

Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée Entretien avec les commissaires

Maria Elena Buslacchi
Università degli Studi di Genova
EHESS – Centre Norbert Elias, Marseille
mariaelena.buslacchi@gmail.com

À l'occasion de Marseille-Provence 2013, Capitale Européenne de la Culture, en juin 2013 le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) ouvre ses portes dans la ville phocéenne. C'est le résultat d'un très long processus de création qui remonte à la crise du Musée des Arts et Traditions Populaires (MNATP) de Paris et à la décision de décentraliser les musées nationaux de France. Le MuCEM se compose d'un nouveau grand bâtiment, conçu par l'architecte Rudy Ricciotti, qui a transformé le visage de Marseille, et de la restauration du Fort Saint-Jean, l'un des forts qui sépare le Vieux Port de Marseille de la rade. Pour mieux connaître le projet on a rencontré le commissaire général de la collection permanente, Zeev Gourarier, et le commissaire général d'une des expositions temporaires, « Au Bazar du Genre », Denis Chevallier.

L'exposition permanente : la Galerie de la Méditerranée

Zeev Gourarier

Conservateur général du patrimoine, Zeev Gourarier est directeur scientifique et des collections du MuCEM. Après avoir été conservateur du département Jeux, Loisirs & Spectacles du Musée National des Arts et Traditions Populaires, il en devient le directeur adjoint en 1997. En 2003, il est nommé directeur du Musée de l'Homme. De 2008 à 2010, exerçant la fonction de directeur général du Musée du Sport, il signe le protocole d'accord pour implanter le musée à Nice et en conçoit le projet. Il rejoint le MuCEM en 2010, où est commissaire général de la Galerie de la Méditerranée.



Maria Elena Buslacchi - Le MuCEM est le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée: comment faire dialoguer ces deux dimensions ?

Zeev Gourarier - Je ne fais pas dialoguer l'Europe et la Méditerranée. Il y a un histoire de ce titre qui est resté MuCEM, mais je pense que la Méditerranée est autant l'Afrique et l'Asie que l'Europe. Si ça s'appelle Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée c'est parce que le Musée des Arts et Traditions Populaires était français et que à un moment donné le projet est hybride entre la Méditerranée et les collections françaises : Europe et Méditerranée allait très bien, donc on l'a gardé, mais en fait... Bien sûr on est un musée de la Méditerranée. Ou mieux, *le* musée de la

Méditerranée, puisqu'il n'y en a pas ailleurs.

MEB – Si le MuCEM est fils du Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, est-ce qu'il est en priorité un musée de la Méditerranée puisqu'il est à Marseille, ou est-ce qu'il est à Marseille parce qu'il est un musée de la Méditerranée ?

ZG – Je n'étais pas pour ce projet quand j'étais aux Arts et Traditions Populaires. J'étais le directeur adjoint de Michel Colardelle et je l'ai quitté parce que j'étais en désaccord avec son projet. C'est pour ça que je suis sur des positions assez fermes. Et donc, effectivement, le problème du Musée des Arts et Traditions Populaires c'était qu'il était en crise, alors que tout le monde adore Georges-Henri Rivière, mais c'était un musée qui quand il ouvre en 1975 reçoit 220.000 visiteurs en première année et petit à petit, année après année, la fréquentation va décroître. J'arrive en 1992, le musée est en crise, et pendant toute ma vie de conservateur je n'ai fait que connaître des musées des sociétés en crise. Or, le musée est en crise et on cherche s'en sortir. Le problème avec les Arts et Traditions Populaires, c'est que la définition est très mauvaise. Qu'est-ce que c'est une tradition populaire ? Qu'est-ce que c'est le populaire et qu'est-ce que c'est le pas populaire ? En outre, un musée national : qu'est-ce que c'est la nation française ? Une grande différence entre la France et l'Italie, comme entre la France et l'Allemagne, ou l'Angleterre, c'est que tout le monde en Italie parle une variante de la même langue italienne, et en Allemagne pareil, c'est des langues germaniques, mais en France comme en Angleterre on a des enceintes extrêmement disparates, des langues qui sont complètement différentes, on a le basque et le flamand, qui n'ont rien à voir. On a des individualités régionales très fortes, comme en Angleterre, on est des nations qui ont été réunies très tôt par un État très puissant. Et donc faire un Musée National signifie mettre un petit bout de Mitteleuropa, un petit bout d'Italie avec Nice, un petit bout d'Espagne avec la Catalogne. Voilà, il fallait essayer de sortir de cette crise : Michel Colardelle a été nommé et il dit : « Je sortirai du Musée des Arts et Traditions Populaires directeur des Musées de France ou les pieds devant ». Il est bien décidé mais il n'arrive pas à laisser le Musée à Paris. Et donc il vas se raccrocher à ce projet d'Euroméditerranée pour faire son musée à Marseille. Pendant trois ou quatre ans, entre 1996, l'an de son arrivée et 1999 si vous regardez les archives on veut en faire un musée de l'Europe. Mais comme il n'arrive pas à faire un Musée de l'Europe à Paris, ce qui a du sens, et sur ce point là je suis complètement avec lui, parce que là, justement, la France est un des seuls Pays qui est un abrégé de l'Europe à ce point-là, alors il le fait à Marseille. Et du coup il fait ce musée autour d'une problématique, c'est un musée de l'Europe et de la Méditerranée et ce que je pense à ce moment là c'est qu'on peut faire un colloque autour de l'Europe et de la Méditerranée mais qu'on fait pas un musée autour d'une problématique. Quand on dit la Méditerranée je rêve, quand on dit l'Europe je rêve un peu moins mais je comprends de quoi il s'agit, mais quand on dit l'Europe et la Méditerranée c'est un tue-l'amour. Donc voilà pourquoi on s'appelle Musée de l'Europe et de la Méditerranée.

MEB – Mais donc le nom reflète l'histoire du projet et non pas ses finalités actuelles. La seule partie du musée qui est permanente est une Galerie de la Méditerranée, où l'Europe n'est guère centrale. Comment exposer donc les civilisations méditerranéennes ? Qu'est-ce qu'on entend par civilisation ?

ZG – Effectivement quand j'arrive pour faire les galeries permanentes de ce Musée je me dis qu'il faut simplifier. C'est déjà assez compliqué comme c'est la Méditerranée, l'Europe c'est encore plus compliqué. Je n'ai pas envie de rentrer dans le débat sur qu'est-ce que c'est une civilisation, qu'est-ce que c'est une culture, est-ce que nous sommes civilisés et pas les autres... ? Pour faire cette Galerie je me suis appuyé sur une chose : c'est que, il y a 12.000 ans, nous sommes encore tous, les humains, des chasseurs-cueilleurs et nous sommes 5 millions à peu près. 4000-5000 ans plus tard il

y a déjà beaucoup moins de chasseurs-cueilleurs et nous sommes 50 millions. Nous sommes sédentarisés, nous aurons domestiqués les animaux et les plantes. Entre 12.000 et 6-7.000 Av. J. C. quatre ou cinq bassins de civilisation – faute de pouvoir mieux les nommer – naissent : celui de Chine, du Vietnam, autour de la mer de Chine et du Japon, celui du Mésoamérique du côté péruvien, celui du Mésoamérique du côté mexicain et celui du Pacifique. Et donc c'est ces bassins de civilisation, c'est ça qui m'intéresse, qui définissent et sont à l'origine des premières sédentarisation et à l'origine des langues, des modes de vie qui sont autour de la pomme de terre, autour de l'igname, autour du riz et qui vont définir vraiment des profils des bassins de civilisation. Donc je ne vais pas rentrer dans ce que c'est une civilisation, ce que c'est un civilisé, ce qui m'importe c'est qu'il y a des bassins de civilisation dont la Méditerranée n'est pas un exemple unique, qu'il y a d'autres exemples comparables à la Méditerranée et ça peut me servir pour comprendre qu'est-ce qui se passe en Méditerranée.

MEB – Et alors comment est-ce que l'on expose un bassin de civilisation ? Le but est de montrer ce qui reste de commun entre les rives de la Méditerranée après des milliers d'années, ou plutôt de reconstruire l'histoire (ou la préhistoire) de ce qui s'est passé ?

ZG – Justement je suis historien : j'ai travaillé pendant plusieurs années dans un musée d'anthropologie et donc je n'ignore pas un certain nombre de choses, mais je crois que les avancées effectivement de l'histoire sont très importantes. Et celles de l'ethnologie aussi. Je me suis appuyé sur Descola par exemple, *Par delà la nature et la culture*, pour essayer de mieux comprendre ces bassins de civilisation. Donc il y a deux mutations et seulement deux importantes de l'humanité dans lesquelles s'inscrivent tous les bassins de civilisation. La première qui transforme les chasseurs-cueilleurs en agriculteurs-éleveurs, et la deuxième qui va transformer les agriculteurs-éleveurs en tertiaires urbains tels que nous sommes aujourd'hui. Et donc il y a des révolutions mentales dans les individus, dans les familles, très importantes entre le Paléolithique et le Néolithique, qui vont nous aider à comprendre cette révolution que nous vivons encore aujourd'hui, qui fait qu'il y a 200 ans on est plus que 80% des agriculteurs, bien en dehors des villes, et aujourd'hui on est à plus que 50% au niveau de la population planétaire dans les villes.



*Hutte de bergers semi-nomades Sarakatsans, Reconstitution, Fraternité des Bergers épirotes d'Athènes, Épire, Athènes, Grèce
Marseille, Bouches-du-Rhône, France, 2013, paille de seigle et branches de frêne © MuCEM*

MEB – Un discours qui se veut purement descriptif et encloué dans le passé peut devenir politique du moment que l'on interprète avec des catégories contemporaines. Est-ce que ce le MuCEM a aussi un but politique, et si c'est le cas, est-ce que c'est pour choix, ou à cause d'une instrumentalisation par le discours public?

ZG – C'est fromage et dessert. Oui, évidemment si on fait un grand musée à Marseille, compte tenu qu'il y a déjà un Musée de l'Histoire de Marseille, c'est voulu. En tout cas ça a du sens de faire dans une grande ville portuaire de la Méditerranée et dans la plus ancienne ville de France un Musée de la Méditerranée. En plus, ça correspond bien aux avancées des sciences humaines puisque cette définition de bassin de civilisation, clairement apparue, sur laquelle on progresse de plus en plus, c'est quand-même relativement récente. C'est pas fromage ou dessert, c'est fromage et dessert. C'est la conjonction d'avancées dans les sciences humaines à la rencontre d'une idée politique qui est celle du Gouvernement Français de se développer du côté de la Méditerranée et qui est celle de Michel Colardelle de savoir quoi faire du MNATP. Et pourtant je déteste, voire je hais, les musées qui font la leçon. Le défaut de beaucoup de musées des sociétés c'est qu'ils pensent d'expliquer aux autres. Je n'ai aucun leçon à donner à personne, je ne suis pas plus ou moins intelligent que les visiteurs qui viennent. Je suis là pour leur raconter une histoire, pour leur donner des éléments de compréhension des choses, mais surtout pour qu'ils se construisent, ou déconstruisent, à partir des éléments que je peux leur apporter, leur opinion. Donc de ce point de vue là, il n'y a pas d'enseignement politique à donner. Cela dit, nous avons une mission d'éducation et d'enseignement, de formation des citoyens. C'est une des missions des musées. Pour moi ce qui est important est que l'exposition est un média.

MEB – Si le média est le message, quel est donc le message du MuCEM ?

ZG – Là où on se pensait étonnement différents par rapport aux aborigènes d'Australie, par rapport aux Pygmées... Les hommes du XIX siècle ont fait une sorte de néo-darwinisme autour des espèces humaines. Aujourd'hui on sait qu'on était très peu nombreux à un moment donné, on sait qu'il n'y a pas d'autres espèces que l'espèce humaine sur la surface de la planète alors qu'il y a eu le Néanderthal, qu'il y a eu le Floresiensis... Là où on se pensait étonnement différents au XIX siècle on sait qu'on est étonnement pareils. Les différences qu'on relève entre les différents humains de la planète sont infimes. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de différences : évidemment il y a des différences entre un Pygmée et un Peul, mais ces différences sont minimes au regard des spécialistes de zoologie par exemple. Cette grande révolution, qui n'est pas seulement le passage du Paléolithique au Néolithique mais aussi le passage des sociétés d'agriculteurs-chasseurs aux sociétés industrielles et urbaines sont des mutations que toute l'humanité partage. Même les chasseurs-cueilleurs qui sont restés en dehors n'ont pas pu rester en dehors de ces mutations. En sciences humaines on est passé d'une statique des sociétés, qui était le Carnaval structuraliste, à une dynamique des sociétés.

Il n'y a pas de sociétés simples, comme le pensait Lévi Strauss, une société qui en apparence est simple pour arriver à cette apparente simplicité a dû passer par de très grandes complexités. Les Inuit, par exemple, jusqu'à l'an Mille ils sont plutôt des chasseurs de phoques, vers l'an Mille les Vikings arrivent, amènent le fer, et ils vont devenir des chasseurs de baleines. C'est juste pour donner un exemple, mais je pense que des choses pareilles ont pu arriver un peu partout.

Même si les chasseurs-cueilleurs sont des fois très loin des agriculteurs-éleveurs, c'est impossible sur les durées longues, de plusieurs milliers d'années, qu'il n'y ait pas eu des influences, à un moment donné ou à un autre. Et c'est là qui revient mon engagement : il y a une histoire commune à toute l'humanité, qui passe par ces grands stades que je vous ai expliqués, et qui fait que chacun de nous, vietnamien, italien, brésilien... est porteur d'un fragment de cette histoire, avec ses particularités et ses différences. Et ça c'est le grand message politique du MuCEM : nous avons une histoire de l'humanité commune, dont nous portons chacun un fragment.

Les expositions temporaires : « Au Bazar du Genre »

Denis Chevallier

Docteur en ethnologie, conservateur en chef du patrimoine, Denis Chevallier est, à partir de 1982, chargé de mission à la mission du Patrimoine ethnologique du ministère de la Culture. Après un passage à l'Inventaire général comme conservateur chargé de mission pour le patrimoine rural, il rejoint en 2000 l'équipe de direction du musée national des Arts et Traditions populaires où il accompagne la transition du musée vers le MuCEM. De 2002 à 2009, il dirige la petite équipe chargée de la préfiguration du futur établissement à Marseille et pilote plusieurs programmes de recherche et de collectes dans le bassin méditerranéen, et notamment le programme consacré à la construction du genre en Europe et en Méditerranée. Devenu directeur adjoint du Service à compétence nationale du MuCEM, il prend part, dès 2009, à la programmation du futur musée. Denis Chevallier est commissaire général de l'exposition « Au Bazar du genre, Féminin – Masculin en Méditerranée ».



De 2002 à 2009, il dirige la petite équipe chargée de la préfiguration du futur établissement à Marseille et pilote plusieurs programmes de recherche et de collectes dans le bassin méditerranéen, et notamment le programme consacré à la construction du genre en Europe et en Méditerranée. Devenu directeur adjoint du Service à compétence nationale du MuCEM, il prend part, dès 2009, à la programmation du futur musée. Denis Chevallier est commissaire général de l'exposition « Au Bazar du genre, Féminin – Masculin en Méditerranée ».

Maria Elena Buslacchi – Dans un contexte de crise générale des musées qui veulent exposer l'humain, comme l'a souligné Zeev Gourarier, vous avez trouvé la clé pour concevoir une exposition temporaire qui a déjà eu, dans ce premiers cinq mois d'ouverture, un grand succès. Comment croyez-vous qu'il faut exposer le genre aujourd'hui ?

Denis Chevallier – On s'attendait peut être pas avoir autant de monde. On est à 450.000 visiteurs sur les expositions et on ne s'attendait pas à ça à Marseille. Les expositions ne sont sûrement pas reçues de la même manière. Il y a des expositions qui sont reçues comme des expositions importantes, intéressantes qui apportent une espèce de richesse de matériaux, d'œuvres d'art, et puis il y a d'autres expositions qui peuvent attirer l'attention parce qu'elles sont novatrices du point de vue de leur conception et de leur scénographie. Je crois que c'est bien le cas du Bazar du Genre, qui a une scénographie un peu surprenante, un peu brute, pas habituelle dans le monde de la scénographie, où les objets sont présentés de façon un peu frontale et directe, alors que souvent les objets sont au contraire mis en scène dans des sortes d'écrans, avec des lumières particulières. Ce qui peut être intéressant de mon point de vue à analyser c'est que le public au fond s'y fait assez bien, rentre dans le jeu. Certains sont surpris, n'aiment pas, mais au fond les gens, ce qu'ils aiment bien, c'est justement d'avoir quelque chose d'un peu inattendu.

MEB – Et c'est ça que le MuCEM a recherché, pas seulement pour « Au Bazar du Genre », mais par exemple dans les expositions au Fort Saint-Jean.

DC – Oui, et je dirais, en particulier dans l'exposition de la chapelle Saint-Jean, où on a une vitrine qu'on appelle « Les âges de la vie », sur les rites de passage, qui est une autre manière de montrer, de mettre en scène les arts et traditions populaires qui sont à l'origine de notre projet. J'ai apprécié ça et je pense que le public peut l'apprécier. Au même temps le public est vraiment accroché par expositions qui sont dans le bâtiment neuf et la difficulté est de l'amener aussi dans les expositions qui sont dans le Fort Saint-Jean : les chiffres montrent qu'il y a beaucoup moins de monde.

MEB – Les deux expositions temporaires principales, « Au Bazar du Genre, Féminin/Masculin en Méditerranée » et « Le Noir et le Bleu, un Rêve Méditerranéen » sont évidemment dédiées à la Méditerranée : qu'est-ce qu'il reste de l'Europe, qui pourtant est présente dans l'intitulation du MuCEM, Musée de l'Europe et de la Méditerranée ?

DC – L'Europe en tant qu'Europe, en tant qu'entité supra-nationale n'intervient pas dans ce sens là, elle intervient plutôt en tant que cultures, au pluriel, diversifiées, très débordantes de la Méditerranée, souvent même issues de la Méditerranée. Donc l'Europe est présente : en tout cas la moitié de la Méditerranée est en Europe. Cependant effectivement, pour peut-être simplifier la lecture et arriver à plus grande cohérence dans le discours, parce que c'était très compliqué de dire Méditerranée et Europe, Europe et Méditerranée, on était tout le temps dans des circonvolutions rhétoriques, on est plus Europe, plus Méditerranée, plus Méditerranée, plus Europe, et pourquoi... On a décidé effectivement, ça c'est une décision peut-être plus récente, une évolution de l'année 2009, on s'est dit qu'il faudrait qu'on ré-centre notre point de vue sur la Méditerranée, quitte à voir l'Europe de la Méditerranée, à partir de la Méditerranée. Donc c'est un peu ça notre propos, ce qui n'empêche pas de faire d'autres expositions qui ne parlent pas de la Méditerranée, de décentrer le regard, de parler d'autres lieux. Une exposition de 2014 va être sur Odessa, qui n'est pas en Méditerranée, et peut-être même pas en Europe, mais il y a des liens, évidemment. Donc les liens entre les parties de l'Europe, les parties du monde et la Méditerranée nous concernent aussi, mais de focaliser le regard sur la Méditerranée nous a beaucoup simplifié la vie et moi aussi, si je réfléchis sur le genre, c'est beaucoup plus simple de m'arrêter au bassin méditerranéen, même si des fois je vais un peu plus loin, que de penser l'Europe et la Méditerranée parce que à ce moment là j'allais jusqu'en Islande, et aux gens, ça leur complique un peu la vie, parce qu'il y a des différences qui sont peut-être plus marquées dans les comportements liés aux gens. Il n'y a pas évidemment une unité culturelle en Méditerranée, mais il y a une plus grande unité culturelle en Méditerranée que sur l'ensemble d'un territoire plus vaste, qui comprendrait aussi bien l'Europe jusqu'à Moscou et jusqu'au fond de la Russie. Ma réponse n'est pas très scientifique, c'est plutôt une politique de communication, qui du coup détermine aussi une politique de collection et d'exposition.

MEB – Vous ne craignez pas, avec ce choix, d'essentialiser la Méditerranée de manière artificielle ?

DC – Il faut se garder, ça on l'a toujours dit, de provincialiser la Méditerranée, c'est à dire de reconstruire idéalement, patrimoniallement d'une certaine manière, la Méditerranée comme une espèce d'entité perdue qui au fond n'a guère existé que pendant quelques siècles au moment de l'Empire Romain et qui d'ailleurs était quand même limitée dans l'espace. C'est pas ça qu'on veut dire : il ne faut pas séparer la Méditerranée du reste du monde, et moi je serais content si on arrivait à faire aussi des expositions où on parlait aussi des relations entre la Méditerranée et le Proche Orient, et l'Asie, et l'Afrique sub-Saharienne, qui ont des rapports aussi étroits et qu'il faudrait arriver à mettre en avant, puisqu'il n'y a pas que les relations avec l'Europe, même s'il y a eu la colonisation qui a été évidemment fondatrice.

MEB – Comment renouveler constamment votre offre ? Vous vous appuyez plutôt sur les collections qui étaient au Musée des Arts et Traditions Populaires pour vos expositions temporaires, ou vous comptez aller chercher ailleurs ?

DC – Il faut effectivement partir du noyau qui est le nôtre pour aller chercher ailleurs, à acquérir ou emprunter les œuvres. On a enrichi nos collections de 20.000 objets en dix ans, depuis qu'on a décidé de parler de la Méditerranée. Progressivement on acquiert des objets qui parlent de l'autre côté de la Méditerranée et qui vont nous aider à en parler. Mais mon point de vue est qu'un musée

n'est pas seulement liée à ses collections, voire de moins en moins. Lorsqu'on veut parler du monde contemporain, l'audio-visuel par exemple, l'image animée est tout à fait essentiel, la photographie, ces sont toutes des choses qui sont plus faciles à acquérir, plus faciles à conserver, plus faciles à gérer que des objets en trois dimensions ou des œuvres d'art. Au Bazar du Genre il y a une trentaine d'écrans qui ne sont pas des œuvres d'art mais qui sont des éléments de compréhension de ce monde méditerranéen qui donc ne nécessitait pas d'avoir des collections en amont. Mais on a aussi effectivement de la documentation que l'on crée exposition par exposition. Dans le Bazar du Genre il y a eu presque cinquante objets qui ont été acquis exprès pour l'exposition.

MEB – J'ai remarqué qu'il y a des reportages, des vidéos qui sont produits à partir de recherches que vous avez fait exprès.

DC – Ça c'est une politique du MuCEM, d'avoir des chercheurs associés qui travaillent chez nous. Ils peuvent être des ethnologues, des anthropologues. On en a un qui travaille sur le thème des lieux saints partagés pour une exposition qui va ouvrir en 2014, on en a un autre qui travaillera sur le thème des déchets et des restes en Méditerranée. Ils viennent nous aider pendant deux ou trois ans, parce que on est pas omniscients, on est une dizaine de scientifiques, mais on ne peut pas tout savoir : on s'appuiera sur la recherche régulièrement.



Sans titre (Torera), Pilar Albarracín
© Pilar Albarracín, Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris

MEB - « Au Bazar du Genre » a été interprété par un certain public comme une provocation liée au débat issu en France autour du mariage homosexuel. Est-ce que le lien avec l'actualité était voulu, et si ça, envisagez-vous de traiter dans vos expositions des sujets explicitement liés à l'actualité des sociétés ?

DC – Non, notre intention au début c'était vraiment de traiter un sujet général, anthropologique, qui est que la distinction des sexes, du masculin et du féminin, est déterminante dans des tas des domaines de la vie quotidienne, de la manière dont on se place, on se positionne, dont on vit, dont on rencontre. C'était pour dire qu'il y a quelque chose dans laquelle on est tous immergés. Ensuite ça a bougé, comme ça bouge toujours, il y a une espèce de débat permanent. On le crie

aujourd'hui comme quelque chose qui n'est pas donné, c'est pas dans le sens des choses, c'est plutôt dans une construction. C'est là dessus qu'il fallait rebondir. C'est là que ça devient compliqué. J'ai analysé un peu la façon des musée de traiter cette question là et ils la traitait comme des évidences : il y a des hommes et des femmes, et des femmes qu'on dirait des hommes et des hommes qu'on dirait des femmes et puis on vous les montre, on vous montre leurs vêtements, leurs outils et tout et personne ne se pose la question de pourquoi. Et c'est ça qu'on a essayé de faire : de nous demander pourquoi, et de le faire demander au public.

**En marge de l'exposition *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*
Paris, Musée du Quai Branly, du 25 juin au 22 septembre 2013**

*Par Giulia Bogliolo Bruna
Chercheur au Centre d'Études Arctiques,
EHESS / CNRS, Paris
gbogliolo.bruna@club-internet.fr*



*Patrick Gries, Masque à six yeux, dit "masque Lapicque", Afrique centrale, Gabon
© musée du quai Branly, photo Patrick Gries*

«La beauté est dans l'œil de celui qui regarde» écrivait William Blake.

Le Musée du Quai Branly consacre l'exposition *Charles Ratton : l'invention des arts primitifs* à ce courtier et galeriste à l'origine d'une véritable "révolution copernicienne" du regard dans la réception des arts premiers.

Ancien élève de l'école du Louvre, Charles Ratton (1895-1986) joue - à partir des années '30 - un rôle de premier plan dans le processus de reconnaissance, valorisation et diffusion sur le marché français et international des arts dits "primitifs" que l'on considérait jusqu'alors "inférieurs" et l'on rangeait dans la catégorie des *exotica*, voire des bizarreries.

Doté d'une grande acuité de regard, d'une érudition certaine et d'un indéniable sens des affaires, Charles Ratton rejette à la fois l'exotisme en vogue et la perception anhistorique et tribale des cultures traditionnelles extra-européennes. Il comprend fort bien le pouvoir des *media* modernes (presse, cinéma, ...) qu'il mobilise dans son effort d'internationaliser le marché des "arts primitifs" à une échelle transcontinentale visant un public de plus en plus élargi et varié. Artistes d'avant-garde, collectionneurs fortunés et poètes surréalistes se passionnent pour cet art jadis dit "de

sauvages”. Il faut libérer le regard s’affranchissant « *de la notion d’objet ethnographique ou de “curiosité” dans laquelle l’aventure coloniale avait enfermé ces œuvres* », rappelle Philippe Dagen.

Ni “primitifs” ni “sauvages”, certains objets allogènes - tels les superbes bronzes et ivoires du royaume du Bénin - s’intègrent, selon Charles Ratton, tout naturellement dans l’histoire universelle de l’art. De plus, ce marchand-précurseur, pressentant le potentiel commercial des “arts premiers” crée une nouvelle niche dans le marché de l’art, dont il se fait acteur-passeur. Ainsi vend-il masques et sculptures : « *à des prix élevés, persuadé que ce qui est vendu cher est regardé différemment et qu’à défaut d’un tel statut économique, souligne Stéphane Martin, les arts primitifs n’auraient pu acquérir leur autonomie* ».

Plus de 200 œuvres de diverses provenances géographiques (Extrême-Orient, Afrique, Océanie, Arctique...) et temporelles ainsi que de nombreux documents d’époque (dessins, photos, notes, lettres) retracent, suivant un parcours chronologique, le riche itinéraire de ce marchand esthète et habile stratège, véritable “inventeur des arts primitifs”.

Parmi les chefs-d’œuvre exposés au Quai Branly - qu’ils soient des objets sacrés ou simplement utilitaires - figurent le tambour de bois Yangere (Congo, fin du XIX^{ème} siècle), la cape cérémonielle “chilkat” (Tlingit, Sud-est de l’Alaska, fin du XIX^{ème} siècle) symbolisant à la fois le pouvoir et la richesse, la sculpture Zemi, (Taino, Saint-Domingue, bois), la statue du singe Baoulé “porteur de coupe” (Côte d’Ivoire, XIX^{ème} - XX^{ème} siècle), le couple de jumeaux Yoruba, (Nigéria, atelier de Shaki, XIX^{ème} siècle, bois, perle et métal), le masque Kwele (Haut-Ivindo, Gabon, XIX^{ème} siècle, bois, pigments) et la statue Njuindem, “femme de dieu” (Bangwa, Cameroun, bois, pigments).



Man Ray, Photographie de la Reine Bangwa, Afrique centrale, Gabon
© Man Ray Trust / ADAGP / Telimage - Paris, 2013

L’espace muséal s’ordonne autour de l’évocation des expositions majeures que Charles Ratton a organisées et co-organisées en France et aux Etats Unis. Moments-clefs qui, documentent, dans les années 1930, le glissement de statut des “arts primitifs” d’objets d’étude ethnographique à objets d’art, pour être finalement reconnus comme chefs-d’œuvre dans les années Soixante, en

pleine décolonisation.

Dès ses débuts, Charles Ratton vise à toucher un public curieux, cultivé et friand de nouveautés quelques peu transgressives : du cénacle cosmopolite des élites argentées de l'époque aux artistes des avant-gardes, et tout particulièrement ses amis surréalistes (André Breton, Paul Eluard...) et, bien évidemment, les grands collectionneurs de son temps. Associé au poète Tristan Tzara et au galeriste Pierre Loeb, il présente - en 1930 - sa première grande exposition d'arts africains et océaniens à la Galerie du théâtre Pigalle à Paris. Cet événement fait scandale : «*L'exposition d'art nègre et océanien au théâtre Pigalle a irrité la pudeur de tous les gardiens de la morale* », peut-on lire dans la revue *Cahiers d'art*. Accusé d'obscénité pour avoir exposé des statues fortement sexuées susceptibles d'offenser la sensibilité du public, Charles Ratton s'empresse de chevaucher ce "scandale médiatique" pour assoir sa notoriété et accroître la valeur marchande de ces œuvres au parfum d'interdit.

Parmi les pièces issues de cette célèbre exposition, l'on peut admirer au Quai Branly le superbe masque Gouro-Bété (Côte-d'Ivoire, milieu du XIX^{ème} siècle [?], bois, peau de singe, fibres, métal, piment, ancienne collection Tristan Tzara).

L'année 1931 marque un tournant dans l'histoire des "arts primitifs". Et ce, car il se présente une conjoncture tout à fait exceptionnelle, dont Charles Ratton sait tirer profit en habile diplomate. Il figure parmi les prêteurs à la fois de *l'Exposition Coloniale* au bois de Vincennes (huit millions de visiteurs) - qui marque l'apothéose de la célébration de la "Plus Grande France" - et de *l'Exposition ethnographique des colonies françaises*, au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, où il expose des sculptures du Cameroun et des îles Marquises et de véritables chefs-d'œuvre du trésor de Béhanzin (Dahomey).

Il semblerait, en revanche, peu probable que Ratton ait participé à *l'Exposition anti-impérialiste*, baptisée "*La vérité sur les colonies*" (juillet 1931 - février 1932, entre 5 000 et 10 000 visiteurs) organisée aux Buttes Chaumont par les communistes et un groupe d'artistes et intellectuels surréalistes engagés dans la lutte contre l'impérialisme français. Et ce, car il existe chez Ratton un hiatus entre le registre des "*affinités esthétiques et intellectuelles*" et le positionnement idéologique à visée progressiste et anticolonialiste.

La même année, pour compte de l'Étude Bellier, associé au marchand Louis Carré, Charles Ratton revêt, pour la première fois, la casquette d'expert et officie à l'Hôtel Drouot. Il lui revient d'expertiser trois collections d'exception appartenant respectivement à André Breton, Paul Eluard et au peintre et collectionneur d'"art nègre" Georges de Miré, cousin et héritier du peintre cubiste Roger de La Fresnaye. La vente de la collection de Miré est largement médiatisée par la presse. Le beau monde s'intéresse à ces pièces jadis taxées de "barbares" et les élève au rang d'œuvres d'art. Plaisir esthétique, curiosité et fascination pour ces objets à la beauté singulière qui inspirent le langage de la modernité... Parmi les acquéreurs figurent la richissime Helena Rubinstein, le poète Tristan Tzara, le Musée du Trocadéro, mais aussi les marchands-experts chargés des enchères Louis Carré et Charles Ratton, lui même.

En 1932, il présente, au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, l'exposition temporaire *Bronzes et Ivoires du Bénin*, consacrée aux chefs-d'œuvre de cet "*art de cour*", d'une rare finesse de facture et d'un naturalisme subtil. Parmi les somptueux objets exposés, les superbes défenses ouvragées (Royaume d'Edo, Nigéria, début XIX^{ème} siècle, ivoire) et le bas-relief représentant des guerriers portugais (Royaume d'Edo, attribué au Maître de la croix cerclée, Nigéria, XVI^{ème} siècle, alliage cuivreux), qui dévoilent la virtuosité technique et la créativité des artistes béninois. De par les sujets représentés, ces pièces constituent des précieux témoignages historiques.

Co-organisée en 1933 par les galeristes Charles Ratton et Louis Carré, l'exposition intitulée *Sculptures et objets à la Villa Guibert* permet aux visiteurs de découvrir les "arts primitifs", d'Amérique, de Polynésie, de Mélanésie et, notamment, d'Afrique. Dans le très chic XVI^{ème} arrondissement, c'est l'hôtel particulier du marchand-collectionneur Louis Carré qui abrite cette exposition couronnée par un grand succès de presse et public. La mise en scène privilégie une approche non contextuelle et exclusivement esthétisante : les objets trônent dans les vitrines et se

donnent à voir. De cette exposition est issue la puissante et martiale *Figure de guerrier associé au Dieu Gou*, (Royaume du Danhomè, Bénin, laiton, aujourd'hui Musée Dapper), qui appartenait au trésor royal, mutilée de ses attributs sexuels pour ne pas "choquer et offenser" le public bien pudibond de l'époque. Suite à la victoire du colonel français Dodds sur le roi Béhanzin (1844 - 1906), cette statue, qui figurait dans le butin de guerre, fut acquise par Charles Ratton à l'héritier du colonel, Achille Lemoine.



Figure de guerrier associé au Dieu Gou (royaume du Dahomè, République du Bénin, laiton, bois) 1818-1889, collection musée Dapper, Paris, photographié chez Charles Ratton dans les années 1930. © musée du quai Branly, photo Claude Germain, Archives Charles Ratton. Guy Ladrière, Paris

En 1935, le *Museum of Modern Art* - MoMa - de New York, présente l'*African Negro Art*, la première exposition dédiée aux arts africains dans un musée d'art moderne : elle se veut aussi un hommage à l'"art nègre", célébré comme une source puissante d'inspiration à l'origine du cubisme, comme laissent transparaître les œuvres de Braque et Picasso. Charles Ratton y figure parmi les prêteurs (90 pièces). S'informant à une approche esthétique, les œuvres sont présentées, «*uniquement pour le plaisir des yeux* », pour la jouissance d'un voir hédoniste. Par un télescopage d'images (clichés de Walker Evans et de Man Ray), l'exposition du Quai Branly s'attache à restituer la fertile complémentarité entre l'approche documentaire et scientifique à vocation ethnographique du photographe américain Walker Evans et la démarche de Man Ray - d'une raffinée sensualité - à la fois esthétisante, projective et symbolique. A l'occasion de cette exposition au MoMa, Pierre Matisse, fils du peintre et galeriste d'art contemporain depuis 1931 à New York, organise en parallèle une exposition des collections d'"art nègre" de Charles Ratton. En marchand visionnaire, ce dernier pressent tout le potentiel du marché étatsunien. D'avis contraire, son ami Matisse, qui demeure bien sceptique : «*aucune valeur financière - affirme-t-il - n'a encore été associée à ces objets et bien sûr, il n'y a absolument aucun marché* ».

C'est à la sensibilité esthétique et à la curiosité de Charles Ratton que l'on doit la toute première exposition d'objets inuit *Masques et ivoires eskimos*, (Alaska et Colombie britannique) qui a lieu du 2 au 27 juillet 1935 à la Galerie 14, rue de Marignan. Beauté "convulsive" et envoûtante de l'art inuit imprégné de sacré et saisi dans sa multiforme variété de langages stylistiques : naturalistes et symboliques, réalistes et surréalistes. L'œil profane regarde, hypnotisé, ces œuvres qui gardent intacte leur mystère. Baroquisme hallucinatoire d'images spectrales qui surgissent de l'Inconnu et de l'inconscient d'un peuple angoissé, métaphore plastique du dialogue muet entre les défunts et les vivants. Une force hypnotique qui aimante le regard émane de ces masques qui tant fascinent André Breton. Surprenante écriture sculpturale d'une pensée magique que les objets matérialisent.

La Galerie 14, rue Marignan accueille aussi, du 22 au 29 mars 1936, l'*Exposition surréaliste d'objets* qui prend la forme d'un extraordinaire cabinet de curiosités abritant toute une panoplie d'objets n'ayant apparemment rien de commun : "*objets naturels*", "*objets perturbés*", "*objets trouvés*", "*objets sauvages*" d'Océanie et des Amériques, "*objets mathématiques*", "*ready made & ready made aidé*" et "*objets surréalistes*". Ainsi, s'y juxtaposent les œuvres de Dali, Magritte ou Tanguy, celle d'Arp, Duchamp ou Picasso et les superbes "*fétiches*" et masques d'"art primitif" appartenant, entre autres, à la collection privée de Charles Ratton. Mais quel est le dénominateur commun dans cette efflorescence de créations artistiques et du hasard ? André Breton en suggère la réponse : ils suscitent, plus que l'émerveillement, un choc; ils « *provoquent une émotion* ». Comme le soulignait Maurice Henry¹, « *d'un masque esquimau en forme de canard, d'une plante carnivore, d'un verre malaxé par la lave d'un volcan à un objet surréaliste, il n'y a qu'un pas à franchir. Il est vite franchi par le visiteur.* »

D'où une certaine affinité esthétique entre l'art surréaliste et ces objets venus d'ailleurs, cet "*air de famille*" que les surréalistes décèlent au travers du langage de l'analogie. Ainsi émergent-ils des "*champs de force*" par les rapprochements fortuits : les "*objets sauvages*" - que l'on expose décontextualisés, sans aucune indication de provenance ou de datation, et sans hiérarchisation aucune - s'imposent par leur beauté subversive et intègrent tout naturellement le "*panthéon surréaliste*".

Parmi les pièces présentées, le bouleversant ensemble d'objets déformés par l'éruption de la Montagne Pélee en 1902 (Saint-Pierre, Martinique, Musée du quai Branly), la *Trousse du naufragé* de Jean Arp, assemblage de six morceaux de bois montés sur une planche (Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg), les "*ponctuations stellaires*" de Miró et "*les plages infinies*" de Tanguy.

Celui que l'on appelle le "protecteur des surréalistes" par ses relations amicales, mais avant tout commerciales, avec plusieurs artistes et poètes du groupe, montre "une proximité" avec ce milieu d'avant-garde, tout en demeurant réfractaire, en bon conservateur, à l'engagement politique de ces chantres d'un anticolonialisme assumé et revendiqué. Ainsi, Charles Ratton mobilise une stratégie entrepreneuriale de création de marché et d'entretien d'une niche en jouant sur le "*secret*", c'est-à-dire sur les asymétries d'information. Et cela, dans une perspective de conservation d'une position prépondérante dans le marché.

Dynamisme commercial tout à fait exceptionnel, un grand flair dont le marchand-collectionneur fait preuve montant - en 1937 - l'exposition *La mode au Congo*, une "*série unique de coiffures anciennes*", censées refléter, par leur luxe, le statut de leur propriétaire. Et ce, car Ratton souhaite élargir son business aussi à la mode. D'où cette campagne publicitaire qu'il orchestre avec

¹ Maurice Henry, Une Exposition d'objets surréalistes. Quand la poésie devient tangible, Paris, *Le Petit journal*, 24 mai 1936, archives de la galerie Ladrière-Ratton.

grande habilité, sollicitant le photographe américain Man Ray pour la réalisation d'une série de portraits glamour mettant en scène - sur le mode de la Vénus exotique - sa compagne guadeloupéenne et égérie Adrienne Fidelin, toute parée de coiffes colorées et de superbes bijoux. Ainsi faisant, Ratton invente ce que l'on pourrait définir aujourd'hui une "mode ethnique" destinée à séduire une clientèle fortunée en quête d'exotisme. La scénographie de ce volet de l'exposition du Quai Branly est tout particulièrement réussie.

Avec un sens inné des affaires et de la communication, Ratton saisit l'occasion de la première française du film américain de Marc Connelly et William Keighley, *Les Verts Pâturages* (*The Green Pastures*)², qui a lieu le 13 décembre 1937 au Cinéma Théâtre Eduard VII, pour organiser dans le hall une exposition d'art africain. Les prêteurs appartiennent aux réseaux de ses prestigieuses fréquentations tant amicales que professionnelles : de la vicomtesse de Noailles à Helena Rubinstein, de Dora Maar à Félix Fénéon, de Jacques Lipchitz à André Breton, de Paul Eluard à Tristan Tzara, de Pablo Picasso à Joan Miro.

Dans cette passionnante fresque de l'"épopée Ratton", l'exposition du Quai Branly oblitère la période des Années Noires. «*Que devient-il ce marchand-chantre des arts premiers pendant l'Occupation?*» s'interroge le visiteur qui se heurte à un mur de silence. Pas d'objets, pas de panneaux... Que deviennent-ils les "arts primitifs" dans ces années tragiques de guerre, de déportation et de mort ?

Dans son ouvrage de référence «*In Search of Africa*» (Harvard University Press, 1998), Mathia Diawara³ affirme : «*Charles Ratton, an important French collector and dealer, collaborated with the Nazis during World War II. His tainted reputation forced the Louvre to decline important gifts - masks and statues - that he wanted to donate to the museum in 1986. The best part of Ratton's collection can be found today in a new museum of African art called the Musée Dapper, in Paris*». Pendant les années d'Occupation, relate, à cet égard, Philippe Dagen dans le catalogue de l'exposition, «*[Charles Ratton] n'a pas mis ses activités en sommeil et le 14, rue de Marignan a accueilli des visiteurs venus du III Reich. [...] Goering a-t-il été vu, comme on nous l'a affirmé sans apporter de preuves à ces affirmations ?*». Ainsi s'exprime Philippe Ratton : «*On a dit que, durant l'Occupation, il avait fait des affaires avec Goering et qu'ils étaient même assez amis. Je ne sais pas si c'est vrai, mais qu'il ait vendu à des acheteurs allemands oui - comme tous les autres marchands parisiens au demeurant*». Exception faite - cela va de soi - des marchands juifs dépouillés de leurs biens, en exil ou déportés !

Et pourtant le nom de Charles Ratton figure dans la liste Schenker⁴.

Boulimique "pourvoyeuse" d'Hitler en objets d'art, l'antiquaire Maria Dietrich achète, chez l'"inventeur des arts primitifs" : le 9 décembre 1941 un reliquaire du XV^{ème} siècle et le 12 février 1942 un ensemble d'objets africains provenant de la Côte d'Ivoire, du Congo et du Bénin. Pourtant, dans le tout Paris, personne n'ignore la position et les "protecteurs" de Maria Dietrich.

Le 8 juin 1944, Charles Ratton assiste, «*en sa qualité d'expert à la vente à Druot d'un*

² Sorti aux Etats-Unis en 1936, le film retrace l'épopée de l'*Ancien Testament* à travers le regard émerveillé d'un jeune noir (les acteurs sont afro-américains).

³ Historien de l'art, écrivain et cinéaste malien, formé en France et aux Etats Unis, professeur à l'Université de New York, directeur de l'Institut d'Affaires Afro-américaines de la même Université et directeur du programme d'études africains.

⁴ Il s'agit du nom de la filiale française d'une maison de transports internationaux qui avait réalisé - de juin 1940 à juillet 1944 - de nombreux transports commandés par l'Administration allemande en France. A partir des archives de l'entreprise, les Alliés ont pu établir - à la Libération - l'inventaire des marchands français qui ont entretenus, dans la période précitée, des relations commerciales avec des acquéreurs allemands.

ensemble de meubles, tapisseries, objets de curiosités et céramiques provenant de la galerie R. & M. Stora, écrit Philippe Dagen, [...] antiquaire de premier plan [...] victime de spoliation durant l'Occupation [qui] a bénéficié de restitutions après 1945».

L'exposition du Quai Branly passe sous silence cette période et laisse le visiteur sur sa faim.

En revanche, le travail archivistique du commissaire Philippe Dagen inaugure de nouvelles pistes de recherche sur le rôle important que Raton joua dans l'invention de l'"art brut". Il s'agit de la correspondance (archives de la galerie Ladrière) entre Jean Dubuffet et Charles Raton qui initie le peintre aux arts dits "primitifs" et lui ouvre ses réseaux amicaux et professionnels, en lui présentant le galeriste new-yorkais Pierre Matisse. Lors de ses séjours dans la maison de campagne de Raton à Cinqueux dans l'Oise, Dubuffet découvre des œuvres conçues par des "fous", personnes atteintes par des pathologies mentales, et des pièces d'arts premiers. Ainsi, comme le suggère Philippe Dagen, «*Raton explose les cadres mentaux habituels de Dubuffet [...] et lui révèle] combien la question de la folie est capitale pour comprendre la création artistique* ». Reviendra à Dubuffet de théoriser l'"art brut": «*Nous entendons par là - écrit-il - des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non, celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.*»⁵

Membre fondateur de la *Compagnie de l'Art Brut* créée en 1948 par Dubuffet - à laquelle adhèrent André Breton, Henri Pierre Roché, le muséologue Georges Henri Rivière et le baron Eduard von der Heydt, grand collectionneur -, Charles Raton promeut ce nouveau courant artistique, comme le montre fort bien l'exposition du Quai Branly.

De l'après-guerre jusqu'aux années 1970, ce marchand visionnaire demeure la référence suprême et incontournable des "arts primitifs" et figure, avec l'historien d'art américain Robert Goldwater, parmi les sherpas du grand collectionneur et philanthrope Nelson A. Rockefeller (1908-1979), fondateur, en 1957, du *Museum of Primitive Art* de New York.

Charles Raton avait déjà exercé en France l'activité de conseiller artistique pour le numéro spécial que la revue anticolonialiste *Présence africaine*, fondée en 1947 par Alioune Diop, avait consacré à l'"art nègre", ainsi que pour le documentaire *Les Statues meurent aussi* commandité aux réalisateurs Alain Resnais et Chris Marker. Et ce n'est qu'à ce titre que Raton figure dans le générique : «*C'est M. Charles Raton, le célèbre expert, qui voulut bien se charger de notre [des réalisateurs] éducation artistique. En travaillant, nous nous sommes vite aperçus que la plupart des ethnologues avaient des interprétations différentes. C'est un peu sur ce côté mystérieux de la pensée africaine que nous avons axé le film. Et sur le scandale que représente ce simple fait : à Paris, la sculpture africaine se trouve non pas au Musée du Louvre, mais au Musée de l'Homme !*»⁶

La production démarre en 1950 et se conclut en 1953.

Ainsi, débutait le film : «*Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture*». "Arme puissante" à l'encontre des mécanismes d'oppression et d'acculturation imposés par la politique coloniale, ce film se fait dénonciation du racisme et du colonialisme, rejette l'"art de bazar" pour Européens et condamne la désacralisation des "arts primitifs" profanés à marchandise exotiques pour satisfaire la jouissance esthétique des élites blanches⁷. L'exposition du Quai Branly

⁵ Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Hubert Damisch Dir., tome 1, pp. 201 - 202, Paris Gallimard, 1967.

⁶ Alain Resnais, *Paris Lettres* n°3, Entretien avec Alain Resnais, par Guy Muller et Serge Richard, mars 1957.

⁷ En pleine guerre froide et au début de l'émergence des mouvements de décolonisation, ce court-métrage de 30 minutes

présente un extrait de ce film bouleversant et riche de vérité.

Par ailleurs, à l'heure où l'"art nègre" gagne ses lettres de noblesse, l'on assiste à une réification du sens : «*on achète son Art au Noir*, souligne Chris Marquer, *et on dégrade son art*».

Chez Charles Ratton, la marchandisation des bijoux de l'"art nègre" n'implique ni sursaut éthique ni conscientisation politique. A la fois marchand avisé, habile stratège et érudit; Ratton fut indéniablement un promoteur de goût, un façonneur de niches nouvelles dans le marché de l'art et, à ce titre, il contribua à la valorisation, à la monétisation et à la diffusion des "arts primitifs". Conservateur dans ses options politiques, il participa à la découverte des "arts premiers" sans pour autant remettre en question les présupposés idéologiques sous-jacents à un système colonial reposant sur la négation de l'auto-détermination des peuples "autres". D'où l'ambiguïté de l'apport du "découvreur des arts premiers".

Charles Ratton contribua à une appréciation esthétisante et, de ce fait, dépolitisée, d'un "art nègre" déraciné de ses fondements sociaux-historiques (faible traçabilité des biens exposés dans le temps et dans l'espace), anthropologiques (absence de contextualisation des œuvres) et politiques (silence sur les mécanismes d'importation des biens, alors même que leur acheminement était favorisé par le système colonial).

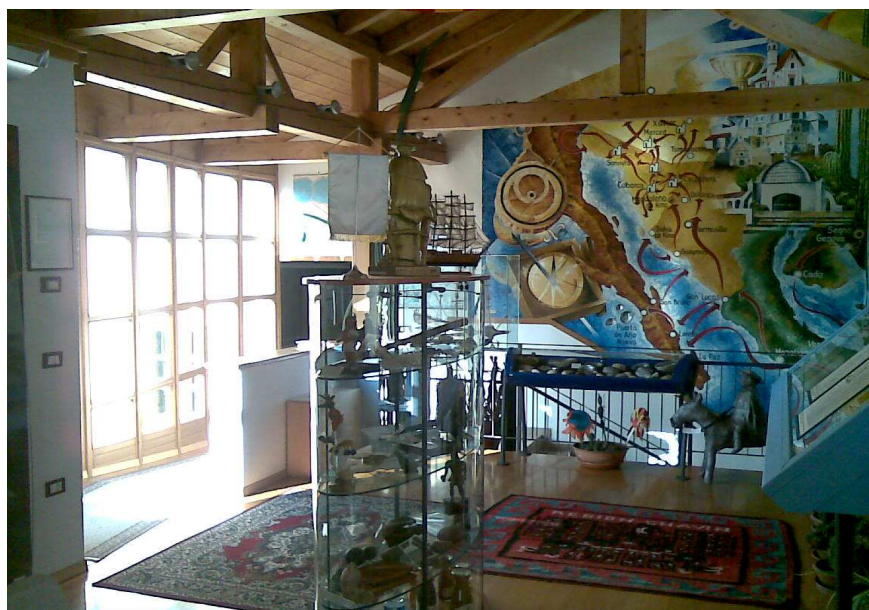
Réduits à vecteur de jouissance esthétique, les bijoux de l'art africain et, notamment les bijoux des collections royales, ont certes acquis, grâce à Ratton, marchand de génie au profil de poly-statutaire, une valeur esthétique et économique, faisant ainsi leur entrée dans le marché de l'art. Il a fallu, néanmoins, attendre l'ère des Indépendances et le début d'une investigation contrapunctique des mémoires blessées des colonisés pour que l'"invention" des "arts premiers" s'accompagne d'une reconnaissance des civilisations "premières" et d'une conscientisation des fautes de l'Occident.

Collectionneur avant-gardiste et créateur de modes, Charles Ratton reflète ainsi les contradictions d'un regard occidental capable de "découvrir" la valeur esthétique des "arts premiers" sans pour autant parvenir à la "reconnaissance" (au sens honnethien du terme) des cultures "autres" : une reconnaissance éthiquement responsabilisante et politiquement engageante.

célébrant l'art africain est perçu comme subversif et interdit par la censure. Il n'obtiendra le visa d'exploitation qu'en 1964 dans une version mutilée.

Il Museo storico-etnografico “Eusebio Francesco Chini” di Segno (TN)

*Alberto Castaldini,
Center for Israeli Studies
Bucarest
a.castaldini@libero.it*



Una delle sale del museo

Nella piazza principale di Segno, villaggio della Val di Non alle pendici dell’altopiano della Predaia e a mezz’ora di strada da Trento, l’attenzione del visitatore anche più frettoloso non può non essere attratta dalla vista di una statua equestre bronzea alta di più di 4 metri. La foggia artistica, di raffinata fattura, colpisce per il realismo e il pathos epico, e ricorda quella dei monumenti collocati davanti agli edifici pubblici delle città americane del West. Il monumento raffigura un uomo a cavallo, cappello a tesa larga, bisaccia e astrolabio ai lati della sella. Indossa una tonaca e un mantello. È un missionario, ma lo sguardo perso all’orizzonte è quello del pioniere. Si tratta di Eusebio Francesco Chini, conosciuto alla spagnola come Padre Francisco Kino, gesuita, missionario, cartografo, esploratore e padre fondatore dello Stato dell’Arizona, nato a Segno nel 1645 e morto nel 1711 a Magdalena, in Messico. Dietro il monumento, opera del messicano Julian Martinez, donato una ventina d’anni or sono da un comitato di cittadini per impulso dell’*Arizona Historical Society* di Tucson, e qui trasportato dopo una traversata oceanica che idealmente ha ripercorso la rotta dell’avventuroso viaggio del gesuita, sorge l’edificio che ospita il museo sede dell’associazione culturale a lui intitolata. L’associazione è nata nel 1992 per valorizzare la figura e la testimonianza di questo poliedrico personaggio poco conosciuto in Italia ma celebre negli Stati Uniti, tanto che nel 1965 una sua statua fu collocata nella *National Statuary Hall Collection* del Campidoglio di Washington. Unico italiano ad aver ricevuto tale onore, è celebrato come uno dei padri fondatori degli Usa. L’Associazione, con più di 300 soci, tra i vari scopi ha perseguito quello di promuovere la realizzazione del museo di Segno (1997-1998), nonché di provvedere al recupero

di documentazione archivistica e reperti di carattere storico ed etnografico in Italia e all'estero.

Abbiamo incontrato nella sede del museo il presidente dell'associazione, Alberto Chini, appartenente allo stesso ceppo familiare del gesuita, radicato da almeno 500 anni in questa località trentina.



Alberto Chini, presidente dell'Associazione P. Eusebio F. Chini

*“Il museo – ci spiega – si sviluppa in tre piani all’interno di un antico edificio di Segno. All’inizio del percorso si trova una riproduzione in scala ridotta della statua di Kino esposta al famedio di Washington. Al piano superiore abbiamo una sala conferenze abbellita dai grandi coloratissimi murali realizzati dall’artista messicano Nereo de la Peña e raffiguranti la storia del Messico prima e dopo l’arrivo del missionario esploratore trentino. Da lì si accede alla prima sala espositiva”. Eusebio Chini si formò culturalmente in Baviera, alla cui provincia gesuitica, come “tirolese”, egli apparteneva. Condusse studi matematici e geografici, diventando un apprezzato cartografo. Perfezionò la sua formazione a Siviglia, in Spagna, nell’attesa della traversata oceanica che si concluse con l’approdo a Vera Cruz, in Messico (Nuova Spagna) nel maggio del 1681. Da lì iniziò una serie di viaggi esplorativi e ancora oggi nell’archivio storico della Compagnia di Gesù a Roma si conservano le carte dell’America sud-occidentale da lui disegnate. Dal deserto di Sonora si spinse sino al Rio Colorado (si calcola abbia percorso a cavallo quasi 13 mila km) e a lui si deve la prova scientifica che la California non era un’isola (com’era ritenuta dagli Spagnoli), bensì una penisola. Ciò gli fu possibile esplorandone il territorio, attraverso osservazioni astronomiche e grazie alla scoperta dell’utilizzo da parte delle popolazioni indigene della Pimería Alta (tra gli attuali stati di Sonora e Arizona) di conchiglie azzurre da lui osservate sulle spiagge del Pacifico in Bassa California. Dal 1687 fino alla morte si dedicò all’evangelizzazione e allo sviluppo sociale ed economico (secondo il noto modello gesuitico) delle popolazioni indigene a nord-est del Rio Sonora, esperienza che descrisse accuratamente nel diario *Favores Celestiales*. “Una sala del museo – spiega Alberto Chini – accoglie reperti e oggetti che rievocano la sua attività di geografo e astronomo come strumenti antichi e la riproduzione delle mappe che Kino inviò ai suoi superiori a Roma. I rappresentanti delle tribù dei nativi degli stati di Sonora e Arizona, in occasione della loro visita a Segno, ci hanno donato oggetti in pietra, utensili, costumi tradizionali ed inoltre le celebri conchiglie alla base della sua scoperta geografica”.*



Oggetti donati dalla delegazione dei nativi della Pimería Alta

“Abbiamo cercato inoltre di riproporre ai visitatori, con dei pannelli, scene di vita degli indigeni, prima e dopo l’arrivo del gesuita che introdusse l’uso delle sementi e l’allevamento del bestiame. Ricordiamo che il missionario ottenne dalle autorità spagnole l’esonero dal lavoro coatto nelle miniere per gli indigeni convertiti”. L’altra sala del museo raccoglie antichi oggetti appartenuti al religioso, come il rozzo corporale da lui utilizzato nella celebrazione della messa tra le tribù Pima, Papagos, Opata o Yuma, per citarne alcune. Rilevante la quantità di pubblicazioni, esposte italiane e straniere, accompagnate da tesi di laurea in antropologia culturale e missionologia a lui dedicate. “Nostra intenzione – aggiunge Alberto Chini – è creare anche uno spazio apposito per una biblioteca con sala di lettura. L’auspicio è inoltre quello di stabilire rapporti con realtà universitarie e associative, soprattutto nel settore disciplinare etno-antropologico”. In conclusione, una nota iconografica davvero curiosa. Nel 1964 il Padre Kino Memorial Statue Committee incaricò un’artista di Tucson, Frances O’Brian di realizzare un ritratto di Eusebio Chini, dal momento che non si possedeva un’immagine coeva del missionario-pioniere. L’artista si fece inviare da Segno 21 ritratti fotografici di membri della famiglia Chini. Dopo averle selezionate, ne scelse alla fine in particolare una. L’opera è conservata presso l’Arizona Historical Society di Tucson in Arizona e quel volto dipinto confermò sorprendentemente le caratteristiche antropometriche del cranio di Chini, i cui resti furono scoperti solo due anni più tardi a Magdalena.

Associazione Culturale P. Eusebio F. Chini

Piazza P. Eusebio Chini

38010 Segno (TN)

Orario: dal 1° maggio al 30 ottobre, da martedì a domenica: 14.30-18.30.

Apertura su richiesta negli altri periodi

Tel. 0463 468248

Sito internet: www.padrekino.org

E-mail: info@padrekino.org; achin@tin.it

Un viaggio nella civiltà contadina e nella devozione popolare: le raccolte etnografiche del Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po

*Giovanni Vigna
giovanni.vigna79@gmail.com*

Il Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po, in provincia di Mantova, è stato istituito nel 1975 per volontà di un gruppo di giovani sanbenedettini che appartenevano a due associazioni volontaristiche. I componenti di una delle due associazioni, che si occupava della raccolta di stracci e di oggetti inutilizzati, si recavano nelle corti di campagna, investite dal processo di meccanizzazione che contribuiva a produrre macchinari sempre più moderni e nuovi oggetti di uso comune. La gente, anche nelle campagne, voleva liberarsi degli oggetti inutilizzati, e quei giovani volontari iniziarono a raccogliere i materiali più disparati. L'altra associazione si occupava, invece, del restauro e della valorizzazione di tutti gli spazi del monastero benedettino del Polirone che progressivamente stava tornando nella proprietà del Comune di San Benedetto.

Ci siamo recati a San Benedetto Po per intervistare la giovane conservatrice del Museo Civico Polironiano, Federica Guidetti. L'abbiamo incontrata durante una pausa dal lavoro, nel suo ufficio al primo piano, nuovamente agibile dopo il terremoto del 2012. *“Il complesso monastico - spiega Guidetti - è formato da edifici che facevano parte del monastero benedettino di San Benedetto in Polirone, fondato nel 1007 da Tedaldo di Canossa e soppresso nel 1797 da Napoleone Bonaparte. Nel 1800 la chiesa è diventata parrocchiale. Tutti gli edifici sono stati impiegati prima a fini militari e, successivamente, sono stati utilizzati dalla popolazione. Il fatto che i locali siano sempre stati abitati e vissuti ha consentito la loro conservazione. Permangono, infatti, tutti gli ambienti che caratterizzano un monastero: il refettorio, l'infermeria, i dormitori, lo scriptorium e la biblioteca”.*



La Direttrice del Museo, Dott. ssa Federica Guidetti

La chiesa è di proprietà della parrocchia che possiede un lato di uno dei chiostri mentre tutto il resto, nel corso degli anni, è stato acquisito dal Comune che ha iniziato a investire sulla struttura. *“Sono partiti così i primi lavori di restauro proprio nella zona dove ci troviamo adesso, ovvero nei dormitori del monastero - afferma Guidetti -. Fin da subito venne assegnata a queste stanze la destinazione museale. Qui, fino agli anni Sessanta, erano situate le scuole del paese. Dall'altra parte, sopra il chiostro dei secolari, dove adesso sono ubicati i depositi, si trovava la scuola di avviamento professionale”*.

Il 2 ottobre 1977 è stato inaugurato il Museo: *“I primi anni sono stati molto intensi, un periodo di ricerche e mostre importanti organizzate dal nucleo dei fondatori capeggiati da Paolo Piva, che diventerà poi il conservatore del Museo. Parallelamente è proseguita l'opera di donazione di oggetti della civiltà contadina che compongono la struttura espositiva. Le prime mostre indagavano il rapporto tra la cultura subalterna della società rurale e il complesso monastico, focalizzando l'attenzione su un'eredità culturale particolarmente raffinata ed elevata”*. In particolare la mostra dei primi anni Ottanta, dedicata ai codici miniati e all'artigianato rurale, ha messo a confronto le figurazioni dei codici monastici con le figurazioni dei carri agricoli.



I carri agricoli. Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po (MN)

Il primo nucleo permanente è stato allestito nel 1982 e, parallelamente, ha avuto inizio l'acquisizione di altri materiali che riguardano, tra l'altro, il teatro di figura popolare. *“Il Museo - ricorda Guidetti - diventa proprietario di una serie di marionette, burattini e scenari provenienti dalle collezioni Zaffardi e Besutti. Questo allestimento è uno dei più importanti del Nord Italia e conferisce una caratterizzazione ancora diversa al museo che comprende più di seicento pezzi tra burattini e marionette e 280 scenari risalenti al Settecento, all'Ottocento e ai primi del Novecento”*.



Marionette. Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po (MN)



Marionette. Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po (MN)

“Nel 1999 hanno inizio i cantieri e i lavori di consolidamento delle volte della sala del Capitolo e viene chiusa l'ala ovest del museo, dove erano presenti ricostruzioni di spazi di ambienti del monastero ricreati idealmente tra i quali la cucina, la camera da letto, l'aula scolastica”. I corridoi erano ingombri da tanti oggetti appartenenti al Museo, quasi tutti i pezzi erano esposti nelle varie stanze: “L'impostazione era prevalentemente didattica perché era frequentato soprattutto da un pubblico scolastico. Cosa che accade anche adesso. Tra il 2006 e il 2009 il Museo è stato chiuso per tre anni a seguito dell'accordo di programma tra Regione Lombardia, Ministero dei Beni Culturali, Comune e Parrocchia per il restauro e l'adeguamento impiantistico della sede museale. In precedenza non erano mai stati eseguiti interventi in modo così strutturato. Nel 2007, tuttavia, abbiamo riaperto le cantine cinquecentesche del monastero, diventate parte del percorso museale, dove abbiamo sistemato la collezione chiamata 'Museo dell'Abbazia', che comprende i reperti architettonici e archeologici, emersi da campagne di scavo e ritrovati nel corso degli anni negli ambienti del complesso monastico”.

Tra il 2007 e il 2009, sono state definite quattro aree tematiche con alcuni video che mettevano a confronto l'attività monastica e la civiltà contadina. *“Il 2007 era l'anno del millenario del monastero - osserva Guidetti - e abbiamo deciso di strutturare la visita al complesso monastico in modo tematizzato con un approfondimento sulla vita quotidiana nel monastero. Nel 2009 il Museo ha riaperto con un nuovo allestimento che interessava metà percorso, grazie ai fondi stanziati per sistemare le prime quindici stanze. Il museo è stato completamente adeguato dal punto di vista impiantistico e parzialmente restaurato per quanto riguardava le superfici pittoriche. Di conseguenza nelle cantine è stata collocata la collezione di carri agricoli reggiani, modenesi, bolognesi e romagnoli che può essere visitata anche adesso ed è frutto di un'importante donazione del dottor Carlo Contini di Carpi, collezionista particolarmente raffinato, uno dei primi a interessarsi di arte contadina”.*

Nel 2009 è stata riaperta una prima parte dell'allestimento frutto di uno studio museologico e museografico effettuato dal professor Giancorrado Barozzi, Presidente della commissione del Museo e noto esperto di etnografia e antropologia del territorio mantovano: *“Lui ed io abbiamo cercato, con gli architetti che vinsero il bando di gara, di riallestire questo Museo - ricorda Guidetti - tenendo come punto di riferimento il rispetto del contenitore espositivo. Questa impostazione si traduce nella scelta di pochi oggetti collocati nelle varie stanze”. I corridoi sono stati lasciati sgombri per consentire una lettura della parte architettonica e non solo di quella etnografica. Si tratta di un allestimento che si gioca su due materiali, il ferro e la terra cruda, materiali che compongono la maggior parte degli oggetti delle collezioni del Museo: “Rispetto all'allestimento precedente, quello che dagli anni Settanta è arrivato fino agli anni Novanta, in questo caso non sono presenti ricostruzioni di ambienti, tranne l'aula scolastica. La prima parte, allestita e inaugurata nel 2009, è dedicata alla cultura materiale: sono indagate le produzioni alimentari, l'allevamento delle mucche e del maiale, con tutto ciò che ruota intorno ai suini e alla produzione del latte. L'esposizione è composta da oggetti, foto dell'archivio del Museo, ingrandimenti e materiali multimediali moderni. In ogni stanza è presente un elemento contemporaneo che contribuisce a non comunicare la sensazione di essere in una 'soffitta'. Abbiamo voluto trasmettere il senso della continuità tra il passato e il presente. Nel Museo sono presenti cinque stanze dedicate alla società rurale indagata nei suoi diversi aspetti: la famiglia contadina e quella padronale, i ruoli degli uomini e delle donne, i mestieri, i bambini e l'infanzia. Per quanto riguarda la civiltà contadina, abbiamo in esposizione oggetti di lavoro, attrezzi domestici, materiali tessili, abbigliamento e vestiti. Si tratta di oggetti legati ai vari mestieri: il fabbro, il falegname, il pescatore, i lavoratori della canapa e del mais, il sellaio, l'addetto alle bonifiche, il boscaiolo, il calzolaio, il maniscalco”.*



Museo Civico Polironiano di San Benedetto Po (MN)

Tra il 2010 e il 2011 il Museo è stato chiuso di nuovo per un breve periodo perché erano arrivati i fondi per restaurare tutte le superfici murarie: “*Ci siamo occupati di tutti gli ambienti che non erano stati interessati dall'intervento eseguito tra il 2006 e il 2009 - afferma Guidetti - in particolare, sono stati restaurati tutti i corridoi, lo scriptorium, la sala affrescata e lo scalone seicentesco di ingresso, opera di Giovan Battista Barberini. Questi ambienti sono stati finiti proprio nel 2011. Contestualmente abbiamo inaugurato la seconda parte dell'allestimento del Museo, quella dedicata alla cultura immateriale. Negli anni precedenti è stato effettuato un lavoro di ricerca con interviste sul campo per individuare quelle forme di devozione popolare e di pratiche terapeutiche che sono confluite nell'allestimento di due stanze. Il dvd 'Guaritori e santi', appena uscito, è il frutto di queste ricerche. Abbiamo documentato l'esperienza di persone che curano con le erbe oppure con l'imposizione delle mani perché hanno appreso questo sapere tramandato di generazione in generazione. Nelle nostre campagne vivono ancora persone che curano il fuoco di Sant'Antonio, i bambini piccoli dai vermi o le storte con pratiche di medicina non convenzionale*”. Federica Guidetti e il suo staff hanno analizzato la devozione nelle campagne e il culto dei santi in provincia di Mantova: “*Mi riferisco alla Madonna delle Grazie, a Sant'Anselmo, patrono di Mantova, a San Floriano originario di Zovo, frazione di San Benedetto. Si tratta di santi particolari, talvolta dimenticati, che avevano una stretta attinenza con la vita delle campagne: San Floriano proteggeva dalle alluvioni, mentre Sant'Eurosia, originaria di Brusatasso, era invocata per i raccolti. Le rogazioni, che si pensava fossero scomparse, in realtà si svolgono ancora oggi in alcune frazioni e consistono nella benedizione dei campi in vista della raccolta estiva. In due stanze abbiamo installato una serie di video di approfondimento su questi temi. In questa sezione dedicata alla cultura immateriale, abbiamo predisposto una parte riservata alla fiaba popolare. In una stanza è possibile ascoltare un racconto e guardare un video*”.

che ne illustra il contenuto in dialetto mantovano. In un'altra stanza abbiamo indagato invece il culto dei defunti mentre, dalla parte opposta del corridoio, abbiamo predisposto uno spazio dedicato al teatro di figura e ai girovagli, ai teatranti e ai personaggi che viaggiavano nei paesi raccontando storie e proponendo spettacoli prima dell'avvento della televisione che ha soppiantato queste tradizioni”.

Alcuni spazi del Museo sono dedicati a Matilde di Canossa, al romanziere e drammaturgo Ulisse Barbieri e al poeta Umberto Bellintani. Una stanza è riservata all'arte contemporanea perché, nel corso degli anni, al Museo sono stati donati, da artisti sanbenedettini e “forestieri”, opere e quadri che hanno come tema la civiltà contadina. *“Tra la primavera e l'autunno del 2011 - ricorda Guidetti - abbiamo definitivamente inaugurato il nuovo allestimento e ha avuto inizio l'attività ordinaria del Museo dopo le ripetute chiusure degli ultimi anni. Nel maggio del 2012 si è verificato il terremoto. Avevamo appena finito i lavori di restauro e tolto le impalcature. Da un giorno all'altro abbiamo dovuto chiudere di nuovo. La scossa del 20 maggio non ha provocato danni al Museo tranne una piccola lesione nella biblioteca monastica. Le due scosse del 29 maggio, invece, hanno compromesso la parte alta del complesso monastico. Da quel giorno il Museo è rimasto chiuso. Nel mese di agosto del 2012 abbiamo riaperto il percorso nelle cantine che non avevano riportato danni e siamo rimasti con questo assetto fino all'aprile del 2013. Poi abbiamo riaperto la prima parte dell'allestimento del Museo eccetto la sezione inaugurata nel 2011. L'ala ovest dedicata alla cultura immateriale, che costituisce la metà del Museo, è tuttora chiusa ma questa è la prossima zona che tornerà agibile perché gli interventi si stanno concludendo. La parte a piano terra è stata sistemata, i tecnici stanno lavorando nei sottotetti per migliorare la struttura antisismica. Il cantiere si sposterà successivamente negli altri corridoi del Museo. Quest'anno saremo un po' aperti e un po' chiusi. L'ala dedicata alla cultura materiale, invece, è ancora aperta. Mi auguro di arrivare alla fine del 2014 senza più cantieri”.*

Giovanni Vigna
giovanni.vigna79@gmail.com

L'Archivio e Biblioteca Balladoro

Francesco Bravin
Università degli Studi di Genova
f.bravin@fastwebnet.it

A Povegliano Veronese è stato inaugurato nel settembre 2031 l'archivio e biblioteca "Arrigo Balladoro", ricco di oltre diecimila volumi, pubblicati tra il XVI e il XX secolo, ordinatamente schedati e consultabili in rete, che raccoglie l'eredità del barone Arrigo Balladoro, folclorista veronese vissuto a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il fondo che alimenta l'archivio è stato donato al comune di Povegliano da Francesco Malfatti Balladoro, suo discendente ed erede. Il fondo comprende numerosi studi folcloristici e demologici, sia scritti da Arrigo Balladoro, sia di altri autori, oltre a testi dialettali e vocabolari dialetto-italiano di ogni parte d'Italia. Gran parte dei testi che raccoglie sono documenti della famiglia Balladoro, cause legali, conti delle proprietà, oltre alla corrispondenza privata di Arrigo Balladoro.

L'Archivio si compone di diverse sezioni: una prima parte, che precedentemente afferiva all'Archivio di Stato, consta di 74 buste e 149 registri di beni immobili e attività commerciali. Tra questi i trenta volumi della "ditta Balladoro". Una seconda parte è il nucleo della biblioteca personale di Arrigo Balladoro, donata al Comune di Povegliano dal barone Francesco, unico erede della famiglia nonché attuale proprietario della parte privata della villa, il quale ha voluto riunire tutta la documentazione.

La documentazione dell'Archivio Balladoro è senza dubbio unica nel suo genere nel contesto non soltanto locale: acquista rilevanza nazionale in quanto uno dei rari esempi di collezione completa di registri contabili, libri mastri, libri giornali e lettere di cambio. Questa ricchezza documentale permette di osservare e studiare l'attività commerciale sulla base di fonti diverse dagli atti notarili, tradizionalmente utilizzati negli studi di mercatura, e pertanto di ricostruire nella sua molteplicità di aspetti un momento storico di grande interesse.

Non si può tuttavia non pensare al fatto che i testi demologici dell'Ottocento e del primo Novecento dicono molto di più di chi li ha scritti che non delle popolazioni oggetto del loro interesse. Ricordiamo inoltre quanto dice Faeta⁸ a proposito del ruolo degli intellettuali locali nella costituzione dei discorsi identitari:

Le identità [...] costituiscono processi; e tali processi sono sempre il risultato di dinamiche politiche. Se le società sono, ben spesso, un'invenzione, le identità che pretendono di sostanziarle (comunitarie, tribali, etniche, regionali, nazionali, sovranazionali) non esistono in sé, ma sono il risultato di lotte politiche che comportano l'uso di strategie retoriche. L'identità locale è una nozione elaborata al fine di offrire orizzonte a precisi interessi economici e sociali di gruppi contrapposti, e per costruire nuove élite e nuove egemonie; risponde, più particolarmente, al bisogno di spazio politico di élite legate alla dimensione

⁸ Faeta, F., 2005, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri: 81-82.

territoriale, in opposizione ad altre di più grande (o più piccola) scala [...]. Il lavoro di definizione storico-critica dell'identità locale si profila, dunque, essenzialmente come lavoro intorno alle pratiche, e alle figure, intellettuali. [...] I costruttori della nozione di identità locale, insomma, sono assai spesso gli intellettuali; vuoi che essi siano, gramscianamente, organici ai gruppi sociali che partecipano al gioco di redistribuzione dei poteri, vuoi che essi [...] ritengano di essere in opposizione antagonistica rispetto ai ceti dominanti.

In poche parole, il folclorista e demologo ottocentesco è in genere un aristocratico del posto con interessi colti, un intellettuale di provincia che orienta il proprio interesse verso le tradizioni locali e le indaga costruendo su di esse un discorso identitario locale inevitabilmente strutturale al potere a cui l'intellettuale stesso è organico, consapevolmente o meno.