

Zeitschrift:	Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia
Herausgeber:	Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band:	5 (2000)
Artikel:	Les danseurs de "populaire" : néo-traditionalisme et culture populaire en Transylvanie postcommuniste
Autor:	Plattet, Patrick
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1007508

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les danseurs de «populaire»



Néo-traditionalisme et culture populaire en Transylvanie postcommuniste

Patrick Plattet

Les destins du «populaire»: de la découverte du paysan au mouvement des maisons de danse

En Hongrie comme dans d'autres pays d'Europe centrale et orientale, l'histoire de la culture populaire est étroitement liée à celle du peuple. Depuis sa découverte à la fin du XVIIIe siècle – et dans une certaine mesure jusqu'à nos jours – le peuple est d'abord incarné par le paysan qui apparaît comme le représentant privilégié d'une communauté imaginée (Anderson 1996) et ancre celle-ci dans une historicité immémoriale. Catégorie métonymique aux contours lâches et mouvants, le paysan-peuple ne connaîtra cependant jamais un destin unilinéaire en Hongrie, et l'émergence au XIXe siècle de nouvelles classes modernes (prolétariat et bourgeoisie) aux côtés des classes histo-

riques traditionalistes (aristocratie et noblesse), donnera naissance à deux stocks rivaux de représentations du «populaire» (Hofer 1991), ancrés dans un imaginaire symbolique à caractère occidental dans le premier cas (musiques de danses à tonalité européenne) et oriental dans le second (musiques pentatoniques). Cette même opposition Est/Ouest sous-tendra en Hongrie la coexistence de deux versions paradigmatisques de la Nation¹, chacune comprenant son lot de héros, sa religiosité particulière et sa structure sociale propre. Mais au-delà de leurs différences, ces deux modèles dévoilent déjà un processus commun: les principes de *sélection* et de *réinterprétation* sont au cœur de leur construction symbolique.

Le rattachement de la Transylvanie à la Roumanie en 1920, officialisé à Trianon, marque un tournant dans la définition de la culture populaire magyare puisque cette région «amputée du corps de la patrie [devient alors] le noyau d'une représentation paradigmique du pays» (Losonczy 1997: 179). La prise de pouvoir par les

¹ Pour une présentation détaillée des différents rapports entre culture populaire et nationalisme en Europe, de même que pour un tableau complet de l'histoire de la culture populaire en Hongrie, je renvoie aux articles de Tamás Hofer 1991 et Péter Niedermüller 1989.



² A la différence des milliers d'ensembles folkloriques hongrois de l'époque communiste, les maisons de danse offraient la possibilité à leurs visiteurs de pratiquer certaines danses issues des dialectes chorégraphiques hongrois de Transylvanie.

³ La dénomination hongroise «Mezöség» ne correspond à aucun territoire administratif roumain mais fait référence à une région historique de la Grande Hongrie. Située au centre-ouest de la Transylvanie, cette région, qui a fait l'objet de très nombreuses enquêtes ethnographiques, chevauche les départements actuels de Cluj-Napoca et de Bistrita.

⁴ J'indique en priorité la dénomination hongroise des localités citées dans le texte, utilisée par mes informateurs, et j'ajoute entre parenthèses la dénomination roumaine correspondante.

⁵ Durant l'été 1999, plus de vingt camps de danse et musique populaire (regroupant chacun entre deux cents et sept cents participants) ont été organisés à travers toute la Transylvanie. Les données présentées pour illustrer l'exemple du camp de Mezöség sont issues de plusieurs recherches de terrain réalisées dans cette région entre 1996 et 1998; elles ont été soumises à une première analyse dans le cadre d'un mémoire de licence en ethnologie soutenu à l'Université de Neuchâtel (Plattet 1998) et complétées en septembre 1999 lors d'un travail de terrain organisé par les responsables du diplôme postgrade romand en ethnologie et anthropologie.

communistes en 1945 n'y changera rien: malgré le long anathème jeté sur la Transylvanie et la «nationalisation» homogénéisante, voire caricaturale, des folklores populaires appartenant à l'univers centre et est-européen, cette terre désormais roumaine demeure emblématique dans l'esprit de nombreux Hongrois.

C'est d'ailleurs au sein des campagnes magyarophones perdues que de jeunes musiciens issus des milieux intellectuels de Budapest, inspirés par les travaux de Bartók (1881-1945) sur la musique populaire, découvrent dans les années soixante les *táncáz*, appellation hongroise qui désigne simultanément un lieu (la maison de danse, de *ház*, «maison» et *tánc*, «danse») et une action communautaire (l'exécution des chorégraphies propres aux habitants d'une même localité). Transposées en milieu urbain (notamment dans la capitale Budapest), les maisons de danse sont très vite devenues des lieux d'apprentissage où de jeunes citadins pouvaient partager, à travers la pratique inventée (Hobsbawm et Terence 1983) d'un corpus néo-traditionnel de danses populaires hongroises soigneusement sélectionnées², un même ensemble de valeurs alternatives et s'inscrire ainsi en contrepoint de l'idéologie communiste. Les événements de 1989 et la réouverture des frontières en Europe centrale et orientale fourniront un nouvel élan au mouvement des maisons de danse en lui permettant de s'étendre hors des frontières de la Hongrie et de pratiquer *in situ* des chorégraphies populaires apprises en ville. La Transylvanie, réceptacle originel des *táncáz* et terre-foyer de la magyarité, s'ouvrira ainsi à de jeunes danseurs hongrois impatients de mettre en contexte l'enseignement de leurs professeurs.

C'est dans cette perspective qu'apparurent dès 1991 les premiers «camps de danses populaires» (*néptánctábor*) en Roumanie voisine. A la fois lieux de cristallisation des règles chorégraphiques édictées à Budapest et lieux de dépassement de celles-ci, les camps apparaissent comme des manifestations propices pour questionner la notion de culture populaire telle qu'elle se manifeste aujourd'hui à travers

le prisme des danses. L'exemple qui retiendra notre attention est le camp de Mezöség³, organisé sans interruption depuis 1991 au mois d'août dans le village de Valászút (Rascruçi)⁴, non loin du chef-lieu régional Kolozsvár (Cluj-Napoca).

Le «populaire» face à logique du camp: cloisonnement spatial et transgression chorégraphique

Comme les autres manifestations de ce genre qui ont vu le jour ces dernières années en Transylvanie⁵, les principes structurels majeurs du camp de danse populaire de Mezöség sont susceptibles d'apparaître à travers ses dimensions spatiale, temporelle et chorégraphique. Dans les grandes lignes, ces «règles» sont les suivantes: un espace clairement délimité à l'intérieur ou en bordure directe d'une localité, avec le passage d'un seuil pour opérer une séparation visuelle et mentale entre le dedans et le dehors du camp (à Válaszút c'est un large portail coulissant prolongé par des treillis qui délimite les deux espaces concomitants); un découpage spatial interne en plusieurs zones, lesquelles suggèrent la nature des différentes activités proposées aux participants (pavillon de danse, grange aménagée pour des conférences-débats, réfectoire, sanitaires et camping); une temporalité particulière et décalée par rapport à celle de l'extérieur villageois, dévoilant une tension entre un horaire de jour strictement découpé et respecté (repas, cours de danses, conférences, etc.) et un horaire de nuit dépourvu de tous repères temporals excepté son commencement, la *táncáz* nocturne animée par un orchestre tsigane (21h00), et sa fin qui correspond au lever du jour et à l'arrêt de toute performance musicale; et enfin un enseignement représentatif des particularismes chorégraphiques locaux, établi sur la base d'une



sélection faite par un ou plusieurs ethnographes spécialisés.

C'est donc au sein d'un microcosme hermétique, renforçant et légitimant par son étanchéité même la cohésion et la pérennité d'un mouvement essentiellement citadin bien plus qu'une rencontre spontanée avec les communautés magyarophones locales, que s'élabore une pratique et une représentation actualisées d'un «populaire» dansé. A l'abri des regards extérieurs, danseurs, musiciens et ethnographes s'adonnent à l'apprentissage et à la réalisation de chorégraphies dont la forme et les structures ont été sensiblement modifiées lors de leur transposition à Budapest. Apparemment paradoxale, une telle logique est en réalité moins surprenante qu'il n'y paraît: le cloisonnement spatial permet aux acteurs présents de danser selon leurs propres règles et d'éviter toute confrontation «dangereuse» avec un univers extérieur ne correspondant qu'imparfaitement à l'image qui en est présentée dans les maisons de danse urbaines. Cependant cette étanchéité n'est pas absolue, et la confrontation avec la communauté villageoise n'est jamais réduite à son degré zéro puisqu'elle constitue une attente importante de la part des danseurs citadins. La rencontre aura donc bien lieu mais de manière contrôlée et dans un «sens» inverse à celui qui était annoncé: sur invitation des organisateurs, ce sont en effet les meilleurs couples de danseurs locaux qui pénètrent à l'intérieur de l'enceinte du camp pour dévoiler à l'assistance leur «savoir-danser» en costumes villageois. Qui plus est, ces démonstrations «traditionnelles» et ponctuelles précèdent toujours la *táncáz* nocturne, c'est-à-dire précisément le moment où les groupes de différents niveaux, séparés le jour, se réunissent pour danser ensemble librement et laissent apparaître des particularismes chorégraphiques. Comme si avant d'innover par la transgression, il fallait impérativement rappeler aux yeux de tous la performance que l'on s'apprête à reformuler et baliser ainsi le champ de la réinterprétation à l'aide de certains repères irréductibles. Mais quelle est la nature de ces particula-

rismes? Et quelles sont les modalités qui régissent leur conception et leur acceptation? Un examen de la performance chorégraphique, envisagé ici sous l'angle de la performance rituelle telle que la définissent notamment Canzio et Menget (1996) dans un article sur la question⁶, nous permettra d'amorcer un éclairage.

Les sauts de la tradition: de la femme «dansée» à la danseuse bondissante⁷

Parmi les nombreux types de danses hongroises du bassin des Carpates, les différents pas de deux en couple (*csárdás*) sont sans conteste les plus prisés au sein du mouvement des maisons de danse. A Valászút, les jeunes danseurs et danseuses rassemblés pour la *táncáz* demandent ainsi à l'orchestre tsigane de jouer les musiques correspondantes aux *csárdás* les plus appréciées, c'est-à-dire celles de Transylvanie. Traditionnellement, c'est l'homme qui mène cette danse et qui dicte à sa partenaire la forme de la performance chorégraphique. Il le fera en fonction du nombre de motifs qu'il maîtrise⁸ et sur un rythme dicté par l'orchestre tsigane qui évolue toujours en trois phases: la *csárdás* lente (*lassú csárdás*), la *csárdás* alerte (*friss csárdás*) et la «rapide» (*szapora*). Seuls les couples expérimentés peuvent tenir la cadence d'une *szapora*, tant la musique de danse et l'enchaînement des motifs sont vifs et nécessitent une grande maîtrise technique. En comparaison de l'homme, le rôle de la femme dans la fabrication de la danse est plus passif, puisqu'il consiste à se laisser guider et à enchaîner des tours sur soi-même lorsque son partenaire masculin l'y invite. Il met aussi en valeur une distinction importante lorsque l'on évoque les chorégraphies populaires hongroises entre «faiseur» de danse masculin et partenaire «dansé» féminin: si la *csárdás* est effectivement conçue et pensée comme

⁶ Dans cet article portant sur la performance rituelle, Canzio et Menget soulignent ainsi la force symbolique d'un «faire» partagé: «L'action rituelle permet d'agir symboliquement mais aussi rationnellement. Nous sommes devant ce que l'on pourrait appeler le salut par la praxis. Un faire qui amène au renforcement instantané de la cohésion sociale, qui affirme la pérennité de l'identité culturelle et satisfait des attentes individuelles. [...] C'est ce faire qui véhicule la "signification", si signification il y a.» (Canzio et Menget 1996: 61-62)

⁷ Les deux exemples de réinvention de la tradition présentés sous ce point concernent la pratique chorégraphique. A travers eux, l'on tente de mettre en évidence, dans une même réflexion, le lien entre les fondements symboliques de certaines danses (ici la symbolique du saut) et les relations sociales qu'elles engendrent (par exemple, les rapports danseur/danseuse ou musiciens tsiganes/danseurs hongrois). Ces illustrations ne font cependant que dévoiler des pistes de recherches qui nous paraissent fertiles et qui nécessiteraient des investigations ultérieures.

⁸ Les danseurs expérimentés maîtrisent entre soixante et quatre-vingts motifs chorégraphiques différents.



une performance réalisée à deux, le rôle traditionnel du danseur demeure central au niveau de l'élaboration, comme au niveau de la virtuosité (c'est lui qui dispose de l'exclusivité des figures sautées).

L'on imagine cependant les difficultés que peuvent engendrer de telles règles au sein d'une communauté de danseurs où les niveaux sont parfois très dispara-
tes. Transposées dans un camp de danses populaires, qu'advient-il de ces normes chorégraphiques lorsqu'un jeune homme débutant, au moment de la *táncáz* nocturne, doit improviser une *csárdás* dont il ne connaît qu'un nombre extrêmement réduit de pas, et qu'il est de plus associé à une partenaire bien plus expérimentée que lui? Le fait est que, loin de renoncer à la danse, il est fréquent aujourd'hui de voir une danseuse chevronnée suggérer, voire imposer à son partenaire masculin les lignes directrices de l'improvisation chorégraphique. «L'important pour bien danser, entend-on dans un camp, ça n'est pas que l'homme connaisse beaucoup de figures, mais qu'il y ait une bonne "connexion" (*kapcsolás*) entre les deux partenaires». Tout se passe donc comme si les jeunes danseurs budapestois, moyennant la redéfinition de certaines catégories fondamentales des danses populaires hongroises, parvenaient à se libérer de la contrainte chorégraphique formelle au profit d'une performance d'autant plus satisfaisante qu'elle sera fondée moins sur un degré de technicité élevé que sur l'entente entre les partenaires. Cela ne signifie pas qu'un couple virtuose soit ignoré ou déprécié par le reste de l'assistance. Il occupera au contraire la «meilleure» place sur la piste, la plus proche de l'orchestre, et sera toujours l'objet des regards et des imitations. Seulement, ni la virtuosité, ni l'obligation faite à l'homme de conduire la danse ne constituent des impératifs incontournables pour les jeunes danseurs contemporains. C'est bien là d'ailleurs la condition *sine qua non* pour que ces danses puissent être pratiquées à l'heure actuelle, et sans doute aussi l'une des raisons principales du succès des *táncáz*.

Un autre phénomène chorégraphique souligne le caractère malléable du «populaire» envisagé à travers le prisme de la danse, et son adaptation à des contextes jusqu'alors inédits. Il s'agit de l'appropriation par les femmes de la danse de garçon (*legényes*, de *legény*, «garçon, jeune homme»), une danse sautée et réalisée seul devant l'orchestre. A la différence du cas de la *csárdás* – qui demeure en fin de compte une danse de couple mixte – une telle innovation rompt véritablement avec toute pratique connue, tant le saut a toujours été l'apanage de l'homme en Transylvanie. A deux ou en solo, c'est en effet toujours l'homme qui saute et assure à la performance chorégraphique une dimension verticale traditionnellement inaccessible à la femme, dont les qualités sont au contraire appréciées en fonction de sa capacité à garder une ligne chorégraphique horizontale. Qu'est-ce à dire? Que la distinction homme/femme se dissout peu à peu dans un néo-traditionalisme des danses populaires peu enclin à ce genre d'opposition, répondant ainsi aux exigences d'un mouvement au sein duquel «il n'y aucune raison que les femmes ne dansent pas la *legényes*»? Peut-être. Mais, parmi les trois grands types de sauts que compte cette danse, les femmes n'en utilisent à l'heure actuelle que deux qu'elles combinent en de nombreuses possibilités: le *fogásolás* (petit sautilem de faible amplitude que le danseur réalise en chassant vers l'avant une jambe après l'autre tout en claquant des doigts) et le *csapásolás* (saut de moyenne amplitude durant lequel le danseur frappe son talon, son tibia ou sa jambe à l'aide de sa main). En revanche, elles ne pratiquent pas le saut de grande amplitude consistant à tourner sur soi-même en une seule impulsion, récemment introduit (sous sa forme actuelle) dans le répertoire technique des danses populaires hongroises et ne disposant pour l'instant d'aucune dénomination précise. En outre, deux improvisations solo exactement identiques du point de vue de l'enchaînement des figures peuvent néanmoins paraître radicalement



différentes en fonction de critères comme l'amplitude du mouvement, l'appui des pas ou la vitesse d'exécution.

Dès lors une question se pose concernant l'appropriation de la *legényes* par les femmes et sa réinterprétation structurelle: s'agit-il toujours d'une danse d'homme? Ou bien assiste-t-on à l'invention d'une véritable danse de femme comprenant des sauts? Le maintien de la dénomination *legényes* constitue un indice important et suggère que les jeunes budapestois envisagent ce phénomène en quelque sorte comme une «danse d'homme réalisée par des femmes», et non comme une réelle innovation chorégraphique. A une nuance près cependant: les hommes disposent de l'exclusivité des sauts retournés et se ménagent donc une sphère technique propre, susceptible de maintenir, en la déplaçant, la distinction danseur/danseuse.

A travers l'introduction de cette sphère particulière les jeunes hommes parviennent à maintenir leur empreinte sur la *legényes*. Ceux-ci ont ainsi créé un nouveau répertoire hybride en y introduisant toutes sortes de motifs empruntés à d'autres genres chorégraphiques très prisés, notamment le hip-hop. Les figures sont plus enlevées, les combinaisons plus élaborées et la gestuelle bien moins sobre que ne l'enseignent et ne le recommandent les professeurs, lesquels voient d'ailleurs d'un œil perplexe les impressionnantes performances solo exécutées par ces jeunes gens parfois vêtus d'une paire de baskets, d'un short de sport et d'une casquette. Ils n'ignorent néanmoins pas que ces attributs vestimentaires et ces nouvelles figures, empruntés à des modes d'existence et d'expression proprement urbains, constituent la condition même de la pratique actuelle des danses populaires. Tout comme ils n'ignorent pas que derrière les barrières du camp se déploie une société dans laquelle les *táncáz* «traditionnelles», lorsqu'elles existent encore, accueillent désormais des concerts de musiques électroniques faisant bien peu de cas de la *legényes*.

Cadrage pragmatique et symbolique: le rôle des musiciens tsiganes dans l'invention du «populaire»

Foyer d'inventions parfois spectaculaires, le camp de danses populaires de Mezőség n'est cependant pas que cela, de la même manière que la performance chorégraphique ne se réduit pas aux seuls danseurs. Quelle que soit la danse, celle-ci ne peut naître qu'en résonance avec une musique correspondante, dont la production est assurée par une formation tsigane composée d'un premier violon (*prímas*), qui joue du violon alto, d'un ou plusieurs seconds violons (*kontrás*), qui exécutent la ligne de basse une octave plus bas que le soliste, et d'un contrebassiste (*bögös*), qui use souvent d'un archet et qui assure avec le *kontrás* la section rythmique. Parfois, un joueur de cymbalum (*cimbalmos*) vient compléter la formation élémentaire.

Le succès d'un camp repose en grande partie sur la renommée de l'orchestre invité et une hiérarchie apparaît clairement entre les *néptánctábor* qui peuvent se prévaloir d'une formation tsigane et ceux qui, faute de moyens financiers et de relations, doivent renoncer à cet avantage en s'assurant les services d'un ensemble musical hongrois en provenance de Budapest ou de Kolozsvár (Cluj-Napoca). Une telle préférence pour les musiciens tsiganes s'explique d'abord et surtout par la maîtrise sans faille que ces artistes affichent à l'égard de répertoires musicaux multiples: alors qu'un ensemble de Budapest se produisant dans les maisons de danse de la capitale ne connaît généralement «que» le répertoire populaire hongrois, les musiciens tsiganes alternent sans difficulté les registres hongrois, roumain et tsigane à proprement parler, de même que celui des chansons populaires (*notá*), très appréciées du public urbain. Seuls véritables spécialistes des différentes traditions musicales du bassin des Car-



pates, ces artistes sont donc non seulement perçus comme les dépositaires et les garants de la «bonne» musique populaire hongroise, mais également comme les maîtres de l'ensemble des répertoires transylvains. Ils assurent ainsi de manière pragmatique et symbolique le lien indispensable entre les communautés locales, de même qu'entre les multiples facettes d'une culture populaire hongroise elle-même hétéromorphe.

Le rappel du rôle central tenu par les musiciens tsiganes nous permet maintenant de revenir sur la performance chorégraphique telle qu'elle se présente dans un camp et de l'éclairer à rebours. Que se passe-t-il en effet lorsqu'une jeune femme réalise seule une *legényes* devant l'orchestre? Celui-ci ne cesse pas de jouer mais adapte son style à celui de la danseuse, laquelle se voit donc invitée à poursuivre la danse. Le caractère «conciliant» de cette réaction n'est pas insignifiant: en laissant libre cours à la réinvention de la *legényes*, les musiciens tsiganes, forts de leur statut, légitiment une pratique désormais susceptible d'être encodée comme «populaire». Ce n'est qu'une fois l'approbation du *prímas* affirmée que la performance naît véritablement et prend toute sa «signification», qu'un équilibre est atteint entre innovation et permanence, danseur et danseuse, de même qu'entre intérêts communs et attentes individuelles. De plus, cette capacité des Tsiganes à assurer – à tous les niveaux – le lien entre les altérités est d'autant plus forte qu'il s'agit en quelque sorte d'un lien par la périphérie, tant ceux-ci constituent un cadre de référence omniprésent pour tous. L'on comprend mieux dès lors pourquoi ces artistes de la marge sont indispensables et déterminent par leur présence ou leur absence le succès des *néptánctábor*: ce sont eux qui actualisent sans cesse les limites à l'intérieur desquelles peuvent émerger les possibles du «populaire» et qui assurent leur cohésion interne.

Conclusion: pour une étude comparative des manifestations du «populaire»

Qu'est-il advenu de la culture populaire hongroise en Transylvanie postcommuniste? Nous pouvons maintenant esquisser un début de réponse à cette question. Il existe actuellement – le mouvement néo-traditionaliste des *táncáz* en est une illustration – des pratiques clairement acceptées comme fondement d'une redéfinition du «populaire». Ce processus est possible moyennant un certain nombre d'emprunts à d'autres sphères (ici principalement chorégraphiques), plus proches des intérêts et des revendications que peuvent avoir de jeunes citadins fréquentant simultanément des maisons de danses populaires, des soirées de musiques électroniques et des rassemblements hip-hop. S'ils sont parfois mal perçus, en tout cas au niveau du discours officiel, par les défenseurs d'une soi-disant norme traditionnelle que sont les ethnographes et les folkloristes, ces emprunts dévoilent cependant des stratégies originales (qui sont aussi parfois les seules dont disposent les acteurs) pour repenser des valeurs propres tout en les adaptant à un contexte inédit. Ainsi l'introduction de nouveaux sauts par les hommes dans la *legényes* leur a-t-elle permis de maintenir une distance chorégraphique irréductible d'avec les femmes, tout en permettant à ces dernières d'accéder à une danse dont l'exclusivité masculine ne faisait plus véritablement sens au sein d'un mouvement néo-traditionaliste.

L'étude des manifestations contemporaines du «populaire» présente le double avantage de dégager des constantes historiques dans l'invention ininterrompue de ce concept – comme la distinction chorégraphique homme / femme, mais aussi le rôle-clé des ethnographes et des musiciens tsiganes – et d'apercevoir, au-delà d'un hypothétique caractère transitoire post-



communiste, un véritable présent du «populaire» avec ses spécificités propres. Elle nous permet aussi de percevoir l'écart volontairement maintenu entre les différents acteurs, pratiques et représentations qui viennent s'ancrer dans ce présent, clairement manifesté ici par la rigidité de la frontière séparant le camp de son contexte local-villageois. Enfin, une telle étude met en lumière un certain nombre de «paradoxes du populaire», comme le caractère fortement artificiel de la rencontre entre les danseurs budapestois et leurs homologues de Válaszút, ou la volonté affichée par un mouvement néo-traditionaliste urbain à caractère «intellectuel» (de nombreux universitaires, étudiants et professeurs, fréquentent les maisons et les camps de danse) de s'enraciner dans un univers paysan parfois idéalisé jusqu'à l'extrême. A défaut de permettre une définition satisfaisante de la culture populaire, de tels paradoxes nous rappellent au moins que rien n'est insurmontable pour pouvoir participer ensemble à son grand jeu, et que seule demeure en fin de compte l'importance de la coïncidence, aussi artificielle soit-elle, entre ce «populaire»-ci et celui-là.

Références citées

- ANDERSON Benedict
1996 (1983). *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- CANZIO Riccardo et Patrick MENGET
1996. «Quand faire c'est dire: l'apport de l'ethnographie de la performance rituelle en Amérique du Sud à la réflexion ethnologique» [manuscrit non publié].
- HOBSBAWM Eric et Ranger TERENCE (éds)
1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOFER Tamás
1991. «Construction of the "Folk Cultural Heritage" in Hungary and Rival Versions of National Identity». *Ethnologia Europaea* (Copenhague) 21: 145-170.
- LOSONCZY Anne-Marie
1997. «Les itinéraires de la patrie: de la construction de l'espace interpatriotique en Hongrie contemporaine», in: Jacques HAINARD et Roland KAEHR (éds), *Dires les autres: réflexions et pratiques ethnologiques*, p. 177-194. Lausanne: Payot.
- NIEDERMÜLLER Péter
1989. «National Culture: Symbols and Reality». *Ethnologia Europaea* (Copenhague) 19: 47-56.
- PLATTET Patrick
1998. *Danser sa patrie: le mouvement néo-traditionaliste hongrois des táncház (maisons de danse)*. Neuchâtel: Institut d'ethnologie [mémoire de licence non publié].

Auteur

Patrick Plattet est assistant à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Après avoir mené des recherches en Europe centrale et orientale (Hongrie et Transylvanie roumaine) sur le mouvement néo-traditionaliste hongrois des *táncház* (maisons de danse), il réalise actuellement une thèse de doctorat sur les danses chamaniques et politiques des Koriaks du Nord-Kamchatka en Sibérie extrême-orientale.

Institut d'ethnologie, Université de Neuchâtel, Rue Saint-Nicolas 4, CH-2006 Neuchâtel, tél.: +4132 / 718 17 09; <patrick.plattet@lettres.unine.ch>.