

LA REPRESENTATION COMME FORME DE CONSERVATION CULTURELLE DANS LE FESTIVAL NATIONAL DES TRADITIONS POPULAIRES.

Maria BOZAN

Dans l'introduction à la Première Proclamation des chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, qui a eu lieu le 18 mai 2001, l'histoire d'une réalité et en même temps l'évolution d'une connaissance conceptuelle étaient circonscrites en quelques mots. La proclamation se montrait comme « l'aboutissement d'un effort et d'une réflexion pionnière engagés à l'UNESCO depuis plus de vingt ans, à une époque où la notion de patrimoine immatériel était loin de susciter l'intérêt qu'elle connaît aujourd'hui, et restait le domaine réservé de quelques chercheurs spécialisés. »¹

En effet, le concept de patrimoine culturel trouvait son expression, longtemps, par l'orientation vers la réalité des objets, l'aspect matériel étant celui qui fournissait le fondement de « l'instrument puissant qu'est la Convention du patrimoine mondial de 1972 »². Le déséquilibre de plus en plus marqué enregistré en faveur des pays du « Nord » sur la liste du patrimoine mondial, a attiré l'attention sur une faiblesse du dispositif qui, en privilégiant la protection du patrimoine matériel, laissait dans l'ombre une série de phénomènes culturels appartenant souvent aux cultures du « Sud », et dont la caractéristique primordiale est donnée par leur dimension immatérielle.

Ces observations ont été synthétisées dans de nombreuses initiatives consistant en recommandations et conventions, auxquelles on a ajouté des projets et programmes différents découlant de ces actes normatifs. Ainsi, les éléments qui tiennent du patrimoine culturel immatériel, enregistrables à l'échelle universelle et essentiels pour l'existence

et la compréhension de la diversité culturelle de l'humanité toute entière, sont devenus au niveau de l'action, d'une manière bien plus accentuée et à une échelle beaucoup plus élargie, source de matière analytique, de mise en évidence de leur valeur intrinsèque et d'utilisation supérieure, avec la conséquence logique de constituer nécessairement, au niveau de la décision dans le cadre des politiques culturelles, les instruments pour les sauvegarder.³

Les documents UNESCO apportent également, par des ajustements successifs un accord de principe des États membres, à la suite duquel sont proposées des définitions communes pour le patrimoine culturel oral et immatériel, ainsi que pour des notions-clé dans le domaine, comme « culture traditionnelle et populaire », « trésors humains vivants », « espace culturel » etc. D'autre part, il faut prendre en considération le fait que nous avons à faire, en premier lieu, avec des instruments concrets de travail, qui visent à délimiter des acceptions-cadres, avec l'identification de catégories suffisamment larges et de structures relativement souples, aptes à offrir la possibilité de déterminer le contenu conceptuel en fonction de la situation propre à chaque pays qui adopte le système, ce contenu étant toujours tributaire à des conditions historiques et sociales spécifiques.⁴

La problématique concernant le rapport entre les musées et le patrimoine culturel immatériel est devenu d'actualité maximale et la 20^{ème} Conférence générale et la 21^{ème} Assemblée générale de l'ICOM qui ont lieu conjointement en octobre 2004 est

1. Matsuura, Koicro, „Préface”, in: *Première Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité*; UNESCO, 2001, p. 2.

2. Ibidem.

3. „On entend par «sauvegarde» les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine.”, in: *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, le 17 octobre 2003.

4. V« La définition des concepts de "patrimoine culturel immatériel" et "trésors humains vivants" est très difficile à faire, car il faut tenir compte des conditions sociales et historiques de chaque pays qui adopte le système.», in : Le site Internet du Musée ASTRA de

Sibiu, Roumanie, section *Trésors Humains Vivants*, texte rédigé par dr. Corneliu Bucur et Mirela Cretu.

5. Appartenant au directeur général du Complexe National Muséographique "ASTRA" de Sibiu, prof. univ. dr. Corneliu Bucur, qui;

d'ailleurs; est l'initiateur et le coordinateur au niveau scientifique et de l'organisation de tout le système de protection du patrimoine culturel immatériel articulé au Musée "ASTRA" de Sibiu.

6. Le site Internet du Musée "ASTRA" de Sibiu, la section *Trésors Humains Vivants*, v. la note nr. 7.

7. Idem.

8. Voir la note nr. 5.

une preuve édifiante dans ce sens. Une telle rencontre met en évidence une nécessité quasi-générale d'appliquer sur le plan de l'action spécifiquement muséographique – au-delà des activités intrinsèques de recherche sur les phénomènes ainsi qu'elles sont assumées par la pratique de spécialité – certaines politiques culturelles capables d'éclaircir jusqu'au niveau de la décision le rôle des musées dans la mise en valeur intégrale de l'acte culturel vivant.

Protection et valorisation du patrimoine oral et immatériel dans les programmes du Musée ASTRA

Nous considérons que dans un tel cas se trouve, en Roumanie, le Complexe National Muséographique «ASTRA» de Sibiu, qui peut être apprécié, indubitablement, comme une institution au caractère exemplaire pour la mise en oeuvre d'un système programmatique de sauvegarde du patrimoine immatériel dans le domaine de la culture populaire traditionnelle, ainsi que de la promotion de ce patrimoine au niveau de la jeune génération et de sa valorisation par des initiatives ayant un pouvoir de modèle. Cela est d'autant plus méritoire que le démarrage des projets a été fait en dehors – et parfois avant – de connaître les recommandations et les programmes en vigueur au niveau international. Il suffit de donner deux exemples : 1) la mise en place annuelle de la *Foire des Créateurs Populaires de Roumanie* à partir de 1983 et 2) l'initiative⁵ d'extrême valeur, consistant dans la création de l'*Académie des Arts Traditionnels de Roumanie*, conçue et appliquée après 1990, articulée comme la clef de voûte d'un système plus large d'organisations agencées dans la période de temps mentionnée, apte d'être encadré sous les auspices du projet de l'UNESCO *Trésors Humains Vivants*.⁶ Vu la situation, la rencontre avec les instruments développés sur le plan mondial, non seulement a confirmé la validité des initiatives du musée, mais a donné un impulsion supplémentaire pour la naissance d'idées neuves, le déroulement des projets en cours et la

structuration générale des opérations, en consensus avec les formules d'accord international.

Les composants du programme de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel conçu par le musée sibien sont orientés en quatre grandes directions : 1) la recherche scientifique; 2) la conservation active du patrimoine culturel immatériel; 3) la récupération de la conscience ethno-identitaire du village roumain et 4) la légitimation par normalisation des valeurs de la culture et l'art populaires roumaines contemporains⁷, chacune de ces quatre lignes directrices incluant des objectifs et réalisations spécifiques.

Impliquant la vision concernant la structure du système et non la dimension de l'évaluation, le Festival National des Traditions Populaires apparaît au deuxième point, à côté et vers la fin d'une série de manifestations culturelles qui forment une suite ample, autant de marches de valorisation complexe du patrimoine culturel populaire et traditionnel dans son volet immatériel. Il s'agit de l'Association des Créateurs Populaires de Roumanie, l'Académie des Arts Traditionnels de Roumanie, l'Olympiade Nationale «Métiers artistiques traditionnels», la Foire des créateurs Populaires de Roumanie, le Festival et le Colloque International des Artisans «Culture-Tradition-Tolérance» et les Galeries d'Art Populaire «Astra».

Tout comme le festival, ces vraies institutions, sous des formes d'organisation différentes, réunissent les gens dans un ensemble : porteurs de traditions, possesseurs et créateurs de savoir-faire, public, chercheurs dans le domaine, officiels, administrateurs, représentants du média, amis du musée etc. Pensées et re-pensées pour le contexte roumain particulier, elles se complètent et se consolident réciproquement, chacune mettant l'accent sur des objectifs concrets particuliers, capables de couvrir, en fonction des cibles proposées, les aspects de la sauvegarde du patrimoine immatériel tels qu'ils sont spécifiés par les documents de l'UNESCO.⁸ Du reste, le modèle de protection du patrimoine

culturel immatériel développé par le Complexe National Muséographique «ASTRA» de Sibiu a reçu même la reconnaissance de cette importante institution internationale quand, lors de l'Atelier d'instruction de Venise en 1999 et, ensuite, dans le Rapport pour l'an 2000, désigné pour ses résultats comme l'un des systèmes exemplaires, sur le plan mondial, pour le projet *Trésors Humains Vivants*.⁹

Le Festival National des Traditions Populaires – nouveau paradigme de la représentation culturelle en Roumanie

Les prémisses de la recherche

Le présent article se propose de discuter seulement quelques aspects concernant le festival, en l'espece le Festival National des Traditions Populaires de Sibiu, en sa qualité de phénomène interactif et de genre de la représentation culturelle. Organisé en aires aux programmes distincts, comprenant les arts religieux, littéraires, musicales, ludiques, plastiques, mécaniques et culinaires, le festival est une action culturelle d'ampleur. La représentation dans le festival est subordonnée à l'idée d'atteindre un objectif bien défini – en ce cas la construction d'une formule complexe, agréable et efficace de mise en valeur du patrimoine culturel traditionnel, sur le double palier de sa reproduction vivante et de sa connaissance réelle – et d'obtenir des résultats significatifs dans l'élaboration du réseau notionnel et la matérialisation d'un but d'importance fondamentale, communiqué explicitement par le staff du festival: «on considère que le paradigme de la politique interne de la Roumanie, en accord total avec la politique extérieure, devrait être, en premier lieu, celle de la re-définition de l'identité culturelle du peuple roumain, en re-évaluant ses traditions culturelles-historiques, dans la perspective du comparatisme culturel européen avec les valeurs des autres peuples, ainsi que par l'intégrations de ses propres valeurs contemporaines dans le patrimoine culturel mondial.»¹⁰

La complexité d'un thème tellement

incitant, nous a permis d'opter dans cet article pour une présentation dans laquelle la réflexion des spécialistes, en tant qu'agents de l'organisation du Festival des Traditions Populaires (FTP), soit équilibrée par le biais, généralement moins examiné, de la dynamique de la participation au point de vue des porteurs de tradition, possesseurs de savoir-faire, dont la présence dans la manifestation est immédiate, sensible et avec une implication totale. Assurément, ce cadre offre aux protagonistes la possibilité de parler d'eux-mêmes. Puisque l'efficacité du festival dépend de la modalité dont tous ceux impliqués s'orientent dans l'événement et parce que l'exploration analytique de cette perspective se trouve à ses débuts, la plupart des études étant focalisées sur la pratique des organisateurs, une approche qui accentue la voix du porteur d'expression culturelle peut avoir une bonne utilisation. Notre article examine une part des données obtenues à la suite d'un sondage ethnographique (interviews et observation sur un échantillon non-systématique formé de seize sujets, avec une composition variée: femmes et hommes, représentants des trois départements roumains participants, ayant une expérience antérieure de la participation dans le domaine de la mise en scène devant le public variable, et d'âges divers) qui a documenté l'expérience de l'autoreprésentation au niveau énoncé, effectué par l'auteur de l'exposé à l'occasion de la quatrième édition du FTP, en 2004.¹¹ Les éléments sélectionnés sont analysés dans le contexte plus large du fonctionnement général du festival. De même, à cette base analytique on a ajouté certaines informations provenant d'une enquête sociologique réalisée par le département de spécialité du C. N. M. «ASTRA»¹², des opinions des invités - porteurs de tradition, enregistrées dans le livre d'impressions du musée, ainsi que des articles de presse qui ont touché à ce thème. Le présent article n'est qu'une approche préliminaire et partielle, qui définit la perspective pour une investigation ultérieure, en détail, du phénomène.

9. Projet lancé par l'UNESCO. Le système roumain a reçu des éloges à côté d'une formule européenne, celle française, et quatre asiatiques, appartenant au Japon, à la Thaïlande, aux Philippines et respectivement à la Corée.

10. Bucur, Corneliu, *Communiqué de presse* à la 11^{ème} édition du Festival National des Traditions Populaires, Sibiu, 2002.

11. L'auteur de l'article veut remercier, par cette voie, le coordinateur général du Festival, le dr. Corneliu Bucur, directeur général du C. N. M. «ASTRA», d'avoir été introduit dans le programme de recherche du projet concernant la protection du patrimoine culturel immatériel, en lui offrant ainsi la possibilité d'une expérience ethnographique passionnante. Nous remercions tous ceux qui ont discuté avec nous pour le soutien qu'ils nous ont fourni en nous accordant les interviews, ainsi qu'aux agents de l'organisation du festival pour

l'amabilité d'avoir coopéré chaque fois qu'il a été nécessaire. R la fois, nous voulons mettre en évidence, encore une fois, et par cette voie également, les mérites des responsables – Cristina Ungureanu, pour les éditions de 2001 et 2002, et Mirela Crețu, pour les éditions de 2003 et 2004 – et des équipes qui ont organisé le FTP, ainsi que la qualité de l'événement, sans lesquels les conclusions de notre travail n'auraient pas été les mêmes.

12. Le rapport a été rédigé par Raluca Balasoiu, sociologue, laquelle nous remercions pour la gentillesse de nous avoir mis à la disposition les résultats de l'étude effectuée.

13. V. le site Internet du Complexe National Muséographique «ASTRA», la section du *Festival National de Traditions Populaires*, texte rédigé par dr. Corneliu Bucur et Mirela Crețu.

14. Idem.

15. Ainsi que le festival est caractérisé par le secrétaire de Smithsonian Institution, Michael Heyman, dans l'avant-propos du volume de Richard Kurin, *Smithsonian Folklife Festival*, Smithsonian Institution, 1998, p. 2.

Le projet du festival

Le Festival National des Traditions Populaires a été mis en place suite à la nécessité de dépasser le caractère «isolé» du système de protection et valorisation du patrimoine culturel immatériel conçu par le Musée «ASTRA», en tant que complément obligatoire et urgent pour produire un cadre d'action qui crée le soutien «de masse» indispensable dans les efforts d'atteindre les objectifs prévus par ce programme.¹³ Le musée sibien a eu la possibilité de connaître directement l'une des plus importantes manifestations sur le plan mondial, qui présente les praticiens des traditions culturelles vivantes : le Smithsonian Folklife Festival. En 1999, quand la Roumanie y a été invitée, la valeur du système a reçu encore une fois la reconnaissance nationale et internationale : parmi les porteurs de traditions - participants à l'événement sur le Mall de la capitale américaine, dix-huit étaient membres de l'Académie des arts traditionnels de Roumanie.¹⁴ Ce cadre de communication immédiate, modèle de représentation culturelle et méthode réussie et extrêmement populaire d'engager des idées¹⁵, constitue le format d'inspiration pour la mise en œuvre du festival de Sibiu. Toutes les éditions du FTP ont été organisées sous l'égide et en collaboration avec des institutions locales, régionales et nationales extrêmement importantes.¹⁶

Ce n'est pas très souvent que les musées produisent des festivals, bien que le rapport musée-festival en soit un de correspondance. L'initiative du musée sibien découle de la prémisses, assumée explicitement, que le FTP est un procédé complexe de préservation et d'encouragement du patrimoine culturel, tant immatériel que matériel, en promouvant des standards d'authenticité et excellence pour les formes culturelles significatives. En plus, la production de ce format culturel à l'intérieur d'un musée national transfère une part de l'autorité et de la valeur de celui-ci aux participants, particulièrement au segment des praticiens de traditions

invités, ce qui conduit implicitement à augmenter le degré de réflexion sur l'importance du savoir-faire qu'ils possèdent.

Il est sûr que les organisateurs sibien et, sans doute, les autorités des niveaux régionaux et nationaux engagées dans la production du FTP – ont mis en balance les mêmes questions et prémisses qui ont obsédé ceux qui ont lancé et déroulé, à partir de 1967, le *Festival of American Folklife* (FAF).¹⁷ Au-delà du fait que, à Sibiu, le festival est, comme on l'a déjà souligné, la conséquence directe de la création d'un système propre, intégral et spécifique de protection du patrimoine culturel immatériel, les conditions réunies ici s'imposaient dès le début, comme les plus appropriées. L'adéquation du cadre d'organisation est réelle pour ce type d'événement qui se trouve maintenant à ses commencements, mais dont les rééditions ultérieures, telles qu'elles sont prévues par le Musée «ASTRA», supposent des développements du même genre que ceux pratiqués par le modèle américain, respectivement l'inclusion d'invités appartenant aux différentes cultures du monde.¹⁸ Ce fait n'est pas une simple copie de la structure du FAF, mais une suite déterminée par la structure du complexe muséographique de Sibiu qui inclut dans sa composition l'existence d'un département spécifique, respectivement le Musée d'Ethnographie «Franz Binder», le seul musée de Roumanie dont l'activité est axée, de manière prépondérante, sur l'étude et la présentation des cultures non-européennes. Pour l'instant, la présence de l'extérieur comporte une participation annuelle consistante, dans toutes les sections du festival, de la République de Moldavie.

Le musée de plein-air – cadre idéal pour le déroulement du FTP

Le Complexe National Muséographique «ASTRA» utilise, comme lieu principal du déroulement des six journées du FTP, le musée de plein-air (le Musée de la Civilisation Populaire Traditionnelle «ASTRA»), qui se trouve

aux confins boisés de la ville, en occupant 96 ha de terrain, dont 42 ha sont couverts par l'exposition. C'est un emplacement idéal pour une manifestation de cette sorte par les dimensions de l'espace, l'intégration paysagère de l'exposition, le caractère exceptionnel du patrimoine de monuments et objets, auxquels s'ajoutent des commodités et des aménagements spécifiques de fonctionnement : scène sur le lac qu'il milie le musée, avec un amphithéâtre en plein-air, des formules variées d'agrément etc. Ici, les valeurs culturelles sont conjuguées avec celles naturelles, tandis que le redoublement de l'exposition muséographique par des moments vivants cycliques, saisonniers ou annuels, pendant lesquels l'action est prédominante, fait du musée de plein-air, au-delà de son statut institutionnel, un *espace culturel* dans le sens anthropologique du concept¹⁹, phénomène d'ailleurs reconnu par les parties participantes et officialisé par le caractère répétitif et déjà «traditionnel» des épisodes.

Dans un tel parc culturel et naturel, les porteurs de traditions considèrent, eux-aussi, que leur message d'authenticité est renforcé par l'ambiance, une ambiance dans laquelle ils se reconnaissent et qui leur favorise une participation complète et démocratique, dans un environnement qui encourage une coopération totale. L'effort d'intégration aux conditions de fonctionnement du festival, plus compliqué qu'il pourrait paraître à première vue, suppose, parmi d'autres, un aspect très important: le processus d'accommodation aux demandes de la présentation et de la représentation, dont l'enjeu, sur le parcours entier de la manifestation, est au moins de garder intacte, sinon d'augmenter, la réputation du participant.

Malgré ce réseau émotionnel – ou peut-être même à cause de cela – l'exposition en plein-air, le lieu principal du déroulement du festival, est conçue par les participants comme un espace capable d'annuler tout potentiel menaçant. L'accommodation s'accom-

plit par l'identification avec le cadre et avec l'organisateur: «nous avons eu le sentiment d'être „chez nous”». Le syntagme « profondément impressionnés...»²⁰, le plus souvent réitéré, privilégie justement la dimension affective de l'accommodation et de l'entrée en contact avec le contexte naturel, muséographique et d'organisation du festival. Cette appréciation positive a été enregistrée également à la suite de l'enquête sociologique de 2003.²¹

Le programme a prévu l'inauguration officielle du festival dans la place principale de la ville, suivie d'une parade des participants, habillés de costumes populaires spécifiques de la région de provenance, sur l'artère centrale de Sibiu. Parce qu'au début de la manifestation le temps a été «notre ennemi», il a fallu qu'une partie des spectacles soient présentés à l'intérieur.

Entrer dans le rythme normal de fonctionnement du festival a significativement également réparti les participants dans les espaces préétablis, respectivement: (1) les artisans – chacun dans une demeure paysanne représentée par un monument exposé dans le musée, en bien de cas le profil occupationnel de l'habitation coïncidant, au moins du point de vue catégoriel sinon par provenance géographique, avec le métier illustré par le participant ; (2) les spectacles – sur la scène située sur le lac du milieu du musée ; (3) les arts culinaires – à l'un des aubergements dans l'enceinte du musée, où a été organisée une cuisine roulante ; (4) les arts religieux – à l'une des deux églises-monuments muséographiques dans l'exposition de plein-air. Ainsi que le programme de la manifestation publié dans le dépliant du FTP 2004 l'indique, les principales activités du festival ont consisté, déroulées simultanément, en « spectacles folkloriques soutenus sur la scène du musée et démonstrations pratiques des artisans...»²²

Les agendas des parties engagées dans le fonctionnement du festival ne sont pas toujours identiques. Pour les invités, outre la fonction de la représen-

16. Par exemple, l'édition de 2004 a été produite sous les auspices du Conseil Départemental de Sibiu, l'autorité tutélaire du C. N. M. „ASTRA”, du Ministère de la Culture et des Cultes, de l'Institut Culturel Roumain et en collaboration avec les Conseils Départementaux et les Centres Départementaux pour la Conservation et la Promotion de la Culture Traditionnelle des départements de Bacau, Braila si Hunedoara, et avec la Municipalité de Sibiu.

17. *Smithsonian Folklife Festival*, ainsi que le montre, dans le volume mentionné à la note nr. 19, Richard Kurin, directeur du *Center for Folklife Programs du Smithsonian Institution*, „has benefited from decades of cultural research and discussions about representation.” (v. ci-dessus, l'ouvrage cité, p. 41). D'ailleurs, beaucoup de nos observations concernant le fonctionnement et le phénomène de la représentation dans le

Festival des Traditions Populaires sont semblables aux constatations des spécialistes qui ont décrit le *Smithsonian Festival*.

18. „On préconise également une représentation internationale, par la présence, comme invités d'honneur, de 50 créateurs d'art populaire provenant de divers pays du monde.” Cité du site Internet, r la section du *Festival National des Traditions Populaires*, v. la note nr. 19.

19. Cf. la définition donnée par l'UNESCO dans la „Procedure for the Submission of Candidatures Files”, v. la note nr. 13, qui stipule r la page 3.

20. V. le *Livre d'impressions* du festival, pour les éditions de 2003 et 2004.

21. Balasoïu, R., *Studiu sociologic realizat cu ocazia Festivalului National al Traditiilor Populare*, Editia a III-a. [Étude sociologique réalisé r l'occasion du

Festival National des Traditions Populaires, la IIIème édition.]

22. *Festivalul National al Traditiilor Populare*, Editia a III-a, Sibiu, 27 august 2004.

tation, les dimensions informative et d'auto-instruction, facilitées par la participation a ce type d'événement, constituent une séquence importante dans le programme. R ce niveau se situe le désir de visiter le musée, comme possibilité de se familiariser avec le format général du festival, comme lieu a fonction concrete de documentation ou comme but en soi. L'analyse de l'impact du lieu de déroulement du festival sur les participants est significative, parce que l'on peut considérer que l'accommodation adéquate, meme le relâchement dans le cadre spatial et temporel de l'événement est l'une des conditions importantes pour assurer les prémisses d'une représentation de valeur. Au niveau émotionnel, réduire les différences par le passage d'un «chez nous» a un «comme chez nous» ne peut etre que bénéfique pour le protagoniste, en lui offrant l'ambiance pour un discours de qualité et également une utilisation efficace du temps, ce qui lui permet d'atteindre les objectifs qu'il s'est proposé en venant a la manifestation.

De meme que son modele américain, le FTP expose des «formes de culture populaire telles qu'elles sont conçues par les folkloristes et par d'autres programmeurs culturels et exécutées par les pratiquants qu'ils ont choisis.»²³ En partant explicitement de l'idée que le festival est un instrument de protection et d'encouragement de la culture traditionnelle dans les formes qui ont «fait l'objet de fixation»¹⁴, les invitations ont été réalisées sur la considération que les participants porteurs de tradition sont des experts dans la pratique du savoir-faire respectif. Cela recoupe d'ailleurs l'image évaluative que ceux-ci ont sur leur propre valeur. Bien qu'en l'affirmant avec toute modestie, tous ceux questionnés sont persuadés qu'ils ont été appelés au festival parce qu'ils savent faire tres bien ce qu'ils font. Cette appréciation consiste parfois en une certaine forme de reconnaissance officielle (des prix aux concours divers) ou, tout simplement, ils ont la conscience de leur maîtrise. Un invitait nous disait,

par exemple, que ce qu'il produit est «chose ancienne, et bonne et .. qui chante!» Deux participantes, qui pratiquaient le savoir-faire culinaire uniquement a titre d'occupation a la maison où dans un groupe social plus ou moins restreint, sans avoir jamais reçu des prix pour cela, ont argumenté la valeur de leur adresse par les résultats concrets dans le festival: leurs plats ont été mangés avant les autres et les gens en désiraient encore. L'expression dans le FTP a été conçue, par un collaborateur de marque, qui était venu avec un groupe de «successeurs» qu'il scolarisait dans le métier, avant tout, sous l'angle de «l'importance de la continuation de la tradition.» Du reste, les protagonistes-memes considerent que répondre aux standards d'authenticité et excellence de la pratique est la condition indispensable et obligatoire pour acquérir la qualité de participant.

La notion de « festival des traditions populaires » - ajustements

On peut affirmer que le FTP introduit un nouveau paradigme dans l'orchestration des manifestations dont la finalité principale est de conserver la culture populaire traditionnelle. Comme presque tous les participants se sont confronté pour la premiere fois avec ce type d'événement, un élément déterminant pour le fonctionnement satisfaisant de la représentation culturelle a été aussi la nécessité de circonscrire le contenu du syntagme «estival des traditions», opération qui a eu lieu, bien de fois, par l'intermédiaire d'un processus de compréhension effectué «en marche.» Dans la plupart des cas il a été besoin de redéfinir la notion, parce que le format de festival offert a Sibiu possède des caracteres distinctifs. Conscients de leur qualité de porteurs de tradition, qu'ils considerent certainement le facteur essentiel pour la définition de l'identité nationale (la majorité des artisans questionnés en 2003 ont identifié ce critere comme le plus important²⁵), les pratiquants - qui avaient regardé la participation au FTP, jusqu'a l'arrivée, en la dérivant de leurs

expériences passées dans le domaine de la manifestation publique du savoir-faire possédé, consistant principalement en foires et expositions pour les artisans ou en concours pour les arts du spectacle – ont procédé très rapidement à un processus d'ajustement de la notion et, en conséquence, du type d'implication que celle-ci suppose. La qualité du processus de communication par représentation et le sentiment de satisfaction des participants ont découlé en grande mesure de la facilité avec laquelle ils ont substitué l'ancien concept avec le nouveau et ainsi, de l'habileté avec laquelle ils sont parvenus à s'adapter aux orientations vers l'action et le spectacle du festival et, non pas dernièrement, aux demandes imposées par l'amplitude de l'événement. Les informations venues de tous ceux avec qui nous avons parlé, ainsi que celles prises des sources documentaires énumérées mentionnent toujours une certaine surprise provoquée par le contact avec la réalité de la manifestation et la prise de conscience de la distorsion subjective dans leur compréhension antérieure de la notion. Mais, pour tout le monde, la pluralité des moyens d'expression lesquels le FTP a fait possibles, est rapidement devenue visible en étant utilisée de la manière la plus efficace.

L'orientation vers le public par la présentation du savoir-faire occupationnel, au-delà et plus que l'objet fini, a constitué pour certains participants l'une des principales nouveautés du FTP: «je ne me figurais pas que [...] ici, nos tisserandes allaient même tisser, ce qu'elles font déjà, elles ont commencé hier, chacune dans la maison, et il est très intéressant, elles peuvent exposer [leur habileté].» En tant qu'artisan, mais aussi, en qualité de transmetteur avisé et officialisé de know-how, un invité, dont l'exercice dans le domaine de la présentation et la représentation a compris, entre autres, le Festival Smithsonian, croit que le FTP «est une chose extraordinaire» non seulement en raison de l'effort nécessité par la mise en place d'un pareil événement en

Roumanie, mais surtout pour la philosophie sur laquelle est fondée la structure de son fonctionnement. R. Sibi, il a reconnu la même démarche de l'action que celle du festival américain, dans laquelle l'autorité de l'arrangement n'est pas concentrée uniquement dans les mains des producteurs: «Ni à Smithsonian, ni ici [on n'a donné des instructions sur ce qu'il fallait faire, en fait, devant l'audience]. Nous devons faire ce que nous savons faire, et nous devons nous manifester naturellement. D'ailleurs, je crois que c'est ça l'importance du festival, autrement il serait un grand faux.»

On peut affirmer que tous les participants – ceux questionnés sûrement – ont compris que cela est la présupposition essentielle pour leur contribution à l'événement. Complétée par l'auto-évaluation positive et renforcée par l'environnement du musée de plein-air, conçu comme un «chez moi» non-conventionnel, la demande de spontanéité a constitué, tant pour les participants que pour les organisateurs, la condition essentielle pour une réponse appropriée aux exigences de la représentation. Cela parce que, si permissive que l'atmosphère du déroulement pourrait paraître, ce type d'événement reste une scène, qui soumet le participant – «acteur» aux jugements de valeur des spectateurs – public, experts, d'autres participants etc.

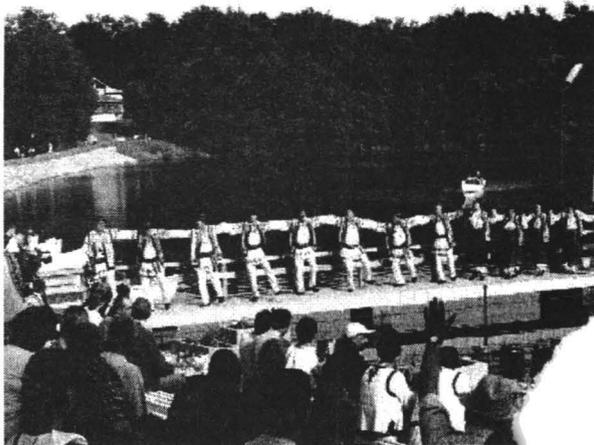
[Le Festival National des Traditions Populaires. IV^{ème} édition, Sibiu, 27 juillet - 1^{er} août 2004.]

23. V. la note nr. 23, p. 289.

24. *Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire*, Paris, 1989.

25. V. la note nr. 31

26. Formules utilisées dans le dépliant, v. la note nr. 36.





27. L'idée est soutenue, à juste titre, par Bauman et Sawin, dans l'ouvrage cité à la note nr. 23, p. 290.

28. V. op cit., p. 297.

29. On y identifiait les pratiquants, le métier ou le savoir-faire possédé, le produit, là où on a senti le besoin de le faire (on a indiqué le menu, par exemple), ainsi que le lieu de provenance des participants.

Présentation et représentation – examen des formats utilisés

L'introduction dans le spectacle – là où les discours de présentation ont donné aussi le contexte général du phénomène auquel ils prenaient part – l'explicitation et l'assimilation, le plus souvent intuitive, du contenu notionnel du concept du festival au fur et à mesure que la manifestation avançait dans son déroulement, ainsi que le contact direct avec le public, qui ont attiré également une clarification à la question concernant ce que eux, les participants, doivent faire ici, au FTP, pour coopérer à sa réussite, ont déterminé la production d'un ensemble de réponses spécifiques. Si pour les visiteurs la participation des invités a pu être exposée, essentiellement, sous les étiquettes de «spectacles folkloriques» et «démonstration pratiques des artisans»²⁶, pour les organisateurs, et surtout pour les

protagonistes, les distinctions ont été beaucoup plus nombreuses. Les nuances ont orienté les porteurs de tradition principalement vers les types suivants d'activités: spectacle, exposition, démonstration, instruction, non pas dernièrement, présentation, activité ludique libre, ainsi qu'une série de combinaisons de ceux-ci. Toutes ces formes de représentation culturelle impliquent, et font possible, l'analyse pour une dimension poétique – dans le sens donné à ce mot par l'École de Prague (perspective à laquelle nous recourons peu ou point dans le présent article) – et pour une dimension politique, étant donné qu'un festival de ce genre n'est pas seulement un objectif dans l'agenda d'une politique culturelle plus large, mais il s'avère, par son déroulement, un champ politique en soi.²⁷ Nous avons utilisé, pour analyser la représentation, les définitions employées par Baumann et Sawin.²⁸ Assurément, cette section de l'analyse permet les plus amples commentaires, mais, pour cet article, nous choisissons seulement quelques exemples significatifs.

Pour le commencement notre attention se dirige vers les modalités par lesquelles la *présentation* a fonctionné à l'intérieur de la sphère de la représentation. Tout d'abord la cérémonie d'ouverture a fait connaître ou a clarifié au public et à d'autres segments participants, le projet du déroulement et de la finalité de l'événement. Elle a constitué une partie importante pour l'énonciation des faits qui allaient se produire, l'un des cadres intrinsèques du festival destinés à légitimer sa condition de spectacle, de production culturelle en exposition. Ensuite, pour la présentation pendant le déroulement de l'événement, une modalité laconique, mais efficace a été instituée. Conçu sous forme d'étiquettes à fonction d'accompagnement informatif pour les sections concernant les métiers ou les savoir-faire culinaires,²⁹ ou sous la forme d'une introduction minimale comprenant des informations similaires, mais appropriées à la spécificité du produit



culturel, dans le cas des compétences musicales ou ludiques, le système a ordonné l'information contextuelle de base, absolument nécessaire pour une compréhension préliminaire de l'activité exposée. Au-delà de ce cadre, les explications supplémentaires de type présentatif et l'introduction du contexte, avec effet focalisé sur le produit culturel immédiat sont entrées dans les attributions du protagoniste. Suivant les règles de la communication bienveillante et souvent enthousiaste, celui-ci a modelé le contenu et a adapté l'amplitude de la présentation en respectant les nécessités spécifiques du format de la représentation, pendant laquelle l'ajustement aux exigences du public se fait différemment.

L'objet étant, surtout dans le cas des métiers, le signe concret et le résultat final de l'exercice d'une habileté, en tenant compte, également, des expériences de participation antérieures, les artisans ont toujours inclus dans la représentation le format de l'*exposition*. Parfois, sous le commandement du type de métier pratiqué, dont la résonance en communauté implique des structures identitaires profondes (une coutume, par exemple) ou se considérant eux-mêmes, en premier lieu, comme représentants de la société en question, les pratiquants invités ont apporté pour leurs expositions non seulement les propres objets, mais aussi quelques-unes des plus belles pièces du groupe de provenance. Par exemple, l'exposition de masques, organisée par un des artisans interviewés, a renfermé des pièces qui avaient été dispersées dans le village entier, certaines faites par lui-même, d'autres faites par ses neveux (instruits également par lui comment les faire) ou par d'autres connaisseurs du métier du village. Les masques ont été posés sur un panneau - d'où il pouvait les reprendre, tour à tour, pour les présenter - en suivant la logique maître-apprentis. Une modalité intéressante d'intégration dans le cadre de l'exposition a été engendrée à la section d'arts culinaires. Préparant des menus spécifiques de la zone de provenance dans une équipe composée par des représentants de chaque

département participant, offrant le produit non seulement aux visiteurs, mais aussi aux autres invités au festival, chacun de ceux impliqués est devenu successivement présentateur, démonstrateur, instructeur et travailleur, en obtenant l'une des plus passionnantes combinaisons de formats de la représentation, dans laquelle le côté exposition («ils nous apprécient les mets seulement quand nous les servons à table»), abordé à travers un complexe de sensations, a été lui aussi présent. Porter le vêtement particulier à la région de provenance a engendré également une forme inédite d'exposition. Le même aspect formel a été visible dans la danse et l'interprétation musicale, en raison de la nature plurielle des rapports mis en scène, où l'intérêt constant de l'audience vient s'ajouter à la conscience de l'authenticité des costumes- considérée par les participants essentielle - et à la satisfaction personnelle de ceux-ci de les présenter.

Le *spectacle* a été le format presque obligatoire pour les arts musicaux et ludiques, et la démonstration pour les arts plastiques. Tous les deux sont des expressions relativement autoritaires,





mais leur réussite exige une adaptation de type feedback rapide et effective: «Nous voyons sur les visages des spectateurs, sur le moment, si ça leur plaît ou non.» Le secteur des arts musicaux a permis d'organiser des groupements complexes, modifiés d'une apparition sur la scène à l'autre, ce qui a causé non pas l'épuisement du répertoire, mais a introduit la possibilité de réitérer les plus importants aspects et de les ajuster à la réceptivité de l'audience. Les ensembles folkloriques et les groupes de musique vocale ont toujours eu dans leur composition au moins une personne capable d'introduire pendant le déroulement du spectacle des éléments qui entraînent les spectateurs. En ayant l'habitude du contact avec le public, conscients du caractère contagieux du chant et de la danse populaire et de la qualité de leur interprétation, ils ont parfois recouru à l'appel direct des spectateurs, en leur transmettant de l'enthousiasme et en donnant à la représentation un caractère de communication personnelle. On a même dansé en dehors de la scène, ce qui a fait les participants vivre pleinement le phénomène de combinaison des formats, décelable déjà aux autres sections.

Pendant le FTP, la *démonstration* devient une catégorie aux caractères a part. L'approche de ce format de la représentation, dominant pour les arts plastiques, a dépendu en grand mesure

de la manière dont l'artisan concevait antérieurement l'idée du festival et de sa capacité d'équilibrer son activité dans le processus de production focalisé sur le produit.

Vu les informations communiquées par les organisateurs, les gens ont «apporté du travail.» Pour les métiers qui supposent un développement temporel plus étendu ou une action relativement difficile à cause de la complexité des outils et des matériaux nécessaires pour produire les objets, des solutions différentes ont été choisies. Jugé en soi, «le format démonstratif est relativement pardonnable»³⁰, parce que le pratiquant «ne peut pas faire [le travail] exactement comme s'il le faisait chez lui»³¹, et les adaptations sont acceptables, admettant lui-même que «à conversion culturelle est une partie à prévoir de la démonstration.»³² Les participants se sont dirigés généralement vers les séquences de l'opération possibles à dérouler devant l'audience. Le procédé ne présente aucun inconvénient dans la mesure où la condition de partialité (détachement du contexte, fragmentation) est regardée comme une «modalité adaptative de représentation»³³ Pour le démonstrateur, vu sous sa condition de partie émettrice d'informations dans un cadre de communication réelle, la qualité de la réalisation des opérations dépend du relâchement dans le cadre, tandis que la satisfaction est donnée par la réceptivité des spectateurs. Bien de fois, le pratiquant passe, sans même se rendre compte, du format de la démonstration dans le format du *travail*, en s'assurant un état compatible avec la possibilité d'articuler le processus à la manière idéale, comme il le fait dans le contexte d'origine.

Le nombre des séquences du festival d'une part, d'autre part le caractère multiforme du produit culturel présenté, qui suppose, par exemple, l'intégration d'un certain objet dans le contexte de son fonctionnement, peuvent développer des stratégies diverses pour encadrer la participation. Ainsi, l'un des invités,

30. V. la note nr. 23, p. 298, notre traduction.

31. Ibidem.

32. Ibidem.

33. Idem, p. 299.

délégué a FTP en qualité d'artisan produisant des masques pour une coutume traditionnelle (la *Chèvre*), a essayé par son action pendant le festival de suggérer le contexte fonctionnel des objets, montrés au public sous la forme d'une exposition. Parce qu'il était habitué d'aller, dans son passé de participant (comme membre dans un ensemble artistique qui reproduisait la coutume respective) seulement aux spectacles subordonnés a des programmes folkloriques de type concours, destinés a la sélection pour l'accès a des étapes supérieures, jusqu'au concours national final, il a abordé la parade d'ouverture du FTP, du point de vue de l'aspect ludique.

D'ailleurs, il a retenu la séquence comme le moment qui lui a accordé la plus grande satisfaction. Ayant le sentiment que sa véritable valeur aurait été visible par l'introduction du masque dans le contexte spécifique de la représentation, il apprécie cependant le caractère partiel de sa communication en faveur de l'interaction générale des participants : «Mais j'aurais distrait l'attention de tout le public [s'il avait porté le costume en sa totalité, surtout le collier a clochettes], croyez-moi! [...] La musique-meme, probablement, ne pouvait plus s'entendre au moment où mes clochettes faisaient leur devoir! [...] J'aurais voulu que tout le monde regarde! Meme comme ça, tous regardaient!»

En guise de conclusion

Pour tous les porteurs de tradition questionnés, la participation au FTP a été une expérience enrichissante, en premier lieu au niveau de l'information, soit par la communication avec les autres participants, soit par le contact avec les spécialistes. Cette dimension du festival a été saisie sur tout le parcours de l'événement. Une participante, dont l'expérience précédente totalise environ trente ans de représentation, affirmait: «Quant aux discours [...], pour moi ils ont été une instruction spéciale, une instruction maximum, ici, a Sibiu.» En ce qui concerne les festivités de clôture – avec la distribution des diplômes d'excellence et des admissions de membres dans l'Académie des Arts Traditionnels – elles ont atteint les buts que les organisateurs du FTP se sont proposés.

Dans un article de journal³⁴ on écrivait a la fin de la manifestation: «Ce fut beaucoup? Ce fut peu? C'est le meilleur possible!» En regardant rétrospectivement, peut être qu'au fond de nos cœurs nous avons un peu peur de tout ce que cette affirmation suppose, a côté de ceux qui ont représenté et se sont re-présenté a Sibiu, se peut dire que, au moins pour le moment de la quatrième édition du festival des traditions populaires, «le meilleur possible» fut assurément.

34. Paru dans le quotidien *Tribuna Sibiului* [*La Tribune de Sibiu*], du 6 août, 2004, sous la signature de Gabriel Bucurstan.