. La maison est démantelée et transportée avec des chariots jusqu'à la gare de Tg-Jiu, puis par train jusqu'à Bucarest, puis reconstruite dans le musée par le paysan artisan lui-même, qui l'avait possédée et construite de ses propres mains.

Au-delà des difficultés lors de l'achat d'objets, la construction d'un nouveau siège pour le Musée pose des difficultés encore plus grandes. Bien que les autorités, depuis la création du musée, aient pris conscience de la nécessité de construire un nouveau bâtiment, spécialement conçu à cet effet, désignant Nicolae Ghica-Budești avec l'exécution des plans architecturaux, les travaux ont été retardés.

En janvier 1908, Alexandru Tzigara-Samurçaș, dans l'un des plus beaux discours, intitulé d'une manière très suggestive, « Sommes-nous dignes d'un musée national? », attire l'attention sur la nécessité de construire un nouveau siège pour le musée d'art national, étant donné que des musées de sciences naturelles et de géologie avaient déjà été construits et que nos voisins hongrois et bulgares se vantaient déjà des musées d'art national<sup>20</sup>.

À la demande de Samurçaș, il faudra encore cinq ans avant que la construction du bâtiment commence. La première pierre du Musée sera le 17 juin 1912 à la présence des rois de Roumanie<sup>21</sup>. Sur la base des plans architecturaux de Ghica-Budești, le bâtiment devait être construit dans un style néo-roumain, rappelant l'architecture ecclésiastique byzantine. Le choix de ce style était en accord avec les objets exposés, ecclésiastiques et populaires.

Mais au moment de l'ouverture des travaux, personne n'aurait imaginé qu'ils ne seraient pas finis même après 40 ans. Le Musée naîtra difficilement, traversant de nombreuses synopes, son destin s'avérant symptomatique pour l'ensemble de l'histoire récente de la Roumanie.

Le 1<sup>er</sup> octobre 1930, cependant, le musée du corps sud a été ouvert au public, avec trois sections: céramique, tissus et bois, qui ne manquait pas de la célèbre maison des Mogoș. Les objets exposés sur une surface de 480 mètres carrés ne représentent que 4% de la collection existante, soit 14 000 objets.<sup>22</sup>

L'une des priorités de Samurçaș, au début, a été la collecte et l'acquisition d'objets. Pourtant, le succès de la collection d'objets paysans et la promotion de l'art populaire à l'extérieur du pays ne seront pas assez puissants pour convaincre les décideurs politiques de fournir les fonds nécessaires à l'achèvement des travaux de construction du Musée d'art national. Les raisons du retard de ces travaux sont diverses : des difficultés causées par l'engagement de la Roumanie aux guerres des

<sup>19</sup> P. Popovăț, *Muzeul de la Șosea*, p. 50–55.

<sup>20</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Suntem vrednici de un muzeu național?”, *Viața românească*, janvier 1908, in *Scrieri despre arta românească*, p. 203–212.

<sup>21</sup> Petre Popovăț, *Muzeul de la Șosea*, p. 63.

<sup>22</sup> Petre Popovăț, *Muzeul de la Șosea*, p. 73.

Balkans et à la Première Guerre mondiale à la personne controversée que devient Alexandru Tzigara-Samurçaș.

Descendant de boyards par la lignée paternelle et de la lignée maternelle, Alexandru Tzigara-Samurçaș est un germanophile, appartenant au groupe politique et culturel conservateur. Pendant l'occupation allemande, Tzigara-Samurçaș accepte la fonction de préfet de la police de la capitale. En dépit de son rôle actif dans le sauvetage du patrimoine de la capitale contre le vol et la destruction, cette fonction apportera, après la guerre, l'opposition et les critiques de ses opposants politiques<sup>23</sup>.

Malgré les accusations de collaborationnisme, Samurçaș n'abandonne pas au poste de directeur du Musée d'art national. Le prix payé correspond au retard *sine-die* des travaux de construction. Il est difficile de croire, cependant, que la situation aurait été différente s'il avait démissionné de son poste de directeur, si la construction du musée avait été terminée, ou au contraire s'il avait été abandonné, quoi que ce soit un projet d'ériger un musée d'art national.

La destinée du musée national d'art est symptomatique des conflits et des malentendus entre les élites roumaines de l'entre-deux-guerres, des polémiques virulentes qui ont caractérisé l'appartenance non seulement à différents courants de pensée, mais aussi à des groupes de pouvoir opposés.

Sinon, les choses semblaient être différentes au-delà des Carpates, en Transylvanie, comme l'avait remarqué même Tzigara-Samurçaș<sup>24</sup>.

### MUSÉE DE L'« ASSOCIATION »

Le premier musée roumain d'ethnographie n'a pas été celui de Bucarest, inauguré en 1906, mais le musée de Sibiu qui a ouvert ses portes le 19 août 1905. Initiative de l'association « Astra » – l'Association de littérature roumaine et de la culture populaire roumaine, il restera dans l'histoire sous le nom abrégé du Musée de l'« Association ».

Fondée le 23 octobre 1861, l'association « Astra » est l'organisation la plus active des Roumains en Transylvanie, qui était à cette époque sous domination austro-hongroise. Les actions qu'il a organisées sont parmi les plus diverses, allant d'encourager l'éducation en roumain et les traditions, en organisant des expositions et des fêtes, et en passant par les revendications politiques sur la reconnaissance des Roumains de Transylvanie. Le musée apparaît comme le couronnement de ces actions, ayant pour modèle les musées déjà établis de Saxons et de Hongrois<sup>25</sup>.

La proposition de créer un musée de l'Association se tiendra lors d'une assemblée générale tenue à Medias en 1897. Le projet consistait à créer une

<sup>23</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Memorii*, vol. III, p. 31–117.

<sup>24</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Cultul trecutului și muzeele provinciale”, in *Scrieri despre arta românească*, p. 315

<sup>25</sup> Ana Grama, *Etnomuseografie transilvană. Muzeul „Asociațiunii”, 1905–1950*, Sfântul Gheorghe, 2010, p. 51–55; Delia Voinea, „Astra și activitatea muzeografică”, in *Cibinium*, 2011, p. 74–80.

« Maison nationale » comprenant « un musée historique », « un musée ethnographique », une bibliothèque, les bureaux de l'Association, une salle des fêtes et 6 autres salles pour les autres besoins de l'Association. Des dons rapides seront faits pour construire le bâtiment et acheter des objets.

Il convient de noter la rapidité avec laquelle le musée est construit. Le 9 février 1903, le concours de conception architecturale est ouvert. Le projet de l'architecte Iosif Schuschnigg et Gustav Maetz est choisi. À l'automne 1904, le nouveau bâtiment abrite déjà les bureaux et la bibliothèque.<sup>26</sup>

La manière dont les travaux pour la construction du musée de Sibiu se sont déroulés a été à l'opposé de la situation des travaux pour le Musée d'art national de Bucarest, une différence que même Alexandru Tzigara-Samurçaș aurait remarquée. Remarquable est la rapidité avec laquelle le bâtiment du musée a été construit, mais pas aussi remarquable, du point de vue de l'historien de l'art Samurçaș, l'action de rassembler et d'exposer des objets<sup>27</sup>.

La muséographie « ethnographique » de Transylvanie sera pleinement affirmée, scientifiquement, après l'union de la Transylvanie avec la Roumanie, passant des revendications nationales à la professionnalisation de la collection, de la recherche et de l'exposition.

#### LE MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE DE TRANSYLVANIE ET LE PARC ETHNOGRAPHIQUE DE HOIA

Le 1er janvier 1923, le premier musée ethnographique de Roumanie, a été créé à Cluj par Romulus Vuia, à partir d'un ensemble d'objets et d'un programme de recherche scientifique sur le terrain. Né dans un village du Banat, fils de professeur et créateur de manuels scolaires roumains, Romulus Vuia suit des études à Orăștie, Timișoara et Budapest et se spécialise plus tard en ethnographie et en anthropologie à Berlin, où il suivit les cours du professeur Felix von Luschan en 1910. Il devint l'assistant du géographe George Vâlsan et titulaire d'un doctorat en géographie à Cluj, en 1924<sup>28</sup>.

Il sera influencé par le géographe Emmanuel Marton qui l'a accompagné sur le terrain au printemps 1921, en s'attachant en particulier à la collection d'objets pour la création d'un musée ethnographique. Cela aura lieu en 1923, avec le soutien de la Fondation culturelle du prince Carol<sup>29</sup>. Vuia crée un fonds documentaire, tout en développant un système scientifique de preuves scientifiques sans précédent en Roumanie pour ces années.

<sup>26</sup> Ana Grama, *Etnomuseografie transilvană. Muzeul „Asociațiunii”, 1905–1950*, p. 110–111.

<sup>27</sup> Al. Tzigara-Samurçaș. „Cultul trecutului și muzeele provinciale”, in *Scrieri despre arta românească*, București, 1987, p. 315.

<sup>28</sup> <https://www.pressalert.ro/2016/03/timisoara-uitata-romulus-vuia-banateanul-care-intemeiat-primul-muzeu-etnografic-din-romania-foto/>

<sup>29</sup> *Ibidem*.



Contrairement à Al. Tzigara-Samurçaș, qui met l'accent sur les valences artistiques des objets, la nécessité de rassembler rapidement les artefacts les plus précieux, Romulus Vuia met l'accent sur la recherche sur le terrain en termes de préservation des traditions, l'ethnographie se transformant à partir d'une discipline auxiliaire de la philosophie et de la géographie, une discipline indépendante.

Le 1er juin 1929, Romulus Vuia fonda le premier musée de plein air au cadre du Musée ethnographique de Transylvanie. Le Parc ethnographique est projeté sur une superficie de 75 ha avec des ménages qui, du moins en partie, sont habités par des paysans formés aux activités économiques rurales. Entre 1929 et 1940, une maison de Vitra (montagnes Apuseni), une bergerie avec son berger et 75 moutons, un calvaire de Lupșa et une ferme de Telciu (Bistrita) ont été transportés vers le Parc ethnographique, ainsi qu'une église et une grange hongroise de Stana. Le restaurant du musée *Gaudeamus* a été également ouvert<sup>30</sup>.

Le modèle d'organisation du parc est fourni par les musées scandinaves en plein air, qui étaient largement à la mode à cette époque. Le musée Skansen de Stockholm, fondé en 1891 par Arthur Hazelius, était le musée en plein air le plus populaire depuis.

Désireux d'attirer l'attention sur la culture populaire menacée par la modernité, Romulus Vuia embrasse cette tendance extrêmement populaire que Tzigara-Samurçaș n'hésite pas à renier.

À propos de Skansen, Tzigara-Samurçaș affirme qu'« il s'agit du produit caractéristique du romantisme de la fin du siècle dernier, aujourd'hui submergé par toutes ses nombreuses manifestations »<sup>31</sup>. « Autant que l'ethnographie, estime Samurçaș, est vivante pour le peuple roumain, nous n'avons pas besoin de la parodier officiellement. Nous ne perpétons pas l'opéra pastoral de la romance expirée! »<sup>32</sup>

Les tendances folkloriques qui commencent à inclure le domaine de la muséographie seront également démantelées par Dimitrie Gusti, qui construira le « Musée du village » à Bucarest.

### LE MUSÉE DU VILLAGE À BUCAREST

Le 10 mai 1936, le « Musée du village » a été inauguré en présence du roi Carol II de Roumanie. Ce musée apparaît comme un résultat naturel des recherches menées depuis 1925 par « l'École de sociologie de Bucarest », dirigée par Dimitrie Gusti.

La révolte des paysans de 1907 mettra les décideurs de l'État face au besoin de réformes fondamentales en matière de l'«émancipation des villages». La sociologie en tant que « science de la nation », telle que définie par Dimitrie Gusti,

<sup>30</sup> <https://www.muzeul-etnografic.ro/ro/parcul-etnografic-national-romulus-vuia/istoric>.

<sup>31</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, „Muzeele în aer liber”, in *Scrieri despre arta românească*, p. 322.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 328.

aura pour rôle de radiographier la situation actuelle des villages<sup>33</sup>. La méthode monographique, appliquée par des équipes pluridisciplinaires, contenait plusieurs aspects de la vie, parmi lesquels : «la fragmentation de la propriété, le budget des ménages paysans pauvres, moyenne et riche, inventaire des morts et des vivants, mortalité infantile, nombre de naissances, nutrition, hygiène du domicile, sciences du livre, collégiens et lycéens, lecture pour adultes. »<sup>34</sup>

En 1928, les équipiers installent leur premier musée dans le village de Fundul Moldovei, dans une salle de classe<sup>35</sup>. À son retour à Bucarest, ils organisent le premier musée ouvert au public, avec des collections des villages de Nerej et du Fundul Moldovei. Les objets seront utilisés ultérieurement sur le stand roumain de Barcelone, où la Roumanie a obtenu, comme nous l'avons vu, un nombre impressionnant de distinctions.

Après la campagne de recherche de 1929 à Drăguș, l'équipe de l'« École sociologique » organise une chambre de Drăguș (*casa dragușană*), au siège du Séminaire de sociologie, qui sera ultérieurement réaménagé lors de l'exposition internationale de Drezda. D'autres objets seront envoyés en 1931 à l'exposition de Tokyo et, en 1934, se tiendra la première « exposition sur le travail des équipes d'étudiants ». À cette occasion, Dimitrie Gusti réalise l'importance d'un musée à ciel ouvert pour préserver « l'intérêt du public pour le village ».<sup>36</sup>

Cela créerait le musée du village, avec le soutien de la Fondation culturelle du prince Carol. Comme dans le cas du Musée d'art national ou du Musée ethnographique de Transylvanie, le musée du village apparaît à l'initiative d'une personnalité bien connue, bénéficiant du soutien direct de la dynastie des Hohenzollern en Roumanie.

Le musée est créé en un temps record de deux mois seulement, dans le désir d'être inauguré à l'occasion de la célébration du 70<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la dynastie royale en Roumanie. Les 30 maisons, précédemment élues selon le critère de représentativité, ont été démantelées et transportées à Bucarest dans 56 wagons de train. Pour les travaux de démantèlement et de reconstruction, 130 artisans paysans étaient nécessaires<sup>37</sup>.

Le musée a été conçu par Gusti comme un musée social et non comme un musée ethnographique, les ménages étant sélectionnés non seulement sur la base du critère de la représentativité zonale, mais également en fonction des conditions sociales des anciens propriétaires.

Le nouveau musée du village était censé être une véritable synthèse de tous les villages de Roumanie, « pour profiter non seulement de l'œil, mais aussi pour

<sup>33</sup> Voir, pour la compréhension du rôle de l'École sociologique de Bucarest, les revues *Transilvania*, Sibiu, n. 11–12, 2012, n. 1, 2014 et *Secolul 21*, n. 1, 2012.

<sup>34</sup> D. Gusti, „Starea de azi a satului românesc. Întâiele concluzii ale cercetărilor întreprinse în 1938 de echipele regale studentești”, in *Sociologie românească*, anul III, nr. 10–12, oct. – dec. 1938, p. 431.

<sup>35</sup> D. Gusti, „Paralelismul sociologic”, *Opere*, vol. I, Bucarest, 1968, p. 223.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>37</sup> <https://muzeul-satului.ro/en/istoric/>.

présenter de vraies choses »<sup>38</sup>. Il n'avait rien à voir avec les musées nordiques de plein air comme ceux de Skansen, Bigdo et Lillehammer qui ont été considéré par Gusti comme trop romantiques et ethnographiques.

Le Musée devait « refléter, mieux que tout autre chose, la richesse et la diversité de la vie paysanne, les idées de tant de profondeurs, le style architectural paysan, la grande science de l'adaptation à l'environnement et au traitement de l'environnement, l'originalité dans la décoration et la sécurité instinctive, ou l'utilisation judicieuse d'un plus grand espace pour les humains, le bétail et les choses ... »<sup>39</sup>.

Le musée doit en particulier remplir une fonction éducative, étant « une leçon de vie permanente et intuitive destinée à attirer l'opinion publique et à mettre en circulation une série de réflexions, de problèmes et de clarifications sur notre vie sociale ».<sup>40</sup>

Malheureusement, cette vision sociale, basée sur l'étude empirique des villages, sera complètement abandonnée après 1948, le Musée du village se transformant en un musée ethnographique, complétant ainsi toute une série de musées ethnographiques qui paraîtront après la Seconde Guerre mondiale. D'où « cela devait être une école », il devient seulement « une série de maisons »<sup>41</sup>. Au lieu d'une présentation de la situation sociale du pays qui « change en permanence, pour avoir tout ce qui change en Roumanie, socialement », il n'y a que la présentation ethnographique de maisons anciennes<sup>42</sup>, perçues comme des preuves matérielles d'une persistance ancestrale.

Un destin plus tragique aura le Musée national d'art, qui deviendra le Musée d'art populaire et sera contraint de quitter son siège, là où est créé le musée « Lénine-Staline » (appelé plus tard Musée du parti communiste roumain). En 1978, le musée d'art populaire sera fusionné avec le musée du village, ce qui donnera naissance au Musée du village et d'art populaire.

Vers la fin de l'ère communiste, il s'agit d'une étape de démantèlement, ce Musée a été perçu par le gouvernement comme un lieu de représentation du retour, une chose sur laquelle non seulement qu'on ne pouvait pas être fier, mais qui devait être caché ou même détruit. Grâce aux interventions de certains spécialistes de la culture, la décision de l'abolir est retardée et le Musée échappe à la destruction.

En 1990, immédiatement après la chute du régime communiste, l'ancien Musée d'art national fut restauré sous le nom de Musée du paysan roumain (voir l'article signé par Stelu Șerban dans ce numéro). Le créateur de l'exposition permanente, le peintre Horia Bernea, poursuivra la vision culturelle et muséographique de ses prédécesseurs, Tzigara-Samurcaș, en matière de muséographie, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu, Ernest Bernea, au niveau de la vision culturelle<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>41</sup> Paul Stahl, Marian Constantin, *Meteri țărani români*, București, 2004, p. 169.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> V. Mihăilescu, "The Romanian Peasant Museum and Authentic Man", *Martor*, n. 11, 2006; M. Gheorghiu, M. Mateoniu (eds.), *Museum of the Romanian Peasant. Guide to the Permanent Exhibiton*, Bucharest, 2012.

## EN GUISE DE CONCLUSION

La muséographie « ethnographique », qui apparaît au début du XX<sup>e</sup> siècle mais qui est plénière dans l'entre-deux-guerres, s'avère plus variée qu'il n'y paraît à première vue. On distingue au moins quatre types de musées: le Musée national d'art, qui s'appuie principalement sur la beauté des objets paysans élevés au rang d'œuvres d'art, à valences nationale et universelle; Le Musée de l'« Association » comme moyen d'affirmer une identité ethnoculturelle; Le Musée ethnographique de Transylvanie avec le Parc en plein air de Hoia, en tant que repos d'une culture traditionnelle soumise au changement implacable de la modernité et de la modernisation; Le Musée du village, capitalisant la diversité des états sociaux, des cadres et des manifestations des villages.

Cette diversité relative est, sans aucun doute, générée par l'appartenance des créateurs de musées aux différentes disciplines, de l'histoire de l'art à l'ethnographie et à la sociologie, en passant par les contacts qu'ils établissent et entretiennent avec les milieux universitaires occidentaux.

Un dénominateur commun semble être à la base de trois des quatre musées mentionnés (à l'exception du musée de l'« Association » à Sibiu) – la notoriété de leurs fondateurs, l'implication personnelle de ceux-ci dans l'acte de construction, de la levée effective des murs à l'affirmation de leur propre muséographie. Cet esprit individuel sera complètement évacué après la Seconde Guerre mondiale, avec l'avènement du communisme, qui imposera le musée ethnographique comme seul moyen de représenter l'univers paysan. Un tel musée est limité, dans le cas des musées de plein air, à l'exposition des différents types de maisons différenciées exclusivement en fonction de certaines zones ethnographiques, et, dans le cas des musées à pavillon, à une présentation téléologique d'objets, obligatoire dans la vitrine, selon les époques historiques, avec indication des zones, des matériaux et des utilisations.