



ÉTUDES ET DOCUMENTS
BALKANIQUES ET MÉDITERRANÉENS

32

Nr. Bibliothèque Nationale
ISSN 1269 – 1720

Envoyer la correspondance à l'adresse suivante :
L.A.S.
(« pour Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens »)
52, rue du Cardinal Lemoine ; 75005 Paris

ou par courrier électronique à l'adresse :
redaction@phstahl.org

Le volume ne se vend pas ; il est offert gracieusement
aux institutions de recherche et d'enseignement

Conseil de rédaction :

NIKOLA F. PAVKOVIĆ (Université de Beograd)
LEONARDO PIASERE (Université de Firenze)
DEJAN DIMITRIJEVIĆ-RUFU (Université de Nice)

Illustration de la couverture :
Croix érigées au long du chemin à la mémoire des morts
Petite Valachie, 1961. Photo P.H.Stahl

**ETUDES ET DOCUMENTS
BALKANIQUES ET MEDITERRANEENS**

32

**sous la rédaction de
PAUL H. STAHL
et
IRINA STAHL**

PARIS, 2009



SOMMAIRE

IRINA STAHL

Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens sous la rédaction de Paul Henri Stahl, trente années d'existence.....	5
Sommaires des volumes.....	6

PAUL HENRI STAHL (1925-2008)

Parcours et activité professionnelle.....	15
Publications.....	19

* * *

ARETI DEMOSTHENOUS - PSHALIDOU

Socio-legal status of the Muslim woman in north Greece.....	33
---	----

KAMEN DONTCHEV

La place de la femme dans le système du droit coutumier des Rhodopes depuis la fin du XIXe siècle et jusqu'aux années 50 du XXe siècle.....	43
--	----

PANAYOTA CHRISTARA

Les Chanteurs traditionnels de Ierissos (Chalcidique, Macédoine Grecque). Entretiens.....	51
--	----

MARIN CONSTANTIN

When Tradition is given a Trademark. The Market Enrolment of Folk Artisanhip in Post-socialist Romania.....	101
--	-----

ÉTUDES ET DOCUMENTS BALKANIQUES ET MÉDITERRANÉENS sous la rédaction de Paul Henri Stahl

TRENTE ANNÉES D'EXISTENCE

Irina Stahl

Il y a tout juste trente ans, la collection *Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens* voyait le jour à Paris. On pourrait se féliciter, et à juste titre, d'une telle pérennité. Et pourtant, l'événement est loin d'être heureux car à cette date anniversaire correspond également la disparition de son initiateur, Paul Henri Stahl, parti pour un monde meilleur le 16 septembre 2008.

Paul Henri Stahl éprouvait de la fierté pour sa collection. En effet, elle reposait entièrement sur son travail bénévole et était éditée à ses propres frais. C'est pourquoi, nombreux étaient ceux qui respectait d'autant plus le fait qu' *Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens* soit devenue au fil du temps et de part le monde, une revue appréciée, recensée et recherchée par de nombreuses communautés universitaires et scientifiques, au point que des bibliothèques la commandait pour l'intégrer dans leurs catalogues.

Dès le début, son initiateur et éditeur s'occupe de tout. En plus de la rédaction de ses propres études, il corrige les articles des autres auteurs, parfois les traduit, les fait reproduire sous forme de volumes et les envoie. Un travail de fourmi qu'il accomplit régulièrement et en toute sérénité, avec des gestes précis, affinés au long des années.

Sortie dans une centaine d'exemplaires, la revue donne à première vue l'impression d'un cahier de travail ; « la forme est loin d'être parfaite », reconnaît son éditeur ; mais il l'assume, car le contenu a toujours prévalu à ses yeux. En fait, sous cette forme modeste se cachent des études précieuses, des données de terrain inédites - les connaisseurs ont su les apprécier.

Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens sont le résultat d'une quête de liberté. Fuyant la Roumanie tombée dans la dictature, où la censure lui avait interdit et détruit neuf volumes (sans compter les études qu'il a lui même censuré, sachant pertinemment qu'elles ne seraient pas publiées) Paul Henri Stahl créa sa propre revue à Paris avec le but déclaré d'« éviter le filtre déformant des politiciens ou des rédacteurs et publier des ouvrages qui, malgré leur intérêt, n'ont aucune chance d'être publiés ». Parmi les contributions on trouve des études appartenant à de jeunes débutants, anciens étudiants ou collaborateurs quasiment inconnus, à qui il facilitait ainsi, grâce à son nom, l'entrée dans le monde scientifique. Car la profession de foi de Paul Henri Stahl a sans aucun doute était celle de l'enseignement. Il aimait s'entourer de jeunes, les soutenir, les « pousser » délicatement vers la bonne voie tout en les encourageant. Se montrant toujours disponible à leur rencontre il prenait du plaisir à les voir par la suite prendre leur envol.

Comme le suggère son titre, la revue couvrent le sud-est de l'Europe : la Roumanie, les pays de l'ex-Yougoslavie, la Bulgarie, l'Albanie, la Grèce, la Turquie, sans pour autant exclure d'autres régions européennes. Sur cette partie du monde, des matériaux de terrains inédits, riches et variés, se retrouvent dans chacun des volumes, car d'après Paul Henri Stahl toute théorie, toute nouvelle découverte dans les sciences sociales, part de l'étude des réalités sociales et non pas de la réinterprétation des théories des autres. Une investigation sur le terrain bien faite confère de l'originalité à son auteur et en même temps des informations utiles aux autres chercheurs qui peuvent ainsi avoir recours à des comparaisons.

Tout au long de sa carrière, qui l'a porté aux sommets de la science, loin de son pays d'origine, Paul Henri Stahl a gardé dans son esprit le souvenir de ses débuts ; il a fait partie de ce qui allait s'avérer la dernière génération de l'École sociologique de Bucarest. C'est en pensant à cette époque qu'il a choisi le format de sa revue à Paris, qu'il veut le plus proche possible de celui de la revue *Sociologie românească* (Sociologie roumaine), initiée par Dimitrie Gusti entre les deux guerres.

Les premiers volumes de la collection sont chacun dédiés à l'étude individuelle d'un auteur ; ce n'est que par la suite qu'elle a pris l'aspect d'une revue, comprenant des études variées, parfois groupées autour d'un thème central, des notes et des comptes-rendus. J'ajoute à cette courte présentation la liste complète des volumes publiés dans la collection, tout en annonçant que prochainement ils seront intégralement numérisés et se retrouveront en libre accès sur le net à l'adresse : www.phstahl.org.

Le contenu de ce trente-deuxième volume d'*Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens* a été soigneusement préparé à l'avance par Paul Henri Stahl. C'est en pensant à lui que je me suis engagée à le faire publier en son nom. Aux articles vient s'ajouter une présentation de son activité scientifique et la liste de ses publications.

SOMMAIRES DES VOLUMES

Nr.1. PAUL H. STAHL – Sociétés traditionnelles balkaniques. Contribution à l'étude des structures sociales. Paris, 1979, 258p.

Nr.2. FRANCOISE SAULNIER – Anoya, un village de montagne crétois. Paris, 1980, 192p.

Nr.3. DANIELLE MUSSET – Le mariage à Moişeni, Roumanie. Paris, 1981, 210p.

Nr.4. DANIELE MASSON – Les femmes de Breb (Maramureş, Roumanie). Paris, 1982, 142p.

Nr.5. ASSIMINA STAVROU – Tissus valaques du Pinde. Paris, 1982, 185p.+ fig.

Nr.6. Paris, 1983, 184p.

Paul STAHL - Introduction

Ekaterini CHALKEA - La fête dans les villages de Zagori

Constantin ERETESCU - Les noms du sexe dans le folklore roumain

Kleret CUHACIOGLU-COHEN - Quelques notes sur les fêtes contemporaines des Juifs d'Istamboul

August MEITZEN - Communautés familiales des Slaves du sud

Anca POP-BRATU - Les sceaux pour le pain-azyme (« pecetare ») du Maramureş. Un phénomène de syncrétisme

Steven L. SAMPSON - Capitalist Penetration, into the Rumanian Periphery. The Work of Prof. Henri H. Stahl

Françoise SAULNIER-THIERCELIN - Le cycle de vie à Anoya (Crète)

Paul H. STAHL - Eléments occidentaux, balkaniques et orientaux dans les constructions paysannes roumaines

Eleni TSENOGLOU - Les études de G. Mikhaïlidis-Nouarou sur le droit coutumier de l'île de Karpathos

Anna TRIANDAPHYLOU - Quelques observations sur la vie et l'économie du village de Kalarrytes - Grèce

NOTES:

Florea BULCU - Sainte Mioritza et son espace. Le voyage folklorique

P.H.STAHL - « Nous avons le même sang »

COMPTE-RENDUS

Nr.7. Paris, 1984, 188p.

Mouette Giselle BARBOFF (Paris-France) - Les bergers de l'Alente

Silvia Gabriela BEJU (Paris-France) - Les maisons en bois du Maramureş. Comparaisons et hypothèses

Valeriu BUTURĂ (Cluj-Roumanie) - Églises en bois de Transylvanie. La table des ancêtres

Emmanuel DOUROUDAKIS (Athènes-Grèce) - Églises et chapelles de Chora Sfakion (Crète)

Beverlee A. FATSE (Easton Connecticut - États Unis) - Ethnic Solidarity and Identity Maintenance in Armân Ethnicity

Ioan GODEA (Montréal-Canada) - "Perindele". Droit coutumier roumain

Dimitri GOUSSIOS (Pharsala-Grèce) - L'installation des populations exogènes. Eparchie de Pharsala

Dragana ANTONIEVIĆ-PAJIĆ (Belgrade-Yougoslavie) - Les animaux dans le cycle annuel des rites chez les peuples yougoslaves

Henri H. STAHL (Bucarest-Roumanie) - Reanalyzing the Theory of Gherea (traduit par Steven L. Sampson)

Paul H. STAHL (Paris-France) - Les églises en bois de Valachie. La table des ancêtres

COMPTE-RENDUS

Nr.8. LEONARDO PIASERE – Mare Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane. Paris, 1985, 274p.

Nr.9. ZACHAROULA TOURALI – Le costume traditionnel du Dodécanèse. Les îles de Kassos et de Tilos. Paris, 1985, 185 pp.+fig.

Nr.10. Paris, 1986, 164p.

Margaret HERBERT BEISINGER - Couplets and Clusters as Compositional Devices in Romanian Traditional Narrative Songs

Alain BOURAS - L'itinéraire culturel de l'arbre, en Roumanie

Jose da SILVA LIMA - Fête, foire et identité dans le Alto-Minho, Portugal

Andromaque OEKONOMOU - La récolte de la résine dans la région de l'Attique

Andrei PIPPIDI - Juifs et Roumains aux XVI-e et XVII-e siècles

Mihai POP - Les lignages du Maramureş (Transylvanie, Roumanie)

Aurore SAGOT-ORTEGA - Le jeune homme repoussé. Le protocole de la connaissance et des fiançailles dans le Salento (Pouilles, Italie)

Paul H. STAHL - Le livre des Rois. La décapitation

Annie STIEGLITZ-GOFFRE - L'inauguration de la discothèque à Kimolos, Grèce

NOTES :

Ioana ANDREESCU-MIEREANU – Les trois femmes emmurées

Efrossini PLEXUSSAKI – Incantations crétoises

Henri H.STAHL – Les « saintes » (« ale sfinte »)

COMPTE-RENDUS

Nr.11. ALAIN BOURAS – Quand l'arbre devient bois. Techniques et croyances des paysans roumains. Paris, 1986, 175p.

Nr.12. PAUL H. STAHL et PAUL PETRESCU - Maisons et attenances des paysans roumains de Margina Sibiului (Transylvanie). Paris, 1987, 111p.

Nr.13. Paris, 1987, 96p.

- Paul H.STAHL – Avant props
 Elefth. P. ALEXAKIS (Athènes, Grèce) - La contre-dot en Grèce. Une forme de prestation matrimoniale
 Dario BENETTI (Sondrio, Italie) - Il sorteggio come forma di distribuzione delle terre nelle comunità di villaggio della Valtellina (Italia)
 Anne GUILLERMOU (Paris, France) - L'évolution de la danse folklorique en Roumanie
 Victor ESKENASY (Lausanne, Suisse) - Juifs et Roumains au Moyen Age. Aspects de leurs rapports en Valachie (XIVe-XVIe siècles)
 Melpomeni KANATSOULI (Thessalonique, Grèce) - Les maisons des notables de Siatista. Architecture et décoration intérieure au XVIIIe siècle
 Tristan KLEIN (Paris, France) - Le mulet dans la vallée de la Roya. Contribution à l'ethno-zoologie du mulet
 Mihail MIHALCU (Bucarest, Roumanie) - Notes on Romanian Folk Painting Techniques on Glass
 Petre NĂSTUREL (Paris, France) - Autour du phylactère slavo-roumain de Budănești
 Paul H. STAHL (Paris, France) - The Fictitious Consanguinity. Some Balkan Examples
 Irène TOUNDASSAKIS (Athènes, Grèce) - La transmission des biens au village albanophone de Vourkoti (Andros, Grèce)
 Maria VELLIOTI (Nafplio, Grèce) - Le parrainage, l'adoption et la fraternisation dans un village arvanite du Péloponèse
 Cornelia ZARKIAS (Thessalonique, Grèce) - La fraternité ecclésiastique dans l'île de Skiros (Grèce)
 COMPTES RENDUS

Nr.14. Paris, 1989, 203p.

- Paul H.STAHL - A un dictateur
 Gustave LE BON – « L'évolution acutelle du monde »
 Rachelle ANGUELOVA (Sofia, Bulgarie) - La composition architecturale de la maison populaire de la région des Rhodopes, pendant la période du réveil national bulgare
 Ion CONEA (Bucarest, Roumanie) - Ethnogenèse et écologie démographique
 Nicolae IORGA (Bucarest, Roumanie) - La révolution française
 Mihail MIHALCU et Mihaela DRĂGĂNOIU (Bucarest, Roumanie) - Le déplacement des vieilles églises roumaines en bois
 Ahmet Yaşar OCAK (Ankara, Turquie) - La tête coupée dans le folklore turc. Un point de rencontre de l'histoire et de la légende
 Paul PETRESCU (Bucarest, Roumanie) - Histoire et symboles dans l'art populaire des Juifs de Roumanie
 Paul PETRESCU (Bucarest, Roumanie) et Paul H. STAHL (Paris, France) - Les artisans flûtistes du village de Ursani (Roumanie)
 Leonardo PIASERE (Verona, Italie) - De origine Cinganorum
 Denise POP (Paris, France) - Paysannes roumaines de Voïvodine, peintres naïves
 Elena SECOȘAN (Bucarest, Roumanie) - Les parures métalliques des paysannes de la région des Pădureni (Roumanie)
 Paul Henri STAHL (Paris, France) - La "vraie" définition des sciences sociales
 Les portraits de Valeriu Butură, Jan Mjartan, Vasil Marinov, Mihai Pop
NOTES :
 Dan MARTIN (Arad, Roumanie) - La veillée des morts
 Dejan DIMITRIJEVIC RUFU (Paris, France) - Les déesses du destin
 Irène TOUNDASSAKIS (Athènes, Grèce) - Distiques d'Andros
 Luigi ZA (Lecce, Italie) - "Berceuse" et "Complainte de la Vierge"
 Cornelia ZARKIAS (Athènes, Grèce) - "Thesis" de la fraternité d' Ai Mina
 Genevieve ZOIA (Paris, France) - La vie d'une Saracatsane
 COMPTES-RENDUS :

Nr.15. Paris, 1990, 194 pp.

- Paul H. STAHL (Paris, France) - La révolution

Mouette BARBOFF (Paris, France) - Du pain domestique au pain artisanal
 Elena COJOCARU - Les Turcs d'Ada-Kaleh)
 Victor ESKENASY - Bucarest 1859. Fragments autobiographiques inédits de Moses Gaster
 Jeanine FRIBOURG - Le 'Dance'
 Ion GODEA - L'élevage, au village de Bârsa
 Galina KABAKOVA - L'enfant naturel dans la nature et la société
 Zoja KARANOVIĆ - Fact and Fiction in today's Stories of Buried Treasure
 Denis LABORDE - L'improvisation orale au Pays Basque. Le 'Bertsulari'
 Demetrios LOUKATOS - Le deuil et la solidarité des parents, en Grèce
 Catherine LUTARD - Le mariage au Monténégro. Témoignages
 Miroslava MALEŠEVIĆ - Sexual Maturation of Girls. Puberty Rites in a Traditional Serbian Village
 Francesca MANNA - Rom abruzzesi di Pescara
 Liviu MARCU - Le cycle de vie dans les communautés villageoises roumaines
 Andrei OIȘTEANU - L'utilisation des plantes narcotiques et hallucinogènes par les Gêto-Daces et les Roumains
 Ioannis SIDERIS - La 'gynécocratie'. Fêtes et rituels de la Macédoine grecque
 Paul H. STAHL - A qui appartient l'enfant? Parenté ou propriété
 Răzvan TEODORESCU - Zwei Fälle deutscher Einwirkung in den rumänischen Raum
 Fotini TSIBIRIDOU - Le temps d'une vie
 Cornelia ZARKIAS - Parenté, habitat et espace, au village de Skiros
 Jane Dick ZATTA et Leonardo PLASERE - Stealing from the Gaço. Some Notes on Roma Ideology
COLLECTIVISATION ET PRIVATISATION :
 Dănuț CRĂCIUN et Ilie PETRIA - L'enterrement d'une Coopérative Agricole de Production
 Nikola F. PAVKOVIĆ - La propriété communautaire en Yougoslavie contemporaine
 Henri H. STAHL - Les crises post-dictatoriales de chaos social
COMPTE-RENDUS :

Nr.16. Paris, 1992, 75p.

Paul H.STAHL (Paris, France) - « Je ne l'ai pas su »
 Elefth. P. ALEXAKIS (Athènes, Grèce) - L'épouse secondaire ou la stratégie du patrilignage en Grèce
 Mihai COMAN (Bucarest, Roumanie) - La chasse héroïque
 Iordan DATCU (Bucarest, Roumanie) - Valer Butură et la culture spirituelle du peuple roumain
 Galina KABAKOVA (Moscou, Russie) - Les femmes-réceptifs, les enfants-produits
 Zoja KARANOVIĆ (Beograd, Yougoslavie) - Saint Sava and Legendary Folk Stories
 Georges NIKOLAKAKIS (Lesbos, Grèce) - La litanie dans le Lassithi, Grèce
 Lorenzo RENZI (Padova, Italie) - Analogies dans les contes de fées occidentaux et orientaux
 Paul H. STAHL (Paris, France) - Les règles de vie dans les anciennes communautés villageoises européennes
COLLECTIVISATION ET PRIVATISATION :
 Vasil GARNISOV (Sofia, Bulgarie) - Identité et rites de funérailles à l'époque du totalitarisme
 Gheorghe ȘIȘTEȘTEAN (Zalău, Roumanie) - Les pommiers aux roses
COMPTE-RENDUS

Nr.17. Paris,1993, 77p.

(Paul H.STAHL) - L'Europe Orientale. 1993
 Mouette BARBOFF (Paris, France) - La récolte du seigle à Castro Laboreiro
 Zoja KARANOVIĆ (Belgrade, Serbie) et Liudmila LONGAN (Moscou, Russie) - Woman's Initiation in Russian and Serbian Wedding Rites
 Sanda LARIONESCU (Bucarest, Roumanie) - Le rôle de la famille et du village dans les rites funéraires roumains
 Z. N. MARGARI (Athènes, Grèce) - L'arbre sacré d'Aghios Therapon, à Lesbos
 Jose MARTINEZ (Zambrana-Alava, Espagne) - Les unités sociales de résidence dans la vallée d'Aramaio, Pays Basque

Gheorghe SISEȘTEAN (Zalău, Roumanie) - Maison et groupe domestique étendu au village de Șant
 Bill STERLUND (Londres, Angleterre) - Serbian Nationalism. History and the 'New Europe'
 Irini TOUNDASSAKIS (Athènes, Grèce) - Le veuvage et le remariage au village de Vourkoti (Andros)

COLLECTIVISATION ET PRIVATISATION :

Paul H. STAHL (Paris, France) - La distribution des terres

COMPTE-RENDUS

Nr.18. Paris, 1995, 75p.

Zoja KARANOVIĆ - Ritual and Poetry in the Serbian Wedding Ceremonies

Sokol KONDI - Le rituel de la mort; Dukagjin, Albanie

Mihail MIHALCU et Ioana ZMEU - The Patterns used by Medieval Romanian Painters

Andrei OIȘTEANU - The Anthropology of Traditional Habitation in Romania

Paul PETRESCU - The Vernacular Architecture of Dobruja

Paul H. STAHL - Muntenia, le pays de la montagne

COMPTE-RENDUS

Nr.19. Paris, 1996, 73p.

Paul H. STAHL - La lettre de l'évêque

Constantin BĂRBULESCU - Tombes et cimetières, à Onicești, Transylvanie

Emilia COMIȘEL - Eléments communs dans la musique des peuples balkano-danubiens et méditerranéens

Zoja KARANOVIĆ - The Language in the Wedding Ritual Space; Colour and Sign

Sokol KONDI - Le rituel de la mort; Dukagjin, Albanie; Ile partie

Sanda LARIONESCU - Le rituel funéraire roumain; les pains rituels

Andrei OIȘTEANU - The Beauty binding the Beast. A less Known Motif of the Romanian and European Mythology and Art

Noëlle PEREZ-CHRISTIAENS - Le 'chapeu' du 'descarregador de peixe' de Setubal

Nr.20. Paris, 1998, 91p.

Cristina CODARCEA - Donation religieuse et stratégie lignagère, Valachie, XVIIe siècle

Kamen DONTCHEV - Les contrats dans la coutume de la Bulgarie du nord-ouest 1878-1940

Zoi MARGARI - Les coutumes du Nouvel An, Neo Monastiri-Domokou, Thessalie

Maia ROBU - La transmission du savoir populaire, Moldavie de l'Est-Bessarabie

Paul H. STAHL - Les Albanais; la région tribale

COMPTE-RENDUS

Nr.21. Paris, 1998, 95p.

(Paul H. STAHL) - Avant propos

Eleftherios P. ALEXAKIS - Le sang et l'huile. Parenté naturelle et parenté spirituelle chez les Arvanites d'Attique, Grèce

Julius BIELZ - L'art populaire des Saxons de Transylvanie

Dejan DIMITRIEVIĆ-RUFU - 'Ajvatovica' d'hier et d'aujourd'hui

Zoe GOSMA-KAZAZAKIS - La vie et le travail des veuves en Attique du nord-est; XIXe et XXe siècles

Herbert Hans HOFFMANN - Les églises fortifiées des Saxons de Transylvanie

Nikola F. PAVKOVIĆ - La succession dans la coutume des Slaves du sud

Paul H. STAHL et Dario BENETTI - La sage-femme et le baptême précipité

COMPTE-RENDUS

Nr.22. Paris, 2000, 73p.

Kamen DONTCHEV - La place des femmes dans le droit coutumier bulgare; leur rôle dans la transmission successorale

Gheorghe ȘIȘEȘTEAN - Collectivisation et vie quotidienne; mémoires d'un paysan

Paul H. STAHL - Les sept lignages; structures sociales archaïques et modèles numériques

Stelu ȘERBAN - Zăbala, a Village from Transylvania; its Kinship Structures

Cătălina VELCULESCU et Ileana STĂNCULESCU - Animaux et parangons dans les monastères moldaves du XVIIe siècle

Lelioara ZAMANI - Les marchands ambulants de Bucarest ; fin du XIX-ème siècle, début du XX-ème

Nr.23. Paris, 2001, 79p.

Eleftherios P. ALEXAKIS - From Folklore and Ethnography to Ethnology : a Difficult Path in the Balkan Countries

Ekaterina ANASTASSOVA - Les Valaques de Bulgarie ; ethnicité et nation)

Kamen DONTCHEV - Le système successoral coutumier dans la société rurale bulgare

Ștefan DORONDEL - Cultural Change and Social Meanings to the Romanian Peasants from Lăpuș

Zoja KARANOVIC et Vesna KATIC - The Role of Young People in Cultural Change in Village Communities

Gheorghe ȘIȘEȘTEAN - De l'organicité à la décomposition démographique ; une analyse du milieu villageois de la Transylvanie du Nord-Ouest

Cătălina VĂTĂȘESCU - La terminologie albanaise du mariage : contribution

Nr.24. Paris, 2001, 75p.

Areti DEMOSTHENOUS - The Potential of Peaceful Co-existence among the Cypriot Communities in the New Millenium

Kamen DONTCHEV - Le droit foncier coutumier dans les villages bulgares 1878-1950

Andromaqi GIERGJI - La chemise « dalmatica », un élément paléochrétien

Rusalin IȘFANONI - La fonction magique d'un bijou féminin au Pays des Pădureni

Jiři LANGER - Moravian Walachia ans Views of Walachian Colonization in the Western Carpathians

Gheorghe ȘIȘEȘTEAN - Une collectivisation agressive (département de Sălaj, Roumanie)

Nr.25. Paris, 2002, 82p.

(Paul H.STAHL)– Prophéties du XX-e siècle

Eleftherios P. ALEXAKIS - “Vitore” ou l'esprit de la maison. La construction symbolique de la famille et de la parenté chez les Arvanites d'Attique (Grèce)

Marin CONSTANTIN - Social Categories and Trading Specialisation in a Bucharest Marketplace

Andromaqi GJERGJI - Le costume albanais dans le contexte sud-est européen

Zoja KARANOVIC, Liliana PEŠIKAN-LJUŠTANOVIC - Spinning ans Weaving in Serbian Oral Tradition. Vestiges of mythical and religious Beliefs

Mihail MIHALCU, Mihaela D. LEONIDA - Adhesive Materials used in Gilding by romanian Icon Painters

Paul H. STAHL - La vie sociale des Juifs de Jassy. Quelques observations (1755-1825)

Cătălina VĂTĂȘESCU - Termes roumains et albanais pour „laitage”

Nr.26. Paris, 2003, 96p.

(Paul H. STAHL) - Absurdus, Ignotus et Iratus

Panayota CHRISTARA – Fêtes, danses et chansons traditionnelles à Ierissos (Chalcidique)

Marin CONSTANTIN – Montaillou – Tilișca. Analyse comparée du mode de vie pastoral

Cristina FENEȘAN – Les mémoires d'Osman Agha de Timișoara. L'identité islamique face à l'identité chrétienne

Zoja KARANOVIC – Students demonstration slogans. Forme and Symbols of Carnival Language

Vasil MARINOV – L'habitat des Karakatchanes de Bulgarie

Nikola F. PAVKOVIĆ – Dimension humaine et monde animal dans la culture serbe

Florența POPESCU – Les monuments funéraires du cimetière des héros de la révolution roumaine de 1989

Radu RĂUTU et Tudor-Andrei RĂUTU – Les « Geavrele » du village de Morteni. La pérennité d'une confrérie traditionnelle

Nr.27. Paris, 2004, 74p.

- Marin CONSTANTIN – Roundtable in the human Resources Management. An Applied Anthropological Experiment in the Rocar Factory (Bucharest)
Iancu FILIPESCU – « Pays », confédération tribale, confédération villageoise. Unités sociales archaïques roumaines et européennes
Mihail MIHALCU et Mihaela MIHALCU – About some vegetal materials used in painting and manuscript during the middle ages in Romania
Radu RĂUTU, Viorica NICOLAU, Mircea GHIORGHIU et Valentin TOMA – Création et involution. Les coordonnées populaires de l'expérience du sacré
Paul Henri STAHL – Appartenance ethnique et confession religieuse. Exemples du sud-est européen

Nr.28. Paris, 2004, 95p.

- (Paul H. STAHL) - Conseils ethnologiques pour généraux ignorants
Ekaterina ANASTASSOVA – L'offrande des morts adressée aux vivants
Constantin BĂRBULESCU et Paul H. STAHL – Sang, consanguinité et structure sociale
Kamen DONTCHEV – Le droit coutumier de la famille en Bulgarie du Nord-Ouest
Stjefen GJEČOV – « Coutumes depuis la mort jusqu'à la tombe, et coutume des lamentations jusqu'à la 'gjama' des vêtements » (1900-1907). Traduction de Sokol Kondi
Alexandru OFRIM – Représentations et pratiques de l'écrit dans l'ancien village roumain

Nr.29. Paris, 2005, 92p.

- Dimitar BOŽILOV - Les Juifs séphardes de Bulgarie. Contribution
Ion CHELCEA et Septimiu CHELCEA - Psychosociological Interpretation of the Myth-Legend on Negru-Vodă
Mihail MIHALCU et Mihaela LEONIDA - Concerning the Fresco Technique used by the Romanian Medieval Painters
Nikola PAVCOVIĆ - La propriété communautaire en Yougoslavie contemporaine
Henri H. STAHL et Paul H. STAHL - Les crises « post-dictatoriales » de chaos social
Stelu ȘERBAN - A Comparaison of Csango and Vlach Civic Identities
INTERVIEWS:
Marin Marian BĂLAȘA - Why am I Studying the East ? An International Inquiries

Nr.30. Paris, 2006, 88p.

- P. H. STAHL - Histoires troubles de Valachie (en guise d'introduction)
Roswith CAPESIUS - Les intérieurs des maisons rustiques turques et tatars de la Dobroudja (Roumanie)
Lozinca IORDANOVA, Petar PETROV - Anciens monuments funéraires de Bulgarie
Mihail MIHALCU, Mihaela D. LEONIDA - The Fresco Technique, used by the Romanian Medieval Painters
Paul PETRESCU - Maisons rurales musulmanes dans la Dobroudja roumaine
Radu RĂUTU - Connotations traditionnelles dans le milieu mental et culturel roumain
Paul H. STAHL - L'église et la maison. Les rituels de construction parallèles
Șerban VOINEA (Gaston BOEUVÉ) - La bolchevisation de la Roumanie. Aspects de la soviétisation en Roumanie. La politique anglo-saxonne dans le sud-est européen

Nr.31. Paris, 2007, 103p.**LES CODES DU MONTENEGRO:**

- Paul Henri STAHL - Les anciens codes du Monténégro. Coutume orale, coutume écrite, XVIII-XIX^{èmes} siècles
F. LENORMANT - Turcs et Monténégrins. Le Code du Monténégro – 1796
Henri DELARUE - Le Monténégro. Le Code du Monténégro – 1855
Balthasar BOGIŠIĆ - Code général des biens pour la Principauté de Monténégro
Rodolphe Dareste - Introduction
Le Code de 1888 (sélection)

Irina STĂNCULESCU - Balthasar Bogišić - Les coutumes des Slaves du sud. Contribution

LA BESSARABIE (République de Moldavie):

Șerban VOINEA - En feuilletant les documents diplomatiques. Le pacte Ribbentrop-Molotov

La commémoration de Ștefan cel Mare

Etienne le Grand et les communistes

Maia ROBU - L'actualité de l'œuvre de Henri H. Stahl pour la recherche en République de Moldavie

Nina MALER - Le génocide staliniste et le phénomène du « mancurtisme »

VARIA:

Virgil CÂNDEA - Les Roumains et le Mont Athos

Mihail MIHALCU, Mihaela D. LEONIDA - Black Organic Pigments. Known, Prepared and Used by the Romanian Medieval Painters

Gheorghe ȘIȘEȘTEAN - Orthodoxes et gréco-catholiques roumains de Hongrie : Entre construction et reconstruction identitaire

Monica ȘIȘEȘTEAN - La « communauté de fortune » et « la collectivité traditionnelle » roumaine

PAUL H. STAHL

(4 mai 1925 – 16 septembre 2008)

1948 - obtention du diplôme de maîtrise en philosophie (avec comme option principale la sociologie) à l'Université de Bucarest, sous la direction des professeurs Dimitrie Gusti et Henri H. Stahl.

1948-1953 - chercheur scientifique, ensuite chef de la section sociale et directeur adjoint du Centre de recherches psycho-médico-pédagogiques du Ministère de l'Enseignement de Bucarest.

1949-1953 - recherches sur le milieu social des tuberculeux (enquête effectuée dans la commune de Militari, près de Bucarest). ROUMAINES

1953-1963 - chercheur scientifique à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie Roumaine.

1953-1963 - chercheur à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie où il étudie l'art paysan.

1963-1969 - chef de secteur et ensuite chef de la section d'ethnologie, de folklore et d'histoire de l'art, de l'Institut d'études sud-est européennes de l'Académie roumaine.

1969-1998 - directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Son premier domaine de recherches est l'„Ethnologie de l'Europe du Sud-Est” ; il sera complété dans les années 80 par un autre domaine d'études intitulé „Anthropologie juridique des sociétés traditionnelles européennes”.

1970-1993 - professeur à la Sorbonne (Université René Descartes) où il présente un cours intitulé "Ethnologie de l'Europe du Sud-Est". Au début des années 80, il met en place pour la première fois en France une option „Sociologie et ethnologie de l'Europe”, ce qui le conduit à renommer son cours, „Introduction à la sociologie et à l'ethnologie européennes”.

1970-2008 – membre du Laboratoire d'Anthropologie Sociale, au Collège de France.

1986 – reçoit les „Palmes Académiques”

1993 - élu membre d'honneur de l'Académie Roumaine.

1997 - doctor honoris causa de l'Université de Sibiu.

1999-2008 – directeur de l'Institut des Etudes Sud-Est Européennes de Bucarest.

2006 - doctor honoris causa de l'Université de Oradea.

Paul H. Stahl est né dans une famille illustre d'intellectuels roumains d'origine française, tous liés aux sciences sociales. Il suit les cours de la Faculté de philosophie (option sociologie) ; élève de Dimitrie Gusti et d'Henri H. Stahl, il fait partie de la dernière génération de sociologues formés à l'école sociologique de Bucarest, la plus connue à l'intérieur comme à l'extérieur du pays avant l'interdiction de la sociologie en 1948. Trois des principes de base de cette école transparaissent de manière récurrente dans ses travaux : le lien permanent avec le terrain, la collaboration avec l'ensemble des sciences sociales, le lien spécifique qu'entretient la sociologie avec l'histoire. À ces principes qui font partie du patrimoine commun de l'école, il a ajouté la préoccupation permanente d'intégrer la société roumaine dans le contexte européen. De même que la linguistique nous montre à quelle famille appartient la langue roumaine, et donc avec quelles autres cultures et quels autres peuples nous sommes parents, de même l'histoire et la sociologie doivent-elles rapprocher les formes de vie sociale roumaines de celles des autres peuples. L'exigence de ne dire que la vérité l'a conduit, lorsqu'il ne pouvait communiquer les résultats exacts des études qu'il entreprenait, à préférer ne pas les présenter plutôt que d'accepter une présentation entachée d'inexactitudes. Le résultat est que neuf volumes qu'il a signés seul ou en collaboration ont été interdits avant impression, ou retirés des librairies et mis au pilon dans les années 50 et 60.

Attiré par les innovations de la recherche sociologique, il présente en avril 1948, dans le cadre de l'Institut social roumain, une communication intitulée : « La monographie sociologique et la

méthode statistique représentative », dans laquelle il cherche à apporter un élément nouveau à la méthode qui permettrait d'arriver à ce que souhaitait Dimitrie Gusti, la connaissance d'ensemble du pays. La communication est bien reçue, surtout par le professeur Gusti, qui devait lui offrir la possibilité de se rendre en France avec une bourse offerte par le spécialiste français de la méthode statistique représentative, Jacques Stoetzel. Il n'obtint toutefois pas la permission de sortir du pays et ce fut ensuite la sociologie elle-même qui fut interdite et l'Institut social roumain fermé.

La première recherche qu'il entreprend et qu'il mène à peu près jusqu'à son terme suit les principes que nous avons mentionnés de l'école sociologique. Nommé collaborateur d'un Centre de recherches psycho-médico-pédagogiques où il devait s'occuper des problèmes familiaux des enfants des écoles élémentaires, il transforme son travail en une recherche visant à répondre à une question d'intérêt général : dans quelle mesure le milieu familial influence-t-il l'activité des élèves à l'école ? L'étude pouvait conduire à préciser le rôle de deux éléments. À travers une recherche réalisée au début de chaque année scolaire, on devait déterminer la situation familiale de tous les élèves du premier niveau. Ces données, basées sur la corrélation entre les facteurs sociaux et les résultats scolaires facilitaient l'identification des élèves qui ne pouvaient faire des études dans de bonnes conditions. Une fois connus les élèves à problèmes, ils devaient être aidés grâce à un dispositif spécial qui relevait à la fois de la pédagogie et de l'assistance sociale. L'utilisation expérimentale sur une classe d'élèves du formulaire d'enquête sociale, accompagnée du classement des élèves en quatre groupes établis sur des critères sociaux en début d'année scolaire, lui a permis en fin d'année de montrer l'intérêt de prévisions fondées sur des critères sociaux, prévisions confirmées par les résultats scolaires obtenus à la fin de l'année. La mise en relation des deux classements (social et scolaire) date de la fin de l'année 1953, mais en février de la même année il avait été mis fin aux activités du Centre de recherches suite à la parution d'un article dans *Scântea*, le journal du parti communiste. Les matériaux réunis jusqu'alors furent interdits et envoyés au feu ; seule une partie des données sociales ont échappé à la destruction, cachées pendant un demi-siècle par celui qui les avait recueillies, et publiées ensuite (*Familia și școala*, Bucarest, 2003). Il faut rappeler également que, à une époque où les informations à caractère social étaient devenues source de désinformation, cette enquête effectuée sur le milieu social bucarestois dans des milliers de familles est probablement la plus vaste enquête véridique de ces temps pendant lesquels le pays était occupé et le régime une dictature.

George Oprescu, devenu académicien et directeur d'un institut d'histoire de l'art, avait organisé dans son institut une section d'histoire de l'art dans laquelle il accueillit plusieurs anciens élèves et collaborateurs de Dimitrie Gusti. Paul H. Stahl est nommé chercheur scientifique dans cette section et a ainsi la possibilité de parcourir le pays et d'étudier l'art populaire. Il choisit comme sujet principal la maison paysanne, c'est-à-dire le domaine qui lui permet le plus facilement de conserver un lien avec les aspects de la vie sociale et avec ce qu'il avait appris à la faculté. Ainsi, durant plus de vingt ans, il parcourt les villes et surtout les villages du pays : le résultat de ses études est paru dans une série de volumes qui enrichissent de manière substantielle la connaissance de notre culture paysanne.

On reconnaît dans ces publications deux des idées qui devaient se retrouver par la suite tout au long de son activité : le souci de faire connaître la culture roumaine au niveau international et l'idée que le fait social ne doit pas être examiné seulement de manière statique mais aussi dans son évolution historique. Ainsi, alors que le classement habituellement retenu répartit le pays en zones dans lesquelles apparaît un type de maison unique, lui répartit les maisons en groupes qui évoluent. Le lien avec l'histoire, ou plus précisément avec l'idée d'évolution, est évident ; une synthèse est publiée dans un volume publié à Sibiu (*Planurile caselor românești țărănești*, 1958).

Connu par ses travaux et surtout par l'intérêt qu'ils ont suscité, il est invité par Mihai Berza à diriger la section « Ethnologie, folklore et histoire de l'art » du tout nouvel Institut d'études sud-est européennes, récemment créé. Là, ses efforts pour faire reconnaître la culture des paysans roumains au niveau international deviennent encore plus visibles. À ses centres d'intérêt des années précédentes liés

à l'art populaire s'ajoutent des préoccupations toujours plus orientées vers les aspects sociaux. L'interdiction de publier un nouveau volume, ainsi que plusieurs articles, de même que l'interdiction de participer aux colloques ou congrès organisés en dehors des zones sous domination soviétique le déterminent à partir en 1969 en France.

Après une année particulièrement difficile en raison de soucis d'ordre matériel, il est reçu par Fernand Braudel à qui il expose un programme de travail qui tenait à la fois de l'histoire et de la sociologie : les relations entre d'une part la culture paysanne et d'autre part celle des boyards et des familles royales durant les derniers trois siècles en Europe du Sud-Est. Bien reçu, il est nommé en 1970 directeur d'études à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Interrogé par Braudel sur le titre de la direction d'études qu'il serait amené à conduire, il propose comme titre « Sociologie de l'Europe du Sud-Est » ; Braudel lui conseille toutefois d'utiliser le mot « ethnologie » dans la mesure où la proposition ainsi formulée serait plus facilement acceptée. Il conservera dès lors ce titre pour la direction d'études qu'il conduira. Dans les années 80, il tient une nouvelle série de cours dans le cadre d'un nouveau séminaire dont il assure la direction, le premier à l'EHESS, avec pour titre « Anthropologie juridique de l'Europe ».

Un an plus tôt il avait également commencé à enseigner à l'Université René Descartes (Sorbonne) toujours avec ce même intitulé « Ethnologie de l'Europe du Sud-Est », mais sa fonction principale restera à l'EHESS.

À Paris ses anciennes préoccupations comparatistes ainsi que les liens avec l'histoire sont devenus l'axe principal de son orientation. Les titres de ses cours à l'EHESS, qui varient d'une année à l'autre, montrent une grande diversité de sujets d'où la préoccupation pour son pays d'origine ne manque jamais. À la Sorbonne il tient le même cours plusieurs années de suite mais à partir de 1981 il met en place une nouvelle chaire, option « Sociologie et ethnologie de l'Europe », la première de ce type dans une université française. Sa collaboration avec les universités étrangères est constante, surtout avec les italiennes ; par exemple, à Rome (La Sapienza) il fera un exposé sur les études effectuées dans une vallée de montagne italienne en insistant sur les problématiques des structures sociales ; à Macerata il présentera un cours d'anthropologie juridique, et ainsi de suite.

La recherche de terrain continue d'occuper une place tout aussi essentielle tant dans ses préoccupations que dans ses cours. Année après année il visite et il étudie différents pays européens, ceux du Sud-Est européen restant toutefois au centre de ses préoccupations.

Il effectue également deux voyages d'études hors du continent, en Inde et au Brésil. Les études publiées reflètent les deux traits distinctifs que nous rappelions en introduction, le comparativisme et les liens avec l'histoire. En collaboration avec les sociologues de l'Université de Trente il recueille et publie trois volumes de « statuts », ensemble des règles de fonctionnement des communautés villageoises de la région, qui couvrent la période des XIII^e au XIX^e siècles. Il justifie dans la préface leur publication, montrant que pour un sociologue la publication des données de terrain est tout aussi importante que la publication des documents écrits pour un historien. Tels qu'ils se présentent, par leur caractère exhaustif (la publication inclut toutes les anciennes règles de fonctionnement), ils intéressent tout à la fois les sociologues, les ethnologues, les historiens, les juristes.

C'est dans le même sens qu'il faut interpréter la publication des trois volumes (cosignés avec Massimo Guidetti) dédiés aux communautés européennes de famille, de village, de vallée. Il s'agit d'études parues sur ces questions au XIX^e siècle ; de nouveau, sociologues, historiens, juristes, ethnologues, économistes collaborent pour définir et enrichir un domaine commun en voie de constitution. Ces publications sont également intéressantes du fait qu'à cette époque se fondaient de nouvelles disciplines sociales (sociologie ou ethnologie par exemple), qui devaient s'éloigner de la discipline plus ancienne qu'était l'histoire. Si deux de ces publications concernent l'Europe dans son ensemble, la troisième s'arrête sur l'Italie. Paul Henri Stahl envisageait de publier dans le même esprit un volume sur les communautés françaises mais il n'a malheureusement pas pu mener à bout ce projet,

resté inachevé.

En 1986 paraissent deux volumes dans lesquels les études de terrain dominent, tous deux dans une optique comparatiste. Le premier s'intitule *Histoire de la décapitation* et traite du sujet dans l'ensemble de l'ancien Empire ottoman. Le titre originel du travail, *Anthropologie historique et sociale du crâne*, était plus fidèle au contenu mais l'éditeur en a décidé autrement. De nouveau, l'histoire, l'histoire de la religion et du droit, la sociologie, l'étude des usages sont présents. La même année paraît aux Etats-Unis le livre intitulé *Household, Village and Village Confederation in South-Eastern Europe* », étude qui sera également publiée en version italienne à Messine et en version roumaine à Bucarest. S'il existait déjà des études sur l'ensemble du Sud-Est européen dans le domaine de la langue, de l'histoire, de l'art ou de la religion, le livre de P. H. Stahl est le premier qui traite des structures sociales. On doit interpréter dans le même sens le livre paru aux Etats-Unis et cosigné avec ses doctorants portant sur le nom et son lien avec les structures sociales (*Name and Social Structure*, Boulder, 1998). Il était déjà paru des études isolées sur le nom et son mode de fonctionnement, ou sur ses liens avec la structure sociale, mais cet ouvrage est le premier qui présente un caractère d'ensemble. L'auteur associe ainsi une étude sur le Sud-Est européen à des études sur le nom dans les pays occidentaux. Histoire et sociologie se donnent à nouveau la main pour traiter un sujet encore insuffisamment étudié chez nous.

L'étude d'une vallée des Alpes italiennes (*Le radici di una valle alpina. Antropologia storica e sociale di Val Tartano* ; Sondrio, 1995) lui donne l'occasion de réunir encore une fois ces deux disciplines, qui selon lui traitent le même objet mais se concentrent sur des moments historiques différents, le passé et le présent. Les problèmes habituellement traités par la sociologie, l'ethnologie, l'anthropologie sociale prennent une forme historique et couvrent la période comprise entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e.

Le principe d'une analyse *in vivo* non pas de formes fixes mais de leur évolution se manifeste dans toutes les publications. Nous avons mentionné plus haut son emploi dans le classement des maisons roumaines ; nous le retrouvons à de multiples reprises dans le classement des types de famille ou des groupes domestiques.

Original et novateur, le travail de Paul H. Stahl permet à la science roumaine de se mettre au niveau des plus récentes études de l'Europe occidentale ; si en France le nom de Jacques Le Goff s'impose à partir des années 60, celui de Julio Caro Baroja en Espagne à partir des années 50, l'école de Dimitrie Gusti peut faire état de ces préoccupations de sociologie (anthropologie) historique dès la fin des années 20. C'est à cette époque qu'apparaissent les premières études signées de Henri H. Stahl sur le *Pays de Vrancea*, études qui allaient conduire à la monographie portant sur le village de Nerej, parue en 1939 en trois volumes en français, et toujours non traduits en roumain.

Les efforts de Paul H. Stahl s'inscrivent ainsi dans une ligne de développement général des sciences sociales parmi les plus novatrices et les plus productives qui soient, dans une orientation qui prend également de plus en plus de place dans notre pays et dont l'objectif est non seulement de placer nos recherches au niveau de celles des autres pays mais aussi de mettre en lumière des aspects trop peu connus de notre passé et de notre présent.

PUBLICATIONS

T O M E S

- 1955 - (avec Paul Petrescu et Anton Dâmboianu) ARHITECTURA DIN MUZEUL SATULUI (L'architecture du Musée du village). Bucarest, Editura Tehnică, 98 pp.
- 1956 - (avec Paul Petrescu) CERAMICA DIN HUREZ (La poterie du village de Hurez). Bucarest, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA), 41 pp., 33 planches.
- 1956 - (avec Florea Stănculescu, Adrian Gheorghiu et Paul Petrescu) ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. REGIUNEA HUNEDOARA (L'architecture populaire roumaine; la région de Hunedoara). Bucarest, Editura Tehnică, 123 pp.
- 1957 - (avec Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu et P. Petrescu) ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. REGIUNEA PLOIEȘTI (L'architecture populaire roumaine; la région de Ploiești). Bucarest, Editura Tehnică, 155 pp.
- 1957 - (avec Paul Petrescu) ARTA POPULARĂ ÎN R.P.R. PORT, CUSĂTURI, ȚESĂTURI (L'art populaire en Rép. Populaire Roumaine. Costumes, tissus, broderies), les chapitres consacrés aux Turcs, Tatares, Lipovanes, Bulgares et Aroumains. Bucarest, ESPLA, pp.119-150.
- 1957 - (avec Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu et P. Petrescu) ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. DOBROGEA (L'architecture populaire roumaine; la région de Dobrogea). Bucarest, Editura Tehnică, 107 pp.
- 1958 - (avec Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu et P. Petrescu) ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. REGIUNEA PITEȘTI (L'architecture populaire roumaine; la région de Pitești). Bucarest, Editura Tehnică, 275 pp.
- 1958 - (avec Paul Petrescu) LOCUINȚA ȚĂRANULUI ROMÂN (La maison du paysan roumain). Bucarest, ESPLA, 271 pp. (Ouvrage détruit par la censure; envoyé au pilon).
- 1958 - PLANURILE CASELOR ROMÂNEȘTI ȚĂRĂNEȘTI. DIE GRUNDRISSE DER RUMÄNISCHEN BAUERNHÄUSER (Les plans des maisons paysannes roumaines). Studii și Comunicări no.9, Musée Brukenthal, Sibiu, 91 pp.
- 1958 - (avec Barbu Slătineanu et Paul Petrescu) MANUAL DE CERAMICĂ POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (Manuel de poterie roumaine). Bucarest, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 195 pp. (Ouvrage détruit par la censure; envoyé au pilon).
- 1958 - (avec Barbu Slătineanu et Paul Petrescu). ARTA POPULARĂ ÎN R.P.R. CERAMICA (L'art populaire en Rép. Pop. Roumaine. La poterie). Bucarest, ESPLA, 277 pp. (Ouvrage détruit par la censure; envoyé au pilon).
- 1959 - (avec Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu et P. Petrescu) ARHITECTURA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. REGIUNEA BUCUREȘTI (L'architecture populaire roumaine; la région de Bucarest). Bucarest, Editura Tehnică, 140 pp.
- 1963 - (avec Paul Petrescu) ARTA POPULARĂ DIN VALEA JIULUI (L'art populaire de la région de Jiu). Bucarest, Editura Academiei RPR, 589 pp. Le chapitre "Construcțiile" (Les constructions), pp. 137-178 (le texte a été fortement modifié par les éditeurs, en ajoutant des éléments politiques et en inversant l'ordre de l'exposé).
- 1966 - (avec Paul Petrescu) SCOARȚE ROMÂNEȘTI (Kilims roumains). Bucarest, ESPLA, 33 pp., 80 planches. Le même ouvrage est publié la même année en versions française - TAPIS ROUMAINS, anglaise - ROMANIAN RUGS et russe - RUMUNSKIE COVRÎI.
- 1967 - (avec Fl. B. Florescu et Paul Petrescu) ARTA POPULARĂ DIN ZONELE ARGEȘ ȘI MUSCEL (L'art populaire des régions d'Argeș et de Muscel). Bucarest, Editura Academiei R.S.R.
- 1968 - (avec Henri H. Stahl) CIVILIZAȚIA VECHILOR SATE ROMÂNEȘTI (La civilisation des anciens villages roumains). Bucarest, Editura Științifică, 100 pp.
- 1968 - FOLCLORUL ȘI ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ (Le folklore et l'art populaire roumain). Bucarest, Editura Meridiane, 52 pp., 41 planches n/b, 16 planches couleur.
Le même ouvrage est publié la même année en version anglaise: FOLK ART AND ROMANIAN

FOLKLORE :

- 1969 - MEȘTERII ȚĂRANI ROMÂNI ȘI CREAȚIILE LOR DE ARTĂ (Les artisans roumains et leurs créations artistiques). Bucarest, Editura Enciclopedică Română, 101 pp.
- 1969 - (avec Fl. B. Florescu et Paul Petrescu) ARTA POPULARĂ DE PE VALEA BISTRIȚEI (L'art populaire de la région de la Bistrita). Editura Academiei R.S.R., 250 pp.
- 1975 - ETHNOLOGIE DE L'EUROPE DU SUD-EST. Paris - La Haye; Editions Mouton, 312 pp.
- 1977 - (avec Massimo Guidetti) IL SANGUE E LA TERRA. COMUNITÀ DI VILLAGGIO ET COMUNITÀ FAMILIARI NELL'EUROPA DEL'800. Milano, Jaca Book, 626 pp.
- 1978 - (avec Massimo Guidetti) UN'ITALIA SCONOSCIUTA. COMUNITÀ DI VILLAGGIO E COMUNITÀ FAMILIARI NELL'ITALIA DELL'800. Milano, Jaca Book, 408 pp.
- 1979 - (avec Massimo Guidetti) LE RADICI DELL'EUROPA. IL DIBATTITO OTTOCENTESCO SU COMUNITÀ DI VILLAGGIO E FAMILIARI. Milano, Jaca Book, 398 pp.
- 1979 - SOCIÉTÉS TRADITIONNELLES BALKANIQUES. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES STRUCTURES SOCIALES. Paris, 258 pp., dans la collection Études et Documents Balkaniques et Méditerranéens (EDBM), vol.1.
- 1981 - (sous la rédaction de) LE MARIAGE. RECHERCHES CONTEMPORAINES SUR DES POPULATIONS BALKANIQUES. Freiburg i.Br., extrait du Buletinul Bibliotecii Române, vol.VIII (XII), nouvelle série, 1980/1981, 152 pp.
- 1983 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.6, Paris, 184 pp.
- 1984 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.7, Paris, 188 pp.
- 1986 - (sous la rédaction de) EDBM, , vol.10, Paris, 164 pp.
- 1986 - (sous la rédaction de) L'ECOLE SOCIOLOGIQUE DE BUCAREST, 1925-1948, Paris, 37 pp., dans la coll. Sociétés européennes (SE), vol.1.
- 1986 - HISTOIRE DE LA DECAPITATION. Paris, Presses Universitaires de France, 249 pp.
- 1986 - HOUSEHOLD, VILLAGE AND VILLAGE CONFEDERATION IN SOUTHEASTERN EUROPE. Trad.par Linda Scales Alcott, East European Monographs no.CC, New York, Columbia University Press, 253 pp.
- 1987 - (avec Paul Petrescu) MAISONS ET ATTENANCES DES PAYSANS ROUMAINS DE MARGINA SIBIULUI (TRANSYLVANIE). Paris, 110 pp.; dans la coll.EDBM, vol. 12. L'ouvrage est publié la même année en version roumaine: CASE ȘI ACARETURI ȚĂRĂNEȘTI DIN MARGINA SIBIULUI.
- 1987 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 13, Paris, 96 pp.
- 1987 - (sous la rédaction de) H. H. STAHL - NÉRÉJ, UN VILLAGE D'UNE RÉGION ARCHAÏQUE. MATERIAUX ET DOCUMENTS. Paris, 55 pp; dans la coll. SE, vol.3.
- 1988 - (sous la rédaction de) H. H. STAHL - POVESTIRI DIN SATELE DE ALTĂDATĂ. Paris, 167 pp., dans la coll.SE, vol.5.
- 1989 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.14. Paris, 203 pp.
- 1990 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.15. Paris, 194 pp.
- 1990 - (sous la rédaction de) ȘERBAN VOINEA. CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA SOCIAL-DEMOCRATIE ROUMAINE. Paris, 89 pp., dans la coll. SE, vol.6.
- 1990 - (sous la rédaction de) LES ROUMAINS ORIENTAUX. ROMÂNII DIN RĂȘĂRIT. Paris, 158p., dans la coll. SE, no.7.
- 1990 - (sous la rédaction de) ETUDES ROUMAINES ET AROUMAINES (ERA), vol.I, Paris-Bucarest, 158 pp.; dans la coll. SE, vol.8.
- 1990 - (sous la rédaction de) ETBM, vol.15. Paris, 194 pp.
- 1992 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.16, Paris, 74 pp.
- 1993 - TERRA, SOCIETÀ, MITI NEI BALCANI. Messina, Rubbettino Editore, 271 pp.
- 1993 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 17. Paris, 77 pp.
- 1993 - (sous la rédaction de) ERA, vol.II. Paris, 175 pp., dans la coll. SE, vol.10.
- 1995 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 18. Paris, 75 pp.
- 1995 - (sous la rédaction de) CONSTANTIN BRĂLOIU ET HENRI H. STAHL, Paris-Bucarest, 89 pp., dans la coll. SE, vol. 12(11).
- 1995 - (avec Dario Benetti) - LE RADICI DI UNA VALLE ALPINA. ANTROPOLOGIA STORICA E SOCIALE DELLA VAL TARTANO, Sondrio, Cooperativa Editoriale Quaderni Valtellinesi, 334 pp.

- 1996 - (sous la rédaction de) ERA, vol. III. Paris-Bucarest, 140 pp.; dans la coll. SE, vol.14(13).
- 1996 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 19, Paris, 73 pp.
- 1997 - LA MEDITERRANEE. PROPRIETE ET STRUCTURES SOCIALES, XIXe - XXe siècles. Édusud (Francea)-Alif (Tunisie)-Toubkal (Maroc), 88 pp.
La même étude est publiée en version italienne: UN ENCICLOPEDIA DEL MEDITERRANEO. ANTROPOLOGIA SOCIALE. LA PROPRIETÀ. (Jaca Book, Milano, 84 pp.)
La même étude est publiée en version arabe aux éditions Toubkal, 72 pp.
Une version espagnole est publiée en 1999: EL MEDITERRANEO. PROPIEDAD Y ESTRUCTURA SOCIAL EN LOS SIGLOS XIX-XX. Cidob Edicions, Icarria editorial, Barcelona.
- 1997 – ARTICOLE (reprint), vol. I (1957-1963), Paris, 216 pp., dans la coll. SE, vol.15 (14a).
- 1997 - ARTICOLE (reprint), vol. II: Articles signés avec Paul Petrescu (1955-1966), 1^{er} et II^e parties, Paris, 280 pp. (1^{er} et II^e parties), dans la coll. SE, vol.16 (15a).
- 1998 – ARTICOLE – ARTICLES - BEITRAGE (reprint), vol. III (1964-1965), Paris, 146 pp., dans la coll. SE, vol.17 (17a).
- 1998 – ARTICOLE – ARTICLES - BEITRAGE (reprint), vol. IV (1965-1970), Paris, 137 pp., dans la coll. SE, vol.18 (18a).
- 1998 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.20, Paris, 91 pp.
- 1998 - (sous la rédaction de) EDBM, vol.21, Paris, 94 pp.
- 1998 - (sous la rédaction de) NAME AND SOCIAL STRUCTURE. Examples From Southeast Europe. East European Monographs, no. DVI, Boulder, Columbia University Press, New York, 214 pp.
- 1999 - (sous la rédaction de) ERA, vol.IV. Paris-Bucarest, 97 pp.; dans la coll. SE, vol. 19 (14b).
- 2000 – (sous la rédaction de) Henri H. Stahl, SOCIOLOGIA ȘI ISTORIA. NICOLAE IORGA ȘI DIMITRIE GUSTI. Paris-Bucarest, 53 pp., dans la coll. SE vol. 20 (15b).
- 2000 – (sous la rédaction de) EDBM, vol.22. Paris, 91 pp .
- 2000 - (sous la rédaction de) ERA, vol.V. Paris-Bucarest, 80 pp.; dans la coll. SE, vol. 21 (16).
- 2000 - TRIBURI ȘI SATE DIN SUD-ESTUL EUROPEI, Ed. Paideia, București, 264 pag.
- 2001 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 23. Paris, 75 pp .
- 2001 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 24, 75 pp .
- 2001 – FAMILIA ȘI ȘCOALA. București, 1949-1952. Contribuții la sociologia educației (Famille et école, Bucarest 1949-1952. Contributions à la sociologie de l'éducation). Paris-Bucarest, 145 pp.; dans la coll. SE, vol. 24 (19).
- 2001 – (sous la rédaction de) Henri H. Stahl – GÂNDITORI ȘI CURENTE DE ISTORIE SOCIALĂ ROMÂNEASCĂ, Biblioteca Institutului Social Român, Bucarest, 250 pp.
- 2002 – (sous la rédaction de) ERA, vol. VI. Paris-Bucarest, 111 pp.; dans la coll. SE, vol. 25 (20).
- 2002 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 25. Paris, 83 pp.
- 2002 – (sous la rédaction de) CUM S'A STINS ȚARA VRANCEI (Comment c'est était le Pays de Vrancea). Paris-Bucarest, 155 pp.; dans la coll. SE, vol. 26(21).
- 2002 – (sous la rédaction de) CUM S'A STINS ȚARA VRANCEI. Nereju, sat din Vrancea. Bucuresti, Editions Paideia, 195 pp.
- 2002 – FAMILIA ȘI ȘCOALA. BUCUREȘTI, 1949-1952. CONTRIBUȚII LA SOCIOLOGIA EDUCAȚIEI, București, Editura Paideia, 168pp.
- 2002 - (sous la rédaction de) OMAGIU. VIRGIL CÂNDEA LA 75 DE ANI, Bucarest, Editura Academiei Române-Editura Roza Vânturilor, vol. I, 447 p., vol. II, 429 pp.
- 2003 – (sous la rédaction de) ERA, vol. VII. Paris, 118, pp.; dans la coll. SE, vol. 27 (22).
- 2003 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 26, Paris, 96 pp.
- 2004 – (sous la rédaction de) ȘERBAN VOINEA (1894-1969). CONTRIBUȚIE LA ISTORIA SOCIAL-DEMOCRAȚIEI ROMÂNE (Contribution à l'histoire de la social-démocratie roumaine). București, Fundația „Constantin Titel Petrescu”, 206 pp.
- 2004 – (avec Marin Constantin) MEȘTERII ȚĂRANI ROMÂNI. București, Editura Tritonic, 204 pp.
- 2004 – (sous la rédaction de) ERA, vol. VIII. Paris-Bucarest, 116 pp. ; dans la coll. SE, vol. 29 (23a).
- 2004 - (sous la rédaction de) ȘERBAN VOINEA (GASTON BOEUVÉ), NI GUERRE, NI BOLCHEVISME (Paris, 1948-1954). Paris – Bucarest, 108 pp.; dans la coll. SE, vol. 31 (24a).
Republié en version roumaine, sous la rédaction de Paul Stahl et Ion Apostol, NICI RĂZBOI, NICI

- BOLȘEVISM, Paris, 2007, 183 pp.
- 2004 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 27. Paris, 98 pp.
- 2004 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 28. Paris, 95 pp.
- 2004 – (avec Paul Petrescu) – OAMENI SI CASE DE PE VALEA MOLDOVEI (1928-1953) (Habians et maisons de la vallée de Moldova) București, Editura Paideia, 284 p.
- 2005 – Interviews avec / Interviuri cu Paul H.Stahl, prises par Franco Cesetti, Constantin Bărbulescu, Marin Constantin, Ștelu Șerban et Ștefan Dorondel, Paris-Bucarest, 133p., dans la coll. SE, vol. 32 (24b).
- 2005 – (sous la rédaction de) ERA, vol. IX, Paris-Bucarest, 98 pp., dans la coll. SE, vol. 33 (25).
- 2005 – (sous la rédaction de) EDBM, vol. 29, Paris, 91 p.
- 2005 - (sous la rédaction de) EXILUL ROMÂNESC. Documentele „Șerban Voinea” (L'exile roumain. Les documents „Șerban Voinea”), Paris-Bucarest, vol.I-II, 142 pp., dans la coll. SE, vol.34 (26a).
- 2005 – CASE ȘI ACARETURI DIN MĂRGINIMEA SIBIULUI. 1953-1958 (Maisons et dépendances de Mărginimea Sibiului), București, Editura Paideia, 107p. et 14 pl et dessins.
- 2006 – (sous la rédaction de) ERA, vol. X. Paris-Bucarest, 96 pp.; dans la coll. SE, vol. 35 (26b).
- 2006 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 30. Paris, 88 pp.
- 2006 – (sous la rédaction de) HENRI H. STAHL – OAMENI DE ALTĂDATĂ (Hommes d'autrefois), Paris-Bucarest, 120 pp.; dans la coll. SE, no. 37 (28).
- 2007 – (sous la rédaction de) HENRI H. STAHL – OAMENI DE ALTĂDATĂ, Bucarest, Editions de l'Universite, 193 pp.
- 2007 – (sous la rédaction de Paul H.Stahl și Ion Apostol) NICI RĂZBOI, NICI BOLȘEVISM (Ni guerre, ni bolchevism), Paris, s.ed., traduction du fr. par Grigore Nicolau, 184p.
- 2007 – (sous la rédaction de) Henri H. Stahl - Oameni de altădată. Editura Universității din București, 192p.
- 2007 – (sous la rédaction de) DICTATURA ȘI DEMOCRAȚIA. INTERVENȚII LA RADIO PARIS DESTINATE ROMÂNIEI. 1954-1957 (La Dictature et la Démocratie. Interventions à la Radio Paris et articles parus dans la presse, 1954-1957), Paris, s.ed., vol.I, 306p.
- 2007 - (sous la rédaction de) EDBM, vol. 31, Paris, 103 pp.
- 2008 – GASTON BOEUVÉ (ȘERBAN VOINEA), La Dictature et la Démocratie. Interventions à la Radio Paris et articles parus dans la presse, 1955-1957, Paris ; dans la coll. SE no. 38 (29), 85p.

PERIODIQUES publiés par ses soins

Etudes et documents balkaniques et méditerranéens (EDBM), Paris, 1979-2007, 32 volumes.

Sociétés européennes (SE), Paris, 1986-2006, 38 volumes.

Etudes roumaines et aroumaines (ERA), dans la coll. Sociétés européennes, Paris, 1990-2006, 10 volumes.

ARTICLES

1955

(avec Paul Petrescu) „Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe Valea Bistriței” (Éléments décoratifs des maisons paysannes dans la région de la Bistrița). Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA), no.1-2, II année, Bucarest, pp.27-43.

(avec Adrian Gheorghiu et Paul Petrescu) „Ornamentația în arhitectura populară din bazinul superior al Argeșului” (Le décor de l'architecture populaire de la région d'Argeș). ARHITECTURA R.P.R., no. 1, Bucarest, pp. 27-33.

1956

(avec Paul Petrescu) „Arhitectura populară din regiunea Suceava” (L'architecture rustique de la région de Suceava). ARHITECTURA R.P.R., no. 8, Bucarest, pp. 29-34.

(avec Paul Petrescu) „Obiecte de artă populară la expoziția cooperăției meșteșugărești” (L'art populaire dans l'exposition de la coopération artisanale). ARTA PLASTICĂ, no. 3, Bucarest, pp. 41-44.

(avec Paul Petrescu) „Arta populară din Oltenia” (L'art populaire de la Petite Valachie). ROUMANIE

D'AUJOURD'HUI, Bucarest.

(avec Paul Petrescu) „Ceramica smălțuită românească din Transilvania” (La poterie émaillée roumaine de Transilvanie”). SCIA, no. 1-2, III année, Bucarest, pp. 57-72.

(avec Paul Petrescu) „Variatatea aspectelor etnografice a popoarelor din R.P.R.” (La variété des aspects culturels des minorités vivant en Roumanie). NARODNAIA RUMUNIA, Bucarest.

1957

(avec Paul Petrescu) „Ceramica țărănească din Oltenia” (La poterie rustique de la petite Valachie). ARTA PLASTICĂ, no. 1, pp. 36-39.

(avec Paul Petrescu) „Arta populară din Dobrogea” (L'art rustique de la Dobroudja). ROUMANIE D'AUJOURD'HUI, Bucarest.

(avec Paul Petrescu) „O biserică-locuință românească” (Une église-maison roumaine). SCIA, no. 1-2, Bucarest, pp. 25-40.

(avec Paul Petrescu) „Înrăuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea” (L'influence de la vie sociale sur l'architecture rustique de la Dobroudja). SCIA, IV année, no. 1-2, Bucarest, pp. 25-40.

„Locuintele țărănești cu două caturi la Români” (Maisons paysannes roumaines à deux niveaux). SCIA, IV année, no. 3-4, Bucarest, pp. 33-57.

1958

(avec Paul Petrescu) „Arhitectura în lemn a Maramureșului” (L'architecture en bois du Maramureș). ARHITECTURA R.P.R., no. 1-2, Bucarest, pp. 48-57.

(avec Paul Petrescu) „Folk Art in the Rumanian Peasant Dwelling”. ROOPALEKHA, décembre, Delhi, pp. 63-71.

1959

„La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIXe siècle en Roumanie”. ARCHIVIO INTERNAZIONALE DI ETNOGRAFIA E PREISTORIA, vol. II, Torino, pp. 43-69.

1960

(avec Paul Petrescu) „Decorul în arhitectura populară românească” (Le décor dans l'architecture populaire roumaine). SCIA, no. 1, VII année, Bucarest, pp. 75-109.

„Porțile țărănești la Români” (Les portes cochères des Roumains). SCIA, anul VII, no. 2, Bucarest, pp. 81-106.

„Les habitations humaines sur la vallée de la Bistrița en Roumanie”. ETHNOGRAPHICA, II, Brno, pp. 67-81.

„Les «tailles calendaires» des paysans roumains”. ACTES DU VI^e CONGRES INTERNATIONAL DES SCIENCES ANTHROPOLOGIQUES ET ETHNOLOGIQUES, Paris, tome II (2^e volume), pp. 285-287.

1961

(avec Valeriu Butură et Paul Petrescu) „Die Freilichtmuseen der R.V.R.” (Les musées de plein air de la Roumanie). FORSCHUNGEN FÜR VOLKS- UND LANDESKUNDE, no. 4, Sibiu, pp. 101-108.

„Rumänische Holztoie”. KUNST IN DER RUMÄNISCHEN VOLKSREPUBLIK, 20, s.n., Bucarest, pp.68-74.

„Case țărănești din regiunea Câmpulungului” (Maisons paysannes de la région de Câmpulung). OMAGIU LUI GEORGE OPRESCU CU PRILEJUL ÎMPLINIRII A 80 ANI (volume dédié à George Oprescu), Bucarest, Editura Academiei R.P.R., pp. 523-534.

„Case țărănești din Maramureș” (Maisons paysannes du Maramureș). SCIA, VIII année, no. 2, Bucarest, pp. 339-361.

„Słońce, księżyc i gwiazdy w ludowym zdobnictwie rumuńskim XIX w.” (Le soleil, la lune et les étoiles dans l'art populaire roumain du 19-e siècle). POLSKA SZTUKA LUDOWA, vol.15, no. 7, Varsovie, pp. 27-34.

1962

„Motive decorative la porțile țărănești din raionul Reghin” (Le décor des portes cochères du département de Reghin). SCIA, no. 2, Bucarest, pp. 383-386.

„Die Befestigten Bauernhäuser in der Walachei. Ursprung und Entwicklung” (Les maisons paysannes fortifiées de la Valachie. Origine et évolution). DEUTSCHES JAHRBUCH FÜR VOLKSKUNDE, vol. 8, II^e partie, Berlin, pp. 361-367.

1963

„Vechi case și biserici de lemn din Muntenia” (Vieilles maisons et églises en bois de la Valachie). SCIA, anul X, no. 2, Bucarest, pp. 315-334.

„Casa țărănească la români în secolul al XIX-lea”. ANUARUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI, 1959-1961, Cluj, pp. 111-145

1964

„Realismul în arta populară” (Le réalisme dans l'art populaire). SCIA, no. 2, tom 11, Bucurest, pp.198-204.

„Case noi țărănești” (Maisons paysannes nouvelles). SCIA, no.1, tom 11, Bucurest, pp. 15-33.

„Din istoricul cercetărilor de arhitectură populară” (L'historique des recherches sur les maisons paysannes roumaines). REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR, IX année, no. 3, Bucurest, pp. 275-291.

„Les vieilles maisons à étage de Roumanie. Les facteurs balkaniques”. REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES (RESEE), tome II, no. 3-4, Bucurest, pp. 529-546.

1965

„La dendrolatrie chez les Turcs et les Tatares de la Dobroudja”. RESEE, tome III, no. 1-2, Bucurest, pp. 298-303.
Republié par EUROPE SUD-EST, no. XI, Athènes, 1966.

„La force motrice des moules traditionnels en Roumanie à la fin du XIXe siècle et au début du XXe”. ETUDES D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE, Bucurest, pp. 38-44.

Republié dans les TRAVAUX DU VIIe CONGRES INTERNATIONAL D'ANTHROPOLOGIE ET DE FOLKLORE (1964), 5e volume, Moscou, 1970, pp. 163-169.

„Vieilles églises en bois de Roumanie”. RESEE, tome III, no. 3-4, Bucurest, pp. 611-637.

(avec Paul Petrescu) „Olăria țărănească din Vâlcea” (La poterie paysanne dans le département de Vâlcea). SCIA, no. 1, Bucurest, pp. 159-174.

(avec Paul Petrescu) „Construcții țărănești din Vâlcea (secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea)” (Constructions paysannes dans le département de Vâlcea, XIX-e – début XXe siècles). SCIA, tomul 12, no. 1, Bucurest, pp. 131-158.

„Așezarea caselor și acareturilor pe Valea Bistriței moldovenești” (La disposition des maisons et des dépendances dans la région de la Bistrița, en Moldavie). REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR, tom 10, no. 6, Bucurest, pp. 439-443.

„Folclor și artă populară românească” (Le folklore et les arts plastiques des paysans roumains) ARTA PLASTICĂ, no. 8-9, Bucurest, pp. 439-443.

„Soarele și luna în decorul artei populare românești din secolul al XIX-lea” (Le soleil et la lune dans le décor de l'art populaire roumain du 19-e siècle). OMAGIU LUI P.CONSTANTINESCU-IAȘI, cu prilejul împlinirii a 70 ani, Editura Academiei R. P. R., Bucurest, 1965, pp. 699-708.

(avec Paul Petrescu) „Gospodării românești cu ocol întărit” (Fermes roumaines à enceinte fortifiée). STUDII SI CERCETĂRI DE ETNOGRAFIE SI ARTĂ POPULARĂ, Bucurest, pp. 193-227.

1966

(avec Paul Petrescu) „Construcții țărănești din Hațeg” (Constructions paysannes du Hațeg). ANUARUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI, 1961-1964. Cluj, pp. 95-136.

„Freilichtmuseen in Rumänien”. ETHNOGRAPHICA, no. 5-6, Brno, pp. 179-188.

1967

„Arta populară românească și arta orășenească” (L'art rustique roumain et l'art citadin). SCIA, no. 1, tom 14, Bucurest, pp. 11-21.

Republié en français avec le titre “L'art des campagnes et l'art des villes en Roumanie”. REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, no. 4, Bucurest, pp. 81-92.

„Interioare țărănești din România. Secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea” (Intérieurs paysans de Roumanie). MUZEUL BRUKENTHAL, 1817-1967, Sibiu, pp. 85-104.

„Zum Bauernhaus der Donauebene im XIX Jahrhundert”. DEUTSCHES JAHRBUCH FÜR VOLKSKUNDE, vol. 13, I^e partie, Akademie Verlag, Berlin, pp. 69-88.

„Les musées de plein air. Le choix des pièces caractéristiques”. SCHWEIZERISCHES ARCHIV FÜR VOLKSKUNDE, vol. 13, Berne, pp.5-10.

„L'enseignement universitaire de l'ethnologie en Roumanie”. ETHNOLOGIA EUROPAEA, vol. I, no. 4, Paris, pp. 302-303.

„Structures agraires en Roumanie”. Publié dans le cadre des études préparatoires du congrès FUTURIBLES (Venise 1967), Paris.

1968

„Civilizația vechiului sat românesc” (La civilisation de l'ancien village roumain). ALMANAHUL

CIVILIZAȚIEI, Bucarest, Editura Științifică, pp. 93-96.

„Bäuerliche Rundbauten in Südosteuropa. Kuppel- und Kegelhütten” (Constructions circulaires en Europe du sud-est). RESEE, tome VI, no.2, Bucarest, pp. 227-238.

1969

„Rosturile și profilul unei muzeu etnografic al Dobrogei” (La fonction et le rôle d'un musée ethnographique de la Dobroudja). TOMIS, août, Constanța.

„Constructions rustiques du XIXe siècle dans la plaine centrale de la Valachie”. ETHNOGRAPHICA, no. 7-8, Brno, pp. 117-130.

1970

„L'habitation rurale traditionnelle des Roumains”. ARCHEOCIVILISATION, no. 7-8, Paris, pp. 47-56.

„Contribution à l'étude des maisons rustiques dans la plaine du Danube au 19-e siècle”. ACTES DU PREMIER CONGRES INTERNATIONAL DES ETUDES BALKANIQUES ET SUD-EST EUROPEENNES, Sofia, pp. 1027-1030.

„Cultural Anthropology in Romania. Orientation, Organisation, Investigation, Teaching and Principal Achievements”. EAST EUROPEAN QUARTERLY, vol. IV, no.3, Colorado, pp. 319-327.

1972

„L'habitation enterrée dans la région orientale du Danube (XIXe et XXe siècles)”. L'HOMME, vol. XII, cahier 4, Paris, pp. 37-61.

„Villages colonisés et villages 'spontanés’”. Volume qui réunit les communications présentées au premier Congrès international d'ethnologie européenne, 24-28 août 1971, Paris (microédition).

1973

„L'organisation magique du territoire villageois roumain”. L'HOMME, vol. XIII, cahier 3, Paris, pp. 150-162.

„Le village traditionnel roumain et les 'coopératives agricoles collectives’”. ARCHIVES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE LA COOPERATION ET DU DEVELOPPEMENT, no. 34, Paris, pp. 252-261.

1974

„Frontières politiques et civilisations paysannes traditionnelles”. CONFINI E REGIONI. BOUNDARIES AND REGIONS. Trieste, Edizione LINT, pp. 459-465.

„Groupe domestique, maison, maisnie. Le cas roumain”. IN MEMORIAM ANTÓNIO JORGE DIAS, vol. II, Instituto de alta Cultura Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Lisbonne, pp. 401-413.

1975

„Deux communautés villageoises en Europe du sud-est”. ELEMENTS D'ETHNOLOGIE (sous la rédaction de R. Cresswell), tome I – Huit terrains, Paris, Armand Colin, pp. 249-269.

„Le testament de Maxime le Marchand (1753). Commentaires ethnologiques”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. V (IX), serie nouă, 1975/76, Freiburg i. Br., pp. 465-478.

1976

(avec Anne Vergati) „Peasant House Building and its Relation to Church Building, the Romanian Case”. THE MUTUAL INTERACTION OF PEOPLE AND THEIR BUILT ENVIRONMENT (sous la rédaction de Amos Rapoport). Paris - The Hague, Mouton, pp. 243-254.

1977

„Soi-même et les autres. Quelques exemples balkaniques”. L'IDENTITÉ (séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, 1974-1975). Paris, Bernard Grasset, pp. 287-304.

1978

„The Domestic Group in the Traditional Balkan Societies”. ZEITSCHRIFT FÜR BALKANOLOGIE, vol. XIV, Wiesbaden, pp. 184-199.

„La maisnie ('gospodăria') du paysan roumain”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. VI (X), serie nouă, 1977/1978, Freiburg i. Br., pp. 91-158.

1979

„The Rumanian Household from the Eighteenth to the Early Twentieth Century. EUROPE AS A CULTURAL AREA (sous la rédaction de Jean Cuisenier), The Hague; Paris: Mouton; New York: Aldine, pp. 209-220.

„The Rumanian Farm Household and the Village Community”. ANTHROPOLOGY AND SOCIAL CHANGE IN RURAL AREAS, The Hague-Paris-New York, Mouton, pp. 235-244.

Intervention au rapport „Anthropologie de la France et de l'Europe”. COLLOQUES INTERNATIONAUX DU

CNRS, no. 573, Paris, pp. 368-369.

„Maisons fortifiées et tours habitées balkaniques”. ETNOGRAFSKI I FOLKLORISTIČNI ISLEDVANJA, Sofia, pp. 91-99.

„Croyances communes des chrétiens et des musulmans balkaniques”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMANE, vol. VII (XI), Freiburg i. Br., pp. 79-126.

1981

„Les enfants et la pérennité de la maisnie. Quelques exemples balkaniques”. REVUE DES ETUDES ROUMAINES, tome XVI, Athènes, pp. 47-62.

1982

„La città antica e la cultura contadina nel XIX secolo”. IL NUOVO AREOPAGO, anno 1, no. 4, inverno, Roma, pp. 40-53.

„Chasseurs de têtes balkaniques (15e-19e siècles). Contribution à l'anthropologie sociale du crâne”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. IX (XIII), serie nouă, Freiburg i. Br., pp. 1-134.

„Strukturat e vjetre shoqërore Shqiptare në kuadarin e Shqërive balkanike dhe evropiane (Shek. XIX)” (Les anciennes structures sociales albanaises dans le cadre des sociétés balkaniques et européennes, 19-e siècle). KULTURA POPULLORE, no. 2, Tirana, pp. 105-111.

1983

„Eléments occidentaux, balkaniques et orientaux dans les constructions paysannes roumaines”. EDBM, vol. 6, pp. 109-137.

„L'autre monde. Les signes de reconnaissance”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. X (XIV), serie nouă, Freiburg i. Br., pp. 87-106.

1984

„Les églises en bois de la Valachie. La table des ancêtres”. EDBM, vol. 7, pp. 155-159.

1985

„La consanguinité fictive. Quelques exemples balkaniques”. QUADERNI FIORENTINI PER LA STORIA DEL PENSIERO GIURIDICO MODERNO, année 14, Milano, pp. 121-147.

1986

„Le livre des rois; la décapitation”; EDBM, vol. 10, les pp. 100-106.

„Tumulus et pyramides de corps. Contribution à l'étude de la mort collective et lointaine en Europe Orientale”. ANTHROPOS, n° 81, Fribourg, pp. 583-603.

„Les crânes d'animaux dans les croyances et l'art populaire roumain. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. XIII (XVIII), serie nouă, Freiburg i. Br., pp. 23-38.

„Il valore delle comunità din montagna” (convegno di Sondrio aprile 1986). QUADERNI VALTELLINESI, no. 20, Sondrio, 1986, pp.9-11.

1987

„L'Europa contadina”. UOMINI E TEMPO CONTEMPORANEO, vol. 3, Milano, Jaca Book, pp. 11-14.

„The Fictitious Consanguinity. Some Balkan Examples”. EDBM, vol. 13, Paris, pp. 56-66.

„Y se casaron, y tuvieron muchos hijos. La perenidad de la casa familiar”. DOTE Y MATRIMONIO EN LOS PAISES MEDITERRÁNEOS (sous la direction de J. G. Peristiany), Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, Siglo XXI de Espana Editores S.A., pp. 39-62.

„Le strutture comunitarie e la montagna”. LA MONTAGNA, UN PROTAGONISTA NELL'ITALIA DEGLI ANNI '90, Milano, Jaca Book, pp. 28-32.

„Le départ des morts. Quelques exemples roumains et balkaniques”. ETUDES RURALES, no. 105-106, janvier-juin, 1987, Paris, pp. 215-241.

„La regione tribale albanese (19° secolo - inizi del 20° secolo)”. INCONTRI MERIDIONALI, no. 2/1988, Messina, pp. 33-80.

1989

„Le comunità contadine europee; consanguineità e solidarietà”. LE ORIGINI DELLA VALTELLINA E DELLA VALCHIAVENNA, Milano, Jaca Book, pp. 95-101.

„L'onore e il sacro. Strutture sociale e spazi sacri”. ONORE E STORIA NELLE SOCIETÀ MEDITERRANEE (Atti del seminario internazionale, Palermo 3-5 dicembre 1987), a cura di Giovanna Fiume, Palermo, La Luna edizioni, pp. 23-45.

„La définition des sciences sociales. Contribution”. PROBLEMY METODOLOGICZNE ETNOGRAFII, sous

- la rédaction de Anna Zambrzycka-Kunachowicz et Leszka Dziegla. Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk-Lodz, Polska Akademia Nauk, pp. 207-217.
- (avec Paul Petrescu) „Les artisans flutistes du village de Urşani (Roumanie)”. EDBM, vol. 14, Paris, pp. 93-104.
- „La 'vraie' définition des sciences sociales”. EDBM, vol. 14, Paris, pp. 146-149.
- „I musei all'aria aperta; le forme della conservazione. Una nuova strada ormai diffusa in tutta Europa, per la valorizzazione della cultura contadina”. QUADERNI VALTELLINESI, no. 32, Luglio, Sondrio, pp. 41-45.
- „Et ils se marièrent et ils eurent beaucoup d'enfants”. LE PRIX DE L'ALLIANCE EN MEDITERRANEE, sous la dir. de John Peristiany, Paris, Éditions du CNRS, pp. 273-291.
- „La fonction de 'vieillard'. Quelques exemples de l'Europe orientale”. ESTUDOS EM HOMAGEM A ERNESTO VEIGA DE OLIVEIRA. Lisbonne, Instituto nacional de investigação científica. Centro de estudos de etnologia, pp. 791-802.
- „Strutture sociali, strutture religiose, strutture magiche”. INCONTRI MERIDIONALI, no. 3, Università degli studi di Messina, Soveria Mannelli : Rubbettino, pp. 41-66.

1990

- „L'évolution storica delle comunità di villaggio: alcuni riferimenti europei”. COMUNITA DI VILLAGGIO E PROPRIETÀ COLLETTIVE IN ITALIA E IN EUROPA (a cura di Gian Candido de Martin), Giunta Regionale del Veneto - CEDAM, Padova, pp. 325-341.
- „L'évolution historique de la communauté villageoise. Quelques repères européens”. ERA, vol. I, Paris, pp. 122-129.
- „Comptines roumaines. Numărători de copii”. ERA, vol. I, Paris, p. 137.
- „L'architecture en bois”. MONUMENTS HISTORIQUES, no. 169, pp. 37-42, Paris.
- „A qui appartient l'enfant? Parenté et propriété”. EDBM, vol. 15, pp. 119-128.
- „Les rubans des saints à San Demetrio Corone”. Quaderni di „ZJARRI” 1969-1989, année XX, no. 33, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 34-51.

1991

- „Le propriétaire des enfants”. STORIA DEL DIRITTO E TEORIA POLITICA. Annali della Facoltà di Giurisprudenza, Università degli Studi di Macerata, nuova serie, 1989 / II, pp. 843-858.
- „Tre insediamenti di Rudari in Romania”. LA RICERCA FOLKLORICA, no. 22, febbraio, Brescia, pp. 55-66. Publié avec le titre „Trois villages de Rudari”. ERA, vol. II, Paris, pp. 137-156.
- „Memorie di un ufficiale russo”. L'UMANA AVVENTURA, estate '91, Milano, Jaca Book, pp. 62-63.
- „Maison et groupe domestique étendu. Exemples européens”. ARMOS. TIMITIKOS TOMOS, Aristoteleio panepistimio Thessaloniki, Politehniki sholi - Tmima arhitectonon, vol. III, Thessalonique, pp. 1667-1692.
- „Le sang et la mort”. KÖRPER, ESSEN UND TRINKEN IM KULTURVERSTÄNDNIS DES BALKANVÖLKER (beiträge zur Tagung vom 19-24 nov. 1989 in Hamburg), herausgegeben von Dagmar Burkhart, Berlin, Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, pp. 167-182.
- „La couverture du toit dans l'architecture rustique roumaine”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE, vol. XVI (XX), serie nouă, 1990/1991, Freiburg i. Br., pp. 361-370.
- „Les communaux. Essai de classification”. ANAMNESES, no. 7 – Avec Placide Rambaud (1922-1990). Des communes rurales à la Communauté Européenne, Paris, pp. 73-76.
- „Gli statuti delle comunità” préface aux volumes 1-3 de la série CARTE DI REGOLA E STATUTI DELLE COMUNITÀ RURALI TRENTINE, DAL '200 ALLA METÀ DEL '500, a cura di Fabio Giacomoni, Milano, Jaca Book, pp. I-IX.

1992

- „Les règles de vie des anciennes communautés villageoises européennes”. EDBM, vol. 16, Paris, pp. 56-67.
- „Les maisons des groupes domestiques nombreux”. ETHNOS, no. 2, Bucarest, pp. 3-21.

1993

- „L'accouchement et le baptême. Deux formes d'apparementement hiérarchisantes”. BULETINUL BIBLIOTECII ROMÂNE. Studii și documente românești, vol. XVII (XXI), nouvelle série, Freiburg i. Br., pp. 315-338.
- „La distribution des terres”. EDBM, vol. 17, pp. 62-65.
- „Trois villages de «Rudari»”. ERA, vol. II, Paris, pp. 137-156; dans la coll. SE vol. 10.
- „La sociologie en Roumanie dans les années quarante et cinquante”. ERA, vol. II, Paris, pp. 4-9; dans la coll. SE

vol. 10.

„Colectivizarea și împroprietărirea” (La collectivisation et la distribution des terres). ERA, vol. II, Paris, pp. 157-161; dans la coll. SE vol.10.

„Les dons en tissus. Exemples sud-est européens”. THE GIFT IN CULTURE (sous la rédaction de Róza Godula), PRACE ETNOGRAFICZNE, vol. 31, Kraków, pp. 143-161.

„L'installation des fidèles dans l'église. Exemples sud-est européens”. RESEE, tome XXXI, no.1-2, Bucarest, pp.145-159.

„Les tissus médiateurs. Exemples sud-est européens”. RESEE, tome XXXI, no.3-4, Bucarest, pp.285-300.

„Les noms des princes roumains”. REVUE DES ETUDES ROUMAINES, tomes XVII-XVIII, Bucarest-Iasi, pp. 129-154.

1994

„Comunità italiane e comunità europea. Le basi sociali del rapporto tra uomo e ambiente nella società tradizionale montana”. HABITAT, UN AMBIENTE PER VIVERE, sous la rédaction de Dario Benetti, Milano, Jaca Book, pp. 45-54.

„Muntenia – țara oamenilor de la munte” (La Valachie, pays des hommes de la montagne). ACADEMICA, Bucarest, année IV, no.12 (48), oct.1994, p.8 cont.19.

Republié dans REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR, tome 41, no.1-2, 1996, Bucarest, pp.11-19.

„Le basi sociali del rapporto tra uomo e ambiente nella società traditionnelle montana”. QUADERNI VALTELLINESI, Sondrio, no. 49, 1° trimestre 1984, pp.5-11.

1995

„Muntenia. Le pays de la montagne”. EDBM, vol. 18, pp. 59-69.

„I nomi dei principi romeni”. INCONTRI MERIDIONALI, no. 1-2, Messina, pp. 7-40.

„Le choix du nom personnel. Parallèles balkaniques et méditerranéens”. ZEITSCHRIFT FÜR BALKANOLOGIE, tome 31, no.2, Wiesbaden, pp. 204-220.

„L'accouchement et le baptême. La transmission lignagère de deux formes d'apparentement”. LA PARENTE SPIRITUELLE (textes rassemblés et présentés par Françoise Héritier-Augé et Elisabeth Coppet-Rougier), Paris-Bâle, Editions des Archives Contemporaines, pp. 17-50.

1996

„'I miei' e gli 'altri'. Esempi europei”. UNIVERSALITÀ E DIFFERENZA, sous la direction de Giorgio de Finis et Riccardo Scartezzini, Milano, F. Angeli, pp. 189-205.

„Dimora e composizione del gruppo domestico”. LA DIMORA ALPINA. Atti del convegno di Varenna, Villa Monastero, 3-4 giugno 1995, sous la rédaction de Dario Benetti e Santino Langé, Cooperativa Editoriale „Quaderni Valtellinesi”, pp. 51-70.

„La sopravvivenza delle aree con tecniche produttive tradizionali”. STORIA D'EUROPA, vol. V, „L'Eta contemporanea”, a cura di Paul Bairoch et Eric J. Hobsbawn, Torino, pp. 553-568.

„La conversion incomplète. Les rituels du cycle de la vie”. DIMENSIONI E PROBLEMI DELLA RICERCA STORICA, no. 2, Roma, pp. 57-70.

„Le Pays de Vrancea (Țara Vrancei). Considérations de sociologie historique”. REVISTA DE ISTORIE SOCIALĂ, vol.I, Iași, pp.15-28.

„La lettre de l'évêque”. EDBM, no. 19, Paris, pp. 2-3

1997

(avec Dario Benetti) „La sage-femme et le baptême”. HENRI DESROCHES. TMOIGNAGES ET MAÏEUTIQUE, dans BASTIDIANA, hors-série no. 2, Paris, pp. 31-46.

Republié dans EDBM, vol. 21, 1998, sous le titre „La sage-femme et le baptême précipité”, pp. 77-86.

„Instituția „bătrânilor”. Câteva exemple din Europa Orientală”. SILVANIA, no.1, fevrier 1997, Zalău, pp.6-11.

„Despre statutul științelor sociale și contribuția Școlii Sociologice de la București” (masă rotundă la Zalău). SILVANIA, no. 1, Zalău, pp. 12-18.

„Consangvinitatea fictivă. Exemple românești și balcanice”. SILVANIA, no. 2, Zalău, pp. 17-28

„Spițe de neam țărănești. Clasificări și ipoteze”. ARHIVA GENEALOGICĂ, IV (IX) année, no. 3-4, Iași, pp. 61-69.

1998

„Les Albanais: la région tribale”. EDBM, vol. 20, Paris, pp. 53-86.

„La sage-femme et le baptême précipité”. EDBM, vol. 21, Paris, pp. 77-86.

- „Culture sociali alpine”. IL PAESAGGIO LOMBARDO. IDENTITA, CONSERVAZIONE E SVILUPPO (sous la rédaction de Dario Benetti et Santino Langé), Sondrio, pp. 99-110.
- „L'école sociologique de Bucarest. Les survivances”. MARTOR, no. 3, Musée du Paysan Roumain, Bucarest, pp. 35-44.
- „Pays' et communautés de vallée. Exemples roumains et européens”. REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE, tome XXXVII, no.3-4, juillet-decembre, Bucarest, pp. 151-172.
- „Structura sacră a bisericii. Structura socială a credincioșilor” (Structure sacré de l'église. Structure social des fidèles). SUD-ESTUL ȘI CONTEXTUL EUROPEAN. Buletin al Institutului de Studii Sud-Est Europene, vol.IX-B, Bucarest, pp. 9-23.
- „Las comunidades de montana: Estructuras politicas”. Zainak: cuadernos de antropología-etnografía, tome 17, Donostia, pp. 139-154.
- „Moșitul și Nășitul. Transmisia lor în cadrul neamului”. REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR, tome 38, no.5, Bucarest, pp. 419-437.

1999

- „Structuri sociale arhaice și modele numerice. Cele 7 neamuri” (Structures sociales archaïques et des modèles numériques. Les sept lignages). CAIETE CRITICE, București, no. 4 (138), pp. 103-107.
- „Structuri sociale arhaice și modele numerice. Cele 7 trepte ale rudeniei (I)” (Structures sociales archaïques et des modèles numériques. Les sept niveaux de la parenté). CAIETE CRITICE, București, no. 5 (139).
- „Structuri sociale arhaice și modele numerice. Cele 7 trepte ale rudeniei (II)”. CAIETE CRITICE, București, no. 6-7 (140-141), pp.137-139.
- „Les Sept Lignages. Structures sociales archaïques et modèles numériques”. TŰZCSIHOLÓ. Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére (Fire-Kindler. Writings in tribute to Gábor Lükő), Péter Pozsgai ed., Budapest, Táton, pp. 63-71.
- „Psihologia și arta românilor”. REVISTA ROMÂNÓ-AMERICANĂ, no.II, nouvelle série, décembre, Bucarest, pp.17-21.

2000

- „Case și biserici de țară din România. Asemănări și deosebiri” (Maisons et églises de la Roumanie. Ressemblances et différences). SUD-ESTUL ȘI CONTEXTUL EUROPEAN. Biserici, credințe, obiceiuri. Buletin X, Institut des études sud-est européennes, Bucarest, pp.21-36.
- „Les sept lignages; structures sociales archaïques et modèles numériques”. E.D.B.M., vol. 22, Paris, pp. 25-34.

2001

- „Școala Sociologică de la București” (Ecole sociologique de Bucarest). REVISTA ROMÂNĂ DE SOCIOLOGIE, XII année, no.3-4, Bucarest, pp. 243-273.

2002

- „La vie sociale des Juifs de Jassy. Quelques observations (1755-1825)”. E.D.B.M., vol. 25, pp. 71-78.
- „Nașterea și botezul. Două forme de înrudire ierarhizată”. CAIETE SILVANE, V année, no. 2 (8), Zalău, pp. 3-9.
- „Conversion et parrainage (Jassy, 1819-1831)”. OMAGIU. VIRGIL CÂNDEA LA 75 DE ANI, Bucarest, Editura Academiei Române-Editura Roza Vânturilor, pp. 256-266
- „L'Occident et l'Orient de l'Europe : entre imitation et adaptation”. PROSPETTIVE LINGUISTICHE DELLA NUOVA EUROPA (atti del congresso linguistico internazionale, Università Boconi 9-10 nov.2001), a cura di Leandro Schena, Luciana T.Solima, Milano, EGEA, pp. 284-292.
- „La naissance, le mariage et la mort; rituels païens, rituels chrétiens”. RESEE, tome XL, no.1-4, Bucarest, pp.19-39.
- „Evoluția istorică a comunităților țărănești” (Evolution historique de la communauté villageoise). ORIGINI. CAIETE SILVANE, V année, no.1 (7), Zalău, pp. 3-8.
- En français dans ERA, vol.I, 1990, pp. 122-128.
- En italien dans Comunita di villaggio e proprieta collettive in Italia e Europa, Padova, 1990, pp.325-341.

2003

- „La survivance des enclaves à techniques traditionnelles”. ÎNCHINARE LUI PETRE Ș.NĂSTUREL LA 80 DE ANI, éd. par I.Cândea, P.Cernovodeanu et Ghe.Lazăr, Editura Istros, Brăila, pp.807-816.
- „Întâietatea unităților sociale” (La prévalence des unités sociales). IDENTITATE NAȚIONALĂ ȘI SPIRIT EUROPEAN. ACADEMICIANUL DAN BERINDEI LA 80 DE ANI, Bucarest, Editura Enciclopedică, pp.63-71.

„Întemeierea unei gospodării la Fundu Moldovei” (La fondation d’une maisnie à Fundu Moldovei). CAIETE DE ANTROPOLOGIE ISTORICĂ, anul II, no. 1 (3), ianuarie-iunie, Cluj, pp. 89-100.

„Corpul omului și viața socială: sângele” (Le corps humain et la vie sociale: le sang). CAIETE DE ANTROPOLOGIE ISTORICĂ, II année, no. 2 (4), juillet-décembre, Cluj, pp. 170-182.

Article republié en français dans la revue EDBM, vol. 28, Paris, sous le titre “Sang, consanguinité et structure sociale”, pp. 13-32.

„Les errements de la parenté”. RESEE, tome XLI, no. 1-4, Bucarest, pp.353-363.

2004

(avec H.H. Stahl) – „Probleme actuale ale sociologiei românești” (Questions actuelles de la sociologie roumaine). SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ, vol. II, no. 1, București, pp. 5-15.

„Appartenance ethnique et confession religieuse. Exemples sud-est européens”. EDBM, vol. 27, Paris, pp. 55-73.

„Structuri sociale și sisteme de proprietate. Clasificări românești și europene” (Structures sociales et systèmes de propriété. Classifications roumaines et européennes). ETHNOS, no. 5, Bucarest, pp. 7-27.

„L'évolution des sociétés d'Europe orientale et occidentale à travers les concepts de *veteramus* et de *vicinus*”. LA LATINITE EN QUESTION, (colloque international, Paris, 16-19 mars 2004), l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine et l'Union Latine, Paris, pp. 323-332.

„Les Juifs de Jassy. Quelques données statistiques (fin XVIIIe – début XIXe siècles)”. PERMANENCES ET RUPTURES DANS L'HISTOIRE DES JUIFS DE ROUMANIE (XIXe – XXe SIECLES), actes du Congrès international du Centre de Recherche „Juifs, Arméniens et Chrétiens d'Orient”, 25-27 sept.2001 Montpellier, sous la dir.de Carol Iancu, Université Paul-Valéry - Montpellier III, pp.33-40.

2005

(avec H. H. Stahl) – „Les crises 'post-dictatoriales' de chaos social”. EDBM., vol. 29, Paris, pp. 63-70.

„Vizita profesorului Dimitrie Gusti la Chișinău (Basarabia), 1936”. ERA, vol. IX, Paris-Bucarest, pp. 43-52.

Republié dans SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ, vol.III, no.2, Bucarest, pp.26-35.

„Studiul sud-estului european. Câteva probleme sociologice” (L'étude du sud-est européen. Quelques questions de sociologie). SOCIOLOGIE ROMÂNEASCĂ, vol.III, nr1, București, pp.38-52.

„L'Europe du sud-est. Airs culturelles et facteurs structurants (XIX-e et XX-e siècles)”, RESEE, tome XLIII, no. 1-4, Bucarest, pp. 5-23.

Préface au volum de Henri H.Stahl LES ANCIENNES COMMUNAUTES VILLAGEOISES ROUMAINES. Asservissement et pénétration capitaliste. [Paris], Editions de l'Aube, 2005, pp. VII-XXV.

„Le parrainage orthodoxe en Europe du Sud-Est: aspects sociaux”, NOUVELLES ETUDES D'HISTOIRE, tome XI, Bucarest, pp. 59-69.

„Etat et famille étendue. Exemples européens”. REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE, tome XLIV, no.1-4, janv.-déc., Bucarest, pp.95-109.

2006

„Jocul 'de-a absurdul' cu spațiul mioritic și cu altele” (Le jeu absurde avec l'espace „mioritique”), ERA, vol. X, Paris, pp.5-8.

„L'église et la maison. Les rituels de construction parallèles”, EDBM, vol. 30, Paris, pp.55-72.

„Chrétiens et musulmans balkaniques. Intolérances et croyances communes: quelques notes”. RESEE, tome XLIV, no.1-4, janv.-déc., Bucarest, pp.291-320.

„Etat et famille étendue”, NOUVELLES ETUDES D'HISTOIRE, tome XII, Bucarest.

2007

„Les anciens codes du Monténégro. Coutume orale et coutume écrite. XVIII – XIX-èmes siècles”, EDBM, vol. 31, Paris, pp.8-15.

„The frontier that separates. The frontier that brings together. The political frontiers and the peasant civilizations”. TRANSBORDER IDENTITIES. THE ROMANIAN-SPEAKING POPULATION IN BULGARIA, dir. par Stelu Șerban, Bucarest, Paideia, pp.163-187.

2008

„L'élimination de la social-démocratie roumaine. Du rêve utopique, au mensonge politique : 1944-2007”. ANAMNESE, Paris, no. 4 (no. dédié à Henri Desroche), pp.183-194.

LES HESITATIONS DU GRAND ABLABLA

Ablabla est un monsieur âgé et barbu, jamais une femme,
 car les femmes ne sont pas des hommes.
 La femme est l'avenir de l'homme, même si cela ne veut rien dire.
 Elle n'a pas le droit d'inventer des religions
 ni donner des ordres aux hommes.
 Elle est par naissance inférieure aux hommes,
 la force de ses muscles étant moindre,
 des révélations surnaturelles le disent.
 Les hommes l'approuvent,
 parfois des femmes aussi, les moins intelligentes.

Il y a un milliard d'étoiles dans notre galaxie, et des milliards de galaxies ; savez-vous ce que le Grand Ablabla fait ? De là haut où il se trouve, il s'intéresse à notre planète. De temps à autre il appelle chez lui un homme, exclusivement un homme, qui monte au 7^e ciel et il lui transmet un message qui ne ressemble pas avec les précédents, mais rappelle étonnamment les réalités sociales d'où vient le monsieur qui a été appelé.

Le haut du 7^e ciel se trouve d'un côté de la terre en haut, de l'autre vers le haut du bas, et alors pour les uns on monte en bas pour arriver tout haut, pour les autres on descend en haut pour arriver au même endroit. Ceci est prouvé, car les nuages sont tout hauts d'un côté comme de l'autre de la terre, en haut et en bas.

Ablabla fixe des règles pour manger, mais il n'est pas sur de ce qu'il faut ou pas manger et alors, suivant ses conseils, les uns mangent quelque chose et les autres le contraire. Les uns mangent ce que les premiers tiennent pour interdit et qui pour eux est même recommandé. Les raisons de ces différences restent inconnues car elles ont été révélées aux fondateurs initiaux qui ont monté dans le bas du ciel ou qui sont descendus dans le haut du ciel selon le côté de la terre où ils se trouvent.

Il fixe le port de la barbe et décide que tout fidèle doit porter la barbe comme lui. C'est la preuve de fidélité la plus sûre. Les femmes à barbe doivent se la raser. On n'a pas de réponse pour les hermaphrodites ni pour ce qu'il faut faire après une opération qui les classe dans une seule catégorie.

Il décide que les femmes ne doivent pas montrer leurs cheveux ; ou jamais, ou seulement à partir de la puberté, ou seulement après le mariage, ou seulement lorsqu'elles ont perdu la virginité, ou tout le temps, la relation entre cheveux et spiritualité étant évidente et ne nécessitant pas d'explication. Les femmes doivent rester cachées à la vue car elles provoquent le désir sexuel ; les hommes peuvent être vus car ils n'inspirent aucun désir sexuel.

Ablabla recommande de couper le prépuce aux hommes, d'exciser les femmes, et décide en même temps qu'il ne faut pas le faire. La moitié de l'humanité masculine se promène avec un prépuce coupé, l'autre promène l'intégralité de son organe, les uns et les autres prouvant de cette manière la même chose, leur fidélité. Si curieux que cela paraisse, la dévotion est en étroite relation avec la composition des organes sexuels qui peuvent être intègres ou chirurgicalement modifiés. Parfois il faut plonger les fidèles dans l'eau, même si cela menace de noyade les nouveau-nés qui hurlent et pas de plaisir

Selon Ablabla, quitter un système de croyances pour un autre, doit être puni de mort, et ceci pour tous les systèmes du monde qui se contredisent entre eux. Des chefs pieux se réunissent en son nom et condamnent à la mort ceux qui contredisent leurs croyances.

Il décide comment s'habiller mais les recommandations diffèrent d'une religion à l'autre ce qui contribue à la large variété des modes vestimentaires de l'humanité.

Il aide les adversaires qui se font la guerre à s'entretuer. On l'invoque des deux côtés et on tue en son nom. On peut éventuellement le faire pour tuer son voisin. Il y a des fondateurs de croyances qui ont fait la guerre et tué leurs adversaires pour les convaincre. Il y en a d'autres qui ne l'ont pas fait et qui n'ont pas tué leurs adversaires ; les gens sages préfèrent les seconds.

Il décide qu'on peut faire la guerre pour convertir pacifiquement quelqu'un. Cela s'appelle la conversion armée. Si quelqu'un gagne la guerre, sa victoire signifie que ses croyances sont les vraies et les meilleures.

Il faut s'entretuer avec dévotion, ne l'oubliez pas, cette vérité est respectée depuis des millénaires.

Il fixe des règles morales de comportement, mais qui ne sont pas les mêmes d'une région à l'autre, d'un système de croyances à un autre, d'une période à une autre.

Chaque système de croyances est meilleur que tous les autres et donne le droit à ses pratiquants de considérer comme infidèles et de tuer ceux qui ne partagent par leurs idées.

Tout ceci a un caractère contradictoire, qui ne compte pas, car il est d'origine surnaturelle. Pour chaque groupe de pratiquants tous les autres sont composés d'infidèles qui se trompent et qu'il faut éliminer ou convaincre pacifiquement par la guerre.

Sancta simplicitas !

Un théosophe pacifique

profondément croyant et étonné
de voir combien les formes primaires et archaïques
des croyances
ont encore de la force.

SOCIAL-LEGAL STATUL OF THE MUSLIM WOMAN IN NORTH GREECE

Areti Demosthenous-Pashalidou

The women's question has assumed unprecedented importance in our times. Traditional Muslim women were thought to be nothing more than those producing children and rearing them and looking after the comforts of their household. This paper is a small contribution to the question of the Muslim women of today and their socio-legal status, a subject of great interest. In January 1999 I visited North Greece¹ and I had contact with the Muslim women living there, asked questions, exchanged ideas with them and learned a lot about their life².

According to article 45 of the Lausanne peace treaty the Muslim minorities in Greece enjoy the same rights as the non Muslim minorities in Turkey³. The Muslim communities of Greece consist of Muslims who are of Turkish origin, Pomaks, and Gypsies⁴. For this group of Greek population, the Muslim religious law is in force as regards to matters of family relations (article 4 of law number 147/1914)⁵. Moreover, for the Muslim population there are in force some important special agreements between Greece and Turkey. According to article 11 of the Athens's treaty of 1913, life and customs of the minorities are fully recognized. In this respect it is important to note that article 10 §1 of law 2345/1920 provides as follows: The Mufti has jurisdiction not only over religious matters but also over every cause relating to marriage, divorce, and all their ensuing legal consequences. His authority is extended also over matters of intestate succession in accordance with Muslim law⁶. This law is repeated in article 8 of law 657/1971 and in article 5 of law 1920/1991. The last enactment regulates details regarding the nomination of Muslim religious officers and their duties⁷. Art. 5 of it provides as follows: §1. Mufti fulfils his legal duties in his district according to this law and his religious duties are ordered by the Muslim religious law. He appoints, supervises and dismisses the Muslim religious officers. He performs or confirms marriages between Muslims according to Muslim law and gives his opinion in matters related to this law. §2. The Mufti has jurisdiction and applies religious Muslim law in cases of marriage between Greek Muslims in his district, divorces, maintenance, guardianship, custody of children, emancipation of minors, testaments, and intestate succession. §3. Judgments

¹ The author wishes to thank Mrs Kyriaki Georgiou-Scharlipp for her help during the research-time in North Greece.

² These pages are some results of my research there. The statistics has been done out of five thousand women.

³ In Turkey many religious minorities are to be found. The Greek-Orthodox, the Armenian, the Jews etc.

⁴ See St. Yerasimos: *Questions d'Orient. Frontieres et minorites des Balkans au Caucase*, Paris, 1993, 61f. M. Apostolites: "Η διά των αιώνων εθνική φυσιογνωμία της Θράκης", *Αρχείο Θρακικού Θησαυρού*, Τόμ. Η', 121 ("The national physiognomy of Thrace through the centuries", *Archive of Thracian treasure*, vol. VIII). Ch. Bakirtzis-D. Triantaphyllos: *Thrace*, Athens 1990, 5f. M. Panayiotithes: *Μουσουλμανική μειονότητα και Εθνική συνείδηση*, Alexandroupoli, 1995, 100 (Muslim minority and national conscience). M. Gonatas-P. Kydoniatis: *Η Μουσουλμανική μειονότητα της Θράκης*, Komotini, 1985, (The Muslim minority of Thrace). This research has been done among the Muslims who are of Turkish origin.

⁵ P. Gottwald – D. Dimitriou: "Για την ες Αδιαθέτου Κληρονομική Διαδοχή των Μουσουλμάνων Ελλήνων Γπηκόων", *Armenopoulos*, 10, 1995, 1354.

⁶ See A. Grammaticaki-Alexiou: "Mixed Jurisdictions", *Revue Hellenique de Droit International*, 1985-86, 315, 317ff. Also E. Bendermacher-Geroussis: "Das internationale Recht in Griechenland und insbesondere in Thrazien", *Konflikt und Ordnung*, honorary volume for M. Ferid, München, 1978, 61, 65, 69 f.

⁷ *Κώδικας Νομικού Βήματος*, Τόμ. 39, 1991. Z. Mekos: *Θράκη, Συνιστώστες του Μειονοτικού προβλήματος*, Komotini, 1995, 61 ff. (Thrace).

passed by Mufti referring to cases of doubtful jurisdiction can not be executed and they are not *res Judicata* unless they are pronounced as executory by the court of the first instance of that district⁸.

If we take in consideration the fact that since 4.10.1926 Turkey introduced the Swiss Civil Code and abolished religious law, the above regulations as regards to Muslims in Greece, are surely not in accordance with the law in force in the neighboring country⁹.

To assess the level of social participation of the women, a small discussion about Muslim law in North Greece, is surely not enough. For this reason we come now to the results of my research. Specific areas were identified, such as decision-making at home, participation in social or cultural activities, frequency of going out with husband, etc. In Islam a woman's independence and autonomy are usually restricted not only by law or society but especially by the tradition and customs which are basic factors in the formation of the character of the wife and of course that of men. A woman in Islam cannot be really autonomous. There is always a man ready and entitled to be her guardian! Age group, education, occupation of husband, family woman's type, etc. constitute the elements of social background. A person's social background reveals her social status in the community.

1. Age of the women: The age of the respondents and their socio-legal status are significantly related. The younger generation is more conscious of the value of education, social status within the family and out of the family, and is more eager to know its legal rights.

The age range of the women is between 12 and 80 years. Five per cent of the women are in the range of 71-80 years. Four per cent are in the age group of 61-70 years. Fifteen per cent of the women are in the range of 51-60 years. Twenty-four per cent are in the range of 41-50 years. Twenty-five per cent of the women are in the age group of 31-40 years. Eighteen per cent of the women are in the range of 21-30 years and nine per cent are in the range of 15-20 years.

2. Education of the women: The basic quality of women's education should be intellectual dynamic, which finally results; in national dynamism. Fundamentally, Islam has always considered learning at least a useful accessory to being a good Muslim, and as a necessary condition which helps women to develop their faculties. Traditional education pattern in Muslim society is largely religious in orientation; secular education may be imparted either at home or at school.

The education range of the respondents is the following: Illiterate - Twenty-two per cent; Literate (home education) - One per cent, Primary School - Fifty-six per cent, Middle - Fourteen per cent, High School - Five per cent, University - Two per cent. These results show that the Muslim community in Greece comparing to other Muslim communities is well in education.

3. Husband's education: The impact of husband's education is very strong on the socio-legal status of the family. There is also a significant co-relation between respondent's educational level and that of her husband. The education range of the husband's is the following: Illiterate - Sixteen per cent, Primary School - Forty-seven per cent, Middle - Nineteen per cent, High School - Ten per cent, University - Eight per cent.

The above results suggest that not only are the women literate but their husbands are also mostly literate.

4. Occupation of husband: In the Muslim society the status of the family depends primarily upon the occupation of the husband. The status of the women in the family is also influenced by the occupation of the husband.

On the basis of the data collected, two per cent of the husbands of the respondents are servicemen, fourteen per cent are small Shopkeepers and thirty-three per cent are manual workers.

⁸ This is my translation of the Greek original.

⁹ Nevertheless, what is important is justice to women. If that can be achieved within the framework of Muslim personal law, there may not be need to abolish it.

Only eight per cent are businessmen, five per cent are doctor/engineers, twenty-seven per cent are farmers/agriculturists and five per cent have other jobs. Six per cent are unemployed.

The high percentage of manual workers and small shopkeepers suggests that due to low level of education, there is less scope of employment. The data shows that sixty per cent of the husbands are either manual workers or farmers/agriculturists.

5. Type of Family: When the Muslim daughter is given into a marriage by her father or guardian she has to leave her father's house for that of her husband. In advancing from the status of daughter to that of the wife, she becomes a person with numerous legal obligations and some entitlements too. Marriage transforms the girl into a woman. It fulfills her biological destiny and brings her into a relationship marked by a reciprocal nexus of spousal rights and duties that clearly defines her as a person in the Islamic law and society. In spite of that, the wife does not enjoy equality with her husband. She has prescribed duties like all legal persons, but these duties confine her to the home. Rigorous control is exercised over the wife especially by the mother-in-law and the husband in order to keep her in line regarding her wifely duties, and to prevent her from doing anything that might cause gossip, since often not only actual relations with other men matter, but also smiling, or conversation, which might give rise to talk¹⁰.

Thirty-two per cent of the respondents live in a nuclear family whereas sixty-eight per cent in a joint family. If one takes into consideration that from the thirty-two per cent of the respondents who live without their parents in-law, a big number have no parents in-law, because the latter died, we understand in this regard that Muslims in Greece are very patriarchal, living with their parents. It is astonishing that none of the women told me: "I live with my mother". Quite the opposite, the majority of them found it natural to live with their in-laws away from mother and father.

6. Family Income: The Muslim community in Greece is in a relatively good economical condition. According to official information published by the Bavarian center of political education, the Muslim community in Greece is the richest Muslim community in south-east Europe¹¹. Among the respondents, seventy per cent of households have a minimum income of 1 Million drachmas and a maximum of 2 Million per year. Moreover, twenty per cent of respondents' households have an income of 2-3 Million drachmas per year. Only ten per cent earn 3-5 Million drachmas per year. These results are not bad considering that the income of other population groups is not much better. In addition, it is significantly better than that of the Muslims in Turkey or other Muslim communities in south-east Europe¹².

7. Marital status: Marital status is a prime indicator of a woman's condition. In Islam, marriage is viewed as an essential normal function of a human being. A Muslim can marry his maternal as well as paternal cousins, the only exception being milk brothers and sisters (persons to whom one's mother has given breast feeding). Muslim women in north Greece consider it necessary to be married. The Prophet of Islam, Mohammed, said: "Marriage is our tradition!"¹³. According to my questionnaire

¹⁰ See L.Beck - N.Keddie: "Introduction", in: *Women in the Muslim World*, ed. by L.Beck and N.Keddie, Harvard 1978, 23.

¹¹ Moreover, the education system is very good. Religious freedom is a basic characteristic of its social life. See Smail Balić: "Die Muslime im heutigen Europa", *Weltmacht Islam*, D28, Zur Diskussion gestellt, Bayerische Landes-zentrale für politische Bildungsarbeit, München, 1988, 367. Also B.Spuler: "Die Lage der Muslime in Südosteuropa seit 1945", *Islam*, 30, 1952, 209ff.

¹² Only in the chamber of handicraft and commerce of Komotini are registered 650 Muslim businessmen and 510 Muslim handicraftsmen. In addition, in the chamber of industry and commerce of the same town are registered as members 55 Muslims. It is quite important in this regard that three export enterprises belonging to Muslims have their seats in Komotini, and they export mainly wool as well as leather. Moreover, ten handicrafts have as owners both Muslims and Christians together. See also Panayiotithes: *Muslim minority*, 107.

¹³ I.Rahmân Doi: *Shari'ah. The Islamic Law*, London 1984, 118-121. N.Tornauw: *Das Moslamische Recht aus den Quellen dargestellt*, Amsterdam 1970, 62.

and the statistics which has been done, twenty-five per cent of the women are unmarried (children or young teenagers), ten per cent are widowed, 4 per cent are divorced and the rest are married¹⁴.

As explained to me by many Muslim women, the low percentage of divorces is due to many reasons. First of all, according to Islamic law the right to divorce belongs to the man. As a consequence, the wife does not demand dissolution of the marriage. In case a wife has a good reason to demand judicial divorce from her husband, the children are really a problem, because in Islam after divorce, the daughters stay with the mother only till the age of nine whereas boys only till the age of seven. After that children go to the house of their father. In this regard, law is very strict. The interests or the benefit of the children or their emotional bonds to the mother are not taken in consideration by the Islamic law of divorce. Due to this situation and for the well-being of the children the husband is especially careful to repudiate his wife. On the other hand, women want a life with their children and do not dare to create circumstances which would lead to their repudiation. A second reason for the small number of divorces among the Muslim population of north Greece is the close relation between the two families, that of the wife with that of the husband. Muslim population, being a minority in this country, has all the characteristics of minority communities. People are friends to each other, institutions are traditionally bound up, foreign influences are not allowed to change life etc. One more reason is monogamy. Although according to Muslim law which regulates family relations of Muslims in Greece, polygamy is allowed (Women, 4:3), Muslims there do not practice polygamy¹⁵.

8. Type of Marriage: Muslim parents play a major role in the choice of husband for a girl who has attained puberty. A majority of girls have no voice in selecting their partner. These days however, educated Muslim girls have a greater say in the choice of husband, but the opinion of both parents is still of great importance. It is a part of Muslim tradition that a girl should be married with the consent of her parents or guardians, but a widow or a divorcee may marry whomever she wishes, presumably because she is considered to have enough maturity and experience to decide for herself.

From the present study it is found that among the respondents thirty per cent of the women live a marriage arranged by parents. Fifty-five per cent of the women found their husband themselves and got married to them with the consent of their father. Ten per cent found their man and got married to him without the parents' consent (especially young respondents), whereas five per cent gave no answer.

9. Marriage and Dowry: Marriage and dowry are important factors in the life of a Muslim woman. *Mehr* (dowry) is the consideration where the husband has to pay before the consummation of marriage. It is also the only immediate means of support to a woman divorced by her husband.

In pre-Islamic Arabia, when the institution of marriage as we know it today was not developed, many forms of sex relationships between man and woman were in vogue. Some were temporary and hardly dignified women. Men after despoiling their wives often turned them out, helpless. The ancient custom of settling certain sums for subsistence of the wife in the event she was turned out was often disregarded, as there was no organized system of law. Islam established this ancient custom and forbade unjust acts towards the fair sex, as is evident from the Koran: "If you decide to dispense with a wife in order to take another, do not take away anything of what you might have given the first one, even if you had given her a heap of gold. Would you take it back by slandering her and committing a wrong manifest? How can you take it away after each one has enjoyed the other, and they have taken a firm covenant from you?" (Women 4: 20-21).

In the Arabic pre-Islamic society, the *mehr*¹⁶ was considered absolutely as the property of the guardian of the girl¹⁷. In Islam the payment of the bride-price is necessary even though it might be a

¹⁴ See Panayiotides: *Muslim minority*, 86.

¹⁵ The Greek Civil Code in his art. 1354 forbids the contract of a new marriage in case one of the future spouses is already married. Moreover, bigamy is punished (art.356 Penal Code).

¹⁶ This is the Arabic word for bride-price.

very small sum. In exceptional cases, marriage is valid though an amount has not been specified, but it is obligatory and must be paid afterwards. It is a matter of fact that in many Muslim places dowry is a mere paper transaction. Its fixation is more a ritual than a realistic assessment of a woman's general requirements in the event of repudiation. The bride's relatives are seldom in a position to insist on safeguards and conditions at the time of marriage, because any kind of fuss over dowry is not considered proper and usually the groom's party has the upper hand.

It is astonishing that nearly all respondents said they had not received bride-price because the bridegroom and his family were not rich enough. As a marriage present 70 per cent of the respondents were given only a ring. Only 30 per cent got something more than that. During data collection the researcher came to the conclusion that Muslim women in North Greece compared to those in many parts of the Muslim world, get less dowry and no cash or expensive articles. It is important that forty per cent of the women find it not necessary to get dowry, thirty per cent said it is something good for the wife, whereas the rest believe it is the husband's duty to give it to his future wife because it is supposed to be a good security for the woman in case of any difficulties in her marital life.

10. Age of the respondent at the time of Marriage: In pre-Islamic days, Arab custom allowed the father to marry off his daughter, at whatever age, to whomsoever he liked. According to Islamic law majority is attained on puberty and a girl is free to marry after attaining puberty. However, early marriage continues to be widespread among Muslims. In the present study out of 5000 respondents five per cent were married before 15 years, and twenty per cent were married after 15 and before 17 years. Child/early marriage was common among the elder generation (60-80 years old). At the age of 17-20 years were married sixty-five per cent of the women. In addition, ten per cent were married after the age of twenty.

11. Polygamy: The Islamic religious texts allow a Muslim to have four wives, on condition that all four are equally treated, financially and emotionally. The Koran says: "If you fear that you might not treat the orphans justly, then marry the women that seem good to you: two, or three, or four. If you fear that you will not be able to treat them justly, then marry (only) one, or marry from among those whom your right hands possess" (Women, 4:3) ¹⁸. According to the Muslim conception of polygamy, it has been permitted by the Koran in a concrete social context and in order to do justice to the weak and subject to the condition that equality of treatment would be ensured. However, the Koran itself makes it very clear that equality of treatment is almost an impossible condition to meet with ¹⁹.

Among the Muslim population of North Greece polygamy is not practiced today. Nearly all the respondents consider it as an "imperfect model of social justice". Asked about the propriety itself of a man marrying four wives, 85 per cent of the respondents showed disfavor. Only 5 favored the practice. Ten per cent did not have any opinion on the subject.

12. Number of Children: The Muslim family was a re-creation of the Arab family within the ethical confines of Islam. The majority of Muslims believe that the Koran prohibits birth control, and family planning has never been popular amongst them. A woman's role in society is still defined largely in terms of her functions as wife and mother, more so among Muslims. However, relatively many Muslim women work outside the family in their gardens and fields with their husbands. In spite of this, the family remains the main world for most of them. Muslims in many parts of the world have

¹⁷ Unni Wikan: *Behind the Veil in Arabia. Women in Oman*, Baltimore and London, 1982, 227f. Doi: *Shariah*, 159.

¹⁸ Tillman Nagel interpreting this koranic sentence argues in a way that shows influence by Muslim apologists. He says that this permission was given to them in order to protect the orphan girls: "In Wirklichkeit geht es in diesem Vers, dessen Inhalt nicht ganz klar ist, um die Behandlung weiblicher Waisenkinder durch ihren Vormund" (T.Nagel: *Der Koran. Einföhrung-Texte-Erläuterungen*, München, 1983, 314f). See also P.Mikat: *Die Polygamiefrage in der frühen Neuzeit*, Opladen 1988, 7.

¹⁹ Women, 4:129: "You will not be able to treat your wives with absolute justice not even when you keenly desire to do so. (It suffices in order to follow the Law of Allah that) you incline not wholly to one, leaving the other in suspense. If you act rightly and remain God-fearing, surely Allah is All-Forgiving, All-Compassionate".

usually a higher fertility rate as compared to adherents of other religions. However, in many Muslim countries there is nowadays a tension of supporting the family planning movement. In Greece, the Muslim population groups of Pomaks and Gypsies have a high fertility rate, but Muslims of Turkish origin according to my research are in favour of having a small family. Thirty per cent of the respondents have two children, twelve per cent have only one, thirty per cent have three children, eighteen per cent of them have four, and only ten per cent have five or more children.

13. Veiling: Modesty and avoidance of unnecessary adornment to attract man's attention have always been the characteristics of Muslim woman's behavior. The Koran says in this regard: "Enjoin believing women to turn their eyes away from temptation and to preserve their chastity; to cover their adornments (except such as are normally displayed); to draw their veils over their bosoms and not to reveal their finery except to their husbands, their fathers, their husband's fathers, their sons, their stepsons, their brothers, their brother's sons, their sister's sons, their women-servants, and their slave-girls; male attendants lacking in natural vigor, and children who have no carnal knowledge of women. And let them riot stamp their feet when walking so as to reveal their hidden trinkets" (Light, 24, 31).

In many Muslim countries, especially in Gulf and Arab countries, a married woman must always wear not only the veil but a burqa²⁰ in every situation where she could be observed by a marriageable man²¹. In North Greece nearly all respondents said that veiling is something good. Eighty-five per cent of them like this habit. Seven per cent said they do not like it and eight per cent like to have the veil only partially. It is a matter of fact that this practice is increasing in the younger generation not only in Greece but in Turkey as well. Islamic fundamentalism brings back habits which derive from the patriarchal structure of society. One of those is veiling.

14. Daughter Marriage: The arrangement of marriage has, among Muslims, always been the responsibility of the parents, but there is some allowance for consultation with the bride. The most significant legal power of a really autonomous woman is that of arranging her own marriage. The predominant question here is whether the adult Muslim woman is entitled to decide by herself with whom she is going to get married. In Greece things are not very difficult for the girl. Only twenty per cent of the respondents will not approve of their daughter selecting her husband. Opposition to love marriage decreases very slowly, but this is due to the existing problems and not because of religious patriarchalism.

15. Desirable Age at Marriage: The concept of the ideal age of marriage for a woman is indicative of the awareness of the problems posed by early marriage. Fifty per cent of the respondents would prefer the marriage of their daughters to take place after the age of twenty years. These results show that a majority of the women in the Muslim community of North Greece are aware of the importance which has the spiritual maturity of the future spouses.

Social Participation and Social Status: A woman's share in domestic decision-making is an important indicator of her status in the family. To assess the level of social participation of the women, specific areas were identified, such as decision-making at home, participation in social or cultural activities, frequency of going out with husband, etc.

²⁰ This is a variation or supplement to the veil. It is actually a facial mask. Fashioned usually from black cotton material dominates the woman's face, though it covers only minor portions of it. Hidden are, as a minimum, the upper lip, the central part of the cheeks above a line extending from the corner of the mouth, the front part of the nose, and the lower third or fourth of forehead, including the eyebrows. The burqa's manifest function is to hide the woman from the view of the sexually mature man who is also a potential marriage partner.

²¹ Thus the only men allowed to see her face, besides her husband, are her son, father, brother, father-in-law, father's brother, mother's brother, husband's brother, husband's son from a previous marriage, as well as younger cousins both her father's and mother's side. She need also not wear the burqa before slaves. Wikan: *Behind the Veil in Arabia*, 94.

16. Role of Women in Decision-making: The woman's role in decision-making concerning children's schooling, career, feeding, clothing, marriage, etc. is very important in North Greece. In this regard, the respondents should answer on two questions: Do you participate in family decision matters? and Do you give your suggestions on family matters to your husband? It is quite astonishing that fifty-eight per cent answered the questions positively whereas thirty-two per cent said that they only sometimes give their suggestion on family matters to their husband and participate in family decision matters. Ten per cent of the respondents answered negatively.

Muslim women, like housewives in general, are concerned with their family matters and are eager to intervene but cannot assert their decision-making role. They function merely as well-wishers. As we see from this research, fifty-eight per cent of the respondents are consulted by their husband, thirty-two per cent are consulted sometimes, and only ten per cent do not give their suggestions to their husband. It is clear, that the majority participate on family decision matters.

17. Who does family shopping?: The family remains a Muslim woman's main field of work. Freedom to go for family shopping is significantly related to the respondent's age and level of education. However, the majority of the Muslim inhabitants of North Greece go out for family purchases. Fifteen per cent of the women told me that they do family purchase alone. Forty per cent said that they go shopping together, with their husbands. Twenty-eight per cent of the respondents declared that this is something which only their husband does, and seventeen per cent said that family shopping is done by the parents in-law.

18. Life outside house: Going together on an outing, or attending social calls is an indicator of equality and cordiality between the spouses. In Muslim communities usually "life outside house" for a married woman means "going out with husband", though for an unmarried one it means "going out with the father, a brother or a male relative". To my question, "Do you go out with your husband?", fifty per cent of the respondents said "yes"; thirty-one per cent admitted that they do not go, and nineteen per cent said they go only occasionally. According to what was explained to me by the Muslim women, the newly married woman often observes seclusion.

19. Freedom to attend to religious functions: In spite of the fact that the authorization for praying at home and building mosques is subject to limitations²² the house is esteemed to be the most appropriate place for the prayer of women. Some *hadiths* however sanction their right to go out to mosques for prayer, once they have obtained permission to do so. The Koran had instructed the Prophet's wives to stay at home, and to worship there (The Confederate Tribes, 33: 33-34).

The responses are quite different to the question, "Do you have freedom to attend religious functions?" The majority of women enjoy this freedom often in the company of family members. Sixty per cent of the respondents said they do not go to the mosque though forty per cent go occasionally.

20. Watching TV and radio listening: Listening to the radio and watching television is one way of keeping in touch with the world outside one's home, but for the Muslim community in Greece it is also the communication with Turkey. More than ninety per cent of the respondents have satellite receivers and often watch TV and listen to the radio.

²² Prayer should not always be performed at home. Otherwise, solidarity among members of the group would be in danger of dissipating. While performing night prayers at home, Muhammad reportedly admonished a group of companions to pray in their own houses, because the best of prayers are those performed in one's home, except the required ones. See J.Campo: *The Other Sides of Paradise. Explorations into the Religious Meanings of Domestic Space in Islam*, South Carolina 1991, 34. This is an important exception, for it implies that the prayers of the collectivity have precedence. This idea is made explicit in *hadiths* that instructed Muslims that collective prayer is twenty-five times better for a man than praying at home alone or in the market place.

21. Inheritance: The Muslim woman has the right to inherit property after the death of her father. The Koran says in this regard: "Allah charge you concerning your children: to the male the equivalent of the portion of two females, and if there be women more than two, then theirs is two-thirds of the inheritance, and if there be one (only) then the half" (Women 4,11) .

The Koran entitles a woman to inherit half the share given to a man. She has full right over her property, and she can dispose of it according to her will. In my study referring to the women of North Greece, very few females got their share. Many women know that they have rights to their father's property. But neither literates nor illiterates claim this because of their social and family relationship with brothers.

To define the legal status of the Muslim woman in North Greece, we are obliged also to discuss the law of intestate succession under Muslim law. Does it come into contradiction with the Greek one? When a Greek Muslim dies, what will his wife inherit and what his children? Which law is applicable, the Muslim or the Greek? According to article 10 §1 of law 2345/1920 the Mufti has jurisdiction over matters of inheritance and applies the Muslim law of intestate succession. On the other hand, the Greek Civil Code is to be applied and not the Muslim law because article 4 §2 of the Greek Constitution of 1975 regards all citizens equal without any exception before law. Consequently, Greek Muslims, no matter whether they are men or women, must inherit equally. According to article 5 §3 number 2 of law 1920/1991 before a state court declares a Mufti decision executory must find out whether the law applied is not in opposition to the Greek Constitution. It is clear that the Muslim law of intestate succession is not in line with the principle of equality of the sexes. As a matter of fact a Muslim woman whose husband died can claim for her inheritance rights in a civil court²³.

During the time I had visited the Muslim communities and villages in North Greece, going from house to house, I realized that all women live in the same house with their parents-in-law. According to the principles of the patriarchal Muslim society the son remains with his parents bringing his wife to their house. To my astonishment I found out that, in some houses there were three women together: The elder mother-in-law, her daughter-in-law, and the daughter-in-law of the latter. Consequently, the son lives with his son and he with his. The young daughter-in-law has her own sleeping-room. Socially, it is well accepted, that the girl after marriage is a member of her man's family. All the respondents found this system necessary because of the structure of the family. However, the difficulties for the young daughter-in-law were apparent. Leaving the paternal house she often loses close contact with it. As a result, she loses her rights regarding inheritance too. In addition, her husband's family requires from her obedience and submission.

According to the results of my study, twenty per cent of the respondents said they have got their inheritance from their parents though eighty per cent they have not got anything. Quite astonishing was the fact that only ten per cent of the women who got their share stated they had got the same as their brothers did.

22. Divorce: Another field where Muslim law does not treat man and woman alike is the dissolution of the marriage. Muslim law of divorce with its main expression the repudiation of the wife, constitutes the "wound of Islam"²⁴ concerning the equivalence of woman to man. The Muslim male is entitled to repudiate every wife he does not want any more or all his wives simultaneously so as to marry another four²⁵. Repudiation²⁶ may be defined as the release from the marriage-tie either immediately or eventually, by the use of certain words, whether spoken or written, by the husband²⁷.

²³ Gottwald-Δημητρίου: "Για την εζ Αδιαθέτου Κληρονομική Διαδοχή", 1355.

²⁴ G.-H. Bousquet: *Le Droit Musulman*, Paris, 1963, 119.

²⁵ M.Mannan: *Principles of Mahomedan Law*, Lahore 1984, 330f. Ahmed: *Law of Divorce*, 63f. M.& R.Tandon: *Text:-Book of the Mahomedan Law*, Delhi 1984, 112. Bousquet: *Le Droit Musulman*, 120f. A.Turki: "Femmes privilégiées et privilèges féminins dans le Système théologique et juridique d'Ibn Hazm", *Asp. pol.*, 107.

A Muslim male may put away his wife from mere dislike, and without assigning any reason whatsoever for his action. This can be seen in many koranic verses. Let us see only three of them:

"Those that renounce their wives on oath must wait four months. If they change their minds, God is forgiving and merciful; but if they decide to divorce them, know that God hears all - and knows all" (The Cow, 2:226). "When you have renounced your wives and they have reached the end of their waiting period, either retain them in honor or let them go with kindness. But you shall not retain them in order to harm them or to wrong them" (The Koran, 2:231). "If a man has renounced his wife and she has reached the end of her waiting period, do not prevent her from remarrying her husband if they have come to an honorable agreement" (The Koran, 2:232).

The right to renounce his wife has in Muslim Law only the Muslim husband^{28,27} and not an unbeliever, though this regulation is of no practical importance as in Islam the marriage between a Muslim wife and a non Muslim man, no matter whether he is a Jew or a Christian, is absolutely forbidden and invalid²⁹.

My respondents were asked their opinion on the form of divorce in Islam by repudiation. Most of them (seventy per cent) found it bad. Twenty per cent had no opinion while ten per cent said it is something good. Some of them explained to me that the majority of the women still live in uncertainty and insecurity about their marital status. The main factor which makes their marriage permanent is the children. Due to them the husband does not divorce the wife. Otherwise, the percentage of divorces would be really very high.

Conclusions: Patriarchy and religion are two basic factors that affect women's socio-legal status. On the other hand, Muslim feminism does not play an important role in relatively small communities like this under discussion. Muslim women's socio-legal problems, differ from those of Jewish women because, though Jewish and Islamic law alike claim to govern all spheres of human life, Jewish women live mainly in cultures where adherence to religious law is largely a matter of individual choice, whereas for most Muslim women compliance is socially imposed and sometimes why not also legally required. The Muslim woman, for instance, cannot avoid being divorced against her will.

²⁶ In Arabic, *talâq*. The word literally means to set an animal free. It is used in Muslim Law to denote the legal method whereby a marriage is brought to an end. See Doi: *Shari'ah*, 168. Ahmed: *Law of Divorce*, 63. S.Habibi: *Lectures on Muslim Law*, 1975, 44. Mannan: *Mahomedan Law*, 325. Tandon: *Mahomedan Law*, 109, 111. J.Schacht: "Talâk", *Enzyklopaedie des Islam*, hrsg. von M. Houtsma/A. Wensinick/ H.Heffening/H.Gibb/E.Lévi- Provençal, Band IV, 1934, 344.

²⁷ This kind of unilateral divorce was also practiced in the Jewish law. See Z.Falk: *Jewish Matrimonial Law in the Middle Ages*, Oxford 1966, 113ff. L.Lichtschein: *Die Ehe nach mosaisch-talmudischer Auffassung und das mosaisch-talmudische Eherecht*, Leibzig 1879, 77f. Z.Falk: *Hebrew Law in Biblical Times*, Jerusalem 1964, 134ff. J.R.Wegner: *Chattel or Person? The Status of Women in the Mishnah*, Oxford 1988, 45f.

²⁸ L.Milliot: *Introduction à L'Etude du Droit Musulman*, Paris 1953, 359: "La loi musulmane ne sanctionne pas la repudiation qu'un Chretien ou un Juif aurait pu prononcer".

²⁹ See The Cow, 2:221. The Table, 5:5. According to Muslim Law and because of the inferior position of women in comparison with that of men in Islam (The Cow, 2:228 and Women, 4:34) it is forbidden to the Muslim women to marry non Muslims because it is dangerous for them when going and living, with the non believing patriarchal family of the man (as in Islamic society after the marriage the woman goes to the house of the husband) to be obliged to embrace his religion. On the contrary this prohibition does not exist for the Muslim men who are allowed to marry *Kitâbiya* women (this means women who belong to a revealed religion, Jews or Christians), because firstly for men it is not dangerous to be obliged to change their religion for they are the head of the family and secondly they are responsible for the good upbringing of the children in Islam. See G.Helmsdörfer: *Moslemitisches Eherecht nach Hanifitischen Grundlagen*, Amsterdam 1968, 59. K.Cragg: "The Christian Church and Islam today", *MW XLII*, 1952, Nr.3, 209f, *MW XLII*, 1952, Nr. 4, 278f. H. Kotzur: *Kollisions-rechtliche Probleme christlich-islamischer Ehen dargestellt am Beispiel deutsch-maghrebinischer Verbindungen*, Tübingen 1988, 27-29. Ahmed: *Law of Divorce*, 693-695. S.Niazi: *Marriage with the People of the Book, Islamic Literature*, Juli 1971, 397-405. Sa'lâ Mawdûdi: *Towards Understanding the Qur'an*, Vol. II, Sûrah 4-6, English version of Tafhîm al-Qur'an, Leicester 1989, 137ff. M.Rassoul: *Die Scheidung nach islamischem Recht*, Köln 1982, 43.

Summarizing, we can say that many, of the respondents are of low education, whereas some of them attended high school and university. Also their husbands are literate. In their majority, they are housewives or help their husbands in manual work and on farms. The people's economic condition is good and the Muslim community is well organized.

Basic characteristics of woman's good legal position in North Greece are the next: She has the right to inherit property and dispose of it according to her will. She has power to engage in litigation as a Greek citizen; this valuable right enables a woman to sue for damages as well as to resist claims brought against her³⁰. Besides the right to vote in elections is a significant mark of women's personhood in this country³¹.

³⁰ A property owner's rights may be worthless unless he or she can bring suit for damages.

³¹ It is astonishing but quite real the fact that many rights of the Muslim woman which are recognized to them by the Greek constitution in some other countries do not exist. For example in Pakistan Muslim women need an identity card to come to the elections. To have this, they need a personal photo without the veil. Many husbands unfortunately do not allow their wives to do this. As a consequence, these women are deprived of their right to vote. M. Jägen: "Zeitmagazin", Nr.49 vom 3.5.1991, 60ff. I.Boesen: "Conflicts of Solidarity in Pakhtun Women's Lives". *Women in Islamic Societies, Studies on Asian Topics*, Nr.6, Edit.by Bo Utas, USA, 1983, 104-126. N.Coulson and D.Hinchcliffe: "Women and Law Reform in Contemporary Islam", W in MW 1979, 37-51.

**LA PLACE DE LA FEMME
DANS LE SYSTEME DU DROIT COUTUMIER DES RHODOPES
depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'aux années 50 du XX^e siècle**

Kamen Dontchev

La position de la femme dans le droit coutumier bulgare, respectivement dans le droit coutumier des Rhodopes, s'exprime différemment dans ses divers domaines: droit foncier, droit de la famille, droit successoral, droit contractuel et droit réel. Elle trouve pourtant sa meilleure expression dans le droit de la famille et le droit successoral. C'est ce la raison pour laquelle dans le présent exposé sont traités en priorité ces deux domaines du droit coutumier des Rhodopes.

Cette étude est fondée sur des documents de terrain en droit coutumier recueillis par l'auteur au cours des années 80 du XX^e siècle. Les documents ont été recueillis dans le cadre d'entretiens avec des représentants de la population rurale locale – Bulgares chrétiens et Bulgares musulmans, âgés de 70 à 100 ans - et se trouvent actuellement conservés dans les archives de l'Institut d'ethnologie de l'Académie bulgare des sciences avec musée¹.

* * *

Comme il ressort des sources et documents bibliographiques, l'existence de la famille communautaire - considérée comme une forme transitoire entre la grande famille patriarcale: la « zadrouga » et la famille moderne (la famille nucléaire) (Pecheva 1958: 21-22), (Pecheva 1961: 523) – était un phénomène caractéristique du droit de la famille coutumier dans plusieurs régions en Bulgarie à la fin du XIX^e et pendant les premières décennies du XX^e siècle.

Les données de terrain montrent qu'au cours de la période étudiée la famille communautaire était très répandue également dans les Rhodopes, aussi bien parmi les Bulgares chrétiens que parmi les Bulgares musulmans, sauf dans une petite région, comprenant les parties centrales et les plus élevées des Rhodopes, où ce type de famille n'était pas typique - il s'agit des villages de Chiroka Laka, Petkovo, Davidkovo, et aussi de Polkovnik Serafimovo, Mogilitza, Varbina, région de Smolian.

Les familles communautaires se composaient généralement du plus ancien ascendant mâle et des familles de ses descendants mâles et, plus rarement, des familles de plusieurs frères. Les ménages comptaient d'habitude 7 à 8, 10 à 12 membres, mais pouvaient atteindre 15 à 20 membres, et même plus dans certains cas.

Selon les témoignages des informateurs, ce type de famille a existé en tant que phénomène de masse jusqu'à la fin des années 20 - 30 du XX^e siècle, voire jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, parfois un peu au-delà de cette période.

Le chef de la famille, qui était le père des fils mariés, était appelé tatko, tatiou, bachta, starets (papa, père ou ancêtre, aïeul) dans les villages chrétiens et boubaïko, bouba ou babaïko dans les villages musulmans.

En général, dans les Rhodopes une femme ne pouvait pas devenir chef d'une famille communautaire. Cela n'était admis que dans des cas exceptionnels, notamment après la mort du père. Alors seulement, la mère des fils mariés ou bien l'un des fils, en général l'aîné, se voyait attribuer le rôle de chef de famille. Il convient de relever que dans les villages chrétiens il arrivait que la mère

¹ Dontchev Kamen. Documents de terrain, archivés aux Archives de l'Institut d'ethnologie avec musée de l'Académie bulgare des sciences, Sofia, sous les numéros 67-III, 68-III, 69-III, 70-III, 71-III, 72-III. Les citations dans le texte, les exemples de différents villages, les témoignages de certains témoins sans renvoi aux références, sont tirés de ces documents.

prenne la direction de la famille seule ou avec un de ses fils, tandis que dans les villages musulmans elle ne pouvait le faire qu'avec un de ses fils, le plus souvent avec l'aîné. Dans certains villages musulmans (Zmeitsa, Startsevo, rég. de Smolian ; Ribново, rég. de Blagoevgrad) il n'était absolument pas admis qu'elle prenne la direction de la famille. A la mort du père, c'était le fils aîné, que les autres appelaient aga qui devenait le chef de la famille.

Lorsqu'elle n'était pas chef de famille, c'est-à-dire du vivant du père, la femme la plus âgée, la mère, avait des droits et des obligations bien définies. Elle dirigeait ses brus et ses filles non mariées : "elle commande le monde des femmes", "elle parle aux brus" (appelées ici "guelinki") et en général dirigeait les travaux domestiques : "elle commande au sein du foyer". En même temps, elle se devait d'obéir à son époux : "elle se met d'accord avec son mari". Elle devait "filer, tisser, faire la cuisine et enfourner le pain, deux fournées par semaine" et elle répartissait ces tâches entre les brus. "Les femmes, c'est elle qui s'en occupe, le père ne se mêle pas aux affaires de femmes". Les autres femmes dans la famille lui devaient respect et obéissance. Elle-même accomplissait des tâches ménagères et s'occupait des enfants. Dans certains cas (village de Malko Gradichté, rég. de Haskovo) c'était la femme la plus âgée qui tenait aussi la caisse de la maison : "le père décide combien et à qui donner, mais il enjoint à la mère de prendre de l'argent du coffre", car : "c'est elle qui tient l'argent".

Tous les biens dans la famille communautaire étaient exploités en commun, sans pour autant constituer une propriété collective, car ils appartenaient "par déclaration", selon l'expression de la population locale, au père et étaient inscrits à son nom. Aucun membre de la famille n'avait le droit de posséder des biens propres : "on ne peut avoir même pas une aiguille de plus". Exception faisait le trousseau : vêtements, couvertures, apporté par les brus et appelé rouba dans la plupart des Rhodopes - surtout dans les Rhodopes Centrales -, prikia dans les Rhodopes Occidentales et spap à certains autres endroits (village de Hvoïna, rég. de Smolian). La rouba (la prikia) était le bien personnel de la femme qui l'avait apportée et personne d'autre n'avait le droit d'en user. Parfois, si elle décidait ainsi, la femme pouvait "l'étaler" aux fins de l'usage commun, mais elle n'en était pas obligée. Souvent la rouba n'était utilisée en commun qu'au sein de la "petite famille", c'est-à-dire la famille de la femme qui l'avait apportée et son époux. A certains endroits (village de Chiroka Laka, rég. de Smolian) la coutume voulait qu'à son arrivée dans la nouvelle famille la femme offre "au vieux" un "halichté" (tapis, couverture en laine) de sa prikia.

Lorsqu'une des brus apportait en dot un bien foncier ou un cheptel, appelé ici "miraz", "merez", il était mis à l'usage de tous et ajouté aux autres biens de la famille. Ce n'est qu'après la séparation de la famille communautaire que la femme qui l'avait apporté et son époux pouvaient garder ce bien pour eux. Toutefois, à certains endroits, cette tradition n'était pas toujours respectée. Ainsi, par exemple, au village de Sarnitsa, rég. de Pazardjik, si le miraz était en cheptel, la femme qui l'avait apporté et son mari prenaient sur la "progéniture" (par exemple les veaux d'une vache) "un de plus". Alors qu'au village de Gougoutka, rég. de Kardjali, il se pouvait que "si la femme apporte un bien", elle et son époux demandent à quitter la communauté : "ils ne vont pas rester à le mêler aux reste des biens". Et dans le village de Tcherven, rég. de Plovdiv, le bien apporté par la femme n'était utilisé que par elle-même et son mari, plus encore : "il leur permet de gagner un peu d'argent, ils s'achètent un petit bien (un autre) et il reste encore pour les époux". Ces cas, qui étaient le reflet des nouveaux processus socio-économiques, témoignent d'un élément nouveau dans les rapports entre les membres de la famille communautaire, respectivement dans la position que la femme y occupait, qui savait ses fondements traditionnels.

Dans l'ensemble, la famille moderne préservait son caractère patriarcal, mais elle ne pouvait ne pas refléter les changements dans la vie sociale et économique.

Il n'y avait pas d'âge strictement fixé pour se marier ni pour les filles ni pour les garçons. En général, c'était autour de la vingtaine. Il existait des cas où les jeunes se mariaient très tôt, à 15-16 ans, voire "à partir de 13 ans" pour les filles (villages de Smilian, Liaskovo, Startsevo, rég. de Smolian ;

village de Jaltoucha, rég. de Kardjali). D'habitude, le garçon était plus âgé que la fille, ce qui n'était pas obligatoire et très souvent n'était pas respecté.

Le choix d'une jeune fille par amour, uniquement pour ses qualités personnelles, devenait de plus en plus une exception. A certains endroits seulement, il fallait qu'elle soit "plus vertueuse", c'est-à-dire honnête et bonne plutôt que riche à tout prix (village de Zmeitsa, rég. de Smolian) ; qu'elle soit avant tout bonne et travailleuse (village de Pchelarovo, rég. de Kardjali). Dans la majeure partie de cette région, la condition décisive lors du choix d'une jeune fille était la fortune. Ainsi, par exemple, au village de Hvoina, rég. de Smolian, le jeune homme devait accepter "ce qui plaisait au vieux", alors que "les vieux cherchent à faire alliance avec des famille plus fortunées"; au village de Baldevo, rég. de Blagoevgrad, il fallait "en premier lieu" que la jeune fille dispose d'un bien; au village de Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad – qu'elle soit riche, "qu'elle apporte quelque chose"; au village de Dolno Loukovo, rég. de Kardjali, - que sa famille possède "beaucoup de vers à soie" et ensuite "qu'elle soit une bonne fille", etc. pour en arriver au village de Tsareva Poliana, rég. de Haskovo, où "la jeune fille pouvait avoir cinq ou six ans de plus (que le garçon) mais devait disposer d'un bien". La même tendance était observée chez la famille de la jeune fille, lors du choix d'un époux.

Les formes traditionnelles de mariage, qui permettaient d'éviter l'acquiescement de certains engagements matériels, restaient inchangées. L'enlèvement de la jeune fille appelé otsourvané, sourvané dans la partie centrale (la plus grande partie des Rhodopes) et ravisement, rapt dans les parties occidentales, était très répandu. En général, l'enlèvement était pratiqué lorsque les parents de la jeune fille ne consentaient pas à l'union, mais elle, par contre, était consentante: "quand elle marche, c'est facile de l'enlever". Très souvent, l'enlèvement était pratiqué de force, contre le gré de la jeune fille. Il arrivait même, que la jeune fille soit "fiancée et enlevée par un autre". Et à certains endroits (village de Beden, rég. de Smolian) l'enlèvement se faisait avec le consentement des parents de la jeune fille, contre le gré de celle-ci. Il pouvait se faire n'importe où : à la ronde du village, aux champs lors de la moisson. Dans tous les cas, si la jeune fille ne voulait pas épouser le garçon qui l'avait enlevée, elle avait le droit de retourner à la maison paternelle. Or, d'habitude elle était contrainte à épouser son ravisseur, car "personne n'en voudrait plus pour femme": "une brebis que le loup a attrapé et entamé, elle est fichue" (village de Zmeitsa, rég. de Smolian) ; "si elle retourne, elle épousera soit un veuf, soit un jeune homme avec des défauts" (village de Dobralak, rég. de Plovdiv). Dans la plupart des cas, les parents de la jeune fille consentaient, eux aussi, à ce mariage. Il arrivait toutefois que la jeune fille ne reste pas chez celui qui l'avait enlevée: "même si elle est restée un mois chez lui, si elle ne veut pas, elle s'en va" (village de Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad) ; "même s'ils sont restés un mois dans la montagne, lorsqu'ils sont de retour, le père la reprend" (village de Malko Gradichté, rég. de Haskovo).

La jeune fille pouvait s'enfuir de son propre gré chez le garçon. Dans les Rhodopes Orientales, on disait dans de tels cas qu'elle s'était "laissée enlever" - pristanala. Signalons que dans la plupart des villages musulmans (Liaskovo, Startsevo, Varbina, rég. de Smolian ; Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad ; Devessilovo, rég. de Kardjali ; Sarnitsa, rég. de Pazardjik) un tel acte de la part d'une jeune fille était inadmissible : "ça, elle ne peut jamais le faire" (village de Ribnovo). Cela était pourtant arrivé dans d'autres villages musulmans: "s'il lui plaît (le garçon), elle le suit et l'épouse" (village de Jaltoucha, rég. de Kardjali). Il était même possible que la jeune fille s'en aille chez un homme marié pour devenir sa seconde femme (village de Beden, rég. de Smolian).

Quoique les rapports familiaux au sein de la famille moderne préservaient dans l'ensemble leur aspect traditionnel, ils en subissaient toutefois certains changements.

Le rôle dirigeant dans la famille revenait au mari. La femme lui devait obéissance et soumission. Chez les musulmans, la femme ne pouvait se rendre nulle part seule, sauf chez ses parents. (village de Smolian, rég. de Smolian). En plus, son mari veillait à ce "qu'elle ne sorte pas dénudée, mais toujours vêtue de longs habits" (village de Beden, rég. de Smolian). Le rôle dominant de l'homme dans la famille était dû au fait qu'il assurait la subsistance de la famille: "la femme n'avait pas le

moyen d'apporter de l'argent, d'en gagner". Toutefois, dans des cas isolés, tant chez les chrétiens que chez les musulmans, des exceptions à la pratique habituelles étaient admises: le rôle dirigeant dans la famille était assumé par celui des époux qui "savait mieux tenir les commandes", et souvent c'était la femme qui avait la priorité dans la direction de l'exploitation agricole, lorsque le mari partait chercher fortune ailleurs et elle devait s'occuper du domaine (village de Polkovnik Serafimovo, rég. de Smolian); la famille était dirigée par celui qui était "plus éveillé", qui était plus habile à diriger (villages de Tzareva Poliana, rég. de Haskovo ; Ribново, rég. de Blagoevgrad ; Devessilovo, rég. de Kardjali) ; même, dans certains cas, "le mari confie à sa femme l'argent qu'il a gagné, puis elle lui en donne un peu à chaque fois" (village de Tsareva Poliana, rég. de Haskovo).

Il était de pratique courante que le mari batte sa femme. Il la battait "s'il s'aperçoit qu'elle a dévié du droit chemin" (village de Liaskovo, rég. de Smolian); "quand il faut, il la bat: si elle commet une faute, ne se corrige pas, et la raclée était inévitable" (village de Dolno Loukovo, rég. de Kardjali); "il la bat, c'était tout naturel" (village de Pokrovan, rég. de Kardjali); "cela arrive presque tous les jours" (village de Ribново, rég. de Blagoevgrad); "quand elle lui montrait les dents, c'était la mesure" (village de Ravnogor, rég. de Pazardjik). Lorsqu'elle était maltraitée par son mari, la femme n'avait personne à qui se plaindre: "se plaindre à qui, au roi des Turcs, peut-être ?" (village de Ptchelarovo, rég. de Kardjali). Elle pouvait certes se plaindre à ses parents et à ses proches, mais ceux-ci lui conseillaient de se taire, "de rester chez elle". Par ailleurs, si elle allait se plaindre à ses parents et proches "alors le mari ne la reprendra jamais au foyer" (village de Ribново, rég. de Blagoevgrad). Si elle se plaignait au maire, celui-ci n'intervenait pas non plus, car il suivait la règle de "ne pas s'introduire entre mari et femme" (village de Tsareva Poliana, rég. de Haskovo). Même si la femme demandait le divorce, elle ne pouvait l'obtenir que si "le mari y consent" (village de Ptchelarovo, rég. de Kardjali). Quelques rares témoignages montrent toutefois une percée dans cette pratique habituelle: "ce n'est pas bien qu'il (le mari) la batte (sa femme), mais si elle l'a bien mérité, il a le droit de la corriger" (village de Varbina, rég. de Smolian); "il n'est pas juste de la battre: celui qui bat sa femme, bat sa propre tête" (village de Valtché Polé, rég. de Haskovo).

Les divorces étaient très rares parmi les Bulgares chrétiens et à plusieurs endroits les gens ne se souviennent pas de tels cas dans le passé. Le seul motif de divorce était une maladie incurable de l'un des conjoints, comme l'épilepsie, la folie ou l'adultère de la femme. A certains endroits, même l'adultère de la femme n'était pas considéré comme un motif de divorce (village de Hvoïna, rég. de Smolian). Selon les informateurs des villages de Bulgares musulmans, les divorces étaient plus fréquents. Le mari avait le droit de chasser sa femme, si elle manquait de respect à son père, car "le père est unique, des femmes il y en a beaucoup" (village de Zmeïtsa, rég. de Smolian). Les conjoints pouvaient divorcer aussi "s'ils ne s'entendent pas" (village de Devessilovo, rég. de Kardjali). Le plus sérieux motif de divorce était pourtant l'adultère de la femme. Dans ce cas, le mari répudiait tout simplement sa femme, sans lui verser une pension alimentaire. "S'il la surprend avec un autre homme", il avait même le droit de la tuer (village de Varbina, rég. de Smolian). D'après les informateurs du village de Beden, rég. de Smolian, les divorces étaient fréquents, car les jeunes se mariaient contre leur gré, en respectant la volonté des parents.

Après la mort de l'un des conjoints, le survivant n'avait pas de délais fixe à respecter pour ce remarier. Les enquêtés des villages musulmans déclarent que selon la charia il n'y avait aucun délai. Quoique, "d'un point de vue humain", le survivant devait quand même attendre un certain temps. A certains endroits, pourtant, si le mari était décédé, la femme était obligée d'attendre 4 mois et 10 jours (village de Smilian, rég. de Smolian), voire un an (village de Devessilovo, rég. de Kardjali), pour voir si elle n'était pas enceinte de son premier mari. Dans les villages chrétiens, le délai que le survivant devait respecter variait de 40 jours (villages de Petkovo, rég. de Smolian ; Kovatchevitsa, rég. de Blagoevgrad) à "deux-trois mois au moins" (village de Malko Gradichté, rég. de Haskovo) ou un an (villages de Ptchelarovo, Pokrovan, rég. de Kardjali ; Ravnogor, rég. de Pazardjik ; Tcherven, rég. de

Plovdiv : Valtché Polé, Tsareva Poliana, rég. de Haskovo). Dans certains villages, la femme en particulier devait attendre encore plus longtemps pour se remarier : 3 ans (village de Ravnogor, rég. de Pazardjik), 5-10 ans (village de Dobralak, rég. de Plovdiv). Et parfois elle ne se mariait jamais.

La veuve, si elle avait des enfants, continuait à habiter dans la maison de son mari. Si elle n'avait pas d'enfants, elle pouvait retourner chez ses parents, mais souvent, même dans ce cas, elle restait habiter dans la maison de son mari décédé. A certains endroits, c'était même la pratique habituelle : quoique sans enfants, elle ne pouvait pas retourner à la maison paternelle (villages de Smilian, Startsevo, rég. de Smolian ; Ptchelarovo, rég. de Kardjali ; Sarnitsa, rég. de Pazardjik). Dans ce cas, "si après on la demande (en mariage), c'est au beau-père qu'on la demande" (village de Sarnitsa). Si elle se mariait, la veuve allait vivre dans la maison de son nouveau mari et d'habitude emmenait les enfants avec elle. Uniquement lorsque "la grand-mère et le grand-père" (les parents de son conjoint décédé) insistaient, elle pouvait laisser les enfants, ou un des enfants, chez eux. A quelques endroits (villages de Pokrovan, Gougoutka, rég. de Kardjali), si les parents de son époux décédé n'avaient pas d'autre fils pour prendre soin d'eux, ils pouvaient autoriser la veuve à amener son nouvel époux dans la maison du premier mari. Un tel homme était appelé de la même façon qu'un mari qui vit chez sa belle-famille : "youtch guvelia".

Les enfants nés hors mariage étaient très rares. Dans les parties centrales des Rhodopes, un tel enfant était appelé choumnik, tandis que dans les parties occidentales et septentrionales : kopélé, kopiltché, et dans les parties orientales : leftertché, momintché. Souvent, ces enfants étaient abandonnés et mourraient ou bien ils étaient tués - "étranglés" par la mère, pour dissimuler leur existence. Si l'enfant survivait, c'était la mère seule qui s'en occupait. Elle ne se faisait pas assister, car il était considéré que cet enfant "sa mère l'avait volé, on ne sait d'où". En général, la mère ne subissait pas des sanctions particulières, mais seulement des humiliations et du mépris. Il était considéré que la plus grande punition pour elle était de devoir s'occuper de cet enfant. A quelques endroits seulement (villages de Ribnovo, Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad) on lui infligeait une punition spéciale en la traînant, pour la montrer à tous, à travers le village : "on l'embarque à l'envers sur un âne et on lui fait faire le tour du village, on la traîne à travers le village : Voyez cette femme comment elle est, elle fréquente des hommes étrangers" (village de Vaklinovo).

* * *

Selon les témoignages des enquêtés, partout dans les Rhodopes pendant la période étudiée, lors du partage des biens fonciers les filles avaient droit à des parts deux fois inférieures à celles des fils. Il en était ainsi, car les filles étaient "casées", c'est-à-dire qu'elles se mariaient et allaient vivre chez leur mari, où elles profitaient des biens de celui-ci. Les informateurs indiquent que ce principe successoral avait déjà été établi par "les lois turques" avant 1912 (année de la libération de la majeure partie des Rhodopes de la domination ottomane). Après 1912, "selon la loi", pour suivre l'expression des habitants locaux, les filles avaient toujours droit à des parts deux fois inférieures aux parts des fils (ici, il s'agit probablement de la Loi sur la succession de 1890, après son amendement en 1906 au profit du droit coutumier²). En même temps, les documents de terrain montrent catégoriquement que dans la plupart des Rhodopes la population ne se conformait pas au principe de la loi, selon lequel les filles avaient droit à recevoir des parts du patrimoine, bien que deux fois inférieures à celles des fils. Cette

² Après l'Indépendance, les rapports successoraux étaient réglementés par la Loi sur la succession de 1890 influencé par la législation des pays européens occidentales (Loi sur la succession, in Journal officiel, N°20, 25.1.1890). Cette loi dotait des mêmes droits les descendants mâles et les descendants de sexe féminin face à la succession. Ce régime contredisait la pratique du droit coutumier selon laquelle les filles n'héritaient pas des biens immeubles, car après leur mariage, elles vivaient avec leur belle-famille dont elles utilisaient les biens (Andreev 1980: 129). Dans cette situation, en 1906 un amendement à la loi a été adopté selon lequel on donnait aux héritiers mâles le droit d'hériter des parts deux fois supérieures à celles des héritières des biens immeubles non couverts et des biens meubles estimés comme faisant partie de l'exploitation agricole (Loi sur les amendements et les compléments de certains articles de la Loi sur la succession, in Journal officiel, N°29, 7.02.1906).

pratique à ignorer le nouveau principe de succession, qui se manifestait différemment dans les différentes parties de la région, s'est maintenue pendant toute la période étudiée. Ainsi, par exemple, à certains endroits il arrivait que les soeurs "si elles respectent leurs frères" renoncent à l'héritage (villages de Zmeitsa, Beden, rég. de Smolian). A d'autres endroits, "quand on les dotait d'un plus grand trousseau", les filles "ne touchaient pas au patrimoine" (village de Jaltoucha, rég. de Kardjali). Dans d'autres cas (villages de Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad; Ptchelarovo, rég. de Kardjali) elles recevaient des biens, mais juste "ce que leurs frères voulaient bien leur donner", et d'habitude leurs parts étaient inférieures à celles qui leur étaient légalement dues: "on leur donne quelque chose, juste pour qu'elles n'embêtent pas après" (village de Vaklinovo). A certains endroits, les parts attribuées aux filles étaient considérablement inférieures à celles des fils: "de l'ordre de 1 ou 2 décares" (village de Pokrovan, rég. de Kardjali), ou bien: si le fils avait reçu 10 décares, la fille ne recevait que 3-4 décares (village de Hvoïna, rég. de Smolian). A d'autres endroits encore, (villages de Smilian, rég. de Smolian; Valtché Polé, Tzareva Poliana, Malko Gradichté, rég. de Haskovo) les filles n'héritaient d'aucun bien foncier: "on n'avait pas cette coutume" (village de Valtché Polé). Elles pouvaient toutefois acquérir des biens, mais uniquement s'il n'y avait pas des fils dans la famille ou si la fille épousait un homme pauvre: dans ce cas "son père lui donnait un petit quelque chose" (village de Malko Gradichté). Il y avait pourtant des endroits où le droit des filles à recevoir des parts du patrimoine, bien que deux fois inférieures à celles des fils, était respecté (villages de Dolno Loukovo, Gougoutka, rég. de Kardjali; Tcherven, rég. de Plovdiv). C'était une "tradition paysanne" (village de Dolno Loukovo).

Lors du partage du cheptel, de la maison paternelle et de l'exploitation des biens indivis, les filles recevaient leurs parts, bien qu'inférieures à celles des fils, le plus souvent égales à la moitié des parts des fils. Il était rare qu'elles ne reçoivent aucune part (villages de Smilian, Zmeitsa, rég. de Smolian; Sarnitsa, rég. de Pazardjik) ou qu'elles reçoivent des parts égales à celles des fils (villages de Petkovo, Moguilitsa, rég. de Smolian).

Presque partout dans les Rhodopes, les arbres fruitiers étaient exploités en commun par tous les héritiers, même s'ils se trouvaient sur le terrain d'un d'eux. Et qui plus est: les filles jouissaient d'habitude des mêmes droits que les fils. Exception faisaient quelques villages – dans les parties septentrionales et orientales – (villages de Radilovo, Ravnogor, rég. de Pazardjik; Tcherven, rég. de Plovdiv; Tzaréva Poliana, Malko Gradichté, rég. de Haskovo), où une telle exploitation en commun n'était pas admise: "la communauté à perpétuité, c'est impossible" (village de Radilovo). Le plus souvent, le propriétaire du terrain évaluait le prix des arbres et versait leur part aux autres héritiers. Parfois, il ne s'en donnait même pas cette peine, car il était considéré que "l'arbre paie les pertes de l'ombre" (village de Tcherven).

A la mort de l'époux dans une famille sans enfants, les biens de celui-ci revenaient à sa famille de sang et à sa veuve. D'habitude, la veuve recevait une part inférieure: un quart, un tiers, mais elle pouvait en recevoir parfois la moitié. A certains endroits (villages de Smilian, Startsevo, rég. de Smolian; Valtché Polé, rég. de Haskovo) ce droit à l'héritage était soumis à certaines conditions: "si elle reste dans la maison"; au cas où elle se remarie "elle ne peut rien emporter" (village de Startsevo). Uniquement à quelques endroits à part, la veuve sans enfants n'avait pas le droit d'hériter (villages de Varbina, rég. de Smolian; Kovatchevitsa, rég. de Blagoevgrad; Jaltoucha, Pokrovan, rég. de Kardjali). La femme "s'en va dépouillée"; uniquement si elle avait eu un enfant qui était décédé, elle pouvait obtenir une part de l'héritage (village de Varbina). Elle ne reçoit rien car "ou elle se remarie ailleurs, ou elle retourne chez son père" (village de Jaltoucha). "Si elle n'a pas d'enfant, rien ne lui revient – elle est étrangère" (village de Pokrovan).

A la mort d'une femme sans descendants, dans la plupart des cas le veuf était l'unique héritier des biens apportés par celle-ci (trousseau, dot). "Tout ce qui vient de la femme y reste (dans la famille de son époux)" (village de Vaklinovo, rég. de Blagoevgrad). Même si l'époux était décédé, "cela ne se peut pas, que ces autres (la famille de l'épouse) le reprennent". Dans ce cas, les biens revenaient à la

famille de l'époux (village de Choumnatitsa, rég. de Kardjali). Une partie des biens apportés par la femme étaient restitués à sa famille de sang uniquement si celle-ci avait décédé peu après le mariage.

Si le partage du patrimoine se faisait du vivant du père, la mère n'obtenait pas de part, car elle jouissait de celle de son époux. Si le partage avait lieu après la mort du père, la mère, dans certains cas, obtenait une part "comme un fils", et dans d'autres cas "comme une fille" - soit une part égale à la moitié des parts de ses fils. A certains endroits seulement (villages de Tsareva Poliana, Malko Gradichté, rég. de Haskovo) la part de la mère était considérablement inférieure à celles des fils: "un ou deux décares". A d'autres endroits (village de Valtche Polé, rég. de Haskovo) aucune part ne lui était attribuée, car elle "prenait" la part du père. En général, la mère allait vivre chez un de ses fils et mettait sa part au profit de celui-ci. A sa mort, sa part pouvait soit rester pour le fils qui avait pris soin d'elle, soit être répartie entre tous ses fils.

* * *

Ainsi, les faits précédemment exposés, nous permettent de conclure que :

La place de la femme dans le système du droit coutumier des Rhodopes, comme dans le système du droit coutumier bulgare en général, était strictement délimitée, la femme ayant des droits et des obligations bien définies. Toutefois, dans l'ensemble, elle jouait un rôle secondaire dans la vie de la société rurale traditionnelle du pays, occupant une position subordonnée à celle de l'homme.

Avec le temps, et surtout après l'Indépendance (qui pour la majeure partie de la région étudiée, comme il a été déjà signalé, avait eu lieu en 1912), sous l'influence du développement des nouveaux rapports socio-économiques au sein de la société bulgare, des changements se sont progressivement opérés par rapport à la place de la femme dans le droit coutumier des Rhodopes. Ces changements, bien que se manifestant différemment dans les différentes parties de la région étudiée, tendaient à établir l'égalité en droits entre l'homme et la femme dans l'esprit de la liberté de la personne et de l'aspiration à accéder à la propriété, un fait dont l'importance progressiste est indéniable.

REFERENCES :

Andreev 1980 **Andreev, M.** Istoria na balgarskata bourjoazna darjava i pravo (Histoire de l'Etat et du droit bourgeois bulgares), Sofia.

Pecheva 1958 **Pecheva, R.** Rodovi ostateci i semeen bit v Severozapadna Balgaria (Survivances de la famille patriarcale et vie familiale en Bulgarie du Nord-Ouest), in Kompleksna naoutchna ekspeditsia v Severozapadna Balgaria 1956 (Expédition scientifique complexe en Bulgarie du Nord-Ouest, 1956), Sofia, pp. 7-51.

Pecheva 1961 **Pecheva, R.** Semeistvoto i semeino-rodstvenite otnochenia v Sredna Zapadna Balgaria (La famille et les rapports de famille en Bulgarie du Centre-Ouest), in Kompleksni naoutchni ekspeditsii v Zapadna Balgaria – Transko-Breznichko-Kustendilsko 1957-1958 (Expéditions scientifiques complexes en Bulgarie de l'Ouest – région de Tran-Breznik-Kustendil, 1957-1958), Sofia, pp. 511-557.

LES CHANTEURS TRADITIONNELS DE IERISSOS (CHALCIDIQUE, MACÉDOINE GRECQUE)

ENTRETIENS

Panayota Christara

Les entretiens suivants avec des chanteurs et chanteuses traditionnels du village de Ierissos en Chalcidique de l'Est de la Macédoine grecque, qui présentent un certain nombre de données anthropologiques concernant les représentations et le rôle de la musique au sein de la société villageoise, ainsi que les préférences musicales des habitants de Ierissos, ont été effectués en septembre 1992 et avril 1993, dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, sous la direction de Paul Henri Stahl, intitulée « Le « δημοτικό τραγούδι » (chanson traditionnelle) de Chalcidique en Macédoine grecque ».

I.

Entretiens de septembre 1992

1. Veta Hassapi (F., environ 70 ans)

D'après ce qu'elle dit, elle est considérée comme une « artiste » dans le village. La musique est pour elle « son âme ». Elle constitue une partie très importante de sa vie

Pendant les après-midis, après le ménage, elle va à la pêche avec son mari et elle chante continuellement pendant des heures. (Elle « murmure » les chansons)

Les jeunes de notre temps apprennent seulement quelques chansons de danse, mais pas les chansons « de table »¹, à de rares exceptions près, où ils les apprennent de la bouche de leurs parents. Les jeunes d'aujourd'hui écoutent surtout de la musique étrangère dans les bars et les discothèques et ne s'intéressent guère à la musique traditionnelle.

Veta Hassapi avait reçu une proposition pour faire carrière comme chanteuse traditionnelle à la radio quand elle était jeune, mais ses parents ne le lui ont pas permis. Elle le regrette encore.

D'après elle, une « belle voix » est une voix douce avec de belles vocalises (« tsakismata »).

Le mariage traditionnel, où la musique jouait un grand rôle, durait pendant des jours. Il se tenait le dimanche, mais la fête commençait le jeudi d'avant, jour où on préparait les pains.

On avait l'habitude dans le village d'inviter Veta Hassapi à chanter pendant le mariage. Des chansons de mariage étaient entre autres « Μία Παρασκευή κι ένα Σαββάτο βράδυ... » et « Τώρα 'ν' τα πουλιά... ».

De nos jours sauf exception, les mariages traditionnels ne se font plus. Au lieu d'accompagner les jeunes mariés avec des chansons et des instruments traditionnels, on utilise des voitures comme moyen de transport et on klaxonne.

La fille de Veta Hassapi, Virginie, qui est présente à l'interview, dit qu'elle est fière de la belle voix de sa mère.

¹ Les chansons « de table » sont des chants très mélismatiques à rythme libre contrairement aux chansons de danse qui sont plutôt syllabiques et de rythme mesuré.

Veta Hassapi elle-même se sent bien du fait qu'elle vit en Chalcidique et elle est fière d'être Macédonienne.

Les paysans et les pêcheurs de Ierissos ont de bons revenus.

A cause d'un deuil (la mort de sa soeur), actuellement Veta Hassapi ne chante pas et n'apparaît pas en public.

D'après elle, Ierissos a eu énormément de belles voix.

2. Maria Kalaïtzi (F., environ 60 ans)

Le chant est très important pour elle et pour sa vie, quoiqu'elle ne chante pas en public. Elle est fière de sa voix.

A cause d'un deuil (la mort de sa mère en 1986) elle n'a pas chanté pendant très longtemps. Une fois qu'elle a chanté pendant le deuil, elle a eu une vision après, à savoir que sa mère lui est apparue furieuse contre elle et Maria lui a demandé pardon d'avoir chanté. Maintenant elle a recommencé à chanter.

Elle est fière d'être de Chalcidique et Macédonienne. La Chalcidique est pour elle la patrie aux belles chansons.

Les jeunes de Ierissos écoutent uniquement de la musique étrangère qui « perturbe l'esprit ».

Elle (M.K.) n'est pas d'accord avec la façon dont Yiannis Marinos enseigne les chansons à la chorale, car, d'après elle, il ne fait pas suffisamment attention aux vocalises (« *σπασίματα* » ou « *tsakismata* »).

Quand elle était jeune, elle a chanté une fois dans les champs et quelques personnes ont cru que c'était une radio qu'ils entendaient tant ils ont admiré son chant.

C'est avec sa mère qu'elle a appris à chanter.

3. Maria Gata (F., environ 62 ans)

C'est sa mère qui lui a appris à chanter. Du temps de sa jeunesse, le chant était une habitude quotidienne qui accompagnait les diverses occupations (par exemple le tissage).

Elle aime chanter à divers moments du jour, surtout en privé. Il y a longtemps, quand elle était jeune, on la prenait dans les autobus qui allaient de Ierissos à Salonique pour divertir les voyageurs avec son chant.

Takis Samaras (compositeur et chanteur) et Simon Karras (maître en musique byzantine) ont beaucoup apprécié sa voix lors de leur passage à Ierissos. D'ailleurs on lui a demandé de chanter à la radio quand elle était jeune, mais ses parents, qui suivaient les moeurs anciennes, ne le lui ont pas permis.

La jeunesse d'aujourd'hui ne s'intéresse pas à la chanson traditionnelle. Les gens en général ont beaucoup de soucis et ils sont beaucoup plus angoissés qu'autrefois et, à cause de cela, ils ne sont pas d'humeur à chanter. D'autre part, l'une des raisons de ce changement est l'introduction de la télévision comme distraction dans la vie quotidienne des gens.

La chanson est pour elle d'une grande importance dans sa vie.

Actuellement elle ne chante pas à cause d'un deuil (le décès de sa soeur).

Elle a l'habitude de chanter à l'église avec d'autres femmes (4 à 8 personnes).

Quelquefois, quand le chantre n'est pas là, elles chantent pendant toute la liturgie à sa place.

Les musiciens instrumentistes sont payés pour leur jeu lors des fêtes, contrairement aux chanteurs qui chantent gratuitement. En plus les gens leur jettent de l'argent (ou le leur collent sur le front) quand ils sont de bonne humeur (« en pointe de vin »).

Souvent, les joueurs d'instruments exigent des sommes considérables. Cette année (1992), ils ont demandé pour la fête du 8 septembre 150.000 drachmes pour 3-4 instruments. L'association

culturelle du village n'était pas en mesure de payer une telle somme (Ils se sont contentés d'un violon et d'un « lagouto » pour la veille de la fête).

Les joueurs d'instruments sont donc des professionnels (ils vivent complètement de la rémunération du jeu de leur instrument) ou semi-professionnels (et dans ce cas, ils font d'autres travaux aussi).

A la chorale de Ierissos, d'autre part, les chanteurs ont été payés une seule fois, ils ont reçu à peu près 17.000 drachmes par personne pour se produire lors d'un concert de musique traditionnelle 4 ou 5 ans auparavant (1987 ou 1988) au Lycabète à Athènes. Cette somme qu'ils ont reçue couvrait leurs dépenses de transport et leur séjour à Athènes.

Maria Gata a participé à ce concert du Lycabète et à un concert (« Laïkos Himonas »², c'est-à-dire « Hiver populaire ») à Thessalonique ainsi qu'à une manifestation musicale à Zapeion (Athènes).

Quand Maria Gata était petite, elle était la première de sa classe à l'école primaire et elle aurait pu avoir une bourse pour continuer ses études, mais, à cette époque-là, il n'y avait pas d'établissement d'enseignement secondaire à Ierissos et ses parents ne lui ont pas permis d'aller à l'école en ville. Lorsqu'une école secondaire a finalement été créée à Ierissos, elle avait vingt ans et elle était déjà mariée. Sinon, elle aurait fait le secondaire, même à 20 ans.

La plupart des chansons de Ierissos sont des chansons « saisonnières »³, mais quelquefois la chorale chante aussi quelques chansons qui ne sont pas de la saison en cours.

4. Mélia Strouni (F., environ 50 ans)

Elle se sent amateur dans le chant traditionnel. Elle chante par amour de la tradition qu'elle souhaite conserver le plus longtemps possible.

Elle regrette beaucoup le fait que la jeunesse d'aujourd'hui s'éloigne de la tradition musicale.

Elle « murmure » des chansons à divers moments du jour.

Elle croit que l'Etat est responsable du chemin que prennent les jeunes dont la seule distraction est de passer leur temps dans les cafeterias.

Elle était bonne élève à l'école, mais elle n'a pas pu faire des études plus avancées, car elle ne voulait pas charger financièrement ses parents.

Les jeunes dans le village ne s'intéressent pas du tout à la culture. Le quatuor d'instruments à vent, qui s'est produit au soir de la veille du 8 septembre, était composé de ceux qui avaient persévéré parmi le grand nombre de jeunes inscrits au départ pour apprendre la musique et qui avaient abandonné ensuite.

D'autre part, une chorale de musique occidentale créée pour les adultes sous la direction de M. Papadopoulos venu de Kavala (Macédoine de l'Est) n'a pas réussi non plus. Elle a débuté forte d'un nombre de membres importants, mais très peu sont restés, malgré le fait qu'ils avançaient bien (ils apprenaient mieux et plus facilement que les habitants de Kavala et que ceux de Stratoni – autre village de la région – qui avaient eux aussi tenté de constituer des chorales).

Autrefois, le 8 septembre, des musiciens venaient chanter et jouer de la musique traditionnelle, mais cette année (1992), ils ont demandé une rémunération trop importante et l'association culturelle de Ierissos a été obligé d'inviter le synthétiseur, car elle ne pouvait payer les instrumentistes.

Vangelio Strouni (fille de Mélia, 18 ans), présente à un moment de l'interview avec sa mère, a dit que la vie au village n'offre aucune possibilité aux jeunes, dont la seule distraction est la sortie du week-end

² « Laïkos Himonas » sont des concerts de musique traditionnelle qui s'organisent tous les ans à Thessalonique pendant l'hiver. Pendant ces concerts se produisent des musiciens et chanteurs de Grèce du Nord.

³ « εποχιακά ».

5. Marika Gagoutsa (F., environ 55 ans)

« Le chant est mon âme » dit-elle. Elle aime chanter à divers moments de la journée, ainsi que devant un auditoire. Elle se sent artiste.

Quand elle exerçait son métier de couturière (avant de se marier), elle avait l'habitude de chanter pendant des heures. Aujourd'hui elle ne travaille plus.

C'est sa mère, sa grand-mère et son père qui lui ont appris à chanter les chansons traditionnelles. Elle vivait dans un entourage où le chant était une situation naturelle. On l'appelait « le rossignol ».

Elle est intéressée par tous les genres de musique. Elle aimerait bien que la chorale de musique occidentale (dirigée par M. Papadopoulos de Kavala) continue d'exister pour pouvoir y participer.

Le groupe qui se produisait autrefois le 8 septembre jouait de la musique traditionnelle, mais aussi des « laïka » (genre de chanson contemporaine populaire).

Ierissos, selon M. Gagoutsa a beaucoup de belles voix.

II. LA FÊTE

1. La fête du 8 septembre (anniversaire de la Vierge – 1992)

Le 8 septembre est, pour l'église grecque orthodoxe, le jour de la naissance de la Vierge. C'est un jour de fête très particulier à Ierissos, car l'église de Ierissos porte le nom de « Église de la naissance de la Vierge ».

La fête commence la veille au soir, c'est-à-dire au soir du 7 septembre. Ce qui a lieu avant toute autre manifestation est une liturgie à l'église de la Naissance de la Vierge. Ce sont surtout les femmes et les enfants du village de Ierissos qui y participent. Pendant cette liturgie on jette de l'eau de rose aux participants. Le métropolite de Chalcidique est présent et après l'office, il fait un sermon où il parle de la position de l'orthodoxie et de l'hellénisme dans le monde actuel, ainsi que de la vie de la Vierge et sa signification. Après cette prédication commence une litanie, où l'icône de la Vierge est transportée à travers le village jusqu'à la plage (car Ierissos est un village au bord de la mer sur la route vers le Mont Athos). Ensuite l'icône est ramenée à l'église.

Après ces manifestations religieuses commence la fête séculière⁴ :

1) Au début de cette fête, la chorale du village chante la chanson « Macédoine » (« Macédoine renommée, pays d'Alexandre le grand...) qui parle de la libération de la Macédoine de l'occupation étrangère, ainsi que de la grécité de la Macédoine.

2) Après cette chanson (qui date du début du XX^e siècle) apparaît un quatuor d'instruments à vent occidentaux (2 trompettes, 1 tromblon, 1 saxophone) composé par quatre musiciens adolescents et dirigé par leur professeur. Leur répertoire est composé de chansons et morceaux de musique occidentale.

3) Le quatuor est suivi par l'apparition d'un ensemble de jeunes danseurs de Ierissos (la moitié sont des filles, l'autre des garçons) qui exécutent diverses danses traditionnelles accompagnées par un « lagouto » (luth) et un violon ainsi que par la chorale du village dirigée par Yiannis Marinos (il est aussi chanteur à l'église et secrétaire de la Mairie de Ierissos). Les instruments et la chorale se présentent en alternance. Les danses ne sont pas uniquement de Ierissos, mais d'autres régions de Grèce aussi. La montée des danseurs sur scène provoque des sifflements d'appréciation de la part du public qui

⁴ La fête a lieu dans un petit bois qui se trouve au centre du village et où l'on installe une estrade sur laquelle ont lieu les manifestations.

comprend des spectateurs de tous âges (des enfants très jeunes aux personnes âgées). Au premier rang, sont assis entre autres les prêtres du village.

4) Au premier ensemble mixte de danseurs succède un deuxième formé de jeunes filles.

5) Les danses sont suivies de l'apparition sur scène de la chorale du village qui chante des chansons traditionnelles accompagnées par le luth et le violon. Toutes les chansons interprétées sont des chansons de danse. Le programme ne comprend aucune chanson « de table ».

6) Suit la récitation d'un poème (« Les fêtes de mon village »), écrit et récité par la présentatrice de la soirée qui est l'institutrice.

7) Pour le numéro final de la soirée, réapparaît le quatuor d'instruments à vent qui avait ouvert la fête. Il interprète maintenant un répertoire composé de divers morceaux instrumentaux de musique occidentale. Le dernier morceau vient de la « Cavalleria Rusticana ».

En dehors de ces manifestations, il y a, dans le bosquet, des boutiques où l'on vend des vêtements et des broderies faites à la main.

Le jour même de la fête (8 septembre) après la liturgie à l'église, un groupe d'instrumentistes (synthétiseur, clarinette et violon) joue, toujours dans le bosquet, des chansons « néo-démotiques » et des chansons « laïka »⁵. Ce n'est plus donc un répertoire local, l'amplification du son est extrême (le groupe utilise des amplificateurs) et la musique est de qualité très médiocre.

D'après ce qui m'a été dit, ils n'ont pas pu avoir un ensemble traditionnel (« lagouto », guitare, violon, clarinette, percussions), car les musiciens demandaient une rémunération trop élevée.

Pourtant, les villageois se mettent à danser, surtout le « kalamatianos » (danse à 7/8 = (3+2+2)/8). La municipalité et l'église offrent un repas (« kourbani »), avec la coopération de l'« Association des femmes de Ierissos » et de l'« Association pour l'environnement » qui offrent des pâtisseries.

2. La fête à « Mavro Aloni » (3^e jour de Pâques – 1988, 1993)

Le 3^e jour de Pâques a lieu pour Ierissos, la fête à « Mavro Aloni » pendant laquelle on danse la fameuse danse « kangeleftos horos ». « Mavro Aloni » est un endroit plat et circulaire situé au sommet d'une colline qui se trouve dans l'entourage de Ierissos. La danse « Kangeleftos » est une reconstitution – comme on le verra plus loin – du massacre de 400 jeunes habitants de Ierissos par les Turcs pendant la révolution de 1821.

Tout commence par une liturgie à l'église, d'où se met en marche dès 9h00 une litanie qui passe à travers champs pour rallier « Mavro Aloni ». On porte un drapeau grec et des étendards macédoniens grecs, on chante des psalmodies byzantines. On arrive à « Mavro Aloni » vers 10h00.

Une prière est dite devant l'iconostase de la Métamorphose qui se trouve à peu près dans le centre de « Mavro Aloni » (ce jour-là est aussi la fête des Saints Raphaël et Nicolas).

Les gens du village arrivent progressivement. A 10h40 a lieu un service à la mémoire des 400 jeunes Ierissotes qui ont été massacrés par les Turcs. Le service est précédé du hissement du drapeau grec pendant lequel on chante l'hymne national. Il est suivi du dépôt de couronnes de lauriers par le Maire de Ierissos, le Préfet, l'Inspecteur de police de Chalcidique, les scouts de Ierissos, le Président de la Société d'histoire et laographie de Chalcidique et le Président des Ierissotes de Thessalonique.

Après le dépôt des couronnes, un discours sur le massacre des 400 Ierissotes est prononcé. Une prière, suivie de l'hymne national pour conclure, sont interprétés par le groupe musical de la Mairie, composé de jeunes de Ierissos, instrumentistes à vent et percussionnistes.

Ensuite on offre du café et les danses commencent : « syrtos à deux pas », « syrtos lent à trois pas » et le « kangeleftos » à la fin. Les danses ne sont pas accompagnées par les instruments, mais par les chansons traditionnelles que chantent les participants.

⁵ Répertoires modernes qui constituent l'évolution de la chanson traditionnelle et du « rebetiko ».

La danse « kangeleftos » se caractérise par le « kangilevma » qui consiste en un mouvement particulier, où les danseurs passent sous les bras unis des deux premiers danseurs qui se tiennent entre eux avec un mouchoir et qui forment ainsi un arc. Le « kangilevma » symbolise la façon dont sont morts les 400 villageois. D'après la tradition, on les a obligés à se donner les mains, comme pour danser, et, pendant qu'ils avançaient, on les faisait passer sous les épées des Turcs qui leur coupaient la tête. Ce massacre a eu lieu à « Mavro Aloni » qui appartient au monastère de Zografos.

Il faut noter aussi que les danseurs passent également sous un arc constitué par des lauriers des deux côtés où se trouvent deux jeunes Ierissiates habillés du costume traditionnel et qui tiennent chacun une épée. C'est sous ces deux épées que passent les danseurs, ce qui symbolise encore une fois le massacre.

Autour de 12h30, juste après le « kangeleftos », les gens commencent à se disperser. Sur la route qui mène au village, on entend ici et là des chants traditionnels.

La fête n'est pourtant pas finie, car dans l'après-midi, à partir de 18h00, une danse est exécutée cette fois sur la place du village qui est située devant la mairie.

La danse commence avec 6-8 personnes seulement, – parmi lesquelles se trouve le directeur de la chorale Yiannis Marinos – mais progressivement les danseurs se multiplient pour atteindre à peu près 150 personnes qui dansent, tandis qu'autour d'eux, il y a aussi beaucoup de spectateurs qui ne participent pas mais regardent les autres danser.

La danse n'est pas toujours accompagnée par des instruments, elle peut être, comme c'est le cas ce matin, accompagnée par le chant des participants. On dit des chansons surtout pascales et vers la fin, on chante la chanson du « kangeleftos » suivi de deux dernières chansons (la liste complète des chansons chantées pendant la danse m'a été fournie par Yiannis Marinos au cours d'une interview).

Pendant la danse, les danseurs dansent en cercle et se divisent en deux groupes : ceux qui sont devant, surtout des hommes, mais aussi quelques femmes, ainsi que les hommes et femmes qui font partie de la chorale et connaissent bien les chansons, et, d'autre part, ceux qui suivent, surtout des femmes. Le premier groupe chante les chansons phrase par phrase et le deuxième groupe répète sans aucune modification la phrase qu'a chantée le premier groupe. Il s'agit donc d'une forme de chant responsorial.

Les danses sont les mêmes que le matin : « syrtos aux deux pas », « syrtos lent aux trois pas » et le « kangeleftos ». Les gens se dispersent autour de 19h30.

Il faut noter que des danses comme celle du 3^e jour de Pâques s'organisaient autrefois tous les dimanches et – avec plus de splendeur – aux diverses fêtes. Dans ces cas, les gens se divisaient en plusieurs cercles avec un cercle central au milieu.

Il convient de noter aussi qu'une caractéristique de ces danses est la fusion de l'individu avec la société, par sa participation complète au fait social qui a lieu, de sorte qu'il se perd d'une certaine manière dans le groupe social des participants.

III.

Entretiens d'avril 1993

1. Yiannis Marinos⁶ (H., environ 55 ans)

1. Q. : Qu'est-ce que la musique et comment distingue-t-on la musique des autres sons ?

R. : La musique exige de la mélodie. Le rythme exige du mouvement, du mouvement correct.

⁶ Chanteur de Ierissos qui est aussi chantre à l'église et directeur de la chorale de Ierissos. Il est également secrétaire de la Mairie de Ierissos.

2. Q. : La musique provient-elle strictement des hommes ? Ou bien le chant, par exemple des oiseaux, peut-il être considéré comme de la musique ?

R. : Tout être peut produire de la musique. Les hommes, les oiseaux, les animaux font leur propre musique. Les instruments de musique ont besoin des hommes pour sortir les notes, de même que la voix.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Le sifflement peut aussi sortir des notes de musique. C'est de la musique.

4. Q. : Avez-vous appris aussi la musique byzantine ecclésiastique ?

R. : Oui. La musique byzantine aussi.

Q. : Avec qui avez-vous appris ?

R. : J'ai été élève d'un chantre à Nigrita (Macédoine grecque de l'Est), puis d'un professeur de Sainte Anastasie (Macédoine grecque centrale), mais surtout, j'ai beaucoup étudié par moi-même. J'étais très intéressé et j'ai beaucoup étudié. Au point qu'on en avait assez de m'écouter chanter de la musique ecclésiastique à la maison. Cet intérêt, je l'ai conservé.

Q. : Cet intérêt est visible dans votre chant des chansons traditionnelles. Vous les dites à la manière ecclésiastique.

R. : D'ailleurs à propos des chansons populaires, comme le dit Simon Karras, ce grand maître, les meilleurs chanteurs de chansons populaires sont les chantres d'église.

Q. : Et les chansons populaires, comment les avez-vous apprises ?

R. : Je les ai apprises en écoutant ma mère. Nos mères avaient l'habitude de nous bercer avec ces chansons. Elles les chantaient aussi pendant leur travail. Dehors dans les champs, dans la maison en faisant le ménage, pendant le tissage aussi, partout en quelque sorte. A cette époque la chanson était dans leurs âmes et sur leurs lèvres continuellement. Elles chantaient. Aujourd'hui la situation a changé.

Q. : A votre avis, quelle est la raison de ce changement ?

R. : Personnellement, je crois que notre contact avec le tourisme, sur une multitude de gens, a eu de lourdes conséquences sur la question. La jeunesse d'aujourd'hui est orientée vers d'autres choses. Bien sûr, le fait que les jeunes participent dans une certaine mesure aux danses est consolant, mais apprendre les chansons ne les intéresse pas.

Concernant ce que nous chantons, il arrive la chose suivante : certaines des chansons ont été oubliées. Certains des participants à la danse, comme vous l'avez peut-être observé hier, oublient les paroles ; ils ne connaissent pas bien les chansons. C'est un phénomène inquiétant. Comme je le dis souvent, nous arriverons au point de chanter uniquement « Mia kori api ton Elymbo » qui est une chanson connue de tout le monde et la chanson de la danse « kangeleftos ». Ce n'est pas une bonne chose, car les chansons qui sont dites à « Mavro Aloni » le 3^e jour de Pâques sont très précises : une, deux, trois, quatre, cinq... Nous avons déjà cessé de dire certaines d'entre elles parce qu'elles ne sont plus connues. Ceci est très très inquiétant.

Q. : Qu'est-ce qu'est pour vous la musique ? Que représente-t-elle pour vous ? Que représente pour vous la chanson ?

R. : Elle représente la tradition, l'histoire, les coutumes, les sentiments. Tout cela.

Q. : Le « talent » appartient-il davantage à certaines personnes ou bien est-il partagé par tout le monde dans la société villageoise ?

R. : Le « talent » appartient à certaines personnes. Hier, durant la danse, j'ai distingué quelques voix extraordinaires, excellentes.

Q. : Ceux et celles que vous avez distingués viennent-ils à la chorale du village ?

R. : Oui, oui.

Q. : Le talent peut-il être héréditaire dans certains cas ?

R. : Je crois que oui. Il appartient à certaines familles où tout le monde chante bien. Chez nous, ici, on peut remarquer la chose suivante : ce sont les familles « populaires », les éleveurs et les paysans ainsi que les pêcheurs, plutôt que la classe moyenne qui maintiennent les coutumes et les moeurs traditionnelles, qui connaissent les chansons mieux que les autres et s'en occupent encore aujourd'hui. C'est ce que j'observe chaque fois que j'entre en contact avec eux. Toutes ces familles participent activement à tout ce qui touche aux moeurs, aux coutumes et aux chansons traditionnelles. Par ailleurs, ils ont de belles voix, à quelques exceptions près bien sûr, mais parmi eux, il y a des familles qui, par tradition, maintiennent et conservent notre héritage culturel.

5. Q. : Quelle est l'importance de la chanson ? Qu'offre-t-elle à celui qui chante et à l'auditoire ?

R. : En ce qui concerne celui qui chante, d'abord pour qu'un chanteur chante correctement une chanson populaire, il doit avoir envie (« *μεράκι* » en grec) de le faire, il doit avoir une belle voix et connaître correctement les chansons. Ceux qui l'écoutent éprouvent du plaisir et de la satisfaction quand il a une belle voix évidemment.

6. Q. : Quelle est la participation sociale au chant ?

R. : Les gens participent.

Q. : En dehors de la fête du 3^e jour de Pâques et du 8 septembre (jour de naissance de la Vierge) y a-t-il d'autres fêtes bénéficiant d'une grande participation ?

R. : Oui, bien sûr. Le 9 mai est le jour de la fête de Saint Christophore et nous allons à la chapelle du Prophète Hélias (qui se trouve en dehors de la ville). Là se déroule une liturgie à l'issue de laquelle on distribue du lait qu'apportent les éleveurs pour tout le monde. Ensuite, commencent les chansons traditionnelles de Ierissos et les danses.

D'autre part, la fête du prophète Hélias (20 juillet) est l'occasion de festivités (« *πανηγύρι* »). Après la messe, on offre un repas (« *κουρμπάνι* ») qui a été préparé la veille au soir. Ensuite commencent les danses. On invite aussi les joueurs d'instruments traditionnels dès la veille.

Les autres fêtes sont Noël et le Carnaval. On a fêté le Carnaval il n'y a pas très longtemps. La chorale marchait devant sous ma direction en chantant des chansons populaires de Carnaval de Ierissos. Derrière la chorale avançait le cortège carnavalesque et quand nous sommes arrivés sur la place de la Mairie, on a tous commencé à chanter les chansons carnavalesques de Ierissos et tout le monde est entré dans la danse. On chantait uniquement des chansons « carnavalesques » (« *αποκριάτικα* »). Comme je vous l'ai dit plusieurs fois, les chansons traditionnelles de Ierissos sont « saisonnières » et se répartissent en chansons carnavalesques, printanières, pascals, estivales, automnales, de Noël et chansons « de table » (« *της τάβλας* »). L'habitant de Ierissos considère comme un sacrilège que de chanter à Pâques une chanson carnavalesque ou automnale. Il dira uniquement des chansons pascals à ce moment-là.

7. Q. : Combien de membres doit avoir une chorale pour bien se faire entendre ?

R. : Une chorale est très bien quand elle se compose de trente personnes maximum.

Personnellement, je me suis produit avec la chorale de Ierissos plusieurs fois en divers endroits de Grèce, comme à Athènes, au Lycabète pendant un festival de chansons populaires, à la Foire Internationale de Thessalonique, aux fêtes de l'Université « Aristoteleion » de Thessalonique aussi, et en diverses villes de Grèce. Au Lycabète il y avait des participations de toute la Grèce, presque toute la Grèce. Il y avait aussi des joueurs d'instruments traditionnels et d'autres chorales ainsi que divers solistes qui chantaient des chansons traditionnelles. Ceux que j'ai entendus là-bas, ce sont les plus connus, ceux qu'on entend aussi à la télévision et à la radio, tant les instrumentistes solistes que les chanteurs solistes.

8. Q. : Quelles sont d'après vous les sources du chant traditionnel ?

R. : Les chansons populaires sont créées par le poète populaire inconnu. Nous ne connaissons pas de noms, nous ne savons pas qui a créé ces chansons. De toute façon, les personnes qui l'ont fait, je ne sais pas s'ils avaient des connaissances musicales, mais ils avaient la capacité de composer proprement les chansons.

Q. : Par conséquent la source de la chanson est purement humaine ?

R. : Oui, elle est humaine, mais l'inspiration est certainement divine, car tout commencement vient de Dieu.

9. Q. : La chanson crée-t-elle et exprime-t-elle certains sentiments du chanteur et de l'auditoire ?

R. : Certainement.

Q. : Qu'est-ce que ressent le chanteur quand il chante ?

R. : Il éprouve l'envie⁷ de chanter et du plaisir.

Q. : Est-ce possible qu'il ait des sentiments contradictoires ? Par exemple être triste, mais heureux du fait qu'il chante ?

R. : Si un chanteur chante une lamentation funèbre, il éprouve certainement de la tristesse. S'il chante dans une occasion qui exige de la bonne humeur, il éprouve sans aucun doute du bonheur. Cela dépend des chansons qu'il dit.

10. Q. : Pourquoi les hommes chantent-ils ?

R. : Pour oublier leurs souffrances.

Q. : Certaines conditions l'imposent-elles parfois ?

R. : Certainement. Les hommes chantent souvent pendant leur travail, ou quand ils sont entre amis ou bien en route pendant un voyage. (Bien sûr aujourd'hui avec les moyens de transport modernes, cela ne peut pas se produire, mais autrefois les gens partaient avec leurs bestiaux pour aller quelque part et on les entendait chanter pendant leur voyage).

11. Q. : Y a-t-il des chansons qui appartiennent en quelque sorte à une certaine personne, c'est-à-dire qu'elles sont chantées uniquement par cette personne, ou bien les chansons appartiennent-elles à tout le monde ?

R. : Les chansons « de table » exigent une personne précise. Dans ces cas, il faut avoir une belle voix, avoir « un larynx convenable » pour chanter les chansons correctement.

12. Q. : Quand vous chantez vous-même, prenez-vous une voix « tendue » ou « relâchée » ?

R. : Cela dépend de ce que l'on chante. Hier, par exemple, on était obligé de « crier » un peu. Quand, par contre, on est dans un endroit fermé, il n'y a pas besoin de crier. En tout cas il est mieux de chanter dans des tons bas (piano) plutôt que beaucoup crier.

13. Q. : Faites-vous des vocalises⁸ pendant votre chant ?

R. : Bien sûr. C'est pourquoi les chansons populaires ont un grand rapport avec la musique byzantine.

Q. : Ont-elles aussi un rapport avec la musique grecque antique ?

R. : Bien sûr, bien sûr.

⁷ En grec « μεράκι » venant du mot ancien grec « ἡμερος ».

⁸ En grec « τσακίσματα ».

14. Q. : Connaissez-vous un chanteur qui utilise une voix rauque pendant son chant ?

R. : Non. Une voix rauque ne peut pas chanter ces chansons. Chez les noirs américains, il est caractéristique de chanter avec une voix rauque. Ici, nous n'avons pas de telle technique. La voix doit être claire pour chanter correctement.

15. Q. : Quand vous chantez, y a-t-il une position du corps que vous préférez, qui permet de mieux faire sortir la chanson ?

R. : Une position correcte du corps – la musique byzantine le dit, ainsi que la musique européenne – rend le chant meilleur.

Q. : Quelle est la position correcte ?

R. : La position correcte quand on est debout est de mettre la poitrine en avant en position droite, en faisant peu de mouvements et surtout en respirant correctement, ce qui est la chose la plus importante. Le fait de savoir où respirer est primordial.

Q. : Exprimez-vous quelque chose par des contractions du visage ?

R. : Oui. Cela arrive parfois.

Q. : Souriez-vous parfois quand vous chantez ?

R. : Certainement.

16. Q. : Selon quels critères peut-on être considéré comme un bon chanteur ?

R. : Le critère est la voix. La voix, la voix, la voix.

Q. : Quelles sont les caractéristiques d'une belle voix ?

R. : Une belle voix se caractérise par la clarté et la capacité de chanter des vocalises proprement. C'est une chose qui joue un grand rôle par rapport à la chanson populaire. Ces deux éléments caractérisent une belle voix. La voix claire et la voix « de tête ».

Q. : Le nombre de chansons qu'un chanteur connaît et avoir une bonne mémoire sont-ils un critère pour un bon chanteur ?

R. : Bien sûr.

17. Q. : Y a-t-il certaines caractéristiques concernant la personnalité qui sont exigées pour être un bon chanteur ?

R. : Certainement. Les caractéristiques sont celles que nous avons déjà citées : avoir envie (« μεράκι ») de chanter, avoir une belle voix, connaître les chansons correctement, chanter juste, voilà les principales caractéristiques. Surtout avoir envie et avoir une belle voix.

Q. : La confiance en soi et le courage sont-ils exigés ?

R. : Le courage est naturel pour un chanteur qui chante juste. Il n'a aucune hésitation. Si on demande à un bon chanteur de chanter, il le fera immédiatement, il n'a rien à craindre. Car il sait, il est persuadé que ce qu'il chantera sera juste. Il est assuré que son chant sera apprécié par celui qui le demande et il en ressent de la satisfaction également.

18. Q. : Les chanteurs à Ierissos constituent-ils un groupe social à part ?

R. : Non, il n'y a pas de distinction. Évidemment il y a ceux qui savent qu'ils ont une belle voix. Ce sont ceux qui chantent correctement la chanson populaire. Cette différenciation existe. Car il y a beaucoup de gens qui connaissent les chansons, mais ceux qui les disent correctement, c'est autre chose... Stergios Gadzonis⁹ était un chanteur idéal. C'était un chanteur extraordinaire. Car nous nous devons de dire qu'un chanteur peut avoir une belle voix, mais ne pas être proche du caractère (« μοτίβο »), de la conception du chant traditionnel. On parle toujours du chant de Ierissos : j'ai un avis

⁹ Très bon chanteur de Ierissos, décédé en 1987.

personnel sur certains chanteurs qui ont une belle voix, mais qui ne sont pas proches du caractère du chant de Ierissos. Ils chantent à leur façon. Ils modifient, d'une certaine manière, le chant. C'est le cas de Angeliki Karathanassis¹⁰. Selon moi, elle a une voix de rossignol, mais elle n'est pas correcte dans sa façon de chanter le chant populaire. J'insiste là-dessus. Elle aime chanter comme elle l'entend. Ce qui nous est strictement interdit à nous Ierissotes. Ou bien tu dis la chanson ierissote correctement, ou bien tu ne la dis pas du tout. Ou bien tu dis la chanson de Chalcidique correctement, ou bien tu ne la dis guère. Il est important que ces chansons soient chantées telles qu'elles nous ont été données par la tradition, telles que nous les connaissons chantées par nos mères et nos pères. Aucune modification n'est permise. Aucune modification.

Q. : Vous-même, improvisez-vous quand vous chantez ?

R. : Pas du tout, pas du tout. Je n'ai jamais cherché à faire une telle chose, jamais.

Q. : Vous dites donc chaque chanson toujours de la même façon ?

R. : Telle que je l'ai écoutée et que je l'entends, et telle que je la connais. Il serait un sacrilège que d'improviser dans une chanson populaire ierissote. Il y a beaucoup de bons chanteurs avec des voix extraordinaires : en dehors de Steryios Gadzonis, nous avons aussi un autre chanteur qui s'appelait Georges Mitros. Il est décédé, lui aussi. Il avait une voix magnifique. Bien meilleure que celle de Steryios Gadzonis lui-même. Une voix supérieure. Mais il cherchait toujours à dire les chansons à sa manière et non en respectant les « motifs » corrects, les « motifs » ierissotes.

19. Q. : Le chanteur est-il un « spécialiste » d'une certaine manière ?

R. : Non. En naissant, les gens reçoivent de la nature de chanter correctement et d'avoir de belles voix. Il n'y a aucune spécificité en cela.

20. Q. : Y a-t-il des chanteurs professionnels, c'est-à-dire qui sont rémunérés pour leur chant ?

R. : Oui, bien sûr, mais pas chez nous. A Ierissos cela n'existe pas. Il y a quelques joueurs d'instruments ici qui, dans leur répertoire, incluent quelques chansons ierissotes aussi. Mais, en dehors de cela, personne ne fait carrière avec des chansons ierissotes, comme par exemple Angeliki Karathanassis qui est chanteuse de chansons populaires.

21. Q. : La position sociale du chanteur est-elle élevée ou basse ?

R. : Les couches les plus basses dans la hiérarchie sociale chantent davantage. Je l'ai dit avant aussi. Les paysans, les pêcheurs et les éleveurs s'appliquent plus à la chanson.

22. Q. : Le comportement social des chanteurs a-t-il certaines caractéristiques particulières comparé aux autres habitants du village ?

R. : La caractéristique particulière est que tout le monde au village sait qu'ils sont bons chanteurs. Quand ils se trouvent en bonne compagnie, on leur demande de chanter. Évidemment ils sont préférés dans les danses et dans les fêtes. Ils se tiennent au premier rang.

Q. : Y a-t-il des éléments dans le comportement des chanteurs que l'on admet de leur part mais pas de la part d'autres qui ne chantent pas ?

R. : Non, nous n'avons pas de tels phénomènes.

23. Q. : On devient chanteur parce qu'on le veut ou bien est-on préparé à cela dès sa naissance, c'est-à-dire que l'enfant est destiné à devenir chanteur ?

R. : On ne parle pas d'un chanteur professionnel, mais amateur. Il a une prédisposition dès son jeune âge. Le bon chanteur montre son talent dès l'enfance. Dès l'école primaire, il commencera à

¹⁰ Chanteuse professionnelle (radio, télévision, disques) qui chante des chansons de Chalcidique.

chanter et sa voix sera remarquée. Quand il sentira lui-même qu'il chante juste, il évoluera lui-même. Il s'intéressera à cette évolution : apprendre les chansons, aller demander comment se chante telle ou telle chanson. Cette « folie », j'en étais possédé moi-même. Dès mon jeune âge j'avais la manie d'aller demander comment se disent les chansons. J'écoutais un chant d'une personne âgée et j'allais l'écrire et l'apprendre.

24. Q. : Dans quelle mesure chaque membre de la communauté participe-t-il au chant ?

R. : Ils participent pendant les fêtes.

25. Q. : Le chanteur se sent-il dans une position sociale privilégiée ?

R. : Moi je ne crois pas. Il éprouve seulement un contentement personnel.

Q. : De la fierté aussi peut-être ?

R. : Oui, de la fierté aussi.

Q. : Est-il particulièrement respecté par la communauté villageoise ?

R. : Bien sûr, bien sûr. On l'a dit, quand on est bon chanteur, où que l'on aille, dans un groupe ou dans une fête, on est partout toujours préféré.

Q. : La position sociale des chanteurs est-elle analogue à l'importance qu'a la chanson dans la communauté ?

R. : Oui, bien sûr. J'ai déjà dit que les chansons populaires ont plus de rapport avec les couches sociales telles que les paysans, les pêcheurs, les éleveurs. Ils s'y appliquent plus. Dans les autres emplois, on ne remarque pas la même chose.

26. Q. : Quel est le comportement des auditeurs quand un chanteur chante ?

R. : Ils éprouvent du plaisir à l'écoute de la chanson.

Q. : Leur comportement est donc en quelque sorte positif ?

R. : Oui, positif.

Q. : N'y en a-t-il pas quelques-uns qui sont indifférents ou même qui s'en moquent ?

R. : Peut-être. Quelques-uns peuvent être indifférents. Mais pour la plupart ils sont attentifs et ils écoutent.

Q. : Le comportement des auditeurs dépend-il de l'événement qui est en train de se passer à ce moment-là ?

R. : Oui, bien sûr. Le comportement dépend d'où l'on se trouve, de ce que nous chantons, de ce que nous avons devant les yeux, par exemple des morts – Dieu nous protège – où nous disons des mirologues. Ici, à Ierissos, nous n'avons pas de chansons spécifiques comme les lamentations funèbres – il n'y a qu'une femme (Maria Kalaitzi-Brelli) qui connaît de vrais mirologues – et nous disons aux morts les chansons habituelles.

Yiannis Marinou nous a donné également une liste de chansons que l'on dit à Mavro Aloni et à la danse du soir le 3^e jour de Pâques, dans l'ordre dans lequel elles sont dites.

2. Marika Gagoutsas-Papa (F., environ 55 ans)

1. Q. : Comment la musique se distingue-t-elle des autres sons ? Qu'est la musique pour toi ?

R. : La musique pour moi, c'est du vécu. C'est-à-dire que depuis ma plus tendre enfance, j'écoutais mon père, ma grand-mère, et, quand j'apprenais la couture, on faisait des veillées où on cousait et on chantait. En général, si je ne chante pas, si je n'entends pas de la musique, je ne vis plus, tant j'aime le chant et la musique.

Q. : Et quels sont les éléments qui caractérisent la musique ?

R. : La mélodie surtout. Le vers aussi, mais surtout la mélodie.

2. Q. : La musique provient-elle toujours des êtres humains ou se peut-il que même le chant des oiseaux, par exemple, soit de la musique ?

R. : Les oiseaux, bien sûr. Ma soeur a un petit oiseau, il est parti aujourd'hui et elle dit que c'est comme s'il leur manquait un être humain. Quand ils lui donnaient à manger, il chantait pour les remercier. Bien sûr que l'oiseau te donne de la musique.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Le sifflement aussi. Moi, je siffle également. Je dis une chanson entière en sifflant

4. Q. : Le talent appartient-il à certaines personnes ou est-il quelque chose que se partagent tous les membres de la communauté ?

R. : Je crois qu'ils l'ont tous, mais plus encore ceux qui aiment chanter (qui ont le « μεράκι » = envie). Nous chantons tous un peu, mais plus encore ceux qui ont le « μεράκι » (goût, désir, envie) pour le chant.

5. Q. : Le talent est-il héréditaire ou dépend-il de l'entraînement ?

R. : De l'entraînement, mais il est aussi héréditaire. Moi, j'avais mon grand-père qui chantait très bien et mon père. Les parents de Christos (le mari de Marika Gagoutsa) chantaient très bien aussi. Lui-même chante très bien également, donc c'est un peu héréditaire.

Q. : T'es-tu beaucoup exercée au chant ?

R. : Je chante tous les jours. Particulièrement quand j'étais jeune chaque matin tous les voisins devaient être assourdis. J'ouvrais les fenêtres, c'était mon plaisir (« μεράκι »). Du matin que je travaillais sur la machine à coudre au soir je chantais tout le temps.

6. Q. : Dans quelle mesure la communauté participe-t-elle au chant ?

R. : Dans différentes manifestations.

Q. : Est-ce que tout le monde participe à ces manifestations ?

R. : La plupart des gens participent.

Q. : Est-ce qu'ils chantent tous ensemble ?

R. : Oui. Autrefois ils chantaient aussi durant les mariages et les festivals (« πανηγύρια »). Maintenant tout cela commence à s'éteindre petit à petit, il y a peu de choses qui restent. Il reste les chorales.

7. Q. : La musique est-elle quelque chose de divin, qui est donné par Dieu, vient-elle de l'être humain, est-ce quelque chose qu'on emprunte à d'autres régions ?

R. : Je crois que le chant passe de génération en génération. C'est héréditaire. On a trouvé, on a entendu, on va laisser [aux jeunes générations]. La jeunesse a commencé à ne plus s'y intéresser, ils [les jeunes] ne chantent pas des chansons traditionnelles, ils chantent d'autres genres de musique. Moi, je vois ma nièce. Elle ne chante pas des chansons comme ça [traditionnelles]. Pas du tout. Des chansons étrangères plutôt. Moi, je l'ai trouvé [le chant traditionnel] chez ma mère, mon père, ma grand-mère et en écoutant...

8. Q. : Quels sentiments le chant fait-il naître ?

R. : Il te donne de la joie, du chagrin... Souvent, quand je suis triste, je dis d'autres chansons qui vont avec ce que je ressens. Des joies et du chagrin, le chant te donne beaucoup. Également à ceux

qui écoutent, s'il en ont l'envie (« μερακλήδες »), s'ils aiment le chant, s'ils le veulent. Je crois que tout le monde aime le chant. Et ceux qui ont l'envie (« μερακλήδες ») et ceux qui ne l'ont pas.

Q. : Quand tu chantes, que ressens-tu ? Peut-il exister des sentiments contradictoires ? Par exemple, si tu chantes pour un événement triste, d'un côté tu es contente de chanter, de l'autre tu te sens triste pour ce qui se passe ?

R. : Quand je suis triste, souvent je chante et je pleure. Mais fréquemment c'est plutôt la bonne humeur (« κέφι ») qui me fait chanter. C'est rare que quelque chose m'attriste et je veux chanter pour me détendre.

9. Q. : Pourquoi les gens chantent-ils ? Pour être heureux ou parce que certaines circonstances l'exigent ?

R. : Tout cela.

10. Q. : Y a-t-il des chansons qui sont chantées par une personne particulière ou bien les chansons peuvent-elles être communes à tous ?

R. : Elles sont communes. Les chansons que nous avons nous ont été transmises par des anciens, des vieux, etc., ce sont des chansons anciennes. Qu'elles aient été transmises à telle ou telle personne, non. Sauf « Kapetan-Yiaglis » qui est une chanson patriotique et qui a été créée pour Kapetan-Yiaglis (héros de la lutte pour la Macédoine grecque), cette personne particulière. Et « Tou mavrou niou t'aloni... »¹¹ (chanson qu'on dit à Mavro Aloni le 3^e jour de Pâques), ces chansons ont été créées pour ces personnes. Ce sont des chansons historiques.

11. Q. : Aimes-tu faire des « tsakismata » (mélismes) dans les chansons ?

R. : Bien sûr. Sans « tsakismata » ce n'est pas possible, il n'y a pas de douceur dans le chant. Spécialement dans ces chansons anciennes.

12. Q. : Y a-t-il des gens qui emploient une voix rauque dans leur chant ?

R. : Cela dépend de la voix. Il y a des voix rauques, il y en a d'autres aussi. Toutes les voix ne sont pas semblables.

Q. : Les chansons « de table »... ?

R. : Elles se disent en compagnie. Quand on se trouve autour d'une table et qu'on chante.

13. Q. : D'habitude te tiens-tu dans une position particulière quand tu chantes ?

R. : Moi personnellement j'aime cette position, m'appuyer sur l'angle gauche en étant assise. A droite (en m'appuyant sur l'angle droit), je ne peux pas. Je ne sais pas pourquoi. A gauche, c'est comme ça que je me plais.

Q. : Tu chantes plutôt assise ou plutôt debout ?

R. : Les deux, mais plutôt assise. Dans les chorales où on va, nous sommes d'habitude debout. Mais s'il arrive que nous ayons de la compagnie chez nous, je m'assois, comme hier que nous étions nombreux, on a dit des chansons et on a aussi dansé le « kangeleftos » (danse du 3^e jour de Pâques) quand on est rentrés du café.

Q. : Quand tu chantes, fais-tu des contractions avec le visage ?

R. : Je n'ai jamais senti cela, non.

Q. : Souris-tu quand tu chantes ?

R. : Oui.

Q. : Qu'est-ce qu'exprime ton visage quand tu chantes ?

¹¹ C'est-à-dire « l'aire de battage du jeune homme infortuné ».

R. : Quand la chanson est gaie et tu t'en réjouis, il exprime la joie.

14. Q. : A partir de quels critères est-on considéré bon chanteur ? De quoi cela dépend-il ?

R. : De la voix, des « tsakismata », s'il chante juste, de tout ça.

Q. : Est-ce que cela dépend aussi du nombre de chansons qu'il connaît, s'il se rappelle facilement des paroles et de la musique ?

R. : Eh oui ! Tout cela contribue à ce que tu chantes juste.

Q. : Comment se caractérise la qualité de la voix du bon chanteur ?

R. : Avoir une voix stable, qui ne bascule pas. C'est le plus important dans le chant.

15. Q. : Est-ce que le chanteur doit avoir une personnalité particulière ?

R. : Je ne crois pas qu'il faille une personnalité particulière pour sortir le chant et la voix.

Q. : Est-ce qu'il faut du courage, de la confiance en soi ?

R. : Le courage tu dois l'avoir. Quand certains sont venus d'Athènes l'année dernière pour m'enregistrer, il fallait du courage, car il y avait tant de personnes ici et j'étais un peu timide.

16. Q. : Le chanteur est-il un expert ?

R. : Bien sûr, il est un expert.

17. Q. : Les chanteurs constituent-ils un groupe à part ?

R. : Oui. Ils se distinguent un peu. Il y en a certains qui se distinguent dans notre village. On dit « tel chanteur est bon », comme nous avons autrefois Stergios Gadzonis. Lui, il avait le courage de chanter, parce qu'il y en a d'autres, il y en a beaucoup qui chantent et n'ont pas le courage de se produire et de chanter devant un micro. Il y en a d'autres qui chantent très bien. Mon père était un très bon chanteur, mais la cigarette lui a fait du mal et il ne s'est jamais produit devant un micro pour chanter. Nous avons beaucoup de belles voix au village. On croit que c'est l'eau qui nous fait chanter. On avait autrefois une eau de bonne qualité. Maintenant c'est fini, celle-là aussi s'est abîmée.

18. Q. : Y a-t-il des chanteurs traditionnels professionnels ?

R. : Oui. C'est Takis Thalassinos, l'aveugle. Il chante durant les mariages avec les instruments, sa compagnie. Il chante et il se fait payer. Il joue de la guitare et du lagouto (luth), tous les deux. Il vit de cet argent. Maintenant bien sûr, il a obtenu une retraite pendant que le PASOK (parti socialiste grec) était au gouvernement. Mais il a aussi des économies qui lui viennent du chant. Il chante bien.

Q. : En dehors de celui-là y en a-t-il d'autres ?

R. : Non, il n'y en a pas. Autrefois il y en avait un autre aussi, mais maintenant il n'y en a pas.

Q. : Y a-t-il des femmes professionnelles qui chantent des « mirologues » (lamentations funèbres) ?

R. : Nous en avons une. Elle s'appelle Maria Kalaitzi-Brelli. On l'appelle et on la paie. Pour qu'elle chante toute la nuit et qu'ils ne dorment pas. Il arrive qu'ils chantent toute la nuit aux funérailles, comme pour ma belle-mère qui est morte récemment. Pour elle, toutes ses amies, Vangellitsa Karavellidina une femme âgée, la tante Maria Soultani, cousine de ma belle-mère étaient rassemblées. Elle a chanté toute la nuit pour ma belle-mère. Elle a quatre-vingt ans. S'il se trouve que nous soyons là nous les plus jeunes, les plus vieilles chantent et on chante aussi, on murmure ensemble.

Q. : Est-ce que tu trouves correct qu'un chanteur soit rémunéré pour son chant ?

R. : Oui bien sûr. Pourquoi pas. Certains en font leur profession.

Q. : De tous ceux d'entre vous qui êtes à la chorale, y a-t-il des professionnels ?

R. : Non, non.

Q. : Autrefois, y avait-il plus de professionnels ou... ?

R. : Il y en avait plus, ils allaient aux festivals (« πανηγύρια »), aux manifestations, ils étaient payés et vivaient de cela. Surtout du chant.

Q. : En dehors de l'argent peut-on y avoir une rémunération sous forme de cadeau ?

R. : A Takis, on peut donner un cadeau, mais... Autrefois on collait l'argent au front des instrumentistes. Mais récemment aussi, on a fait cela à Takis et on continue de le faire aujourd'hui. Ce sont les mœurs et les coutumes ça. On commence à les oublier.

19. Q. : Y a-t-il des choses qui sont permises dans le comportement d'un chanteur et qui ne sont pas permises chez les autres ?

R. : Je ne crois pas. Je ne sais pas.

Q. : C'est-à-dire y a-t-il une tolérance particulière ?

R. : Je n'ai pas remarqué. Une telle chose ne s'est jamais produite. Mais, par exemple, il y a eu une manifestation (festival « πανηγύρι »), le 8 septembre 1991, à laquelle j'ai participé et chanté avec Takis Thalassinos. Je suis allée au festival avec Maria l'aveugle qui est chanteuse (elle est parue à la télévision ET3) à Salonique et avec qui je suis amie. On est allé chanter devant le micro. Si cela avait été une autre, ce serait mal vu. On a chanté avec Takis. Il pleuvait et on est allé dans la cour de la Mairie.

Q. : Quelles chansons avez-vous chantées ?

R. : Diverses chansons « laïques » (chansons d'auteurs grecs, une évolution du « rébétiko ») et des chansons « démotiques » (traditionnelles). A tout ce que chantait Takis, on l'accompagnait. Parce qu'il est aveugle et elle (Maria) aussi, ils avaient une relation.

20. Q. : Devient-on chanteur par soi-même ou est-on destiné à cela dès sa naissance ?

R. : On ne peut pas imposer à quelqu'un de le devenir.

21. Q. : Le chanteur se sent-il dans une position sociale privilégiée ?

R. : Un peu oui.

Q. : Est-il particulièrement respecté par la communauté ?

R. : Ça aussi un peu.

22. Q. : Quelle est l'attitude des auditeurs vis-à-vis du chant ?

R. : Ils frappent dans les mains, ils se plaisent, ils participent parce qu'ils connaissent les chants. Ici la plupart aiment le chant (ils sont « μερακλήδες »). Autrefois c'était très intense (« γινόταν το σώσε »), il y avait beaucoup de festins à Ierissos. Mais peu à peu ils ont disparu. Les gens avec des soucis, des problèmes, la vie a évolué différemment, ils s'intéressent à qui va construire la plus grande maison, qui va la meubler, au stress. La plupart vivent dans le stress. Moi depuis que je me suis fiancée et que j'ai épousé Christos, on me dit : « voisine, on t'a pas entendu chanter ». Avant je chantais tout le temps, je ne m'arrêtais pas de chanter. Et depuis que j'ai épousé Christos, j'ai les lèvres fermées (« κλειδοστόμασα »). De temps en temps, quand on a du monde, je chante, mais avant je chantais seule aussi. Le quartier disait : « le rossignol de nouveau, vas-y petit rossignol encore ». Je n'arrêtais pas. Maintenant des problèmes. Un souci de ce côté-ci, du stress de l'autre, ailleurs encore : « un tel a dit cela », j'ai affronté également beaucoup de la part des parents. Mes beaux-parents ne voulaient pas de moi. Ils ne sont pas venus aux fiançailles, au mariage non plus. Je me suis mariée et personne n'est venu. Ma belle-mère est morte sans mettre le pied ici. Et tout ça m'a chagrinée et me chagrîne encore. Puis tous les problèmes que j'ai eus il y a sept-huit ans à cause de cela. Des chagrins par ci, par là et la vie devient difficile.

Q. : Les chansons, tu les as apprises en imitant tes parents ?

R. : En écoutant et parce que j'avais envie (« meraki »). Je les aimais, j'aime énormément les chansons.

Q. : M. Marinos enseigne les chansons à la chorale. Comment ça se passe ?

R. : Yiannis Marinos est l'assistant (« tsiraki ») de Yiannis Tsirigotis. Il y a certaines femmes, comme moi, qui ont suivi l'enseignement de Tsirigotis. De Yiannis Marinos on n'a rien appris, aucun nouvel élément et aucune nouvelle chanson. Tout ce que j'ai appris – parce qu'autrefois on créait même des représentations théâtrales avec Tsirigotis. On était allé à Thessalonique, même au lycée on avait enseigné la danse à Stratoni (village près de Ierissos sur la côte de Chalcidique). [On donnait] des représentations théâtrales où venait la bande du 3^e corps de l'Armée de Thessalonique et on nous félicitait – je le dois à Tsirigotis. Et maintenant l'autre chorale (de l'autre paroisse de Ierissos) c'est Tsirigotis qui la dirige.

Q. : Comment enseigne-t-il ? Avec des partitions ?

R. : En pratique, mais par des notes. Parce qu'il était de gauche, une partie des gens l'avaient isolé, tandis que tout le monde admettait qu'il était l'homme le plus talentueux du village. Metallikos l'a félicité et ceux qui connaissent la musique, la danse et tout. Il aime la musique (« έχει το μεράκι μέσα ») et il nous montrait les notes avec des dessins : la, mi, des choses comme ça, des choses pratiques et il joue d'un instrument (violon, etc.). C'est un homme à plusieurs talents. Il n'a qu'un diplôme d'école primaire, mais c'est un homme avec qui, même ceux qui sont allés à l'Université, n'arrivent pas à se comparer : il s'occupe de politique, de questions sociales, de tout. Il nous a pris dès notre jeune âge – moi, j'ai commencé à 18 ans et j'ai aujourd'hui plus de 50 ans – et il nous a beaucoup enseigné. Il nous a arrangé notre vie. Je parle de moi maintenant, qu'il nous avait pendant des années. Et tout le monde a à dire. Il a plutôt 78 ans. Il est âgé, mais il a le courage et il a rassemblé la paroisse de ce côté-là – parce que Yiannis Marinos a celle de notre côté. Mon envie (« μεράκι ») c'est d'aller chez Tsirigotis. Il a rassemblé toutes celles qui n'avaient aucun rapport avec le chant et il a créé une chorale. Des femmes âgées. Il a du talent.

Q. : Comment vous montrait-il les notes ? Comme dans la musique européenne ?

R. : Je ne sais pas comment c'est dans la musique européenne. Il nous donnait un papier qui avait la chanson en dessin. Comme par exemple « de la neige sur le clocher » (« χιόνια στο καμπαναριό », chanson de Noël d'auteur, très connue en Grèce, même par les enfants). J'ai encore ce papier. (Elle apporte le papier. La musique est figurée comme une échelle montante et descendante où chaque étape est une note).

Je suis membre de l'association des femmes et de l'association pour l'environnement où nous organisons diverses manifestations et avons diverses activités.

Avec l'association pour l'environnement, on a modifié l'espace de la plage. On a beaucoup travaillé.

Avec l'association des femmes, on organise beaucoup de manifestations. Tout d'abord, on organise le carnaval. C'est nous qui l'avons commencé. On organise un carnaval pour enfants, où les enfants vont au café. On fait du théâtre pour enfants. C'est nous qui avons imposé le festival du 8 septembre (qui s'était éteint depuis des années) avec un repas et des donations de notre part. On fait beaucoup de manifestations. Les N.E.A.E. (Comités régionaux d'éducation populaire) viennent et montrent divers métiers aux gens, à ceux qui veulent apprendre (la couture, le tricot à la machine, le tissage, la fabrication de faux-bijoux, etc.). Mais nous ne sommes pas financées. On a envoyé au Ministère de la Culture une demande de financement et ils ont dit qu'ils donneraient quelque chose (Tu dois remplir certaines conditions pour être financé). Le village ne participe pas, le maire non plus. Il n'aide pas. A l'association des femmes 90 à 100 personnes s'étaient inscrites au départ.

A l'association pour l'environnement, nous sommes à peu près 50 personnes. Et il y a encore une association, la Π.O.N. (de la Nouvelle Démocratie, le principal parti de droite en Grèce). c'est-à-dire l'Organisation Panhellénique de la Femme au Foyer.

L'association des femmes a été fondée en 1985, celle pour l'environnement en 1991. On a planté des fleurs et des palmiers sur toute la plage, etc. On a beaucoup travaillé, de la nuit jusqu'à la nuit.

L'association pour l'environnement comprend aussi des hommes qui participent. Mais pour le travail, nous y allons nous-mêmes, toujours les mêmes, entre nous, environ 12 personnes et souvent on est resté 4 à 6 personnes. On a fait des donations aussi, on a donné de l'argent à des familles pauvres et aux églises on a donné de l'argent pour le chauffage central, beaucoup de donations et de fêtes, des manifestations diverses. Comme la fête de la femme, au nouvel an la galette des rois, le carnaval avec des cadeaux, des offrandes, etc.

Q. : Stergios Gadzonis (excellent chanteur mort en 1986)...

R. : Il chantait bien et il avait aussi du courage. Il aimait le chant et il combinait la musique byzantine à l'église (où il chantait) et le chant traditionnel.

Q. : Ces chansons resteront-elles aux générations suivantes ?

R. : C'est ce qu'on dit. Les jeunes ne font rien pour maintenir la tradition. La jeunesse ici ne vient ni aux chansons, ni ailleurs. Elle ne participe pas. C'est nous qui maintenons tout ça encore. Quand notre génération partira, je crois que... Nous avons le « μεράκι ». Maintenant la jeunesse ne vient pas. Et je crois que petit à petit la tradition s'éteint. Et nous avons une grande tradition dans notre village. C'est dommage qu'elle se perde.

Maintenant un certain Papadopoulos vient de Kavala (port de la Macédoine grecque de l'Est, capitale régionale) pour diriger la chorale moderne. Il nous enseigne des chansons « laïques » (populaires), des cantades anciennes et des chansons modernes, de très belles chansons.

....

Une femme archéologue était aussi venue parler des trouvailles faites dans l'ancienne cité d'Akanthos (ville grecque ancienne située sur l'emplacement du village actuel de Ierissos). Elle a projeté un film documentaire sur les trouvailles d'aujourd'hui et nous a expliqué tout ce qui a été trouvé à Ierissos. Ils ont envoyé les monuments à Polygyros (capitale de Chalcidique) et Thessalonique. Parce qu'ici nous n'avons pas de musée pour les abriter. On a décidé de faire à ce moment-là la première apparition de la chorale de Papadopoulos. Mais M. Papadopoulos est tombé malade et la manifestation n'a pas eu lieu. Cette archéologue a fait des études à l'étranger et elle a une chaire de professeur à Thessalonique. Il y a beaucoup d'antiquités, d'objets anciens et très beaux dans l'ancienne Akanthos, dans le village ancien et ici. Ici on a trouvé des bijoux (des bagues, des colliers) tout en or. Elle nous a montré tout cela. Des trouvailles qui se rapportent à Alexandre le Grand, certaines pièces liées à l'histoire..., beaucoup de choses. Tout cet espace est plein de monuments anciens. Un site archéologique. Seulement on n'a pas de musée et tout a été pris par Thessalonique et Polygyros.

Q. : Est-il envisagé de créer un musée ?

R. : Quand Tsirigotis était conseiller municipal dans le passé, il avait commencé une tentative et il avait été proposé un lieu. Mais quand cela se fera, on ne sait pas. On ne donne pas d'argent à Ierissos.

3. Maria Kalaïtzi (F., environ 60 ans)

1. Q. : Qu'est-ce que la musique pour vous ? Qu'est-ce que nécessite le son pour devenir musique ?

R. : Musique et chant viennent de l'intérieur, de l'âme. Je ne peux pas l'exprimer par des mots. Je ne peux que chanter.

2. Q. : La musique provient-elle toujours des êtres humains ou peut-on considérer comme de la musique d'autres sons, comme par exemple le chant des oiseaux, le bruit du vent qui souffle ?

R. : La musique provient des êtres humains. Le chant des oiseaux n'est pas de la musique.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Non, le sifflement n'est pas de la musique.

4. Q. : Le talent appartient-il plutôt à certaines personnes ou est-il partagé entre tous les membres de la communauté ?

R. : Le talent est spontané. Il appartient à certaines personnes, mais à Ierissos la plupart des habitants ont de belles voix.

Q. : Le talent peut-il être héréditaire ?

R. : Quand les parents chantent, ça peut devenir héréditaire. Mais il y a des enfants qui n'apprennent pas de leurs parents qui chantent.

5. Q. : Quelle importance a le chant ? Qu'offre-t-il à l'être humain ?

R. : Le chant est un bijou (« στολίδι ») précieux. Il offre de la joie à celui qui chante et à celui qui écoute.

6. Q. : Quelle est la participation sociale au chant ? En dehors du 3^e jour de Pâques y a-t-il d'autres fêtes semblables dans l'année ?

R. : Autrefois, avant 1940, dans les festins on revêtait des costumes traditionnels très beaux et on se divertissait beaucoup en écoutant et chantant des chansons.

7. Q. : Combien de membres doit avoir une bonne chorale ?

R. : Autour de dix.

8. Q. : La musique provient-elle de l'homme, de Dieu, d'emprunts d'autres régions ?

R. : Le chant provient des hommes. C'est une création purement humaine.

9. Q. : Le chant crée-t-il et exprime-t-il des sentiments ?

R. : Oui, le chant crée et exprime les sentiments.

10. Q. : Pourquoi les hommes chantent-ils ?

R. : Les hommes chantent pour se réjouir.

11. Q. : Est-il possible qu'une chanson appartienne à une personne particulière ? C'est-à-dire qu'elle soit chantée uniquement par cette personne ? Ou bien les chansons appartiennent-elles à toute la communauté ?

R. : Les chansons appartiennent à toute la communauté et pas à des personnes particulières ou à des groupes.

12. Q. : Quand vous chantez employez-vous une voix tendue ou relâchée ?

R. : Ma voix n'est pas tendue.

13. Q. : Employez-vous beaucoup les mélismes (« tsakismata ») dans les chansons ?

R. : Beaucoup. Mais à la chorale du village, il ne sont pas toujours bien synchronisés dans les « tsakismata ».

14. Q. : Connaissez-vous un chanteur qui utilise une voix rauque dans son chant ?

R. : Moi personnellement je m'utilise pas de voix rauque.

15. Q. : Votre corps se tient-il dans une position particulière quand vous chantez ? Avez-vous une position qui facilite le chant ?

R. : Je ne prends pas de position particulière quand je chante.

Q. : Exprimez-vous quelque chose avec des contractions du visage ?

R. : Non, pas particulièrement.

16. Q. : Qu'est-ce qu'un « bon chanteur » ? De quoi doit être dotée sa voix ?

R. : Un bon chanteur est celui qui a une belle voix, qui chante bien les « tsakismata » (mélismes).

17. Q. : Le chanteur, en tant que personnalité, doit-il disposer de caractéristiques particulières ? Par exemple de la confiance en soi, du courage ?

R. : Le chanteur doit avoir du courage.

18. Q. : Les chanteurs constituent-ils un groupe à part dans la communauté ?

R. : En dehors de la chorale, ils ne constituent pas de groupe à part.

19. Q. : Quelques-uns d'entre eux peuvent-ils être considérés comme des professionnels ?

R. : Les chanteurs ne sont pas des professionnels. Ils ne sont pas rémunérés.

[L'entretien a eu lieu chez une voisine de Maria Kalaitzi qui s'appelle Katerina Pagoni. Le fils de K. Pagoni (environ 40 ans) nous a dit qu'autrefois les chanteurs recevaient malgré tout une sorte de rémunération sous forme de cadeau, par exemple une chèvre à manger que les chanteurs partageaient avec les instrumentistes].

20. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la communauté ou bien s'acquiert-il par soi-même avec son chant ?

R. : On devient chanteur par sa propre volonté, il suffit d'avoir du talent. A Ierissos, tout le monde a une belle voix, c'est pour ça qu'ils participent aux manifestations musicales du village.

21. Q. : Y a-t-il quelque chose de particulier dans le comportement de tous les jours du chanteur comparé au reste de la communauté ?

R. : Il n'y a rien de particulier dans le comportement des chanteurs. Ils sont comme tout le monde.

Q. : Y a-t-il des choses permises au chanteur qui ne le sont pas aux autres villageois ?

R. : Il n'y a pas d'éléments dans le comportement des chanteurs qui seraient interdits aux autres villageois.

22. Q. : En tant que chanteuse, vous sentez-vous en position sociale privilégiée, c'est-à-dire vous montre-t-on plus de reconnaissance, de respect, etc. ?

R. : Le chanteur n'a pas de position privilégiée.

[Cet entretien est incomplet car la chanteuse a montré une certaine réserve dans ses réponses aux questions. D'autre part, elle a refusé d'être enregistrée.]

4. Mélia Strouni (F, environ 50 ans)

1. Q. : Qu'est-ce qui distingue la musique des autres sons ? En quoi la musique diffère-t-elle des autres sons ? Autrement dit, de quoi doit disposer le son pour être de la musique ?

R. : De la mélodie, surtout de la mélodie. Si on dit quelque chose avec des paroles, c'est très simple, tandis que quand il y a une mélodie, ça devient musical, plus sonore, plus beau.

2. Q. : La musique provient-elle toujours des êtres humains ou bien d'autres sons (le chant des oiseaux par exemple) sont-ils également de la musique ?

R. : Cette beauté, la musique l'a prise au chant des oiseaux, à l'espace naturel ou alors à l'homme qui voulait remercier Dieu. Il a commencé par des paroles et a fait de la musique ensuite. Moi, je vais très souvent à l'église et je m'occupe de lectures, j'aide les prêtres quand les chantres sont absents, en amateur bien sûr, et je crois qu'une pièce quand je la récite, c'est différent que lorsque je la chante. Quand je chante, c'est comme si je m'approchais de Dieu, comme si ma prière s'entendait davantage. En tant que personne, j'accorde beaucoup d'importance à la musique, je l'aime beaucoup et je crois que si tu fais de la musique – même dans un groupe d'amis – quand tu veux leur faire plaisir, si tu dis quelques chose avec des paroles, c'est très simple, tandis que si tu le dis en chantant, tu as une meilleure sonorité, celui qui écoute y prend davantage de plaisir, quelque chose comme ça.

Q. : Le chant des oiseaux par lui-même est-il de la musique ?

R. : Certainement. Moi j'ai un serin ici et souvent je m'assois et je m'en réjouis. Je crois que quand il est content, quand il est joyeux, tranquille, son chant est plus beau, plus riche, plus mélodieux. Quand il est irrité, si un enfant vient ici et qu'il s'en occupe, lui fait peur, il ne chante plus de la même façon que quand il est tranquille, rassasié, ou bien si jamais j'oublie de le nourrir, il chante différemment quand il est content et c'est comme s'il voulait me remercier. Ça [le chant] vient de l'intérieur.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Je crois. Souvent quand je veux dire une chanson et que je ne peux la dire à l'aide de mots, je siffle.

4. Q. : Le « talent » appartient-il à certaines personnes ou bien est-il partagé par tous les membres de la communauté ?

R. : Certaines personnes ont vraiment du talent pour la musique. Tout le monde n'en a pas. Nous, nous sommes cinq frères et soeurs, quatre d'entre nous avons de belles voix. L'un meilleur que l'autre. L'un de nos frères ne peut pas chanter. Par conséquent [la musique] c'est du talent. Bien qu'il [ce frère] ait vécu dans une famille où les parents, ma mère notamment, chantaient beaucoup. J'avais à Ierissos une grand-mère qui avait une belle voix et habitait sur une colline avant le tremblement de terre en 1932 et on disait que quand elle tissait et chantait, on se mettait à l'écouter. Sa voix était tellement belle et ils [sa famille] ont hérité leur talent d'elle. Malgré le fait que ma mère chantait et que nous chantions toujours, l'un de nos frères ne pouvait pas. Les autres nous chantons et même bien. Notre chant est de qualité. Et nous sommes tous passés par la chorale de Ierissos. Maintenant nous sommes quatre de la famille à la chorale. J'ai l'impression que la musique c'est vraiment du talent. Il n'est pas partagé par tout le monde.

Q. : Vous habitez tous à Ierissos ?

R. : L'une de mes soeurs qui chantait mieux que nous tous est à Kilkis (petite ville au nord de Thessalonique).

Q. : C'est Vangelia ?

R. : Oui. Elle c'était autre chose. Une voix qu'on aurait dit divine. Une très belle voix.

Q. : Maintenant elle chante ?

R. : Elle est dans la chorale de Kilkis, dans la grande chorale de Kilkis, elle est soprano, elle chante aussi quand on se rassemble à l'occasion de fêtes familiales, à tout ça. Et quand elle est à la maison seule – parce que la plupart du temps, elle vit seule, ses enfants sont partis – elle murmure doucement, elle chante. Nous n'allumons pas la télévision ou la radio, nous chantons seules et particulièrement les chansons de notre village. Nous les chantons beaucoup, c'est pour cela que je les connais toutes. D'autre part j'ai eu la chance d'avoir une voisine très âgée, veuve pendant des années, elle chantait merveilleusement les chansons traditionnelles de Ierissos, c'était quelque chose de différent d'aujourd'hui – parce que nous, nous sommes un peu influencés par la musique moderne, nous avons un peu modifié la chanson traditionnelle originale – elle chantait tellement bien qu'il n'y avait pas de jour que je n'ai écoutée cette femme chanter dix fois et j'ai appris les chansons, surtout par son intermédiaire. Je connais presque toutes les chansons de Ierissos, pas entières, mais je connais l'air de presque toutes. Je ne connais peut-être pas toutes les paroles, mais les airs des chansons, je les connais.

Q. : Le talent est-il héréditaire parfois ?

R. : Oui, j'ai l'impression que oui. Parce que nous, d'après ce qu'on nous dit – je n'ai pas moi-même connu ma grand-mère – nous avons hérité d'elle. Et encore plus loin, une autre grand-mère chantait tellement, mais tellement bien. Et nous avons hérité d'elle. Qu'un individu chante bien est héréditaire.

5. Q. : Quelle est l'importance du chant ? Qu'offre-t-il au chanteur et à la communauté ?

R. : Je chante souvent quand je suis triste. Je trouve que c'est une issue, une fuite, je ne sais comment le dire, l'exprimer par des mots, une détente. Je chante souvent de joie [aussi]. Mais pour celui qui écoute, si je passe dans un quartier et que j'entends quelqu'un chanter une chanson quelconque, je pourrais rester à l'écouter. Je m'en réjouis, j'aime cela. Tu oublies tes problèmes, ça t'offre beaucoup de belles choses.

6. Q. : La participation sociale au chant est-elle importante à Ierissos ?

R. : Autrefois elle était massive. Maintenant la jeunesse ne chante pas malheureusement. Elle est isolée avec les chansons modernes, elle écoute bien sûr de la musique et beaucoup de musique étrangère, et je dis cela avec grand chagrin, parce que j'ai deux enfants : mon fils particulièrement : il a étudié la musique byzantine pendant quatre ans, et je regrette de le dire : je n'ai pas pu le faire continuer. Il préfère écouter en quelque sorte la chanson moderne, la musique moderne étrangère, plutôt que les chansons traditionnelles ou les chansons d'auteur grecques. La jeunesse malheureusement non. D'abord les enfants ne savent pas chanter. Chez moi, mon fils a une très belle voix. Et ma fille aussi. Ils ont de la voix parce que souvent quand ils chantonnent quelque chose, je constate qu'ils ont de la voix. Mais la jeunesse ne chante pas, ils ne savent rien du tout.

Moi, j'ai bercé mes enfants et quand ils ont grandi, je leur chantais des chansons pour qu'ils apprennent plus. Malheureusement ils ne savent rien dire. Et très peu de gens sont restés qui, reconnus, continuent. Dans notre chorale, nous avons une seule fille pour la chanson traditionnelle, une seule.

Q. : Quel est son nom ?

R. : Elle s'appelle Hélène Karamaniola.

Q. : Elle chante des chansons « de table » aussi ou seulement de danse ?

R. : Je ne l'ai pas entendu chanter des chansons « de table », mais elle vient à la chorale.

Q. : En dehors du 3^e jour de Pâques et du 8 septembre, y a-t-il d'autres fêtes analogues dans l'année ?

R. : Concernant le 8 septembre, c'est depuis très peu que cette fête est organisée. Autrefois, elle n'existait pas. Elle est fêtée depuis cinq ans à peu près. Il est probable que tu entendes, d'autre part, des chansons [traditionnelles] aux mariages et aux funérailles aussi, où on entend toutes les chansons anciennes.

On a arrêté de chanter aux mariages et cela parce que les chansons de mariage sont un peu plaintives, pas joyeuses et on les évite pour cette raison. Il y a maintenant des mariages où on les évite. Les gens préfèrent une chanson moderne plutôt que nos propres chansons. Le seul cas où tu peux écouter une chanson [traditionnelle], c'est aux funérailles. Et parfois lors d'un festin familial, mais ceux-là aussi se rarifient maintenant.

Q. : La fête du prophète Hélias ?

R. : A la fête du prophète Hélias, là non plus. Nous, la chorale de Ierissos et Monsieur [Yiannis] Marinos, avons commencé à chanter deux ou trois chansons, ça a marché une ou deux années et, après, ça s'est arrêté parce qu'on n'entendait rien à cause de la grande foule et du bruit. Le jour d'après, lorsque les choses sont plus calmes et qu'on pourrait faire quelque chose, les gens ne viennent pas, il viennent seulement le matin pour se promener. Malheureusement le lendemain il y a peu de monde et on ne chante pas. S'il y a un grand groupe d'amis et qu'ils restent le soir pour manger quelque chose, ils peuvent chanter une chanson, mais c'est très rare.

7. Q. : Combien de membres doit avoir une bonne chorale ?

R. : Plus les membres sont nombreux, mieux c'est pour la chorale. Mais même avec peu de membres, quand ils ont de belles voix et qu'ils sont synchronisés, le résultat est bon. Même si tu entends une seule personne qui chante juste, qui chante la chanson avec une belle voix, même cela c'est très bien. Mais plus les gens qui connaissent la chanson et chantent synchronisés sont nombreux, plus c'est beau. Nous, au départ, nous étions trois hommes et trois filles et le résultat était bon. Mais plus les participants sont nombreux et que tu as un équipement convenable pour que les voix s'entendent, plus c'est beau. Que tous se synchronisent, qu'ils connaissent la chanson et qu'ils aient des résultats.

Q. : Depuis combien d'années y a-t-il une chorale ici, à Ierissos ?

R. : Depuis de nombreuses années, vraiment depuis longtemps. Au départ, l'organisateur doit avoir été le beau-père de M. Marinos, M. Koutsoyiorgis (Nicolas Koutsoyiorgis). Si je ne me trompe pas, parce que j'étais petite, il y avait aussi M. Tsirigotis, mais celui qui a gardé la tradition par tous les moyens possibles, c'est M. [Yiannis] Marinos. Il a lutté et il a conservé ce qu'il a conservé et on l'entend encore aujourd'hui. Si ce n'avait pas été lui, j'ai l'impression que nous ne connaîtrions rien.

8. Q. : Quelles sont les origines du chant ? Provient-il de Dieu, de l'homme, d'autres régions de Grèce d'où les chansons sont empruntées ?

R. : Nos chansons sont purement Ierissiotés. Beaucoup d'endroits de la Grèce, de villages et de capitales régionales nous en ont prises. Concrètement, si vous allez à Serrès (ville de la Macédoine grecque de l'Est, capitale régionale), vous verrez que certaines chansons ressemblent beaucoup [aux chansons de Ierissos]. Parce que des travailleuses d'ici sont allées par le passé travailler dans les plantations de tabac, quand il n'y avait pas de travail ici, et qu'elles chantaient. Eux [les habitants de Serrès] ont pris les chansons, ils les ont gardées et se sont occupés du chant ; ils les écoutaient comme si c'était les leurs, alors qu'elles ne le sont pas, elles sont purement Ierissiotés. Les Ierissiotés avaient créé les paroles et la musique, ils avaient du talent depuis toujours.

Q. : Et l'inspiration ?

R. : L'inspiration est divine. C'est Dieu qui donne l'esprit. Je ne crois pas que l'homme ait le pouvoir de créer une telle chose. Je crois fortement que c'est Dieu qui t'illumine pour créer une telle chose. N'importe qui ne peut pas créer une chanson, je crois que c'est une inspiration de Dieu.

9. Q. : Le chant crée-t-il et exprime-t-il des sentiments par rapport au chanteur et aux auditeurs ?

R. : Oui, oui. Certainement. Beaucoup.

Q. : Qu'éprouve le chanteur quand il chante ?

R. : Je le prendrai de mon côté ! Quand je commence une chanson, tout de suite je me dis que celui qui l'a écrite avait reçu, en cadeau de Dieu, une grande sagesse et qu'au moment de la création, il vivait quelque chose de semblable à ce que je vis moi-même. Emotionnellement la pièce semble sortir de ma vie. Elle m'exprime. Ou quand je suis joyeuse ou triste, et que je chante, mes sentiments s'accordent à ceux de la chanson.

Q. : Est-il possible que ces sentiments soient contradictoires ? C'est-à-dire que, même si la chanson est triste, le fait de chanter procure de la joie ?

R. : Il y a des chansons qui procurent de la joie à celui qui est triste. Il oublie la douleur. Il y en a qui sont comme ça. Souvent si je chante une chanson gaie, elle me met de bonne humeur. Ça peut arriver.

10. Q. : Pourquoi les gens chantent-ils ?

R. : Souvent tu chantes de joie, pour exprimer ta joie. D'autres fois au contraire, quand tu te sens seule, en chantant, tu crois avoir quelqu'un à tes côtés qui t'assiste. Il y a beaucoup de raisons pour lesquelles on a des sentiments quand on chante... Moi, quand je suis triste, je chante et ça me console. Ou bien, quand je suis gaie, je crois que je partage ma joie avec d'autres. Et les gens doivent chanter à toute occasion. C'est très beau.

11. Q. : Est-il possible qu'une chanson appartienne à une personne particulière, qu'elle soit chantée par une personne particulière ? Ou bien les chansons appartiennent-elles à toute la communauté ?

R. : A tout le monde. Toutes les chansons, quand tu as de la voix ou quand tu t'entraînes, tu commences à les chanter petit à petit et, même si tu n'as pas une belle voix, peu à peu tu apprends [les chansons]. Il se peut que ça ne soit pas aussi « sonore » (« ακουστικό »), aussi beau, mais c'est quelque chose, c'est bon.

12. Q. : Quand vous chantez, employez-vous une voix tendue ou détendue ?

R. : Ça dépend de l'environnement. Quand je suis dans un groupe, on chantera plus intensément pour que cela s'entende mieux. Quand je suis seule, je chante comme si c'était une berceuse. Le chant, comment le diras-tu, dépend de la situation dans laquelle tu es. Ou dans une chorale, ça doit être plus fort pour que ça s'entende. Ça dépend du nombre de personnes. Quand il y en a beaucoup, tu chantes moins fort. Je crois que moins tu chantes fort, mieux cela s'entend. Quand tu cries tu rends la chanson rude, ça n'a pas la bonne sonorité qu'a le chant quand tu chantes « normalement ».

13. Q. : Est-ce que vous employez fréquemment les mélismes (« tsakismata ») dans votre chant ?

R. : Dans les chansons de Ierissos, oui. Elles doivent être chantées avec des « tsakismata », autrement ce n'est pas possible. Si tu prends une chanson « de table » de Ierissos, tu dois faire des « tsakismata ». Parce que les chansons « de table » sont des chansons lentes. Si tu ne fais pas les

« spassimata » (= « tsakismata »), ça n'a pas une belle sonorité. Oui, c'est sûr que les chansons « de table » de Ierissos ont des « tsakismata ». En chorale, tu chanteras de manière syllabique (« κοφτά ») pour que ça sonne bien. Ou tout le monde ne peut pas faire les mêmes mélismes. les mêmes « tsakismata » que contient la chanson. En chorale tu chantes la chanson plus uniformément, tandis que quand tu chantes seul, tu feras ses « tsakismata » pour que ça sonne agréablement.

14. Q. : Est-ce que la voix « rauque » est employée par certaines ?

R. : J'ai l'impression que plus la voix est claire, plus le chant est cristallin. Mais tu peux entendre aussi une voix rauque et aimer cela ; même dans ce cas ça peut être chanté de belle manière.

15. Q. : Quand vous chantez y a-t-il une position du corps qui vous convient mieux ?

R. : J'ai l'impression que tu chantes bien une chanson quand tu es calme et assise. Mais tu peux aussi chanter debout.

Q. : La position debout avec les mains dans le dos que vous employez à la chorale vous convient-elle ?

R. : Certainement, oui. De cette manière, la voix sort plus facilement. Maintenant cela dépend de chacun. Ce n'est pas que la voix sort mieux ainsi, c'est simplement une position de chorale, de sorte que tous aient la même position. Tandis que quand tu chantes seule la chanson comme tu veux, tu es assise. Mais je crois que la meilleure position, c'est assise et calme. Et quand la chanson te vient spontanément, et non pas de force. Si on te force, tu ne chanteras pas aussi bien que si tu chantes spontanément de ta propre volonté au moment où tu en as envie.

Q. : Contractez-vous votre visage en chantant, de manière à exprimer quelque chose ?

R. : Certainement, en chantant tu contractes souvent ton visage, même sans raison particulière, cela vient spontanément.

Q. : Du sourire ?

R. : Quand la chanson est gaie, certainement oui. Tu la chantes gaiement et en souriant. Mais quand tu dois exprimer des sentiments désagréables, comme à des funérailles, tu ne peux pas sourire parce que les paroles t'inspirent du chagrin et la situation aussi.

16. Q. : Qui peut-on considérer comme un bon chanteur ? Avec quels critères juge-t-on une belle voix ?

R. : Il faut que ce soit vraiment une belle voix et que la personne connaisse la chanson, et surtout qu'elle aime le chant pour pouvoir bien chanter. Quand tu le fais en te forçant, ça ne sort pas même si tu as une belle voix. Quand il y a un mariage, si tu participes à la joie de la famille des mariés, tu chanteras beaucoup mieux, tandis que si tu chantes en étant jalouse de ce qui se passe, tu ne chanteras pas bien. Ainsi même la voix perdra de sa qualité. Avant tout, c'est la voix, avoir de la voix pour chanter. Et connaître un peu la musique, alors tu pourras chanter encore mieux, mais nous ici, nous n'avons pas de telles possibilités, nous sommes des amateurs.

Q. : Le nombre de chansons qu'on connaît ou la bonne mémoire des paroles sont-ils des critères pour considérer qu'un chanteur est un bon chanteur ?

R. : Je crois qu'un bon chanteur doit connaître les chansons. Parce que quand tu aimes les chants tu les apprends aussi. Moi par exemple, je connais toutes les chansons de Ierissos. Il n'y a pas de paroles que je ne connaisse pas. Je sais comment commencer et finir une chanson et de nombreuses chansons. Parce que j'aime le chant, je l'aime beaucoup. De toute ma vie, je ne me rappelle pas avoir allumé la radio ou la télévision. Quelle que soit mon occupation, je chante, je m'assois pour broder et je chante, je fais le ménage, je chante une chanson. Une chanson que j'ai entendu chantée par une femme âgée. Petit à petit : au départ je ne la sais pas, je ne peux pas faire les mélismes (« tsakismata »), je ne peux pas apprendre tous les détails d'une chanson quand je l'écoute pour la première fois, mais

peu à peu j'arriverai à la dire comme il faut. Si tu ne t'en occupes pas, tu ne la connaîtras pas. tu ne l'apprendras jamais.

17. Q. : Pour être chanteur, faut-il avoir une personnalité particulière ? Quelle doit être la personnalité du chanteur ?

R. : Je ne crois pas qu'il faille une personnalité particulière pour être chanteur.

Q. : Par exemple avoir de la confiance en soi, du courage ?

R. : Du courage certainement. Du courage et de la patience pour ce que tu dois apprendre. Si tu n'insistes pas et que tu ne travailles pas un peu sur ce que tu as entendu, tu ne peux pas avoir des résultats. Bien sûr, de la patience et du courage avant tout. Si tu n'as pas de courage, tu ne peux pas chanter.

18. Q. : Le chanteur est-il un expert ?

R. : Non. Tu es un expert si tu deviens professionnel. Mais l'amateur, comme nous, je ne crois pas qu'il soit un expert.

19. Q. : Les chanteurs ici à Ierissos constituent-ils un groupe à part ?

R. : Non. Presque tous les Ierissotes chantent. Pour ne pas dire 99 %, mais disons 95 % de la population ici à Ierissos chante. Autrefois c'était davantage. Presque tous. Qu'ils aient de la voix ou qu'ils n'en aient pas, les gens chantaient. On entendait des chansons partout. Ça se perd petit à petit. Mais on ne peut pas ne pas dire que Ierissos a de belles voix ; énormément. D'où ça vient, on ne peut pas comprendre. Autrefois on disait que c'était l'eau, que l'eau que nous avons ici nous fait avoir de belles voix. Mais ça ne doit pas être cela. C'est autre chose. Peut-être parce qu'autrefois, nous chantions de père en fils, parce que je crois qu'en chantant, tu deviens chanteur. Si tu ne chantes pas, tu ne le deviendras jamais. En tout cas, Ierissos a de belles voix. Parce que dans tous les endroits où nous sommes allés avec la chorale... – dernièrement qu'on a créé une grande chorale, une chorale municipale avec beaucoup de membres et un maître reconnu, M. Papadopoulos –, il dit que les voix de Ierissos se distinguent de toutes les chorales qu'il organise (à Kavala, Stratonî et beaucoup d'autres villages) et que nous apprenons très vite. En particulier à propos d'une certaine chanson que nous avons apprise et que nous étions prêts à chanter en public en une semaine, on dit qu'à Stratonî, après avoir travaillé dessus pendant un an, ils ne pouvaient toujours pas la chanter. Par conséquent, il y a quelque chose de spécial dans les voix de Ierissos et chez les gens : ils ont une oreille plus musicale, je ne sais pas.

20. Q. : Y a-t-il des professionnels à Ierissos ?

R. : Non, pas du tout. Tandis qu'à Stratonîki, il y a un professionnel. C'est M. Rizos, chanteur de « chansons laïques » [la chanson « laïque » est en Grèce une forme de chant d'auteur qui est une évolution du « rebetiko »].

Q. : N'offre-t-on même pas quelque chose en cadeau au chanteur, quand par exemple il va chanter dans un mariage ou pour des funérailles ?

R. : Autrefois, il y avait des groupes avec des chanteurs populaires qui allaient chanter dans les mariages, mais ils sont restés ici à Ierissos et dans la région. Comme Takis Thalassinos. Celui-là a chanté pendant des années dans les mariages et son groupe était payé, mais nous n'avons pas de chanteur [professionnel] qui fait carrière en dehors de Ierissos. Autrefois, quelques groupes étaient payés, d'après ce que j'ai entendu, ils jouaient de la clarinette et chantaient en amateurs, sans être allés quelque part et ils étaient payés pour les mariages. Concrètement, ils ne recevaient pas d'argent du mari, mais de ce que donnaient les gens. Tu chantaient et on jetait cent ou deux cents drachmes. Les gens s'enthousiasmaient et payaient.

21. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la société ou l'acquiert-on soi-même par son chant ?

R. : Je crois que les gens, quand ils entendent quelqu'un bien chanter, disent « Voilà un chanteur ! », ils le montrent du doigt : « C'est une vraie chanteuse ! » La reconnaissance vient des autres.

Q. : L'entraînement joue-t-il un rôle dans le fait d'avoir une belle voix ?

R. : Certainement. Plus tu chantes, plus ta voix est entraînée (se cultive). L'entraînement joue un grand rôle dans le chant.

22. Q. : Y a-t-il dans le comportement du chanteur des choses qui lui sont permises par exception, alors qu'elles ne sont pas permises à d'autres membres de la communauté ?

R. : Non, nous n'avons pas de tels problèmes, non. Mais la tradition n'a pas été aimée par tout le monde pour être aidée. Malheureusement j'ai l'impression que c'est un peu mal-vu : « Eh! Des folies ! ils ont vieilli et ils vont encore chanter ! ». C'est ça aussi. Ils aiment écouter les chansons et quand on sort, par exemple le 8 septembre, et qu'on dit une chanson de Pâques, tout de suite ils vont protester et ils diront : « mais ils chantent une chanson de Pâques ? ». Parce que Ierissos a des chansons saisonnières, pour toutes les saisons, pour toutes les situations, pour les mariages, les funérailles, l'amour, les lamentations, tout. Et si tu dis à un Ierissote une chanson de Pâques en septembre, c'est mal pris. Mais aider, ça ils ne le font pas.

23. Q. : Le comportement du chanteur dépend-il de l'image qu'il a de lui ou de ce qu'attend la société ?

R. : Je ne crois pas qu'en chantant tu attendes quelque chose. Tu le fais juste parce que tu aimes cela et quand tu aimes aussi ton pays et tu veux qu'il reste quelque chose – parce qu'on voit que certaines régions qui n'ont pas de tradition en empruntent aux autres, pour se construire une tradition... Moi concrètement j'aime mon pays et je veux que la tradition ne s'éteigne pas. Parce qu'il y a de très belles chansons à Ierissos et que je ne veux pas qu'elles se perdent avec les années, qu'elles s'éteignent. Ça seulement. Je n'attends pas l'approbation des gens, ni le mépris. Je veux que dans mon pays s'entendent les chansons parce que je les aime. Je n'attends rien d'autre de la chanson. Je crois seulement qu'on doit conserver la beauté qu'a notre pays et c'est pour cela que je veux aider.

24. Q. : On devient chanteur de sa propre volonté ou bien l'enfant est-il destiné dès sa naissance à le devenir ?

R. : Je crois que même si tu es né/e pour devenir chanteur, si on ne t'aide pas, tu n'évolueras pas. Tu dois être aidé/e. Il y en a beaucoup qui arrivent eux-mêmes à valoriser ce que Dieu leur a donné. Mais je crois que quelque part tu dois être aidé/e. Ici, au village, il est très difficile d'évoluer tout seul. Tu peux chanter une ou deux chansons, ce n'est pas suffisant. Même quand tu chantes bien, si tu n'as pas quelqu'un pour te faire évoluer, pour te montrer, te conseiller, tu t'éteins là. Comme ma soeur. En réalité on l'a demandé à la station de radio – à l'époque c'était M. Mytilinaios qui était responsable des chansons traditionnelles. Il est venu souvent chez mon père, mais lui avec sa mentalité d'autrefois (« quoi, on ferait de notre fille une chanteuse ? Elle quitterait le village et que diraient les gens ? »), il a fait du mal à ce niveau. Parce que Vangelia était vraiment une voix rare. On parle d'une voix veloutée. Aujourd'hui encore, je n'ai jamais entendu de chanteuse [professionnelle] comme ça. Je fais souvent des comparaisons entre les voix et elle, c'était vraiment autre chose. Elle avait une voix d'ange. Et c'est un malheur que la Grèce perde des personnes comme ça. Elle était vraiment née pour devenir chanteuse. Oui, mais d'où pouvait-elle être aidée. Elle n'avait personne pour la pousser. Il s'est trouvé quelqu'un, mais il était très loin, il est venu une fois, il l'a demandée, ils [les parents] ne lui ont pas permis, elle n'a pas insisté après. Ce fut tout. Même si tu es né pour devenir chanteur – tu dois

avoir du talent aussi – si tu n’as pas quelqu’un pour te pousser, te montrer la voie, tu t’éteins. Et il y a beaucoup de talents et de grands talents qui se sont perdus, parce que la Grèce a vraiment de belles voix.

25. Q. : Le chanteur a-t-il une position sociale privilégiée ?

R. : Si tu es un chanteur reconnu, tu sens cette joie. En général à Ierissos, la position sociale du chanteur n’a rien d’exceptionnel. Parce que, comme on l’a dit, nous n’avons pas de chanteurs qui soient payés et qui se produisent ailleurs, ils ne bénéficient d’aucune reconnaissance exceptionnelle. Ici on chante pour la collectivité. Le chanteur n’a rien de spécial.

26. Q. : La position sociale qu’ont les chanteurs est-elle proportionnelle à l’importance qu’a la chanson ? C’est-à-dire sont-ils reconnus autant qu’ils le méritent ?

R. : Il y a des gens qui, malgré leurs capacités, n’ont pas été reconnus. On dit que tu montes plus vite si tu as des relations pour te faire avancer. Il y a des personnes capables qui sont restées à l’écart.

27. Q. : Quel est l’attitude des auditeurs tout au long du chant ?

R. : Moi particulièrement, quand on chante une chanson qui me plaît, j’applaudis. Ça dépend de l’interprétation du chanteur, de la façon dont il dira la chanson. Mais c’est aussi le comportement de l’auditoire.

Q. : Y a-t-il aussi des auditeurs qui déprécient les chansons ?

R. : Il y a des gens sans rapport [avec le chant] qui montrent de l’indifférence. Ou qui le méprisent même. Mais en Grèce, je crois que la plupart des gens aiment le chant.

5. Veta Hassapi (F, environ 70 ans)

1. Q. : Qu’est-ce que la musique pour vous ?

R. : La musique pour moi c’est ma vie. Si on me disait « arrête, tu ne chanteras pas », ma vie se terminerait.

Q. : Qu’est-ce qui distingue la musique des autres sons ?

R. : C’est [la musique] quelque chose de différent. La mélodie surtout. Le rythme ne m’intéresse pas tellement. Tu peux écouter une belle chanson qui ait un rythme de danse – la danse ne m’intéresse pas – mais j’aime la mélodie de la chanson. Tu ne peux pas dire que les chansons « de table » ont du rythme et il y a des chansons mélodiques qui sont très belles. C’est la mélodie qui m’intéresse, pas le rythme.

2. Q. : Quelles sont les origines de la musique des autres sons ? Qu’est-ce qui produit les chants ?

R. : C’est une création humaine. Comme l’homme peut aller à la lune, de même il peut créer des chansons. Je ne peux l’attribuer nulle part ailleurs.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Non, ce n’est pas de la musique.

4. Q. : Le talent appartient-il plutôt à certaines personnes ou est-il partagé par tous les membres de la communauté ?

R. : Le talent appartient à certaines personnes. Mais il dépend aussi de l’entraînement.

5. Q. : Croyez-vous que le talent est héréditaire ?

R. : Je crois que oui.

Q. : Vous personnellement, de qui le tenez-vous ?

R. : De mon père. Ma mère chantait aussi, mais mon père chantait beaucoup plus ainsi que toute la famille de mon père. Il y avait une tante qu'on appelait « le rossignol de Ierissos », soeur de mon père. C'est héréditaire, c'est ce que je veux croire.

6. Q. : Quelle est l'importance du chant ? Qu'offre-t-il à l'homme ?

R. : Le chant est très important. Il offre de la joie au chanteur et à l'auditoire.

7. Q. : Comment la société participe-t-elle au chant ? En dehors du 3^e jour de Pâques, y a-t-il d'autres jours semblables dans l'année ?

R. : Dans les fêtes comme le 3^e jour de Pâques les gens participent très largement à la danse et au chant. A Ierissos la plupart des gens ont de belles voix.

8. Q. : Quel est le bon nombre de membres pour une chorale ?

R. : Une quinzaine.

9. Q. : La musique provient-elle des hommes, de Dieu, d'emprunts d'autres régions ?

R. : La musique provient des hommes et certains chants sont empruntés.

10. Q. : Le chant crée-t-il et exprime-t-il des sentiments ?

R. : Je crois que oui. Quand je me rappelle de personnes aimées, je chante des chants qui conviennent à chacune de celles qui sont parties, qui se sont perdues et je sens quelque chose pour elles à ce moment-là, que je dis quelque chose qui leur convient. Bien sûr que les sentiments existent dans les chansons. Que ce soit des sentiments de joie ou de tristesse, il y a des sentiments. C'est comme ça que je le sens, je parle toujours de moi-même. Le chant exprime des sentiments pour le chanteur et pour l'auditoire.

Q. : Est-il possible que les sentiments soient contradictoires ? C'est-à-dire chanter une chanson triste, mais le fait de chanter lui-même vous donne de la joie ?

R. : Quand je suis triste, je chante des chansons tristes, ça ne donne pas de la joie à ce moment-là. Certaines de ces chansons sont des « mirologues » (« Κυπρισσάκι μου ψηλό », « Πουλάκι ξενιτεύεται », « Πάνω σ' βουνί »)

11. Q. : Pourquoi les gens chantent-ils ?

R. : Pour le plaisir, je crois. Il y a des chansons ou des instruments qui te calment. Moi quand j'entends de la flûte ou de la clarinette jouer à un rythme tranquille, ça me rappelle la vanité du monde, combien le monde est vain. C'est pour ça que j'ai dit avant qu'il y a beaucoup de sentiments dans le chant. Ça dépend comment on le voit.

12. Q. : Est-il possible qu'un chant appartienne à une personne en particulier ? C'est-à-dire qu'il soit chanté par une personne et exclusivement par cette personne ? Ou bien les chansons appartiennent-elles à tous ?

R. : Les chansons sont les mêmes pour tous, elles n'appartiennent pas à une personne en particulier, mais à toute la société. Il y a des chansons dont le contenu est masculin (par exemple, « Quand j'étais jeune et libre » – « Οντά 'μαν νιος κι λεύτερος » – chanson dite par Stergios Gadzonis) ou féminin, mais ces chansons-là sont chantées par des hommes et par des femmes en même temps.

13. Q. : Quand vous chantez, employez-vous une voix tendue ou relâchée ?

R. : Cela dépend des besoins du chant.

14. Q. : Employez-vous beaucoup les mélismes (« tsakismata ») ?

R. : Je fais très attention aux « tsakismata ».

15. Q. : Connaissez-vous un chanteur qui chante d'une voix rauque ?

R. : Moi-même je ne le fais pas.

16. Q. : Employez-vous une position particulière pour chanter ?

R. : Pas toujours, mais j'ai eu une certaine occasion à la chorale : la position debout avec les mains derrière me soulage. La poitrine reste libre et le chant sort plus naturellement. Quand je chante seule, je n'ai pas de position particulière : je peux m'asseoir m'appuyant à l'angle gauche ou même m'allonger sur le lit. Quand j'étais jeune, je voulais toujours m'allonger et chanter dans cette position. Et même à l'âge de 15-17 ans alors que la malaria tourmentait la population, il arrivait que j'aie de la fièvre, je m'allongeais, je pendais la tête vers le bas et je chantais des chansons que j'aimais écouter moi-même. J'aimais écouter ma voix.

Q. : Exprimez-vous quelque chose avec le visage en chantant ?

R. : Je prends certaines expressions pas très marquées, comme le sourire.

17. Q. : Qu'est-ce qui caractérise un « bon chanteur » ? De quoi doit disposer sa voix ?

R. : Une belle voix.

Q. : De quoi cela dépend-il ?

R. : La voix, les cordes vocales sont un don divin, et bien sûr quand cette belle voix existe et qu'elle est travaillée, quand il y a un certain entraînement, on peut devenir un chanteur parfait. La belle voix dépend des mélismes, du caractère mélodieux qu'elle peut avoir et de sa stabilité. C'est une question de construction de la bouche et des organes vocaux.

Q. : Est-ce que le nombre de chansons que l'on connaît et la bonne mémoire jouent un rôle pour être considéré bon chanteur ?

R. : Il n'y a pas de chanteur qui oublie les paroles et la mélodie.

18. Q. : Le chanteur, en tant que personnalité, doit-il avoir des caractéristiques particulières ? De quoi doit-il disposer ?

R. : En dehors de la voix, je crois qu'il doit avoir une personnalité morale pour être entièrement respecté. Belle voix et moralité doivent aller ensemble. Je crois qu'il doit rassembler beaucoup de choses. Du courage aussi, naturellement et de la confiance en soi pour chanter.

19. Q. : Y a-t-il des chanteurs professionnels à Ierissos ?

R. : Pour les chansons locales, personne.

Q. : On m'a dit que Takis Thalassinou, le chanteur aveugle, est rémunéré ?

R. : Il est rémunéré du moment qu'il joue aussi d'un instrument. Non, je n'ai pas entendu s'il prend quelque chose de spécial. Je me rappelle de l'autre, Halkias, qui jouait quand on invitait le « groupe » à un mariage et ils se faisaient payer 90.000 drachmes ; ils les partageaient en trois et recevaient 30.000 drachmes chacun. Ça n'a pas de rapport s'il chante. Ils sont invités comme instrumentistes. Je ne crois pas que Takis prend quelque chose de différent. Dans les conversations je n'ai rien entendu là-dessus. Il n'y a aucune exigence. Je ne sais rien de plus.

Q. : J'avais aussi entendu parler d'une femme qui chante des « mirologues » (« lamentations funèbres) aux funérailles et qui est rémunérée pour ça ?

R. : Elle le demande comme le fait un mendiant. Concrètement, d'après ce que j'ai entendu, elle est allée un soir chez une de ses voisines [qui veillait un mort] et parce qu'il y avait peu de monde, elle lui a tenu compagnie. Elles sont restées toute la nuit et elle a chanté. Elle [la voisine] a voulu lui donner un pourboire puisque son fils avait de l'argent. Après, j'ai appris que, là où elle va, elle demande de l'argent. On ne l'invite pas comme chanteuse de mirologues (« viens et on te donnera tant »). Elle y va pratiquant une sorte de mendicité pour elle-même.

Q. : Arrive-t-il que les chanteurs reçoivent des cadeaux pour leur chant ?

R. : Des cadeaux peut-être.

20. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la société ou est-il acquis par le chanteur lui-même avec son chant ?

R. : Le rôle de chanteur, on l'acquiert par ses qualités, mais on a besoin de la reconnaissance sociale et de support pour être chanteur.

21. Q. : Le comportement du chanteur dans sa vie a-t-il quelque chose de particulier par rapport à celui des autres gens ?

R. : Dans le comportement du chanteur, il n'y a pas d'éléments qui soient acceptables par exception du fait qu'il est chanteur, et qui ne le seraient pas pour quelqu'un d'autre.

22. Q. : Devient-on chanteur par sa propre volonté ou bien y est-on destiné dès sa naissance ?

R. : Je crois que s'il découvre qu'il a de la voix, il va certainement commencer [à chanter] avec l'aide des autres aussi, comme je l'ai dit auparavant. Il doit le vouloir lui-même, mais il doit aussi être poussé par les autres. Car il y en a beaucoup qui disent « je deviendrai chanteur » sans avoir de talent. (A l'émission télévisée « Voilà l'occasion », se produisaient beaucoup de candidats comme ça, qui étaient arrêtés dès le départ car il était évident qu'ils n'avaient aucun talent).

23. Q. : Quelle est la position sociale du chanteur ? Vous sentez-vous en position privilégiée ?

R. : Non. Je ne sais pas, ça dépend de l'humilité de chacun. Chaque fois qu'on m'a dit « tu as de la voix » et qu'on a voulu me faire avancer plus quand j'étais jeune, je n'ai jamais dit « moi, je chante ». Je ne sais pas comment pense chacun. Jusqu'à maintenant, je n'ai jamais vu qu'un chanteur soit particulièrement respecté parce qu'il chante. On dit seulement qu'il chante bien. Aucune autre distinction. La position sociale des chanteurs n'est pas spéciale, ils sont comme tout le monde. Il n'y a pour eux aucune distinction particulière ou respect particulier.

24. Q. : La position sociale des chanteurs est-elle analogue à l'importance qu'a le chant ? La reconnaissance sociale est-elle analogue à l'importance qu'a le chant dans la communauté ?

R. : Je ne vois aucun traitement particulier.

Q. : C'est-à-dire pensez-vous que vous êtes respectée autant que vous le méritez ?

R. : Je suis respectée, moi ou n'importe qui, ça dépend de ses qualités morales en tant que personne. Aucune position spéciale par rapport au chant, non. Chaque homme est respecté en tant qu'être humain, selon son caractère.

25. Q. : Quelle est, d'habitude, l'attitude de l'auditoire ?

R. : Elle varie, étant donné quand même qu'une grande partie [de l'auditoire] porte l'attention qu'il faut. Ceux qui, en général, grâce à leur âge, connaissent ce qu'est le chant local, eux, le respectent certainement. Il y en a d'autres, et surtout des jeunes, qui n'ont aucune idée. Ils ne le connaissent ni de chez eux, ni ne l'ont chanté, et ils disent : « Bof ! on entend ça tous les ans », comme pour avant-hier, le 3^e jour de Pâques, où ils disent « C'est des chansons ça ? » Parfois alors que tu te prépares à chanter

ou que l'on met une chanson traditionnelle, on entend « allez, arrête, mets telle musique ! » L'attitude varie, en grande partie, avec l'attention et le respect porté aux chansons traditionnelles.

Q. : A quoi le changement qui se produit, c'est-à-dire le fait que les jeunes n'apprennent plus les chansons anciennes traditionnelles, est-il dû ?

R. : ils sont absorbés par la musique moderne, elle les attire davantage.

Q. : Oui, mais pourquoi ?

R. : Parce que petit à petit, la chanson traditionnelle se perd. Et les parents n'ont pas gardé ces coutumes de leurs racines, de leurs propres parents. On n'a pas transmis de l'un à l'autre. Tandis qu'il fallait qu'ils se disent que la chanson traditionnelle doit se maintenir. Plus il y a de nouveaux parents, plus la chanson traditionnelle disparaît. Peut-être qu'elle disparaîtra totalement peu à peu.

Q. : Vous, avez-vous appris des chansons à vos filles [Veta Hassapi a deux filles d'à peu près 40 ans, l'une avocat, l'autre notaire] ?

R. : Certaine, oui. La petite, maintenant qu'elle participe à la chorale, en conservera certainement...

Q. : Chante-t-elle des chansons « de table » ?

R. : Il ne m'est pas arrivé de l'entendre. Non, je ne sais pas.

Pelagia [la plus jeune fille de V.H., présente à l'entretien] : Quand je les connais, je les chante. Je suis membre de la chorale moderne et parce qu'il y a M. Marinos qui a des contacts avec de nombreux membres de cette chorale, je participe à des manifestations de la chorale municipale [de M. Marinos] aussi quand je peux.

Les chansons que je connais je les chante. Il ne m'est pas arrivé de chanter en solo quelque part et je ne participe pas à toutes les manifestations. Quand j'étais au lycée, j'étais membre du groupe de danse ainsi que du groupe de danse municipal. Après, je suis partie longtemps [pour faire des études universitaires] et maintenant que j'ai repris contact, je participe à certaines choses.

Q. : Est-ce que vous chantez des chansons « de table » ?

R. : D'habitude, là où je suis, nous chantons les chansons « vives », les chansons de danse. Je ne sais pas, d'ailleurs, je ne suis pas très informée, car malheureusement la tradition ne reste pas intacte au sein de cette génération, la nôtre. Dans une certaine mesure, il est entré l'autre élément, l'élément européen. Pour que tu comprennes, ma fille n'entend pas des chansons grecques, elle les méprise. Bien sûr, c'est une adolescente. Puisque moi aussi, je suis passée par cette phase et j'ai méprisé les chansons traditionnelles et les chansons « laïques ». J'écoutais uniquement des chansons modernes et étrangères. Eh ! tu en reviens après et à un certain niveau, tu les apprécies, tu les juges différemment, mais je n'ai pas l'occasion d'avoir le contact qu'a eu cette génération, la génération de ma mère, où les chansons traditionnelles étaient les seules qu'ils entendaient. Ils n'avaient pas de musique autre que celle-ci. Eh ! Dans une certaine mesure, c'est la musique européenne qui est entrée après, mais dans les manifestations purement locales, on disait les chansons locales.

Si ma mère me dit : « Est-ce que tu connais cette chanson ? », il est possible que je lui réponde « oui ». Je m'arrête quelque part dans les paroles, quelque part dans la musique, et il y a une façon caractéristique de chanter ces chansons avec les « tsakismata », que tu évites si tu as d'autres expériences et que tu as entendu autre chose. Je me rappelle de manière caractéristique qu'on parlait de certaines chansons latino-américaines. On disait qu'elles ont un timbre dans l'émission de la voix qui n'est pas, je crois, héréditaire. Je crois qu'il s'acquiert en chantant ce genre de chansons particulières comme en Crète les « rizitika » : pour moi toutes les voix [crétoises], ou une grande partie d'entre elles, me rappellent N. Xylouris [chanteur crétois de chansons grecques d'auteur], je ne sais pas pourquoi. Mais tout le monde ne peut pas avoir la même gorge héréditairement. Par conséquent, par la répétition et avec les « tsakismata », ils acquièrent ce style de chant qu'avait leur génération, parce qu'ils

chantaient uniquement ces chansons. Cela a maintenant disparu, la façon de chanter les chansons traditionnelles est devenue un peu « prosaïque ».

[Pendant notre conversation, Pelagia s'est déclarée fière de sa mère qui chante les chansons traditionnelles avec une belle voix.]

6. Maria Gata (F., environ 63 ans)

1. Q. : De quoi le son doit-il disposer pour être de la musique ?

R. : Il doit avoir de la mélodie et du rythme.

2. Q. : La musique provient-elle toujours des êtres humains ou peut-on considérer d'autres sons comme de la musique ? Par exemple les oiseaux qui chantent, le vent qui souffle

R. : La musique provient des êtres humains.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique (quand on siffle un air) ?

R. : Tout le monde ne peut pas siffler. On doit avoir de la voix et du rythme pour siffler. Tout le monde ne peut pas siffler. Siffler oui, mais pas de belle manière.

4. Q. : Le talent appartient-il à certaines personnes ou est-il partagé par tous les membres de la communauté ?

R. : Tout le monde peut chanter, mais une voix qui se distingue appartient seulement à certaines personnes.

Q. : Cela peut-il être héréditaire ?

R. : Souvent oui. Par exemple moi, ma mère chantait très bien.

Q. : Et c'est votre mère qui vous a appris ?

R. : Ma mère m'a tout appris.

Q. : Ça dépend aussi de l'entraînement ?

R. : Bien sûr. Ça joue un rôle aussi. Même si tu as une belle voix, si tu ne la travailles pas, tu n'as rien.

5. Q. : Quelle est l'importance du chant ? Qu'offre-t-il à l'être humain ?

R. : C'est une belle chose. Un soulagement. Tu prends du plaisir à chanter.

Q. : Le chant offre à celui qui chante... ?

R. : Et aux gens, à l'entourage.

6. Q. : Comment la société participe-t-elle au chant ? En dehors du 3^e jour de Pâques, y a-t-il d'autres jours similaires dans l'année ?

R. : A l'église du prophète Hélias, il se fait une danse le 20 juillet : on chante, il y a une chanson spéciale qu'on ne dit pas le reste de l'année ; comme on ne dit le « kangeleftos » et « tou mavrou niou t'aloni » qu'à Mavro Aloni (le 3^e jour de Pâques), de la même façon le jour de la fête du Prophète Hélias, on dit cette chanson : « από βραδύ για τα Άγιο Άλια και για το πανηγύρι » (« dès le soir pour Saint Hélias, et pour le festival »).

Q. : Comment chaque membre de la communauté du village participe-t-il au chant ? A la fête du 3^e jour de Pâques tous participent-ils à la fête en chantant [En fait, beaucoup regardent simplement les autres chanter et danser] ? Cela se produit-il plusieurs fois dans l'année ?

R. : C'est à Pâques, à la fête du Prophète Hélias qu'on va à l'église du Prophète, le 1^{er} mai, c'est dans ces cas que les gens se rassemblent. Nous n'avons pas d'autres festivals. Le 8 septembre, c'est la chorale qui chante et il y a un festival [jour anniversaire de la Vierge].

7. Q. : Combien de membres doit comprendre une chorale pour être satisfaisante ?

R. : Ni trop, ni trop peu. Il suffit qu'ils soient synchronisés pour bien chanter.

Q. : C'est-à-dire autour de dix ou quinze ?

R. : Même vingt. S'il y a dix femmes et dix hommes, ou quinze femmes et dix hommes (les hommes ont une voix plus forte et s'entendent mieux), jusqu'à 25 personnes, c'est bien quand ils sont forts. Quand ce sont des voix remarquables (« αρχοντικές »), des voix fortes, jusqu'à 25 personnes...

8. Q. : La musique provient-elle de l'être humain, de Dieu, d'emprunt d'autres régions ?

R. : De l'être humain. C'est lui qui chante et si tu aimes quelque chose d'une autre région, tu peux le chanter aussi.

9. Q. : Le chant crée-t-il des sentiments, exprime-t-il des sentiments ?

R. : Bien sûr. De la joie ou du chagrin parfois. Comme nous avons ici deux ou trois chansons que l'on dit aux morts ; elles provoquent toutes des pleurs.

Q. : Quelles sont ces chansons ?

R. : Nous en avons une qui est « ... με πήρε ο λογισμός και της καρδιάς μου η αύρα / πάω να εύρω μπογιατζή για να τα βάλω μαύρα.. »¹². Une autre qui dit : « ποδάρια μου ξαπλώσετε, χέρια μου σταυρωθείτε / και συ αγγελικό κορμί στον Άδη θα κατέβεις »¹³. Ces chansons ne sont dites à aucune autre occasion que pour les morts.

Q. : Que ressentez-vous quand vous chantez ? Que ressent le chanteur ?

R. : De la satisfaction. De la joie. Surtout s'il chante bien, si c'est une chanson agréable.

Q. : Est-il possible que les sentiments soient contradictoires ? Par exemple dire une chanson triste, mais le fait que vous chantiez vous donne de la joie ?

R. : Mais non...

10. Q. : Pourquoi les gens chantent-ils ?

R. : Ils éprouvent de la joie, du plaisir.

Q. : Cela peut-il arriver également dans certaines circonstances ?

R. : Bien sûr. Comme pendant un mariage. Que tu le veuilles ou non, tu chanteras pour la jeune mariée. Comme pour le mort : chez nous, nous avons pour coutume de chanter.

11. Q. : Y a-t-il le cas qu'une chanson appartienne à une personne particulière ? C'est-à-dire qu'elle soit chantée uniquement par cette personne ? ou bien les chansons appartiennent-elles à tout le monde ?

R. : A tout le monde.

12. Q. : Quand vous chantez, employez-vous une voix tendue ou relâchée ?

R. : Ça dépend de la chanson.

Q. : C'est-à-dire ?

R. : D'après la chanson, comment tu dois la dire. Car certains sont tranquilles, d'autres exigent d'élever sa voix.

Q. : Celles qui exigent une voix tendue, quelles sont-elles ?

R. : Celles qu'on dit à Aloni exigent une voix forte.

13. Q. : Employez-vous beaucoup les « tsakismata » dans les chansons ?

¹² « ... Ma pensée et le souffle de mon cœur m'a pris/je vais trouver un peintre pour peindre mes habits en noir ».

¹³ « ... mes pieds allongez-vous, mes mains croisez-vous/et toi corps angélique tu descendras aux ténèbres ».

R. : Oui, les « tsakismata ».

14. Q. : Connaissez-vous un chanteur qui emploie une voix rauque dans son chant ?

R. : Non, nous tous avons une voix forte comme tu l'as entendu à Aloni et au moment de la danse sur la place du village.

Q. : Mais certains chantent plus fort ?

R. : Quand ils crient, ce n'est pas beau. Ça détruit le « tsakisma ».

15. Q. : Employez-vous une position particulière du corps quand vous chantez ? Y a-t-il une position qui facilite le chant ?

R. : Quelque chose comme ça... Avec l'effort on se fatigue un peu. Quand on va quelque part avec la chorale on est toujours debout et les mains dans le dos pour que la voix sorte.

Q. : Exprimez-vous quelque chose avec votre visage ?

R. : On fait quelques contractions.

Q. : Du sourire ?

R. : Du sourire. Surtout du sourire.

16. Q. : Qu'est-ce qui caractérise un « bon chanteur » ? De quoi doit disposer sa voix ?

R. : Elle doit être douce, ne pas être trop rude et être une voix solide. Parce que nos chansons sont comme ça.

Q. : Surtout les chansons « de table » ?

R. : Les chansons « de table » sont plus difficiles bien sûr.

Q. : Le nombre de chansons qu'on connaît et la mémoire des paroles sont-ils des facteurs qui jouent un rôle pour être considéré comme un « bon chanteur » ?

R. : Bien sûr.

17. Q. : Le chanteur en tant que personnalité doit-il avoir certaines caractéristiques particulières ?

R. : Mais non !

Q. : Du courage, de la confiance en soi ?

R. : Du courage certainement. Comme M. Stergios [Gadzonis]. Lui il ne perdait pas son courage. Il s'asseyait et tu croyais que la chanson sortait.

Q. : Avoir une voix forte joue-t-il un rôle aussi ?

R. : Oui, bien sûr. Nos chansons exigent de la voix [forte].

18. Q. : Le chanteur est-il un expert ?

R. : Ah, oui ! Il se distingue. Quand il chante bien, on dit qu'il a une belle voix. Comme M. Stergios [Gadzonis]. Il connaissait bien les chansons, il les conduisait d'une belle façon ; là où il devait chanter fort, et là où il devait chanter doucement, c'était exceptionnel.

19. Q. : Les chanteurs constituent-ils un groupe à part dans la communauté ?

R. : Eh ! Ils se distinguent d'une certaine façon.

20. Q. : Certains peuvent-ils être considérés comme professionnels ?

R. : Quand il veulent, oui.

Q. : C'est-à-dire peut-on recevoir de l'argent pour chanter ?

R. : Nous ici nous n'avons pas de cas pareils, mais si l'on veut, on peut devenir professionnel.

Q. : Considérez-vous que ce soit correct de recevoir de l'argent pour chanter ?

R. : Si on est professionnel et qu'on réussit, pourquoi pas ?

Q. : Arrive-t-il que les chanteurs reçoivent des cadeaux quelquefois ?

R. : Bien sûr. Ça se peut.

21. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la communauté ou bien est-il conquis par le chanteur lui-même avec son chant ?

R. : Ils commencent seuls et ensuite, quand on les reconnaît et qu'on dit : « celui-là chante bien », que ce soit un professionnel ou pas, les gens le distinguent.

Q. : C'est-à-dire que la reconnaissance sociale joue un rôle ?

R. : Eh bien, quand tu chantes et qu'on dit « qu'est-ce qu'il/elle chante bien »... on te distingue dans la danse, on te met aussi en avant dans la chorale. On te montre un peu plus de respect.

22. Q. : Le comportement du chanteur dans sa vie a-t-il quelque chose de spécial par rapport au reste de la population ?

R. : Nous n'avons pas de comportement particulier.

Q. : Y a-t-il des choses qui sont permises au chanteur alors qu'elles ne le sont pas aux autres villageois ?

R. : Non, nous n'avons pas de telles choses.

23. Q. : L'image qu'a le chanteur de lui-même joue-t-elle un rôle dans son comportement ?

R. : Un peu oui, s'il est trop fier.

24. Q. : On devient chanteur par sa propre volonté ou bien y est-on destiné dès sa naissance par son entourage ?

R. : C'est une chose innée. Il naît, il ira à l'école. Là il commencera à chanter, il y prendra du plaisir, il se distinguera des autres enfants et, peu à peu, il se révélera et sera reconnu par les autres.

25. Q. : En tant que chanteuse, vous sentez-vous en position privilégiée du point de vue social, c'est-à-dire les gens vous montrent-ils plus de respect, de la reconnaissance ?

R. : Au moment de chanter peut-être. Après, ne t'en fais pas...

26. Q. : La position sociale des chanteurs est-elle analogue à l'importance de leur rôle dans la communauté ?

R. : Eh ! Ne t'en fais pas... Maintenant ils créent des associations, ils chantent et... Avant, c'était mieux parce qu'il n'y avait pas d'association, de night clubs et beaucoup se rassemblaient. Comme au 3^e jour de Pâques. On se rassemblait à Aloni, de là on descendait et on dansait en bas ; au Carnaval aussi ils n'avaient pas où aller, on se rassemblait dans les maisons, on chantait et on dansait sur la place du village, comme au 3^e jour de Pâques. Ces années étaient autre chose. Maintenant ce sont les night clubs, les groupes de bouzoukis, les gens s'en vont. Heureusement, il reste l'Aloni.

27. Q. : Comment se comportent les gens pendant le chant ?

R. : Certains écoutent avec attention, d'autres s'en moquent... Maintenant surtout la jeunesse commence à ne plus écouter ces vieilles chansons... Pour ceux de mon âge qui restent, il se passe quelque chose. Après, je ne crois pas que les chansons seront conservées. Nous on invite [les jeunes] à la chorale et on les voit venir très rarement.

Q. : Quelle en est la raison d'après vous ?

R. : La civilisation. Ils vont en discothèques [salles de danse] et en cafeterias, ces fous.

Q. : Oui, mais pourquoi ?

R. : Pourquoi, donc ? C'est ça qui est triste. Pourquoi ?

Q. : C'est une culture entière de chant qui s'affaiblit ?

R. : Bien sûr, bien sûr. Mais maintenant avec cette liberté et... qu'à la jeunesse, tu ne peux pas les retenir ! Et ils ont tous de belles voix. Tu vois, c'est encore nous qui allons chanter « εγκώμια » [hymnes ecclésiastiques pour l'enterrement du Christ] le Vendredi Saint. On a du mal à les rassembler pour les « εγκώμια ». Ils ne quittent pas les cafeterias pour venir aux répétitions.

Q. : Le Vendredi Saint, vous chantez ?

R. : Le Vendredi Saint, nous chantons les « εγκώμια ». On dit « Η ζωή εν τάφω » (la vie dans le tombeau), « Ἀζιον εστί » et « Αι γενεαι πάσαι » (Toutes les générations).

28. Q. : Vous m'avez dit que c'est votre mère qui vous a appris à chanter. D'habitude vous apprenez les chansons par imitation ? Le petit enfant apprend en entendant ses parents ?

R. : Quand il/elle veut et qu'il/elle a envie [« μεράκι »], il/elle apprend. Parce qu'autrefois, les gens n'avaient cette culture et cette folie, cette imagination. Et comme je voyais ma mère, moi, elle commençait à laver et quand elle finissait et faisait autre chose, elle chantait. Elle faisait le ménage en chantant. Quoiqu'elle fit, elle chantait. Et là où elle était assise à cette époque – nous avions une grande salle avec une porte tournée vers le soleil – et elle cousait et rapiécrait en chantant toutes les chansons. Et moi j'étais assise près d'elle et je regardais ou je faisais moi aussi quelque chose... Tu dois le vouloir aussi toi-même. Il se peut qu'un enfant écoute et apprenne et qu'un autre ne prête aucune attention. Ceci dépend de la personnalité de chacun de faire attention ou non. Moi je m'asseyais et j'écoutais ma mère pendant qu'elle chantait quand on tissait sur le « αργαλειός » (métier à tisser), je tissais aussi et je chantais. Dans les champs elle chantait, on moissonnait et on s'asseyait pour nous reposer... Une année on est allé à Tripiti (village de Chalcidique au bord de la mer) pour moissonner – ce fut la dernière année que je moissonnais, ensuite en 1952 je me suis fiancée – et nous étions 4 ou 5 filles de Ierissos et deux femmes assez âgées, comme ma mère, sur une colline et on nous a retenu pour dormir là dehors dans les champs. La première soirée qu'on a chanté, il y avait des barques de pêcheurs en bas. Ils ont quitté leurs barques et ils sont venus voir qui chantaient. Il faisait nuit et pendant la nuit, le chant s'entend très bien. Ils se sont rassemblés et ils sont restés assis toute la nuit. – « Allez pêcher » – « Pêcher quoi, on va nulle part » disaient-ils. « – C'est vous ou nous ». Une telle chose. Les gens étaient différents. Malgré le fait qu'ils fussent pauvres, ils avaient le goût du chant. Maintenant les gens ne chantent plus... Ils sont tristes... Ils ont des chagrins... Même celles qui savent chanter, comme moi par exemple. Ma soeur est morte il y a trois ans, je n'ai pas chanté, ma bouche reste close. Maintenant de nouveau, avant-hier, le beau-frère de mon frère est mort à Stratoniki. Il est mort subitement en un mois et avant de mourir, il a dit : « Vous amènerez Maria pour qu'elle chante ». Je n'ai pas chanté depuis trois ans. Autrefois, je travaillais et je chantais. Ces morts subites ont bouleversé les gens.

A Noël les gens ne sortaient pas, ils restaient chez eux, c'était une fête familiale et quand on passait on entendait dans le village chanter des chansons et une grande agitation. Tu passes maintenant, tu n'entends rien. La jeunesse part, va plus loin, ceux qui ont de l'argent et des voitures, ils sortent en night clubs avec des « bouzoukis » à Tripiti, ici et là, et tu vois qu'un silence de mort tombe sur le village. Voilà, autrefois, nous attendions Pâques, Noël, le Carnaval, pour sortir et fêter. Maintenant, tous les jours c'est Pâques. Ils ont plein de vêtements, de chaussures, d'argent... C'est pour ça que les fêtes ne touchent plus les enfants. Ils s'habillent le soir vers 10h00, ils vont danser, ils rentrent vers 4 ou 5h du matin à la maison. Pâques, quoi en faire ? Nous on attendait ce jour-là pour sortir. Il n'y avait rien d'ailleurs, même pas de cinéma en ce temps-là.

Q. : Maintenant il y a un cinéma ?

R. : En été, ils en ont un sur la plage.

Q. : Les choses ont beaucoup changé ?

R. : Elles ont beaucoup changé. Cette civilisation...

Q. : J'ai vu la danse de l'après-midi, les gens ont tardé à venir. Tandis que je me rappelle qu'il y a quelques années, en 1988...

R. : Les gens ont tardé à venir, ils ont dit « sans rien faire » et celles qui sont venues, là où j'étais, étaient six ou sept au départ. Yiannis [Marinos] a commencé la danse là-bas avec quatre ou cinq d'entre elles. Je leur ai dit « puisque vous n'êtes pas en deuil et que vous voulez y aller, pourquoi n'y allez-vous pas ? » Elles sont restées et ont attendu qu'on les prie et qu'on les appelle : « Puisque vous voulez y aller » – « Plus tard ». Pourquoi plus tard ? Qu'est-ce que ça veut dire plus tard. Si vous n'y allez pas, comment la danse va-t-elle s'organiser ? Les gens sont devenus maintenant... Ils sont très indifférents. Froids. Ma fille ne chante pas du tout. Elle ressemble à son père. « Va à la danse », je lui dis. Rien. Moi, je serais morte pour ça quand j'étais jeune. A l'école je me suis distinguée. Je suis allée en 5^e, en 4^e, les maîtres m'ont prise... J'étais la première, la première de l'école et de la région. Mais la Seconde guerre mondiale a éclaté et... Dès la 4^e on a commencé les poèmes... Le jour d'Evangelismos (25 mars, jour de l'Annonciation à la Vierge et fête nationale de la Grèce) on créait des scènes entières dehors. Du théâtre et je me produisais. Quand les autres ne savaient pas, je les disais [les poèmes] moi-même. Et je récitais bien. Après c'était le chant. Mais la guerre d'Albanie (Seconde guerre mondiale) est arrivée et nous sommes allés faire des papiers pour me faire obtenir une bourse. La guerre a éclaté, tout était fini pour moi. Au moment où elle finissait, j'avais 14 ans, nous n'avions pas de lycée ici, que les parents envoient leur enfant ailleurs était mal vu, très mal vu. Maintenant ils vont où ils veulent. En ce temps-là, c'était une chose difficile. Arnaia (village de Chalcidique centrale) avait un lycée à trois classes et Polygyros (capitale de Chalcidique) un lycée de six classes. En dehors du coût financier trop élevé, c'était aussi très mal vu, ce n'était ni correct, ni honnête que la fille parte. De notre classe, aucune fille n'est partie. Deux ou trois garçons seulement ont eu une éducation. Des filles, aucune. C'était une honte que la fille parte pour s'éduquer. Elles ont de la chance aujourd'hui celles qui ont tout. Il y a des lycées et des collèges à proximité. Nous, on n'a eu aucune chance. Cette époque a été la pire. Après les choses se sont apaisées et... Les gens étaient différents, les filles ne sortaient pas. On m'a prié d'aller à la station de radio (de Salonique) pour y chanter. Quand on l'a dit à mon père, oh !... il a cru que j'allais aller je ne sais où... Ensuite, quand je me suis mariée, Takis Samaras [chanteur qui collectionnait des chansons de la Macédoine grecque pour la radio] est venu, il m'a invité à chanter : « Maintenant c'est trop tard », lui ai-je dit. Simon Karras [maître de chant ecclésiastique et collectionneur de chansons traditionnelles dans toute la Grèce] est venu et on a sorti le disque [un disque avec des chansons de Chalcidique, entre autres de Ierissos sous le titre « Chansons de la Macédoine de l'Est »]. Quand nous sommes allés à Athènes, le nous a vu et on a chanté au théâtre du Mont Lycabète « Oh ! Qui êtes-vous, vous ? nous a-t-il demandé.

Q. : Avez-vous chanté aussi des chansons « de table » ?

R. : Oui, pas seule... Moi, c'est aussi les deuils qui ne m'ont pas permis [de chanter].

Quand T. Samaras est venu ici, pendant l'occupation [allemande], il est resté pendant des années (avec le Parti communiste et le Front de Libération Hellénique –EAM). Il habitait dans notre quartier, près de ma maison natale, et on était ensemble toute la journée. Il savait que je chantais. Et quand il est venu, il m'a appelé et j'y suis allée... Ils avaient une maison en préfabriqué sur la place du marché et j'y suis allée, mais je n'ai pas chanté. Ma belle-mère était morte depuis un certain temps, à cette époque-là on jugeait..., on avait honte de chanter pendant le deuil. Ils ont demandé de venir à la maison. « Non, non » ai-je dit. Après je l'ai regretté... Et quand Simon Karras est venu, [Yiannis] Marinos m'a dit « tu dois venir ». Ma pauvre mère m'a dit aussi : « Vas-y mon petit, vas-y ». J'y suis allée, Yiannis nous a rassemblées, celles qu'il voulait, et on a dit la chanson « Ο ήλιος κι ο Γιαννάκης » (« le soleil et Yiannakis ») ou « Του μάρου νιου τ' αλώνι » (« l'aire de battage du jeune homme infortuné »), on était beaucoup de femmes. [Elle raconte que Simon Karras a beaucoup aimé son chant et l'a distinguée parmi tous les chanteurs. Elle devait chanter aussi une chanson « de table » en solo

pour le disque « Chansons de Macédoine de l'Est », mais finalement c'est Veta Hassapi qui a fait le solo].

L'an dernier ils ont fait un film sur la vie d'Emmanuel Papas [héros principal de la révolution de Chalcidique contre les Turcs]. Nous y sommes allées la nuit et on a allumé des feux pour montrer sa visite au Mont Athos et avec des drapeaux et des chants, habillés de costumes traditionnels, nous sommes allées chanter à l'église du Prophète Hélias. Et ils ont demandé qu'on chante « Από βραδύς για τ' Άγιο 'Λια » (« Dès le soir vers St Hélias »), avec une voix en solo et ensuite toutes ensemble. Et on m'a dit « Vas-y Maria ». [Marika] Gagoutsas alors s'est produite et elle a dit « Allez, je le dirai moi-même ». Elle crie un peu et ils n'ont pas beaucoup aimé son chant. Ils étaient tous en costume traditionnel (« μπενβρέκιω »), avec des moustaches, tous avec des armes, beaucoup de bruit et trois ou quatre acteurs.

Q. : C'était quand ?

R. : En été. Je ne me rappelle pas quel mois. Probablement en juillet.

Q. : Apprenez-vous des chansons à vos petits-enfants [2 filles de sa fille] ?

R. : Mais non.

Q. : Et en hiver, ici, vous vivez comment ?

R. : Bof ! A l'intérieur de la maison. A Noël on peut sortir et aller dans une taverne pour nous divertir un peu. Ceux qui ont des voitures partent ailleurs. Autrefois, c'était très bien. On allait dans les cafés, on dansait, on faisait la fête. Maintenant on mange seulement. Au Carnaval, le Lundi « Pur » [fin du Carnaval], on fête le Carnaval et on sort pour regarder, on va à l'église et nulle part ailleurs. Ceux qui fêtent font la fête. Ils font la fête en hiver et en été. Ils ont des voitures, ils partent, ils font la fête.

7. Irène Markou (F., environ 50 ans)

1. Q. : Qu'est-ce que la musique pour vous ? En quoi diffère-t-elle des autres sons ?

R. : La musique pour moi, c'est quelque chose qui rend l'être humain plus calme, un son sans lequel l'homme ne peut pas exister. C'est quelque chose dont tout homme a besoin.

2. Q. : La musique provient-elle toujours des êtres humains ? Est-elle une création purement humaine ou peut-on considérer le chant des oiseaux, par exemple, comme de la musique ? Ou bien le bruit du vent aussi ?

R. : Si ce n'est pas une exagération, pour moi certains sons comme cela pourraient être considérés comme de la musique.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Cela aussi.

Q. : Où avez-vous appris les chansons traditionnelles ?

R. : Au départ c'est ma grand-mère qui me les a apprises. Et après c'est mon père. J'en ai entendu aussi en dehors de la maison chantées par certaines autres personnes. Mais celles qui sont profondément gravées en moi, ce sont celles de mon père et de ma grand-mère.

4. Q. : Le talent appartient-il plus à certaines personnes qu'à d'autres ou est-il partagé par tous les membres de la communauté ?

R. : Je crois que le talent n'est pas généralisé.

Q. : Peut-il être héréditaire ?

R. : Oui, je pense qu'il peut être héréditaire.

5. Q. : Quelle est l'importance du chant ? Qu'offre-t-il aux chanteurs et aux auditeurs ?

R. : Du plaisir, à la fois à celui qui chante et celui qui écoute.

6. Q. : En dehors du 3^e jour de Pâques et du 8 septembre, y a-t-il d'autres fêtes auxquelles participe toute la communauté ?

R. : C'est la fête de St Christophore, le 9 mai, qui se déroule à la Chapelle du Prophète Hélias et où on entend quelques chansons locales chantées par les femmes. Chaque fête dans notre village a ses propres chansons. Au Carnaval, on entend les chansons carnavalesques, à Pâques les chansons pascales, à Noël celles de Noël, l'été les chansons estivales qui étaient chantées autrefois par les femmes dans les champs où elles allaient.

Q. : Les chansons estivales, où sont-elles encore chantées aujourd'hui ?

R. : Dans certaines rencontres, s'il y en a, dans certains groupes en été.

Q. : A la fête de Christophore, quelles sont les chansons qui sont chantées ?

R. : Des chansons de Pâques, puisque la fête tombe près de la fête de Pâques.

7. Q. : Combien de membres doit comprendre une chorale pour être satisfaisante ?

R. : Plus de 25 personnes je crois.

Q. : Ici dans le village, combien êtes-vous dans la chorale ?

R. : Autour de 25. Tantôt vingt. Tantôt vingt-deux. Tantôt vingt-cinq à peu près.

8. Q. : Quelles sont les sources du chant ? A-t-il une origine divine ou est-il un produit purement humain ? Provient-il parfois d'autres régions, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un emprunt ?

R. : Personnellement, je crois que c'est une création humaine, car c'est du vécu humain ce qu'on entend dans les chansons. Toutes les chansons parlent d'amour, d'autres de départ à l'étranger, certaines de chagrins. Elles parlent toutes de la vie.

9. Q. : La chanson crée-t-elle et exprime-t-elle des sentiments ?

R. : Oui.

Q. : Quels sentiments crée-t-elle en vous ?

R. : Je crois que chaque chanson crée des sentiments différents.

Q. : C'est-à-dire suivant son contenu ?

R. : Exactement.

Q. : Est-il possible que ces sentiments soient contradictoires ? C'est-à-dire par exemple chanter une chanson triste et ressentir de la joie par le fait même de chanter ?

R. : Moi personnellement quand je chante une chanson triste, je peux éprouver un plaisir du fait de la chanter, mais en même temps je ressens de l'émotion. Je ne dirais pas de la joie. Je crois que ce que dit la chanson exprime quelque chose pour moi.

10. Q. : Pourquoi les gens chantent-ils ?

R. : Je crois qu'au moment de chanter, ils sentent le besoin de le faire. Il y a des fois où nous sommes seuls/es et nous ressentons le besoin de chanter.

Q. : Est-ce que les circonstances l'imposent parfois ?

R. : Oui. Certaines circonstances certainement.

11. Q. : Y a-t-il ici à Ierissos des chansons qui appartiennent à certains chanteurs, c'est-à-dire qui ne sont chantées que par un chanteur en particulier ?

R. : Certaines chansons sont chantées par certaines personnes mieux que par d'autres. Cela dépend de la voix de chacun et du style de chacun.

Q. : Mais autrement ces chansons appartiennent à toute la communauté, elles peuvent être chantées par quiconque ?

R. : Tout le monde peut chanter les chansons. La question est de savoir comment chacun va les interpréter.

Q. : Vous rappelez-vous d'une certaine chanson qui était très bien chantée par S. Gadzonis, par exemple, ou par quelqu'un d'autre ?

R. : Je me rappelle certaines chansons chantées par certaines personnes que j'ai entendues aussi chantées par d'autres, mais pas aussi bien que par les premiers. C'est pour cela que je dis que selon la voix et la manière de chanter de chacun, il y a un style de chanson qui lui convient.

Q. : Quelles sont pour vous les chansons les plus expressives, quelles sont celles que tu interprètes le mieux, qui te réjouissent, dont tu es très contente ?

R. : Moi, je chante en principe toutes les chansons suivant la situation. Certaines chansons, je les chante si je suis triste, d'autres quand je suis gaie. En ce moment, je ne peux pas dire que je chante telle chanson avec un plaisir particulier. Chaque chanson a son moment propre.

12. Q. : Avez-vous une voix tendue ou relâchée quand vous chantez ?

R. : Il est mieux d'avoir sa voix relâchée. Mais quelquefois la chanson est telle que tu es obligée de « crier ».

Q. : Quelles sont ces chansons ? Avez-vous en tête une chanson qui exige une voix tendue ?

R. : Je ne peux pas en déterminer une pour l'instant. Mais il y a certaines chansons qui sont pour des voix plus « élevées ».

Q. : De ce que j'ai entendu lors de la danse sur la place du village, certains chantaient avec une plus grande intensité que d'autres ?

R. : Pour ces chansons, de la manière dont elles sont chantées, on est obligé de « crier ». Si on chante plus doucement, elles sont mal interprétées.

Q. : C'est-à-dire que durant la danse, il faut... ?

R. : Durant la danse, oui. Et peut-être parce qu'elles sont chantées dehors, la voix se perd. C'est pour cela qu'on est obligé d'élever sa voix.

13. Q. : Employez-vous beaucoup les « tsakismata » (mélismes) ?

R. : Ils jouent leur rôle dans la chanson.

14. Q. : Connaissez-vous un chanteur à voix rauque quand il/elle chante ?

R. : Je ne crois pas que la voix rauque aille aux chansons traditionnelles.

Q. : La voix doit, donc, être claire.

15. Q. : Y a-t-il une position du corps que vous préférez quand vous chantez ? Parce que M. Yiannis Marinos m'a dit qu'à la chorale, il vous demande de mettre les mains dans le dos ?

R. : Cela arrive quand on chante à la chorale.

Q. : Quand vous chantez seule, vous n'avez pas de position particulière ?

R. : Non, quand je reste à la maison et que je chante, il n'y a pas de raison de prendre une position particulière.

Q. : Chantez-vous à différents moments de la journée ?

R. : Oui. Suivant mon humeur et ma disposition psychologique.

Q. : Le visage exprime-t-il quelque chose quand vous chantez ?

R. : Je crois que oui.

Q. : Vous arrive-t-il de sourire ?

R. : Je ne sais pas si c'est un sourire, mais quand je chante, mon visage prend une expression particulière.

16. Q. : Quels sont les critères pour qu'un chanteur soit considéré comme un bon chanteur ? De quoi doit-on disposer ?

R. : De la voix avant tout.

Q. : De quoi la voix dépend-elle ? c'est-à-dire de quelles caractéristiques doit-elle être dotée pour que la voix soit belle ?

R. : Tout d'abord avoir une belle sonorité. Certaines personnes ont une belle voix. Et du moment que tu as une certaine voix qu'on entend avec plaisir et que tu chantes, tu peux apprendre peu à peu, sinon la technique, au moins comment conduire ta voix.

17. Q. : Le/la chanteur/euse doit-il/elle avoir une personnalité particulière ? Y a-t-il des caractéristiques particulières qui sont exigées pour la personnalité du chanteur/de la chanteuse. Par exemple avoir de la confiance en soi, du courage, etc. ?

R. : Du courage, oui, je crois. Car il y a des personnes qui chantent et n'ont pas le courage de se produire quelque part.

18. Q. : Les chanteurs constituent-ils un groupe à part ici, au village, socialement parlant ?

R. : Je ne dirais pas un groupe à part. Il y a simplement certaines personnes qui chantent, qui aiment chanter, et participent à chaque initiative qui est matérialisée dans le village en impliquant la chanson. Je ne les caractériserais pas un groupe en particulier, à part.

19. Q. : Le chanteur est-il un expert ?

R. : Expert au sens où il n'est pas comme les autres, parce qu'il se distingue par sa voix. Autrement dit, je ne crois pas que le chanteur aie une quelconque particularité.

20. Q. : Y a-t-il des chanteurs professionnels au village qui sont rémunérés pour leur chant ?

R. : Non. A l'exception d'un cas isolé qui joue de la guitare, Takis Thalassinos qu'il s'appelle, tous les autres nous chantons pour nous réjouir, dans certaines compagnies, pour notre propre plaisir.

Q. : Etes-vous invitée parfois à chanter ? par exemple lors de mariages ?

R. : A des mariages non. Mais en tant que chorale, nous nous sommes produits à certaines manifestations, même en dehors de Ierissos.

Q. : Le chanteur peut-il accepter une rémunération sous forme de cadeau ?

R. : Oui, certainement. Parce qu'en dehors du chant, il y a aussi la danse. Notre groupe dansait en même temps qu'on chantait. Et pour la danse, on a certainement besoin de costumes que la municipalité n'a pas les moyens de se procurer. S'il y a quelques donations, elles sont employées pour habiller les membres de la chorale.

Q. : Y a-t-il une autre forme de cadeau par laquelle on peut être rémunéré pour son chant ?

R. : Ça ne m'est jamais arrivé. D'ailleurs tu chantes pour la compagnie. Si quelqu'un...

Q. : Si vous recevez un tel don, comment le considérez-vous ?

R. : Ça dépend s'il sera donné et comment.

21. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la communauté ou est-il acquis par le chanteur à travers son chant ?

R. : Je crois que par toi-même tu peux acquérir ce soi-disant « titre ». Parce que nous ne sommes pas des chanteurs [professionnels], nous sommes des personnes qui aimons le chant. Je crois que chacun à sa manière peut acquérir ce rôle.

Q. : La reconnaissance sociale, c'est-à-dire le fait d'être socialement soutenu/e dans ce sens, cela ne se produit-il pas ? Quand ils écoutent une belle voix, ne la réclament-ils pas. ne lui donnent-ils pas des chances d'avancer ?

R. : Ici au village, ce n'est pas arrivé.

22. Q. : Y a-t-il un comportement qui serait permis au chanteur alors qu'il ne le serait pas aux autres membres de la communauté ?

R. : Je ne crois pas. Non. Si c'est quelque chose de mauvais, pourquoi le faire, même si on chante. Je ne crois pas que ce soit correct.

Q. : Ils ne sont donc pas plus tolérants avec le chanteur ?

R. : Non, non.

23. Q. : On devient chanteur par sa propre volonté ou bien y est-on destiné dès son jeune âge à le devenir ?

R. : Je crois que si quelqu'un n'a pas de talent inné, même s'il est destiné à devenir chanteur, ça ne marchera pas. Le talent est inné et chacun agit par lui-même.

Q. : La famille joue-t-elle par la suite un certain rôle ?

R. : Certainement. Quand on voit qu'un enfant a un penchant pour le chant, on peut l'aider, mais le premier rôle est joué par le talent, la voix, s'il y en a. S'il n'y en a pas, je crois que l'effort n'a aucun sens.

Q. : J'ai entendu dire par certaines femmes qu'on leur avait proposé de faire carrière à la radio, mais que leurs parents ne leur ont pas permis ?

R. : C'est possible, mais elles parlent en l'occurrence d'il y a quelques années, quand le chant [professionnel] était mal vu et surtout pour les femmes. Aujourd'hui, je ne crois pas qu'il se trouverait des parents qui empêcheraient leurs enfants dans une telle circonstance.

Q. : Que voulez-vous dire par « mal vu, surtout pour les femmes » ?

R. : Une femme, par exemple, qui chantait bien, ils y réfléchissaient il y a vingt ans... Une telle chance a été donnée à mon père à qui on a demandé de chanter à la radio : il a hésité. Pour une femme, c'était encore plus difficile : « tu deviendras chanteuse et tu chanteras dans les night clubs ». C'était en quelque sorte déprécié.

Q. : Mais chanter ici, au village, ça ne l'était pas ?

R. : Ici ? Non bien sûr. Ici c'était un honneur de chanter. C'était mal vu d'aller chanter pour les médias. C'est ça qui était mal vu. Dans le village, ça ne l'était pas.

24. Q. : Quelle est la position sociale du chanteur ? Se sent-il en position privilégiée ?

R. : Je ne dirais pas ça. Quand on a une belle voix, ça peut être un privilège personnel, mais pas dans la société, je ne crois pas.

Q. : C'est-à-dire que la société ne respecte pas particulièrement le chanteur ?

R. : Je ne crois pas que je respecterais davantage quelqu'un parce qu'il chanterait. Je le respecterais en fonction de ce qu'il est en tant qu'être humain, non parce qu'il chante.

Q. : Tu l'admèrerais particulièrement ?

R. : Cela oui. (Certaines personnes aimeraient chanter et ne le peuvent pas). Dans ce cas, oui, j'admèrerais certaines personnes.

25. Q. : La position sociale du chanteur est-elle analogue à son importance dans la communauté ?

R. : Parfois oui, parfois non.

Q. : Dans quels cas est-ce oui ?

R. : On parle d'une petite communauté. Certaines personnes respectent le fait qu'on participe à toute manifestation. Et certaines autres te voient différemment : « Of! Encore elle! Comme si elle faisait ça pour se montrer ».

26. Q. : Quel est le comportement des auditeurs quand vous chantez ?

R. : Je crois qu'en ce moment ils respectent le chanteur, ils écoutent avec attention, à certaines rares exceptions près.

Présentation synoptique des entretiens d'avril 1993

1. Q. : Qu'est-ce que la musique pour vous et comment la distingue-t-on des autres sons ?

R. : La musique, d'après les personnes interrogées, c'est la mélodie et le rythme. Mais d'un point de vue personnel et subjectif, la plupart disent que la musique et la chanson sont un besoin pour l'homme qui lui offrent l'équilibre, la tranquillité ; c'est « un vécu qui exprime leur âme ». Sans la musique, ils ne pourraient pas vivre.

D'autre part, le chant représente la tradition, l'histoire, les habitudes et les coutumes des gens ainsi que leurs sentiments. D'après une chanteuse (M. Strouni), le chant ecclésiastique byzantin (qui est très proche de la chanson traditionnelle grecque) mène le chanteur plus près de Dieu et sa prière est mieux entendue.

2. Q. : La musique provient-elle strictement des hommes ? Ou bien le chant, par exemple, des oiseaux peut-il être considéré comme de la musique ?

R. : La musique est un produit humain, mais d'après certains informateurs/trices, on peut dire que le chant des oiseaux est aussi de la musique.

3. Q. : Le sifflement est-il de la musique ?

R. : Le sifflement d'un air est pour certains de la musique, pour d'autres non.

4. Q. : Le « talent » appartient-il à certaines personnes ou est-il partagé par tout le monde dans la société villageoise ?

R. : Le « talent » pour chanter appartient surtout à certaines personnes. Tout le monde peut chanter un peu, mais seules certaines personnes connaissent bien les chansons et ont de belles voix. Il y a d'ailleurs certaines familles dont presque tous les membres chantent bien.

D'après Yiannis Marinos, c'est plutôt dans les familles populaires (agriculteurs, éleveurs, pêcheurs) que l'on trouve les belles voix et ce sont elles qui conservent la tradition. Selon la plupart des personnes interrogées, le « talent » de bien chanter peut être, dans une certaine mesure, héréditaire mais il y a des exceptions aussi.

D'autre part, l'exercice, l'entraînement de la voix au chant joue aussi son rôle. En tout cas, les Ierissiates sont fiers de dire qu'ils ont énormément de belles voix dans leur village.

5. Q. : Quelle est l'importance de la chanson ? Qu'offre-t-elle à celui qui chante et à l'auditoire ?

R. : Le chant offre du plaisir à celui qui chante ainsi qu'à l'auditoire. C'est une sorte de soulagement et il exige qu'on aime chanter (« μεράκι »).

Quand on est triste on peut se détendre en chantant. Quand on est joyeux on exprime aussi sa joie par le chant.

En tout cas, le chant est de très grande importance dans la vie. Veta Hassapi raconte que si on lui interdisait de chanter, elle mourrait. D'après Maria Kalaitzi le chant est un « ornement », un « bijou ».

6. Q. : Comment la société participe-t-elle au chant ? En dehors de la fête du 3^e jour de Pâques et celle du 8 septembre (anniversaire de la Vierge) y a-t-il d'autres fêtes bénéficiant d'une grande participation ?

R. : Les gens du village participent largement au chant pendant les fêtes du village.

En dehors de la fête du 3^e jour de Pâques et celle du 8 septembre, il y a aussi la fête de Saint-Christophore le 9 mai et la fête du Prophète Hélias le 20 juillet.

Le 9 mai (fête de Saint-Christophore) les villageois se rendent sur le site de la chapelle du Prophète Hélias en dehors du village. Là après la liturgie, les éleveurs distribuent du lait bouilli à tout le monde. Ensuite, on commence à chanter et à danser les chansons traditionnelles pascales.

D'autre part à la fête du Prophète Hélias, le 20 juillet, se déroule un festival (« πανηγύρι »). Après la messe, on offre un repas (« κουρμπάνι ») qui a été préparé la veille au soir. Après cela commencent les danses. Dès la veille, on invite aussi les joueurs d'instruments traditionnels. On chante d'ailleurs une chanson qui n'est dite qu'à cette occasion (« από βραδύ για τ' Άγιο Άλια » : « Dès le soir vers Saint-Hélias »). (D'après Mélia Strouni la participation au chant et à la danse le jour de cette fête est très limitée et se perd dans le bruit que font les gens).

Les autres fêtes du village sont Noël et le Carnaval. Au Carnaval la chorale de Ierissos marche en tête sous la direction de Yiannis Marinou en chantant des chansons traditionnelles carnavalesques de Ierissos. Derrière la chorale marche le cortège carnavalesque et quand on arrive sur la place de la Mairie tout le monde chante les chansons du carnaval (« αποκριάτικα ») et danse. (Il faut noter que les chansons de Ierissos sont « saisonnières » et sont divisées en chansons carnavalesques, printanières, pascales, estivales, automnales, de Noël et des chansons « de table » – « της τάβλας ». L'habitant de Ierissos considère comme un « sacrilège » que de chanter une chanson qui n'est pas de la saison en cours, d'après ce que nous dit Yiannis Marinou).

Des événements pendant lesquels on entend le chant traditionnel sont les mariages et les funérailles. Pendant les mariages autrefois, on chantait beaucoup de chansons traditionnelles de mariage, mais actuellement ce n'est plus le cas, peut-être parce que les chansons traditionnelles (surtout « de table ») ont souvent un caractère plaintif et les gens préfèrent des chansons modernes qui sont plus gaies (d'après ce que dit Mélia Strouni). Il est rare d'ailleurs qu'il se passe un mariage traditionnel actuellement.

D'autre part, dans le cas de funérailles, il y a des chansons spécifiquement funéraires (« μοιρολόγια ») qui sont connues et chantées par très peu de femmes (car la chanson funéraire est chantée exclusivement par des femmes), mais on chante aussi d'autres chansons « de table ».

7. Q. : De combien de membres doit se composer une bonne chorale ?

R. : Une chorale doit comprendre entre 20 et 30 membres. L'important c'est que les participants aient de belles voix, nobles et solides, et qu'ils collaborent bien ensemble.

La chorale de Ierissos a commencé par six personnes (trois hommes et trois femmes). Actuellement ils sont de 25 à 30 personnes (S'il y a une quinzaine de femmes et dix hommes, c'est très bien).

Ils se sont produits en divers endroits de Grèce, à savoir au Mont Lycabète à Athènes dans un festival national de chansons populaires, à la Foire internationale de Thessalonique, au « festival de l'Hiver Populaire » à Thessalonique et en d'autres endroits.

8. Q. : Quelles sont, d'après vous, les sources du chant traditionnel ? La source de la chanson est-elle purement humaine ?

R. : D'après la plupart des informateurs, la source de la chanson est humaine. C'est le vécu humain qui s'exprime dans la chanson. Les chansons traditionnelles de Ierissos parlent d'amour, du départ à l'étranger, des chagrins. Tout cela fait partie de la vie.

Selon Yiannis Marinos, c'est le poète populaire inconnu qui a créé les chansons. Ces chansons sont conservées et transmises de génération en génération.

L'inspiration (d'après certains informateurs) peut pourtant être divine.

Il se peut aussi que certaines chansons soient empruntées d'autres villages (ce dernier fait est nié par l'informatrice Mélia Strouni qui insiste sur le fait que les chansons de Ierissos sont purement locales et n'ont pas été empruntées. D'après elle au contraire, se sont d'autres lieux qui ont emprunté à Ierissos).

9. Q. : La chanson crée-t-elle et exprime-t-elle certains sentiments du chanteur et de l'auditoire ? Qu'est-ce que ressent le chanteur quand il chante ? Est-il possible qu'il ait des sentiments contradictoires ?

R. : Les chansons expriment des sentiments de tous ordres, gais ou tristes ; cela dépend de leur contenu et de la situation dans laquelle on chante. Chanter donne du plaisir, mais il peut exprimer du chagrin aussi. Dans ce dernier cas, le chant offre un soulagement. D'autre part, les chansons funéraires (« mirologues ») peuvent même faire pleurer.

Les sentiments sont mieux exprimés quand on chante bien, quand on a une belle voix.

Lorsqu'on chante pour des personnes aimées qui sont déjà mortes « on a des sentiments pour eux », c'est une façon « de faire quelque chose pour eux », d'après Veta Hassapi.

Par ailleurs, Mélia Strouni quand elle chante inspirée par la joie ou par le chagrin, se sent communiquer avec celui qui a créé la chanson, elle sent qu'en la composant il se trouvait dans la même situation qu'elle quand elle la chante. Ses sentiments trouvent leur contrepartie dans les sentiments qu'exprime la chanson.

10. Q. : Pourquoi les hommes chantent-ils ? Les circonstances l'imposent-elles parfois ?

R. : Les hommes chantent pour exprimer leur joie ou leur chagrin. Ils peuvent chanter à toute occasion, quand ils sont seuls ou avec d'autres. Ils chantent au travail, à la maison, pendant une fête.

Il y a d'autre part des circonstances, comme les mariages ou les funérailles, qui exigent des chants.

11. Q. : Y a-t-il des chansons qui appartiennent en quelque sorte à une certaine personne, à savoir qui sont chantées par un seul chanteur/euse, ou bien toutes les chansons appartiennent à tout le monde ?

R. : La seule chose qui est exigée pour chanter c'est d'avoir une voix appropriée, une belle voix. En dehors de cela, tout le monde a le droit de chanter les chansons traditionnelles.

Même quand la chanson parle d'un homme, les femmes peuvent la chanter et vice-versa (à savoir quand la chanson parle d'une femme, les hommes peuvent la chanter aussi).

12. Q. : Quand vous chantez vous-même, employez-vous une voix « tendue » ou « relâchée » ? Employez-vous beaucoup de mélismes pendant votre chant ?

Connaissez-vous un chanteur qui emploie une voix « rauque » pendant son chant ?

R. : Les chanteurs/euses emploient une voix « relâchée » ou « tendue » en fonction des besoins de chaque chanson.

Quand, d'autre part, ils se trouvent en plein air ou dans la chorale, il est nécessaire de chanter « fort » pour pouvoir être entendus.

Quand on est dans un groupe, on chante aussi relativement fort, mais quand on chante seul/e dans la maison, on murmure la chanson comme une berceuse. Cela dépend donc également de la situation.

Les mélismes sont très importants, surtout pour la chanson monodique, dite « de table ». En chorale, les mélismes sont relativement plus réduits, mais quand on chante seul/e, ils sont plus développés et indispensables.

La voix « rauque » n'est pas employée dans les chansons de Chalcidique. Au contraire, ces chants exigent une voix la plus « claire » possible.

13. Q. : Quand vous chantez, avez-vous pour votre corps une position préférée qui vous permet au chant de sortir librement ?

Exprimez-vous quelque chose par des contractions du visage ?

Souriez-vous parfois en chantant ?

R. : Ce qu'enseigne Yiannis Marinos à la chorale, c'est que la position correcte quand on chante debout consiste à sortir la poitrine et la tenir droite, les mains dans le dos, sans faire beaucoup de mouvements et surtout en respirant correctement, qui est la chose la plus importante. Le fait de savoir où respirer est le plus important.

En dehors de la chorale, quand on chante à la maison, la plupart des informatrices disent qu'elles préfèrent une position assise. Veta Hassapi dit même que dans sa jeunesse, elle aimait s'allonger sur son lit quand elle chantait. D'autre part Marika Gagoutsas dit qu'elle aime être assise et s'appuyer sur le bras gauche quand elle chante.

Par ailleurs, la plupart des informateurs disent qu'ils ont certaines contractions du visage pendant le chant qui expriment des sentiments heureux ou douloureux en chantant, selon le contenu du chant. Très souvent, ils sourient.

14. Q. : Selon quels critères peut-on être considéré comme un bon chanteur ? Quelles sont les caractéristiques d'une belle voix ? Le nombre de chansons que l'on connaît et la mémoire des paroles sont-ils un critère qui permette de considérer qu'un chanteur est bon ?

R. : Le bon chanteur doit avoir une belle voix, c'est-à-dire une voix claire, mélodieuse, solide et capable de chanter les mélismes (« τσακίσματα ») des chansons. De plus, il doit aimer chanter. Sans cet amour de la musique et de la tradition (« μεράκι »), on ne peut pas bien chanter.

Bien se souvenir de la mélodie et des paroles des chants est aussi un critère qui distingue le bon chanteur/euse.

D'après Mélia Strouni, parfois on entend une chanson que l'on ne connaît pas et il est difficile au début de la chanter. Mais après l'avoir répétée de nombreuses fois, on arrive à bien la chanter quand on est un chanteur habile.

D'autre part selon Veta Hassapi, la belle voix est une question de construction de la bouche et des organes de la voix.

15. Q. : Quelles caractéristiques de la personnalité sont-elles exigées ? La confiance en soi et le courage par exemple sont-ils exigés ?

R. : Pour être chanteur, il faut avoir le goût du chant, comme on l'a dit. D'autre part, le chant exige du courage, de la patience pour apprendre et de la confiance en soi. Certaines personnes connaissent les chansons, mais n'osent pas les chanter. Pourtant, d'après Yiannis Marinos, un bon chanteur a toujours le courage et la confiance en soi qui est exigée.

En dehors de cela, d'après la plupart des informateurs/rices il n'y a rien de spécifique au niveau de la personnalité qui soit nécessaire au chanteur.

Pourtant, selon Veta Hassapi, le bon chanteur doit avoir une personnalité particulièrement morale. La belle voix et la moralité doivent aller de pair. Mais elle est la seule à faire cette remarque.

16. Q. : Les chanteurs à Ierissos constituent-ils un groupe social à part ?

R. : On ne peut pas dire que les chanteurs/euses constituent vraiment un groupe social à part. Ils se distinguent seulement par leur belle voix et par leur participation à toute manifestation musicale à cause de leur amour pour le chant.

En tout cas, le nombre des gens qui chantent à Ierissos est très élevé. Autrefois, presque tout le monde chantait à Ierissos, même quand on n'avait pas une belle voix. Cette tradition se perd peu à peu.

17. Q. : Le chanteur est-il d'une certaine manière un « spécialiste » ? Y a-t-il des chanteurs professionnels, c'est-à-dire qui sont rémunérés pour leur chant ?

R. : Le chanteur se distingue par sa belle voix, il n'a aucune autre spécificité.

Il n'y a pas de chanteurs/euses professionnels/les à Ierissos. Seul, un chanteur aveugle (Takis Thalassinos) qui joue également de la guitare et du « lagouto » est rémunéré pour son jeu d'instrument plutôt que pour son chant.

D'autre part, il existe aussi une chanteuse (Maria Kalaitzi-Brelli) qui assiste aux funérailles et chante des lamentations funèbres (« μοιρολόγια ») contre une rémunération.

En tout cas, d'après certains informateurs/trices, le chanteur peut recevoir un cadeau pour son chant. Mais s'il veut devenir un vrai professionnel, il/elle doit quitter le village pour la ville. A Ierissos, il n'y a pas de cas pareils.

Pourtant, on avait proposé à certaines chanteuses (Veta Hassapi, Maria Gata, Evangelia Lagoutzou) qui ont de très belles voix de faire carrière à la radio, en ville, quand elles étaient jeunes, ce que leurs parents leur ont refusé. Il était mal vu et déprécié à cette époque-là pour les femmes d'être présentes dans les médias.

En tout cas, d'après Marika Gagoutsu, autrefois il y avait des chanteurs qui se produisaient dans les fêtes et les festivals, étaient payés pour ces prestations et vivaient de cette rémunération.

D'autre part, la chorale de Ierissos qui a chanté plusieurs fois dans de grandes villes (Athènes, Thessalonique) a été payée une fois (à l'occasion d'un festival de chant traditionnel au Mont Lycabète à Athènes) et reçu une petite somme (17.000 drachmes par personne) qui correspondait aux frais de transport et d'habillement des membres.

18. Q. : Le rôle de chanteur est-il attribué par la société ou bien l'acquiert-on par soi-même ?

R. : C'est par soi-même que l'on peut conquérir le rôle de chanteur/euse. L'enfant commence à chanter dès son jeune âge et quand l'entourage se rend compte de la qualité de la voix, on commence à distinguer le chanteur, on l'appelle à la chorale ou durant les fêtes et on le reconnaît publiquement.

Autrement dit, le rôle de chanteur s'obtient grâce à la qualité de sa voix, mais l'acceptation sociale et le soutien des autres ont aussi de l'importance. Le chanteur est en quelque sorte montré du doigt.

La famille, par exemple, peut aider l'enfant en le suivant et le soutenant dans son inclination vers la musique et la chanson.

Ceci dit, pour devenir professionnel/le et faire carrière dans le chant, il faut le support de quelqu'un. Méliá Strouni nous dit qu'il y a beaucoup de talents qui se perdent car il ne se trouve personne pour leur donner une chance.

19. Q. : Quelle est la position sociale du chanteur ? Le chanteur a-t-il l'impression d'avoir une position sociale privilégiée ?

La position sociale des chanteurs est-elle analogue à l'importance qu'a la chanson dans la communauté villageoise ?

R. : D'après Yiannis Marinos ce sont les couches sociales les plus populaires (agriculteurs, éleveurs, pêcheurs) qui chantent le plus. Mais le fait de chanter n'élève pas la position sociale. Le chant, selon lui, n'est pas un moyen de se montrer, c'est le prolongement de la tradition.

Selon les informatrices, la position sociale du chanteur n'est pas une position privilégiée et n'a aucune spécificité.

D'après Maria Gagoutsa, il y a tout de même un respect un peu particulier vis-à-vis du chanteur/euse. D'autre part, selon Y. Marinos, le chanteur se sent fier de sa voix et la société villageoise le respecte et lui montre une préférence en l'invitant dans le cas d'une fête, d'un festival, d'une compagnie. De l'autre côté, il y a des gens qui ne respectent pas le chant et se comportent de manière hostile vis-à-vis du chanteur ; comme s'ils en avaient trop.

Selon M. Gata, d'autre part, on se sent privilégié/e au moment où l'on chante. Après « il ne se passe rien de spécial ».

Une des raisons pour lesquelles – d'après les informateurs – le chanteur/euse n'est pas aussi privilégié à notre époque est le fait que les gens n'ont pas les mêmes distractions que par le passé. Actuellement, il y a en province des night clubs et des cafeterias où vont se distraire tous ceux qui possèdent une voiture. Il n'y a donc plus autant d'occasions de chanter et danser dans une fête de village. (Il faut noter que dans le passé, il y avait une danse tous les dimanches, à laquelle tout le village participait).

20. Q. : Le comportement social des chanteurs/euses diffère-t-il par certaines caractéristiques de celui des villageois ? Y a-t-il des comportements admis pour les chanteurs et pas pour les autres villageois ?

R. : Selon les informateurs/trices, le comportement social des chanteurs n'a aucune spécificité. En matière de comportement, la société villageoise n'est pas plus élastique vis-à-vis des chanteurs que vis-à-vis des autres.

Seule Marika Gagoutsa nous raconte qu'à la fête du 8 septembre 1991, elle a chanté devant le micro avec une amie à elle et le chanteur aveugle, Takis Thalassinou, ce qu'on leur a permis parce que les villageois savaient que c'était des chanteuses, autrement ils auraient considéré cela comme un scandale. D'autre part il est mal vu de chanter des chansons saisonnières qui ne sont pas de la saison en cours.

21. Q. : Quel est le comportement des auditeurs quand un chanteur chante ? Ce comportement dépend-t-il de l'événement qui est en train de se passer à ce moment-là ?

R. : Le public en principe éprouve du plaisir à l'écoute du chant. Il a donc un comportement positif vis-à-vis des chanteurs. Parfois les auditeurs participent même au chant ou applaudissent pour marquer le rythme. Mais il y a aussi des cas où certains auditeurs, surtout des jeunes, sont indifférents ou même hostiles et se moquent des chansons traditionnelles. C'est heureusement un phénomène relativement restreint.

La réaction du public dépend aussi de la situation pendant laquelle on chante (si il s'agit d'un mariage ou de funérailles, etc.).

WHEN TRADITION IS GIVEN A TRADEMARK
The Market Enrolment of Folk Artisanhip
in Post-socialist Romania *

Marin Constantin

Among many folk artisans, ethno-folklorists, museum visitors, and tourists in Romania today, there is a persistent ethos with “authenticity” and the “national character” of the peasant crafts and artefacts. In fact, while claimed to be “bearers of the national folk culture”, artisans usually behave as traders of the ethnographic traditions they account for and represent. The folk artisanhip is to be interpreted nowadays not only as a village-centered industry, but also as an open process of exchange with the urban world. Such a “trademark” is the result of the artisans’ involvement with the extended network of ethnographic museums in the cities of Romania, in order to meet and keep a clientele, national and foreign as well. As will be seen, artisanship (also called *craftsmanship* and *artisanry*) is associated with complex phenomena of social, economic, and cultural variation, hybridization, and regeneration in Romania before and after 1989, as it is equally “traditional” and “modern”, and simultaneously art-and-commerce.

On an ethnographic ground, the current research is intended to examine the market enrolment of artisanship in Romania (within the folk fairs hosted by five national and regional ethnographic museums), as well as to explore the theoretical significance of the folk fairs in the comparative context of the open-air markets in Central and Eastern Europe. In doing so, we seek to understand the extent in which the craft-and-trade artisanship, while it is consistent with the contemporary market economy, could originate in peasant economic relationships probably much older than communism, and which subverted somehow the socialist economic framework. Taken as a particular rural category, craftsmen may represent a case study relevant for general cultural and economic trends of peasantry in the 2000s Romania.

This study is built up on the assumption that “tradition” and “trade” are not – such as inferred by the nationalistic and communist ideology - antithetical areas of expertise and practice. As of the late nineteenth century, artisans and their crafts have constantly become (along with folklore) referential for the national value system in Romania irrespective of the monarchic, communist, or post-communist political contexts. Accordingly, the making of the ethnographic museums in Romanian cities has been associated with the preservation, representation, and salvation of the peasant civilization at a national scale. However, this cultural policy seems to diminish a core “element” in understanding the craftsmen’s work and identity, which is economy. As if artisans produced only from esthetical or philosophical reasons they are commonly portrayed in terms of “folk-art” creators and thinkers.

While art and beauty should not be at all denied for the folk artisans’ “worldview”, economy needs to be reconsidered as another dimension of the peasant ways of life.

* This text is the result of a research carried out in the framework of the “Roles, Identities and Hybrids” collective project with the support of Centre for Advanced Study (CAS), Sofia, during the 2005-2006 academic year. While he undertakes all his personal responsibility for the content of text, the author would like to express here his gratitude to his colleagues from CAS, especially to Professor Alexander Kiossev and to Professor Vintilă Mihăilescu, for their highly competent advises and friendly encouragement. Likewise, the author is deeply indebted to the artisans and museum directors (see the list attached to the text) who helped him in the course of his work.

In theory, the folk fair in the city would follow the science-based programs of ethnographic museums in the protection of traditional cultures and artefacts. As a consequence, artisans would primarily be concerned with the conservation and transmission of the folk traditions on the behalf of which they work and live. After all, the state politics in the national patrimony would reflect some public awareness and consent regarding the importance and meaning of the folk-culture management.

Beyond rallying to some official agenda or ideology, artisans are more probably committed to the specialization and adaptation of their craftwork to the changing world of post-socialism. On another side, museums are expected to seek for a broader relevance of their activities, especially in terms of the interest in the public audience. As a matter of fact, the museum folk-fair in contemporary Romania is an institution within which the folk art and market exchange coexist and interrelate with each other, which as an ethnographic reality *per se* artisans, museums, and public entirely acknowledge.

ETHNOGRAPHY OF FIVE FOLK FAIRS IN ROMANIA

In 2002-2003, I conducted an investigation at the level of the craftsmen's workshops in five ethnographic areas of Romania (Maramureș, Mărginimea Sibiului, Oltenia, Vrancea, and Tulcea), in such domains of specialization as woodcarving, weaving, pottery, mask-making, and fishing. Since craftsmen make artefacts not solely for a domestic use in their village households, but equally for sale within the urban folk fairs, I considered it relevant to extend my previous research over such a market process.

Information for my current project has been collected during five folk fairs, held in 2005, in the following museums: the Museum of Peasants (Bucharest, 15-17 July), the Museum of Banat Villages (Timișoara, 5-7 August), the Astra Museum of Folk Civilisation (Sibiu, 12-15 August), the Museum of Suceava and Bukovine (Suceava, 19-21 August), and the Village Museum (Bucharest, 16-18 September)(1). The museum fairs are not regular events, but they depend on fixed religious feasts or locally significant dates. As a result, the schedule of my fieldwork was made in accord with the above fairs.

First of all, I was interested in the regional diversity of the folk fairs and craftsmen concerned by my research (2). In the case of the craftsmen, I collected data from a number of 27 men and 26 women, of ages ranging from 25 to 72; in a few cases, when such informants were available, I discussed with artisans of Hungarian, Polish, and German ethnic identity. Another criterion followed

(1) As regards the institutional relevance of the museums concerned here, we first distinguish the chronological primacy and sociological encompassing of the Bucharest Village Museum (founded in 1936 by the members of sociological teams led by Dimitrie Gusti, with representation of the different peasant cultures of Romania). Another case (the Bucharest Museum of Peasants) is outstanding for the contemporary professional achievement of the EMYA distinction, as "the best European museum of the year" (1996). As for the Sibiu Astra Museum, we take into account the profile and capacity of its establishment, as devoted to "the folk civilisation and technology in Romania" within a perimeter of 100 hectares; at the same time, the Astra Museum is the house of several national associations in artisanship. With respect to the other two museums in discussion (the Timișoara Museum and the Suceava Museum), they represent the largest counties of Romania (Timiș: 8,697 km²; Suceava: 8,553 km²), and also cases of regional open-air museums that are currently hosting folk fairs; another reason here is that of the multiethnic folk programmes of the two museums.

(2) The artisans interviewed live in the following localities of Romania (the related counties are also indicated): Bacău, Băbeni - Râmnicu-Vâlcea, Bălăceana-Suceava, Brașov, Breaza-Prahova, Bucharest, Buftea-Ilfov, Câmpulung-Moldovenesc - Suceava, Corund-Harghita, Cluj, Cugir-Alba, Curtea de Argeș, Feldioara-Brașov, Gemenea-Suceava, Horezu-Vâlcea, Roșia Lazuri-Bihar, Lunca-Ozum - Covasna, Marginea-Suceava, Mănăstirea-Humorului - Suceava, Mitocul-Dragomirnei - Suceava, Moreni-Dâmbovița, Obârșia-Tomești - Hunedoara, Păniceni-Cluj, Pitești, Pleșa-Suceava, Rădăuți-Suceava, Râmnicu-Vâlcea, Rotaria-Iași, Runcu Salvei, Salba-Bistrița, Săpânța-Maramureș, Săveni-Botoșani, Sârbi-Maramureș, Slătioara-Suceava, Suceava, Timișești-Neamț, Timișoara, Târgu-Mureș, Târgu Lăpuș - Maramureș, Tomești-Iași, Tulcea, Țibănești-Iași, Valea Dealului-Argeș, Valea Seacă-Neamț, Vatra-Moldoviței - Suceava, Vinerea-Alba, Vlădești-Vâlcea, and Vorona-Botoșani. One artisan's residence is Chiperчені-Bessarabia. (See attached the list of artisans).

was the craft variety among my field interlocutors, which includes woodcarving, weaving, icon-painting, pottery, mask-making, egg-painting, wind-instruments making, basketry, horn carving etc. (see attached the list of artisans).

My fieldwork was based on holism. As will be seen, this perspective is particularly referred to in the general concept of my research, as well as in the interview structure and items I followed in the field. Alongside the economy of artisanship, I sought to gather information concerning the craftsmen's social organization, their vision on issues like "tradition" and "art", their relationships with political and cultural authorities, and so on. The focus on the economic dimension is motivated by the nature of the folk-fair institution, in the framework of which artefacts are brought for sale.

Last but not least, I had to consider the power relationships, which are inherent to any museum folk fair. As a rule, the craftsmen attend the fairs following an invitation they receive from the museum leadership, or from local and regional "centers for the folk creation". Since the folk fair is not a free-entry institution, visitors and craftsmen as well are usually expected to pay their participation. That is why my investigation also included interviews with museum directors and collection of materials about the museum management of the folk fairs.

In the field, I gathered several types of materials to use as references for the categories of analysis and interpretation for this research. A substantial part of my information is verbal, based on a series of structured interviews conducted *in extenso* with 53 craftsmen and four museum directors. Such a database is necessary for understanding what the people think and say about artisanship, and how they are similar or different in their viewpoints and strategies when involved in the market process. As the answers received from my interviewees are variable in their details or arguments, I needed to compare them (in the quest for recurrent data) or simply to verify one or another indication, description, or... silence. I would call this type of information an "explicit" one, as it pertains essentially to what the craftsmen openly state or admit about themselves, their crafts, and their interests, needs, and aspirations.

Another level of documentation consisted of a number of 37 artefacts that I bought or received as gifts, and which represent a physical evidence of the craftsmen's work. Artefacts are significant for the craftsmen's "styles" of manufacture and decoration, as well as for the "representational" themes they approach. Whenever possible, I collected (also as "materiality" of my field documentation) the visits cards of the craftsmen and the museum directors, as well as folders, posters, and brochures edited by the craftsmen themselves, or by the museums organizing the fairs.

Along with the questionnaire and materials about the artisanship, I was interested in the visual information of my research as comprising video and photo records from all the five fairs approached. The video records contain about 200 minutes of film, and the number of photographs is about 150. The visual materials are important for rendering the general atmosphere of a folk fair and particularly for the laboratory re-examination of such a "cultural scene".

During all the folk fairs where I was present, I kept a fieldwork diary in which I wrote down small observations or details seized rather as any visitor or tourist, than in a systematic way. I often needed to scrutinize the craftsmen and their artefacts, before choosing my informants according to the criteria discussed above. Needless to say, not all the craftsmen agreed immediately to my interview request, so I had to wait for their confidence or available time. In other situations, I shared with artisans their conditions of accommodation and meal, which helped me in making my work intelligible and acceptable among them. Also as a means to gain familiarity with my interlocutors, I met many of them within other fairs; in such frequent occasions, we recognized each other and exchanged personal impressions about this or that fair. Such informal talks were highly useful in understanding artisanship beyond the structural and sometimes rigid framework of an interview. The remarks of visitors or "clients" of the craftsmen seemed suggestive to me for another (although equally "implicated") perspective on artisanship.

The “entry permission” was always necessary in the case of talking with the museum staff, but once I presented my research theme and goals, I benefited of access not only to the fair, but also to local directors’ vision of what a folk-fair is. or should be. In Timișoara, I attended a debate that local museum hosted between some museographers or folk-culture specialists, and the craftsmen present at the folk fair. Similarly, I did not refuse the invitation that several craftsmen once addressed to me to join them at the general meeting of the “Association of Folk Artisans in Romania”, which took part on occasion of the folk fair from the Sibiu Astra Museum. Although absent from the initial schedule of my research, such events enriched my field notes and generally diversified the points of view I collected on artisanry. These miscellaneous data, and many of the same nature, have been making the content of my diary in the field, and they represent an important source for my research.

The interviews, artefacts, visual records, and personal notes are to be generally considered as the “field information” of the current project. In order to produce meaning they must be analyzed and interpreted together, since their content may be convergent but also contradictory. Differences between the “explicit” and “implicit” sides of culture could thus appear between the craftsmen’s discourse (according to interviews) and their artefacts, such as expressed by the claim of one’s own “authenticity” vs. someone else’s “kitsch”. Similarly, the videotapes or photos are “objective” to the degree in which their “memory” reproduces such aspects as the bargain, the daily rumor, or the crowd within the fair.

At the same time, both the videos and photos are limited to the representational appearances of a folk fair, namely to what the craftsmen, the museums, the visitors, and the ethnographer have seen as “relevant” when talking about, and when writing on, an exhibit. Probably, the ethnographer’s presence is the most difficult to cancel from either the interview concept, or the collection of database materials, or the making of films and photos. Therefore, multiplication of sources is meant also as a tool to balance or to reduce from the bias risks in one or another interpretation for this study, as well as to review some of the conclusions of it.

CATEGORIES OF ANALYSIS AND WORKING HYPOTHESES IN THE STUDY OF ARTISANSHIP

As mentioned, this research is meant as a development of a previous approach of artisanship in Romania, which took place at the craftsmen’s home workshops in their village locations. In studying craftsmanship, or the “workshop-centred” artisanship, I proposed a definition for such socio-economic pattern, with respect to those “[Peasant] traditional and market-oriented practitioners of crafts” (cf. Constantin 2003: 76). In accordance with the field information, the publications resulted from the first investigation were interpreted through the following categories of analysis: “Family and Kinship Framework”, “Technology”, “Clientele”, “Artisans under Communism”, “Artisans and the Market-Economy”, “Artisans and the Ethnographic Museums”, “Traditional Styles and Symbols”, “National Self-Identification”, and “Profitability of Tradition” (Constantin 2003, Stahl, Constantin 2004).

The above categories were used to classify and systematize the raw data, in order to envisage as much as possible from the empirical realities associated with the craftsmen and their work. Since the focus of my research was the workshop production of artefacts, most of the categories reflect the local organization of craft industry, as if it were part of an autarchic village economy, like agriculture or the animal breeding. However, from the very first phase of my research, the field evidences were clear as to the fact that craftsmanship is more than a form of rural subsistence or auxiliary occupation within the peasant husbandry. Crafts and artefacts appeared to me as the mark of an economic specialization or a “gift” whereby some of the members of a rural community were simply opening up the resources of their village to an outside demand.

As a result. I was to include amongst such “local” topics as “kinship”, “technology”, or “styles”, a series of “items” obviously external from what a village community and economy are commonly expected to connote. Ideas like “clientele”, “market economy”, and “profitability of tradition” will become crucial for my enquiry, in an effort to understand the native context of the peasant crafts, but also the regional, national, and even international evolution of them.

A major distributive network for the folk artisanship is made by the ethnographic open-air museums. Two such museums were founded in the cities of Cluj and Bucharest since the inter-war period, but it was only after the World War II, under the communist regime, that a plethora of ethnography or “folk-culture” museums expanded in Romania (3). As will be seen, the importance of ethnographic museums is so high for the artisans’ work that they should be taken as the second main phase (after the village craftwork) of the “social fact” of artisanry.

I have mentioned above the relationships between artisans and museums as a “category of analysis” that I already used in the phase of investigation over the rural workshops. As a matter of fact, the function ascribed to museums in the craftsmen’s accounts – that of a constant, intense, and lucrative “partnership” – made relevant the study of artisanship as a *process*, and not only as a localised pattern of peasant production. Museum consequently became a landmark for the concept of my current study, both in the structure of interviews and in the further interpretive work on the field information. Also as a result of the new research focus, I was to reformulate the definition of craftsmanship in terms related to the artisans’ trading strategies, as well as to the museum institutionalization for such a “market-orientation”.

To clarify now what I mean by the “categories of analysis” of my research, I must discuss the content of questionnaires I followed when conducting interviews with artisans and the museum directors. The interview with craftsmen generally reflects the structure of a “life-history” questionnaire, in that items are referred to my interlocutors’ past and socio-cultural background, such as “when and from whom did you learn your craft?”, or “since when do the people perform this craft in your native area?” Also in a biographic key, I asked for data on the artisans’ family working-framework of today, as well as on their family’s perspectives in that handicraft.

However, the core problematic that my questionnaire attained among craftsmen was the market process of artisanship, which included items like “do you work as a family private association or within any craft cooperative?”, “how do you cope with competition in your field?”, and “do you conduct your

(3) In 1923, the first Romanian ethnographic museum was founded in the city of Cluj by geographer Romulus Vuia. A similar museum appeared in Sighetul Marmăției town, in 1926, thanks to the initiative of ethnographer Gheorghe Vornicu, as well as with the support of geographer Simion Mehedinți. In 1936, sociologist Henri H. Stahl and dramaturge Victor I. Popa designed the Village Museum in Bucharest as a “social museum” in accord with the research conception promoted within the Sociological school of Dimitrie Gusti. After 1946, a network of ethnographic open-air museums will be set up in Romania, including among others the Curtișoara Museum (the Oltenia region, 1946), the Ethnographic Museum of Moldavia (Iași, Moldavia, 1958), the Museum of Folk Civilisation - Astra (Sibiu, 1967), the Ethnographic Museum of Bărăgan Plain (Slobozia, the Muntenia region, 1971), the Museum of Viticulture and Fruit-Trees Culture (Golești-Argeș, the Muntenia region, 1971), and the Museum of Banat Villages (Timișoara, 1980). According to ethnographer R. Florescu (1971: 39), “One of them [the ethnographic museums] is representative for the whole territory of the country (the Village Museum in Bucharest); two other are specialised single-subjects units (the Museum of Folk Civilisation in Sibiu, and the Museum of Viticulture and Fruit-Trees Culture in Golești) also covering the whole territory of the country; twelve units represent the regions or provinces: the open-air museums [in the towns] of Iași, Cluj, Timișoara, Curtișoara-Gorj, Bujoreni-Vâlcea, Reghin, Negrești-Oaș, Tulcea, Șimian-Turnu Severin, Focșani, Maramureș, and Bran”. Florescu closely associated (1971: 36) the making of ethnographic museums with the process of socialist transformation of the village communities in post-war Romania: “Important means were provided by central and local state authorities to permit a development rate leading to 10 open-air museums, in less than 15 years. [...] The socialist revolution undertook the structural change of the villages [...]. Departure of a more and more important mass of rural population to the towns – where is the basic source for the industrial workers’ development -, the modification of the status of land property, and the reorganisation of rural economy – [...] pose the problem of the disappearance of village as an unit of traditional social life [...]”

sale as retail or/and as wholesale?”. In relation to such thematic. I addressed to artisans a series of questions concerning the relationships they engage, maintain, or develop with the ethnographic museums. namely “do you leave your artefacts under the museum custody, in order to be sold there?”, “have you been awarded any prize or diploma from the museum authorities?”, “are you requested to pay any tax for being allowed to attend a museum-hosted folk fair?”, and so on.

The questionnaire standpoint is holistic by addressing topics of social, economic, and cultural relevance on the craftsmen’s life and identity. However, the order of questions did not strictly express such a theoretical scheme, but it rather alternated, mingled, or reformulated items related to the three general domains of study. For instance, the economic issues were usually approached along with cultural aspects, as when questions about the craftsmen’s “private workshops”, “professional status”, and “wholesale demands” were preceded or followed by questions on the “decorative styles and motives”, “traditional belonging”, and “museum exhibits”. This was assumed not to insist excessively on the interlocutors’ privacy, but also to assure an internal control of the questionnaire.

With regard to the interviews taken with the museum directors, I put my questions through and around the thematic of cultural “management” that museums conceive of, and apply towards, artisanship. Some of such items derived directly from the interviews with artisans, or were convergent with them, as follows: “what is the form, if any, of your ‘partnership’ with the craftsmen: donation or custody of artefacts, framework for the fairs, sponsorship?”, “how do your museum see the craftsmen: ‘folk creators’ or/and ‘traders’?”, “has your museum been making up its own ‘network’ or ‘clientele’ of craftsmen?” Other questions concerned the “vision” or “policy” specific to this or that museum as regards craftsmanship, that is “is your museum ascribing any role to artisans in the ‘conservation’ or ‘salvation’ of the peasant traditions?”, “does your museum accept the change or ‘transformation’ of ‘tradition(s)’ or ‘folklore’ in the contemporary village communities?”, “could the rural traditions be really ‘revitalized’ through the folk fairs that your museum is currently setting up?”. The museum directors’ accounts are particularly useful for their “top-down” perspective on the folk artisanship, as well as for having provided information complementary or contrastive to that offered by craftsmen.

The answers collected through the two questionnaires make up the primary database for the further analytical and interpretive work of my research. On this ground, I am able to consider and define the categories of analysis to apply now on the “museum-centered” artisanship. Before this, I once again outline the “twofold” nature of artisanship, in accordance with the information gathered in both the rural and urban field contexts of my investigation. Thus I speak of the craftsmen’s “workshops” and “folk fairs” with no intention to distinguish between a “private” or “subsistence” branch of artisanship, and another one, characterized by “market specialization” or “capitalistic investments”.

Accordingly, I maintain some of the “headlines” of my previous research, like “the social organization of artisanship”, “clientele”, and “the ethnic dimension”, as well as the comparative discussion on the artisanry within the socialist and market economic frameworks. The only topic I set here apart is “technology”; however, even in this case, renunciation is partial, since some items of my first questionnaire deal explicitly with the making of artefacts and with the “folk art” motives, styles, and symbols. Based on this, I would infer that the focus on the craft process, which was proper for a research devoted to the artisans’ home industries, has to be replaced this time with two correlative chapters about “tradition” and “folk art” according to the craftsmen.

The main shift of focus of the current research is that concerned with the institutions of the folk fair and ethnographic museum. As already explained, the interviews highlight the theme of the fairs periodically held by museums on a mutual base of “partnership” with artisans. This is the meaning of the “market enrolment” among craftsmen, to be extensively exploited by this study as a development of, and not as a detachment from, the artisans’ village-located workshops.

All the above categories will also outline or theoretical frame the other varieties of documentation, including artefacts, visual records, and personal field notes. Analysis of the database also requires formulating several working hypotheses to follow when processing and interpreting the field information.

As will be seen, such hypotheses are built up on what I already know about craftsmanship, on the base of my previous and present enquiries. The problem with hypotheses, therefore, is to advance presuppositions that may eventually remain outside the real meaning of one or another “fact” or “aspect” under examination. By drawing on the “workshop-centered” artisanship, for example, I face the risks of extending implications of the village-originated craftwork over the city-located folk-fairs, such as when speaking about the “traditional motives of decoration” with a craftsman more probably interested in meeting the diversified “tastes” of his clientele. Likewise, while thinking about the patterns of exchange associated with the museum fairs, I may figure out the trading behavior and interests of my interlocutors, rather than the handwork and “art” commitment of them. Once more, the dual substance of artisanship as an integrated pattern of peasant economy is to be accounted for, and conceptualized.

To assure my working hypotheses with a link to the field, which is to provide a starting point for the research accuracy, I shall correlate them to the above domains of analysis. This is also a means to control the analytical and interpretive frame of my research, since validation or invalidation of a given hypothesis may accordingly confirm or reject the data arrangement under this or that rubric.

As regards the *social organization*, I would infer that artisanship should not be simply seen as an “annex” or auxiliary occupation within the peasant husbandry, notwithstanding the craftsmen’s claims that they have been, or are, involved in other agricultural or industrial activities, or that their handwork is technically individual or “unique”. Indeed, many of the craftsmen’s accounts include statements or descriptions about such frameworks as “family associations”, “craft cooperatives”, “firms”, and – at a national level – associations of the folk artisans. Thus it is to expect artisanship to actually be or become a specific branch of the rural economy, enacted as such “on its own” or through local division of labor with the rest of a craftsman’s household (4).

Traditions seem to play rather a legitimizing role, perhaps as a still identity-shaping resource (in terms of origin, content, and identification of/with a given tradition), but not as an immutable and formally reproduced value-system. Probability of intervention over the technological patterns, as well as over the decorative repertoires, is high – depending on the innovation exigencies of the market (which does not exclude the changes occurred in the aesthetic standards of the contemporary villages of Romania). As a “distinct” domain of rural life (in accord with craftsmanship), the folk traditions should be considered together with other peasant forms of expressive behavior, like the folklore and rituals. In such a contextualization, “authenticity” will be a guarantee for the quality of one’s handicraft and artefacts (5).

(4) In a study concerning the “system of the folk-crafts during a four-decade period [in socialist and post-socialist Romania]”, ethnographer Olga Horșia takes the craftsmen’s organisation in cooperatives as a “fundamental element” of artisanship. With respect to a series of pottery centres such as in Corund-Harghita, Horezu-Vâlcea, Marginea-Suceva, Oboga-Olt, Vama-Satu Mare etc., the author describes the “cooperative structures” as characterized by “mobility”, “flexibility”, “large variety of production”, and “adaptation to demand”. According to Horșia, a percent of 16% of population in Topoloveni-Argeș worked within the local folk-art cooperative (cf. Horșia 1994).

(5) Anthropologist Vintilă Mihăilescu sees the “issue de la tradition” as constitutive to a “démarche inévitable dans une approche critique de l’ethnologie roumaine”. The “objet” of such an approach – the *sarma*, stuffed vine leaves, or meat-roll in cabbage – that is a “‘gastronème’... plus ou moins ‘réel’” – is, according to Mihăilescu, relevant for an ample theoretical investigation of the theme of cultural belonging or appropriation (also) among the Romanians. In the author’s terms, as a “patrimoine partagé” and a “symbole patrimonial”, the *sarma* “fait partie de la réalité” of consumer, as a “cultural *sarma*”, it is not the same as other kinds of “*sarma*” – which nonetheless is possible with regard to the “civilised *sarma*”! Since “le patrimoine est un enjeu du pouvoir”, and the past may set up “pièges traditionalists”, the author’s conclusion is that “repenser

When it is not simply taken for “tradition”, *folk art* would probably matter too little for the vernacular definition of artisanship. We can ask to what extent such a category belongs to the bearers of peasant crafts and how they conceptualize it today. In fact, notions such “beauty”, “style” and “creation” are primarily expected to associate with the artisans’ handwork, traditional heritage, festive days, and “common-sense” as well. When implemented by artisanry, however, the folk arts could also operate as a “negotiated matrix” of rural and urban ideas, worldviews, “artistic” tastes and praxis, moral sentences, cultural fashions, and so on. The adoption of the contrastive notion of “kitsch” in the craftsmen’s native vocabulary is another argument to consider the intellectual construction or interpretation of folk art (6).

There exists the possibility that *socialist economy* reflect more than an only “lost-world” among the artisans of today. Majority of them learned about their crafts under communism, which entails fluctuation and relativism in their narratives on the topic. On the other hand, the state patronage over the folk traditions and crafts did not entirely disappear after 1989, but it survived in the museums’ and city municipalities’ management of the folk fairs (7). It is a fact that, while the ethnographic museums were mostly founded in the socialist period of Romania, the folk fairs will proliferate after the communist fall. Thus, the private initiatives associated with artisanship must necessarily be considered within their dependencies upon governmental cultural politics and a state-regulated market.

As suggested above, *market economy* is likely to represent a rather “would-be” framework for the folk artisanship in post-socialist Romania (7). Craftsmen make important efforts to attain or enhance the competitiveness of their work by engaging themselves in the market distribution of their artefacts through the folk-fair network set up by the ethnographic museums. The commonly used definition of artefacts as “commodity”, as well as the promotion of them by visit-cards or posters, is an obvious sign of the increasing specialization in a field indeed “marketable”. It remains, however, to answer how mutually-profitable in fact is the “partnership” of the artisans with museums, and how the museums face in their turn another competition, that for the craftsmen-as-clients, from the part of such “rivals” as the private folk-style shops and warehouses or the city municipalities.

In a similar way, the *folk-fair* in the city is expected to concern not so much the “patrimonial” or “representational” purposes of ethnographic museums, as the “supply-and-offer” flow of goods of

la dimension historique des objets du présent c’est peut-être la principale tache de l’anthropologie roumaine actuelle” (cf. Mihăilescu 2003).

(6) According to a comprehensive definition provided by ethnographer Paul Petrescu, “[The folk art is] One of the basic components of the Romanian art, to be understood as a form of our people’s social consciousness, able to specifically mirror the world’s reality [...]”. As such, the folk art would include (following the same author) the peasant furniture, carved little artefacts, musical instruments, agricultural tools, tissues and clothing items, pottery, painting, carved bones and horns, basketry, metallurgy, and ornamentation (Petrescu and Stoica 1997: 40, 43-50).

(7) The state patronage of what “folk” meant in socialist Romania took as another form of “expression” the domain of folkloristic representations, such as the “festival scene” (which was intended to replace the village folklore framework), “professionalization of ‘folklore artists’”, “the folklore show”, “national folklore festivals, and ‘competition’” (cf. Marian-Bălașa 2000-2002). According to the author, “The academic research centres, as well as the ‘centres for the direction – *îndrumare* – of folk creation [...]’ were initially planned to cooperate with institutions for ideological propaganda and communist education in order to reformulate the folk tastes and manifestations, including the folkloristic ones, in accordance with the communist ideology”. The communist authorities’ involvement through the “cultural management” of the folk culture culminated in the 1970s and 1980s with the huge “Cântarea României” [Homage to Romania] festival, characterised (according to Suzanne Kratzer) by “the mass character”, “social, ethnic, and age variety”, “continuity and rhythm”, and “competitive character” (cf. Marian-Bălașa 2000-2002: 278-9). For the implications of the state cultural-management of the artisanship in socialist Romania, see Stahl, Constantin 2004: 96-100, 188-91).

(7) “Informality” is perhaps a more accurate term for such economic phase in many public and private sectors in Romania today. Liviu Chelcea and Oana Mateescu edited (2004) a collective volume dedicated to Romanian “informal economy” after 1989. They and the co-authors approach a series of themes like the pawning firms, thefts from a ex-socialist livestock breeding complex, private strategies in the wood-commerce, politics and social practices in urban markets, human trafficking to Hungary, and apple-brandy commerce. The editors associate the informal economy in contemporary Romania with the “second economy” during socialism (cf. Chelcea, Mateescu 2004: 17).

the open-air markets. In theory, artefacts address “consumption needs” related more to aesthetic, than to utilitarian, tastes. However, they are “products” (as the artisans say) subject to exchange relationships such as whatever goods and services are. The folk-fair relationships are engaged “face-to-face” (and thus they are open to negotiation). Moreover, such relationships include retail and wholesale, branch co-operation as well as competition. All these are market institutions, even if most of artisans claim that craftsmanship would not be productive enough to make one’s living and that commerce would only cover the expenses for the raw materials they use (9).

Due to the craftsmanship market enrolment, the *ethnographic* or “*folk-culture*” museums could undergo – or undertake? – a transformation of their “functional” profile from an institution devoted to the collection, conservation, and exhibition of “folk objects”, to a cultural enterprise interested more in “cliente” than in “visitors”. It is through such a metamorphosis that museums develop proper “marketing” techniques of commercializing the artefacts, editing brochures about artisanship, tax collecting for entry and participation to the fairs, hosting of “folk” cuisine services, folkloristic representations, etc. Important issues to examine are the managerial strategy of museums (such as payment or discount for the craftsmen’s accommodation and transportation expenses), and the competition between museums for hosting the folk fairs (10).

There probably exists a regular market demand for the folk artefacts, as come from the part of a *clientele* that includes tourists, folk shops, ethnic restaurants, private collectors, etc. This fact, together with random or occasional buyers, makes up the consumption network for artisanry (11). Presence of a constant clientele is theoretically a condition for the folk-fairs popularity among artisans, as well as for the maintenance of partnership between craftsmen and museums. Since majority of artisans mention the existence of their personal connections with clients, the inference of a “ready-made” demand for the folk artefacts may be as much as plausible. The craftsmen’s regional diversity is a further premise in meeting and keeping one’s own clientele within the folk fairs.

Similarly to the craft diversity, *ethnicity* is supposed to fulfill a differential function necessary to reify the “primordial” or “perennial” virtues associated with craftsmanship. In reality, many of such “virtues” could partially act as rhetorical tools to enhance the market competitive attributes of handwork and artefacts. However, the ethnic dimension – approached here as regards Romanian,

(9) The folk fair is a peasant institution that the ethnographic museums seem to have borrowed from the peasant cultural milieu within which it had developed for centuries. Such fairs – called *nedei*, singular *nedeie* – took place since the medieval times on the western, southern, and eastern sides of the Romanian Carpathians. Anthropologist Gheorghiu Geană provides (2006: 93-4) the annual calendar of sixteen folk fairs in the villages of Bârsești, Năruja, Tirchiș, and Vidra (Vrancea County), as held between 23 April and 6 December, at fixed dates, usually representing Christian feasts”. According to the author (who also relies on ethno-folkloristic and sociological descriptions of Carpathian fairs in the 1930s), a series of functions may be associated with the mountain folk fairs in Romania, including the “institutionalised entertainment” as a “means of socialisation for young people”, the “economic exchanges as influential peasant markets”, and the “ethnic function” of “reinforcing the primordial ties” between the Romanians who live in Wallachia, Moldavia, and Transylvania (Geană 2006: 94-7).

(10) Such an agenda of many ethnographic museums in contemporary Romania is a radical change if compared with the situation since before 1989. During socialism, Romanian “folk-culture” museography used to follow such working criteria as “Mirroring the unity of material and spiritual [folk] creation in the country as a whole”, “Outlining the continuity of Romanian folk culture”, “Respecting authenticity”, “Displaying the main types of [peasant] constructions”, “State of conservation [of the folk artefacts]”, “Esthetical value of the folk artefacts”, “Representing functionality [of the folk artefacts or installations]”, “Representing accurately the cultural areas and issues” (cf. Ungureanu 1971: 14-22). Other criteria accounted for were “Historicity” and “Utilising the natural environment” (cf. Irimie 1971: 116).

(11) As regards the clientele of artisanry in post-socialist Romania, ethno-folklorist Maria Băcă makes an analysis of the folk-artefacts production through the incidence of two contrastive couples of notions, namely “authentic” vs. “kitsch”, and “tradition” vs. “innovation”. Băcă is concerned with “the confusion of the consumer public” when such public is “uneducated from an artistic point of view”, with “different tastes, prejudices, and trends”; “unpredictability” of the market behaviour of such clients is also taken into account. “Education for the young generation” is aimed at “the knowledge and appreciation of the authentic traditional values”, as well as “the scientific and educative television programmes” is seen as a solution “to extract the authentic artefacts from anonymity” (cf. Băcă 2000-2002: 299-300).

Hungarian, Polish, and German artisans – is possibly relevant in conjunction with categories of analysis like the social organization and clientele. This is the case of local specialization in a given craft, or of some rural → urban “chains of distribution” enacted through kinsmen or co-villagers (12). Another probability is the display of artisanry by means of the museums’ ethnic patrimony, which is apparent “at large” among the Romanian artisans and “at narrow” among the craftsmen of ethnic-minority status, when they exhibit artefacts inside or in front of traditional houses specific to their groups or areas.

THE SOCIO-PROFESSIONAL STATUS IN ARTISANSHIP

As suggested above, artisanship should be taken as a specialized economic branch in the Romanian countryside, rather than as a subsidiary resource of the peasant husbandry. This is not to say that the craftsmen act as a homogenous professional body, within a single and compulsory private framework, or that they would congregate within solely one craft organization. Since the craftsmanship is given various forms of practice and membership, it seems to follow and reflect more general social and economic phenomena in contemporary Romania.

It must be first outlined the lack of a legal framework for the professional categorization of artisanship in Romania. As a rule, from an external viewpoint (including here the national Ministry of Culture, national television, museums, and the public) the craftsmen and their work are still defined in folkloristic and essentialist, rather than economic, terms, such as “creators”, “bearers of tradition”, “folk artists”, and so on. This entails difficulty, inconsistency, and confusion in the craftsmen’s self-representation of what they do and whether, or not, they are expected to legitimize their professional – and not only temporary “occupational” – status. Thus, when one artisan (NM) believes that his membership in the “Association of the Folk Artisans” would exempt him from any license obligation, another one (VMold) sees the license as an “identity card” in relation to the national “administrative apparatus”. According to ND (the current president of the Association of Folk Artisans, Sibiu),

We artisans are fairly disoriented because of the lack of [official] recognition [...] A law in parliament should be passed to mention us in the state register of professions, for instance in terms of “carver”, “folk creator”, “clay moulder”, or “weaver”... I am a clay ceramist, but when my license was issued, I was labelled a “maker of ceramic plastics”, and I pay the taxes as any maker of ceramic plastics...

Most of our interlocutors correlate their crafts to a family or kinship frame of learning, practice, and association. Thus a number of 33 (of 53) artisans explicitly indicate the kinsmen in relation to what they know and do in their field, namely the ego’s paternal grand-father (FC, DM, VM), maternal grand-father (VMold), maternal grand-mother (AR), grand-parents-and-parents (ES, MD), grand-mother and mother (MD, MJ), parents (AT, CP, IG), father (AF, APC, IMold, NM, TB, and VT), mother (AP, FM, MM, MP, VA, and VLin), grand-father, father, and neighbors (DG), husband-and-his father, and grand-parents (MAP), husband and his uncle (SA), uncle (IA, ZMB), daughter (EM), aunt (GS), parents’ neighbors (SB), and neighbors (MN). (Learning from a source external to one’s family structures is rarely mentioned among artisans: MM followed a state-cooperative instructor in weaving; VL pursued documentation in wind-instruments making among the “old craftsmen” from his rural district.)

Several artisans (APC, AT, EP, GS, MD, MJ, MM, OD, MP, ȘC, TB, VKR, VLin, and VMold) describe their family labour division. Some of the craftsmen refer to their home workshops

(12) Ethnicity builds up an important framework for the practice of various local crafts in Romania today, as particularly concerns the ethnic-minority status. Thus, Iulia Hasdeu provides ethnography of the Roma copper-craft (which is in fact replaced after 1989 by the commerce of aluminium from industrial abandoned rests), in a village from Southern Romania (cf. Hasdeu 2004). Another example is that of the Roma basketry in a village from Eastern Transylvania, in a context of mutual employing relationships between Hungarians and Roma (Gypsies)(cf. Töhötöm 2004).

(APC, DG, IG, VMold), some of which host child apprentices (DG, ND, SF). These aspects need to be completed with the information about the individual work at the household level (IB, SB), as well as the practice of other productive activities at home such as agriculture and the animal breeding (AR, DC, FM, GS, IA, IB, IMold, MAP, MD, MN, SA, SF, ȘC, TB, VM, VB, and VT).

Beyond this domestic and parental context, the artisans enact a series of affiliations and associative practices, aimed at legalizing artisanship as an effective way of “making a living”. This is first the case of one’s own license issue as a “authorized physical person” (CP, DM, FC, FM, IMold, MAP, MR, MP, OD, ND, SF, VB, and VT), or/and as a “liberal professional” (AF, AN, AP, ES, EV, FB, FC, FM, GS, IA, IM, MAP, MD, OD, SF, ȘC, TBus, TE, VLin, and VM). In relation to such a concern in the accreditation of craftwork and artisanship, artisans make use of their personal trademarks (AN, CP, DM, FB, FC, IM, ND, and OD).

Another organizational level is that of the private firms or commercial societies, which is undertaken under the form of “family associations” (AF, AN, AP, AT, ES, FB, MD, OD, SA, VLin, VMold, and ZMB). On this base, the artisans may keep their own bill book and stamp (DM), receipt book (AN), and invoice book (OD), as well as they contribute to the state income taxes (AN, MAP, VB) and to the state pension fund (AF, FM, MD, MJ), and pay salaries to hired employees (AN). The craftsmen’s legal status and mostly their personal prestige are premises for their work with children, through public institutions like the school (EV, MP, SB’s husband), the church (EU), the Children’s palace or club (MR, VMold), and the municipality (FC).

The following layer of the craftsmen’s socio-professional organization is that of the membership in several regional and national associations. The largest of such organizations is the “Association of Folk Artisans in Romania” (hereafter named “AFA”, the Astra Museum, Sibiu), which is claimed to comprise a number of 300 (ND) or even 500 (DG) affiliated artisans. Also in Sibiu, the “Academy of Traditional Arts” (from now on, the “ATA”) includes seven folk-art categories (religion, literature, music, dance, fine arts, artistic, technical, and culinary crafts and arts); selected artisans cultivate one of these fields (DG). Among our interlocutors, we mention here two ex-presidents of AFA (DG and VMold), and the current AFA leadership (ND, president, and MP, vice-president); also of AFA membership are AT, DG, MJ, NM, VB, and VLin. As for the ATA, we noted the membership of IG, F.C, as well as that of TB’s wife. There are artisans who seek for the above AFA membership (EM, VKR), since this offer the possibility to regularly attend the folk fairs in Romania or even abroad (13).

Although the AFA and the ATA are the main artisanship organizations in Romania (within the Astra Museum, the largest open-air museum in the country), they are competed by the “Association of the Folk Artisans in Moldavia” (AFAM, Iași), joined by craftsmen like AR, MN, SA, TE, VA, and VM. ȘC plans to found an “Association of the Folk Artisans in Bukovine” (Northern Moldavia). One of our interviewees, EV, is member of the “Union of the Folk Artisans in the Republic of Moldova” (UFARM, Chisinau). We also encountered in the field a case of double membership in the AFA and UFARM.

Membership fees in the artisan associations range from 2 Euros a year (AFAM) to 8,5 Euros a year (AFA); according to DG (AFA ex-president), the AFA 2005 accounting report mentions the

(13) According to CB (director of the Astra Museum in Sibiu), a series of interrelated institutions meant to promote the folk crafts were based in Sibiu, in the framework of local ethnographic museum, as follows: the Folk Fair (1983), the Association of Folk Artisans (1989), the Academy of Traditional Arts (1992), the National Olympiad of Young Artisans (1995), and the National Festival of Folk Traditions (2000). In CB’s terms, “We should redefine and remodel a paradigm for the 21st century [...]. Let us place our traditions within the houses of each of us, in the conscience of any intellectual and scholar, wherever he would come from, wherever he would go, and whatever schools he would follow... Let us bring [to the ethnographic museums] the children from the cities, so that they come and look at a folk dance as if they enjoyed a wedding or a common party; thus they will attach themselves to their own [folk] values, just like for instance the Scottish, Irish, Dutchmen, and other European peoples who know to assume their identity culture as a personal and collective ethnic attribute.”

amount of 850 Euros for the artisans' overall contribution, which is seen as a dramatically modest level for the current needs of association. AT provides the following picture of what the AFA is, and why she and her colleagues should pay their annual membership dues:

Well, we are now told that we [as AFA members] are given some [rights] ... How to say, this is like when you pay a tax for a house you are living in! That's just how the Association of the Folk Creators is. As a well-integrated group, we [artisans] have some rights conferred by this Association to us, and which we have to exert for the Association...

The craftsmen in Romania also join a series of non-governmental organisations which are associated with some craft branches, or with the industry of ecological tourism. This is the case of the "Union of the Fine Artists" (UFA, Bucharest)(FC, SB), the "Association of the Amateur Painters" (Alba County)(NM), and the "[Folkloric] Association 'Nemțeana'"(Târgu-Neamț)(IA). Similarly, VKR intends to become a member of the "European Association of the Lace-Craft Artisans". As will be seen when discussing the market aspects of artisanship, an important affiliation of some folk artisans (AT, DM, IG) is that of ANTREC (the "National Association for Ecotourism", Bucharest). As a result of the regional distinctiveness and belonging, and in connection to the economic specialization, competition is sometimes reported among the above associations and organizations, such as between AFA and UFA, since the museums' policy is to also accept the fine artists at the fairs, while UFA would exclude the artisans from the fine-art galleries.

The occupational status of artisans in Romania is at times completed by the former or current forms of modern employment. Among such professions, are those of "miner" (APC, DC), "public-administration student" (AT), "medical assistant" (DG), "printer" (DM), "electrician" (EP), "economist" (EU), "school teacher" (EV, MP, TE, VMold), "wood-processing foreman" (IM), "photographer" (OD), "art-faculty technician" (SB), and "turner" (TBus). Sometimes, artisans of today describe their "folk" practice as a consequence of the post-1989 economic restructuring in the national industry (such as the ex-milling-machine operator AR, the ex-engineer ZMB, and the ex-marble processing foreman SF).

In part, this situation arises as a consequence of the aforementioned lack of legislation concerning craftsmanship, especially with respect to the artisans' need for recognized work seniority. Two cases are relevant for how the artisans' work for the artisanry shops (weaver MP) and for an ethnographic museum (embroider IG) was a premise (though not through direct craft practice) for their current involvement with artisanship. Thus, MP's activity in the artisan commerce is described as consistent with (and preparatory for) her "folk" commitment nowadays:

My professional specialization is decoration. I liked it so much that I was to choose a folk-art profession. I worked for 30 years in the [Bucharest] artisan stores, thus only in the field of folk art... I always admired such products, which [prior to 1989] were made by the [craft] cooperatives... Immediately after 1990, when we all had the possibility to do what we like and can, I started making my [weaving] artefacts...

According to IG.: *In the 1970s, I performed embroidery in the "Romartisana" [the state shopping network in artisanry] collections. [After 1989] I became a curator of the [Bucharest] Museum of Peasants. My task was to meet the visitors in the galleries that I was overseeing, such the carpentry gallery, the ceramics gallery, the "smith's forge", and a wind mill...*

On the other hand, the modern professions represent (like the subsistence agriculture) an economic palliative for the artisans, and not necessarily a vocational choice of them. As will be seen, artisanship seems to better meet the exchange needs of peasantry in times of market economy, than is the case of traditional agriculture or modern industry.

Two other points are to mention with regard to the craftsmen's long-term specialization and labor "input". As seen before, the folk artisanship relies heavily on a private framework of one's craft transmission and organization. Family associations play an important productive role in the conditions of the social and economic transformation of post-socialist Romania. However, in the new context of the Romanian planned accession to European Union in 2007, the national macro-economic legislation

is adjusted, which leads to contradictory relationships between artisans and authorities. Thus, woodcarver VMold plans to found (in the context of EU 2007 enlargement) a home-based workshop-and-school for children interested in his craft. Instead, ceramist FC refers to the problems he copes with as concerns the obligation to issue his craft license.

Seven months ago, I renounced to my license as my incomes were small. Afterwards, the European Union and the Ministry of Labor were to inspect the creators and the little professionals. At the request of municipality, I needed to issue my license again, as well as to provide my workers with employment forms – even if my revenues continue to be modest.

Definition of the artisanship status in terms of a liberal profession is equally difficult among other artisans. Artisan IA defines (similar to ND) the problem of the lack from the terminology of the official register of professions of such “job description” as “maker of folk masks”. Likewise, women artisans like EM and VKR openly express their interest in having an attestation or employee card to certify their craft specialization. Moreover, the craftsmen say they are currently requested to function as commercial societies, in order to be allowed to emit legal invoices when necessary (AR). According to VL, the officers of Financial Guard assured him that a commercial society is not needed to found if the sale will be carried out within the museum folk fairs; another artisan (VM) coped with this situation when he tried (it seems) to sell his wattle baskets in the city streets.

Before and after 1989 as well, several artisans (APC, IB, MJ, SA, SF, TBus, and ZMB) followed the courses of School for Folk Art, which is a national network of centers for basic initiation in the folk arts and crafts. Similarly, IM graduated the Fine-Arts College, and NM studied at the Icon-Painting School. A particular training correlated with artisanship is that of “ethnology” university courses followed by the craftsmen MPop and VMold; likewise, VL (an engineer as specialization) is currently working as a curator of the Tulcea Museum. In some cases, the artisans’ children will continue their parents’ “art” practice through specific school involvement, in fields like the Art faculty (EM’s daughter; MM’s nephew, VMold’s son), the Art high school (ND’s son; AG’s daughter), the Ecotourism school (DG’s daughter), the Patrimony seminar (DG’s son), and the Design club (FB’s daughter).

It may be inferred that some (at least) of the folk artisans attempt to compensate for their uncertain professional status by an investment in education – as if the ancestral transmission of one’s craft from generation to generation were not any more a guarantee for his/her reputation and trustworthiness. As will be seen later on, the high-school education is not also equated with a condition for one’s craft mastery, but sometimes it is even excluded from a native folk-art definition and specialization. As a result, the option for a modern school background seems to rather worth for a formal integration of artisans in the terminology, ethics, and legislation associated with the liberal professions.

The significance of this interest in statutory legitimacy and education will be examined further on, as particularly concerns the artisans’ personal imprint in the traditions and folk arts, their autonomous tendency in the market economy, and their ethnic specificity in craftwork and artisanry. Momentarily, it is important to seize that the craftsmen’s kinship structures and relationships (probably, self-sufficient in a local economy of subsistence) need to frame into new institutional affiliations on which the artisanship process depends. As a matter of fact, the dislocation of traditional crafts from their village-framework in terms of professional institutionalization and administrative “book-keeping” is a social premise (and condition) for the artisans’ connection to the national network of folk-fairs.

FOLK TRADITIONS

One of our hypotheses is that while the folk traditions are staged together with cognate forms of the peasant folklore and customs in Romania, they are primarily appealed in order to authenticate one's current craftwork, than to strictly replicate his or her cultural heritage. The ethnographic reality of the local and regional traditional patterns is that of a plurality of peasant cultures that can interrelate but essentially differ from each other in what also concerns artisanship. As will be seen, the crafts are not only "creative", but – through a series of particularistic rhetoric and strategies – they also account for the diffusion and exchange of artefacts valued as "ancient", "esthetical", and "genuine".

The craftsmen's vision about "tradition(s)" enlighten several cultural themes as regards the "origin" and "content" of one's tradition, the social milieu of his/her craft within or through tradition, the individual and collective "belonging" or "identification" to/with tradition, and the personal "contribution" or "role" in learning, performing, and transmitting tradition.

Majority of our interlocutors associate the *origin* of their tradition with remote and perennial ancestors, unless they situate it in immemorial times (AG, AN, AR, CP, EM, EU, GS, IM, MAP, MN, Mpop, NM, OD, SA, SF, TB, VM, and ZMB). Details are sometimes provided on the... pre-historical origin of some handicraft or tradition, such the "Cucuteni ceramic culture" (3000 years BC, in Moldavia)(SB, OD), or the "Dacian" mark of pottery in Oltenia (EP) and the masks in Moldavia (IA). VL knows (as an artisan but also as a museographer) how his craft should have been associated with some Oriental acculturation in the province of Dobrodja in medieval times.

For 400 years long, Dobrodja was a part of the Ottoman Empire. I have pursued a study about the musical instruments; the most beautiful of them come from Orient. Orient is... the mother and the father of all the instruments: the dulcimer and the flute – of over 4000-years oldness [...], and the same can be said about the bagpipe; the majority of instruments come from there...

In similar cases, information about the age of one's craft is that of "400 years" (according to TBus as concerns the wind instruments in the Oltenia province), or "300 years" such as indicated by AT on the tradition of bulrush artefacts in her Mureş area (Southern Transylvania).

Recent historical data are also provided, such as "Ceramics has 200 years ancestry in our family" (FC), or "100 years ago, a number of 60 potters still performed their craft in our village" (EP), or still "I reproduce the authenticity of Romanian peasants from 60-100 years ago" (ND). The folk costume that artisans wear during the fair is dated at "100 years ancestry" (AG, EU, IA). Sometimes (EU, FC), the extinction of the crafts that artisans would "revive" is estimated at "50 years ago".

Several artisans come to identify the source of tradition among their own kinsmen, especially the grandparents (APC, DM, ES, FC, IG, IMold, MAP, MD, MP, and VA), but also the parents (AF, AT, CP, DG, MD, ŞC, and VT).

With respect to *the tradition content*, it is mostly related to one's own craft specialization (woodcarving: APC, DM, IB; ceramics: EP, MAP, Mden; "naïve" painting: IM; clothes: MD, EJ, MM, VA; icon-painting: NM; knitting of bulrush leaves: AT; knitting of maize leaves: AG, EV; egg-painting: EU etc.). Such specialization is by definition a peasant one or is usually referred to the peasant life. The object of ND's "decorative ceramics" is that of the peasant "mimicry" and "gesture"; thus, he makes clay "figures" or "characters" and "thematic groups" inspired from the peasant life. AG claims that she would never be able to make a maize-leaves figure that represents the urban world (woodcarver IB has, however, among his wooden characters a "beggar" he associates with the urban life... Otherwise, he is also concerned with the "village life" when shaping his figures). The village as a "source of inspiration" is also present in the "naïve painting" of IM:

I am a painter in the domain of naïve art... My painting is originated in the village [...]. I return with pleasure to the place of my birth in Lunca-Bacău, since I seek to illustrate my childhood place, with its customs and traditions. For me, the village is a kind of dowry chest where the customs and traditions are gathered, some

of them are being preserved, while others are not. Through my painting, I would like to bear our village's beauty, customs, and tales...

As arguments of their “localized” knowledge within a distinct tradition, artisans also describe diverse folk techniques, skills, and ideas associated with the crafts they perform. Thus, unlike her aunt who used the wax in egg-painting, GS (Gemenea village, Suceava County) resorts to ink in carrying out the same craft. According to AF, a technique specific to pottery in the Corund village (Harghita County) is the double burning of his ceramic items. To practice his bone-carving craft, SF (the Lunca village, Covasna County) needs to boil and clean the bones he uses; only then he will draw and carve them. EM provides a thick description of how to process the wooden piece necessary for painting an icon.

To make a wooden icon, we use a well-dried piece of wood – at least three years since it has been cut in the forest. The trees should be cut at a certain cutting angle, so that the wooden piece can be used as an office [furniture] for an art-decorated home corner. In order to absorb the color as efficient as possible, the wooden piece needs to be treated with glue [...] then with mountain chalk.

As regards the social milieu associated with one's craft and artefacts, we concern here the context in which artisanship is passed through the generations. Among our informants, crafts are “traditional” to the extent in which they are practiced in a certain ambiance including one's village community, folk rituals, and a sacred temporal frame. Some women artisans describe in detail the manner in which the traditional village institution of *claca* or *șezătoare* substantially marked their craft initiation in the times of their childhood or youth. They also contrast this to the lack of similar handwork training in the schools of today.

It's not good that handwork has been cancelled from the [elementary] school curriculum, since the girls of today do not even know to sew a button of their husbands' shirts [...]. In the past, we [...] the girls or married women used to gather into a claca, a traditional group work, especially in the autumn, after ending our farming field works. We - four or five women - did come to a house in the neighborhood, together with our husbands: they were playing cards, while we were sewing or spinning [...], this is how we learned our handwork... (MJ)

In our village, the weaving is practiced for a long time. We women use to weave together in winter, during the claca or șezătoare... In the past, we sewed at the light of a lamp... (VA)

Other craftsmen evoke the winter folk customs in Moldavia areas like Neamț and Iași, when young people wear artefacts like the sheepskin-made masks (IG) and, respectively, embroidery (IG). Similarly, the egg-painting in Northern Moldavia is related to Christian feasts such as Easter, while the bulrush-made masks are used during the spring carnival in the Mureș area of Transylvania (AT).

In their *identification* with tradition, artisans regularly specify their native village or region, which they correlate with a local expertise in doing a given craft. This is the case of Bihor (woodcarver DM), Cluj (weaver DM), Vădastra-Oltenia (potter EP), Vatra Dornei (egg-painter GS), Maramureș (woodcarver APC; hat-maker VB), Timiș (the weavers EJ and MM), Neamț (carpet-maker AP), Bistrița Năsăud (weaver VLin) etc. Craftsmen like FC, MDen, and OD apply on artefacts stamped trademarks including their names and places of origin; absence of the personal signature is believed to induce the impression that artefacts would not be “authentic” (IM). Violinmaker DC has the following trademark: “Folk Artisan DC, the Bihor County, 2005”.

Sometimes, craftsmen come to live in a new residence or marital context, which may lead to important changes in the practice of their craft in accordance with tradition from that location. Weaver IG, for instance, is not any more concerned with the tradition of her native realm (Iași, Moldavia), but with that of Breaza, in Muntenia, a small town where she is married and lives. Like IG, MP was born in Moldavia, but she was to live for several decades in Bucharest, to specialize herself in the making of folk-costumed puppets which represent in fact different ethnographic areas, not only the Moldavian ones.

Another mark of traditional belonging is the wearing of the folk costume associated with one's ethnographic zone (AG, AT, DG, FC, IA, IM, MDen, TBus, VA and VMold)(14). For ND, such a costume is useful for identification when meeting the clients, as well as for the "ambiance" of a folk fair. VKR describes the "emotion" that her Southern Transylvania costume produced among people living in Bucharest, of Transylvanian origin. EV (who comes from Bessarabia) takes the costume as a way to distinguish her origin. VLin's local costume (from Bistrița-Năsăud) is claimed to be the "most beautiful in the country". To meet the representational exigencies of museums, some artisans (SF, MR) needed to borrow their costumes. At times, the wearing of a costume is not fairly representing one's region. Such are the cases of MP (who wears a costume from Câmpulung-Muscel, though she originates in Iași), of VL (who comes from Dobrojdja and wears a *sarica* [sheepskin coat] from Maramureș), and of OD (from Bucharest but who wears a costume from Botiza-Maramureș). AT provides an accurate picture of the folk-costume mode and its traditional function.

As you know, the folk costumes in Romania are supposed to represent the folk vestment in [areas like] Bistrița, Southern Transylvania, Moldavia, Oltenia... [Traditional] Motives are preserved within each region and even village. This is beautiful and also found here, in the [Astra] museum: a variety of costumes that pertain directly to the area we are coming from, as well as to our families. You see, my costume belongs indeed to a certain region and a village, named Zărnești (in the Szeklers area, South-eastern Transylvania), but it also shows the social status and the family concerned... For instance, it does indicate that I am an unmarried girl, an impoverished or a wealthy one, which can be seen on the velvet bands that adorn the costume.

The craftsmen are the professionals of their folk tradition(s), on behalf of the active role they play in such processes as "perpetuation", "innovation", and acculturation, and with their generally-shared value of "authenticity" (EP, IM, NM...). Many of our interlocutors (AN, APC, IG, MJ, NM, SA, TB, VL...) claims that they would "maintain", "respect", and "reproduce" a tradition unaltered forever, maintained and passed on as a cultural heritage crucial for the integrity of their community. Icon-painter NM explains that he is an "interpreter" of "ancient models of icons" like some "ancient melodies". Several icon-painters (EU, FB, SB) are indeed circumscribed by the "canons" of Orthodox painting. What potter FC says to do is only the "handwork", since even when "creating", he "adapts" the artifact to the traditional "[craft] style" of his family. Similarly, the weaver MP takes herself as only a "maker" of what "the peasants did long time ago".

Notwithstanding such adhesion to tradition, there also are artisans who openly admit their "added" contribution to such a collective patrimony (AT, FC, MPop, ND, SF, TE, VKR, VL, VLin). Thus EM has simply noticed that clients want icons painted on a "less traditional and usual support", namely the stone, the marble, and the tree bark. The basket-maker VM is nowadays using white wattle, in lieu of the traditional green one. TBus has "invented" new musical instruments in Oltenia (namely, the *târb* and the *piuga*, pumpkin-made bagpipes), just like DC who has "introduced" in Bihor the violin-with-trumpet. Another "new tradition" is (in Suceava) the so-called "imitation of the painted ceramics", which ȘC and his brother "invented" from a "special paste" they burn at "temperatures known only by them" and polish up to the "fineness" they wish. Similarly, OD displays her own type of "pottery hand-made [i.e. not by the potter's wheel]". The craftsmen's innovative work also takes the form of "reviving" lost crafts like the maize-leaves knitting in Bessarabia (EV) and the egg-painting in Slătioara-North Moldavia (EU). Likewise again, VMold has "restored the Romanian old tradition on its own rights" as regards traditional objects that have disappeared today from the inventory of a peasant house, such the "dowry chest", the "salt cellar", and the "fireplace icon" (15).

(14) Director CB considers that the wearing of folk costume by the artisans invited to a fair is the mark of their quality of "hosts" for the museum visitors. Another argument is that the folk costume would stimulate the craftsmen to operate a "self-analysis" of the manner in which they and their families are "representing" themselves during a given folk fair (CB).

(15) Innovation or "transformation" of the peasant traditions is a process wholly acknowledged even from the conservative perspective of the ethnographic museums. Thus, PP (director of the Village Museum, Bucharest) remarks the change "from utility and ornamentation of practical things to transformation of such things into art objects"; the example PP resorts to is that

As a result of tension between the conservative and innovative trends in the “folk” expression of tradition, artisanship constantly copes with acculturative influences. ND (president of AFA) speaks of three categories of artefacts present in the craft production in Romania, which include “traditional artefacts”, “traditional-and-innovative artefacts”, and “serial artefacts”. EP’s evokes the “Greek” and “Roman” amphorae as “ceramic models” that “blended” in the past of his village’s pottery. The bone-carver SF does recognize that he also makes modern “medallions”, as well as “rings and ear-rings” which “are not traditional”. The “modernism” (SA) and “industrialization” (NM) are further factors of contamination in the traditional artisanship. According to FM, the industrial rubber-made sandals currently replace the traditional shoes she makes from animal skin. APC and AR denounce the “plastics” that are “in fashion”, which is felt as an unfair competition for their wooden artefacts.

While the origin of the craftsmen’s traditions varies from immemorial ancestry to close relatives (which is significant for some vernacular attempts to historicize and concretize the roots of a given craft), the description of one’s craft specialization and knowledge, as well as his/her identification and contribution to “tradition” of this or that artisan are further evidences for an increasing “personalizing” evolution in the “folk” traditions or cultures. Since the personal intervention or “innovation” over the traditional craft patterns is seen as expression of the artisans’ “creativity”, and not as the degeneration of a certain “inestimable” and “ever-lasting” collective patrimony, traditions seem to address rather the exchange needs of peasantry, than some conservative and inclusive “ethos” of it. In fact, the “peasantry” itself as a cultural generalizing construct needs to be replaced by notions like “peasant groups” or “rural communities” based just on the pluralistic expression of the folk traditions.

Artisanship is at the same time “locally inherited” or “shaped” and “open towards markets” due to the subsequent use of diversity-in-tradition for exchange. The museum fairs regularly display the variety of folk-costumes of artisans from all the ethnographic areas of Romania, which is also a metaphor for the “multiple cultural specificity” of the national countryside. However, since the market exchange means competition – not only opportunity of an “exhibition for sale” -, the mixture of traditional and exogenous or modern artefacts, decoration, and symbols, recalls this time for one’s craft paternity or identification needs among the artisans.

FOLK ARTS

Our interest in the “folk art” consists of an attempt to discern the vernacular meaning of such a category that has become an intrinsic part of the professional vocabulary of museographers and ethnographers in Romania. The presupposition of the generalized use of the folk-art concept is that of the existence of a distinct or autonomous area of esthetical sensitivity and practice among the peasants. The folk-art intellectual terminology also includes ideas and notions like the “beauty”, “style”, and “uniqueness”. When speaking about the “folk creators” and “folk creation”, in lieu of “craftsmen” and “craft manufacture”, one implicitly takes-for-granted similar “art” qualities of artisanship.

In what follows, we shall first consider the conceptualization of “folk art” by the artisans themselves, to refer then to the types of motives, models, and symbols which artisans resort to in order to “adorn”, “embellish”, or simply “decorate” their artefacts. We are also dealing with the creation-and/or-acculturation relationship between one’s “inspiration” and external “influences” in folk art. Finally, we approach here the issue of public taste in the folk-art making, with a particular emphasis on the “style” vs. “kitsch” debate.

of the painted icons, which are seen today as “art objects” even though they have not been sacred. In this context, PP believes that artisanship has nowadays been turned into a “basic occupation” from its “adjacent” economic role in the past.

The craftsmen's *conceptualization* of the folk art takes into account a series of facts, institutions, craft properties, and even psychological and metaphysical factors, to systematize them in several themes interrelated with each other. Some artisans associate the folk art with "tradition" (EP, FC, IA, IG, IM, MDen, MP, and ND), while others correlate it with "ancestors" (AR, AF, DG, TB, and VT), the "people and its immemorial ancestry" (MJ, MM), ethnicity (AN), "the peasant [or village] life and characters" (IB, IM, ND), and "the local specificity" (CP). We would call this kind of definitions a "folk-anonymity reference" for the peasant arts (16). In this regard, icon-painter FB provides us here with the following meaning of the folk art:

In my opinion, the folk art is the synthesis of a people's thought, practically as a necessity to make objects for one's immediate needs, to be transformed later into art objects. [...] Sometimes, things that were functional long time ago are appreciated today just thanks to their value as an idea... I mean: the "idea" of who has created them...

Another theme in defining the folk art is that concerned with one's craft or artefacts (DC, DM, SB), in relation to the "authenticity of materials and [traditional] pattern of execution" (VL), and "the respect of the form, pattern, colors, materials, and conservation" (VMold). Also included here are the handwork (AP, AT, ES, EV, MR, MN, SF, VA, and VKR) and the "passion and hardships of work" (ES, FM). The artisans' "personal working originality" (IB, IMold, MD, ŞC) is a matter of autographed artwork, which is certified by hand-made signatures or trademarks on artefacts (CP, DG, DM, EM, FB, ND, SF, and ZMB). In EP's terms, "As I write down my name by hand on the art objects I make [...], my soul is there..." This time, we have a "folk-specialization reference" for our inquiry. An important particularity of this specialization is the "lack of school education" of the peasant "artists" (APC, GS, MPop, NM, OD, and ZMB). APC and SA suggest the beginning of such a "technical" expertise in the folk decoration by the example of the shepherd who - "single with his flock" - started notching a piece of wood or even his cudgel... A further description of such an "art genesis" is that of AT.

The folk art is when someone at home wishes to draw two or three lines on a wooden piece; maybe this will become a beautiful picture, or a village story, or a moment from the village life [...]. Everyone could perform the folk art, if s/he is a little skilful!

The third theme that our interlocutors reveal is rather an "essentialist reference" since it resorts to various values and qualities supposed to overrate someone's folk-art mastery. While GS and MN focus on their "ideas" or "creativity" in decoration, other artisans speak of their "originality" (AG), "imagination" (MR), "innovation" (AT), "God's gift, creativity, and aesthetic taste" (EV). "God's gift" is also present in DC's violinmaking. Several artisans (EM) believe in some "personal calling" for the folk art. In this case, the folk art is argued to be "the insight of essential" (woodcarver TE), "the inborn and the God's gift" (wind-instruments maker TBus), and "the rest of one's soul and eye" (icon-painter EM). Other attributes of such "art" are the "uniqueness" (EV, ŞC, ZMB), "beauty" (EU, MP, VB, VM), "utility" (MAP), and "good taste" (MP, TE). The professionals of this "source of inspiration" (AG, SA) are people who "live in the nature and in relation to God" (VL). In NM's account, "God's gift", skill, and personal commitment are intertwined in one's folk-art vocation:

Among the people who lived long time ago [...] there was one particularly skilled or destined by God with a special sense... He once created [an icon]. Having been given the possibility to study an icon in a church, he tried to reproduce it... He did it clumsy, such as he could, but with a special sentiment. I would say that the folk art is what the humble fellow did: though lacked of a long school formation, he was "dying" to carry out his work...

The *decoration* or artwork in artisanship is present among almost all the artisans considered by our study. Given the diversity of craft specializations, we need to approach the decoration content and significance at the level of each craft under analysis, as follows: pottery, woodcarving, weaving, icon-

(16) In explaining the theoretical vision of the Astra Museum in Sibiu, director CB speaks of the "individual value" notion as opposed to "folk-culture anonymity" in that it takes into account "individuals who come to lead cultural processes" and who "can represent [their] value system in a cultural dialogue, be it national or international".

painting, egg-painting, naïve painting, mask-making, maize-leaves knitting, bulrush knitting, hemp knitting, basketry, cooper work, and wind-instruments making.

As concerns the pottery, our data come from AF (Harghita), CP (Râmnicu-Vâlcea), EP (Râmnicu-Vâlcea), FC (Bukovine), MAP (Suceava), MDen (Harghita), OD (Bucharest), and VT (Hunedoara). AF knows that his ceramics has a “good appearance”; as to the decoration work, it is the concern of his wife. CP uses in his decoration motives like the “Life tree”, the “Peacock Tail”, the “Corn Ear”, and mostly the “Horezu Cock” (which is interpreted by CP’s wife as the “clock” of the local villagers). The motives used by EP are the “Spiral”, which is “a symbol of continuity”, the “Wave”, which is associated with “the climbs and descents of one’s life”, and the “Fir Tree”, which plays “a ritual role during the rites of passage”. FC’s ceramic “style” uses ornamentation in the “four seasons’ colors”, namely “green, yellow, brown, and white”; he paints traditional motives like “The Cock” and “The Fishes”, alongside religious themes such “The Holy Birth” and “Saints Constantine and Helen”. MAP’s ceramics is not decorated, but painted only. MDen is certain about the traditional mark of motives like the “Birds” and the “Flowers” that his wife paints on the pottery he makes. The sole décor of OD’s ceramics is that of the “embellished” handle of her pots. VT’s pottery items (pots) are destined especially to domestic use, not to decoration; he cannot explain the significance of the “Belt” that surrounds his pots.

Our sources in woodcarving are APC (Maramureș), AV (Suceava), DG (Argeș), DM (Bucharest), ES (Râmnicu-Vâlcea), IB (Iași), MPop (Bucharest), SA (Botoșani), TE (Suceava), VMold (Dâmbovița), and ZNM (Brașov). APC’s motives are “geometrical” (such as the “rosette”), “zoomorphic” (objects ended by animal heads and bodies), and “phytomorphic” (vegetal repertory of motives like the “Corn’s ear” – which “particularly on the worship objects” is a “symbol of Eucharist”). Similarly, motives such as the “Grapes”, the “Wine”, and the “Bread” are related by APC to the “Savior body”. For APC, decoration may be reduced to a chisel trace on an object; he recognizes that his artefacts are perhaps “the ugliest in the fair”, to claim that they are instead “sincere and true”. AV’s decoration consists of “incisions” that “stylizes” the “Sun”, and “The Wolf’s tooth” – which “is alike a... wolf’s tooth”. “The Sun”, “the Moon”, and “the Stars” are themes present in DG’s woodcarving; he gathered in the past “tales and legends” with such “characters”, and he claims he is in the country “the only carver of the ‘Fantastic bird’ motive”. To make his “miniature representations of Maramureș-originated wooden churches and gates”, DM uses “the line, the circle, the rhombus, and the square”, which “can be combined in one thousand ways”. ES’s bowls, spoons, and trays are decorated by simple incisions. IB makes wooden “statues” of the “humble people”, which he notices in the countryside but also (as the case of the “Beggar” character) in the urban society. MPop’s exemplifies her craft adaptation to clientele by the model representing the “February month” with 28 incisions on one of its sides, and 29 on the other: “the lady who bought that object was indeed born in February”! SA believes that, as an artisan, she only can change the form of an object, while the “representation” and “symbolism” remain the same: “a ‘Bird’ is a bird, and a ‘Sun’ is a sun...” TE says he does “exploit the forms of the wood to represent fantastic fancies and legendary characters”; his wooden masks would “hide behind them a psychology relatively aggressive, but this is not obligatory marked by the outside expression...” Among his objects related to “Romanian ancient tradition”, woodcarver VMold makes miniature “dowry chests”, which he knows to vary in their “size, ornamentation, and symbolism” in accordance with the social status in the village. Thus VMold mentions dowry chests of the “notary’s daughter”, the “mayor’s daughter”, the “priest’s daughter”, and the “poor man’s daughter” as well. The “symbolism” of ZNM’s woodcarving is that of “[domestic] ritual protection”, which is assured by motives like the “Life tree”, the “Cock”, and the “Snake”.

Weaving artisans concerned by our study are AN (Cluj), MD (Cluj), MJ and MM (Timișoara), MP (Bucharest), VA (Suceava), and TB’s wife (Bistrița-Năsăud). Among the motives they use in the

weaving decoration, are the “Wheel” (MJ), “Field flowers”, “Poppies” (MD), “Sun” and “Snail” (MM).

Artisans of icon-painting are here EM (Pitești), EU (Suceava), and FB (Suceava), NM (Alba), and SB (Bucharest). “Jesus’ Prayer” is one of EM’s themes. NM’s painting resorts to “symbols” that the painting artisans used in the past; among such motives, there are the “Fir tree” (as the “Life tree”), the “Sun”, the “Moon”, and the “Stars”. NM also represents classic religious themes like “The Last Supper”.

Egg-painting (represented by FB, EU, GS, and MN) is in our study a craft of the Suceava County. Orthodox iconography is present in EU’s and FB’s egg-painting. Among the painting motives described by our interlocutors, we mention “The Ram Horns”, “The Oak Leaf” (GS), and “The Monastery” (MN). In GS’s painting, the “forest colors” are dominant since she lives in the “wood-clad” area of Dorna.

Mask-making (IA, Neamț) exploits “traditional” motives like the “Dance of Ancestors”, alongside representations of “Devil”, “Bear”, “Goat”, but also personal “inventions” such as the “Four-Sided Man” (symbolizing the water, the fire, the wind, and the thunder). AT’s bulrush knitting (in the Mureș area) is also a source for masks like the “Wedding Characters” and “Cowboy”.

Knitting of vegetal materials – the maize leaves (AG, Suceava, EV, Orhei-Moldova), the bulrush (AT, Mureș), and the hemp (MR, Ilfov) – is a ground for very diversified models and motives: “Old Man and his Wife” (AG); “My family”, “My sweet childhood”, “Good-bye, my adolescence!”, and “Map of the Republic of Moldova” (EV); “Shamanistic dress”, “Alice’s Puppets” and “Angels” (AT). AG confesses that she is unable to represent by her craft a character from the urban society.

The cooper work (IMold, Mănăstirea Humorului), the wind-instruments making (VL, Tulcea, and TBus, Vâlcea), and basketry (VM, Botoșani) are not entirely decorative crafts. However, decoration is present in the case of IMold (religious thematic – such as the “Vine and Grapes”, when he works for the church), as well as in that of VM (“The Wattle-made Face of Prince Stephen-the-Great”). Likewise, VL uses the electric burning to represent “The Peacock Eyes” and “Stylized Butterflies” on his wooden flutes. In his turn, TBus carves on his wind-instruments motives like “Stars in the Sky”, “The Spiral”, and “The Triangle”.

We also mention some artisans of a more individualized craft specialization, namely the “innovative” violin-maker DC, shoemaker FM (Bistrița), embroider IG (Breaza), “naïve-painter” IM, lace craft-woman VKR (Feldioara), ceramists ND (Iași) and ȘC (Suceava), and hat-maker VB (Maramureș). Among the motives used by these artisans: “Village Characters” (IM), “The Simple Star” and “Star with 16 Points” (IG), “Little Stars” (VKR), “Universe of the Romanian Peasants” (ND), “Scale of Life” and “The Sun” (ȘC). The painting of IM (Bacău) draws on a thematic that generically reproduces the imagery of “folk people”, including characters of the village society (“The Mayor”, “The Priest”, “The Fiddler”, “The Smith”, etc.) but also fantasies like “Baptism on Moon” and “Wedding on Moon”.

As seen above, the most frequent source of *inspiration* for the craftsmen’s decorative themes is the “folk-tradition”. What woodcarver DM makes is the “miniature reproduction” of “everything existing in the Romanian house and household”. Similar “tradition-bearing art” claims are those of artisans like the mask-maker IA, painter IM, embroider IG, potter MDen, and woodcarver VMold. Also related to “tradition” (but in the realm of Orthodox religious painting), are SB’s and NM’s icon-painting.

When discussing about tradition, we found out the effectiveness and meaning of the “innovative” and acculturative dimensions in artisanship. This time, we identify such aspects under the “folk-art” register of representations and claims. According to SB, her art borrows from the “shade” of “naïve painting”; she is reproducing the Orthodox canons of the “ancient icon books”. In FB’s view, art exigencies exist both in the Orthodox and the “profane” painting, such as the “canons” and,

respectively, the “shadows” and the “proportions”, which for the artisan are not obstacles “to develop his artistic personality”.

EU makes a distinction between the icon-painting, which would be “art”, and the egg-painting, seen as a “craft”, even though both her painting manners use Christian themes taken from the “specialists’ albums”. A similarly specialized source is the book of “ancient folk-art” that MJ uses “for years” in order “to inspire” her; other case is here that of MP. Potter FC uses as inspiration source a ceramic collection of the Museum of Peasants, in Bucharest, while woodcarver VMold pursued a documentation work over the specialized albums and collections of the Museum of Peasants. Another inspiration resource is television (TBus, VM).

A further factor present in the artisans’ creative work and choices is the demand from their public, under the elevated form of one’s clientele’s “taste”. Each of woodcarver MPop’s wooden spoons would “bear its story”, as adapted to different customers that she “invites to choose the object” and “symbols” that would “perfectly fit them”. EM’s daughter is an example about how icon-painting may be adapted to one’s clients’ demand. Likewise, VB’s hats are made in accordance with his clients’ taste.

FC’s pottery is more specifically categorized into items of elaborated decoration (with Orthodox iconography), which is destined to “art collectors”, and a more-and-less “serial” ceramics, which addresses a larger clientele. IB’s wooden artefacts would target “people who don’t need to buy anything else”.

Painter IM makes the observation that, while “everyone has his/her taste”, he is however unable to change his “style” according to “anyone’s taste”. Style is also used in relation to FC’s ceramic, as regards his family tradition in a specific type of pottery. Notion of “style” is auctorial among the craftsmen to the extent in which it is contrasted to that of “kitsch” (which is applied to people, objects, and facts denied of legitimacy and “folk-art” qualities). Kitsch is associated with “false art” and “unfair competition” (EP), “serial production” (FC), “copying of original artefacts” (MPop), “misinterpretation of folk art” (SA), “machine-operation” (VLin), and “unauthorized interest in profit only” (VMold). Some “materiality” of kitsch is contained in the presence of many “plastics” in the current folk-fair exhibitions (APC, VM), as well as in the case of gypsum-imitation of ceramics (FC, VMold)(17).

A series of artisans describe their work in terms of “stylization” relating to one’s “invention and superposition of traditional models” (MPop), “innovation of tradition” (AT), “[simplified] reproduction of traditional models” (VKR, VLin), and “evolution of folk costumes” (AN). In a manner similar to the role that acculturation plays between the conservative and innovative trends in the artisan use of tradition, stylization seems to express some conciliation between the craftsmen’s “styles” and their clientele’s diversified “tastes”.

THE SOCIALIST ECONOMY

Since many of the craftsmen we met in the field have learned and performed their crafts under the socialist regime in Romania, the post-1989 artisanship must necessarily be considered in the context of the former but still active state “cultural patronage”. In fact, the socialist politics and relationships are directly responsible for some still effective meaning and use of several phenomena

(17) “Kitsch” as a moral and aesthetic category is also present in the discourse of the museum directors. According to CEU, the selection process on which the museum awards for the artisans depend is especially intended “against the kitsch”. For IVP, production of those middlemen who are present alongside the artisans within the folk fair is actually “kitsch”. PP claims that “innovation of tradition should not be the same as kitsch”; she wonders whether the painted icons were similarly despised as “kitsch” by the former cultural elite.

associated with artisanship, such as the “folk culture”, the “folk art”, and the ethnographic open-air museums. When discussing today about their work and professional status under communism, the artisans evoke institutional frames like the craft cooperatives and the artisanry shops, then the condition of their specialization in relation to museums and the ethno-folkloristic representations, and above all the nature of their relationships with authorities.

The *craft cooperative* is perhaps the most frequent-cited socialist institution among the artisans of today. It designates the state initiative to integrate the craftsmen and their artefacts into the collective production and distribution of “art goods” (especially, through the network of “Romartisana” urban shops). According to potter CP,

Communists were not so severe with the craft of pottery. Even in [president] Ceaușescu's times, a complex institution in ceramics was founded in the Horezu town. They [the authorities] intended to train teams of children in the Horezu pottery. Many of today's potters were actually trained while the Ceaușescu's epoch... Within the “Ceramica” cooperative, people who had come at Horezu from other national regions were to specialize as groups of potters.

The state assistance in the supply with wood (used to burn the pottery items) for the craft cooperatives in Vâlcea is also present in EP's and ES's narratives. Artisan MD tells us that the folk-weaving cooperative in Cluj employed in the past several working units of women who worked in their villages. FM worked for 30 years in the “cooperation” unit (where she made serial rubber sandals), the result of which is today her small pension amount. Although APC even led before 1989 a department of a wooden decorations cooperative in Maramureș, he simply worked “in accordance with the official demand”. MJ undertook in socialism a sort of “merchandiser” work for the “Banat Folk Art” (Timișoara), with contracts conducted in Bucharest. Also within the “Banat Folk Art”, MM followed her apprenticeship stage in 1975-77; she says that the director of this cooperative used to borrow traditional clothes from the local museum, in order to provide the employees with a “model” for their work. According to IG's estimate, in the 1970's more than 4000 women were employed by the “Arta Casnica [Home Art]” cooperative in Breaza-Muntenia (18).

As seen above, the cooperative folk-production was sold by the *state artisanry shops*, which contributed among others to the specialization of some sellers in the domain of the peasant traditions and artefacts. As seen earlier, IG worked in the 1970s within the collections of a Romartisana store. MP speaks about her “lifelong pleasure” to work for 30 years in such a “distribution unit”, in which under socialism “only the items made by the [authentic] folk artisans were brought”; on such a basis, she engages today collaboration with “all the artisanry shops in Bucharest”. VKR has learned her “shuttle-lace” craft from a Saxon she-seller in a store of artisan from the Agnita town.

The *ethnographic museums* and the *ethno-folkloristic festival “Cântarea României”* [Homage to Romania] are further arenas for the artisanship display under communism. In the 1970s at the Village Museum in Bucharest, and since 1983 at the Astra Museum in Sibiu, the folk fairs became a regular event in an institutional framework devoted in theory to collection, conservation, and exhibition of the peasant traditions and “material culture” (19). The mask maker IA remembers the audience of the Village Museum fairs before 1989.

The Folk-Artisans' Fair was not lasting three days [as nowadays], but ten. Staying so long in the museum became monotonous at times... Since artisans brought with them their tools and carried out demonstrative work for the foreign tourists, the coaches needed to wait at the gates of museum (they queued up to the Triumphal Arch [some one-kilometer away]), just to watch us! At present, you hardly can see a [foreign tourism] coach in two or three days...

(18) According to IVP (Director of the Timișoara Museum), the craftsmen's employment in the socialist cooperatives of artisanship would have assured them a “[professional] status” and pension rights.

(19) PP (Director of the Village Museum in Bucharest) remembers that it was the Village Museum that also established before 1989 the “tradition” of the folk fairs set up in accordance with the holidays when Christian Orthodox saints are celebrated.

Ceramist FC confirms the above picture of the “coaches with tourists” and the foreign guidebooks that recommended Romania, as well as the “extraordinary sale” from the Village Museum, where his colleagues and he could have no respite for any more “demonstration” because of the tourists’ demands. Unlike the today’s situation, the museums offered accommodation for the artisans invited (EP). According to CP, many fairs took place in socialist Romania. EM asserts that “The Potters’ Fair” is originated in Pitești town since communism. Based on her uncle’s memories, ZMB says that prior to 1989 more exhibit rooms existed in the museums, and that probably there was a better selection of artisans for the fairs. A different view here is that of GS and VA; they (who live in North Moldavia) claim that “exhibitions” [the folk fairs] were rather sporadic in the socialist past, since authorities sought to control the artisanship as a “profit-making resource”. Accordingly, GS mentions that tourism was little developed because of the difficulties in crossing the border. While claiming that the museums were “better managed” in socialism, potter MDen also recognizes that the transportation of his items to the fairs was particularly problematic due to the gas shortages.

As for the “Cântarea României” festival, it began in the late 1970s, with three main “phases”, the “mass” one, the district (or regional) one, and the “republican” [i.e. at the national level] one (ND). Ceramist ND evokes the “committees of specialists” who awarded him “titles” of “laureate” in the district and national phases of festival. APC attended the festival since 1977; he denies the presence of any state censorship, and does insist that “many values were promoted [in socialism]”, as evaluated by “specialists”. According to MM, the festival requested the making of many folk costumes by the “Banat Folk-Art” cooperative. Participation to festival was not limited to one’s strict traditional specialization, which allowed for IG’s presence not in weaving (her craft), but within a chorus, or a “vocal group”. Similarly IA took part to the festival together with a folk-theatre trouper and an ensemble of folk dance from his region, Neamț. In other cases, however, the craft specialization was essential. The violinmaker DC says he would have been “continuously exploited”; thus, an engineer-in-chief asked DC (at the request of the local party secretary and by the invitation of municipality) to attend the festival, in exchange for a daily allowance and a workday paid. Another workplace case of collegial support (and pride for the “diplomas” awarded) for participation to festival, is that of woodcarver DC. The “naïve painter” IA remembers that he obtained the most of his “golden, silver, and bronze” medals prior to 1989, as he was present to any “Cântarea României” festival. Craftsmen like SA, VT, ȘC’s brother, FC, TBus, and VLin were similarly given prizes and diplomas of festival. A critical (though singular, however) attitude towards “Cântarea României” is that of woodcarver VMold.

As for me, I attended with pleasure [the festival], there was plenty of work and cultivated people who, besides the politics, did honestly their job. Such people were also in our county, Dâmbovița... Later on, the authorities forced the note, which disturbed me and made me not to participate any more... A moment came when – I would sincerely say – I was expected to write even on the wooden spoons I was making, “Long live, the Communist Party!”

In a way or another, the craftsmen’s vision on their past in the communist times reifies or disavows the above institutional frame of artisanship practice. As a matter of fact, the craftsmen’s retrospective of socialism is often contradictory and “polyphonic” since it stems from diverse personal experiences in the past, but also from different evolution of the same persons after 1989.

Under the communist regime, the *authorities* would have sought “to support the gifted artisans”; the folk art was also “well known” (IM). Similarly, IA claims that authorities were concerned with “the promotion of the folk artisans”. According to weaver IG, before 1989 the people preserved their traditional customs, including the church rituals. The icons painted by ȘC’s brother (who was a laureate for three times of the “Cântarea României” festival) were best sold in the socialist past. “Times were better than today”, tells us potter MAP, since in the 1980s her husband sold conveniently in the urban market the pottery he was carrying by his car. MR argues that while communism was generally restrictive, in the domain of art political “interdictions” were absent, and that everybody was allowed to

work what s/he liked. VLin remembers the high demand of costumes before the winter feasts, and that a “veritable competition” occurred among the clients of her craft. Several artisans (DC, FM, VT, and VB) issued their licenses in private craftwork since the socialist times.

ND refers to the informal hierarchy (forged by the official ideology) which had had at the pinnacle the “factory worker” and only at the pedestal professionals like the “pianist”, the “ceramist”, and the “writer” – all these seen as “workers” too. “We were not allowed to sell in the art galleries”, says the icon-painter SB, “[as an artisan] we only could work for our relatives, acquaintances, and friends”. GS evokes how she had to hide the basket with her painted eggs, to escape the fines that authorities inflicted for private lucrative work. Similarly, NM (as well as FB) mentions that the sale of icons such as he paints was not allowed prior to 1989, and that, as a result, the distribution of such “goods” was conducted secretly. Artisans like APC and VT carried out their woodcarving in the conditions in which they also worked (in terms of “registered” profession) as miners. IA remembers the “obligation” that artisans would have had to attend the museum fairs. DC faced sometimes the police intrusion over his public representations of folk music played by violin. In VA’s village, the authorities did not know that weavers worked at their home, whereas the sale of local items in other areas was forbidden. “[The socialist] Times were hard!” complains IM: “there were no tourists and no one to whom one could sell [wooden hogsheds]”. In socialism, there were no other fairs than the local ones, which were set up by four or five villages (VL). According to MP, since the folk-art items were made by cooperatives, “one could not work on his/her own”. VMold shows that the forced industrialization before 1989 caused the abandon of crafts in his native area. To be licensed as a hat maker, VB (as well as potter AF) needed to pay a share from his production to the administrative centre of his county.

How to consider the aforementioned contrariety between the craftsmen of today as regards their biography and work in the socialist economy? No doubt, artisanship was popular under communism, as well as it preceded and survived it. Such “popularity” was obviously shared among the artisans, the public, and the authorities. Artisans simply discovered the market potential of their crafts, to the extent in which manufacture and distribution of artefacts flowed beyond or behind the state centralized economy of the folk cooperatives and artisanry shops. The craftsmen’s public began appreciating the variety and dynamics of the artisanship industry and competition in times of a planned and serial production and economic shortages. Authorities acknowledged the propagandistic resources to draw from artisanship, which was materialized in the “folk fair” museum program and particularly within the “Cântarea României” national festival.

For several reasons, however, this apparent “joint interest” was ephemeral. First, the communist authorities’ “support” for the “folk art”, as well as the “convenient” conditions of distribution on the socialist markets came soon in contradiction with the political control and ideological program of socialism. Second, while the craftsmen’s “market” interest became more and more compatible with the “variety” interest of their audience, the “assistance” from the part of authorities was to be felt in terms of “interdiction”, “inequity”, “obligation”, and so on. Third (which will be discussed in the “market economy” chapter), after 1989 the artisans were to engage on a competitive market, with different and sometimes opposite conditions and degrees of success, and accordingly with divergent interests and perspectives, including the remembrance of communism.

FC does dissociate his own “activity” and “identity” from the communist epoch during which the roots of his work grew.

I am not interested in what [politically] occurred in the past, but in what pertains to my own activity... While communism did what it did, and it was erased – which is very well, I had nothing to do with it -, I cannot erase my identity as well [...] It was a time when I worked and I created; my value of today is originated in that epoch... Of course, communism was evil for others, and what it [generally] did was evil, but since I had no connection to it...?

In FC's argument, the "work" and "creation" should not be consistent with the political context in which the artisan's "value" is given birth. Such a "selective memory" is however coherent in that it suggests a kind of bifurcation between the agendas of artisanship and socialism – even if these agendas were initially defined as homogenous, at least in the "folk" ideology of both of them. In fact, socialism failed in autarchy, uniformity, and centralism while artisanship evolved toward open commerce, diversity, and private authorship. The young artisan AT is here even more explicit when she explains how her family lived the "political change" from 1989.

Also during socialism, my parents lived as craftsmen. My family did not feel the "political system" or the "political change" of that period... Well, this should perhaps be taken more economically than politically... I don't know what communism [signified] for us... You can see this small "village" [i.e. the peasant houses from the Astra Museum, Sibiu]: when we come here, nothing of what is outside exists for us any more, and this is how we generally live...

THE MARKET ECONOMY

Disjunction occurred between artisanship and socialism has been supposed to open new perspectives for the craftsmen's market enrolment. From a strict economic viewpoint, artisans took the ancient regime's autarchic politics as incompatible with their exchange needs, which led to multiplication of the folk fairs with the commercial transformation of most of them after 1989. In building up our working hypothesis for the market economy among craftsmen, we particularly inferred the "transitive" (rather than any clearly defined and properly functioning) character of such a framework.

A series of artisans describe the implications that political change has had over their craft activities after 1989. Once the 1989 Revolution came, what ND decided to do was "not to work any more in the factory", but to found his home workshop in ceramics. NM was to lose his factory workplace because of "economic restructuring". According to CP, many of his pottery colleagues needed to change their work profile after 1989, and "to return to clay [pottery craft]". Artisan VL discovered the making of wind-instruments when aged of 37, in conditions in which he had found no proper workplace in his engineer specialization (a similar "conversion" from engineering to craftsmanship is that of woodcarver ZMB). EP says that, since socialist factories have closed, he cannot find any more the colors used in his pottery decoration. AF, IG, MDen, and VT describe similar difficulties in their raw-material supply.

However, we are not concerned here with further "macro-economic" phenomena (like unemployment, inflation, and corruption) which delayed until recently (autumn of 2005) Romania's recognition as a "functional market economy" by the Economic Commission of European Union. Our interest is to assess the economic potential (and limitations as well) of artisanship – accounted for as a "craft-and-market" process – in relation to governmental-based institutions such as municipalities and the centers for "promotion and conservation" of folk-culture, as well as to private "beneficiaries" like shops of artisanry, "folk"-specialized restaurants and warehouses, hotels, etc.

In what follows, we shall describe some of the craftsmen's strategies and mechanisms for distribution and exchange, as well as their commercial relationships with the above "partner" institutions. We seek to emphasize the similarities and differences occurred in the artisanship market enrolment into both state and private sectors, and, on this ground, to establish the degree of patronage and/or autonomy in the two kinds of "partnership".

There is much concern among the artisans with some "ethics" of trade (which in fact is broadly relevant for the post-socialist conceptualization of the market exchange in Romania). Thus, MJ claims her heart is "broken" when she happens to negotiate with Romanian customers lacked of purchasing power; so she prefer in such instances to lower her prices. Some artisans come to the fair followed by

their child apprentices, to exalt “the noblesse” of icons made by children (SB) or simply “the children’s joy to attend the fair” (EU). Other craftsmen feel themselves indebted to provide with “[folk culture] education for the public” (VMold), or not to make “bad education of the public by practicing prices too small” (AT)! Icon-painter NM is suggestive for the extent in which artisanry should not be conceived aside the ethical implications of market relationship.

Someone from a monastery told us [the folk icon-painters] once, “You who are at the same time ‘artists’ and ‘artisans’, will be judged for two times: once for what you did in your civil life, and once more for what you, as artists, put on the stand for the public!” Well, what we put on our stands is a [spiritual] “food”.

Probably as a reaction against such “moralization” of trade, many accounts of artisans highlight the competition already engaged either between them or with other folk-fair players in Romania today. OD realistically defines market economy as a sort of “jungle” in which one has to be able to get through, or to know what way to follow in order to sell his/her “products”. Artisans such as ND and MP vituperate against the “Chinese commodities” which abound in the “folk” fairs, alongside the peasant artefacts, as well as against the fine artists who make “unfair competition” for the craft production. “Unauthorized copy” or “theft” of decorative models is another complain of artisans (AN, NM, VLin), while sometimes the defense of one’s market interests is argued (VL) by “his natural manufacture” unlike “the other’s artificial modification” - of [reclaimed traditional] artefacts. In SB’s terms, market economy means to make your “commodity” in advance and to assure some “stock” every time, and also to present “high-standard” objects to customers. While AG complains about her unsold increasing commodity at home, several artisans (DM, EP, FB, IG, and MJ) suggest the lack of stock (and of technical possibility in artisanship to assure one’s stock of artefacts) as a cause of their irregular market attendance.

Artisans make use of diverse promotion methods and materials, such as the compact disk (ND), and the web site (IG, VLin). Craftsmen like TBus, VLin, and VMold describe their collaboration with the television or broadcast radio posts. Similar projects of promotion via Internet are those of MR and VA. EV has edited a book she wrote on her maize-leaves knitting in Bessarabia. Advertising is generalized among artisans by means of their visit-cards (AG, AN, APC, AR, AS, AT, CP, DC, DG, EM, EP, ES, EU, EV, FB, FM, GS, IA, IG, MJ, MDen, MM, MPop, MP, NM, OD, SB, ȘC, TB, TBus, TE, VA, VM, VKR, VL, VLin, VMold, and ZMB). Another form of publicity (with knowledge needed in computers and photography) is that of personalized folders or printed folios (APC, FC, IM, MM, and ND). When attending the folk fairs, EU, VKR, and SA, set their artefacts together with labels that contain their personal data and trademarks.

Investments as a trading strategy are effective in the case of artisans like VL (who contracted a bank loan of 300 Euros to afford the making of his artefacts, as well as his participation to the fair) and FC (who spent around 300 Euros to cover his travel expenses to and from the fair). Also as an “investment strategy”, some artisans (SB) say they plan to open their “pensions” (tourism houses), defined as compatible with their craft and exchange needs. TE has even set up such a house, which he hopes to manage together with his daughter; in 2005, he hosted at his tourism house a “folk-creation workshop” patronized by the Association of Folk Artisans in Moldavia. Another tourism house is that of VLin; she takes this as an opportunity to sell artefacts from home, in lieu of “carrying them” to fairs. ZMB has similarly opened up her “home museum” in Brașov.

It is an “open-house”, a museum-house [...] not large enough as a tourism house, but a house to pay a visit, and where everyone is welcome to admire the collection of ancient objects, which is a collection made by me. Equally important, my [woodcarving] workshop can be visited as well. From the very moment when people will see how an artifact is made... their opinion will completely change!

As regards the sale process, MD claims that among artisans, prices are negotiable, thus “not fixed, as in the shop”. Price in artisanship is generally made by market transaction (NM). According to APC, his clients would expect “100 different prices for the 100 types of wooden patterns” he makes; however, APC claims that his work is “the same” for all the products he sells. Artisans like MP

describe how a small price of one's artefacts may give birth to the clients' suspicion about that craft low quality. A trading strategy among some craftsmen is the exhibit-for-sale of several types of artefacts. in lieu of a single specialized model. Some artisans (VA and MAP's husband) who get demands are given a part of their due rights in advance (for example, a share of 30% in VKR's case).

Local sale (at one's village level) is often mentioned among craftsmen (AF, ES, GS, IG, MN, and VB). All what VM expects is simply to perform his basketry at home, and that clients come and buy what he makes there... Under the assistance of local church, EU has set up exhibits-for-sale open to co-villagers, in favor of her juvenile apprentices in egg-painting. Except for MAP's case (when reporting the local use of her pots by old animal breeders), also the local sale of artefacts is usually destined to remote customers. SF has thus been paid visit by tourists coming from Hungary, Slovakia, and Germany. APC says that a single tourist group happen to buy from his workshop more than he can sell at two folk fairs (one APC's "home-made" demand is that of an Army general who once paid 7000 USD for artefacts) (20).

Wholesale is habitually seen as contrasting with the artisans' slow working schedule (EP, ND). Artisans resort to it when they hurry to go home, at the end of a fair (AF, CP), or simply in order to sell more "commodity" (ES). However, wholesale is at times appreciated for permitting the "cash circulation" (IA). VM does accept to lower his price with 20% when wholesalers undertake his "commodity" (21).

Artisans are sometimes given demands from the state political institutions, such as the Ministry of Foreign Affairs (MP and VMold). Municipality is one of the most constant partners for artisans (APC, IG, IM, and VKR). ȘC evokes his presence at a Câmpulung municipality meeting of local patrons of tourism houses. VMold describes the fruitful collaboration he engaged with the Moreni municipality as regards the approval he needed in order to open up his home workshop. FC is an employee of the Rădăuți municipality, as he leads (in exchange for a 100 USD equivalent salary) a group of juvenile apprentices.

Another governmental "partnership" for artisanship is that of the so-called "[district-based] centers for the promotion and conservation of folk culture", which is said not to always be equitable for artisans, but which is however often mentioned. According to EP, what such "cultural" authorities do is to emphasis the local tradition of the "Vlădești pottery", with no support for craftsmen, however. To engage collaboration with the Baia Mare cultural centre, VB has been requested to provide practical prove of his hat-making craft. APC believes that the political membership of some cultural centers' directors would impede their real collaboration with artisans. Nevertheless, APC engages collaboration with the Galați cultural centre; he also leads a team of children who are learning woodcarving through the "Mihai Eminescu" Cultural Centre. Another collaboration with the "Eminescu" Centre is that of DM. The Bistrița Centre usually pays visits to TB's home as when buying some objects, or when guiding the tourists. Artisans like DC, NM, and VKR are included in the "database" of the cultural centers in Oradea, Alba, and Brașov, respectively. VT mentions the support he benefits for his transportation expenses from the Hunedoara cultural centre. With support of the Neamț cultural centre, IA has traveled (together with the local folkloric band) to Poland and Bulgaria, as also did TBus in Austria, Hungary, and Czech Republic (thanks to the Vâlcea cultural centre). In Bessarabia, EV has as a partner the cultural centre from the Orhei town. Another issue described in the artisans-cultural

(20) In CB's terms, what occurs in Romania today at the level of the folk crafts is a "replacement of the ancient paradigm of the peasant production for local consumption" with the "new and modernised household-farm" within which "the workshop is a traditional element (even though it is modernised as well, such as the electric potter's wheel) as regards the decoration or colours of products."

(21) Wholesale is blamed by CEU (director of the Suceava Museum) as a practice responsible for the resale of artefacts by specialised middlemen who would previously buy them from the craftsmen. In such situations, craftsmen are disadvantaged by the lower prices of middlemen.

centers relationship, is that of the so-called “gifts of objects for protocol”, which some local centers expect them to make (VL, TBus, FC).

NM and SB engage collaboration with the “Union of Fine Artists”, as when using galleries to sell icons they paint. Painter IM has developed collaboration with the “Alexandru Sahia” Documentary Film Studio in Bucharest. Thanks to the private sponsorship of a business centre in the Cluj city, APC has visited countries like Poland, Italy, Finland, and Spain. Similarly, a patron from Cluj has sponsored DC for travelling to Serbia, together with several other artisans and with a folk-dance band.

Mask-maker IA enumerates several private partners in the distribution of his artefacts (tourism centers, artisanry shops, restaurants and inns, etc.); in 2005, he succeeded to sell not less than 253 masks through the tourism centers. TB gets often demands from artisanry stores in Cluj and Bucharest. Similarly, weaver MP comes to distribute her artefacts through several stores of artisanry in cities like Bucharest, Caransebeş, Iaşi, Baia Mare, as well as in the Black Sea-bordered town of Constanţa; further artisan shop demands are those of SA. Some of AN’s “folk-worn puppets” are addressing the “Transylvanian House” restaurant in Cluj, as well as artisanry shops and even the airports in Bucharest. Other demand from restaurants and hotels is that of OD.

Ethnography of market artisanship is especially relevant for the artisans’ trading orientation toward multifarious state and private “partners”. However, this is not to interpret the post 1989 craftsmanship as a wholly “modernized” pattern of exchange with the urban society. As seen above, even if the market economy requires the intensification of one’s productive work, artisanship continues to essentially draw on a “slow working schedule”, which of course should be first understood as a “technical” condition in the making of one or another artifact. Could also such a work particularity be suggestive for the craftsmen’s uncertainties when facing the open commerce and competition? We would identify here a kind of “traditional heritage” in the artisans’ market behavior. When craftsmen like ND and VMold denounce artisan as “an industrial branch of folk art”, they implicitly express a still persistent “worldview” according to which values like “traditional authenticity”, “folk-art uniqueness”, or “folk-culture purity” should not interfere with facts such as “commodity supply”, “serial production”, or “wholesale” – as if these facts were not only unknown, but also opposite to the artisanship *esprit*. The same significance – “refusal of global economy” - bears some artisans’ choice for doing their crafts at home, under the assistance of ancestral institutions like the church, or for the localized demand of co-villagers.

Nevertheless artisans also display what could be called an “incipient market specialization”. Information about utility in the making of one’s “folk-art stock”, as well as about the payment in advance of one’s due rights in artisanship, is important with respect to some change in the craftsmen’s vision on their work profitability in times obviously different from what they had done in socialism or at the level of their native villages. “Stock” must probably be seen not so much in the terminology of industrial production and distribution, as in relation to the rural division of labor and the seasonal character of the agricultural activities. Likewise, “anticipated payment” is to correlate to the local needs of raw material supply. But both stock making and anticipated payment do imply calculation – not only “creation” – in craftsmanship. Strategies for promotion, as well as investments in materials and tourism houses, are here further operations in the process of the craftsmen’s “market apprenticeship”. Advertising and tourism make of course an industry external to one’s village “ancestry” and customs. However, they are adopted in craftsmanship as a consequence of the artisans’ familiarization with the urban markets and marketing. The wholesale meant to enhance one’s “cash circulation” is another achievement among the “folk” artisans. After the socialist division between the “[folk-art] cooperatives” and the “artisanry-profiled shops”, artisanship increasingly builds up (or rediscovers?) the meaning of the “craft-as-trade” or the “craft-through-trade”.

Between their “traditional heritage” and “incipient market specialization”, artisans are developing, as seen, various exhibition and distribution arrangements with state and private “partners”.

In this regard, we can outline distinct types of partnership. On the one hand, craftsmen are engaged in some “bad partnership with state [cultural centers]”, which particularly consists of the “political membership or dependence” on local “cultural” authorities as well as on the “protocol” services that such authorities expect from artisans. On the other hand, there also is a “good partnership with state [municipality and cultural centers]”, which means assistance for the artisans’ manifestations, salary, practical verification, supply of tourists, sponsorship for transportation, and travel abroad. As for the artisans’ relationships with private persons and institutions, they seem this time to deal with a “good partnership” mostly, including hosting for exhibits, distribution of artefacts, sponsorship for travel abroad, and film promotion of the artisan’s work and products.

Our conclusion is that the partnership with the state authorities - which certainly are important providers of services or facilities for artisanship - is more probable to favor the “patronage” over the craft production and distribution, taking into account the fluctuant relationships that artisans engage with the “cultural centers”. Instead, the partnership with the private “shareholders” is more consistent with the autonomous trends in the artisanship process, which especially comprise a “joint interest” in the commerce with artefacts through the “incipient” market strategies we have described above. As previously seen, what we call here “autonomous tendency” is a more general phenomenon in artisanship, which also includes innovation and stylization in relation to one’s “tradition” and ‘folk art’, and may probably reveal some “authorship ethics” among the craftsmen.

THE FOLK-FAIR

As hosted by ethnographic museums, the folk fairs constitute the main “cultural scene” where the peasant “traditions” and “folk art” are displayed in front of an urban audience. In fact, the very notion of “fair” is intriguing when it matches the “museum” one. Folk fairs in Romania have been reported since medieval times (see note 9), but they were institutions of peasantry only, with no cultural assistance from the state, the church, or the nobility. As will be seen, the twentieth-century (ethnographic) museums in Romania were for a long time assigned specialized tasks of patrimony management, and not popularizing or “cultural revival” functions.

In our study, we are interested in discussing the market character of folk fairs (which seems to prevail over the museum programs of “folk-culture” custody). This is to examine the trading metamorphosis of “artefacts” into “products”, and of “tradition” or “folk art” into “commodity-defined goods”. We also seek to understand the effectiveness degree of some market strategies among craftsmen, as well as the market social organization of them.

A series of important factors seem to accurately indicate the market character of the folk-fair artisanship. Among such factors, we mention the artisans’ seasonal working schedule, their collectively-shared definition of “collegiality”, the national-scale of the folk-fairs network, and the openness toward other “market” frameworks in Romania (particularly, regional and urban festivals).

MP suggests that the museum-hosted folk-fairs agenda during the main Orthodox feasts of the year (Christmas and Easter, days of saints like Peter and Paul, Elias, Holy Virgin, Day of Holy Cross, Saint Demetrius, and Saint Nicholas) would reproduce the peasants’ traditional calendar and alternation of work and ritual time. At times, craftsmen describe their seasonal division of labor between artisanship and local farming activities, which they need to schedule rigorously in order to attend spring, summer, autumn, and winter fairs (for instance, AR, IB, MAP, and TB). Other artisans (CP, VA) argue their interest in the seasonal rotation of their crafts in terms of winter timing necessary for the home manufacture of objects. VMold depicts the atmosphere of the folk fairs in the past, when farming products, wooden artefacts, and pottery were usually brought and sold together. Perhaps as a reminiscence of such traditional markets, some artisans are engaged into “barter” transactions during

the fairs of today, as when ZMB exchanged one of her wooden artefacts for a folk costume made by a colleague, or when TBus offered a wind-instrument for a table cloth.

CP and IB argue their advantage to sell at the fair, in comparison with the small-priced transactions at home. In general, craftsmen recognize that the museum folk-fair is the proper place to meet their clientele (ES, MD, SA, SB, and VB). According to OD, a museum folk-fair also operates a “selection of [craft] values”, to the benefit of public. IB remembers that in the beginning of 1990s, many fairs were open to any craftsman, even with no museum invitation needed, while nowadays artisans face new hardships (especially the requirement to found their own trading society in order to be allowed to commercialize objects under the museum custody).

The most nominated folk-fairs among artisans are those hosted by the Bucharest Village Museum (28 references), the Sibiu Astra Museum (27 references), the Bucharest Museum of Peasants (25 references), the Oradea Museum (15 references), the Suceava Museum (10 references), the Timișoara Museum (6 references), the Brașov Museum of Bran (5 references), the Câmpulung-Moldovenesc Museum (4 references), and the Brașov Museum (3 references) (22). Several craftsmen point out the commercial potential of the Bucharest museums (EP, VA, VMold, and ZMB). Other folk fairs mentioned by artisans are located in Iași (14 nominations), Cluj (8), Constanța (6), Craiova (4), Botoșani (3), Mănăstirea Humorului (3), Pitești (3), Arad (2), Deva (2), Târgu-Mureș (2), Târgu-Neamț (2), Vaslui (2), Baia Mare (1), Bistrița (1), Bufta (1), Buzău (1), Curtea de Argeș (1), Focșani (1), Pașcani (1), Rădăuți (1), Râmnicu-Vâlcea (1), Roman (1), Reghin (1), Sfântul Gheorghe (1), Sighișoara (1), Slatina (1), and Vatra Dornei (1). EV (artisan from the Republic of Moldova) attends mostly the fairs from the towns of Orhei, Bălți, and Chisinau (23).

A recurrent opinion is that of the folk-fair “large-family atmosphere” among artisans when they meet each other and exchange information, craft working models, and impressions about their work (DC, DM, DG, IM, SA, SB, MP, MR, ȘC, VKR, and VL). EV equates her participation to the fairs with an “exchange of experience”, in that she finds there ideas difficult to imagine at home. IA speaks of his “kindred” colleagues from the folk fairs. Such a “corporate” self-representation is particularly associated with those fairs when (in the 1990s) the craftsmen’s participation was smaller than today, and when their cohesion would have been “stronger” (ZMB). MP claims that museum folk-fair is not (due to artisans’ “collegiality”) a place for “competition”.

I think there is no real competition [among craftsmen] since customers there are for all of us. The customer comes and sees many objects, and he will choose what he wishes; maybe he would need some of my objects or something else from my colleague... So I think we artisans are rather colleagues, than rivals... It is true that [...] when we see one of us bringing to fair something new, we all will try at the next fair to present a novel, astonishing, and interesting thing. This is indeed “competition”, but an artistic one...!

Artisans rhetorically use to oppose the museum-fair to urban open-air markets (APC, CP, DC, IA, MP, NM, SA, TBus, and VLin). ND sees the markets as sites where “China-made [serial] objects” and “plastics” are usually found. However, several artisans also mention markets and diverse other places and opportunities to sell their artefacts in the city. Thus, they take part to municipality-hosted folk fairs (CP, DM, and FM). GS is present at the “Beer Festival” held in Timișoara. Weaver MD attends the “Golden Stag” international music festival in Brașov. FM reaches the 1812-dated “Manuc Inn” in Bucharest. MJ and MM are usually invited to urban feasts like the “Festival of Hearts” and the “Harvest Day”, in Timișoara, as well as to the “Days of Timișoara” (another “Harvest Day” fair takes place in the Moreni town, cf. VMold). SA is participant at the “Days of the Iași City”. NM travels with

(22) Notoriety of museums is also associated with their advertising investment, which is generalised as a market strategy of all the museums concerned here: radio and TV publicity, along with banners and promotional leafs (CEU), radio and TV, printed media (PP), Astra Film studio, tourism agencies and hotels, and TV (CB).

(23) The general policy of museums and municipalities in hosting the folk fairs is to invite artisans from all the ethnographic areas of Romania. For example, the National Festival of Folk Traditions (Astra Museum, Sibiu) brings together 400 craftsmen of which 100 from Transylvania, 100 from Moldavia and Moldova, 100 from Wallachia, and 100 from Dobroudja (CB).

his painted-icons to the “Muntele Găina” ancient folk-fair (in the Transylvanian Carpathians); DC is another artisan participant to this traditional fair. VKR has attended international folklore festivals in the towns of Târgu-Jiu, Târgoviște, and Caransebeș. According to EV, in the Republic of Moldova, similar folk fairs are those held in the “Day of the Bălți town” and during the “Wine Feast” in Chisinau. Sometimes one artisans’ participation is said “not to fit the festival profile”, such as in the case of weaver AN at the Sighișoara Medieval Festival in Southern Transylvania. Instead, woodcarver TE does include the Sighișoara festival (along with the “Wine Festival” in Târgu-Mureș) in the agenda of his folk-fair involvement. FB has attended (and has been awarded a prize) at the “Festival of Painted Eggs”, in Ciocănești-Suceava, while VB is present at the “Chestnuts Feast” in Baia Mare. FC plans to reach a Bucharest-based “Fair of Bread”. Other similar “festivals” of interest for artisanship are “The Folk Young-Men of Brașov” and the “Garlic Festival” in Botoșani (OD) (24).

Artisans generally explain their presence at the fair by need of demonstration for visitors in order that “customers understand why we ask their money...” (VKR) (similar “demonstrative” sessions are those carried out by TBus and VL). VMold says his habit is “to narrate” for his clients the “fireplace-icon story” (that is one of his artefacts). According to FC, in his “first working phase” the “[folk] creator” is satisfied when making qualitative objects; in “the second phase”, however, he “has to sell [the artefacts]”. Instead, VM claims that “I dislike selling the commodity I make...” Moreover, unlike his wife (who is “rapacious”), VM happens to reduce his prices. On the other hand, when the artisan and firm holder AN leaves her artefacts under the museum custody, she establishes “good prices”, so that sale will be made even with the museum commission included; she calls herself to be a “business partner” of museums. In general, craftsmen take the price making as their trading right, as a result of market negotiation (MP, NM, and OD), or as a placement within the general price trend of a given fair (EU), with a refusal of the museum intercession (FC, TBus). Sometimes, however, museums are claimed to “advise” the artisans when the prices they set up would be “too small” (IA, VMold).

Craftsmen like AF, FM, OD, and TB label “commodity” the artefacts they bring to museums, or which they leave under the museum custody. Market calculation within the folk fair is sometimes denied, since according to NM, “it should not be proper to negotiate the price of an icon...” On the contrary, ceramist OD’s viewpoint is that “since this is a fair, our commodity must be negotiated as such!” Notwithstanding such a tension between what “is”, and what “should not become” commerce (also present in the discourse of IM and DG), IA succeeded to sell not less than 60 masks at a three-days fair of the Museum of Peasants in Bucharest. Likewise, DM sold more than 100 wooden artefacts in two days, while MM once sold 24 little wallets. MP usually deals out “20, 30... or 50 [folk-worn] puppets” for the artisanry shops. Such wholesale is not regular among the craftsmen. MAP says, for instance, that her family association’s “commodity” is not in demand within the Astra Museum. DC and FC are similarly skeptical as to the real “purchasing power” of their folk-fair clientele. Another motivation for retail trade is that of the craftsmen who need long time to make their artefacts (IB, ZMB).

A major concern among artisans is the transportation of their artefacts to the fairs. A series of craftsmen make here use of their personal cars (AF, AP, AN, CP, EP, EU, FB, IG, MDen, MJ, MPop, ND, NM, TE, ȘC, ZMB, VMold and VT). According to artisans like IA, EV, VKR, collaboration in the transport payment is another possibility for reaching a fair.

Many artisans come to the fairs followed by their relatives, including the ego’s father (AT), brother (ȘC), wife (APC, CP, EP, and FB), son (DM, FC, and ND), daughter (MJ), and granddaughter (GS). A family’s division of labor is effective in VM’s case: while he attends the Suceava museum-fair, his wife is present at another fair, in the Roman town. TB and SA make their artefacts with their

(24) In the summer of 2005, the folk fairs were relocated from the city centres to the ethnographic museums in Suceava and Timișoara, which occurred at the request of the local municipality councils (CEU and IVP). In both cases, the directors of the above museums contend that their institutions would “protect” in such way the artisans and the folk art.

spouses' help; besides, the artisans' spouses will remain at home for farming work, while they leave for the fairs.

In the above phenomena, artisanship appears to reflect the "market-orientation" of peasantry toward the cities, in the framework of a production-and-exchange process that depends on seasonal labor organization necessary to provide and diffuse the "commodity" demanded by the craftsmen's urban and foreign clientele. Manufacture and sale of artefacts are also adapted to the seasonal tourist presence, as in the case of the summer fairs and festivals in Braşov, Sighişoara, Gura Humorului, and Constanţa (EU, TE, VKR, and ZMB).

The folk-fair institution in contemporary Romania is the urban "delivery unit" the artisans envisage for distribution of their "products" at a regional or national scale. Participation to local folk-markets only is quite rarely reported, either in the case of the "small museum fairs" from Timişoara (MJ, MM) and Suceava (EU, MAP, ŞC), or in that of the "large fairs" from the Sibiu Astra Museum (DC, EV), the Bucharest Museum of Peasants (SB), and the Bucharest Village Museum (MP, MR, OD). Instead, majority of craftsmen inscribe themselves into a national circuit of museum-based folk fairs and municipality-hosted city feasts, as well as tourism festivals (APC, AT, CP, DG, EP, FM, IA, IG, IM, MDen, MPop, ND, SA, TBus, VA, and VMold).

As a result, the "folk fair" is to be seen as a market framework that extends artisanship beyond the museum more-or-less effective policy of "traditional values selection" or "revitalization" (25). Of course, the museum fairs are (due to reasons to discuss in the following chapter) claimed to best meet the artisans' formal commercial needs. In many respects, however, the craftsmen's network of urban diversified-location fairs seems at least equally consistent with the ecotourism industry in socialist and especially post-socialist Romania. DM's membership in ANTREC (Romanian Association for Ecotourism) is relevant as to such development of artisanship.

As we are ANTREC members, the Association invites us as to attend specialized fairs it sets up for the foreign tourists. [...] Thus we took part to a fair organized with support of the European Union [...]. We conduct the project of an itinerary for the private pensions associated with ANTREC, which will be advertised within an international exhibit.

We have mentioned in this study several types of "membership" among the craftsmen, including organizations like the Association of Folk Artisans (AFA) and the Academy of Traditional Arts (ATA) (Sibiu), the Union of the Fine Artists (UAF)(Bucharest), and the "Association of the Amateur Painters" (AAP)(Alba). Of these associations, it is only the AFA and ATA that are linked to the museum framework of the folk fairs, while the non-governmental organizations like UAF, AAP, and ANTREC reflect another affiliation register of the artisans, at the level of private institutionalization and interests.

On such bases – of a state and private character – is also grounded the branch "collegiality" among the artisans. Do such metaphors as the "family" or "brotherhood" self-representation of the craftsmen's professional group account for any "guild" awareness in times of social and economic transformation in Romania? Probably they do. While it is still following diversified policies of planning and hosting the folk fairs by museums, municipalities, and NGOs, artisanship is expected to possible evolutions from a subaltern condition toward autonomous initiatives and sociality. This seems, at any rate, to be the meaning of the artisans' private trading strategies and resources when they are present at the folk fairs. As seen earlier, many craftsmen promote wholesale and the direct or "face-to-

(25) For the "salvaging" vision in the Romanian museography, see the situation of the Timişoara Museum, in the case of the acquisition of a pottery workshop, from a local village where the craft concerned had disappeared (IVP). Such approach is reinforced by the refuse of change in the folk traditions, since "nothing can replace a given tradition" (IVP). According to CEU, the "first mission" of an ethnographic museum is to keep "the trend of authentic folk art", which makes the artisans "to accept the critiques and take out their stands such improper products". CB mentions some "echoes" of the artisanship policy of the Astra Museum in Transylvanian villages where peasants start wearing again their old folk-costumes (for instance, while the church rituals) and learn their children folk dances, songs, and myths.

face” price-making, which is pertinent for their increasing expertise in the market exchange of “art goods”. The use of artisans’ personal cars for their transportation to and from the fairs is an example relevant for the craftsmen’s need to detach themselves from the assistance of their work by museums or other “sponsors”.

Some “projective” trading mastery in the market artisanship could also be inferred among those artisans who come to the fairs followed by their children (GS, SA) or juvenile apprentices (EU, SB). Most of all, specialization in commerce through the folk fairs is evident in the case of artisans’ family division of labor on the market. The family associations we have mentioned in the social framework of the “workshop-based artisanship” become this time effective also in the distribution of artefacts. As will be seen, this is the premise of a shift from the status of “client” status toward a “condition of reciprocity” between artisans and the ethnographic museums.

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM

We have noticed that the ethnographic museums in Romania were initially conceived for quite technical operations of collection, conservation, and exhibition of “traditional” and “folk” artefacts, and not for experimental anthropology (aimed at restoring or salvaging vanishing cultures), and even less for any “interactive” public entertainment. At its inception (1936 to 1940), the Village Museum in Bucharest hosted peasants that sociologist Dimitrie Gusti invited in order to create a “real” social ambiance for the traditional houses of museum. However, it was only in the 1970s that the Village Museum set up “the artisans’ folk fairs” (which will also be organised by the Astra Museum in Sibiu, in 1983), initially meant “to exhibit the national folk culture”, and later on (after 1990) also designed for “traditional [market] exchange”.

In the following, we shall refer to the “cultural-enterprise” development of ethnographic museums in post-socialist Romania, as well as to the diversified “marketing” techniques and services of them, as addressed to artisans and clientele. We also consider here the forms of “partnership” of museums with craftsmen, and the competition that such collaboration entails between the museums.

In most cases, museums accept artefacts under custody (to be sold by the museum store, on the basis of invoices also signed by artisans). This implies the payment of a 10% contribution for the craftsmen’s income tax (EP, CP, MM, VT), or for their VAT (GS, TB). Commission for the museum is another payment that artisans should calculate (AN, AT, DC, EV); according to FC, the amount of such commission raises up to 36% in the case of the Museum of Peasants. Many other artisans regularly leave their artefacts on the museum custody (AP, CP, DM, EM, FC, GS, IB, IM, IMold, MAP, MD, NM, SB, SF, VA, VM, VB, and VLin). MDen does appreciate that, by such a museum service, he needs no further efforts to sell pottery on his own. Some artisans, however, criticise the long term needed to receive the money from these museum-mediated transactions (three months, SB; one year, TB; two years, MJ; three years, FM, VA). MP remarks that, while the Astra Museum is prompt with restitution of money to artisans, the Museum of Peasants is rather late with this service. In VT’s terms, “it is not fair to leave objects to museums... I need money, and not to have my objects unsold for so many years...”

ND (the current AFA president) plans to develop the partnership between the museums and artisans, also with support from the Ministry of Culture. MPop (the AFA vice-president) has extended this collaboration at the level of the secondary school where she teaches, by inviting pupils to museums, as well as museographers to school. Some artisans have been, or are still, working as museum curators (IG, VL). As a “museographer” of the Tulcea Museum, artisan VL is invited at the fairs by his “colleagues” from Suceava, Galați, and Bucharest.

A series of artisans point out their necessity to receive an invitation from museums, which will allow their entry to fair (CP); invitation is also claimed to mention the craftsmen's duty to entrust one or two objects on the museum custody (TBus), as well as the entry tax to pay (OD). FM says she was not accepted at the Braşov Museum because of not having her invitation. From a similar reason, APC was not given access to the Oradea Museum. The craftsmen VM and EU know that another implication of omitting invitation is the payment of the vending place in the museum (26).

An aspect generally controversial concerns the taxes that museums request not only from visitors, but also from artisans. Many artisans contrast this to the times when they were offered accommodation and meal free of charges (EP, ES, and GS). EP is intrigued of having been "invited" and then urged to pay. ND's dilemma is that museums come to collect funds from visitors and artisans as well, even if the artisans are "the [museum's] source to attract the tourists". For AR, the Village Museum tax is difficult to afford, given his transportation costs from Suceava to Bucharest. MPop similarly thinks tax to be "not beneficial" for artisans coming from away. Artisans like SF and VB do cumulate the museum tax they pay with the amount of their travel and accommodation expenses, to make clear evidence of the hardships they cope with in attending a fair. MDen, TBus, and VA provide further disapprovals here, and ŞC even takes the tax payment practiced by some museums as a "transgression of the Romanian ["traditional"] hospitality"! FC's opinion is that artisans should be given 10% from the museums' revenues during the three days of a fair. IA complains he has to support all his costs during the folk fairs held by the Bucharest museums, while no taxes to pay are in Sibiu and Oradea; he also associates in his account the museums with the state authorities.

We the bearers and keepers of traditions should not pay [the museum entry tax]. We are not the same as the traders or merchants from the marketplaces... We are folk artisans who preserve traditions and transmit them from generation to generation; they [the museums] ought not to collect a tax from this. Moreover, we expect the authorities and government to help us...

There are, however, some artisans who accept the tax pay for museums, due to these institutions' organizing efforts and expenses, including the hosting of artisans (CP, DM, MD, SB, VKR, and ZMB). VMold correlates the museum fair to some "promotion timing", which therefore justifies the payment of a tax. MR considers it "normal" to pay a tax for such "products" (= artefacts), when compared to the taxes regularly imposed in the agricultural markets. According to other craftsmen (DC, IG, MJ) the tax cost is exempted for those who pay their dues for AFA membership. In the Suceava Museum, artisans say they are not expected to pay any tax once they are being invited to fair.

What many artisans recognize, is the museum facility they benefit of in order to be allowed to sell with no license (which would not have been possible in a usual market)(AR, MJ, MN, ŞC, TBus, and VL). However, other craftsmen consider the effectiveness of a "reciprocity" base in their partnership with museums (APC, AR, AT, FB, and NM). There are cases when one's enrolment in the museum folk-fair process is indebted to local museums, such as the Goleşti Museum (EM) and the Braşov Museum (VKR). In other situations, artisans contend instead that the very museum's existence is depending on them (VB, VLin).

Artisans like IMold and TB are given accommodation by means of the Museum of Peasants. MJ benefited of accommodation and meals at the Sibiu Astra Museum (as well as SA, in Bucharest and Timişoara, and VA, in Focşani). While in the field, I was offered – such as the artisans – accommodation and meal services thanks to efforts of the museums in Sibiu, Timişoara, and Suceava. Some artisans also mention the museum stipends for their travel expenses (MDen, by the Oradea Museum; VA, by the Focşani Museum; EU, by the museums from Vaslui and Suceava).

(26) Invitation the artisans receive relies upon the information the museums collect on the peasant traditions and their bearers. According to director CB, the Astra Museum holds a computerised "network" of more than 400 artisans; similar electronic databases are reported for the Suceava Museum (information on 150 artisans, CEU), as well as for the Village Museum (PP).

Another service of museums is the arrangement for craftsmen to attend festivals and exhibits abroad. Thus, the Ministry of Culture and the Astra Museum selected EP for an exhibit in Toronto, Canada. Under assistance of the Suceava Museum, AR went to Germany, on occasion of the “brotherhood” celebration between his town, Suceava, and the city of Augsburg. IG benefited of the Museum of Peasants’ support to recommend her admission in the Romania’s folk delegation for the Smithsonian Festival in Washington (1999). In its turn, the Astra Museum helped artisans like AT and VLin to participate at the same Smithsonian Festival.

The museum awards represent a further means to encourage the artisans (but also to maintain specialised craft standards, as considered “traditional”). AR is the winner of an “excellence” prize of the Astra Museum. CP’s award is the “Prize One” at the Ceramic Fair in Iași. EP was granted the 2005 Horezu [pottery centre in Oltenia] Great Prize. AT’s reward was a distinction in the framework of the “Olympiad of Young Artisans” at the Astra Museum. FB was awarded the Suceava Folk-Fair Great Prize (27).

Museums also set up free-of-charge “creation sessions” for children and adults as well. Artisans are thus invited to teach (IG, ND, TBus) or even learn the crafts (MP, SB). NM is critical about “those parents who want their children learn to paint and also to sell an icon, in the same day”. In his workshop from the Rădăuți Museum, FC allows for his child apprentices’ signature on the artefacts they make (28).

A craftsmen’s response to the above assistance and services is donation of their objects for the museum collections or shops (AN, AP, DC, EM, EV, FM, GS, MM, VL in, and ZMB), which some of them take as a kind of “promotion” (NM, SB). In other instances, artisans explicitly indicate the museum conservation or exhibition of artefacts they make and offer (APC, IMold, MAP, MD, TBus, and VA). They also claim to have offered their “most beautiful objects”, and which would “represent them” (EV, MP) (29). VMold leaves his artefacts on the “[museum] specialists’ choice”. VKR is registered as “donor” of 15 lace models in the collections of the Brașov Museum. However, “donation” is at times demanded by museums (IG, TB), or it is also equated with ... accommodation and meal, when artisans lack the needed funds (VA). EU’s and VM’s donation addresses the “museum organizers” or sponsors (30).

(27) According to director PP, the Village Museum awards the artisans “diplomas of excellence”, which do not represent labour or professional attestations (since approval of the Labour Ministry is needed for). However, the Department for Career Development of the Village Museum is currently working on a project meant to equate the museums awards with official labour qualifications (PP). During our ethnography, we encountered a single case (the Suceava Museum) in which amounts of money are also offered to artisans as “awards” for the quality of their crafts and artefacts (director CEU contends that amounts-as-awards represent “the best method” to sponsor the craftsmen).

(28) The revenues drawn from the summer “creation sessions” in the Timișoara Museum are destined to payment for the “artisans-as-trainers”, as well as for the materials needed during such events (e.g. wood and dye). According to IVP, 55% from the revenues of the smith-craft workshop in the museum are used to pay the artisans concerned, whereas 45% is the museum’s share.

(29) Interpretation that CB makes (from the museum perspective) to such a practice is that of “collecting the leading copies or the main values of the fair”, after the model of the “heads of series” in the western industrial production in countries like Germany and Sweden. In this way (according to CB), the collected artefacts may become “referential elements” for the future “characterisation of a civilisation”. With regard to the relation between the museum patrimony and the artisans’ work, the museum’s practice is not to collect the same category of artefacts during several years, but to diversify its demand, which is claimed to accordingly stimulate diversity in the craftsmen’s production (IVP). From another perspective (CEU), the craftsmen’s donations would contribute with only “2%” to the collections of the Suceava Museum, which are mainly made through the museum policy of regular “acquisition” of artefacts.

(30) At the Village Museum in Bucharest, a specialised commission adds a share raging up to 30% on the artisans’ prices for the artefacts they leave under the museum custody. This share, together with the revenues drawn from the sale of entry tickets (depending on season, the number of visitors may reach 5,000) make the museum “profit” (PP; CB similarly speaks of the “10,000 visitors” of the Astra Museum during the Holy Virgin Fair, 12-15 August).

Some artisans conclude contracts of collaboration with museums, in that they are offered a museum workshop to conduct “demonstration sessions” for tourists (CP at the Braşov Museum of Bran; TBus at the Vâlcea Museum), or to initiate local children in performing the crafts (FC at the Rădăuţi Museum).

In some cases, competition occurs between museums in hosting a given fair. Thus the “Saints Peter and Paul” fair takes concomitantly place at the Village Museum and the Oradea Museum. Similar situations appear regarding the “Holy Virgin” Fair (at the Astra Museum but also at the Suceava Museum, and in the town of Tulcea).

Across all the above aspects, the ethnographic museums behave quite different from what such institutions were expected to do in their commencements. It is sure that the fieldwork and “public relations” have always been included in the museum personnel’s “job description”. (We remember the existence and relative popularity of the folk-fairs also in the socialist period of Romania.) While nowadays some artisans are reticent as to the museographers’ or ethnographers’ competence in their crafts (AN, APC, EP, VLin) others instead admit (DG, DM, FC, MP, SB) the evaluation of their artefacts by museum committees of specialists, or assistance of collaborative museum curators in their documentation (VMold, ZMB)(31). However, our current data describe the museums not only as repositories of specialized patrimonies and knowledge, but also in terms of commercial abilities and functioning.

The museum custody of artefacts destined to sale (and in particular, the commissions that museums draw from such a service paid to artisans) should obviously be seen as an “economic management of folk culture”, which consists of putting the traditions a price and to commercialize what is otherwise defined as “invaluable”, and “inalienable”. Marketability of the peasant “goods” (including artefacts but also folkloristic representations similarly sold to the public) is equally evident in the case of the much-disputed “entry tax” as requested from visitors, as well as from those who are “invited” to the fair, namely the artisans – alias the “folk creators”. We have seen that such functions of museums are sometimes contested, sometimes accepted (and even supported) among the craftsmen. Beyond any moral interpretation of the museum trading policy, it is to establish the “partnership” or/and “clientelistic” nature of relation the museums build up with artisans.

As seen above, invitation and (AFA) membership are the museum formal requirements for admitting the craftsmen interested to attend a folk fair. On the other side, a series of artisans have founded family associations or issued licenses for their crafts. The law framework does ignore other professional recognition or categorisation of the peasant crafts. Instead artisans benefit of the possibility to sell their artefacts within the museum premises, even in the absence of a personal license. What a “supply-and-demand” base has, on such conditions, the collaboration between museums and craftsmen?

The main services the museums offer to artisans are (to variable extent) accommodation, meal, and transportation stipends. There exists an “effectiveness scale” between such services and the commissions and taxes above-mentioned, as follows: no taxes required and accommodation, meal, and travel facilities supplied by the Timișoara Museum, the Sibiu Astra Museum, and the Suceava Museum; taxes required and occasional accommodation facilities in the case of the Bucharest “Peasant” and “Village” museums. Further services provided to artisans by museums are “legitimacy” (through prizes and diplomas) and opportunities to exhibit and sell abroad.

(31) The ethnographic museums continue to assume and play the role of a “national authority in folk culture”, such as expressed by PP (“we tell the artisans how tradition should be kept [...] since what museum takes for ‘[folk] art’, artisans happen to designate as ‘products’”) and CEU (“we advise the artisans as to what has been done [as folk tradition or art] in our area [...] since they tend to add personal elements [in the making of artefacts]”).

As for them, the craftsmen's offer consists of donation of artefacts (used either for the museum collections, or for the museum market stock), teaching work for children and adults during the museum "creation sessions", as well as contract-based services of "demonstrative sessions" for tourists.

Based on the above facts, we argue that although resources for a real and equitable "partnership" between museums and artisans exist, effectiveness for this is higher (or quasi-complete) solely in the case of the museums from Timișoara, Sibiu, and Suceava. Conversely, such partnership is almost absent in the Bucharest museums. In other words, clientelism may be induced as a consequence of the asymmetry that intervenes in the relations of the Bucharest museums with the artisans they invite (32).

This situation is further reflected in the competition that the ethnographic and folk-art museums engage at the level of the folk-fairs they host. Indeed, while in Transylvania there is no simultaneity between two or several museum fairs on a single date, in Bucharest three cases occurred of recent superposition of folk fairs, namely on the "Holy Cross Day" (14 September 2005), the "Palm Sunday" (15 April 2006), and the "Saints Constantine and Helen Day" (21 April 2006). While the museum "offer" in Romania is expected to be the same, the artisanship "supply" is balanced in the Romanian capital (33).

CLIENTELE

A hypothesis of our analysis on the market enrolment of artisanship claims that production of the artefacts is built on a regular base made up of some "consumption" peculiarities associated with such folk-art "goods". Possibility of a "ready-made" demand for objects and services in artisanry (such as the "craft-teaching sessions" and the "culinary art") depend as seen on the agency of museums and municipalities (which artisans undertake as costs and benefits). However, beyond this mediation artisans find terrain open for their direct relationship with customers, as well as for their equally direct "distribution channels".

Our approach will first take into account the role that the personal relationships plays in the making and keeping of a clientele for artisanship, to attempt then to discern a "typology" of the artisans' clients. It is important to notice that, while artisanship is made as a branch of peasant economy (which involves specialization, labor division, investments etc.) it seems to still be seen as only "folk-art" among urban and foreign customers (with implication of "intrinsic" and "ineffable", rather than "accountable", value of one's artefacts). As a consequence, the market demand for artefacts is balanced between what artisans choose to "represent" as folk traditions and arts, and what their clientele happens to mean as "traditional" or "artistic" as regards peasantry. Icon-painter NM is evocative for such a "folk-market negotiation":

(32) The Ethnographic Museum in Timișoara considers not so much any "partnership" as simply its "collaboration" with four local craftsmen in the fields of pottery, woodcarving, weaving, and icon-painting. In addition, the director of the above institution intends to set up a "cycle of a three-weeks collaboration with craftsmen" as regards the delivery of courses on artisanship for the public, with diplomas to issue by the local Education Council or the School for Folk Art (IVP). Another local partnership is that between the Suceava Museum and local artisans, in the framework of a weekly "micro" fair; however, in this case, museum is described also as a "poor relative" in rapport to the western fairs (especially in Germany) where artisans are invited (CEU).

(33) Director PP sees "no problem" in the schedule superposition of the folk fairs from the Village Museum and the Museum of Peasants. Her argument is that in such situation the visitors are given the possibility "to compare the folk creation", and that anyway "competition is a positive thing". From another point of view (CB), the prestige and popularity of the Astra Museum would create "competition" among artisans to get invitation for the folk fair in Sibiu.

[As an artisan] I strive to meet the customers' expectancies [...] This is problematic, since I am supposed to conform to someone's interest in a painted icon... for the rest of his/her life, so that I have to make it as that client wants...

Artisans generally contend they are establishing “their own clientele”. According to IB, he engages “friendships” with those who buy his artefacts, since such clients usually continue to frequent him. “Personalized” sale relationships are also developed among craftsmen like AT, FB, MAP, MM, and VL. IA speaks of his “20 years-known clients”. Similarly, ZMB meet customers who regularly pay visits to her stand for “two-three years long”. Other artisans describe how clientele asks them for their phone number and address, with intention of further demands (AN, EM, OD). “Monograms” or engraved trademarks on wooden artefacts, with the craftsmen’s name initials and residence (AR, IB, VMold), are similarly used in order to keep clients informed with the craft paternity. According to MP and VLin, their “long time-made clients” use to recommend them to further customers from among acquaintances. VMold speaks of his “fans” within the folk-fair framework, which concerns visitors who ask for details about the artisan’s “professional evolution” and even dare to draw his attention upon the use of raw materials other than “traditional”.

A regular customer category is that of the Romanians who leave their country and take with them artefacts as “souvenirs” (AN, AR, CP, MAP, MM, SB, ȘC, and VA). MP sees this fact as a “transmission of our folk art abroad”.

Private tourism-houses make up a constant clientele for artisanship. When VL attended a folk fair in his native Tulcea town, a tourism-house owner asked some of his wind-instruments to exhibit in front of tourists. AP has received similar demand for her carpets. In Bessarabia, EV is currently working together with a tourism-specialised private house in the Tribujeni town.

Several artisans distinguish between their Romanian and foreign clients according to absence of negotiation in the foreigners’ market behaviour (EM, TB), or contrarily to one’s preference for negotiation with foreigners, not with co-nationals (MJ).

According to MD, the foreign clients are interested in buying artisan as a handmade category of objects. Potter EP knows that foreigners are those who buy his “high-value” items. Artisans like DM, IMold, and VM praise the foreigners’ better payment as well. Handicraft for tourists is sometimes alleged to cause degeneration of the traditional art-making, as in FM’s case when concerning the “peasant” shoes made in some areas of Transylvania. ND equates the “traditional” mark of his artefacts with the “souvenir” use of them among the tourists. Sometimes, such clients are associated with a given ethnic identity: Frenchmen (cf. FM, MM, MP), Dutchmen (cf. MM), Italians (cf. IG), and Germans (cf. IMold). NM says he once took (when wearing his folk costume from Southern Transylvania area) a photograph with... his Jamaican clients; he also sold in France many icons with the “Saint George” motive. According to DC, Spanish and Swiss clients are buying his violins-with-trumpet not for playing, but for keeping them as “museum objects”. Artisans like AT, FC, and VMold speak of their “clientele” made of ambassadors of the United States of America in Romania. In other situations, however, foreign clients may seem as “avaricious” to artisans like VA.

Artisans are also given opportunities to meet their foreign clients in international contexts. EP traveled (thanks to the national Ministry of Foreign Affairs) to Austria (2000), Germany (2004), and Canada (2005). ND claims that his clay-made “peasant characters” were collected by museums in Tokio and Washington (the Smithsonian Institute). By the ANTREC tourism association, DM went to Bulgaria, Hungary, and Austria. AR took a trip to Augsburg, Germany, with support of the Succava Museum. IG opened exhibitions (through the Ministry of Foreign Affairs and the Museum of Peasants) in Washington, the United States of America, as well as in Koblenz, Regensburg, and Ulm, Germany. The Ministry of Foreign Affairs (as well as the National Cultural Foundation, and the Astra Museum, together with the Smithsonian Institution) has also supported IA and AT for their participation at Washington 1999 folk festival. The Romanian Ministry of Tourism sponsored VLin’s participation to

international exhibits in the USA, England, Italy, Switzerland, Germany, Austria, Hungary, Russia, and Turkey... A self-supported participation to international fairs is that of FC (in the case of the Munich ceramic fair).

Artisanship envisages a large array of private clients among a series of “beneficiaries” more or less connected to “folk-art” production. One of CP’s demands is from the part of restaurant patrons who ask him to write the name of the firms concerned, on the pottery items he makes. Among IMold’s usual clients for his wooden hogsheads are mentioned the patrons of local wine cellars. One of MAP’s demands is that of a restaurant in Braşov; in this case, MAP and her husband were asked to make the needed vessel, including mugs and soup tureens.

Further clientele for artisanship is provided from among local folk-dance bands (MM) or fiddlers (TBus, VA). Similarly, VL’s clients in wind-instruments craft are intended to play those instruments, and not to only collect them.

MPop, SB, and TBus report some school-made demand for artisanship. VA recently worked for a kindergarten in Bucharest; she also sold some of her folk-costumes at the Gura Humorului Monastery. Similarly, MN seeks for customers interested in her egg-painting works at the Moldoviţa Monastery, while SA mentions her collaboration with the Hanu Monastery (Neamţ County), as regards some of her wooden crosses. Icon-painter FB undertakes often collaboration with local churches.

EP speaks of those “enriched” compatriots interested in “folk art” but who in fact are claimed to prefer only “kitsch” objects. IB notices the scarce presence of businessmen within the folk fairs, while most of tourists generally prefer little souvenirs (he is making wooden “statues”). The theme of “small purchasing power” of the co-national clientele is general among the Romanian artisans (EV, FC, MJ, NM, SF, ŞC, and VM). AT is worried about those artisans whose work is unqualified, and which is at the same time sold at prices lower than in the case of the artefacts made by skilful craftsmen.

Some of ND’s clients would become “collectors” of his ceramic artefacts. Similar “collectors” are those of IA’s masks, as well as those who collect AT’s bulrush-made baskets. FC is making special pottery (of longer handwork duration) for private collectors. Nevertheless, DG claims that collectors are few today – among the Romanians –, since “people do not afford any more folk-art collections”.

At times, local clients are recruited from among the so-called “connoisseurs of folk art” (AR, APC, EP, NM). ND notices that, while the “folk art” was en vogue among peasants in the past, it is now in demand among “sirs”. MR’s “target clientele” is mostly made up by women, since they “have a sense of the home decoration”. Some artisans (MP, NM) associate such “art expertise” with foreign clientele (which would understand Romanian folk-art “better” than Romanians do).

In accordance with the field data, “personalization” in making one’s clientele among craftsmen is apparently a means to assure regularity in the distribution of artisanship. More precisely, those long time-based market relationships are designed to build up particular “niches” in the chain of production and sale of folk-art items. In such cases, artisans obtain not only continuous demand but also confidence and prestige, which is well epitomized by the account of weaver MM.

Last year, when attending the municipality-set fair in the Timișoara city centre, I simply met a Romanian family who lives in Italy. [...] Lady wanted one of the overcoats I make. She came to my home and made such a demand to me. I made that overcoat for her, and she was to wear it. Well, this year she came back and met me again [at the fair], looked at me, and said, “When did I meet you... this happened last year!” So we recognized each other, and she was to buy two little wallets from me! This is a satisfaction...

However, we may ask if the personalized trade in artisanship is preferred (for reasons of fluidity in the sale of artefacts) to the craftsmen’s freedom in their price-making process. While majority of artisans claim they are “open to negotiation” and that they even agree with price reductions (for instance FC and TBus), situations also occur when negotiation is not accepted (APC, SA, VM’s wife), which may be relevant for the craftsmen’s firmness in defending their *market* interests, and not those concerned with one’s clientele’s “friendship” or “taste”. As a matter of fact, artisans describe

differentiated “types” of customers depending on criteria such as their clientele’s specialization in folk art, ethnic identity, purchasing-power, educational purposes, and so on. Thus we could distinguish between the “main”, “secondary”, and “tertiary” client types in artisanship, which makes it difficult to accept the profile of some broad “ready-made” or “target” audience for the craftsmen’s work and “products”.

The “main” type of clientele in artisanship is that of the co-nationals who travel abroad and the foreign tourists who visit Romania. As seen above, a series of institutionalized “distribution units” have gradually been specializing in the market industry of the folk art and artefacts, such as artisanship shops, “folk” restaurants, folk fairs (of museum or municipality hosting) etc. In this process, artisans are present not only as “providers” for “middle-sale”, but they increasingly seek to directly access their traveling or touring clients, and thus to shorten distance from one’s village workshop to his/her trade stands. In particular, the artisans’ tourism-houses are meant to fulfill (in accordance with ecotourism in Romania) the function of “sale representative”, which is still preponderantly played upon by the above urban “partners”.

The “secondary” clientele for artisanship is more heterogeneous. Even so, it is endowed with “folk-specialization” among customers like the patrons of “folk” restaurants or shops, as well as the folk-music bands and fiddlers. Besides, we find here demand from schools or churches, as associated with the educational and spiritual function of folk art. Finally, this group also contains those “enriched people” interested in folk art, but whose knowledge or tastes in artisanship may not be consistent.

As for the “tertiary” client type, which is reported to a lesser extent, it does include the “collectors” and “connoisseurs of folk art”. Specialized clientele in this case is expected not only to assure one’s sale of artefacts, but also to confer public validation for those artefacts’ “traditional genuineness”, “aesthetic refinement”, “ethnographic authenticity” etc. As seen in a precedent chapter, artisans are sometimes subject to evaluation from specialized committees of museums. However, the museums’ evaluation of artisanship is part of the official politics of “culture” in Romania, with scopes like the preservation and restoration of the peasant traditions, and it is manifestly not associated with the “popular culture” or common-sense of the “specialized” visitors. That is, a “collector” or “connoisseur” will not necessarily reflect the museum vision on what folk-art is or should be, but will probably follow his/her particular goals and interests (including perhaps commercial ones).

The above classification (which especially relies on the rate of the craftsmen’s clientele) could be related to the distinction between “local-and-regional”, “national”, and “international” layers of client extraction. Such distinction might be useful in order to avoid some possible misinterpretation of the “clientele typology” in artisanship in essentialist terms about “patriotism” or “globalization” in the diffusion of artefacts. Again, the differences in the clientele localization are heuristic as regards the shift in the cultural meaning of artefacts when sold on markets remote from the craftsmen’s ethnographic areas.

Local-and-regional clientele is particularly reported among the “secondary” type of customers (such as folk-music bands and fiddlers, as well as schools and churches). National-level clientele is present among Romanians who travel abroad (= the “main” client type), as well as among some folk-art “collectors” and “connoisseurs” (= the “tertiary” type of clientele). As for the international layer of clients, it includes foreign tourists and co-nationals who live abroad (= the “main” purchasing sector) (34).

(34) A particular example on the implications of the foreign “partnership” and clientele for the folk artisanship in Romania is that of the “Aid to Artisans” project, which a private foundation from Connecticut, the United States of America, developed with the Astra Museum in Sibiu. According to CB, the above collaboration consisted of international training in marketing for artisans, invitation for craftsmen to international fairs and festivals, publishing in the United States of America of a comprehensive catalogue on artisanship in Romania, demands for Romanian women-weavers from the part of American fashion houses, etc.

To meet their clients, artisans need either (1) to found their own tourism pensions at home (= client “main type” + “international” layer), or (2) to attend the national network of folk fairs (= client “main”, “secondary”, and “tertiary” types + “national” and “international” layers), or finally (3) to travel for exhibitions abroad (= client “main” type + “international” layer).

In fact, such a dilatation in the “consumption network” for artefacts is another facet of artisanship seen as a “craftwork-and-fair” process. We have identified as a “workshop phase” in the artisans’ work, which takes place as a home industry in their villages, and a subsequent “folk-fair phase”, which occurs as commerce in the cities (35). Probably, the “secondary” client type is more expected to address first the “use-value” of artefacts (at least, in the case of some restaurants and fiddlers), which as seen is associated with local-and-regional customers. Instead, the “main” and “tertiary” types of clientele are best suited for the “exchange-value” of artefacts, namely in relation to “national” and “international” groups of customers.

ETHNICITY

Among our interlocutors, there are a number of four Hungarians (AF, AT, MDen, SF); we must also mention here the Hungarian half-blood ȘC, the Polish half-blood IMold, as well as the “Saxon” [German] craft-belonging of Romanian VKR, and EV from the Republic of Moldova. Both in the case of Romanian and ethnic-minorities’ artisans, we sought to know the craftwork enactment and significance as seen from the point of view of one’s ethnic identity. In so far as artisans are mainly referred to in economic terms, their ethnic membership and value-system continue and deepen the “technical” and regional diversity of crafts, which once again asks for reconsideration of whatever “folk”-generalizing notions in Romania (such the “folk art”, “folk culture”, “folk artisanship”, and so on).

Of course, ethnicity is another “primordial” cultural category, alongside the “ancestry”, “people”, or “tradition”. And, as a result, also the ethnic belonging is supposed to authenticate the practice and knowledge of one or another craft. Our interest, however, is here to analyze the ethnicity relevance in the artisanship process. This is to reflect not only upon the “perennial” quality of the ethnic groups when they are engaged with crafts, but also upon the (hypothetical) correlation between one’s ethnic status and his/her role in the case of such fields as the social organization, museum exhibits and fairs, and clientele.

In the present chapter, we pay attention first to the ethnic specialization in a given handicraft to approach then the role that ethnicity sometimes plays in mobilizing kinsmen or co-villagers in some rural-and-urban chains of production and exchange. Last, though equally important, we shall examine the museum display of artisanship when ethnic criteria of representation and delivery are followed.

As concerns the *ethnic craft-specialization*, it fit many of the traditional patterns associated with distinct ethnographic areas. Indeed, several Romanian artisans describe the craft expertise they are developing at the level of their native regions, such as weaving in Timiș (MJ, MM) and Bistrița-Năsăud (VLin), woodcarving in Maramureș (APC), egg-painting in Northern Moldavia (AN, EU, FB), and pottery in Oltenia (CP, EP). VMold makes a correlation between this regional specialization in a given craft, the further local competition, and, on such a base, the quality of artefacts.

I estimate at more than one hundred the woodcarvers in the Băbeni village (Vâlcea County), which means a true competition. You can see here [at the Village Museum Folk-Fair, September 2005] four... or six artisans [from Băbeni]! And this is only what you see now... Since everyone [in the Băbeni village] makes the

(35) Director IVP correlates craftsmanship with the “market passion” and artisanship with “necessity” – both of these being taken as basic traits among the artisans. A similar understanding of artisans as “craftsmen” but also “traders” is shared by the directors CEU and PP.

same wooden pots, competition is severe! Why? Simply due to the enduring form and quality of these products, given that bad work in woodcarving [among the Băbeni artisans] would cause the loss of clientele!

On such a ground, some (Romanian) local patriotism is present in the artisans' accounts which emphasize one's craft regional specificity. According to EP, his locality name becomes also a "craft-mark" (such as the "Vlădești Pottery", in Oltenia). Similarly, the small town of Horezu (also in Oltenia) is a ceramic mark under the label "The Horezu Cock" (CP); the "Margenea Pottery" (in Moldavia, cf. MAP) is here another example. Hungarian-minority native potters AF and MDen estimate the number of such craftsmen in their ethnic village, Corund (Harghita County), at 100 to even 200 families.

In some cases, Romanian artisans borrow another ethnographic tradition, or conversely they bring their own tradition in the regions where they establish by marriage. Thus TBus is originated in Moldavia, but he lives now in Râmnicu-Vâlcea (Oltenia), a region whose tradition in making wind instruments he adopted meanwhile. A different situation is that of ZMB; she claims that her craft (woodcarving) is not "so popular" in the Brașov city (her family residence; she was born in the Prahova County, Muntenia), where woodcarving would have been "brought" from areas like Banat and Moldavia.

The *distributive role of ethnicity* in artisanship is first evident in the situation of the Hungarian-speaking artisans in Transylvania. Of such an ethnic-minority status, bone-carver SF went with his carved bones in Budapest; his entire "commodity" was sold to people originated in Transylvania, in spite of the Hungarian current orientation toward "the German fashion". SF's co-ethnic clientele comes also from Slovakia. Hungarian minority natives AT and MDen similarly diffuses their artefacts in Budapest.

Artisan VMold mentions his half-blood Polish origin as well as the Polish mark of his cooper-craft. As the bearer of a German lace-craft technique, VKR knows many things (such as the thirteenth-century beginnings of the Saxon colonization in Southern Transylvania) about the German medieval past of his locality, Feldioara (Brașov County); she is usually given demands from German clients for the Saxon folk costume. VKR sees tradition as held by Romanians, but also by Hungarians and Saxons, since these nations "interweaved" with each other and "lived together" in Transylvania.

Many Romanian craftsmen address their artefacts to co-nationals who travel or live abroad (AN, MAP, MM, MP, and SB). Woodcarver APC says he visited often the Romanians from Serbia, Bessarabia, and Ukraine, in order "to contribute [by means of his craft] to the continuation of their culture and traditions..." VLin believes that what Romanians are offering of their country is expected to be "something Romanian traditional", and which Romanians identify them with.

Romanians living abroad (such as in Australia, Canada, and USA) use to set up "a little [folk-art fashioned] home corner to remember Romania..." (AR). Potter CP accurately describes this "homeland nostalgia" among the Romanians in Austria.

When my wife traveled [as an invited artisan] for an exhibit hosted in Austria, Romanians who live there kissed her pottery, saying it was made of "Romanian clay", or "their clay", and that it was from "their homeland"!

The theme of *ethnic representation* and "attachment" is effective both at the national and regional levels. Especially Romanian artisans make statements in favour of their "national" excellence in the maintenance of folk tradition(s) unlike the evanescence of such a patrimony among some foreigners. EP argues this should be a reason of "pride" for Romanians. According to MR, the foreigners are so much interested in the Romanian folk-art because they "cannot find something similar in their countries". This is also the meaning of MPop's experience with an exhibition she opened in France.

One of the visitors I had formerly met at the Village Museum invited me to travel to France. Once arrived there, I felt for a moment extremely proud I was Romanian, when, on an oak-tree table, I arranged twelve

of my wooden spoons just like the sunrays. All spectators stopped breathing for a few seconds, as they were so charmed and touched... [...] It indeed was a "magic moment"!

In IA's terms, the loss of Romanian traditions will also cause the loss of Romanian nationality. In a similar manner, ES thinks that "Without tradition, we as a people would vanish in the anonymity". VL does associate the "[folk] tradition" with the "Romanian people's framework" and "borders". Like the "tradition", the Romanian ethnicity is exalted as regards the historical roots of folk art (DM). IA traces the "origin" of "Romanian folk tradition" since the Dacian national ancestry. NM evokes a 1400-dated icon in the Vatican archives, named "La Donna Romena", which represents the Holy Virgin-with-Jesus wearing the "Romanian" folk costume. Also of ethno-historical interest, VM is in the course of making a wattle representation of Stephen-the-Great, prince of Moldavia in 1457-1504. One of ceramist ND's topics is "Some barefooted [Romanian] peasants", as an approach of the Russian assimilation process of Romanians in Bessarabia. Finally, the Romanian national flag is included among the artefacts made by the weavers AN and MM, shoemaker FM, and hat-maker VB.

AN is specialized in the making of miniature "regional authentic costumes", used to wear little puppets, and which represents areas like Dobrođja, Bistrița-Năsăud, Bihor, and Cluj; she also figures out folk art as "representing us as a nation". Similarly, MP is wearing her puppets in "Romanian folk-costumes", claimed to represent "all the regions of our country", such as Muntenia and Moldavia. The small boxes of MP's "national" puppets bear the label "Folk Art Romania".

ND took part (since 1978) to the nationalistic "Cântarea României" festival; in 1999, he wore the Romanian national costume when attending the "Smithsonian Festival", in Washington. IG displayed the "Romanian specific culinary art" in the towns of Regensburg and Ulm, Germany. FC claims to have been "the only artisan who represented Romania" at the Munich ceramic fair, beginning with 1991. Woodcarver IB similarly "represented" Romania in Paris. Artisans like DG and ZMB consider themselves to have been "veritable ambassadors of Romania" during the folk exhibits they carried out abroad.

As for the ethnic minorities' folk representation in Romania, the "rosettes" and "birds" SF uses in the decoration of his artefacts are both "Hungarian and Romanian national models", since "both our peoples are making this art!". Based on her ethnographic documentation in the Hungarian-speaking area of Mureș, AT is able to make vestments that bear both Hungarian and Romanian pieces and motives; the "[Hungarian-originated] shamanistic dress with [the Romanian-defined skirt] *catrința*" is the expression of such a blended "tradition". The Hungarian half-blood artisan ȘC is similarly combining his "innovative ceramics" with the Romanian traditional one from the Marginea village, Suceava County; he says his artefacts are destined to Romanians who work abroad and want to bring "folk-art" souvenirs with them. ȘC also wears a folk costume specific to Bukovine (Northern Moldavia), and despite his "Hungarian blood", he feels himself to be "entirely Romanized". Of identical relevance for acculturation, the Hungarian potter AF claims that what he makes, are "Romanian pots". Instead, one of EV's maize-leaves works is a "Map of the Republic of Moldova", which is presented as an evidence of this artisan's national identity.

As a fact relevant for the new "folk" cultural policy in post-socialist Romania, the national ethnographic museums show an increasing openness toward multiculturalism (36). An expression of this is the presence of many Roma tinsmiths and their artefacts within the fairs organized by the Astra Museum, the Museum of Peasants, and the Village Museum. Some Romanian artisans (AG, VB, and VT) are still reticent because of the Roma "speculative" involvement with trade. However, such

(36) In the museum exhibit of the ethnic diversity in Romania, a distinct situation is that of the ethnographic museum in Timișoara, given its "Festival of Ethnic Groups" as well as its "Houses" belonging to the Hungarian, German, Ukrainian, Slovakian, and Roma groups in Romania (in particular, Banat) (IVP). Similarly, the week schedule of the Suceava Museum includes one day (= Saturday) reserved to artisans belonging to the various ethnic groups of the county, and another day (= Sunday) for the Romanian artisans (CEU).

situation may be overcome through the same practice of market exchange. According to Romanian weaver AN.

[Along with Romanian folk costumes] I make costumes of ethnic minorities. Thus I worked for some Hungarian people who live in the Piatra-Craiuului area [Cluj County]. They once brought to me [as models] two Hungarian costumes – one for boys, the other for girls -, of more than one hundred years oldness. I also weave Saxon costumes (a customer demanded I make a special costume for her, specific to the Sighișoara zone, which she was to bring to Germany), Szekler [Hungarian-speaking group, Eastern Transylvania] costumes, and Roma ones...

To AN, there is no “ethnic discrimination” for her craft: she simply thinks in terms of “demand”, which she equally undertakes from the part of Hungarian, German, and Roma clients. Accordingly, all the mentioned ethnic groups have no reticence in addressing their “ancient” or “special” costume-demand to someone of different ethnic membership. As if artisanship was not depending on ethnic criteria, but ethnicity instead followed the craft or folk-art core values, artisans practically inscribe the “ethnic identity” among (and not above) other “markers” in their work, such as the “traditional authenticity” or “art uniqueness”.

Ethnicity is present in the patterns of productive, distributive, and representational artisanship, with a function of specificity assertion. Ethnic specificity in craft is similar to the craftsmen’s private associations and trademarks in the market economy, in conjunction with the origin, content, and belonging in the folk traditions, as well as with the “folk-specialization” and “essentialist” references in the folk arts. When played upon artisanship, the ethnic peculiarities do not operate as disruptive factors for the practice of one or another craft, but rather as an authoritative expression meant to reify one’s identity within a given “tradition”, “folk art”, or “folk fair”. However, while the Romanian, Hungarian, or Polish artisans have been described as groups of people or craft-workers, in relation to their ethnic symbols, they make use of their crafts and artefacts as open-exchange devices, and not as indoor, hidden, or reclusive techniques and goods.

No doubt, our ethnographic data consider an asymmetrical relation between Romanians and the ethnic minorities. Information provided by artisans like AT, SF, and ȘC is also concerned with effects of cultural contact or even acculturation in the cases of Romanian and Hungarian national belonging. Such effects are obvious at the level of the representational (more than the productive and distributive) fields of ethnic interaction. Is the “folk art” more permeable to foreign influences, than is the case of “folk tradition” and “folk fair”? Our viewpoint is that the exchange of techniques, artefacts, and ideas is generalized in artisanship, as in the “form” of the craftsmen’s craft industry (within no matter what ethnic grouping), in the market replacement of “creation” with “production” (among all nationals mentioned here), and in the hybrid decoration as well (again, regardless of ethnicity). As seen earlier, balance of such an exchange is however destabilized by another (and often decisive) factor in the ethnic majority-minority interplay of artisanship. This factor is the state patronage of “culture” including the “folk culture” and its bearers.

IA remembers that in July 1999, the Romanian Ministry of Culture was a main sponsor of the craftsmen’s “national” participation to the Smithsonian Folk-life Festival in Washington. According to TBus, the folk artisanship was chosen to represent Romania in Prague, after the NATO accession summit in October 2002. Another artisan, DG, was awarded the “Cultural Merit” medal by the Romanian presidency. VMold evokes his presence at the Romanian Parliament Palace, while an exhibit called “Human Living Treasures”. Such events are occasions when the Romanian ethnicity in artisanship (as seen, otherwise characterized by local craft specialization and “specificity assertion”) is promoted by the political authorities to the rank of “national representativeness”. In theory, this is a quality also open to the ethnic-minority artisans. In practice, it is (like the revolute socialist program) a means to celebrate automatism and uniformity where is creativity and variety. In such a play of legitimacy forged from above (in fact, a play that obliterates partnership), it is artisan that follows ethnicity.

FROM CRAFTSMANSHIP TO ARTISANRY

In describing artisanship, we have considered the distribution of folk artefacts made by peasant craftsmen, in the framework of urban markets which the museums patronize as “folk fairs” (37). Three types of phenomena – variation, hybridization, and regeneration - may generally be accounted for what the artisans do in post-socialist Romania. “Variation” is equally present within the peasant groups (in such terms as “family associations”, “folk traditions”, and ethnic identities), their products and markets (as “folk artefacts”, “folk arts”, and “folk fairs”), and clientele (by demands, “tastes”, and provenances). “Hybridization” occurs between irreconcilable (in theory) phenomena like “tradition” and “trade”, “socialism” and “market economy”, “craft” and “art”. Third, “regeneration” may be detected in the apparently paradoxical relationship between the social-and-professional condition of artisanship under communism and after 1989, as well as the case of the “anonymity” reference of traditional crafts in contrast to the “paternity” claims of contemporary artisans.

In what follows, we shall define and exemplify the above phenomena in an attempt to conceptualize the “craft-and-market” industry of artisans in Romania today. Indeed, artisanship is primarily to be seen in economic terms, despite the symbolic dimension of “tradition” or “folk art” in the craftsmen’s production. This is not to say, however, that crafts are under whatever condition “lucrative”, or that market is always the *primum movens* in the artisans’ work. The question is not whether artisanship is a form of peasant mastery in the market economy, but to what extent and under which conditions that what initially could have been a local occupation in a subsistence economy, was to become “marketable” through the making and sale of artefacts. Such “mutation” is not generalized among the peasants in post-1989 Romania, and probably an empirical distinction should be made between village communities, ethnographic areas, and peasant economies as to their different adaptation to macro-economic competition and reform. For instance, important differences (in terms of economic development and specialization) were outlined in agriculture (Sandu 1999), as regards the so-called “eight developmental regions of Romania”: Bucharest, Muntenia, Oltenia, Banat, Crişana, Transylvania, Moldavia, and Dobrodja), as well as in pastoralism (Vuia 1964), with concern to the “four types” of herding in local [agricultural villages], highland, foothill prairies, and lowland locations).

In a previous research, we distinguished between five rural areas of Romania (Maramureş, Sibiu, Vâlcea, Vrancea, and Tulcea), from the viewpoint of the market openness of local crafts (see Constantin 2003). Also this time, several dissimilarities were assessed in the artisans’ labor organization of “family associations”, their tradition in a given craft, their relationship with museums and clientele, etc., between the counties of Bistriţa-Năsăud, Maramureş, Sibiu, Timiş, Vâlcea, Suceava, and the city and hinterlands of Bucharest. When speaking about “variation”, “hybridization”, and “regeneration”, our interest is therefore not so much in establishing a unique and general scheme in the market enrolment of artisanship, as in highlighting the cultural variability among the craftsmen and their workshop and trading activity. Such diversity is present not only at the level of the “folk

(37) Two recent descriptions of the Artisans’ Folk Fair held in 27-29 June and 25-26 October 2003 within the Village Museum in Bucharest are eloquent in delineating the museum role in the cultural management of the craftsmen’s work and trade. Thus, the Village Museum is claimed “to revive each year, on the Day of Saints Peter and Paul, the atmosphere of the fairs in the past”; accordingly, “the museum patrimony evokes the traditional village”, “the museum brings together all the types of traditional crafts”, “the museum-hosted fair is an attempt to familiarise the national and foreign visitors with the Romanian folk-art”, and “it is able to cope with the offensive of ‘kitsch’”; as a consequence, “with its more than 7000 visitors, the fair within the museum is like an exam for the 150 craftsmen, but also an opportunity of financial gain for them” (Popescu 2004: 307-9). The October fair, which takes place on the Day of Saint Demetrius, is related to the moment of “the autumnal harvest in the traditional village”; in the museum frame, “the visitors get involved in bargains with the 80 artisans”, and since “new craftsmen are being discovered within the fair”, the urban public is given “the opportunity to find out secrets of the traditional occupations” (Şoltuz 2004: 283-4, 286).

traditions” and “folk arts” (generically taken as “local” facts), but also in the arena of the museum-hosted “folk fairs” (which take place as regional and urban-located markets). As seen in the course of our ethnography, distinctiveness is enacted as a base and resource for one’s craft “authenticity”, “irreproducible” handwork, and “trademark” as well. Beyond their own “folk-culture” discourse, the museums (and particularly the regional ones, such as in Timișoara and Suceava) similarly rely upon the peculiarities of one or another artisan in terms of “originality”, “uniqueness”, “style”, and “creation”.

Variation in artisanship is practically a property at work in the sphere of all the “categories of analysis” we have discussed as empirical issues associated with the craftsmen’s work and commerce. The artisans’ socio-professional status is differentiated according to their family division of labor, private associations and firms, organizational affiliation, and education input. Traditions are value systems with specific descent line (immemorial, historical...), content (techniques, “local knowledge”), and identification (village or regional belonging). The economic framework (socialist, then capitalist) of artisanship is distinctively undertaken as concerns the private or state employment, contradictory relationships with authorities (“joint interest” and “partnership”, but also opposition towards the state-promoted autarchy, uniformity, and centralism), as well as market strategies among artisans (payment in advance, wholesale, publicity...). Dissimilarities in the folk art occur as vernacular conceptualization (in terms of anonymity, specialization, and essentialization), decoration (as repertoires of motives and symbols), and inspiration (related to tradition, specialized publications, public tastes etc.) The folk-fair institution takes various forms depending upon the artisans’ market specialization (such when accepting, or not, negotiation, investment in transportation, family division of labour), but also on their hosting partners (museums, cultural centers, municipalities), which accordingly entails important differences in “good” or “bad” partnership with artisans. The market evolution of ethnographic museums is not a uniform process, but it enlightens particular situations and choices with respect to artisans (like the request or exemption of taxes, promptness or delay in payment for under-hired artefacts, presence or absence of accommodation facilities and stipends...), and - as a consequence - an open competition between museums for organizing the folk fairs. Clientele in artisanship is diversified in several “types” according to specialization in folk art, ethnic identity, purchasing power, and educational objectives, as well as following local-and-regional, national, and international layers of extraction. As concerns ethnicity, membership and value system within/of one’s ethnic group are further distinctive “markers” alongside the technical and ethnographic variability of craftsmanship, which operates as ethnic craft-specialization, distributive role of ethnicity, and ethnic representation in artisanship (38).

Hybridization is mainly the result of artisans’ interaction with the urban society and culture, and thus of what generally (and perhaps superficially) is conceptualized as “socially homogenous”, “archaic”, “perennial”, “vernacular”..., with what similarly stereotypical resonates as “social heterogeneity”, “modernization”, “change”, “multiculturalism” etc. In fact, cultural “hybrids” are present everywhere in artisanship, such as in the overlapping of kinship structures with private firms in the craft production, the blending of “traditional models” with “public taste” in artisanry, and the interdependence between the “folk-culture” discourse and the marketing specialization in artisanry of the ethnographic museums. In particular, however, three cases of hybrids spring out when analyzing

(38) Variability in the craft production, distribution, and representation is reflected in the regional particularities associated with the social, economic, and cultural identity of different “ethnographic areas” in Romania. According to Paul Petrescu (1997), an ethnographic area [in this case] is “[...] a territory more or less precisely delimited, with unitary ethnographic characters, determined by the social and historical tradition, crystallised into the types of settings, occupations, housing, clothing, and folk art, together with manifestations of the spiritual culture and way of life.” The author estimates the number of the ethnographic areas in Romania (including “counties” like Bârsa, Hajej, Olt, Vrancea, Zarand etc.) as ranging between 60 and 120; he also points out that the ethnographic areas do not coincide with the modern administrative counties, and that an accurate mapping depends here on extended field research which should consider the social characteristics as well (Petrescu 1997: 495).

the artisanship process, namely those of “tradition”-and-“trade”, “socialism”-and-“market economy”, and “craft”-and-“art”.

It must be said that the above couples of notions are not necessarily felt as contrastive among craftsmen. If “hybridization” is to be outlined as an empirical evidence for the artisans’ work, it probably needs to also be interpreted in terms of a “cultural continuum” between different value systems, economic patterns, or occupational labels. Even if some artisans do not represent their crafts in relation to commerce and the “market orientation”, their very presence in the framework of a folk fair is hard to situate outside the interest in the sale of artefacts. Since artisanship implies labor inputs and productive time, it cannot be detached from the requirements of economic calculation (such as the supply of raw materials, the seasonal labour planning, the transportation costs etc.) On another side, the trade activities are pragmatically dependent on one’s commitment in the preservation of his/her traditional patterns of manufacture – not so much for the sake of any “immemorial ancestry”, as quite probably for the diversified expectancies of a given clientele. We can ask to what a degree does the transmission of folk traditions seem to increasingly become consistent with what is “in demand” in contemporary Romania, and if the market demands – behind seeking innovation and “cultural fashions” – appeared at a deeper level in relation to the enduring peculiarities of traditions. Such a possibility would certify the effectiveness of artisanship as a general pattern of exchange between peasantry and the urban world (39).

Another “hybrid” – that of the socialist and market economy – is further relevant for such an exchange mechanism. Indeed, as seen above, just as under communism the artisans simply went beyond ideology and centralism, by (re)discovering the commercial use of their crafts, after 1989 they will maintain and develop (along with private “partnerships”) professional relationships with state institutions like the museums and municipalities. As if the craftsmen only behaved in accord with their values and interests, and not with what others predicate about “tradition”, “commerce”, and “government”, artisanship is continuously challenging the *status quo* it faces under different regimes, both on economic and political grounds. What artisans shared with socialism was the “folk” discourse, and what they will undertake from the market economy are practices and strategies like the direct sale, negotiation, alternation of wholesale and retail, advertising etc. At the same time, the craftsmen have preferred to give the “folk” an ethnographic (and not “national”) meaning, while they continue to accept a certain uncompetitive control “from above” of their work, such as the cultural “entrepreneurship” that some museums or municipalities still exert over the peasant traditions (40).

The third “hybrid” approached here occurs between the “localized” image of crafts as domestic occupations or techniques only meant to address the accessory or utilitarian needs of the peasant households, and the generalized recognition of the craftsmen’s “artistic” achievements, which are usually depicted with philosophical and esthetical qualities like the “wise”, “genuine”, “beautiful”,

(39) The Romanian ethnographic literature continues to conceptualise artisanship in accord with the “rural vs. urban” dichotomy. In Paul Petrescu’s terms (1997: 51-2), “[...] a distinction should be made between the ‘folk-art’ production in the framework of the peasant household and the craft production, which remains a valid distinction. The difference between the two activities is historically justified, as the first of them is mostly developed in the rural environment, and the second in the city, even if it is known that craftsmen in the countryside exercise their crafts as well.” The same author argues that, since “artisanship is placed between art and industry”, the capitalist development of industry caused the “stagnation and involution” of crafts, in that the “unique and small-serial production” became “competed and overwhelmed by the large-serial industrial production, which with the development of technology has superior functional and esthetical qualities” (Petrescu 1997: 53).

(40) It is significant that, while in socialism, the craft cooperatives were affiliated to the Central Union of the Craft Cooperatives, UCECOM (a state-directed association founded in 1951, after the first Meeting of the Craft Cooperation in Romania), the main craft organisation in contemporary Romania – the Association of Folk Artisans – is based within the Astra Museum in Sibiu (which, as the rest of the national ethnographic museums, is an institution subordinated to the Ministry of Culture). This perpetuation of a state management of artisanship before and after 1989 is concomitant with existence of the artisans’ licenses in private craftwork under communism and with the spread of private craft associations in post-socialism (see above “The Socialist Economy” and “The Socio-Professional Status in Artisanship”).

“everlasting”, and so on. In the debate “utilitarian or decorative?”, the artisans generally know that they are expected to keep a balance between the esthetical standards of their traditions and cultures, and what the “consumption needs” and “tastes” of their clients take the form of a demand. And, such as one of our interlocutors says, “a carved wooden spoon will hardly be used in the [modern] kitchen”: the function of that “object” will shift from “useful” to “beautiful”. Is there any “degeneration” of the folk tradition? More probably, the artisans get here involved into a kind of “management of beauty”, within which the “folk” is equally an attribute of “artefacts” and “fairs” (41).

“Regeneration” is here a fact that accompanies the more notorious (and radical) processes of social and economic “transition” and “transformation” in post-1989 Romania. The key distinction is in this case made with concern to either the “lineal” or “structural” connotations given to the macro-social change in terms of transition and transformation, respectively. Regeneration in artisanship would simply suggest the “revival” of some pre-socialist properties in the craftsmen’s work, after 1989. As seen earlier, the artisans adapted in time to different productive frameworks such as the socialist “cooperatives” and the post-socialist “home-based workshops”. On another hand, the market economy of folk fairs is mainly institutionalized through the state-patronized complex of open-air museums. Beyond the irreducible opposition between these recent and immediate historical “frames”, our belief is that artisans keep constantly autonomous within *their* craftwork and towards *others’* political regimes. This is enforcement in the private professional status, as recurring under today’s capitalism as it did before communism in Romania and Central Europe (see notes 9 and 37). Another regenerative move operates in the “anonymity-vs.-paternity” disparity in the artisans’ presentation of the authoritative source of their work. Rather than to express any structural antithesis between the amorphous category of “folk” in the oral tradition of the past and the individualized “associations” and “firms” after 1989, the current interest in authorship among artisans is more probably a reaction against the “people” ideology under communism. In fact, even the communist awards for some “folk laureates” indicate that an “identity-making” process has very possibly been ever effective in artisanship. As a result, the post-socialist auctorial ethos among craftsmen seems to reflect the revitalization of previous trends for which “anonymity” had only been (and will probably remain) a circumstantial discursive theme when describing one’s “traditional” or “folk-art” attachment (42)

Artisanship in post-socialist Romania is thus a particular and complex interplay of variation, hybridization, and regeneration, on the cultural scene of the national network of ethnographic museums and fairs. Complexity of such “interplay” and the broadness of the “scene” concerned make increasingly difficult the endeavor to “synthesis” the craftsmen’s work or “art” in a definition at the same time concise and encompassing. Throughout this text, we have generally spoken about the “*craft-and-market process*” to account for both the “creative” and “lucrative” phases, levels, and foci in what an artisan’s identity and behavior mean. In describing such a process, the institutions of workshop and folk fair are to a great extent crucial.

(41) Gheorghică Geană proposes (1979, 2005) the concept of *ethnomorphism* to characterise the representative or evocative function of the peasant artefacts (for instance, the icons painted on glass) in relation to one’s ethnic identity. More precisely, ethnomorphism is a “[...] style of representing a real or possible world by which some concrete aspects of life proper to a human community are transferred into the representations as such”. While Geană’s main examples (representations of Christianity’s holy characters associated with Romanian folk clothes and tools) circumscribe ethnomorphism (as a phenomenon complementary to syncretism) to religion, we suggest that ethnomorphism could also be extended over other elements of artisanship (see above the “Ethnicity” chapter, on the craft representations of the national flag, historical personalities, political map etc.)

(42) Based on an approach of the folk artisans in the post-war Romania, ethno-sociologist Paul Henri Stahl considered (1969) authorship as a quite recent preoccupation in craftsmanship. “In the folk art”, he said, “Artisans are anonymous. [...] The craftsman’s art is melted into the art of his [village] group [...]”. However, Paul H. Stahl does identify two categories of “signatures” – or, rather, some “signs” – which the craftsmen apply on their artefacts: the “craft mark” (made by craftsmen specialised in the production for sale), and the “property sign” (of a domestic or village-limited use)(cf. Stahl 1969: 7-9).

In a previous text on artisanship in Romania (Constantin 2003: 80), we saw the workshops as consistent with the very specialization and productivity in crafts. Placed as a rule within one's household framework, the peasant workshops are well integrated within an extensive productive apparatus together with (and not necessarily subordinated to) economic branches like agriculture, pastoralism, forestry, and modern professions as well. Our current research takes workshops as associated with a series of cultural traits or attributes that eventually portray a distinctive ethnographic area. First of such traits is that of the "traditional pattern", which among others includes local techniques, skills, and ideas in doing a given craft. Another accompanying feature of workshops is handwork, as based on local apprenticeship and transmission of one's craft knowledge. The rural workshops are essentially devoted to utilitarian or accessory means such as the making of tools or items of ritual function (e.g. the wooden crosses or tissues like the wallets or rugs). From the viewpoint of ideology, the practice of crafts at one's home workshop is invested with the value of "folk [or 'ethnic'] authenticity". Since the workshops serve to the making of artefacts, and designate the workplace for the craft exercise, they may generally be equated with *craftsmanship*.

In its turn, the folk fair is correlative to other economies and institutions related (in a way or another) to peasant "traditions", such as the museum exhibits, ecotourism, municipality-hosted "days of city", etc. Like any other markets, the folk fairs are characterized by a mixture of products and producers. Marketability of artefacts, however, is based on their expected virtue of "originality". Within the folk-fair commerce, the main function ascribed to artefacts is esthetical, namely ornamentation. Ideology of the folk-fair phase in artisanship is the "national [or ethnic-minority] representativeness". Taking into account the "folk-art" prestige of the artefacts-for-sale, the craftsmen's market enrolment may be distinguished as *artisanry*.

To conclude, what the artisanship process does is to convert the workshop manufacture of artefacts into the market distribution of "art goods". From the perspective of this research, "craftsmanship" and "artisanry" are sometimes compatible and interdependent, sometimes contradictory and divergent. Traditions need to remain distinctive when facing the market competition. Handwork in crafts and originality in the fairs are in fact reflecting the same quality (or claim?) of uniqueness. Instead, the practical or empirical usefulness of artefacts in their traditional context is replaced by the focus on the ornamental function of them among the remote clients. Similarly, what initially seemed a local value (the "folk authenticity"), tends to expand through the folk fairs to the grade of regional or even "national" representativeness. The concomitance in the aspects of interdependence and divergence is perhaps a sign of dynamism in artisanship as enacted in the conditions of "variation", "hybridization", and "regeneration" in contemporary Romania. However, we can also suppose that the "artisanry" conceptualization would not simply be superposed over the "craft-and market" cycle, but it probably needs to extensively consider the representational practices of artisans.

TOWARD CONTEXTUALISING ARTISANSHIP: FOLK FAIRS AND OPEN-AIR MARKETS IN ROMANIA AND EAST-CENTRAL EUROPE

Artisanship is a part of the market economy in post-socialism. It was also well integrated in the socialist economy. Ethnographic and historical information exists on folk fairs as peasant markets in medieval and modern times. What is the extent in which the artisanship process can be relevant for a broader understanding of the peasant economies today, in what generally concerns the market exchange between peasantry and the urban population? A comparative discussion on the folk,

agricultural, and bazaar-like “open-air markets” (OAMs) in Romania and Central-and-Eastern Europe will be undertaken here as an attempt to contextualize artisanship.

A historical relationship. From the perspective of economic research, the open-air markets in Central and Eastern Europe were preceded by “traditional fairs with licensed artisans in the centre and trader-tourists around the fringe” (Sik and Wallace 1999: 698; Csako and Sik 1999: 723). More specific, in the case of the “folk” or “traditional” OAMs in medieval Hungary,

[...] serf vendors usually brought grain or food surplus to market towns, as the roads leading to these places were usually more accessible and they could buy the hand-crafted goods that other highlanders transported to the marketplace and were permitted to sell according to set rules. (Csako and Sik 1999: 718)

On the other side, ethnographic evidences reveal how agricultural producers found within the 1930s folk fairs in the mountains of Transylvania a proper place to trade their goods aside the craftsmen who were selling artefacts. Following the data provided by sociologist Florea Florescu (*apud* Geană 2006: 94),

[...] more than 2,300 individuals – men and women, young and old – from about 70 villages participated in the famous fair of Găina Mountain, which took place on 18 July 1937. All kinds of goods were displayed on that occasion, but especially three categories: wooden vessels and tools, pottery, and sheepskin coats. These categories corresponded to the main branches of the division of labour within the large area of villages which attended the fair. Otherwise, the spectrum of goods for sale was much larger and comprised, for example, textiles, drinks, cereals, and fruits. (43)

The socialism-postsocialism cultural continuum. The data of our current database indicate that many artisans in Romania learned and practiced their crafts under communism (see also Constantin 2003). Prior to 1989, they worked within socialist cooperatives, and their artefacts were distributed through the state-owned artisanry shops. Likewise, artisans began the public representation of their handicrafts and artefacts in the framework of nationalistic festivals of political propaganda, as well as through museum-hosted folk fairs based in Bucharest and Sibiu. Autarchy, centralism, and uniformity have been described as main factors of economic decline that determined in the 1980s the breakdown between artisans and the socialist policies.

Among the attributes of the “Comecon OAM trade” (44) in socialist Hungary, there are mentioned the context of economic shortages, set prices, limited border-crossing, tourist traffic with foreign goods cheaper and of best quality than those from home, retailers and itinerant traders, autarchy, uniformly low level of incomes, limited standard of living, demand for cheap (though low quality) goods, and the 1970s orientation toward Western goods (Csako and Sik 1999). The above authors also evoke the “folk trading” that accompanied before 1989 the state monopole over commerce, as well as the “traditional seasonal fairs” whose omnipresence in Eastern and Central Europe would have “reduced the costs of setting up the comecon marketplaces”.

In their post-socialist “market-economy apprenticeship”, artisans in Romania rely upon media advertising, investments in raw-material supply and transportation, private initiatives in family associations and firms, ecotourism, partnerships with state and private institutions and agents etc. In several cases, the craft specialization accompanies the former or current practice of modern professions, or is the result of economic conversion from industry to artisanship.

(43) Coexistence of artisanship with agriculture and pastoralism is still present in some ethnographic areas of the Romanian Carpathians. Thus, in the herding villages in Southern Transylvania, artisanship and agriculture are “incorporated” within the “dominant” economy of transhumance (which also includes the modern industry of ecotourism)(Constantin 2004: 84, 101).

(44) “Comecon” is an acronym for the Council for Mutual Economic Assistance, an intergovernmental organization that covered the Soviet-Bloc countries, aimed at “joint planning and the promotion of bilateral and multilateral trade, along with cooperation in the specialization of production, establishing of joint enterprises, and so on” (Csako and Sik 1999: 715).

After 1989, the land restitution and industrial decline determined many peasants to reconvert themselves into agricultural producers, with the Bucharest OAMs as “trade laboratories” where they engage in relationships with customers, middlemen, and market administration in order to obtain selling facilities and distribute their farming produces (Chelcea et al. 2003; Constantin 2005). In the Hungarian OAMs of Kecskemet, Szeged, Pécs, and Budapest-Josefvaros, the post-socialist trade supplied a need for products cheaper than in normal retail outlets, in association with decline of living standards among many people; the average number of traders increased from 87 (1995) to 92 (1997), while price hunting appears as a main strategy to cope with the worse economic condition in the Central Europe countries (Csako and Sik 1999). Replacement of socialist with privatized retail, the end of state paternalism, the growth of consumer culture, and the response to context of hyper-inflation and currency destabilization are further phenomena associated with the OAMs continuation in post-socialist East and Central Europe (Sik and Wallace 1999)(45).

Economic and administrative characteristics. Across our current “categories of analysis” of artisanship (as well as in Constantin 2003), we have described artisans as rural craft-workers engaged in “exhibits-for-sale” through the folk fairs that open-air museums set up in the cities of Bucharest, Sibiu, Timișoara, and Suceava. We have also mentioned the farming or agricultural activities of many craftsmen. Either as “traditions” or as “folk arts”, or still as ethnic groups, the artisans have been referred to as peasant groups who take their countryside-originated crafts and artefacts as an economic resource to exploit on the urban markets. “Folk” traders in Hungarian contemporary OAMs are reported in Pécs, where they sell “popular art from Romania” (Csako and Sik 1999: 724). Similarly, in Pécs and Kecskemet, traders who originate in the villages wear folk costumes (*Idem*, p. 728).

In the 2000s Bucharest OAMs, the peasant producers or growers are referred to as the main social “actors” (Chelcea et al. 2003) or “groups” (Constantin 2005) of urban marketplaces. Agricultural producers are rural landowners and possess their own farming goods. Some of them are presented as having “seniority” in the OAM trade (Chelcea et al. 2003) but also as depending on their productive schedules in agriculture (Constantin 2005). Weekly-held OAMs were set up in the 1990s Hungary to bring together the producers and consumers of agricultural goods (Sik and Wallace 1999: 707). Within the Pécs fair, animals were sold in the mid-1980s (Csako and Sik 1999: 724). In the OAM of Varna (the ex-socialist *Kolhozen Pazar*) Bulgarian farmers from the region sell their farm produces, mainly fruit and vegetables (Thuen 1999: 742).

Artisans who attend the folk fairs in Romania make use of their trademarks or visit cards in order to legitimize their craftwork as well as to promote their production of artefacts. At the same time, many craftsmen are registered as family associations or firms, and they take membership in artisanship associations as a means to be allowed to attend the folk fairs organized by museums.

Producer licenses and badges are reported among the trading farmers in Bucharest OAMs (Chelcea et al. 2003; Constantin 2005). In Hungarian OAMs from Kecskemet, Szeged, Pécs, and Budapest-Josefvaros, permanent traders of non-agricultural goods are associated with the possession of a permit or ticket (Csako and Sik 1999: 726).

(45) Agnes Csako and Endre Sik speak of a “path-dependent legacy” in the Hungarian OAMs of today, in association with both “pre-communist institutions and human capital” and “structural characteristics of the communist and Comecon systems”, with the result of “the spread of a marketplace-based system of retail trade”. While the legacy of different frames and types of commerce is present in artisanship and the OAM trade as well, this should not be equated with the maintenance of some autarchic enclaves in the distribution of craft, agricultural, or non-agricultural goods in post-socialism. Artisanry within the network of open-air museums in Romania, as well as the trader tourism in Bulgaria and the countries of Central Europe, are patterns of exchange set up at a national and, respectively, international scale, which is a distinctive trait of the contemporary market economy.

Artisans in Romania subordinate themselves to the state policy by museums and municipalities in setting up folk fairs (as concerns the schedule, location, taxation, custody of artefacts, public relations etc.) and officially in “preserving traditions”. They also engage in private partnerships with tourism agencies, hotels, artisanry shops, restaurants etc.

OAMs in Bucharest, Kecskemet, Szeged, Pécs, Budapest-Josefvaros, and Varna are mostly under the state administration (city-councils) (Chelcea et al. 2003; Csako and Sik 1999; Thuen 1999). Private stakeholders by franchise contracts with municipality are reported in five OAMs of the 6th Bucharest district (Chelcea et al. 2003), as well as in an OAM from the 4th district of Romanian capital (Constantin 2005); such OAMs remain subject of control by the city councils, police, Office of Consumer’s Protection etc. The state-institutions’ policy for a “civilised trade” (aimed at delimiting legal selling areas and eliminating the middlemen) are described for the Bucharest OAMs (Chelcea et al. 2003).

Artisans in Romania usually undertake the retail trade. However, depending on demands and time planning, they also consent to wholesale transactions. Some artisans speak of their artefacts in terms of “commodities” and “stocks”. Craftsmen generally take the price making as their trading right, as a result of market negotiation, are paid amounts in advance, and make use of museum custody and private partnerships in the distribution of their goods.

In the Progresul OAM from Bucharest, rotation of retail and wholesale trade is described as a market strategy among the peasants and middlemen (Constantin 2005). In other Bucharest OAMs, the agricultural producers develop trading strategies such as renting more than one stall; renting the stalls by the market administration for middlemen and subletting them by the same middlemen to peasant producers is a practice associated with retailing and wholesale in the Bucharest OAMs (Chelcea et al. 2003). Retail traders of the Varna OAM depend on the wholesale markets in Istanbul for the supply with non-agricultural goods (Thuen 1999). The prices that producers set up depend on haggling and market “face-to-face” transactions (Constantin 2005). In the Hungarian OAMs of Kecskemet, Szeged, Pécs, and Budapest-Josefvaros, the prices are set as a result of bargaining between seller and buyer “in one-third of the cases” (Csako and Sik 1999).

As artisans attend a national-wide network of folk fairs in Romania, they need to invest in transportation (by train, bus, or personal cars). They are sometimes assisted here by museums and municipalities, unless they may associate themselves in covering their travel expenses.

Renting of co-villagers’ transportation facilities by the peasant producers coming to Bucharest OAMs, as well as peasant’s association in paying the transportation costs, are reported by Chelcea et al. (2003). Non-agricultural trader tourism of Bulgarian middle citizens, Turks, and Gypsies from the Varna OAM to Istanbul dwells on travel arrangements with bus drivers and custom officers (Thuen 1999). Small-scale non-agricultural traders from Russia, Ukraine, and Belarus to Hungary, Poland, and Czech Republic need to borrow money for their trips abroad by train or bus, as well as to face the changing state regulations in crossing the border (Wallace et al. 1999)(46).

Artisans’ professional status is a matter of formalization-and-informality scale as regards the official (un)recognizing of their work in economic terms, taxation on the craft production and exchange, supply of raw materials, delimitation of distribution etc.

(46) While within the traditional fairs, the craft trade was accompanied by the market distribution of agricultural goods, the open-air markets bring together agricultural and non-agricultural products. According to Csako and Sik (1999: 729-31), four main types of products are sold and bought within the Hungarian markets of Budapest-Josefvaros, Kecskemet, Pécs, and Szeged, as follows: food (mainly in the Pecs OAM), clothes (in all the OAMs), household products, appliances, and cosmetics (= Pécs), and culture or hobby products (= Pécs, Kecskemet). As regards the trader tourism from Eastern to Central Europe, it includes textiles, cigarettes, alcohol, videos, CDs, computer software, small domestic utensils, food etc. (Wallace et al. 1999: 758)

Informality in Bucharest OAMs is described in the case of illegal sidewalk selling (Chelcea et al. 2003) and in the wholesale flow of goods from agricultural growers to middlemen (Constantin 2005). Occasional sellers devoid of licenses and market-selling facilities are reported for the OAMs in Pécs (47% of the local traders), as well as in Kecskemet (Csako and Sik 1999). An “informal social control” is played upon (through middlemen, co-ethnics, family and social networks) by trader-tourists from Russia, Ukraine, Romania etc., when they bring their commodities in Hungary, Czech Republic, Slovenia, and Poland (Wallace et al. 1999).

One of the craftsmen’s market strategies is to argue some “ethics of trade” when they consider the price making and “education of public” within the folk fairs, and particularly in denying the commercial nature of artisanship.

Moral overtones in Bucharest OAMs are contained in the “ethic of subsistence” that some market administrators exhibit with concern to their “tolerance” for the street traders’ poverty (Chelcea et al. 2003), as well as in the blame by public and the city authorities on the “speculative” trading activity of the market middlemen (Constantin 2005). Morality of commerce is also present in the Roma trading-tourism specialization (when opposed to condemnation of trade from socialist or ethnic-majority perspectives)(Thuen 1999). Another instance of morality issue is that of the “trader’s dilemma” (capitalistic wealth-accumulation or profit disbursement amongst one’s kin?) as present in the “social capital investment” of the East-European traders into their ethnic ties, family and social networks (Wallace et al. 1999)(47).

Kin and ethnic groups and networks. Kin-structured patterns shape the artisanship process both at the level of craftwork and within the folk fairs in Romania, in relation to ego’s paternal and maternal grand-parents, parents, spouse, sons and daughters, and even grandsons and granddaughters. Private associations and division of labor among and within the artisans’ families are basic in their craft specialization in socialist and post-socialist contexts.

Family cooperation (as among ego’s parents, spouse, sons and daughters, kinsmen in law etc.) is effective in the Bucharest OAM of Progresul (Constantin 2005). Producers’ networks of relatives, in-laws, and neighbors are also reported in the OAMs of the 4th and 5th districts of Bucharest (Chelcea et al. 2003). In the case of the Varna OAM, participation of the Gypsies in trade turns to be a family affair (Thuen 1999). Social networks and strategies in the trader tourism in the Central and Eastern Europe are described as “strong ties” within the nuclear and there-generation families of East-European small-scale traders (Wallace et al. 1999).

In Romania, ethnicity is present in artisanship with a function of “specificity assertion” among Romanian and Hungarian craftsmen, across the phases of production, distribution, and representation of artefacts. Roma tinsmiths and their products within the folk fairs from Bucharest and Sibiu are equated with the “increasing openness toward multiculturalism” in the policy of Romanian museums.

The “specialized trading-category” of Roma is a social actor in the Progresul OAM from Bucharest, while the transactions between Romanian producers and Roma merchants play a “central role” in articulating the local commerce (Constantin 2005). Middlemen and “their important role” in the Bucharest OAMs are recruited from marginal ethnic groups such as Roma (Chelcea et al. 2003). *Gadzhe* (non-Roma) and Roma travelers are associated in the trader tourism from Varna to Istanbul (Thuen 1999). Foreign traders are reported in the Hungarian OAMs from Kecskemet (Poles and Ukrainians), Pécs (Chinese), Szeged (Uzbekistani and Indonesians), and Budapest-Josefvaros

(47) With respect to the use of “social capital” in trade, Claire Wallace et al. argue (1999) that “The extent of moral obligation or the kind of moral ties which are developed during the turbulent post-communist period can affect the kind of capitalism which develops there”. From this perspective, the “morality of trade” among artisans and the OAM traders seems to be more related to the post-socialist redefinition of the trade as a permanent profession and specialisation, than to some connection between the “nature” of commerce and a given social or ethnic group.

(Chinese, Vietnamese, Romanians, Turks) (Csako and Sik 1999). 73% of small traders from Ukraine, Russia and Belarus in Poland. 38% in Slovakia and 21% in Hungary mention the resort to their co-nationals during the journeys across the border in order to trade; knit ethnic groups characterize the Chinese and Vietnamese traders in Hungary, while others (Hungarians from Romania, Romanians, Ukrainians), melt easier into the local population in Hungary or Poland (Wallace et al 1999)(48).

Conclusions: similarities and differences between artisanship and the OAM trade. To some extent, artisanship and OAM trade are analogous phenomena. They share a historical background and display important commonalities during socialism and post-socialism as well. A series of patterns of exchange (such as possession of goods and trademarks, relationships with state and private partners, wholesale and retail strategies, investments in transportation, the formalization-and-informality scale, and the ethic of trade) are encountered both in the framework of the folk fairs and urban marketplaces. After all, the artisans and OAM traders undertake their market economies within and through kin and ethnic ties and networks.

At the same time, comparison of artisanship with OAM trade is inadequate in that the artisans are traders of their own goods, namely artefacts made by craftwork, while the OAM traders divide between agricultural growers and sellers of industrial products. Moreover, the OAM trading “tourists” behave somehow on the fringes of the legality/illegality interplay, which is not the case of artisans who are members of national associations and place their commerce under the control (and protection) of municipalities and museums. While the OAMs of today are locations for the small-scale retail of industrial or serial commodities, the museum-hosted folk fairs are presented as a cultural restoration of the traditional markets among peasants. It seems that a broad and definitive bifurcation has occurred between the “folk” and “bazaar” types of open-air markets, which makes difficult the endeavor to situate artisanship in the sphere of the OAM trade in whatever conditions.

Accuracy of such a contextualizing approach asks therefore that artisans can only be paralleled and discussed upon in relation to peasant farming producers. In fact, according to the historical sources, the agricultural markets and folk fairs were unified in the past. As seen earlier, there still exists some contact between artisanship and OAM trade in that some craftsmen are also engaged in farming activities, and they are at times reported within agricultural markets. What we described as “regeneration” of the contemporary peasant crafts in terms of a self-directed “enforcement in professional status” and “revival of auctorial ethos” among artisans is *mutatis mutandis* similar to the rural growers’ private economic initiatives and licenses. Probably that the folk fair and the open-air marketplace will wholly meet each other again once the peasant households still mostly devoted to a subsistence economy in post-socialist Romania would be turned into productive farms to effectively get involved with the urban clientele.

(48) The kin and ethnic loyalties in the OAM trade are generally relevant for the “Lack of *formal* regulation to guarantee or protect activity of small-scale traders in post-communism” (Wallace et al. 1999: 751), and the craftsmen’ reliance on their kinsmen and co-nationals in the artisanship process may be similarly interpreted in terms of a need to substitute for the absence in the Romanian legislation of the economic validation of artisanship. At the same time, the social capital of kinship and ethnicity is described as a “currency of trading” in both socialist and capitalist contexts, to the extent in which “economic activity is socially embedded in social, family and ethnic networks” (Wallace et al. 1999: 752, 767). While it is obviously “socially embedded” (in term of kinship) as well, artisanship in Romania seems to play upon ethnicity, like upon the “folk” traditions and arts, in order to assert one’s identity in the process of exchange outside and not within his or her ethnic boundaries.

REFERENCES

- Bătcă, Maria (2000-2002) - "Autentic și kitsch în creația populară contemporană [Authenticity and Kitsch in the Romanian Contemporary Folk Culture], in *The Yearbook of "Constantin Brăiloiu" Institute for Ethnography and Folklore*, Bucharest, 11-13, pp. 295-300.
- Chelcea, Liviu and Oana Mateescu, eds. (2004) - *Economia informală în România: Piețe, practici sociale și transformări ale statului după 1989* [Informal Economy in Romania: Markets, Social Practices, and Transformations of the State after 1989], Editura Paideea, Bucharest.
- Constantin, Marin (2003) - "From Socialism to Market Economy: The Folk Artisans and Their Work. A Field Research in Five Regions of Romania", in *Southeastern Europe*, 30, pp. 75-107.
- Idem (2004) - "Capitalism and Transhumance. A Comparison of Three Pastoral Market-Types in Europe (1950-2000)", in *New Europe College Yearbook 2003-2004*, pp. 57-116.
- Idem (2005) - "Negoț și neguțători într-o piață din București [Trade and Traders within a Bucharest Marketplace]", in *Sociologie Românească*, New series, 3, pp. 247-57.
- Chelcea, Liviu, Cosmin Radu and Livia Constantinescu (2003) - "Marketplaces, Morality and Political Practices: The Geography of Shopping in Two Districts of Bucharest", manuscript.
- Csako, Agnes, and Endre Sik (1999) - "Characteristics and Origin of the Comecon Open-Air Market in Hungary", in *International Journal of Urban and Regional Research*, 23 (4), pp. 715-37.
- Florescu, Radu (1971) - "Village Museums. Preoccupations and Projects", in *Museums of Ethnographic and Sociological Profile in Romania*, Edited by Bruckenthal Museum, Sibiu: pp. 35-44.
- Geană, Gheorghică (1979) - "Etnomorfismul în arta populară a evului mediu", [Ethnomorphism in the Folk Art of Middle Age], in "Revista muzeelor și monumentelor" [Romanian Journal on Museums and Monuments], 2, pp. 17-18.
- Idem (2005) - "Ethnomorphism. A Concept for the Phenomenon of Syncretism as Reflected in Art", manuscript.
- Idem (2006) - "The Carpathian Folk Fairs and The Origins of National Consciousness among Romanians", in *Nationalities Papers*, vol. 34, no. 1, pp. 91-110.
- Hașdeu, Iulia (2004) - "Kaj Marfa. Comerțul cu aluminiu și degradarea condiției femeii la romii căldărari [Kaj Marfa. The Commerce of Aluminium and Degradation of the Female Condition among the Căldărari Romas]", in L. Chelcea, O. Mateescu, (eds.), *Economia informală în România: Piețe, practici sociale și transformări ale statului după 1989* [Informal Economy in Romania: Markets, Social Practices, and Transformations of the State after 1989], Editura Paideea, București, pp. 289-314.
- Horșia, Olga (1994) - "Preocupări contemporane privind meșteșugurile artistice tradiționale din România [Contemporary Concerns with the Traditional Art Crafts in Romania]", in *Ethnos*, Village Museum, Bucharest, 3, pp. 176-183.
- Irimie, Cornel (1971) - "The Concept and Setting Up of the Museum of Folk Technology in Sibiu", in *Museums of Ethnographic and Sociological Profile in Romania*, edited by Bruckenthal Museum, Sibiu, pp. 109-44.
- Marian-Bălașa, Marin (2000-2002) - "The Folklore Performance and the Folklorism Show", in *The Yearbook of "Constantin Brăiloiu" Institute for Ethnography and Folklore*, Bucharest, 11-13, pp. 267-82.
- Mihăilescu, Vintilă (2003) - "La problématique destruction de la sarma. Discours sur la tradition", in Cristina Papa, Giovanni Piza, Filippo M. Zerilli (eds.), *La ricerca antropologica in Romania. Prospettive storiche ed etnografiche*, Università degli Studi di Perugia: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 183-209.
- Petrescu, Paul [in Georgeta Stoica and Paul Petrescu] (1997) - *Dicționar de artă populară* [A Dictionary of Romanian Folk Art], Bucharest: Editura Enciclopedică.
- Popescu, Camelia (2004) - "Marele târg al meșterilor populari – 27-29 iunie 2003 [The Great Fair of the Folk Artisans – 27-29 June 2003]", in *Ethnos. Revistă Științifică de Etnografie, folclor și artă populară*, 6, pp. 307-14.
- Sandu, Dumitru (1999) - "Cine sunt antreprenorii din agricultura de tranziție [Who are the entrepreneurs from transition agriculture in post-socialist Romania]", in *Sociologie Românească*, New series, 1, pp. 33-52.
- Sik, Endre and Claire Wallace (1999) - "The Development of Open-air Markets in East-Central Europe", in *International Journal of Urban and Regional Research*, 23 (4), pp. 697-713.
- Stahl, Paul H. (1969) - *Meșterii țărani români și creațiile lor de artă*, Bucharest: Editura Enciclopedică Română.
- Stahl, Paul H., Marin Constantin (2004) - *Meșterii țărani români* [Peasant Artisans in Romania], Bucharest: Tritonic Publishing House.

- Șoltuz, Mihaela (2004) - "Târgul de toamnă – 25-26 octombrie 2003 [The Autumnal Folk Fair – 25-26 October 2003]", in *Ethnos. Revistă Științifică de Etnografie, folclor și artă populară*, 6, pp. 283-90.
- Thuen, Trond (1999) - "The Significance of Borders in the East European Transition", in *International Journal of Urban and Regional Research*, 23 (4), pp. 738-50.
- Töhötöm, Szabó (2004) - "Patroni vechi, patroni noi: maghiari și țigani din perspectiva economiei informale [Old Patrons, New Patrons: Hungarians and Gypsies from the Perspective of Informal Economy]", in L. Chelcea, O. Mateescu, eds., *Economia informală în România: Piețe, practici sociale și transformări ale statului după 1989* [Informal Economy in Romania: Markets, Social Practices, and Transformations of the State after 1989], Editura Paideea, București, pp. 315-41.
- Vuia, Romulus (1964) - *Tipuri de păstorit la români* [Types of Pastoralism among the Romanians], Bucharest: Academia Română Publishing House.
- Wallace, Claire, Oksana Shmulyar, Vasil Bedzir - "Investing in Social Capital: The case of Small-Scale, Cross-Border Traders in Post-Communist Central Europe", in *International Journal of Urban and Regional Research*, 23 (4), pp. 751-70.

LIST OF ARTISANS CITED

- AF: Arpad Fabian (Pottery, Corund village, Harghita County, Transylvania, born 1960, Hungarian, Catholic)
- AG: Ana Grunzu (Maize-leaves knitting, Tomești village, Iași County, Moldavia, b.1955, Romanian, Orthodox)
- AN: Adriana Nemeș (Weaving, Cluj, Transylv. a, b.1960, Rom., Orth.)
- IA: Ioan Albu (Mask-making, Timișești village, Neamț County, Mold., b.1948, Rom., Orth.)
- APC: Alexandru Perța Cuza (Woodcarving, Târgu Lăpuș town, Maramureș County, Transylv., b.1945, Rom., Orth.)
- AP: Ana Pietraru (Weaving, Valea Seacă village, Neamț County, Mold., b.1940, Rom., Orth.)
- AR: Avram Roșca (Woodcarving, Bălăceana village, Suceava County, Mold., b.1959, Rom., Orth.)
- AT: Alice Torella (Bulrush-knitting, Târgu-Mureș town, Transylv., b.1980, Hung., Reformat)
- CP: Costel Popa (Pottery, Horezu town, Vâlcea County, Oltenia, b.1961, Rom., Orth.)
- DC: Dorel Codoban (Violin-making, Roșia Lazuri village, Bihor County, Transylv., b.1946, Rom., Orth.)
- DG: Dan Gherasimescu (Woodcarving, Curtea de Argeș town, Muntenia, b.1958, Rom., Orth.)
- DM: Daniel Martalogu (Wooden miniature carving, Bucharest, b.1948, Rom., Orth.)
- EM: Elena Mălieș (Icon painting, Pitești town, Argeș County, Muntenia, b.1950, Rom., Orth.)
- EP: Eugen Petru (Pottery, Vlădești village, Vâlcea County, Oltenia, b.1962, Rom., Orth.)
- ES: Elisabeta Stângaci (Wood chopping, Băbeni village, Vâlcea County, Mold., b.1956, Rom., Orth.)
- EU: Elena Ursache (Icon-painting and Egg-painting, Slătioara village, Suceava County, b.1968, Rom., Orth.)
- EV: Eleonora Voloșciuc (Maize-leaves knitting, Chiperceni-Orhei, Republic of Moldova, b.1965, Mold., Orth.)
- FB: Florin Bejinari (Icon-painting and Egg-painting, Rădăuți town, Mold., b.1961, Rom., Orth.)
- FC: Florin Colibaba (Pottery, Rădăuți town, b.1956, Rom., Orth.)
- FM: Floare Moldovan (Shoemaking, Runcu Salvei village, Bistrița County, Transylv., b.1935, Rom., Orth.)
- GS: Geneveta Sauciu (Egg-painting, Gemenea village, Suceava County, Mold., b.1949, Rom., Orth.)
- IA: Ioan Albu (Mask-Making, Timișești village, Neamț County, Mold., b.1948, Rom., Orth.)
- IB: Ion Bălan (Woodcarving, Rotaria village, Iași County, Mold., b.1966, Rom., Orth.)
- IG: Iulia Goran (Embroidery, Breaza town, Munt., b.1950, Rom., Orth.)
- IM: Ioan Maric (Naïve art painting, Bacău town, Mold., b.1953, Rom., Orth.)
- IMold: Iosef Moldovan (Cooper-work, Pleșa village, Suceava County, b.1938, Romanian and Polish ethnic identity, Catholic)
- MD: Maria Dinea (Weaving, Păniceni village, Cluj County, Transylv., Rom., Orth.)
- MDen: Máthe Dénes (Pottery, Corund village, Harghita County, Transylv., b.1952, Hung., Catholic)
- MJ: Maria Jebelean (Weaving, Timișoara town, Transylv., b.1935, Rom., Orth.)
- MAP: Marioara-Angelica Pascaniuc (Pottery, Marginea village, Suceava County, Mold., b.1971, Rom., Orth.)
- MM: Mariana Marcovici (Weaving, Timișoara town, Transylv., b.1957, Rom., Orth.)
- MN: Marioara Negură (Egg-painting, Vatra Moldoviței village, Suceava County, b.1968, Rom., Orth.)
- MP: Margareta Petrescu (Weaving, Bucharest, b.1948, Rom., Orth.)

- MPop: Monica Popescu (Woodcarving, Bucharest, b.1963, Rom., Orth.)
 MR: Mariana Răileanu (Hemp-knitting, Buftea town, Munt., b.1959, Rom., Orth.)
 ND: Nicolae Diaconu (Ceramics, Țibănești village, Iași County, Mold., b.1955, Rom., Orth.)
 NM: Nicu Muntean (Icon painting, Vinerea village, Alba County, Transylv., b.1949, Rom., Orth.)
 OD: Olimpia Dimitriu (Pottery, Bucharest, b.1960, Rom., Orth.)
 SA: Sonica Apalaghiei (Woodcarving, Săveni village, Botoșani County, Mold., b.1962, Rom., Orth.)
 SB: Sânziana Baci (Icon-painting, Bucharest, b.1959, Rom., Orth.)
 SF: Sandor Fazekas (Horn-and-bone carving, Lunca Ozum, Covasna County, b.1953, Transylv., Hung., Reformat)
 ȘC: Ștefan Csukat (Ceramics, Suceava town, b.1964, Hungarian and Romanian ethnic identity, Orth.)
 TB: Traian Brândușa (Weaving and Leather processing craft, Salba village, Bistrița County, Transylv., b.1933, Rom., Orth.)
 TBus: Teodor Busnea (Wind-instruments making, Râmnicu-Vâlcea town, Munt., b.1950, Rom., Orth.)
 TE: Toader Egnătescu (Woodcarving, Suceava town, Mold., b.1957, Rom., Orth.)
 VA: Vera Andronic (Weaving, Mănăstirea Humorului town, Mold., b.1959, Rom., Orth.)
 VB: Vasile Borodi (Hat-making, Sârbi village, Maramureș County, b.1954, Transylv., Rom., Orth.)
 VKR: Violeta Karmen Roman (Lace craft, Feldioara village, Brașov County, Transylv., b.1955, Rom., Orth.)
 VL: Valeriu Leonov (Wind-instruments making, Tulcea town, Dobrodja, b.1964, Rom., Orth.)
 VLin: Virginia Linu (Weaving, Salba village, Bistrița County, Transylvania, b.1970, Rom., Orth.)
 VM: Valentin Matraș (Basketry, Vorona village, Botoșani County, Mold., b.1958, Rom., Orth.)
 VMold: Vasile Moldoveanu (Woodcarving, Moreni town, Munt., b.1952, Rom., Orth.)
 VT: Vasile Tericean (Pottery, Obârșia village, Hunedoara County, Transylv., b.1935, Rom., Orth.)
 ZMB: Zina Manesa-Burloiu (Woodcarving, Brașov town, Transylv., b.1970, Rom., Orth.)

LIST OF THE MUSEUM DIRECTORS CITED

- CB: Corneliu Bucur (Director of the Astra Museum, Sibiu)
 CEU: Constantin Emil Ursu (Director of the Suceava Museum)
 PP: Paulina Popoiu (Director of the Village Museum, Bucharest)
 IVP: Ioan Viorel Popescu (Director of the Timișoara Museum)

