

Institut d'ethnologie

Faculté des lettres et des sciences humaines

- Rue Saint-Nicolas 4
- CH-2000 Neuchâtel
- <http://www.unine.ch/ethno>

Noémie Fritz
Flamme 38
2108 Couvet
079 794 83 57
noemie.fritz@unine.ch

Travail présenté par :
Noémie Fritz

Produire du collectif autour de l'éphémère : la fête des *Fallas* à Valence

Comprendre les enjeux sous-jacents à un apparent gaspillage

Mémoire de master en ethnologie
Octobre 2010

Directeur de mémoire : Prof. Christian Ghasarian
Expert : David Bozzini

Résumé

La fête des *Fallas* a lieu chaque année entre le 16 et le 19 mars à Valence (Espagne). Pendant ces jours de festivités, des défilés, des feux d'artifices ou encore des pétards animent les rues de la ville. Mais surtout des *fallas* sont exposées sur les places et les carrefours. Les *fallas*, construites une année durant par des artistes spécialisés, se composent d'une figure centrale, souvent à forme anthropomorphe, entourée de plusieurs statues. Ces divers éléments sont réalisés à l'aide de matériaux combustibles, tels que le bois, le carton, la résine de polyester ou plus récemment le polystyrène, et sont finalement peints. En 2009, 386 *fallas* ont été installées, la plus grande mesurait 30 mètres de haut et coûtait la modique somme de 900'000 euros. Dans la nuit du 19 mars, toutes les *fallas* sont brûlées pendant le rite de la *cremà*.

En me référant à mes expériences de terrain à Valence, de février à juin 2009 et en février 2010, je tente d'analyser certaines logiques sous-jacentes à cet apparent gaspillage. J'ai choisi de me concentrer sur trois groupes indispensables à l'organisation de cette fête : les *falleros*, la mairie et les artistes. A travers ces trois perspectives, j'entends montrer comment ces groupes aux intérêts divers utilisent les *Fallas* afin de créer un sentiment d'appartenance à un groupe spécifique, une propagande touristique à des fins économiques ou encore une augmentation du capital économique et symbolique. Il apparaîtra rapidement que ces enjeux ne sont pas clairement définis et attribuables à un seul groupe mais s'entremêlent et recouvrent des enjeux implicites.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

PROBLÉMATIQUE ET CADRE GÉNÉRAL

1. INTRODUCTION	6
1.1 Problématique	8
2. METHODE DE RECHERCHE	11
2.1 Rapport au terrain	11
2.2 Méthodologie : récolte des données empiriques	16
3. PRÉSENTATION DE QUELQUES ÉTAPES HISTORIQUES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA FÊTE	19
3.1 Etymologie du mot « <i>falla</i> »	19
3.2 Les balbutiements de la fête : 18 ^{ème} -19 ^{ème} siècles	20
3.2.1 Lutte de pouvoir : la mairie et les groupes de voisinages	22
3.3 Le temps du renouveau : 19 ^{ème} -20 ^{ème} siècles	23
3.3.1 L'attrait touristique	26
3.4 Les <i>fallas</i> artistiques : 20 ^{ème} -21 ^{ème} siècles.....	28

DEUXIÈME PARTIE

LES DONNÉES ETHNOGRAPHIQUES : POLITIQUE-SPECTACLE

4. LES <i>FALLAS</i> : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ.....	33
4.1 Contemporanéité.....	33
4.2 Tradition inventée.....	34
4.3 Tradition et ethnicité.....	35
4.3.1 La production de la différence : être <i>fallero</i> , être valencien	36
4.4 Une propagande touristique à des fins économiques	39
4.4.1 Valence, ville européenne	40
4.4.2 Le pouvoir de la tradition	42

5. LA CREMÀ: «LA NOCHE MAGICA»	46
5.1 Le rite.....	46
5.2 Tumulte réglé	47
5.2.1 Détruire au profit du collectif.....	52
5.3 Rite ou jeu ?	54
6. OUBLI ET MÉMOIRE	56
6.1 Les moyens de l’oubli	56
6.1.1 « <i>Que luzca la llama purificadora</i> ».....	57
6.1.2 Les restes de la <i>falla</i> : la conservation du <i>ninot indultat</i>	58
6.2 Lieux de mémoire : la ville et les musées	61
7. LES ARTISTES ET L’ÉPHÉMÈRE	64
7.1 L’artiste <i>fallero</i>	65
7.2 L’art <i>fallero</i> comme moyen d’expression	69
7.3 Agent fédérateur	73
7.4 Laisser une trace : la volonté de l’artiste à s’inscrire dans l’histoire.....	75
8. CONCLUSION	80
9. LEXIQUE DES MOTS EN VALENCIEN	83
10. TABLE DES ILLUSTRATIONS	85
11. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	86
12. ANNEXE.....	92
12.1 Tableau des catégories et des prix des <i>fallas</i> en 2009	92

PREMIÈRE PARTIE
PROBLÉMATIQUE ET CADRE GÉNÉRAL

1. INTRODUCTION

Dans la communauté valencienne, nous sommes en fête; la lumière, la couleur et le feu...surtout le feu, vont inonder quelques jours durant les rues et les places des villages et des villes. Depuis cette terre accueillante, nous t'invitons à découvrir et vivre pleinement les *Fallas* de Valence, certainement la fête la plus connue internationalement. Pendant cinq jours, les feux d'artifices, les *mascletas*¹ et les monuments redeviennent les protagonistes des villes, dans lesquelles se mélangent l'odeur de la poudre avec les plus fins parfums des fleurs, la musique des groupes avec le son des *mascletas*. Toute une transformation qui annonce le printemps. Et le 19 mars, tout finit et tout commence, avec les dernières cendres, on recommence à rêver à la célébration des *Fallas* de l'année suivante.²

Ces propos, utilisés par le ministère du tourisme de la communauté autonome valencienne³, vantent la fête des *Fallas* et la ville de Valence par extension. Valence, capitale de la communauté valencienne, est également la troisième ville d'Espagne en termes de population (environ un million d'habitants sans compter son agglomération) et le troisième centre économique du pays après Barcelone et Madrid. L'industrie, le commerce et le tourisme forment les trois pôles économiques de la ville.⁴

Du 15 au 19 mars de chaque année, les *Fallas* ont lieu à Valence. Durant ces quatre jours, les rues s'animent aux sons des instruments de musiques, des pétards, des défilés. Mais surtout, elles servent de décor aux *fallas*⁵. Ces monuments⁶ sont construits pendant une année entière par des artistes spécialisés, les artistes *falleros*. Ils se composent d'une figure centrale, souvent à forme anthropomorphe, entourée de plusieurs statues, les *ninots*. Ces éléments sont

¹ Spectacle pyrotechnique de jour composé de pétards assourdissants. Une *mascletà* a lieu chaque jour à 14h, du 1^{er} au 19 mars, sur la place de la mairie.

² www.comunidad-valenciana.org

³ L'Espagne est formée de 17 communautés autonomes. Elles peuvent être comparées à des Etats semi-fédérés dont l'Etat leur a cédé une certaine indépendance. Elles existent depuis la fin de la dictature de Franco (1939-1975). La communauté valencienne est autonome depuis 1982. Elle regroupe les provinces d'Alicante, de Castille et de Valence.

⁴ www.comunidad-valenciana.org

⁵ Suivant une règle de l'auteur valencien Ariño, j'utiliserai la majuscule pour désigner la fête et la minuscule pour les monuments afin de permettre au lecteur de différencier plus aisément entre les deux termes.

⁶ J'ai choisi le terme de monument pour décrire les *fallas* sur une suggestion du professeur Debary. Il ne faut pas ici interpréter le terme dans sa définition de pérennisation mais plutôt pour souligner son caractère monumental. D'autres auteurs utilisent également ce terme ou lui préfère celui d'œuvre, de poupées géantes ou encore de figures spectaculaires.

constitués d'une structure de bois recouverte de matériaux combustibles tels que le carton, la résine de polyester ou plus récemment le polystyrène, puis sont finalement peints. Pour l'année 2009⁷, 386 *fallas* furent installées dans la ville de Valence et ses alentours. Les principaux thèmes des monuments faisaient allusion à une critique sociale de l'actualité, une critique de la politique régionale et nationale, la vie *fallera*, la mode, le sexe et l'érotisme, le tourisme. La plus grande *falla*, la *falla Nou Campanar*, mesurait 30 mètres de haut et coûtait 900'000 euros.



Photo 1- Falla Nou Campanar 2009. (Source : fallas.com)

Il existe également des *fallas* pour les enfants, ce qui double le nombre de monuments cités plus-haut et qui donne un total de 772 *fallas* installées dans Valence et ses environs pour 2009. Les *fallas* enfantines sont positionnées à côté ou en face des grandes *fallas* et représentent généralement des thèmes spécifiques au monde des enfants comme les héros de dessins animés ou les animaux. Toutefois, le présent travail se concentre uniquement sur les grandes *fallas*. Ce choix découle premièrement d'une question méthodologique. En effet, dû au temps et aux moyens financiers à ma disposition, je devais limiter mes récoltes de données à un échantillonnage réalisable. Deuxièmement, les *fallas* enfantines restent beaucoup plus modestes tant au point de vue de la dépense que de la grandeur, et sont ciblées pour un public

⁷ Les festivités de l'année 2009 constitueront la base de mes recherches car j'ai effectué la plus grande partie de mon terrain de février à juin 2009. J'ai ensuite effectué un deuxième terrain en février 2010.

spécifique, les enfants. Elles ne sont ainsi pas soumises aux mêmes enjeux économiques, politiques et collectifs. Finalement, il ne sera traité que des monuments produits pour la ville de Valence même et non pas des villages alentours. Cette sélection procède du même raisonnement que pour les *fallas* enfantines.

Dans la nuit du 19 au 20 mars, la fête se termine avec la mise à feu de toutes les *fallas*, la *cremà*, mot valencien qui signifie « incendie ». Le caractère éphémère des monuments permet de recommencer annuellement ce cycle : « le destin des *fallas*, œuvres éphémères par essence, n'est ni le musée, ni la galerie, mais de brûler rituellement dans la nuit magique du 19 mars. C'est le moment culminant, plein de tensions et d'un étrange mélange de joie et de tristesse contenues. Lorsque la charpente s'écrase au sol, un « ohhh » émane du public et signale le moment de se retirer mais également le début d'un nouvel exercice *fallero* » (Ariño, 1993, 178). Le processus de destruction des *fallas* prend ainsi autant d'importance que celui de leur production.

1.1 Problématique

La fête des *Fallas* est organisée par plusieurs groupes collectifs indispensables à sa réalisation. Ce travail se concentre sur trois groupes : les *falleros*, la mairie valencienne et les artistes. A travers ces divers points de vue, je suggère quelques pistes pour comprendre les enjeux sous-jacents, tant économiques, politiques que collectifs, à la fête et à cet apparent gaspillage. Comment ces groupes vivent-ils et perçoivent-ils la fête des *Fallas* ? Quelles sont leurs motivations à travailler à la construction de monuments éphémères ? Quels sont leurs attentes et leurs intérêts par rapport à cette fête ? Telles sont les questions qui animent ma recherche.

Le premier groupe se compose des *falleros* et *falleras*. Ils⁸ se regroupent en associations de voisinage, commissions, organisées et hiérarchisées avec un président, un vice-président, un secrétaire, un trésorier. Le nombre de *falleros* diffère suivant les commissions : les plus petites commissions comptent une centaine de membres, tandis que les plus grandes en dénombrent 500 ou 600. Durant l'année, les *falleros* collectent l'argent pour

⁸ Pour faciliter la lecture de ce travail, la forme masculine a été retenue. Elle englobe, bien entendu, la forme féminine.

financer la construction de la *falla* : ils paient une cotisation annuelle, qui varie en fonction des commissions, organisent des tombolas et des excursions, et pour les plus grands monuments, ils font appel à des sponsors. Le budget alloué à la construction des monuments dépend donc de la grandeur de la commission, de son nombre d'adhérents et des différents moyens mis en œuvre pour récolter l'argent. Le prix de la *falla* détermine finalement la catégorie dans laquelle elle va concourir⁹. Pendant les jours de festivités, les *falleros* participent à différents actes¹⁰ comme des défilés ou l'offrande de fleurs à la Vierge des Désemparés, patronne de Valence, où ils revêtent le costume dit traditionnel. Ils organisent également des fêtes de quartier avec des groupes de musique ou des paellas géantes.

La mairie de Valence constitue le deuxième groupe étudié. Nous verrons à travers l'historique l'importance qu'a pris cet organe dans le développement et l'organisation de la fête des *Fallas*. La mairesse de Valence est également présidente de l'Assemblée Générale *Fallera*, organe directeur de la fête. Bien qu'elle délègue la présidence exécutive à un conseiller de son choix, un membre de la municipalité assiste à toutes les séances de l'Assemblée Générale *Fallera* et les assemblées mensuelles se déroulent dans l'hémicycle de la mairie. En outre, la mairesse est également présente à de nombreux actes officiels durant les festivités.

Les artistes *falleros*, tant les hommes que les femmes, composent le troisième et dernier groupe. Ils consacrent toute une année à la réalisation des *fallas*. Au mois d'avril déjà, ils commencent à réfléchir au thème de leurs prochains monuments et commencent la réalisation au mois de mai. Ils construisent plusieurs *fallas* par an et exercent souvent des activités annexes, comme décorateurs de carrosses pour des défilés ou de stands pour des foires, qui leur permettent un apport financier supplémentaire.

De nombreux autres groupes prennent également part aux festivités et auraient pu être choisis comme base de ce travail : les musiciens, les pyrotechniciens ou les vendeurs de *churros*, des beignets. Cette approche apporterait un autre point de vue non moins pertinent. Cependant, j'ai choisi de traiter des trois groupes évoqués car ils sont en contact direct avec la réalisation des monuments. En effet, c'est à partir des *fallas* que j'ai choisi d'identifier les

⁹ Les *fallas* sont divisées en huit catégories : la catégorie spéciale, qui regroupe les *fallas* les plus grandes et les plus chères, puis des catégories une à sept.

¹⁰ Ce terme est utilisé par les *falleros* et les différents quotidiens valenciens pour désignent les différents moments composant la semaine *fallera*. Je reviendrai sur l'utilisation de cette dénomination dans le point 5.3

différents groupes car elles me paraissent être la spécificité de la fête, tant par leur processus de construction que par celui de destruction.

Avant d'analyser les enjeux actuels de la fête à travers les trois groupes présentés dans cette introduction, il est nécessaire de retracer un bref historique de la fête. Le but n'est pas de faire un historique complet de la fête des *Fallas*, qui constituerait un dossier en lui-même, mais de comprendre, à travers les grandes étapes évolutives de la fête, comment elle a survécu dans le temps et a évolué, à travers de nouvelles idées et techniques, pour devenir la fête monumentale actuelle. Car, comme le souligne Kochtchouk : « la longévité d'une fête tient en grande partie à sa faculté d'adaptation » (2001 : 10).

2. METHODE DE RECHERCHE

2.1 *Rapport au terrain*

La première fois que j'ai pris connaissance de l'existence des *Fallas* remonte à l'été 2008. Au cours d'une discussion informelle avec un ami valencien, il a mentionné cette fête, « la plus grande d'Espagne » selon lui. Propos pour le moins subjectif, je l'avoue, mais dont le concept m'a tout de suite intriguée et passionnée. En effet, je ne pouvais imaginer l'intérêt de construire de si beaux et grands monuments pour les détruire après quelques jours d'exposition seulement. La fierté et l'enthousiasme de mon ami valencien ne faisaient qu'accentuer ma curiosité. J'entrepris donc d'effectuer des recherches plus approfondies sur cette fête.

J'ai commencé par me renseigner sur des sites internet en français, accès le plus aisé puisque je ne maîtrisais pas encore l'espagnol. Bien que les informations trouvées restaient superficielles, elles m'ont conforté dans mon choix de prendre les *Fallas* comme sujet d'étude pour mon travail de master. Je décidai d'effectuer mon terrain de février à juin 2009 et ceci pour deux raisons. La première était d'ordre pratique, car je devais terminer certains examens avant mon départ. La deuxième découlait d'un choix plus personnel. Afin de ne pas étendre mon cursus de master sur une trop longue période, je choisis de participer à la fête en mars 2009 pour me laisser ensuite le temps de rédiger mon mémoire.

Durant la préparation de mon terrain, je continuai à me renseigner sur la fête des *Fallas* et j'élargis également mes recherches à des analyses anthropologiques sur les fêtes, le carnaval ou la cérémonie du *potlatch*. Ces apports théoriques m'ont permis d'esquisser une première problématique autour de l'ambivalence entre la production et la destruction. En effet, j'étais intéressée par la mise en place de tels moyens de production, tant en argent, en temps et en personnel, pour une destruction assumée après seulement quatre jours d'exposition. En parallèle, je pris également des cours d'espagnol pour me familiariser avec la langue et éviter de devoir prendre un interprète une fois sur place. En effet, je craignais qu'une personne entre l'interlocuteur et moi-même n'ajoute un niveau d'interprétation supplémentaire.

Le 19 février 2009, j'arrive à Valence. J'ai la chance de pouvoir loger chez la filleule de mon ami valencien, Isabella¹¹. Elle possède des connaissances basiques en français, ce qui nous permet de communiquer dans un mélange de français-espagnol. Isabella, valencienne d'origine, prend le temps de me faire visiter la ville, de me présenter les différents musées dédiés aux *Fallas* et de m'aider dans les démarches administratives pour mon inscription à des cours d'espagnol. Mais surtout, elle me présente à son cercle de connaissances. Grâce à elle, j'ai pu entrer en contact avec différents membres de sa famille et de ses amis qui participent, soit en tant que *falleros*, soit en tant que spectateurs, à la fête des *Fallas*. Lors d'une discussion avec son père, j'ai notamment eut l'opportunité de l'entendre raconter ses expériences de la fête pendant sa jeunesse. Cela m'a permis de me rendre compte de l'évolution rapide des *Fallas* ces dernières années et de l'impact sur les générations aînées. Durant ces divers entretiens, qui se passaient généralement de manière informelle, soit dans un café ou chez la personne concernée, Isabella me présentait comme étudiante en anthropologie effectuant son travail final sur la fête des *Fallas*. La première réaction des personnes était généralement l'étonnement. Elles me demandaient comment j'avais pris connaissance de la fête et pourquoi je m'y intéressais. Après quelques explications sur mes motivations, elles semblaient contentes que quelqu'un de l'extérieur s'intéresse à « leur » fête et répondaient volontiers à mes questions. En parallèle à ces diverses rencontres, j'ai observé les préparatifs de la fête et participé ensuite aux différents actes des *Fallas*. J'ai choisi de ne pas développer davantage ces observations ici car j'y reviendrai succinctement dans le point suivant et constamment dans la deuxième partie de ce travail.

A ce moment du terrain, j'avais préparé une grille de questions ouvertes et générales : comment vivez-vous les jours des *Fallas* ? Qu'est-ce que vous préférez dans cette fête ou encore que se passerait-il si la fête disparaissait ? Les différentes réponses m'ont permis d'affiner ma problématique grâce à certains thèmes récurrents, notamment le sentiment d'appartenance identitaire et la tradition. Effectivement, la plupart désignait les *Fallas* comme « la fête des valenciens » et rejetait catégoriquement l'éventualité de sa disparition puisqu'elle a « toujours appartenu à la tradition valencienne. » Pendant cette première partie de terrain, j'ai donc utilisé le réseau social d'Isabella pour entrer en contact avec différents acteurs de la fête des *Fallas*. Par la suite, il me semblait nécessaire de me distancier de ce réseau et de rencontrer par moi-même d'autres interlocuteurs. Ceci pour deux raisons. D'abord, j'étais

¹¹ Tous les noms du présent travail ont été changés pour garantir l'anonymat des divers acteurs sociaux rencontrés.

dépendante de l'emploi du temps d'Isabella pour rencontrer ses connaissances et elle ne semblait plus être autant motivée qu'au début par la perspective de mon projet. Nos relations commençaient à se détériorer et je pensais qu'il était préférable de prendre du recul. Deuxièmement, je commençais à me familiariser avec la ville et la langue et je me sentais prête à me débrouiller seule.

La deuxième phase de mon terrain, d'avril à juillet 2009, s'est avérée plus difficile que je ne me l'étais imaginée. La dégradation des relations avec Isabella m'a obligé à changer de lieu d'habitation et m'a coupé l'accès à son réseau social. De plus, la fête des *Fallas* était terminée depuis plus d'un mois et les habitants semblaient l'avoir mise de côté pour reprendre leur vie quotidienne. En effet, dans les semaines précédant les festivités, différentes activités liées aux *Fallas* rythmaient le quotidien des valenciens et facilitaient les rencontres informelles dans la rue. L'effervescence et l'émotion qui se répandaient à ce moment dans la ville contrastaient avec le calme du mois d'avril. Les valenciens se tournaient dès lors vers les vacances pascales et la Semaine Sainte. Il me semblait les importuner et leur faire perdre leur temps avec mes questions. Je me dirigeai donc vers les musées consacrés aux *Fallas* pour tenter de récolter des informations par un autre biais. Durant ma visite au musée de l'Artiste *Fallero*, *el museo del Artista Fallero*, musée dont je parlerai dans le chapitre 6, j'engageai la discussion avec la personne à l'accueil. Fernando m'expliqua que les ateliers de construction des *fallas* se trouvaient à côté du musée et me suggéra d'aller à la rencontre du président de la corporation des artistes en son nom. Malheureusement, cet entretien s'est avéré décevant, car le président n'avait que quelques minutes à m'accorder et paraissait porter peu d'intérêt à mon projet. Il répondit à mes questions debout devant la porte de son atelier et nous fûmes interrompus à deux reprises par des gens qui rentraient et sortaient. Il m'informa néanmoins que tous les artistes inscrits officiellement auprès de la corporation d'artistes *falleros* étaient affichés sur le site internet officiel.

Cette information apporta un second souffle à mon terrain en me donnant une porte d'accès au monde des artistes. Car à l'inverse des *falleros*, les artistes étaient plus difficiles à approcher. Toutes mes tentatives précédentes pour les rencontrer avaient échouées. Par exemple, une connaissance m'avait transmis le téléphone d'une personne qui travaillait dans un atelier. Lorsque je pris contact avec elle, elle m'expliqua qu'elle travaillait en tant qu'auxiliaire et qu'elle devait demander la permission au responsable de l'atelier. N'ayant pas eu de nouvelles après quelques temps, je tentai une nouvelle approche mais l'artiste avait

refusé argumentant qu'il était trop occupé et qu'il n'avait pas de temps à m'accorder. En outre, les *falleros* que j'avais eu l'occasion de rencontrer n'avaient pas de contact direct avec les artistes et ne pouvaient ainsi pas me mettre en relation.

En visitant le site de la corporation, je découvris que chaque artiste possédait une fiche introductive avec ses références personnelles et son curriculum vitae. A la fin de chaque curriculum, une liste détaillait les différentes *fallas* construites par l'artiste ainsi que les récompenses acquises. Certains d'entre eux disposaient même d'un site internet personnel avec des photos des *fallas* et des réalisations de leurs activités annexes, comme la décoration de carrosses pour des défilés ou de stands pour des foires. Je sélectionnai vingt-quatre artistes, hommes et femmes de différentes tranches d'âge et travaillant pour différentes catégories de *fallas*. J'ai limité mon échantillonnage à ce chiffre en tenant compte de deux variables. Tout d'abord, je pensais, à juste titre, que certains d'entre eux ne donneraient pas suite à ma demande. Deuxièmement, il me fallait limiter mon échantillon en fonction du temps que j'avais à ma disposition. J'établis donc un premier contact par email pour leur présenter mon travail et leur proposai un entretien. Je supposais, en effet, qu'il était préférable d'expliquer mon projet par écrit, plutôt qu'en quelques mots par téléphone. Sur les vingt-quatre emails envoyés, je reçus quatre réponses négatives, deux positives, cinq artistes suggéraient de répondre à mes questions par email car ils n'avaient pas le temps de me recevoir personnellement et les treize restants n'ont jamais pris la peine de me répondre. J'étais déçue par le manque de disponibilité des artistes, mais rebondis avec les deux entretiens fixés.

Par bonheur, les deux artistes m'avaient proposé d'effectuer l'entretien directement dans leur atelier. Cela me permit, d'une part, de les observer dans leur lieu de travail, d'autre part, d'étudier les pièces des *fallas* à diverses étapes de leur construction. Alors que je me rendais à mon premier entretien à l'extérieur de Valence, je me remémorai ma rencontre avec le président et une petite appréhension s'instaura dans mon esprit. A mon arrivée à l'atelier, mes craintes furent vite dissipées. L'ambiance était totalement différente et Antonio, l'artiste principal, se montra tout à fait disponible et coopératif. Ma présence ne semblait pas le déranger et il me laissa le loisir de visiter l'atelier et de converser avec les différentes personnes présentes. Au moment de partir, il m'invita à revenir quand je le désirais, ce que je ne manquai pas de faire à plusieurs reprises. Ma rencontre avec le deuxième artiste, Luis, se limita à un entretien et à une brève visite de son atelier. Il n'avait ni le temps, ni l'envie de s'investir davantage dans ce projet.

De retour en Suisse en juillet 2009, il m'a fallu un certain temps pour revenir à mes données empiriques. Cet intervalle me semblait nécessaire pour me distancier de mon terrain et porter le regard le plus objectif possible sur les informations recueillies. Car malgré toutes les consignes reçues avant mon départ par diverses personnes, il m'était parfois difficile, une fois immergé sur le terrain, de garder une distance par rapport au sujet étudié. La proximité développée avec certains interlocuteurs durant mes quatre mois de terrain m'a parfois empêché de revenir sur un fait, soit parce qu'il me semblait aller de soi à ce moment là, soit, pour ne pas les importuner. Après quelques semaines de pause, j'ai donc repris mes données de terrain : mes observations des festivités, les entretiens avec les *falleros*, les employés des différents musées, les deux artistes et quelques habitants valenciens, pour tenter d'en tirer une première analyse. Les éléments recueillis se classaient en deux grandes catégories. La première recouvrait un sentiment d'appartenance entre les *Fallas* et le groupe des *falleros*, tandis que la seconde appréhendait la fête comme une activité professionnelle et lucrative.

Il me semblait néanmoins que mes entretiens avec les artistes restaient superficiels et que je n'avais pas réussi à saisir leurs intérêts à exercer ce métier spécifique. D'un autre côté, j'avais envie de visiter les ateliers pendant les semaines précédant les festivités pour assister aux derniers préparatifs. En mai et juin 2009, j'avais assisté au début du processus de construction : à la recherche du thème de la *falla*, à la construction de la maquette, puis des premières pièces. En retournant à Valence début 2010 et en assistant aux finitions, il me semblait boucler la boucle.

Je suis donc retournée sur mon terrain au mois de février 2010. Le fait de connaître la ville, la langue et d'avoir gardé certains contacts avec mes interlocuteurs, me facilita l'accès à ce deuxième terrain. Je rencontrai deux nouveaux artistes, joints également par le biais du site internet de la corporation. Lors de mes visites dans leurs ateliers, mes questions se concentraient sur leurs motivations à construire des monuments éphémères et sur la mise en place d'éventuelles stratégies pour contourner la destruction physique des *fallas*. Durant ce mois, je me rendis à nouveau dans l'atelier d'Antonio où je pus constater l'évolution dans la construction des monuments. Antonio était un peu plus stressé à l'approche des *Fallas* mais il m'accueillit de nouveau avec amabilité et répondit volontiers à mes questions. Il passait la plus grande partie de son temps dans son atelier, de 8h à 22h, pour terminer les dernières pièces. Deux personnes supplémentaires travaillaient également pour aider aux finitions.

Je pense que c'est un avantage d'avoir pu effectuer mon terrain en deux étapes. Cela m'a permis de prendre du recul et de constater certains manques dans mon analyse. J'ai pu ainsi affiner ma problématique et ma grille d'entretien pour retourner effectuer un deuxième terrain. De plus, durant mon second séjour, je me sentais mieux préparée et plus à l'aise pour rencontrer mes interlocuteurs. J'ai donc réussi à obtenir des réponses plus longues et en même temps plus spécifiques par rapport à ma problématique.

2.2 Méthodologie : récolte des données empiriques

J'ai commencé mon premier terrain par une phase d'observation. Cela m'a permis, d'une part, de me familiariser avec les lieux, d'autre part, d'améliorer mon espagnol pour me permettre par la suite de mener mes entretiens moi-même. A mon arrivée à Valence en février 2009, les préparations des festivités atteignaient leur point culminant. Début mars déjà, les premières pièces des *fallas* étaient acheminées par camion vers divers endroits de la ville. Un vaisseau spatial, un visage de *fallera* ou encore la statue de Nicolas Sarkozy déguisé en Astérix trônaient sur les places de Valence.

Pendant cette première approche, je me baladais librement dans les rues de Valence. J'avais constamment avec moi un cahier pour annoter mes différentes observations. Je ne cherchais pas à décrire des actions précises mais notais les faits qui me paraissaient importants comme le déroulement du montage des différentes pièces durant la *plantà*¹², la présence ou non des *falleros* et leur rôle lors de cette phase. Bien que ces premières observations soient imprécises et parfois trop brèves, elles m'ont permis de me familiariser avec les *fallas*. Mon attitude interpella certains passants qui me questionnèrent sur mon travail. J'ai ainsi établi un premier contact avec des habitants, qui s'avéraient parfois être *falleros*. Ces discussions se déroulaient toujours de manière informelle dans la rue. Je n'avais pas de questions préparées et je n'ai pas gardé contact avec ces personnes. Cependant, je prenais note de leur propos au fur et à mesure dans mon cahier. En effet, j'ai tenté une fois de retranscrire l'entretien de mémoire pour pouvoir me concentrer sur les paroles de mon interlocuteur. Cette expérience s'avéra infructueuse puisque je ne me souvenais plus des termes exacts de la personne. En complément des notes écrites, j'ai également utilisé les

¹² Mot valencien qui signifie « planter » et désigne l'acte, du 6 au 15 mars, où les pièces de la *falla* sont amenées à leur emplacement dans la ville pour être assemblées. Ce procédé se fait actuellement à l'aide d'une grue.

méthodes de prise de photos ou de films pour emmagasiner le plus d'informations à analyser par la suite. Durant le déroulement des festivités, j'ai procédé de la même manière.

Néanmoins, je devais dès lors mener des entretiens plus structurés et approfondis pour éviter de me focaliser sur des faits apparemment primordiaux à mes yeux, et non à ceux de mes interlocuteurs. Car comme le souligne Becker, toute observation est déjà une interprétation (2007).

J'ai commencé par rencontrer plusieurs *falleros*. En dehors des discussions informelles, j'ai effectué quatre entretiens dont la durée variait entre trente minutes et deux heures. J'ai rencontré une *fallera*, une *fallera mayor*¹³, un *fallero* et le président d'une commission. Toutes ses personnes sont originaires de Valence ou des villages alentour et participent à la fête depuis leur plus jeune âge. Généralement, leurs parents sont, ou étaient, également *falleros*. Le président et le *fallero* sont tous les deux à la retraite, tandis que la *fallera* travaille comme employée et la *fallera mayor* poursuit ses études universitaires. Cette dernière paie une cotisation de 150 euros par année à sa commission et dépense environ 3000 euros tous les deux ans, quelque fois tous les ans, pour s'acheter une robe de *fallera*. Elle m'a confié qu'il faut encore ajouter les frais pour les souliers, les bijoux, la coiffure et le maquillage. Ses parents financent en partie ces dépenses. Sa mère est particulièrement fière que sa fille soit *fallera mayor* car, d'une part, elle l'a été elle-même, d'autre part, cela donne une bonne réputation à la famille, au niveau du quartier pour les petites commissions, et de la ville pour les grandes.

Les quatre artistes, trois hommes et une femme entre vingt-cinq et cinquante-cinq ans, composent le deuxième groupe rencontré. Ces personnes sont tous originaires de Valence. Néanmoins, je ne développerai pas ici leur présentation puisque le dernier chapitre de ce travail leur est consacré.

Finalement, je n'ai pas eu l'occasion d'interviewer des personnes de la mairie ou du comité d'organisation. Après quelques essais infructueux, je constatai qu'il serait difficile, voir improbable d'obtenir un rendez-vous, de par ma position d'étudiante et la portée de mon étude, et décidai de me concentrer sur d'autres sources d'informations. En outre, j'ai assisté à deux conférences du président exécutif du comité directeur, Félix Crespo, à propos d'une

¹³ Une *fallera mayor* est élue dans chaque commission pour représenter son groupe. Sa photo portrait apparaît avec le croquis de la statue dans le guide officiel précédant la fête.

rétrospective visuelle sur la fête des *Fallas* et j'assistai aux actes officiels des *Fallas* durant lesquels la mairesse, Rita Barbera, défilait ou prononçait un discours. Je me suis finalement intéressée à l'actualité valencienne à travers la presse écrite, notamment les quotidiens *Las Provincias* et *Levante*.

Les entretiens semi-directifs se sont déroulés dans divers endroits, suivant les préférences de mes interlocuteurs. Par exemple, le premier entretien avec la *fallera mayor* a eut lieu chez elle, pendant qu'une amie la coiffait pour le gala des *falleras mayores*. A l'inverse d'un lieu public, le domicile m'a permis de découvrir une part de la sphère privée de la *fallera*. J'ai rencontré des membres de sa famille, ses parents et sa sœur, et j'ai pu observer l'agencement de son lieu de vie quotidien. La forme semi-directive des entretiens m'a aidé à donner une structure à la discussion, tout en laissant une certaine liberté à l'interlocuteur d'ajouter des informations supplémentaires. J'avais au préalable établi une grille d'entretien, regroupant des questions par thèmes, tels les monuments, le déroulement de la fête, l'identité valencienne ou le travail. Je n'ai pas systématiquement abordé tous les thèmes ou posé toutes les questions dans l'ordre. La grille servait surtout à démarrer la discussion, à relancer mon interlocuteur ou à tenter de le recentrer s'il s'éloignait du sujet. La grille écrite m'a également rassurée, surtout durant les premières interviews en langue étrangère, car elle me donnait une sécurité à laquelle me rattacher si je ne trouvais plus mes mots en espagnol.

Avec l'accord de mes interlocuteurs, j'ai enregistré les entretiens à l'aide d'un enregistreur numérique. Cet appareil m'a permis de me concentrer sur le contenu des discours et de revenir sur certains termes peu clairs ou de rebondir sur certaines informations. De plus, les interviews avec les artistes se sont généralement déroulées debout au milieu des ateliers, ce qui rendait difficile la prise de notes écrites. Finalement, bien que ma connaissance de la langue se soit améliorée, des mots ou des morceaux de phrases m'échappaient encore et il était primordial de pouvoir les réécouter une fois au calme.

Les entretiens ont été retranscrits en espagnol pour éviter toute interprétation. Je les ai retranscrits de manière exacte mais sans prendre en compte les conventions linguistiques. Cependant, dans le cadre de ce travail, j'ai traduit les citations de l'espagnol au français en tentant de rester au plus près des mots de mes interlocuteurs. Car selon Flick, chaque écriture de textes (et donc chaque traduction) est une interprétation et crée ainsi une nouvelle réalité (2006 : 83). J'ai procédé de la même manière pour les textes des auteurs valenciens.

3. PRÉSENTATION DE QUELQUES ÉTAPES HISTORIQUES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA FÊTE

3.1 *Étymologie du mot « falla »*

Plusieurs interprétations sur l'origine du mot « *falla* » sont données par divers auteurs. Suivant Ariño, « *falla* » provient du mot latin « *facula* » qui signifie « petite torche ». Il fut introduit dans la langue valencienne par le roi Jaime I d'Aragon, roi de Valence de 1239 à 1276 (1992 : 56). Ce mot s'associait toujours à l'idée de feu, soit en tant que source de lumière sous la forme de flambeau, soit pour fêter un évènement, une commémoration ou une manifestation de joie sous la forme d'un grand bûcher.

Selon Dominguez, les valenciens utilisaient le terme « *falla* » aux 15^{ème} et 16^{ème} siècles pour se référer au bûcher allumé au haut de la tour du Miguelete¹⁴ pour avertir du danger lorsque les pirates s'approchaient de la côte ou pour annoncer l'heure de l'angélus aux travailleurs des champs. Toujours d'après ce même auteur, le mot servait également à désigner les feux allumés dans les champs, les montagnes ou les villages la veille des fêtes de certains saints ou pour célébrer la venue d'un roi ou un fait historique (1997 : 69).

Deux significations peuvent être retenues dans le cadre de ce travail. La première coïncide avec la réalisation d'un bûcher pour fêter un évènement ou une manifestation de joie. Effectivement, l'origine des *Fallas* peut être interprétée comme un rite d'intersaison où les charpentiers brûlaient leur éclairage d'hiver pour célébrer l'arrivée du printemps. La seconde correspond à la célébration d'un saint, plus précisément de Saint Joseph, patron des charpentiers. Les bûchers étaient mis à feu la veille de la fête du saint, et du 18^{ème} siècle à la seconde moitié du 20^{ème} siècle, elles sont nommées d'après son nom, *Fallas* de Saint Joseph¹⁵. Cependant, il faut préciser avant d'aller plus en avant dans cette recherche qu'il n'existe pas à la base un lien direct entre le sentiment religieux et les *Fallas*. Au contraire, la fête qui se déroule pendant la période du Carême est perçue de manière négative par le clergé : « les *Fallas* interrompent l'esprit de pénitence encourageant la violation du jeûne et de l'abstinence » (Ariño, 1990 : 76).

¹⁴ Tour du clocher de la cathédrale de Valence du 14^{ème} siècle.

¹⁵ Depuis 1965, le nom de la ville a remplacé celui du saint dans la dénomination de la fête qui s'appelle désormais *Fallas* de Valence.

3.2 Les balbutiements de la fête : 18^{ème}-19^{ème} siècles

Les historiens locaux renvoient les origines des *Fallas* à un passé immémorial. Cependant, les premières traces écrites sur la fête sont datées de la seconde moitié du 18^{ème} siècle. La version la plus répandue sur l'origine des festivités a été attribuée à Marques de Cruilles dans les appendices de son *Guide urbain de Valence : antique et moderne*. Il note :

C'était une habitude dans la corporation des charpentiers de travailler quotidiennement durant la soirée depuis Saint Michel jusqu'à Saint Joseph, qui est le patron de ce corps de métiers : la veille de Saint Joseph, entouré de la vitalité de jeunes gens, se brûlait l'*estay* ou *parot* ou autrement dit le bâton munit d'un pied où se plaçaient les torches durant les heures de travail d'hiver, où s'ajoutait les déchets de l'atelier ; ce qui résultait à un bûcher. Ceci est selon ce que nous avons entendu, l'innocente origine des *Fallas* (1979 : 393).

L'origine des *Fallas* incombe donc aux charpentiers mais la date exacte de cette pratique reste inconnue. La fonction purificatrice apparaît déjà dans les prémices de la fête avec la mise à feu de tous les objets inutiles rencontrés dans l'atelier ; avec l'arrivée du printemps et des beaux jours, les charpentiers se débarrassaient de tout le superflu pour recommencer un nouveau cycle.

Au cours du 18^{ème} siècle, peu de documents sont retrouvés sur le développement de la fête, sinon sur l'évolution de la technique de construction. Il est néanmoins relevé par Vidal Corella dans son *Histoire Graphique des Fallas* qu'elles ont souffert de « larges périodes de crises dues à des événements politiques, des luttes et des conspirations si fréquentes dans la première moitié du 18^{ème} siècle. Mais elles ont été ravivées par la flamme de l'enthousiasme populaire » (1983 : 9). En effet, d'après les quelques informations retrouvées, il semble que le voisinage, d'abord les enfants et les jeunes des quartiers, aient contribué au développement des *Fallas* en amenant de vieux vêtements ou de vieux objets inflammables. La verticalité du *parot* permit de le munir d'habits et d'un chapeau pour lui donner une forme humaine. Au fil des ans, ces formes se transformèrent en personnages connus du quartier dont les traits étaient accentués jusqu'à la caricature.

Les *Fallas* du début du 19^{ème} siècle étaient donc un phénomène de voisinage organisé de manière informelle par un groupe qui prit l'initiative de récolter des fonds pour la construction de la *falla*, en introduisant une cotisation, en organisant des collectes, des tombolas ou diverses activités dans leur quartier (Ariño, 1990 : 110). Ce même groupe décidait du thème et de l'esthétique de la statue puis de sa construction le 18 mars de chaque année. C'est ainsi tout un quartier qui mettait en commun ses idées et représentations dans la construction de la *falla* et qui ensuite s'identifiait à la statue qui était installée au centre du quartier. Il faut préciser que le terme « quartier » n'a pas dans ce contexte une délimitation géographique précise. Il peut s'agir d'une rue ou d'une place et s'étendre ensuite aux rues adjacentes, ainsi tous les quartiers ne construisaient pas de *fallas* et parfois un quartier pouvait en dénombrer deux dans différentes rues.



Photo 2 - *Falla* du 19^{ème} siècle. (Source : Ariño, 1992)

En parallèle, la technique de construction de la *falla* évolua et s'organisa. Le *parot* se développa vers une morphologie plus humaine et fut remplacé par le *ninot*, mot valencien qui signifie « pantin ». Les voisins utilisèrent dès lors des masques en carton pour la fabrication des visages, tandis que des chaussures et des gants étaient employés pour les pieds et les mains (Ariño, 1993 : 128). De plus, la *falla* se composait d'une structure divisée en deux parties avec une base en bois de forme quadrangulaire et une scène, où étaient disposés les *ninots* et les éléments décoratifs (*Ibid.* : 125). Les matériaux utilisés pour la construction des éléments décoratifs se composaient toujours d'objets inutilisés trouvés dans les maisons comme des chaises, des tables cassées ou des vieux habits. Finalement, les thèmes des *fallas*

adoptèrent peu à peu un esprit satirique pour représenter des événements importants survenus dans le quartier dans le courant de l'année. Le développement des *fallas* eut également un impact sur l'emplacement des statues. La proximité des maisons obligea les voisins à déplacer les *fallas* du devant des maisons à des places ou des rues plus larges pour éviter tout danger d'incendie. Il en résulta une lecture de la *falla* de manière circulaire, ce qui obligea l'association de voisinage à penser sa construction comme un tout. C'est-à-dire, les éléments décoratifs et les *ninots* ne pouvaient plus seulement figurer à l'avant de la statue comme auparavant mais devaient se répartir sous tous les angles de vue.

3.2.1 Lutte de pouvoir : la mairie et les groupes de voisinages

A la fin du 19^{ème} siècle, une lutte de pouvoir s'instaura entre les groupes de voisinage et la municipalité de Valence dans l'organisation des *Fallas*. Le maire de la ville, Don Vicente María Rodríguez, interdit en 1851 de brûler quelconque *falla* sans son accord préalable sous peine de recevoir une sentence. En 1872, la mairie décida d'émettre un droit de censure, qui dura jusqu'en 1931, et demanda d'accompagner la demande pour installer une *falla* d'un croquis de la statue ainsi que de cinq pesetas¹⁶ (Corella, 1983 : 11). Car à la différence des simples bûchers, les *fallas* du 19^{ème} siècle faisaient allusion à des personnes ou des faits collectifs et certaines statues représentèrent de manière très critique des événements locaux ou nationaux. Comme le souligne par exemple cet extrait tiré des recherches d'Ariño Villarroya au sujet de la Restauration, système politique nationale qui commença en 1875, qui préconisait une alternance du pouvoir entre les deux grands partis, libéraux et conservateurs, et qui engendra de nombreuses corruptions politiques et électorales :

Etant donné cette corruption structurelle du système, il n'est pas étonnant que les *falleros* se soient forgés une vision négative des politiciens et qu'ils la transmissent dans les *fallas*. Une fois, ils les représentèrent sous la forme d'un cirque équestre (San Gil, 1888), une autre comme une compagnie de marionnettistes (place Galindo, 1894). Le gouvernement fut magistralement satirisé comme un orchestre de pleurnicheurs (place San Gil, 1894) ou comme une famille de saltimbanques (Tejedores, 1895) (1992 : 94).

¹⁶ 5 pesetas valent 0,05.-CH.

D'un côté, les groupes de voisinages percevaient un moyen d'expression critique de la politique valencienne dans la fête des *Fallas*, de l'autre, la mairie voyait les *Fallas* comme une fête marginale, une pratique suspicieuse et dangereuse pour le pouvoir qui devait être soumise à la vigilance et au contrôle (*Ibid.* : 84). Les autorités allèrent encore plus loin en faisant pratiquement disparaître l'installation de *fallas* en 1885. A la demande d'un groupe de conseillers bourgeois qui considérait que « les *Fallas* étaient incultes, impropres d'une capitale sérieuse et de première ordre », la mairie accepta d'élever la licence pour l'installation d'une *falla* à soixante pesetas (Corella, 1983 : 12). Cette année-là une seule *falla* fut installée dans les rues de Valence et l'année suivante aucune ne prit place la veille de Saint Joseph. La crise que connurent les *Fallas* était donc due à la censure d'une municipalité locale qui voyait dans ces festivités un danger pour l'ordre et le pouvoir en place.

La répression de la fête des *Fallas* doit être replacée dans le contexte de modernisation et d'industrialisation de la société valencienne. En effet, la conséquence d'une évolution vers une vie moderne et urbaine, en proie à des changements continus, engendra la disparition de nombreuses fêtes populaires. Roland Auguet remarque que c'est « un signe d'une mutation profonde ». Il poursuit : « les caractéristiques des fêtes populaires : l'imagination, la fantaisie, et la satire, font place aux nouvelles valeurs de la civilisation occidentale : l'efficacité, la rationalisation et le rendement » (Auguet, 1974 : 33).

3.3 Le temps du renouveau : 19^{ème}-20^{ème} siècles

Malgré la pression de la part de la municipalité pour éradiquer la fête des *Fallas*, cette dernière ne disparut pas. Au contraire, en 1888, la mairie abaissa l'impôt pour l'installation d'une *falla* à dix pesetas (Ariño, 1990 : 103). Deux causes peuvent expliquer cette diminution. La première est la mobilisation des groupes de voisinages qui firent entendre leur mécontentement à travers les quotidiens valenciens. Effectivement, d'après les enquêtes menées par Ariño, Corella, Arazo et Jarque sur les journaux de l'époque, ces groupes semblaient résignés à résister à l'autorité publique pour conserver cette fête et à travers elle, un moyen de critiquer et remettre en cause le système politique et social en place, tant local que national. La deuxième correspond au changement de stratégie dans la politique de la mairie de Valence. Face au mécontentement grandissant, elle constata qu'elle ne pouvait pas éradiquer si facilement les *Fallas* du calendrier festif. Elle décida vraisemblablement

d'intervenir directement dans l'organisation de la fête pour la moderniser et la modifier. En 1901, elle introduisit un prix de cent pesetas pour la meilleure *falla* (Arazo, 1980 : 252). L'introduction de cette récompense produisit une grande émulation entre les différents quartiers pour s'adjuger la première place et transforma peu à peu les thèmes des *fallas*. Selon Fernando, employé au musée de l'Artiste *fallero*, la forme prit l'avantage sur le fond et la *falla* adopta un modèle plus monumental, disproportionnel et baroque. Car la mairie privilégiait le « distingué du vulgaire, l'élégant du grossier ou le culturel du rural » et élitait les *fallas* correspondant au plus près à ses critères (Ariño, 1992 : 293). Ainsi, avec l'introduction des prix, la mairie trouva un moyen efficace de diminuer la critique politique et sociale des *fallas*.

La *falla* satirique, qui favorisait le contenu sur la forme, l'intentionnalité des thèmes sur la technique, ne pouvait plus coexister avec la nouvelle direction que tentait d'insuffler la mairie à la fête. Les chroniques journalistiques de l'époque soulignent cette évolution : « Maintenant il est fondamental que la *falla* provoque une bonne impression, qu'elle soit agréable par ses formes et par sa finition. Il faut insister en la nécessité de réformer esthétiquement les festivités » (Ariño, 1993 : 129). Cette nouvelle orientation esthétique complexifia le processus de production. Les groupes de voisins ne pouvaient plus assumer seuls la construction du monument et une division du travail s'instaura entre les *falleros* et les artistes. Les *falleros* se regroupèrent en commissions et se spécialisèrent dans l'organisation de la fête et le financement de la *falla*. Les commissions devinrent des groupes formalisés avec des rôles, des fonctions et des statuts distincts, bien que chaque groupe agissait encore de manière individuelle. En d'autres termes, il n'existait pas encore de comité directeur entre les différentes commissions. Quant à la réalisation des *fallas*, elle incombait dès lors à des professionnels, composés de sculpteurs, peintres, charpentiers et décorateurs. Ils ne travaillaient pas encore à plein temps à leur construction mais se chargeaient déjà d'imaginer le thème de la *falla*, de présenter une esquisse au président de la commission puis de la créer. Leur formation en art renforça l'importance de la forme et de l'esthétisme. Finalement, la mise au concours de la réalisation de la *falla* par certaines commissions provoqua une émulation supplémentaire chez les artistes et acheva la tendance au spectaculaire. La statue recouverte de haillons se transforma en monument esthétique.

La technique utilisée par ses professionnels évolua radicalement. A la fin du 19^{ème} siècle, la structure duelle (base et scène) fut abandonnée au profit d'une structure plus impressionnante et verticale, où trois niveaux se superposaient : une base, où se déroulaient les diverses scènes, un corps central qui soutenait le monument et un « couronnement », *remate*, avec une figure de grande dimension constituée par un motif allégorique capable de condenser le thème général de la *falla*.¹⁷ Cet élément décoratif donnait une impression de hauteur au monument qui contrastait avec les *fallas* précédentes. Ce développement dans la forme offrit un plus vaste répertoire de thèmes, et des idées impossibles à représenter auparavant prirent forme sous la main des spécialistes. Le processus de création des *ninots* connut également des modifications. L'apparition de la cire pour la réalisation de la tête et des mains permit une plus grande précision dans le rendu des traits faciaux et leur donna une expression plus humaine. Des habits recouvraient toujours les pantins mais du carton était ajouté par-dessus la structure en bois pour leur donner des formes proche du corps humain et non plus former une masse informe. De plus, il ne s'agissait plus de haillons ou d'habits inutilisés mais de costumes spécifiques choisis pour correspondre au thème général de la *falla* (Arazo, 1999 : 80).

Les *Fallas* du 20^{ème} siècle entrèrent donc dans une période de compétitivité avec l'introduction des prix par la mairie et la mise au concours des projets par les commissions. Ces diverses récompenses créèrent une émulation entre les *falleros* et entraîna une modification de la fête. Une répartition spécifique des tâches se mit en place et des professionnels se chargeaient désormais de la construction du monument qui prit une forme plus spectaculaire et esthétique. Ces nouvelles valeurs de compétitivité, division du travail et esthétisme peuvent être associées avec l'industrialisation de la société valencienne qui s'instaura dès le 19^{ème} siècle. La mairie voulait des fêtes qui correspondaient à l'image qu'elle désirait véhiculer d'une ville moderne et urbaine et non plus populaire et rurale.

¹⁷ Musée *Faller*, Valence, 03.02.10

3.3.1 L'attrait touristique

Durant la première moitié du 20^{ème} siècle, la mairie perçut le potentiel touristique des *Fallas*, qui attirait de nombreuses personnes, et s'investit toujours davantage dans l'organisation de la fête. Elle demanda d'abord aux commissions d'installer les monuments pour deux jours d'exposition, en déplaçant la nuit de la *cremà* du 18 mars au 19 mars, et ainsi permettre à un plus grand nombre de spectateurs de venir admirer les *fallas* (Corella, 1983 : 12). En 1927, la Société Valencienne du Développement du Tourisme, au moyen de son organe d'expression, la revue *Valence Attraction*, organisa un train spécial en provenance de Madrid pour encourager les touristes à assister aux *Fallas*. Selon Ariño, la mairie utilisa la fête pour effectuer la propagande de la ville de Valence et de son secteur touristique. Le train était un essai pour la mise en place de futurs moyens similaires (1990 : 168). Suite à cette initiative, qui rencontra un large succès, elle exigea des commissions d'installer les monuments le 16 mars pour étendre la fête sur quatre jours. Pour des causes de conservation des matériaux, il était impossible d'espacer les festivités sur une plus longue durée. En effet, les matériaux combustibles, comme la cire ou le bois utilisés dans la construction des *fallas*, ne pouvaient pas supporter une plus longue exposition aux conditions climatiques sans subir de dommages.

Pour contourner cet obstacle et maintenir l'élargissement et l'attraction de la fête, la mairie suggéra, en 1932, d'instaurer une semaine *Fallera*, *semana Fallera*, du 13 au 19 mars. Elle inclut différents actes qui ont toujours lieu actuellement : l'illumination et la décoration des rues, qui sont également soumises à un concours ; des danses ; des *masquetas* ; des défilés des différentes commissions incarnant un thème commun lié aux *Fallas*, *Cabalgata del Ninot*, ou folkloriques, *Cabalgata Folcòrica*, lors desquels les *falleros* défilent dans les habits considérés comme « traditionnels » que revêtaient les travailleurs des champs à la Renaissance. Des actes à caractère religieux sont également apparus ces années-là comme l'offrande de fleurs à la Vierge des Démentés, patronne de Valence, ou l'offrande de fleurs à l'image de Saint-Joseph sur le pont portant son nom (Ariño, 1992 : 156). Ces différents actes semblent un préambule aux festivités se déroulant du 16 au 19 mars avec comme finalité d'implanter une ambiance festive dans la ville de Valence. L'agencement des actes provoque chez le spectateur une accumulation d'émotions pour l'amener jusqu'au paroxysme de la *cremà*.

En 1932, des représentants de certaines commissions demandèrent la constitution d'un comité général pour « obtenir une aide morale et matérielle des institutions et de la société valencienne » (Ariño, 1990 : 343). Cette demande déboucha sur la création d'un organe intermédiaire entre les commissions et les institutions, nommé Comité Central *Fallero*. Il avait pour but, d'une part, d'aider les commissions à récolter des fonds pour faire face aux dépenses croissantes, d'autre part, de faire la propagande de la fête. Cet organisme se positionnait en coordinateur entre les différentes commissions. La fête, qui était jusqu'alors célébrée dans les différents quartiers de manière disparate, s'intégra à un programme uniformisé. Le comité créa des figures communes et fédératrices à toutes les commissions. Par exemple, l'hymne *fallero* ou le personnage de la *fallera mayor* de Valence. Cette jeune fille représente non seulement toutes les commissions et tous les *falleros* mais également la ville de Valence à l'extérieur (*Ibid.* : 345). Ces éléments conjoints à toutes les commissions permirent aux *falleros* de s'identifier à des symboles communs et de créer du lien entre ces groupes auparavant disjoints.

En 1939, le Comité Central *Fallero* se transforma en Assemblée Générale *Fallera*, la *Junta Central Fallera*, toujours en fonction actuellement. La mairie, en la personne du maire de Valence, devint membre officiel du comité d'organisation en tant que président de l'Assemblée Générale. Cependant, le maire n'exerçait que le rôle de superviseur et délégua la fonction de président exécutif à un membre du conseil d'une corporation de son choix.¹⁸ Bien que la composition du comité directeur se soit complexifiée et professionnalisée au fil des ans, le président exécutif est actuellement suppléé par cinq vice-présidents avec des tâches distinctes¹⁹, son fonctionnement est resté le même. Finalement, l'Assemblée Générale et les commissions *falleras* écrivirent conjointement un règlement *fallero* qui érigeait les règles et contraintes à suivre dans l'organisation de la fête, tant au niveau de l'Assemblée Générale *Fallera* que des commissions. Ces règles sont continuellement remises à jour pour s'adapter aux nouvelles modifications.

¹⁸ www.fallas.com

¹⁹ La promotion extérieure et les moyens de communications ; le protocole et les relations publiques ; la participation citadine et festive, et les sports ; les grands événements et l'organisation festive ; le recensement et la délimitation des emplacements (fallas.com).

Ainsi, la mise en place de l'Assemblée Générale *Fallera* correspond à l'institutionnalisation de la fête. Le comité directeur était dès lors hiérarchisé avec des fonctions spécifiques. Mais surtout, une séparation du pouvoir s'instaura entre le comité directeur et les commissions. En d'autres termes, une distinction apparut entre les directives émises par les organisateurs et les *falleros*. De plus, la mairie supervisait l'organisation des festivités et pouvait donc exercer un pouvoir de contrôle sur les *Fallas*. Elle utilisa la fête comme propagande touristique pour la ville de Valence mais également comme élément distinctif pour se différencier des autres communautés autonomes espagnoles. Effectivement, au cours du 20^{ème} siècle, la communauté valencienne se sentit discriminée par l'Etat Central. Elle l'accusait d'utiliser l'argent provenant de son économie intérieure prospère pour financer d'autres communautés en difficulté. En outre, lors de l'attribution de l'Exposition Iberico-américaine à Séville en 1929, la municipalité valencienne sentit qu'elle perdait sa suprématie dans la hiérarchie des villes importantes espagnoles (Ariño, 1992 : 161).

3.4 Les *fallas* artistiques : 20^{ème}-21^{ème} siècles

Ce contexte de changement et d'émulation obligea les artistes à modifier les techniques de construction pour correspondre aux nouvelles attentes esthétiques de la mairie. Les *fallas* conservèrent leur structure en trois parties mais la construction des *ninots* se complexifia. Depuis 1930, les artistes introduisirent le carton dans la construction des *ninots* qui se transformèrent en véritables statues. Comme me l'a expliqué Antonio, ce procédé est toujours en fonction et nécessite au préalable une longue préparation. De plus, l'artiste doit posséder des capacités techniques en modelage. En effet, ce dernier, ou un sculpteur engagé par l'artiste, doit commencer par modeler en argile la forme (que se soit un personnage, un animal, un végétal ou un objet) de taille réelle puis la recouvrir de plâtre. Le plâtre est alors partagé en deux pour obtenir un moule en négatif. Ce moule est rempli de plusieurs couches de feuilles de carton maintenues à l'aide d'une colle de pâte produite à base d'un mélange de farine, d'eau et de sulfate de cuivre (Ariño, 1993 : 144).



Photo 3 - Moule en plâtre pour produire le *ninot* d'une *falla*. Atelier de Raoul et Carmen.

Une structure de bois est incorporée dans une des deux moitiés encore dans le moule. Les deux parties sont ensuite retirées du moule puis jointes à l'aide de colle appliquée sur les bords. Des agrafes sont utilisées pour renforcer la pression et permettre un meilleur ajustement entre les deux moitiés. Une fois la colle séchée, les agrafes sont retirées et les bords sont limés pour enlever toutes les aspérités. Du papier journal est appliqué par-dessus les jointures pour éviter toutes différences de niveau. Avant l'étape finale de la peinture, quatre couches successives d'un mélange appelé *gotélé*, composé de colle, d'eau et de blanc de Meudon²⁰, sont appliquées. Après l'application de la dernière couche, la figure doit encore être poncée à l'aide d'un papier de verre pour obtenir une surface lisse et résistante. Le *ninot* est enfin prêt à recevoir les différentes couches de couleurs. Tout d'abord, deux couches de peintures plastiques sont appliquées. Ensuite, l'artiste applique les diverses couleurs adéquates à chaque partie de la statue. Le tout est finalement recouvert d'une couche de vernis qui permet d'uniformiser et d'imperméabiliser les couleurs. Actuellement, les artistes continuent d'employer la technique du pinceau, bien que dans certains grands ateliers, les artistes utilisent des pistolets pour accélérer le processus et terminent au pinceau.

Les grandes pièces nécessitent un autre procédé puisqu'il est impossible d'effectuer un modèle de grande dimension en argile. A la place, l'artiste, ou un charpentier, construit une structure en bois et la recouvre de fines lamelles de bois verticales et horizontales pour donner le profil souhaité à la pièce. L'artiste, mais plus généralement des auxiliaires, applique le papier journal, puis les feuilles de carton. Elles suivent ensuite le même procédé que les

²⁰ Composé de particule de carbonate de calcium qui est le composant principal de la craie et du calcaire.

ninots, c'est-à-dire l'application des couches de *gotelé* et de couleurs. Il faut préciser qu'aucun matériau en fer (comme des vis ou des agrafes) ne peut être utilisé pour assembler les différentes pièces, puisqu'il n'est pas combustible, mais que tout doit tenir par imbrication. Ainsi, lorsque l'artiste, ou le charpentier, fabrique la structure centrale en bois, il tient compte du contrepoids que chaque pièce produira lors de la *plantà*.

Les artistes ont développé deux techniques en parallèle au carton. La première consiste à remplacer le carton ou une partie de celui-ci par de la fibre de polyester. Cette matière est, d'une part, plus rapide à sécher et permet ainsi d'accélérer le processus de réalisation, d'autre part, moins coûteuse. Dans le second procédé, les artistes emploient le polystyrène comme matériel de base. Cette technique diffère des deux précédentes puisqu'elle consiste en une production directe. L'artiste peut découper la forme désirée dans le bloc de polystyrène. En contrepartie, ce dernier doit investir dans du matériel adéquat à son découpage. Selon mes interlocuteurs, bien que l'investissement génère un coût, le polystyrène serait meilleur marché sur la durée puisqu'il réduit le temps de travail pour une *falla*. De nombreux artistes actuels choisissent cette matière car elle leur fournit une nouvelle texture intéressante à travailler et elle est plus facile à manier au vue de sa légèreté. Néanmoins, j'ai rencontré des artistes qui refusent d'utiliser le polystyrène car lorsqu'il brûle, il produit une fumée noire et non plus blanche comme auparavant. De plus, ils ne veulent pas utiliser une matière hautement polluante pour l'atmosphère. L'artiste choisit ainsi entre trois techniques suivant ses critères propres mais également en fonction du budget à sa disposition. Car comme me l'a confié un des artistes, l'emploi du carton permet d'utiliser d'anciens moules, soit les siens ou ceux d'un autre artiste, et évite de devoir réaliser toutes les pièces chaque année.

Avant de conclure cette partie historique, il faut encore rapidement s'intéresser à la période recouvrant la seconde moitié du 20^{ème} siècle à nos jours. Car après l'interruption de l'installation des *fallas* durant la Guerre Civile Espagnole (1936-1939), les thèmes des monuments furent influencés par la période franquiste qui dura jusqu'en 1975. Le régime dictatorial espagnol utilisa les *Fallas* comme un hymne à la gloire du gouvernement et de l'Espagne. Suivant Prats, Franco tenta d'instaurer une identité nationale à la place des identités régionales disparates (1996 : 32). Ainsi, un essor de thèmes exhortant le sentiment nationaliste apparut dans les monuments et en 1946, les *Fallas* sont déclarées « Fête d'intérêt national » (Corella, 1983 : 14). En parallèle, les thèmes étaient soumis à une forte censure qui ne se relâcha qu'avec l'introduction de la démocratie au début des années septante

(Hernandez, 1993 : 119). La fin de la dictature correspond à une augmentation du nombre de visiteurs et de monuments installés. L'Espagne se tourna à nouveau vers les pays extérieurs, et d'après l'enquête d'Hernandez, cette ouverture se ressentit dans les thèmes des monuments (*Ibid.* : 122). Certaines *fallas* représentaient des édifices internationalement connus comme la tour Eiffel de Paris ou le colisée de Rome. Les thèmes des *fallas* sont donc influencés par le contexte politique et les attentes du public.

Finalement, le développement des monuments se répercuta par une hausse du budget. Les commissions des catégories hautes n'arrivaient plus à assumer seules les dépenses et elles durent faire appel à des entreprises pour sponsoriser leur monument. En échange, elles offrirent un espace de publicité aux alentours de la *falla* en autorisant d'afficher le logo ainsi que le nom du produit ou de la firme sur des panneaux ou affiches. L'introduction de sponsors place définitivement les *Fallas* dans l'époque contemporaine et suggère une étape dans leur marchandisation.

Il ressort de cette présentation, que les *Fallas* correspondent au contexte historique et leur développement est lié aux idées et ambitions des organisateurs. Elles ont ainsi connus divers régimes d'historicité, selon le terme employé par Hartog (2003), suivant la politique valencienne, les objectifs des dirigeants et les publics visés. D'abord fête de voisinage, les *Fallas* se transformèrent en fête institutionnalisée suite à l'intervention de la mairie qui modifia les aspirations de départ en privilégiant l'esthétisme sur le contenu. Les *Fallas* servirent à promouvoir la spécificité valencienne à l'échelle nationale dans un premier temps, à l'encontre des autres communautés autonomes espagnoles, puis internationale, contre des villes européennes. Paradoxalement, la mairie a certainement permis à la fête d'atteindre ses dimensions actuelles et de ne pas disparaître.

La deuxième partie de ce travail se focalise donc sur la fête actuelle. A travers les divers entretiens et observations que j'ai réalisés pendant mes terrains, je tente d'analyser les enjeux présents, tant économiques, politiques que collectifs, derrière une dépense apparemment inutile.

DEUXIÈME PARTIE

LES DONNÉES ETHNOGRAPHIQUES : POLITIQUE - SPECTACLE

4. LES FALLAS : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

4.1 Contemporanéité

Les enjeux des *Fallas* actuelles ne peuvent être compris que dans le contexte de modernité. L'époque moderne est caractérisée par des changements rapides, des moments de ruptures, d'indécisions. Suivant Balandier, la modernité n'est pas facilement définissable, elle n'est pas un état mais « on se trouve en voie de l'être sans qu'il y ait un achèvement au terme. » Il la décrit comme : « le bougé, la déconstruction et la reconstruction, l'effacement et l'apport neuf, le désordre de la création et l'ordre des choses encore en place. Elle bouleverse en même temps que la relation aux objets, aux hommes, les systèmes de valeurs et de repérages, les codes et les dispositifs inconscients qui règlent la quotidienneté » (1985 : 195). Elle ouvre la voie à de nombreux possibles où le futur devient mal défini et peu prévisible. L'incertitude règne et les personnes ne semblent plus comprendre le présent. Selon Augé, c'est la surabondance événementielle qui pose problème. Surabondance de l'information d'une part, d'autre part des liens d'interdépendances dans ce que certains appellent le « système-monde » (1992 : 40). Il nomme cette situation la « surmodernité » pour « rendre compte de sa modalité essentielle : l'excès » (*Ibid.* : 42). Les caractéristiques essentielles du monde contemporain peuvent être résumées par l'innovation, l'individualisation et la nécessité, le besoin de donner du sens au quotidien.

Dans ce contexte, le traditionnel viendrait s'opposer aux changements trop rapides pour lui redonner un sens. Ce mouvement conduit à « une reprise des valeurs, estimées vraies parce que pérennisées, à une revendication de clarté (contre les brouillages de la modernité) et de rigueur (contre l'expérimentation et l'exploration des possibles, jugées néfastes), s'accomplit en tous lieux de la société et de la culture » (Balandier, 1985 : 201). Si le passé est utilisé pour éclairer le présent, ce n'est qu'un passé sélectif. Des morceaux du passé sont choisis volontairement pour éclairer des situations du présent. Hartog note à ce propos : « la remémoration est active, elle n'est pas surgissement involontaire du passé dans le présent ; en visant un moment du passé, elle tend à le transformer » (2003 : 143). En nommant les *Fallas* comme une tradition valencienne, les *falleros* ou les organisateurs de la fête, ne font pas référence à une reproduction identique du passé, puisque eux-mêmes reconnaissent que les *fallas* monumentales d'aujourd'hui n'ont plus rien à voir avec les statues de voisinage du 18^{ème} siècle, mais ils sélectionnent certains éléments pour répondre à des finalités diverses : d'un côté, une différenciation et d'un autre, une propagande. Il faut donc ici comprendre le

concept de tradition dans le sens d'une tradition inventée pour saisir les enjeux sous-jacents à désigner cette fête comme « traditionnelle ».

4.2 Tradition inventée

Dans le sens commun, la tradition est reliée à des concepts comme l'ancienneté et la continuité (Lenclud, 1994). Ainsi, plus la tradition est reconnue comme ancienne, plus elle est jugée véridique et agissante (Lenclud, 1987 : 118). L'historien Hobsbawm est un des premiers à remettre en cause cette définition. Il remarque que certaines traditions considérées comme anciennes, ou se déclarant comme telles, ont une origine récente ou inventée. La tradition se positionne non pas comme une répétition du passé mais une réinterprétation du passé à travers le prisme du présent. En d'autres termes : « un « point de vue » que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains » (*Ibid.* : 118). Jean Pouillon, cité par Lenclud, précise que c'est une lecture d'aujourd'hui à hier et non l'inverse, il explicite : « Nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés, nous nous présentons comme les continuateurs de ceux dont nous avons fait nos prédécesseurs » (*Ibid.* : 118). Dans ce sens, la relation au passé est « largement fictive » et l'histoire est utilisée comme « source de légitimation de l'action et comme ciment de la cohésion du groupe » (Hobsbawm, 2006 : 23). Une des conditions de réussite d'une tradition inventée consiste d'ailleurs dans l'oubli de sa construction et dans la croyance de son ancrage dans un passé immémorial.

Lorsque les *falleros* revêtent les habits des travailleurs des champs, ils les considèrent comme traditionnels bien qu'ils ne soient pas identiques à ceux de la Renaissance (Arazo, Jarque, 1999 : 174). De plus, les habits sont décontextualisés, ils ne servent plus à travailler aux champs mais à défiler dans les cérémonies officielles. Hobsbawm analyse ce changement : « les objets ou les pratiques deviennent disponibles pour un plein usage symbolique et rituel quand ils ne sont plus entravés par leur utilisation pratique » (2006 : 14). Dans ce contexte, les *falleros* se choisissent pour prédécesseurs les travailleurs des champs et jouent le rôle de leurs successeurs. Ils font référence à un passé agraire idéalisé et se forment un passé commun. Dans ce sens, le concept de tradition recouvre un sentiment d'appartenance collective.



Photo 4 - Défilé des *falleros* lors de l'offrande de fleurs à la Vierge des Déssemparés, 18 mars 2009. Ils portent les habits « traditionnels ». (Source : fallas.com)

4.3 Tradition et ethnicité

Les acteurs sociaux rencontrés durant mon terrain à Valence évoquent régulièrement l'appartenance à la tradition valencienne pour exprimer la signification des *Fallas*. Un de mes interlocuteurs m'a confié : « *les Fallas c'est la fête des valenciens, nous la vivons depuis petits* »²¹. Ainsi, la tradition recouvre un sentiment d'appartenance collective qui se transmet de génération en génération. Pour comprendre les enjeux identitaires que sous-tend le concept de tradition, il est donc intéressant d'analyser le concept d'ethnicité. Il faut néanmoins commencer par rappeler, suivant les idées d'Affergan, que la culture et l'identité sont des termes qui fonctionnent comme des écrans de fumée dans un contexte analytique, car ils dissimulent plus qu'ils n'explicitent des réalités sociales (1987). Néanmoins, les catégories de culture et d'identité sont pertinentes puisqu'elles sont utilisées comme catégorie *emic* par mes interlocuteurs.

²¹ «Las Fallas son la fiesta de los valencianos, la vivimos desde pequeños.»

4.3.1 La production de la différence : être fallero, être valencien

Les *falleros*, utilisent la fête des *Fallas* comme marqueur de la spécificité valencienne. Dans l'historique, il est ressorti plusieurs régimes d'historicité où les *Fallas* étaient utilisées pour se différencier face à divers groupes sociaux suivant un contexte précis. En effet, il faut souligner le caractère construit des catégories anthropologiques basées sur l'idée d'une entité culturelle. Dans son analyse, Barth souligne l'importance des « frontières » dans la construction des groupes ethniques. Selon cet auteur, les frontières ne sont pas définitives mais construites par des groupes qui se pensent différents. Il explicite : « Si un groupe maintient son identité quand ses membres entrent en interaction avec d'autres, ceci implique qu'il y ait des critères pour déterminer l'appartenance et des façons de rendre manifestes l'appartenance et l'exclusion » (1995 : 213). Ces critères ne sont pas définis une fois pour toutes mais sont réactualisés « par une activité continue d'expression et de validation » (*Ibid.* : 213). La frontière doit être considérée comme une catégorie dynamique : « un espace d'interaction entre des groupes qui se pensent comme différents les uns des autres » (Lavanchy, 2007 : 90). Il faut ainsi insister sur le fait que le groupe ethnique est un sentiment d'appartenance à un groupe qui permet de définir qui en est membre et qui ne l'est pas. De Vos le définit comme : « un groupe qui se perçoit lui-même comme uni par un ensemble de traditions que ne partagent pas ses voisins et dont les membres utilisent subjectivement de façon symbolique ou emblématique des aspects de leur culture, de façon à se différencier des autres groupes » (Poutigat, Streiff-Fenart, 1995 : 91).

Des éléments spécifiques sont utilisés actuellement par les acteurs des *Fallas* pour différencier le « nous » du « eux », comme par exemple : la représentation de personnages connus valenciens, tant actuels qu'anciens, dans les *fallas* ; la mise à feu des monuments ; l'emploi du valencien dans les discours et les textes, que ce soit dans les livres officiels de la fête ou les pancartes des *fallas* ; les habits des travailleurs des champs de la Renaissance portés par les *falleros* lors des divers défilés et actes officiels ; les instruments de musique (*dolçaina* et *tabalet*²²) ; les danses folkloriques ; les pétards ; la nourriture (la paella valencienne, les *churros* et les *buñelos*, beignets trempés dans du chocolat chaud) ; l'hymne *fallero*. Ces éléments sont considérés comme emblématiques pour dire l'appartenance valencienne pendant la fête des *Fallas*. Ces emblèmes sont des symboles construits pour définir l'identité *fallera* et valencienne par extension. Ils ne sont pas une catégorie naturelle

²² Instrument à vent ressemblant au hautbois et tambours.

pour marquer la différence, ils ne vont pas de soi, mais ils sont appris. Il faut également souligner leurs caractères ponctuels et contextuels. Par exemple, les habits ne sont portés qu'en situation de représentation. Suivant Ghasarian c'est une : « consommation contextuelle de signes distinctifs » (1991 : 171). Néanmoins, ils engendrent un sentiment différenciateur valorisant chez les *falleros*. Javier, président *fallero*, parle « *d'un sentiment fallero que tu apprends à aimer depuis tout petit* »²³. Cependant, les identités collectives sont hétérogènes (Jenkins, 2008). En effet, pas tous les valenciens ne deviennent *falleros* ou ne ressentent le besoin de participer à la fête pour se sentir valencien. Le sentiment d'homogénéité ou d'uniformité n'est qu'apparent.

Les *falleros* qui considèrent la fête des *Fallas* comme une spécificité valencienne, la légitiment en l'ancrant dans l'ancienneté. Ce besoin de particularisme peut être analysé comme une réponse à l'homogénéisation moderne. Selon Balandier, il y a une similarité de plus en plus marquée du quotidien dans les sociétés dominantes, malgré les différences locales et sociales. Paradoxalement, c'est dans ce contexte d'homogénéisation et de similarité que le besoin de différenciation apparaît le plus fort. Pour Balandier c'est justement à cause de la « banalisation » des cultures, qu'il y a besoin de différenciation. Il note : « à une culture extensive, résultant d'une modernité généralisée et en voie d'universalisation, réplique une culture intensive, localisée, provocatrice de différences » (1985 : 220). Ce renforcement identitaire qui s'inscrit en apparence contre l'homogénéisation de la modernité est donc un « produit » de cette dernière qui, « tout en tendant à l'uniformisation, favorise l'expression des particularismes » (Ghasarian, 1991 : 174).

Javier et Sofia, président *fallero* et *fallera*, semblent vouloir se distinguer de la fête touristique. Pour eux, il y a la « vraie » fête, celle que vivent les *falleros* de l'intérieur et celle des touristes. Sofia explique : « *l'essence de la fête continue à exister. Les falleros continuent à vivre la fête depuis la casal*²⁴, *entre eux : les grands-parents, les parents, les enfants. Ils préparent le chocolat le matin pour le manger avec les churros et ensuite la paella* »²⁵. La fête « authentique » est celle qu'ils vivent depuis l'intérieur, qui est faite du collectif : de liens familiaux et amicaux. La seconde, la fête des touristes qui visitent uniquement les *fallas* de la catégorie spéciale, serait non pas basée sur des liens collectifs mais sur des bases

²³ « Un sentimiento fallero que aprendes amarlo desde pequeño.»

²⁴ Mot valencien qui signifie « maison » et qui représente la salle où se regroupent les membres de la commission.

²⁵ « La esencia de la fiesta sigue existe. Los falleros viven la fiesta desde el casal con los abuelos, los padres, los niños. Por la mañana, los padres preparan el chocolate para los churros y por la tarde, la paella.»

économiques : les nuitées, les repas, les boissons. Ils séparent ainsi la fête valencienne de celle touristique tout en reconnaissant l'importance de cette dernière dans le développement de la fête et conjointement dans l'économie de la ville. Ainsi, ces *falleros* n'utilisent non plus la fête comme élément différenciateur contre la municipalité valencienne ou contre les autres communautés autonomes espagnoles mais à l'encontre de la catégorie des « touristes ». Pour ces *falleros*, cette catégorie peut englober tout autant des espagnols des autres communautés que des suisses ou des chinois. La frontière entre le « nous » et le « eux » se situe donc au niveau local, à Valence et dans les villages alentours produisant également des *fallas*.

A travers ce processus, les *falleros* renforcent leur appartenance à un groupe spécifique avec ses propres valeurs. Ils nient l'évolution vers une fête totalement touristique et superficielle, tout en étant conscients de l'apport économique de cette dernière. Ils développent un rapport ambigu avec la fête actuelle des *Fallas* : un mélange de négation et de reconnaissance. Un refus de transformer les pratiques et objets de la « tradition » valencienne en marchandises mais en même temps une fierté que « leur » fête devienne de plus en plus connue. Ils acceptent les touristes pour l'apport économique mais ne les acceptent pas en tant qu'*insiders* et mettent l'accent sur les différences entre les deux groupes en augmentant ainsi les ressemblances à l'intérieur du groupe des *falleros*. Ces derniers s'approprient les symboles de la fête pour créer du lien identitaire en opposition au groupe des touristes. Grâce à l'opposition entre fête « traditionnelle » et « touristique », les *falleros* se défendent contre la mise en place d'une marchandisation de la fête en s'appuyant sur des valeurs définies comme « authentiques », « ancrées ».

Ils reconnaissent néanmoins une perte de spontanéité par rapport à la fête de quartier. D'après Manuel, *fallero* : « *Aujourd'hui, tout est réglé par des normes ; cela enlève la spontanéité* »²⁶. Il souligne qu'auparavant, personne ne renonçait aux pétards lors de l'acte annonçant le début des festivités, la *desperta*²⁷. Aujourd'hui, dû à des normes de sécurité, chaque commission doit faire une demande auprès de l'Assemblée Générale *Fallera* pour obtenir une certaine quantité de pétards. Le développement de la fête nécessite une organisation plus stricte pour coordonner les différents actes et assurer leur bon déroulement. Suivant Chaudoir : « de rituel spontané, le spectacle de rue a été pris en charge par l'Etat ou la municipalité, il devient alors équipement avec ce que cela sous-tend de politique volontaire et

²⁶ « Hoy en día todo se hace con normativas y se lleva la espontaneidad. »

²⁷ Mot valencien, qui signifie « réveil ». Le 22 février à 7h30, les *falleros* parcourent la ville de Valence en lançant des pétards. Ils réveillent les habitants et annoncent le début de la fête des *Fallas*.

de gestion réfléchi à des fins qui le dépassent » (2000 : 28). Il faut donc s'intéresser maintenant au rôle que joue l'Assemblée Générale *Fallera* et à travers elle, la municipalité de Valence. Car le concept de tradition est également utilisé par les organisateurs de la fête mais à des fins de propagande touristique.

4.4 Une propagande touristique à des fins économiques

Nous avons vu à travers l'historique qu'en parallèle à l'augmentation du pouvoir municipal dans l'organisation des *Fallas*, une importance grandissante était portée à l'esthétisme des monuments. Les haillons et les vieux objets inutiles utilisés jusqu'au 19^{ème} siècle pour la construction des *fallas* furent délaissés, au profit d'une production avec des matériaux neufs, réalisée par des professionnels. Le grotesque a fait place au beau. Certains thèmes locaux ont été remplacés par des sujets internationaux, tels que les droits de l'enfant, la crise économique ou le réchauffement climatique pour l'année 2010, pour correspondre aux attentes d'un public de plus en plus large et ne possédant pas forcément les connaissances spécifiques des événements politiques de Valence ou de l'Espagne. Les *fallas* actuelles correspondent à l'image d'une ville moderne que la mairie cherche à communiquer. Elles servent une image flatteuse de la ville à des fins touristiques. Ainsi, des haillons ou une critique trop acerbe d'un événement politique ne trouve plus sa place dans cette dynamique. La mairie, à travers l'Assemblée Générale *Fallera*, utilise le concept de tradition pour se différencier, à des fins de propagande touristique, des autres villes modernes espagnoles, autant qu'européennes. De plus, en ancrant la fête dans des valeurs considérées comme « anciennes », les organisateurs empêchent toute remise en cause de sa perte de dimension locale au profit d'un développement tourné vers le tourisme.

Le discours de propagande, qui met en avant le particularisme de la fête, à travers des symboles « traditionnels », contre l'homogénéisation de la société occidentale, émane des couches les plus élevées de la population et paradoxalement les plus engagées dans la mondialisation. La majorité des positionnements pour la conservation d'une tradition prend ce prétexte pour affirmer une valorisation touristique et économique de la ville. Selon Ghasarian : « on trouve l'existence d'une identité de façade, proposée à l'intention d'autrui. Cette identité n'est qu'une partie de l'identité réelle. Nous avons vu qu'elle ne se révèle que dans des situations de 'représentation' » (1991 : 176). La « tradition » valencienne, à travers sa

mise en scène dans la fête, et la monumentalité des *fallas*, sont ainsi devenues des moyens de promotion de la ville. Durant les *Fallas*, les *falleros* et la ville présentent une identité différente, transformée du reste de l'année, dont les politiques se servent pour promouvoir la ville. La fête devient le « faire-valoir des politiques » et des grosses productions économiques. Dans cette vision de fête marchande, les *fallas* deviennent marchandises et les spectateurs deviennent consommateurs en « quête identitaire ». Chaudoir écrit : « Cette logique nouvelle se décline alors tout autant sur le mode de la séduction et du spectacle que sur celui, fonctionnel, qui gère la culture selon les critères du ciblage et de la rentabilité commerciale » (2000 : 241).

4.4.1 Valence, ville européenne

La mairesse, Rita Barbera, au pouvoir depuis 1991, défend cette politique-spectacle en organisant différents événements de renommée mondiale à Valence comme la coupe de l'America en 2007 et 2010, la tenue du grand prix de Formule 1 depuis 2008, l'intention de déposer la candidature de la ville aux Jeux Olympiques de 2020, l'inscription des *Fallas* à la liste du patrimoine culturel immatériel espagnole. Depuis son premier mandat au poste de mairesse de Valence, elle a clairement proclamé son intention de redonner à Valence la position européenne qui lui était due. Elle déclare : « Valence doit recouvrir sa propre dimension. Celle qu'elle possédait au 15^{ème} siècle lorsqu'elle était un des principaux centres commerciaux de la Méditerranée, et qui, par tradition, histoire, culture, capacité économique et labeur de ses gens, lui correspond, en Espagne et dans le monde »²⁸ (Barber, 2009 : 150). La mairesse profite également de la semaine *fallera* pour inviter des personnes politiques nationales et internationales. Le président de la communauté valencienne, Fransisco Camps, a assisté à la *cremà* de la *falla* de la mairie en 2010, *falla Plaza del Ayuntamiento*, depuis le balcon de la mairie en compagnie de la mairesse. Il a déclaré à la télévision valencienne : « *Les Fallas représentent notre peuple, notre tradition* »²⁹. Le leader du parti populaire, parti politique de Rita Barbera, Mariano Rajoy et la ministre espagnole de l'économie et des finances, Elena Salgado, sont apparus sur le balcon pour admirer une *masclètà*. Un député européen, les ambassadeurs de Chine, du Japon et de Macédoine ont également répondu présents à l'invitation de la mairesse. Ces rencontres, qui peuvent paraître officieuses, restent

²⁸ « Valencia debe recuperar su propia dimensión, la que tuvo en el siglo XV cuando fue uno de los principales focos comerciales del Mediterráneo y la que, por tradición, historia, cultura, potencialidad económica y laboriosidad de sus gentes le corresponde en España y en el mundo. »

²⁹ « Las fallas representan nuestro pueblo, nuestra tradición. »

néanmoins une occasion pour Barbera d'établir des relations et de placer Valence au plan national et international.

Depuis 1932, un autre personnage est utilisé pour effectuer la propagande de la fête et par extension de la ville : la *fallera mayor* de Valence. Elle est considérée comme représentante de la fête et des *falleros*, « la reine des Fallas »³⁰. L'origine de ce personnage, incarné chaque année par une jeune fille différente, est attribuée à l'Association Générale *Fallera* de Valence ou à la Société Valencienne pour le développement et le tourisme, qui y aurait perçu une nouvelle figure de propagande pour la fête (Ariño, 1990 : 345). La *fallera mayor* est présente à tous les actes officiels aux côtés de la mairesse, mais également dans de nombreux articles de journaux et dans le guide officiel, où quelques pages lui sont consacrées. Elle est toujours accompagnée par douze *falleras mayores*, qui constituent sa cour d'honneur.



Photo 5 - La *Fallera Mayor* de Valence 2009 défile avec la *fallera mayor* enfantine lors de la *cridà*, le 22 février 2009. A l'arrière plan, la mairesse. (Source : Rafael Català)

La *fallera mayor* de Valence joue le rôle d'ambassadrice de la fête et de la ville et doit correspondre à l'image que les organisateurs veulent transmettre au public. D'un côté, elle doit être porteuse des valeurs « traditionnelles » valenciennes, en se référant à des symboles communs du passé, tel son habit, sa coiffure, ses *peinetas*³¹. Elle agit ainsi comme agent fédérateur, non seulement de l'identité *fallera* mais surtout valencienne. D'un autre, elle doit apparaître en personnage idéal pour « vendre » la fête et la ville à l'extérieur. Son interprète est toujours jeune et belle. Bien que son élection ne soit pas reconnue comme un concours de

³⁰ « La reina de las fallas.»

³¹ Mot espagnol qui signifie « peignes ». Les *falleras* les choisissent généralement de couleur dorée pour maintenir leur chignon.

beauté officiel, c'est néanmoins l'un des principaux critères dans le choix de l'interprète. Elle possède de nombreuses robes, ce qui lui permet de se changer à chaque apparition, ainsi que des bijoux somptueux. Pour remplir ces critères vestimentaires, la jeune fille doit bénéficier d'un budget financier élevé. Pour exemple, une robe de *fallera* coûte environ 2000 euros. Les jeunes filles proviennent généralement de familles valenciennes aisées, ce qui fait dire à Sofia, *fallera* : « *ce sont les familles riches, membres du parti populaire* »³². A travers cette déclaration, Sofia souligne l'instrumentalisation du personnage de la *fallera mayor*. Elle sert à véhiculer une image positive de la ville, tant au point de vue local que global, qui correspond aux attentes de la municipalité.

4.4.2 Le pouvoir de la tradition

Cette dimension touristique et commerciale a été renforcée par la mise en place de barrières autour des *fallas*, obligeant les spectateurs à déboursier dix euros pour approcher les monuments de plus près, et des tribunes lors des défilés, au prix de quatre euros la place. Comme le suggère Rinaudo pour d'autres fêtes, les *Fallas* sont utilisées par les organisateurs comme : « un des moteurs du développement économique de la ville centré sur l'industrie des loisirs et du tourisme » (2004 : 262). La fête de voisinage a été transformée en fête marchande où les fonctions ludiques et esthétiques sont mises en avant (Chaudoir, 2000 : 168). Dans ce contexte, les organisateurs emploient le terme de « tradition » pour légitimer le statut de la fête actuelle et sa perte de dimension locale au profit d'une dimension globale et commerciale. Le fait que les politiques nomment et présentent la fête des *Fallas* comme une tradition valencienne empêche de remettre en cause sa marchandisation en l'ancrant dans des valeurs considérées comme « anciennes » et donc « pérennes ». De plus, les *Fallas* permettent aux politiques d'afficher une unité locale vis-à-vis de l'extérieur. Bien que des clivages internes existent, la ville de Valence se donne à voir comme unifiée pendant la semaine *fallera*.

Durant les *Fallas*, les personnages politiques, et particulièrement la mairesse, se mettent en scène. Selon Balandier, le pouvoir a besoin de cette simulation pour se maintenir. La mairesse apparaît dans tous les actes officiels de la semaine *fallera*, tant dans les défilés que les cérémonies. Elle prononce, en valencien, le discours d'ouverture des festivités lors de la *crida*, mot valencien qui signifie « appel », le 22 février de chaque année depuis 1931. Cet

³² « Son familias ricas, del Partido Popular. »

acte prend place devant les tours de Serranos, une des deux anciennes portes d'entrée de la ville, et a réuni en 2009, 45'000 personnes.³³ La mairesse, ses proches conseillers et la *fallera mayor* de Valence, s'installent sur une estrade drapée des emblèmes de la ville. La mairesse appelle le peuple valencien à venir profiter des *Fallas*. A travers ce discours, elle agit suivant deux étapes successives : d'abord, en utilisant les emblèmes de la ville et la langue valencienne au lieu du castillan, elle souligne la spécificité du groupe valencien et exclut les étrangers ne maîtrisant pas la langue ; ensuite, en se positionnant au-dessus de la foule, elle rappelle sa position hiérarchique supérieure et légitime son statut de figure d'autorité. Au cours de ses autres apparitions, la mairesse prend généralement place sur le balcon de la mairie. Ce lieu spécifique lui permet de manifester physiquement la centralité du pouvoir politique de Valence.

La municipalité valencienne légitime son intervention pour le bien général. A travers les *Fallas*, l'économie de la ville se développe et permet de pourvoir de nombreux postes de travail. Suivant Becker : « l'Etat prend des mesures destinées à servir les causes et favoriser les activités que ses représentants jugent primordiales ou importantes pour leur salut et le bien public » (2006 : 192). Bien que la mairie agisse au nom du bien général, elle défend ses intérêts personnels. D'après cet auteur, ils sont au nombre de trois : « la sauvegarde de l'ordre public (les arts étant censés contribuer à le renforcer ou à le renverser), le rayonnement de la culture nationale (considérée comme un bien en soi et un ciment de l'unité nationale : « notre patrimoine ») et le prestige international du pays » (*Ibid.* : 192). Il poursuit : « en devenant une des composantes du réseau de coopération qui donne naissance aux œuvres d'art, le gouvernement exerce le même type d'influence que les autres membres de ce réseau. Mais il est le seul à avouer des objectifs politiques et à disposer de ressources aussi considérables » (*Ibid.* : 196).

Les subventions versées à chaque commission et l'élaboration d'un règlement *fallero* sont les deux grandes ressources dont dispose la municipalité valencienne pour défendre ses intérêts. Selon Becker, les Etats financent une partie des arts qu'ils considèrent constituant « une dimension essentielle de l'identité et de la réputation de la nation » (*Ibid.* : 193). Jusqu'en 2010, la mairie de Valence finançait le 25% du montant total de chaque *falla*. Au cours de la tenue de l'Assemblée Générale *Fallera* correspondant au mois de juin 2010, le président exécutif, Félix Crespo, a annoncé une baisse de cette subvention à 15% pour les

³³ *Las Provincias*, quotidien valencien du 23.02.09, p.10

fallas de 2011.³⁴ Crespo a justifié cette diminution comme faisant partie d'un plan d'épargne général de la mairie de Valence « *qui affecte toutes les subventions municipales* »³⁵. Cette réduction pourrait être analysée comme une baisse du pouvoir de la mairie mais ce serait sans compter sur une diminution totale du prix de la *falla*. Effectivement, déjà pour l'année 2010, le prix des monuments a diminué par rapport à l'année 2009. Par exemple, pour l'année 2009, d'après les chiffres officiels, le prix total des *fallas*, enfantines et grandes, représentait un montant d'environ dix millions d'euros, tandis que celui de 2010 a diminué à neuf millions d'euros.³⁶ Mes interlocuteurs, tant les *falleros* que les artistes, attribuent cette baisse à la crise économique qui atteint « *les Fallas, comme tout* »³⁷. Les commissions manquent de *falleros* et ainsi le budget de financement du monument diminue. De plus, un prix limite a été instauré pour les monuments de la catégorie spéciale pour l'année 2011. Le prix maximum a été fixé à 100'000 euros alors qu'en 2009 le prix d'un seul monument pouvait atteindre 900'000 euros. Une hypothèse à cette diminution pourrait s'expliquer par la volonté de la mairie de ramener les *fallas* à une dépense justifiable dans un contexte de crise économique mondiale.

Les commissions se doivent également de respecter le règlement *fallero* édicté lors du VIII^{ème} Congrès Général *Fallero* en mai et juin 2001 et approuvé en 2002 par l'assemblée municipale et la commission de la culture. Ce règlement qui se divise en 25 chapitres régleme toute la fête, en passant par l'élection de la *fallera mayor* de Valence, à la responsabilité civile des artistes en cas de chute d'une statue ou aux mesures disciplinaires encourues en cas de transgression des règles.³⁸ Les commissions et les artistes sont tenus de suivre ces directives car les subventions sont nécessaires à la construction des *fallas*. En plus de l'aide financière, il faut préciser que la municipalité valencienne fournit également les espaces publics, les rues et places, pour le déroulement de la fête. Sans son accord et l'intervention des forces de police pour bloquer les rues et régler la circulation, et des pompiers pour maîtriser les flammes pendant la *cremà*, les *Fallas* actuelles ne pourraient pas avoir lieu.

³⁴ www.fallas.com

³⁵ « Que afecta también a todas las subvenciones municipales. »

³⁶ www.fallas.com

³⁷ « La falla como todo. »

³⁸ www.fallas.com

Nous avons vu que les *falleros* et la mairie de Valence utilisent des valeurs considérées comme « authentiques » et « pérennes » pour souligner la spécificité et la longévité de la fête des *Fallas*. Suivant l'analyse de Merton, les motivations conscientes (fonctions manifestes) d'un comportement social varient des conséquences objectives (fonctions latentes). En d'autres termes, il faut distinguer entre « les catégories de dispositions subjectives (besoins, intérêts, buts) et les catégories de conséquences fonctionnelles souvent ignorées, mais objectives (« avantages uniques », « conséquences inconscientes », « fonction dépassant son but conscient et explicite ») (1957 : 137). Ainsi, derrière les utilisations du concept de tradition, des enjeux implicites se jouent. La mairie présente une image prestigieuse et unifiée de la ville à des fins économiques mais également politiques, afin de légitimer son pouvoir et de promouvoir la politique valencienne. D'un autre côté, le discours des *falleros* suggère un désir de différenciation dans un contexte moderne tendant de plus en plus vers l'homogénéité. A travers ce processus, les *falleros* renforcent les ressemblances à l'intérieur du groupe et créent un sentiment d'appartenance identitaire. Dans cette perspective, je propose d'appréhender la fête comme une coupure à la vie moderne, un contretemps, et non une opposition au quotidien, qui permet de générer du lien collectif. Suivant Piette (1988), la fête et plus précisément la *cremà*, seraient un « tumulte réglé », concept que je développerai dans le chapitre suivant. Car oui, les comportements sont différents de la vie quotidienne, une certaine transgression est permise, mais ils restent limités au cadre festif.

5. LA CREMÀ: «LA NOCHE MAGICA»

5.1 Le rite

Durant les *Fallas*, les *falleros* et les spectateurs viennent autant admirer les statues que leur destruction. Cet acte est important pour eux car il symbolise la fin des festivités mais également le début d'un nouveau cycle. Mes interlocuteurs décrivent cet acte comme « *le rite de la cremà* »³⁹. Je vais donc revenir succinctement sur le concept du rite pour tenter de comprendre ses spécificités. Martine Segalen donne la définition suivante :

Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteur d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens constitue l'un des biens communs d'un groupe (1998 : 20).

Il faut néanmoins que la collectivité se reconnaisse dans les symboles : « c'est-à-dire que, pour qu'il y ait rite, il faut qu'il y ait un certain nombre d'opérations, de gestes, de mots, d'objets convenus, qu'il y ait croyance à une sorte de transcendance » (*Ibid.* : 21). La fonction répétitive ancre le rite dans la vie sociale du groupe. En outre, le rite de la *cremà* permet d'apporter un élément sécurisant à certains *falleros* et artistes : il conclue une année de travail et permet de recommencer un nouveau cycle.

Comme nous allons le voir, le rite de la *cremà* prend place chaque année dans un ordre spécifique et prédéfini créant une charge émotionnelle croissante. Selon mes interlocuteurs, la *cremà* « *n'est pas religieuse* »⁴⁰, pour eux c'est un rite profane. Rivière en donne la définition suivante : « le rite profane trouve sa logique dans son effectuation et se satisfait de son intensité émotionnelle » (1995 : 45). Néanmoins, si ni les *falleros*, ni les artistes ne perçoivent de liens entre le religieux et la *cremà*, cette dernière est-elle totalement dépourvue de sacré ? Comme le souligne Segalen : « S'il existe des sociétés qui ignorent le religieux, y en a-t-il qui soient privées de sacré ? Durkheim lui-même en avait une conception très large ; un objet devient sacré disait-il, par le fait qu'il est traité comme tel » (1998 : 70). Certains *falleros* et artistes pensent le moment de la mise à feu comme une purification à travers les flammes. Le

³⁹ « El rito de la cremà. »

⁴⁰ « No es religiosa.»

feu permettrait d'oublier le mal de l'année passée pour recommencer une année neuve. N'est-ce pas une manière de parler du sacré ? Une croyance à une certaine transcendance ?

Il faut encore remarquer que les rites ne sont pas figés mais qu'ils s'adaptent à la vie sociale : « ils se modifient, prennent des formes différentes selon la façon dont les groupes sociaux se les approprient et leur donnent une force nouvelle » (Segre, 1997 : 18). Ainsi, bien que la base du rite de la *cremà* soit restée la même, c'est-à-dire la mise à feu de toutes les *fallas*, il a connu plusieurs extensions. Par exemple, l'ajout du défilé qui précède la *cremà*, le défilé du feu, *cabalgata del fuego*, pendant lequel est mimé l'arrivée du feu dans la ville de Valence. Des dragons cracheurs de feu, des troubadours jonglant avec des torches ou encore une tortue éjectant des flammes à travers sa carapace défilaient dans les rues de la ville, le 19 mars 2009. Ce défilé sert de prélude à la *cremà* et avertit les spectateurs et les *falleros* que les bourreaux, les porteurs de feu, sont arrivés et que le dernier acte de la fête va bientôt commencer.

5.2 Tumulte réglé⁴¹

Le 19 mars de chaque année, le même rituel se met en place dans les rues de Valence. A minuit commence la mise à feu des grandes *fallas*, à minuit trente vient le tour de la *falla* qui a obtenu le premier prix de la section spéciale et finalement à une heure la *falla* de la place de la mairie. Les organisateurs ont pensé la crémation dans cet ordre précis pour permettre aux spectateurs et *falleros* d'assister à la *cremà* d'une *falla* de leur choix puis à celle sur la place de la mairie. En réalité, ce laps de temps n'est pas toujours suffisant. En 2009, j'ai assisté à la *cremà* de la place del Pilar, *falla* de la catégorie spéciale, qui se situe normalement à dix minutes à pied de la place de la mairie.

A mon arrivée auprès du monument à 23h, aucun dispositif spécifique n'est encore en place et des gens continuent à circuler autour du monument. Au contraire, sur la place de la mairie, depuis 21h15 des pyrotechniciens installent les mèches pour permettre l'incendie de la *falla* et à 22h les services de police bloquent l'accès aux abords du monument en plaçant de hautes barrières de protection. Sur la place *del Pilar*, trente minutes seulement avant le début officiel de la mise à feu de toutes les *fallas*, les forces de l'ordre empêchent l'accès auprès du

⁴¹ Je reprends ici l'expression proposée par Albert Piette dans son article : « L'intervalle festif. Hypothèses théoriques et problématiques de recherche » (1988 : 331).

monument. Les pyrotechniciens retirent les affiches publicitaires et les lampes autour de la *falla* et étendent d'immenses draps blancs contre les façades des maisons entourant la place pour les protéger des flammes. Pendant ces préparatifs, les policiers avec l'aide des pompiers, tentent de faire reculer la foule jusqu'aux rues adjacentes pour installer un périmètre de sécurité. La foule présente depuis une heure refusait de reculer et même si certaines personnes veulent coopérer, ils leur est impossible de bouger puisque d'autres personnes poussent depuis les rues attenantes pour pouvoir assister à la *cremà*. Les spectateurs commencent à s'impatienter de la durée anormalement longue des préparatifs et certains crient « feu, feu ! » qui est ensuite repris par la majorité de la foule. Une atmosphère d'excitation mais également de mécontentement émane du public.

Avec une heure de retard, le feu d'artifice précédant la mise à feu retendit et semble distraire momentanément la foule. Mais dès la fin du feu d'artifice, les spectateurs reprennent de plus belle le cri « feu, feu ! » pour rappeler la raison de leur présence. La *fallera mayor* de la commission et le président apparaissent enfin et ils allument ensemble la mèche qui enflamme la *falla* à plusieurs endroits du monument. Le public manifeste alors sa joie par des cris et des applaudissements. Une certaine ardeur s'empare du public à chaque fois qu'une pièce de la statue s'embrace puis s'écroule sur le sol. Blasco Ibañez, célèbre écrivain valencien, parle de transcendance lorsqu'il décrit la crémation de la *falla* place *San Gil* où se reflètent l'enthousiasme, la satisfaction, le frémissement et presque l'ivresse de la multitude dans ce moment transcendant (1972 : 241). Ce moment d'exaltation de la foule semble mettre entre parenthèse le quotidien. Les gens se bousculent, se mélangent, crient, rient.



Photo 6 - Falla del Pilar 2009.



Photo 7 - Cremà Falla del Pilar, 19 mars 2009.

Pendant la *cremà* tous les sens des *falleros* surtout, mais aussi du public, sont exacerbés. D'abord l'ouïe est mobilisé à travers le bruit produit par les feux d'artifices, les cris de la foule mais également par les flammes attaquant les *ninots* et la charpente de la *falla*. En parallèle, une odeur âcre de fumée se répand dans l'air, mélange de bois et de polyester. Puis, les cendres retombent sur le public formant une minuscule pellicule noire sur les habits. La vue n'est pas en reste avec les feux d'artifices, le spectacle du feu et de la fumée s'élevant dans le ciel de Valence, réduisant en cendre les *fallas*. Le feu n'est-il pas en lui-même un élément fascinant, craint et en même temps attirant ? Durant la *cremà*, le public n'est pas un élément hors du spectacle, il le compose, il lui répond, il est « avec d'autres, le support, la trame, sans lesquels *cette* existence imaginaire ne serait rien » (Duvignaud, 2007 : 58). J'ai dit, tout à l'heure, que c'est surtout les sens des *falleros* qui sont exacerbés, car au contraire du public qui participe en tant que spectateur à la *cremà*, c'est-à-dire en personne extérieure, les *falleros* ont financé par leurs propres moyens une grande partie de la *falla*. De plus, bien que l'artiste se charge de la réalisation du monument, certains *falleros* aident au transport des différentes pièces et aux finitions lors de la *plantà*. Ayant participé au processus de construction, il est possible de supposer qu'ils vivent de manière plus intense le processus de destruction.

Le rite de la *cremà* met ainsi symboliquement en scène la destruction de la société valencienne à travers des symboles, par exemple, l'incendie du blason de la ville⁴² (symbole identitaire), de la cité des arts et des sciences, *Ciudad de las Artes y las Ciencias*⁴³ (symbole de la Valence moderne et dynamique), ou de la coupe de l'America (symbole de la Valence internationale et prestigieuse) ; et des personnages publics, comme les politiciens, les présentateurs de la télévision, les sportifs ou les personnages historiques. Ce désordre provoqué peut être comparé avec l'analyse que fait Balandier du temps de crise dans les sociétés modernes. Il décrit cette période où : « tout semble alors se défaire et se défait effectivement : les hiérarchies, le droit et la justice, la sauvegarde des personnes et des biens,

⁴² Il est composé d'un carré rayé rouge et jaune tourné sur ses pointes, entouré de deux « L », qui sont un insigne de remerciement du roi Pierre IV d'Aragon envers la ville qui a repoussé par deux fois les troupes castillanes en 1363 et 1364 et qui signifie « *dos veces leal* », deux fois loyaux. L'écusson est surmonté d'une couronne et d'une chauve-souris. La couronne étant le symbole d'allégeance au roi d'Aragon et la chauve-souris, dont l'origine reste vague, serait d'après des légendes populaires introduite par Jaime I, roi de Valence de 1239 à 1276 qui l'aurait lui-même repris de l'iconographie arabe.

⁴³ Complexe qui comprend le Palais des Arts, le musée des Sciences, un cinéma 3D et un parc océanographique. Les travaux ont commencé dans les années 1990 et sont toujours en construction pour terminer le dernier édifice, Agora, un espace multifonctionnel.

la contrainte des valeurs et des bonnes mœurs n'opèrent plus ; c'est le retour à une sorte de chaos collectivement mis en scène et joué à la façon d'un drame » (1985 : 8). La création des monuments n'a pas pour but de transformer la société valencienne mais de la reproduire : « Il résulterait à l'effacement du pouvoir traditionnel caractérisé par un désordre provoqué, institué « une sorte de drame national ritualisé afin de raviver le désir d'ordre et de transmettre au souverain neuf un Etat ayant retrouvé imaginativement sa force première » (*Ibid.* : 9). Cette phase serait nécessaire à la survie et à la reprise de la vie quotidienne. Comme une soupape d'aération qui permet à la société valencienne de continuer à exister et qui légitime le pouvoir des politiques.

Cependant, là où Duvignaud perçoit une rupture avec le monde quotidien, où le résultat de la fête débouche « sur un monde sans structure et sans code », où « l'homme découvre que tout est devenu possible », ne faudrait-il pas plutôt y percevoir un intervalle, une mise entre parenthèse de la vie quotidienne mais non exempte de codes ou de règles ? Si les *Fallas* permettent de briser les barrières sociales de l'âge ou du statut socio-économique, elles ne libèrent pas les *falleros* de toutes contraintes sociales. Au sein des commissions, une nouvelle hiérarchie se met en place. Il n'y a plus de statuts socioprofessionnels mais des fonctions avec des pouvoirs différents : le président, le vice-président, le trésorier, la *fallera mayor* et les *falleros*. Les *falleros* se vêtissent d'écharpes de différentes couleurs pour marquer leur statut hiérarchique dans la commission. Au début de la *cremà*, c'est la *fallera mayor*, accompagnée du président, qui allume la mèche pour incendier le monument. Ils sont ainsi mis en avant par rapport aux autres membres du groupe. En outre, bien que les politiciens soient représentés de manière caricaturale dans la *falla*, cette irrévérence n'est pas totalement libre et une autocensure, élément sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre, s'est mise en place. Finalement, la circulation est contrôlée par les policiers, au nombre de 3200 d'après les chiffres officiels en 2009, le feu par les pompiers, plus de 500⁴⁴ et des barrières sont installées pour empêcher les spectateurs de s'approcher trop près des monuments.

La municipalité tolère ce tumulte mais le cadre en même temps. Ainsi, le moment festif, instant ambivalent, permet des comportements différents de la vie quotidienne mais les régit avec ses propres règles et limites (Piette, 1988 : 327). Est-ce un moyen pour la mairie de créer un désordre contrôlé au lieu de le laisser surgir à n'importe quel moment et dans

⁴⁴ www.fallas.com

n'importe quelle circonstance ? Selon Balandier, la modernité est caractérisée par un désir paradoxal : d'un côté un désir d'ordre à l'identique de la situation précédente, d'un autre, un désir de désordre en affirmant que la crise doit être laissée portée à son point le plus critique (1985 : 9). La *cremà* se positionnerait comme support de ce paradoxe : génératrice de tumulte mais d'un tumulte provoqué et éphémère. A la fin de la *cremà*, tout reprend son cours normal, l'ordre reprend son droit. Le moment d'exaltation disparaît en même temps que les dernières flammes. Le silence et le vide s'emparent des rues de la ville, laissant les cantonniers faire disparaître les dernières marques de cette « nuit magique ».

5.2.1 Détruire au profit du collectif

Comme le note Duvignaud au sujet des fêtes urbaines, au-delà des codes et des règles, les fêtes émergent dans le public : « Cérémonies, parce qu'elles sont soigneusement réglées, même si nul ne contrôle les effets qu'elles produisent sur les groupes du « peuple ». Mais, au-delà du rituel institué et de la concertation qui « construit » ces manifestations comme on le ferait d'une action politique, la fête émerge » (2007 : 109). Le don dans la fête n'est ni utilitaire, ni gratuit mais permet d'alimenter « l'échange social, le plaisir d'être ensemble, de donner un sens à son existence » (*Ibid.* : 25). Comme le souligne Alain Caillé : « le lien compte plus que le bien » (2000 : 9).

Certains symboles spécifiques sont utilisés avant et pendant le rite de la *cremà* pour générer un sentiment collectif. Ces symboles sont particulièrement amplifiés lors de l'incendie de la *falla* de la place de la mairie. Tout d'abord, la *fallera mayor* de Valence, représentante de la fête et de la ville par extension, assiste à la *cremà* depuis le balcon de la mairie, aux côtés de la mairesse, représentante du pouvoir politique local. En 2010, le président de la communauté valencienne, Francisco Camps, a également assisté à la *cremà*, représentant politique d'une identité plus nationale. De plus, la *falla* de la mairie est mise à feu en dernier, ce qui permet d'une part à un grand nombre de personnes d'assister à sa destruction et d'autre part d'amplifier la charge émotionnelle, sachant que c'est le moment final des festivités. Cette *falla* est entièrement financée par la mairie, et d'après plusieurs *falleros*, représente l'état des finances de la ville. Ces dernières années, ceux-ci remarquent une diminution dans la qualité et la hauteur de la statue, ce qui signifie pour eux, une dégradation des finances de la municipalité. Il faut encore préciser que ce monument ne participe pas au concours pour désigner les plus belles *fallas* dans le but d'éviter tout soupçon

de tricherie et pour ne pas aller à l'encontre de son statut de monument de tous les valenciens.

La *fallera mayor* de Valence emploie le valencien, et non le castillan, lors de sa harangue aux pyrotechniciens pour commencer l'incendie de la *falla*. L'emploi de la langue locale au profit de la langue nationale amplifie le sentiment d'appartenance à un groupe spécifique. La langue représente le symbole d'une identité régionale et consolide les liens sociaux d'appartenance à la communauté *fallera* et valencienne par extension. Durant la *cremà*, l'hymne valencien puis espagnol retentit en fond sonore. Les paroles sont reprises non seulement par la foule mais également par les personnalités se trouvant sur le balcon de la mairie. Pour les *falleros*, c'est un moment de partage, collectivement fort, qui rassemble : « *quand tu chantes, même si tu ne connais pas la personne à côté, tu te sens proche d'elle, tu partages la même émotion* »⁴⁵. Le fait de chanter l'hymne valencien ou espagnol permet de dépasser la compétition entre les différents quartiers mais également de faire tomber les frontières entre les groupes socio-économiques pour créer l'impression d'un groupe homogène. Oleg Kochtouk, qui a étudié le carnaval suisse, analyse la fête comme un moment de collectivité fort : « Le rite et la fête appaurent pour rattacher l'individu, le néophyte, à la communauté, qu'elle soit culturelle, religieuse ou patriotique » (2001 : 9). Mais ces chants ont aussi un pouvoir hiérarchique. Car en reconnaissant leur appartenance à un groupe spécifique, ses membres légitiment le pouvoir de ses dirigeants. La *cremà* provoque un sentiment d'appartenance à un groupe local, à travers la *fallera mayor*, la mairesse et l'hymne valencien, mais également national grâce au président de la communauté valencienne et l'hymne national. Cependant, tous les valenciens ne sont pas *falleros* et ne considèrent pas les *Fallas* comme générateur de lien collectif. Une valencienne fulmine contre le monde en ville qui l'empêche d'arriver à l'heure à son travail et au désagrément causé par le bruit. Un valencien estime que les orangers ou *l'orxata*⁴⁶ sont des symboles identitaires plus forts que les *Fallas*.

⁴⁵ « Mientras cantas, aunque no conozcas la persona a tu lado, te sientes cerca de ella, compartes la misma emoción.»

⁴⁶ Boisson sucrée et rafraîchissante fabriquée à base de tubercules, amandes de terre, *chufa* en espagnol.

5.3 Rite ou jeu ?

Selon Segalen, certains auteurs tentent de séparer le rite de la fête : « la fête s’opposerait au rite en ce qu’elle comporte une partie de divertissement » (1998 : 71). Pour elle, la fête mélange le rite au divertissement : « en réalité, rite et fête s’interpénètrent, sans toutefois se recouvrir totalement : ce sont des champs sécants, caractérisés par leur définition spatio-temporelle » (*Ibid.* : 71). La fête des *Fallas* suggère un divertissement tout en y incluant des moments rituels. Moment d’ambivalence dont parle Piette, entre le rite, la règle et le jeu (Piette, 1988 : 234). L’espace du jeu permet ainsi un temps de loisir où « l’homme qui joue échappe aux obligations et aux soucis » (Gusdorf, 1967 : 1159). Le joueur prend ses distances avec le personnage qu’il incarne dans la vie réelle mais sans obligatoirement s’y opposer. L’espace du jeu est une mise entre parenthèse de la vie quotidienne mais ne peut s’y substituer : « la vie n’est pas un jeu, et, lorsqu’elle s’absorbe dans le jeu, elle se renie elle-même. Pourtant la vie n’est supportable qu’à condition de jouer de temps en temps » (*Ibid.* : 1174)

Bien que les *falleros* rencontrés pensent la *cremà* comme un rite, elle suggère des moments ambivalents entre rite et jeu. Durant les instants précédant la *cremà*, les gestes des *falleros* et des pyrotechniciens sont effectués dans un ordre précis : protéger les bâtiments avoisinants, installer les mèches sur le monument et les feux d’artifices à ses alentours, regrouper les éléments décoratifs (la fausse herbe entourant la *falla*, un *ninot* éloigné), tandis que la *fallera mayor* déambule au milieu de cette agitation. Elle admire « sa » *falla* pour une dernière fois mais cherche également quel *ninot* elle conservera. Effectivement, chaque *fallera mayor* peut élire une statue qu’elle ramènera soit dans sa *casal* ou chez elle. Au côté de ces gestes techniques, tant les *falleros* qui ne sont pas engagés dans les préparatifs que le public ne semblent pas effectuer de gestes avec une utilité définie. Des rires, des cris surgissent, des groupes se mettent en mouvement, changent de place, reviennent, attendent. Un brouhaha précède le silence de la *cremà*. Le public joue à être mécontent, à être joyeux. Selon Duvignaud, les participants jouent à détruire, à bousiller (2007 : 132).

Les articles de journaux et les *falleros* parlent d’actes pour décrire les différents moments composant la semaine *fallera*. Par exemple, *Las Provincias* titre le 23 février 2009 : « le traditionnel acte de la *crijà* »⁴⁷. La dénomination en acte suggère le déroulement d’une pièce de théâtre, d’un jeu de scène de la vie quotidienne où l’on joue à être quelqu’un

⁴⁷ « El tradicional acto de la *crijà*. »

d'autre. Les *Fallas* deviennent une théâtralisation de la vie collective « car il s'agit bien d'inventer des mises en scènes, des cortèges, des défilés propres à soulever une charge émotionnelle » (Segalen, 1998 : 74). Selon Mauss, « symboliser c'est jouer » (1998, 9). Finalement, le personnage de la *fallera mayor* de Valence est définitivement théâtralisé ; elle adopte en toutes circonstances un sourire figé, une posture droite et salue la foule d'un signe de la main tout au long de son parcours comme le ferait une reine à son peuple. Elle ne peut se débarrasser de cette attitude car elle ne correspondrait plus aux attentes que le public a de la *fallera mayor*.

6. OUBLI ET MÉMOIRE

L'oubli est une composante nécessaire à la mémoire. La mémoire produit du souvenir qui est façonné par l'oubli, comme le souligne Halbwachs : « le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparé d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée » (1997, 118). Augé ajoute que l'homme est incapable de se souvenir de tout mais également de tout oublier. Il doit éliminer certains événements pour se souvenir d'autres. Mais il précise, suivant une pensée de Pontalis : « que ce qui est inscrit et marquant, ce n'est pas le souvenir, ce sont les traces, signes de l'absence » (1998 : 33). Selon certains *falleros* et artistes, la destruction des *fallas* et des symboles « malsains » de l'année écoulée permettraient d'oublier ces événements, de recommencer une nouvelle année, une année neuve. Paradoxalement, les *ninots indultats*, statues graciées des flammes dont je parlerai dans le point suivant, postulent comme un refus de destruction complet et comme un souvenir, une trace, de la fête. Suivant les *falleros*, l'exposition des *ninots indultats* au musée *Faller* représente la mémoire de la fête et de son évolution. Est-ce que ce musée permet de transmettre un sentiment d'appartenance collective ? Est-ce que comme le suggère Kochtchouk : « Une fête, c'est la mémoire et la poésie d'un peuple » ? (2001 : 9). Telles sont les questions qui sous-tendent ce chapitre.

6.1 Les moyens de l'oubli

Contrairement à ce que pourrait suggérer la destruction d'une année de travail, ni les *falleros* que j'ai rencontrés, ni les artistes ne sont tristes durant la *cremà*. Ils appréhendent ce moment comme la fin d'un cycle mais également comme le début d'un nouveau. Selon Raoul, artiste *fallero* : « quand on commence à construire une *falla*, on sait que c'est pour la brûler »⁴⁸. La *falla* doit être brûlée pour permettre sa construction l'année suivante. Dans le cas contraire, même si certains artistes ou certaines commissions désireraient conserver un monument, ils rencontreraient de nombreuses difficultés. Tout d'abord, les matériaux combustibles utilisés, tels que le bois, le carton ou le polyester, se conservent mal et engendreraient des coûts élevés de restauration. De plus, les *fallas* actuelles ont atteint une telle envergure, tant en hauteur qu'en largeur, qu'elles nécessiteraient un vaste espace

⁴⁸ « Cuando empieza construir una falla, sabe que es para quemarla. »

d'exposition. Ainsi, le processus de destruction est nécessaire pour la reconstruction l'année suivante. Ibañez explicite : « le destin des *ninots* est d'être brûlé par les flammes mais ils reviennent à la vie en suivant son cycle : de la mort naît une nouvelle existence » (2002 : 106).

6.1.1 « *Que luzca la llama purificadora* »⁴⁹

J'ai rapidement évoqué, dans le paragraphe sur le rite, que certains *falleros* et artistes perçoivent dans la *cremà* une manière de se purifier des événements malsains de l'année écoulée. La destruction par les flammes permettrait à ces personnes de se libérer de certains souvenirs, de les oublier. Est-ce un moyen de faire de la place pour permettre d'emmagasiner de nouveaux souvenirs ? L'oubli se positionne-t-il comme une condition du présent ? Suivant Augé, il faut savoir oublier pour pouvoir vivre pleinement le présent (1998 : 7). Selon Manuel, *fallero*, détruire est la meilleure façon de se débarrasser de souvenirs pénibles : « *Brûler les fallas, c'est une manière de brûler tout le mal de l'année écoulée* »⁵⁰. De nombreux auteurs valenciens dont Ibañez, Arazo et Ariño, lient le rite de la *cremà* avec l'arrivée du printemps : « se débarrasser du négatif avec la purification par le feu, recommencer la vie et inviter le printemps qui commence avec les *Fallas* » (Ibañez, 2002 : 43). Un rite d'intersaison qui invite au renouveau. Dans cette perspective, les *Fallas* postulent qu'il faut oublier pour pouvoir reconstruire, se libérer de l'ancien pour construire du nouveau. Mais est-ce que tout ne se joue pas dans le présent ? Suivant l'analyse d'Hartog, le présent ne cesse de consommer et de produire des événements mais avec la particularité de les regarder comme « déjà historiques, déjà passés » alors qu'ils sont toujours en devenir (2003 : 127). Carmen, artiste *fallera*, raconte : « *brûler signifie renouveler et si tu construis une falla de la crise et la brûle, ça signifie que c'est fini avec la crise à partir de ce moment* »⁵¹. Selon ses paroles, Carmen veut oublier la crise, elle veut « passer à autre chose » alors que le monde *fallero* est encore touché par la crise et que toutes les répercussions ne sont peut-être pas encore mesurées.

⁴⁹ « Que brille la flamme purificatrice ». Phrase du discours de la *fallera mayor* de Valence 2009, Marta Agustín, durant l'acte de la *crida*. »

⁵⁰ « Quemar las fallas es una manera para olvidar todo el malo del año pasado. »

⁵¹ « Quemar significa renovar y si tu plantas una falla de la crisis y la quema significa que acabo con la crisis a partir de ahora »

6.1.2 Les restes de la falla : la conservation du ninot indultat

Chaque année depuis 1934, un *ninot* d'une *falla*, c'est-à-dire une statue d'un monument, est sauvé des flammes par vote populaire lors de l'exposition du *ninot indultat* (Angeles, Jarque, 1999 : 102). Les artistes *falleros* sélectionnent le *ninot* qu'ils veulent présenter à l'exposition. Suivant les directives officielles, la statue choisie doit « représenter le plus l'œuvre ou les intentions de l'artiste »⁵². Carmen nuance cet énoncé officiel et affirme qu'elle laisse parfois le président de la commission choisir la statue qui lui plaît davantage.

L'exposition du *ninot indultat* a lieu depuis 2004 sous une tente dans la cour du centre commercial *Nuevo Centro* du 6 février au 14 mars de chaque année. Sous la tente, les *ninots* sont alignés par catégories, de la dernière, la catégorie 7, à la première, la catégorie spéciale. Les statues de la première catégorie et de la catégorie spéciale sont donc placées à la fin de l'exposition et séparées des autres statues par une paroi. Dans cette pièce distincte, les *ninots* sont positionnées sur des socles et sont plus espacées. Au fond à droite, un stand avec le logo de l'Assemblée Générale *Fallera* est dressé. Des livres, retraçant les différents *ninots indultats* depuis 1934 ou l'histoire de la fête en générale, et des posters de l'exposition sont présentés pour la vente.

Les visiteurs paient une entrée de deux euros qui leur donne le droit à un vote pour leur statue préférée. Le vote n'est pas nominatif et peut être répété aussi longtemps que l'entrée est payée. En 2009, selon les chiffres de l'Assemblée Générale *Fallera*, plus de 90'000 personnes ont visité l'exposition.⁵³ Au cours d'une de mes visites à l'exposition, le 12 février 2010⁵⁴, de nombreuses personnes déambulaient entre les *ninots*, le plus souvent en groupe mais parfois seul. Un groupe de *falleros*, reconnaissable à leur chemise bleue arborant le logo de la commission sur la poitrine gauche et un foulard autour du cou⁵⁵, commentaient ardemment les différents *ninots*. Mes interlocuteurs, trois hommes et deux femmes, sont membres de la commission *fallera Mosen Sorell-Corona* de la quatrième catégorie. Ils préfèrent assister à l'exposition pendant les premières semaines car le public est surtout composé d'habitants de la ville et des villages alentours. Au contraire, les quelques jours

⁵² www.guiaval.com

⁵³ www.fallas.com

⁵⁴ Entre 2009 et 2010 j'ai effectué cinq visites à l'exposition du *ninot indultat*. Les citations de ce chapitre sont généralement tirées de ma visite du 12 février où j'ai mené des entretiens informels avec des *falleros*.

⁵⁵ Au contraire des habits dit traditionnels, les *falleros* revêtent cette tenue officielle lorsqu'ils se déplacent en groupe et qu'ils représentent la commission dans des contextes moins protocolaires, comme ici pour l'exposition ou pour les fêtes de quartiers.

précédant le début de la semaine *fallera*, de nombreux touristes visitent l'exposition. Selon eux, ils sont bruyants et ne connaissent pas les personnages ou les références aux événements locaux représentés dans les statues, ils prennent seulement des photos devant la statue d'Homer Simpson, de Michael Jackson ou du Parrain.

Le groupe de *falleros* visitent chaque année l'exposition. Ils viennent surtout admirer leur *ninot* et regarder le travail des autres commissions. Deux *falleros* et une *fallera* déclarent voter pour la statue de leur commission, bien qu'ils considèrent avoir peu de chance de remporter le vote. Selon eux, les *ninots indultats* sont toujours sélectionnés dans les catégories spéciales et premières. Le troisième *fallero* vote pour un artiste spécifique. Une de ses connaissances est artiste *fallero* et il veut lui apporter son soutien en élisant une de ses statues. Quant à la deuxième *fallera*, elle ne pense pas avoir de critères définis dans l'élection du *ninot*. Elle sélectionne une statue pour son esthétisme ou pour un thème qui lui plaît. Bien que le résultat du vote ne corresponde généralement pas aux choix de ces *falleros*, ils estiment important de sauver démocratiquement une statue des flammes et de garder une trace de la fête.

A l'annonce des résultats, le 15 mars, les *falleros* se regroupent à l'extérieur de la tente dans la cour du centre commercial. Seule la *fallera mayor* de Valence et sa cour d'honneur, le président de l'Assemblée Générale, les présidents des commissions accompagnés des *falleras mayores*, certains artistes qui le souhaitent et les journalistes sont à l'intérieur de l'exposition. La place à l'intérieur serait en effet insuffisante pour accueillir tous les *falleros* et les bousculades risqueraient de provoquer des dégâts aux *ninots*. A 18h, la *fallera mayor* de Valence, escortée du président de l'Assemblée Générale, actionne le bouton d'un ordinateur pour afficher le résultat des votes et le nom de la statue graciée des flammes. Des cris de joie retentissent alors dans la commission gagnante, tandis que le silence s'établit chez les autres. La *fallera mayor* de la commission gagnante et son président, accompagnés par la *fallera mayor* de Valence et le président de l'Assemblée Générale, prennent la pose devant les photographes à côté de la statue graciée. Selon Javier, président *fallero*, c'est un honneur, tant pour l'artiste que pour la commission, de voir son *ninot* gracié. Les quotidiens valenciens parlent du *ninot indultat* et font connaître par la même occasion le nom de la commission et de l'artiste. La statue graciée de 2009 de la *falla* Quart-Palomar, nommée « la mascotte », concourrait dans la première catégorie et a récolté 13'595 votes. Elle représentait une petite fille apprêtée avec les bijoux et la coiffure de *fallera*, jouant avec son chien en attendant de

revêtir sa robe. L'artiste, Fede Ferrer, explique au quotidien *Las Provincias* qu'il voulait « recréer une scène quotidienne en relation avec la vie fallera »⁵⁶.

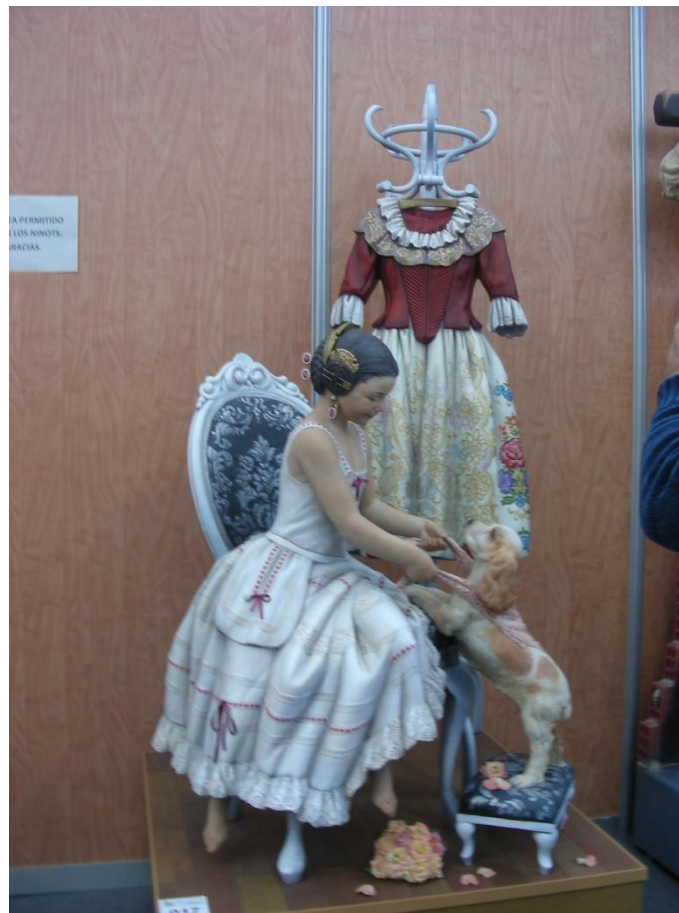


Photo 8 - *Ninot indultat 2009*, exposition dans la cour du centre commercial *Nuevo Centro*.

Pour clôturer l'exposition, divers membres des commissions se chargent de transporter les statues auprès de la *falla* où la fête continue entre les *falleros*. Les journalistes sont particulièrement attentifs à suivre le cortège des membres de la commission du *ninot indultat*. Effectivement, la statue graciee est également conduite dans la rue auprès de son monument pour permettre aux visiteurs de venir l'admirer jusqu'au 19 mars. Avant la *cremà*, les *falleros* amène le *ninot indultat* dans la *casal* de la commission, où il demeurera jusqu'à son entrée au musée *Faller*, au mois de mai.

Les *falleros* perçoivent les *ninots indultats* comme un refus de destruction complet des *fallas* et comme constituant une mémoire de la fête. Ils participent au vote démocratique et pensent ainsi prendre activement part à l'élaboration de l'histoire des *Fallas*. Il faut

⁵⁶ *Levante*, 16.03.09, p.4. « Recrear una escena cotidiana relacionada con la vida fallera. »

néanmoins nuancer cette hypothèse. Car comme nous l'avons vu, cette votation revêt également de nombreux enjeux d'honneur et de réputation, tant pour l'artiste que pour la commission. De plus, l'Assemblée Générale *Fallera* retire un apport économique conséquent de l'exposition avec d'une part, les entrées à l'exposition et d'autre part, les revenus de la vente des livres et des posters proposés aux visiteurs.

6.2 Lieux de mémoire : la ville et les musées

Après la destruction des *fallas*, plus rien ne semble subsister de la fête dans les rues de Valence. Cependant, suivant les artistes et les *falleros*, des traces de la fête se conservent dans différents endroits. D'abord, le souvenir de la fête s'ancre dans la ville, lieu public et accessible à tout moment, non pas au sens physique, mais dans le sens que donne Chaudoir, d'une inscription de la conscience de l'événement (2000 :64). Pour Antonio, artiste *fallero*, la ville est associée aux *Fallas* et vice-versa : « *Je ne peux imaginer Valence sans les Fallas. Et les Fallas dans une autre ville perdent leurs valeurs* »⁵⁷. Cet artiste a construit un monument pour le pavillon espagnol de l'exposition universelle du Japon en 2005. Une *falla*, aux côtés de paellas géantes, représentait Valence et l'Espagne. Tout d'abord, les organisateurs désiraient conserver le monument au lieu de le brûler. Antonio souligne qu'en dehors du contexte valencien, les *fallas* n'ont plus la même signification puisqu'il est inimaginable à Valence de construire une *falla* sans la détruire. Les organisateurs se sont finalement résolus à la brûler non pas pour correspondre aux festivités valenciennes mais par manque de place pour la conserver.

Deux lieux spécifiques sur la mémoire de la fête ont été construits dans la ville de Valence. Le musée *Faller*, que j'ai déjà évoqué, accueille les *ninots indultats*. Les *ninots* sont exposés du plus ancien, 1934, au plus récent, 2010. Pour Sofia, *fallera*, c'est une manière de remonter le temps et de questionner une époque révolue : « *le musée, si tu regardes les premiers monuments ou les premiers ninots, tu vois comment a évolué la technique, la peinture. Les premières années, des matériaux différents étaient utilisés, la tête en cire, et quelques uns avaient des yeux de verre, les vêtements étaient en tissu. Tu vois l'évolution à*

⁵⁷ « No puedo imaginar Valencia sin las fallas. Y las fallas en otra ciudad pierden sus valores.»

travers le temps »⁵⁸. Les statues peuvent être interrogées comme des traces historiques dans l'évolution de la fête.

A côté des *ninots* figurent des notices détaillant la technique de construction mais également l'histoire de la fête en général. Elles retracent, par exemple, les premiers documents écrits retrouvés sur la fête, les thèmes des monuments traités suivant les époques ou l'absence des *fallas* durant la guerre civile. Ces traces permettent aux visiteurs un retour à un temps passé à travers des techniques, des matériaux et des photos conservés de l'époque. Elles rendent compte du temps passé et par ce biais le font exister. Le musée *Faller* décrit l'histoire de la fête et la fige dans le même processus. Les conservateurs ont choisi de retracer une histoire et de l'élever au rang d'histoire « officielle » de la fête. Car derrière la conception de ce musée se trouve la mairie de Valence et l'Assemblée Générale *Fallera*. Dans les années 1930, la municipalité cherchait à étendre les activités durant la semaine *fallera* et lança un concours pour amener de nouvelles idées. Régino Mas Mari, artiste *fallero*, proposa de sauver des flammes une statue d'un monument pour conserver une trace annuelle de la fête (Ariño, 1992 : 159). A travers ce musée, la municipalité propose la lecture d'une histoire choisie et approuvée ; elle propose une reconstruction intentionnelle destinée aux visiteurs : « l'objet-artefact ou lieu, n'est plus l'unique porteur du message mais se trouve intégré à un ensemble d'objets et de données qui lui confèrent un contexte significatif afin que le témoin d'aujourd'hui se reconnaisse et reconnaisse ce milieu comme étant le sien » (Viel, 1997 : 33).

Le musée *Faller* semble important pour la plupart de mes interlocuteurs, tant les *falleros*, que les artistes, car il représente l'évolution, l'histoire de la fête. Cependant, ils avouent ne le visiter que très rarement. Est-ce que les *ninots indultats* comblent le vide laissé par la crémation des monuments et peuvent être laissés à l'abandon en bonne conscience dans l'espace clos du musée ? Est-ce que suivant l'analyse que fait Debary : « le musée est l'endroit où l'on abandonne et dépose ce qui reste de l'histoire » (2002 : 267) ? Les *ninots indultats* permettraient ainsi de rappeler les *fallas*, mais également de les oublier puisque, si quelqu'un désire se souvenir à nouveau, il peut se rendre dans le musée : lieu de mémoire et paradoxalement d'oubli.

⁵⁸ « El museo, si tu miras lo que son los primeros monumentos o los primeros ninots, ves como ha evolucionado la técnica, la pintura. Los primeros años se gastan distintos materiales, la cabeza de cera y algunos que tenían ojos de cristal, la vestimenta era de tela. Ves como evoluciona con el paso del tiempo.»

Le second musée consacré aux *Fallas* dans la ville de Valence s'appelle le musée de l'Artiste *Fallero*, *del Artista Fallero*. Il fait partie de la Ville de l'Artiste *Fallero*, la *Ciudad del Artista Fallero*, concept également imaginé par Regino Mas dans les années 1960-1970 et toujours en fonction aujourd'hui (Hernández, 1993 : 107). Cette « ville », située dans un quartier au nord de Valence, regroupe des ateliers d'artistes *falleros*, le siège de la corporation des artistes, une salle de réception et le musée. Elle a été créée: « pour répondre à la nécessité impérieuse de disposer de locaux adéquats pour réaliser ce travail » (*Ibid.*: 100). Actuellement, tous les artistes ne travaillent pas dans la ville *fallera*, soit pour des raisons de manque d'ateliers libres, soit à cause des prix élevés de location. Ils choisissent des zones industrielles dans les villages alentours de Valence, où de grands hangars sont disponibles à des prix inférieurs.

Le musée, quant à lui, se situe à l'entrée de la Ville de l'Artiste *Fallero*. Le métier d'artiste *fallero* est expliqué aux visiteurs à travers des films retraçant les diverses étapes actuelles de fabrication d'une *falla*, des croquis et des maquettes de *fallas*, un *ninot* à différents degrés de son évolution dans l'histoire, une rétrospective photographique du monument vainqueur de la catégorie spéciale de 1902 à nos jours. A côté de ces explications techniques du métier, des *ninots* sont également exposés. Effectivement, chaque année, en parallèle au vote populaire du *ninot indultat*, une commission d'artistes peut gracier une à deux statues ou zéro, si le jury estime qu'aucun *ninot* ne mérite cette faveur. Selon Fernando, employé du musée, l'élection se base sur des critères plus techniques et artistiques que celle du *ninot indultat*. Ce lieu de mémoire semble plus ciblé sur une catégorie spécifique de personnes intéressées par le métier d'artiste *fallero* ou de professionnels. D'après Carmen, artiste, seul le choix de la corporation d'artistes compte car « *le public ne possède pas les connaissances artistiques* »⁵⁹. Selon elle, seules des personnes qui ont étudié les Beaux Arts peuvent juger de l'art. Les deux étages du musée sont envahis de *ninots* disposés jusque dans les moindres recoins sans ordre chronologique précis. Ce musée adopte une approche plus pédagogique du traitement de la mémoire de la fête que le musée *Faller*. Il sert d'outil d'éducation et de transmission sur le savoir faire et l'évolution de l'art *fallero*. Il est moins fréquenté que le musée *Faller*, sûrement dû à son excentricité par rapport au centre ville mais également par la spécificité de ses *traces*.

⁵⁹ « Porque el público no tiene criterio de arte.»

7. LES ARTISTES ET L'ÉPHÉMÈRE

La dernière partie de ce travail se focalise sur les artistes *falleros*, créateurs des *fallas*. Ce point de vue est important pour terminer la présentation des quelques enjeux sous-jacents à la fête des *Fallas*. Sans eux, les monuments actuels ne verraient pas le jour. Qu'est-ce qui poussent donc ces personnes à choisir ce travail plutôt qu'un autre ? Quel sens cherchent-ils à transmettre à travers ces monuments ? Pourquoi investissent-ils tant d'efforts pour un résultat éphémère ? Finalement, tentent-ils de recourir à certaines stratégies pour s'inscrire dans la durée ?

Il existe actuellement 216 artistes enregistrés officiellement auprès de la corporation des artistes *falleros*.⁶⁰ Ce corps de métier, fondé depuis 1932, a pour but de : « représenter, défendre et promouvoir les intérêts économiques, sociaux, professionnels et culturels de ses membres. Encourager la solidarité entre les membres, proposer et créer des services communs d'assistance. Programmer des actions pour obtenir des meilleures conditions sociales et économiques. Organiser un travail de formation continue et de promotion culturelle. »⁶¹ D'après les informations récoltées auprès des artistes, ces derniers doivent posséder une carte d'accréditation de maître artiste *fallero*, *Carnet de Maestro Artista Fallero*, délivrée par la corporation des artistes, pour pouvoir exercer officiellement et appartenir au corps de métier. Pour obtenir cette attestation, ils sont tenus de passer un examen théorique et pratique. Les candidats qui ont suivi une formation aux Beaux Arts sont dispensés de l'examen théorique. L'examen pratique inclut la construction complète d'une petite *falla*, passant du croquis, à la maquette et à sa réalisation, ainsi que l'identification de plusieurs matériaux et techniques utilisées dans la construction d'une *falla*. Les postulants sont jugés par des membres de la corporation.

Les commissions *falleras* s'adressent généralement à des artistes accrédités, bien qu'elles puissent engager un artiste non officiel qui travaille à des tarifs plus bas. Toutefois, selon Carmen, ces personnes n'ont pas contracté de sécurité sociale et ne sont donc pas couvertes en cas d'accident. Par exemple, la chute d'une pièce ou de toute la *falla* provoqué par des rafales de vent.

⁶⁰ www.gremiodeartistasfalleros.com

⁶¹ www.gremiodeartistasfalleros.com

Début 2010, la mairie de Valence, à travers le Conseil municipal de l'Emploi, a créé un apprentissage d'artiste *fallero*. Durant une année, les apprentis apprennent les différentes étapes de construction d'une *falla*. Des artistes *falleros* dispensent les cours théoriques et pratiques. Vingt jeunes ont commencé cet apprentissage le 23 juin 2010.⁶² Selon le communiqué officiel posté sur le site de la corporation des artistes, cette formation a pour but de « développer l'emploi et le travail indépendant dans la ville de Valence et de valoriser la grande importance du monde artisanal des *Fallas*. » Les connaissances et savoir-faires des artistes vont ainsi participer à développer une économie *fallera* et promouvoir la fête et par extension la ville de Valence. Durant une visite en septembre 2010 aux apprentis, la mairesse, Rita Barbera, confirma cette hypothèse en déclarant vouloir « encourager cette belle profession tant valencienne. » Elle lie ainsi la spécificité de cette profession à la ville et promeut le savoir-faire valencien.

7.1 L'artiste *fallero*

J'ai rencontré quatre artistes pendant mes séjours à Valence. Trois hommes et une femme qui avaient entre vingt-cinq et cinquante-cinq ans. Antonio et Luis travaillent pour les catégories élevées des *fallas*, sections premières et spéciales, tandis que Raoul et Carmen collaborent avec les catégories basses, sections six et sept. Ils possèdent tous les quatre un hangar à l'intérieur des zones industrielles dans les villages aux alentours de Valence pour bénéficier de prix de location moins élevés que dans la ville *fallera*. Ce chapitre va surtout se concentrer sur Antonio, Raoul et Carmen avec qui j'ai eu des contacts plus réguliers qu'avec Luis.

L'atelier d'Antonio se compose de deux étages. Le premier est réservé à la construction des pièces en cours et au stockage des grandes pièces terminées (vue leur grandeur, il est impossible de les transporter par l'escalier jusqu'au deuxième étage), et au deuxième sont conservés les *ninots* terminés, sous plastique. Antonio emploie cinq personnes à l'année et des auxiliaires pendant les mois précédant les festivités pour aider aux finitions. Les cinq employés « font un peu de tout »⁶³ comme le dit Antonio. Leur relative interchangeabilité permet « de pouvoir toujours trouver à quelqu'un un remplaçant d'égale valeur » et « de poursuivre tranquillement le travail artistique » (Becker, 2006 : 98).

⁶² www.gremiodeartistasfalleros.com

⁶³ « Normalmente cada persona hace un poquito de todo.»

Cependant, certaines personnes ont un statut à part, comme le charpentier « *qui ne fait que les structures des fallas, les tréteaux, les armatures, celui-ci a un travail spécifique* »⁶⁴.

Lors de mes visites, Antonio travaillait toujours à l'entrée de l'atelier. Il partageait les tâches entre les employés et répondait à leurs questions tout en vacant à ses occupations. Il s'occupait surtout de la peinture, dernière étape qui donne l'esthétique au monument. Antonio est originaire d'un petit village à proximité de Valence mais il se considère valencien : « *je suis pratiquement valencien depuis 35-40 ans* »⁶⁵. Il exerce cette profession depuis 1982 et a étudié les Beaux Arts à l'école polytechnique de Valence. Cependant, selon lui, le métier s'apprend dans l'atelier : « *parce qu'il n'y a aucune école qui t'enseigne à faire une falla. C'est le quotidien dans l'atelier qui t'apprend réellement le métier* »⁶⁶. Il a choisi cette profession par hasard. Quand il était jeune, ses parents ont voulu lui trouver une occupation pour l'empêcher de « traîner » dans la rue. Ils demandèrent à une connaissance de l'employer dans son atelier. Antonio accepta « *par curiosité* »⁶⁷, puis il prit goût au métier. Pour l'année 2010, il a construit cinq *fallas* pour différentes commissions. Antonio réalise également des monuments pour les *Hogueras* de Alicante, fête semblable aux *Fallas* mais atteignant des proportions moindres, des ornements pour des carrosses et pour des stands de foire.



Photo 9 - Intérieur de l'atelier de l'artiste fallero Antonio.

⁶⁴ « Pero hay personas que tienen un trabajo determinado por ejemplo el carpintero que hace lo que es la estructura de la falla, los caballetes, los armazones. Ese tiene un trabajo específico.»

⁶⁵ « Pero prácticamente estoy de Valencia desde 35-40 años.»

⁶⁶ « Porque no hay ninguna escuela que te enseña a hacer una falla. Es el día a día en el taller donde se aprende realmente el oficio de las fallas.»

⁶⁷ « Por curiosidad.»

Raoul travaille dans un atelier avec sa femme, Carmen. Jusqu'en 2008, ils possédaient leur propre atelier mais depuis cette date, ils ont dû se résoudre à déménager et à partager le hangar avec un autre artiste pour diminuer les frais de location. Le budget alloué par les commissions pour la construction des *fallas* ne suffisait plus à faire face aux coûts engendrés : loyer, salaire du personnel, électricité, lumière, eau, matériaux de construction. Dans leur atelier actuel, chaque artiste possède sa propre porte d'entrée. Par contre, à l'intérieur de l'atelier, il n'y a pas de séparation fixe entre les deux moitiés mais différents éléments terminés de *fallas* forment une ligne rectiligne au milieu. Le couple travaille seul dans sa partie de l'atelier qui se compose d'un seul étage. Cependant, il arrive que des amis ou des *falleros* viennent donner un coup de main. Par exemple, durant une de mes visites, le président d'une commission *fallera* aidait à recouvrir les pièces de sa *falla* avec du papier mâché.

Raoul s'occupe de pratiquement toute la construction du monument pour limiter au maximum les dépenses. Comme le souligne Carmen : « *employer un charpentier te coûte entre 12 et 13 euros de l'heure. Avec le budget dont nous disposons, nous faisons tout nous-mêmes, sinon nous ne pourrions pas le faire, ça nous coûterait plus cher et nous perdriions trop d'argent* »⁶⁸. Carmen, quant à elle, aide aux différentes étapes de construction : poncer, recouvrir de papier mâché, mais surtout peindre. C'est elle qui peint tous les éléments des monuments. A côté de ses heures passées à l'atelier, Carmen travaille également comme cuisinière dans un restaurant de 6h30 à 14h. Cette activité permet un apport financier supplémentaire et stable à l'économie familiale. Carmen est originaire de Valence et Raoul d'un village alentour. Raoul exerce ce métier depuis 1988 et Carmen depuis sa rencontre avec Raoul en 1995. Raoul n'a jamais étudié les Beaux Arts, il se définit comme un autodidacte : « *Depuis petit ça me plaît, après l'école j'ai été dans l'atelier d'une connaissance et je lui ai demandé si je pouvais travailler* »⁶⁹. Carmen a commencé d'étudier aux Beaux Arts mais n'a pas terminé son cursus car « *les Beaux Arts ne t'apprennent rien pour peindre, pour sculpter oui, mais peindre non. Peindre c'est comme conduire, il n'y a pas de signaux indicateurs qui t'enseignent comment mettre les choses, mais avec le temps tu apprends à peindre* »⁷⁰. Pour l'année 2010, Raoul et sa femme ont construit trois *fallas* pour différentes commissions. Ils réalisent également des ornements de carrosses, des crèches ou des *Hogueras* pour Alicante.

⁶⁸ « *Emplear un carpintero te costa 12, 13 euros la hora. Se entienda con el presupuesto que tenemos lo hacemos todo nosotros o no podríamos hacerlas, costaría más dinero, perderíamos demasiado dinero.* »

⁶⁹ « *Desde pequeño me gustaba y después de la escuela iba en un taller de alguien que conocía y le preguntaba.* »

⁷⁰ « *Bellas artes no te enseña nada para pintar, para esculpir si para pintar no. Pintar es como conducir, no hay señal indicadora que te enseña cómo poner las cosas pero con el tiempo has aprendido a pintar.* »

Il faut préciser que ce sont les commissions qui choisissent les artistes en fonction des projets que ces derniers leur proposent. Javier, président d'une commission, souligne : « *c'est comme quand tu veux vendre une voiture, tu présentes celle-là puis celle-ci et j'en choisis une* »⁷¹. Raoul m'a précisé qu'il a envoyé des projets pour des *fallas* des catégories hautes mais qu'aucun n'a été retenu. Il arrive également que la commission souhaite un artiste précis, soit parce qu'elle apprécie son style, soit parce qu'elle espère gagner le premier prix. Une fois que les commissions ont choisi le projet d'un artiste, elles signent un contrat avec ce dernier et la construction commence dès le mois de mai de l'année précédant la fête. Au mois de septembre, les artistes doivent présenter au siège de la corporation d'artiste *fallero* le contrat, le croquis de la *falla* et un texte explicatif sur le thème du monument.

Les artistes se sentent également touchés par la crise économique : « *la falla comme tout autre travail* »⁷². Pour l'exercice 2010 surtout, ils ont noté une baisse du budget pour la construction d'une *falla* qui entraîna plusieurs répercussions. Tout d'abord, selon Raoul, des artistes des hautes catégories ont accepté de signer des contrats à des prix plus bas que la normale. Les prix cassés des catégories hautes ont obligé les autres catégories à suivre et à baisser également leurs prix pour maintenir une concurrence. De ce fait, les catégories moyennes et basses ont dû accepter de nombreuses commandes pour rentrer dans leur budget. Selon Raoul, certains ateliers ne pourront pas tenir les délais ou rendront des monuments mal terminés : « *il y a des artistes qui ont pris beaucoup de travail, plus qu'ils ne peuvent* »⁷³. Certains artistes ont ainsi réalisé plus de monuments pour un budget plus bas et ont laissé moins de travail pour les autres. Raoul émet des craintes par rapport au futur des petits ateliers comme le sien : « *oui, j'ai peur pour mon travail. Peur de n'avoir plus assez de travail. Peur de devoir quitter l'atelier* »⁷⁴. Face aux baisses de budgets, les artistes n'ont plus les moyens ni le temps de construire chaque année des pièces nouvelles. Ils se servent donc d'anciens moules. Ce processus s'appelle « *refrito* », mot espagnol qui signifie réchauffé et qui illustre le procédé d'utiliser à nouveau. Toutefois, Carmen souligne que les *ninots* sont toujours uniques, car elle modifie soit la forme, en ajoutant par exemple du polystyrène, soit la couleur.

⁷¹ «Es como cuando quieres vender un coche, presentas este y este y después elijo uno.»

⁷² «La falla como todo otro trabajo.»

⁷³ «Hay artistas que han cogido mucho trabajo, más que pueden.»

⁷⁴ «Si, tengo miedo para mi trabajo. Miedo que falta el trabajo. Miedo de dejar del taller.»

Il ressort de ces descriptions que les artistes des différentes catégories ne sont pas égaux devant les difficultés rencontrées. Les artistes des catégories basses se sentent même délaissés et dénigrés par les catégories hautes, comme le remarque Carmen lorsqu'elle rencontra des problèmes et tenta de convoquer une réunion d'urgence : « *les artistes de la catégorie spéciale se sont moqués de nous, en disant que ça ne les affectait pas directement* »⁷⁵. Suivant mes interlocuteurs, une certaine tension et cassure se créent entre les deux niveaux qui ne semblent plus concourir pour les mêmes raisons et enjeux. Est-ce que cet échantillon est généralisable à l'ensemble des catégories hautes et basses ? Est-ce qu'elles représentent les sociétés à deux vitesses engendrées par la modernité et le renouveau continu des savoirs que décrit Balandier : « un écart redouté se crée entre ceux qui ont la maîtrise des connaissances et des techniques de pointe et ceux qui gèrent dans la précarité les pratiques routinières ; cet écart est vu comme générateur d'inégalités accentuées dont celles qui confèrent plus ou moins de sens à l'activité » (1985 : 198) ? Où se positionnent les catégories médianes ? Seule une étude plus large et étendue des positions des artistes *falleros* permettrait de répondre à ces questions et d'émettre des hypothèses généralisables. Néanmoins, avec mon échantillonnage des quelques artistes rencontrés, j'aimerais amener quelques pistes sur leur quotidien dans l'atelier, leurs motivations à exercer ce métier précis plutôt qu'un autre, leurs attentes auprès du public ou encore leur volonté de laisser une trace à travers un art éphémère.

7.2 L'art fallero comme moyen d'expression

Les artistes s'inspirent d'éléments de la vie quotidienne, tant locaux que globaux, pour élaborer le thème du monument. Selon Carmen tout peut inspirer : « *un arbre que tu vois, une couleur, une voiture, une situation, n'importe quoi* »⁷⁶. Généralement, les commissions n'entrent pas en discussion dans le choix de la thématique du monument. Antonio disait : « *celui qui pense et qui choisit tout c'est moi* »⁷⁷. Quant à Raoul, il souligne l'importance de la liberté d'expression : « *j'aime la liberté de comment je peux créer, laisser venir les idées, les arranger et les réaliser* »⁷⁸. Bien que les artistes s'inspirent du réel, ils ne le recréent pas à l'identique. A travers leur point de vue, ils le questionnent et utilisent des

⁷⁵ « Los artistas de la categoría especial, se mofaron de nosotros diciendo que no les afectaba directamente a ellos.»

⁷⁶ « Un árbol que veas, un color, un coche, una situación, cualquier cosa.»

⁷⁷ « El que piensa y elige todo soy yo.»

⁷⁸ « Me gusta la libertad como puedo crear. Dejar que afluayan las ideas. Organizarlas y realizarlas.»

situations imaginaires, des métaphores pour le mettre en scène. Dans un contexte globalisant, Balandier décrit l'imaginaire comme : « l'oxygène sans lequel dépériraient toute vie personnelle et toute vie collective » (1985 : 222). Les artistes tentent ainsi d'apporter un regard neuf sur le quotidien. En 2009, par exemple, la *falla Na Jordana* représentait deux caméléons, l'un portant les habits de *fallero* et l'autre de *fallera*, grimant sur les tours de Serranos. La mairesse figurait debout entre les deux tours, avec la clé de la ville dans la bouche, symbolisant son autorité sur la ville. Le monument faisait référence à la capacité d'adaptation des *falleros*, « artisans de la fête ».



Photo 10 - *Falla Na Jordana* 2009.



Photo 11 - Détail de la falla Na Jordana. Représente la mairesse, Rita Barbera, avec les clés de la ville.

Il semble que les artistes traitent des thèmes communs qui sont supposés toucher tous les spectateurs. Bien qu'ils utilisent des références à la culture locale, les thèmes sont internationaux : « *le thème choisit est un thème général. Il peut s'agir de la crise ou de la pollution. Bien que nous touchions aussi à des thèmes locaux. Par exemple le Miguelete ou quelque chose d'allusif à l'Albufera*⁷⁹ »⁸⁰. Pour Raoul et Carmen, les thèmes principaux des fallas de l'année 2010 tournent autour de la crise financière. Carmen a construit un pirate sur un tonneau comme pièce centrale d'un monument. Elle explique que ce pirate symbolise la municipalité qui s'enrichit sur les autres. Selon elle, la mairie, à travers l'Assemblée Générale Fallera, utilise la fête des Fallas pour gagner énormément d'argent. Elle donne l'exemple de l'exposition des *ninots indultats*. Les artistes doivent fournir une statue par falla mais en contrepartie, ils ne touchent aucun pourcentage financier par rapport aux recettes des entrées ou des produits vendus (livres et posters) ; ils reçoivent seulement des invitations pour visiter l'exposition. Ainsi, les artistes que j'ai rencontrés souhaitent apporter un regard critique sur la

⁷⁹ Parc naturel au sud de Valence.

⁸⁰ « El tema que se elige es un tema general. Tocas el tema de la crisis o la contaminación. Aunque si siempre se tocan temas locales. Por ejemplo el miguelete o algo alusivo al Albufera.»

société moderne à travers les *fallas*. Raoul tente de « *faire une critique saine de la société* »⁸¹. Néanmoins, il apparaît que leur critique reste très « correcte » et ne traite pas de certains thèmes sensibles tels les émigrés africains ou l'avortement. Fernando regrette « *la critique mordante de l'époque, la satire* »⁸².

La municipalité valencienne exerce un certain contrôle sur les artistes au nom du bon goût et de la protection des mineurs, à travers la mise en place de trois processus : la subvention versée pour financer une partie du monument, l'octroi d'une autorisation pour exercer le métier d'artiste *fallero* et l'attribution des prix pour récompenser les plus beaux monuments. Pour Antonio, les prix prennent une grande importance car comme nous allons le voir dans le dernier point, ils valident sa réputation. Ses choix de thèmes sont donc réfléchis en tenant compte des attentes du jury : « *Il faut savoir où sont les limites des choses. Je ne peux pas dire publiquement que le roi est un cocu. Si je le faisais, je serais dénoncé et je perdrais ma licence d'artiste fallero. Mais il n'y a pas de censure. Le mieux c'est de faire allusion à la chose sans devoir la représenter, avec un double sens* »⁸³. La censure officielle de la période 1872-1931 a été remplacée par une autocensure. Comme le suggère Becker : « les artistes élaborent leurs projets en tenant compte des interventions possibles de l'Etat » (2006 : 204).

L'autocensure n'est pas la seule contrainte pour les artistes. Lorsqu'ils pensent à des thèmes, à des idées pour leur futur monument, ils doivent également prendre en compte la réalisabilité de leur projet : capacité à reproduire cette idée dans des matériaux comme le carton ou le polyester, à la rendre compréhensive au public, au respect du budget alloué par la commission. Mais ils doivent aussi inclure dans leur projet des contraintes physiques telles la dimension de la place à disposition ou la hauteur de la porte de l'atelier pour sortir les pièces dans la rue. Par exemple, la place *del Pilar* accueille chaque année le monument de la catégorie spéciale de la commission à son nom. Cette place est entourée des quatre côtés de maisons à plusieurs étages et seules des rues étroites permettent d'y accéder. Les pièces de la *falla* doivent donc respecter des dimensions précises pour ne pas dépasser les limites de sécurité avec les maisons alentours. Ainsi, bien que les artistes se pensent seuls décideurs du thème et de l'esthétique de la *falla*, et citent la liberté d'expression dans le choix de ce métier,

⁸¹ « Una crítica sana de la sociedad. »

⁸² « La crítica mordaz de la época, la sátira. »

⁸³ « Tienes que saber donde son los límites de las cosas. Yo no puedo decir que el rey es un cornudo públicamente, lo que pasaría es que lo me denunciarían y perdería el carné. Pero censura no es. Mejor que la gente piensa lo que es pero sin llegar hacerlo. Mete sobre forme de doble sentido. »

ils doivent prendre en compte des contraintes qui leur sont extérieures. Selon Becker, la censure comme les autres conventions sont toujours des contraintes « que la plupart des participants finissent par intérioriser au point de n'en plus percevoir le caractère contraignant » (*Ibid.* : 205).

Les *fallas* artistiques d'aujourd'hui postulent comme le dernier stade de déshistoricisation. Les monuments se sont transformés en objets beaux, objets esthétiques. L'approche artistique vient nous mettre en présence de l'objet mais également de sa disparition, de sa dissolution dans le temps et l'histoire. Selon les *falleros* et les artistes, les *fallas* tentent toujours d'apporter un regard critique sur leur environnement. Cependant, elles ne semblent plus s'opposer au pouvoir, comme dans les siècles précédents, mais plutôt être son instrument. Tout d'abord un instrument de propagande de la ville puis un instrument politique. Les artistes utilisent des symboles reconnus de tous, non plus pour dénoncer un pouvoir politique mais pour le légitimer. En créant un sentiment d'appartenance identitaire au groupe valencien et en soulignant ses spécificités, il soutient le pouvoir en place.

7.3 Agent fédérateur

Bien que les artistes soient conscients de l'hétérogénéité du public, il ressort de leur discours une volonté à faire émerger un sentiment d'appartenance au groupe *fallero* dans le public. Avec ses monuments, Carmen désire provoquer des émotions dans le public : « *un art qui peut toucher, qui peut se ressentir* »⁸⁴. Selon Antonio, les formes simples et épurées des *fallas* actuelles permettraient de transmettre une émotion directe et franche au public, de toucher individuellement tout en ayant pour fin d'agir sur le lien collectif : « *avant le style était plus baroque, aujourd'hui les lignes sont plus simples. C'est une autre manière de voir les volumes et les formes* »⁸⁵. Ainsi, l'intensité, l'émotion, le ressenti sont au centre du processus artistique.

⁸⁴ « Un arte que puede emocionar, un arte que se puede experimentar. »

⁸⁵ « Antes la estructura fue más barroca, ahora las líneas son más simples. Es otra manera de ver digamos los volúmenes y las formas. »

L'origine valencienne des artistes semble être un élément nécessaire dans cette démarche. Antonio pense qu'il est nécessaire d'appartenir à la région valencienne pour ressentir la fête, la comprendre : « *tu vis la fête, tu sais la tradition et l'as aimée depuis petit* »⁸⁶. La maîtrise des symboles, des icônes, pour transmettre un sentiment d'appartenance au groupe *fallero* ne serait possible qu'à condition d'être d'origine valencienne. Ceci suppose une spécificité du groupe qui ne peut être acquise qu'à travers son appartenance originelle. Est-ce une manière de souligner la spécificité du métier d'artiste *fallero* tout en se protégeant d'un « envahissement » de l'extérieur ?

L'artiste Paco Lopez expliquait la démarche choisie pour réaliser la *falla Convento Jerusalem* en 2009 : « Apologie exaltée à Valence et aux *Fallas* du point de vue du *fallero*, remplie d'émotions. Valence et les *Fallas*, répertoire splendide du « valencianisme » classique pleins d'icônes et de symboles *falleros* et valenciens » (Vilches, 2009 : 33). Mais bien plus que des représentations, c'est l'émotion, la réflexion du « comment et pourquoi nous sommes ainsi » qui compte pour Paco. Il ressort une volonté affirmée de conserver « notre identité comme *falleros* » (*Ibid.* : 33). En outre, Paco lie ces symboles à la tradition valencienne. Dans ce sens, la tradition ne peut être comprise et transmise qu'à travers une origine valencienne, elle ne peut pas être apprise. Comme nous l'avons vu dans le chapitre quatre, il ne faut pas interpréter cette hypothèse comme une volonté de reproduction de la fête de quartier du 18^{ème} siècle mais plutôt comme une reconnaissance et une légitimation du travail d'artiste *fallero*. En effet, comme le souligne Lenclud : « Un fait décrit comme traditionnel suggère : une origine prestigieuse et quelque peu lointaine, un savoir mystérieux, une connaissance préservée, un héritage exclusif, une différence proclamée, une autorité affirmée » (1987 : 119). En ancrant leur travail dans la durée, les artistes légitiment leur statut actuel et proclament la particularité de leur métier par rapport à un autre. Ils se voient comme les producteurs d'une tradition, mais qui doit s'adapter, innover chaque année pour émouvoir, rassembler. Il faudrait, ici, élargir la recherche à un échantillon d'artistes plus large pour déterminer si cette volonté de transmettre une identité collective se retrouve dans les discours de la majorité des artistes ou reste minoritaire.

⁸⁶ « Vives la fiesta, sabes la tradición y lo has amado desde pequeño. »

La rue, espace ouvert, renforce cet aspect collectif : « lieu de rencontre, d'expression. Il n'est plus appropriable exclusivement par des segments de population. Il est *lieu commun* » (Chadoir, 2000 : 83). Lieu public, la ville devient lieu de partage. Au contraire d'un espace clos, la rue permet le mouvement, il autorise un va-et-vient : de partir si le spectacle n'est pas à son goût, de revenir plus tard. Les gens peuvent également communiquer entre eux, s'exprimer sur ce qu'ils voient, ce qu'ils ressentent. La rue procure un contexte informel qui favorise l'échange avec des inconnus sur un sujet commun, un sentiment partagé. De plus, la gratuité du spectacle permet l'accès à toutes les catégories de classes sociales, bien qu'une séparation soit en train de se créer avec la mise en place des barrières autour des monuments. Raoul a l'impression de faire de l'art « *pour tous* »⁸⁷. Les espaces publics urbains favorisent ainsi l'émergence d'une identité collective. Ghorra-Gobin les décrit comme participant « à la construction d'une identité collective relevant de l'ordre de l'éphémère, et contribuant à renforcer cette volonté du vivre-ensemble » (2001 : 7).

Les artistes ont conscience du caractère éphémère de leur art. Carmen analyse même son efficacité grâce à cette caractéristique : « *les fallas s'apprécient plus parce qu'elles durent peu* »⁸⁸. L'émotion provoquée doit être forte, instantanée, une « irruption » selon Chadoir. Elle mobilise, elle rassemble pour un temps, un moment d'exceptionnalité. La coupure se doit d'être éphémère pour fonctionner. Le temps est ainsi appréhendé dans « l'instant et dans l'inachèvement » (Balandier, 1985 : 135). Néanmoins, surtout pour Antonio et Carmen, il y a une volonté de marquer le spectateur à long terme, que l'émotion ressurgisse plus tard, dans une autre situation.

7.4 Laisser une trace : la volonté de l'artiste à s'inscrire dans l'histoire

Malgré la disparition physique de leur travail, il ressort du discours des artistes une volonté artistique à s'inscrire dans une continuité historique. Selon les *falleros* et les artistes, la monumentalité et l'originalité de la *falla* permettent de gagner des prix et d'établir ainsi la réputation du monument, et de l'artiste à travers lui. Ce processus permet aux artistes *falleros* d'échapper à la précarité du temps et à s'inscrire dans la durée en laissant une trace dans l'histoire de la fête, si ce n'est dans celle de la ville. Becker explicite cette relation entre durée

⁸⁷ « Para todos.»

⁸⁸ « Las fallas se aprecian mas porque duran poco.»

et réputation : « Il ne s'agit pas d'une simple survie matérielle, mais plutôt de la permanence de l'estime témoignée par un très grand nombre de gens. Il n'est donc pas absurde de considérer que la durée est affaire de réputation. Plus exactement, une œuvre qui dure est une œuvre qui garde longtemps sa bonne réputation » (2006 : 361).

Les commissions les plus riches ont investi d'énormes moyens financiers dans la construction des *fallas* et ont obligé les autres à suivre et renchérir pour ne pas se laisser distancer. Manuel, *fallero*, explique : « *les fallas sont devenues tellement chères à cause de la compétition entre les fallas. Quand une commission voit une très belle falla, elle veut être comme elle. Elle va s'améliorer pour être son égal et la dépasser* »⁸⁹. Selon Antonio, les dépenses pour les *fallas* sont moindres par rapport à ce qu'elles rapportent car elles permettent la mise en place d'une économie *fallera* : « *Plus tu me donnes d'argent et plus je vais engager de personnes. Je vais utiliser plus de peinture, plus de bois, plus de clous, donc la falla offre beaucoup d'emplois. S'il n'y a plus de fallas, c'est tous ces postes de travail qui disparaissent. C'est un cercle, si les Fallas disparaissent, elles disparaissent pour tous : ceux de la musique, de la pyrotechnie, des restaurants, des fleurs* »⁹⁰. De plus, la monumentalité des *fallas* permet aux commissions, qui n'ont pas peur de dépenser de l'argent de manière ostentatoire, d'obtenir les premiers prix. Effectivement, une corrélation peut être établie entre le budget de la *falla* et l'attribution des récompenses. Par exemple, le monument *Nou Campanar*, qui concourt dans la catégorie spéciale et qui a remporté le premier prix de 2004 à 2009, possède le plus grand budget, 900'000 euros pour l'année 2009. Le monument atteignait 28 mètres de haut pour 40 mètres de large et possédait 140 *ninots* dont les plus grands mesuraient 14 mètres de haut (c.f.photo1).⁹¹ Ainsi, plus le budget de la *falla* est élevé, plus le monument gagne en hauteur, en grandeur et en nombre de *ninots*, et plus elle aura des chances de gagner le premier prix.

L'introduction d'une limite des dépenses pour la catégorie spéciale mettrait donc un frein à cette surenchère. La corporation d'artistes *fallero*, au nom de son président, s'est opposée à cette diminution. Selon eux, c'est un retour de quinze ans en arrière, tant au point de vue de l'attraction touristique que de la recherche artistique. Suivant Antonio, l'art ne peut

⁸⁹ « Están demasiado caro porque hay una competencia entre las fallas. Cuando una falla ve a una otra falla muy buena quiere ser como él. Va a mejorarse para ser su igual y sobrepasarla.»

⁹⁰ « Cuando tu más dinero me das, yo más gente voy a usar. Voy a gastar más pintura, voy a gastar más madera, voy a gastar más clavo, entonces eso la falla dan mucho empleo. Si la falla se termina esto son todo puesto de trabajo que se pierden. Esa que es un círculo que si muera, muera para todos: el de la música, de la traca, los restaurantes, el de las flores. »

⁹¹ *Las Provincias*. 17.03.09, p.3

être quantifié. De plus, les grands ateliers seront obligés de produire plus de *fallas* pour rentrer dans leurs frais, ce qui entraînera une perte pour les plus petits ateliers. A l'heure actuelle, l'opposition du corps de métier n'a eu aucune influence sur une remise en cause possible de la décision.

Au contraire, Fernando identifie les caractéristiques exceptionnelles d'une *falla* dans l'imagination et le style propre de l'artiste plutôt que par sa monumentalité. Il développe: « *ce qu'elle a besoin c'est d'avoir « l'esprit », la forme et la composition que l'artiste possède...son style doit être son propre style* »⁹². Le jury décerne une récompense à la *falla* la plus originale de chaque catégorie pour encourager l'innovation : le prix d'ingéniosité et de grâce, *el premio de ingenio y gracia*.

Les récompenses sont distribuées par l'organe directeur de la fête, l'Assemblée Générale *Fallera*. Le jury est constitué d'artistes *falleros*, de membres de l'Assemblée Générale *Fallera* ainsi que de présidents de commissions concourant dans d'autres catégories (Arazo, 1980 : 252). Chaque catégorie possède son propre classement. Les prix ne sont plus financiers mais symboliques. Ils consistent en la remise de drapeaux par la *fallera mayor* de Valence le 17 mars de chaque année. Les *falleros*, habillés avec le costume « traditionnel », défilent par commissions dans les rues de Valence. A leur arrivée devant la mairie, la *fallera mayor* et le président de la commission montent sur une estrade pour recevoir leur drapeau, ils rejoignent ensuite le groupe et se rendent vers la *falla* pour déposer le prix. Le drapeau est retiré avant la *cremà* et est exposé dans la *casal* de la commission auprès des autres récompenses. Les drapeaux portent tout en haut l'inscription *Ayuntamiento de Valencia*, mairie de Valence, au-dessous figure le blason de la ville puis la catégorie de la *falla* et son rang.

En parallèle à ces récompenses officielles, des entreprises privées décernent également des prix. Par exemple, depuis 2010, le club de football valencien, le *Levante U.D*, remet trois prix aux meilleures *fallas* qui représentent une scène ou un *ninot* en référence au club. Toutes les commissions peuvent participer mais elles doivent au préalable s'inscrire par courrier électronique auprès du secrétariat du club, en précisant le nom de la commission, la personne de contact, et une description du monument. La meilleure *falla* reçoit la somme de 1500 euros ainsi qu'un drapeau aux couleurs du club avec l'inscription du classement du monument. La

⁹² « Lo que necesita es tener el espíritu, la forma y la composición que el artista tiene...su estilo tiene que ser un estilo propio.»

deuxième et la troisième reçoivent également le drapeau et respectivement la somme de 1000 et de 500 euros.⁹³

Les récompenses sont importantes pour les commissions et pour les artistes car elles augmentent leur réputation et reconnaissance : « *C'est un orgueil de gagner les premiers prix, la falla est orgueilleuse d'être la meilleure* »⁹⁴ me disait un *fallero*. Le public visite principalement les *fallas* ayant reçu les premiers prix et se souviendra des artistes qui les ont construites. Comme le suggère Becker : « la réputation de l'artiste et celle de l'œuvre se renforcent mutuellement. Nous accordons plus de valeur à une œuvre réalisée par un artiste que nous estimons, tout comme nous estimons davantage un artiste dont nous avons admiré les œuvres » (*Ibid.* : 47). De plus, la photo de la meilleure *falla* de la catégorie spéciale, est exposée dans les deux musées dédiés à la fête et participe directement à l'histoire de la fête. Pour Antonio les prix ont une grande importance car : « *si tu fais des fallas et tu n'as pas de prix, personne ne te repérera et ne te cotisera, donc si tu as les premiers prix les gens viennent te chercher et tu peux demander plus d'argent* »⁹⁵. Plus il reçoit de récompenses, plus il devient connu et peut exiger de moyens financiers : « *Un artiste qui gagne des prix choisit le travail qu'il veut et fait de bonnes fallas qui vont le faire connaître, ainsi une chose valide l'autre* »⁹⁶. Suivant l'analyse de Bourdieu, les connaissances et le savoir-faire de l'artiste lui permettent d'accéder à des ressources financières supérieures et d'augmenter sa réputation (1979). Pour affiner la piste de l'influence des capitaux des artistes, tant culturel, économique que symbolique, sur leurs positions sociales⁹⁷, il faudrait également récolter des données sur l'impact du réseau social de l'artiste dans l'obtention des financements.

Les récompenses reçues sont inscrites sur le curriculum vitae de l'artiste qui se trouve sur le site internet officiel de la corporation des artistes. Les prix constituent ainsi une carte de visite. Finalement, les artistes et les commissions qui ont reçu le plus grand nombre de premier prix sont affichés sur un tableau dans le musée *Faller*, ils acquièrent une « valeur historique indépendante des fluctuations du goût » (Becker citant Moulin, 2006 : 362). Un des objectifs des artistes rencontrés est donc de plaire au plus grand nombre de personnes, que ce

⁹³ www.fallas.com

⁹⁴ « Es un orgullo ganar el premio. La falla está orgullosa de ser la mejor. »

⁹⁵ « Si tú haces fallas y no te llevas premios pues no te vuelves fichar, ni eres cotizado. Entonces si tienes premios la gente te busca y tú puedes pedir más dinero. »

⁹⁶ « Un artista gana los premios, coge el trabajo que quiere, hace buenas fallas que te dan a conocer, entonces una cosa valida la otra. »

⁹⁷ J'entends ici par position sociale, le fait que l'artiste collabore plutôt avec des commissions *falleras* des catégories supérieures, inférieures ou médianes et sa position spécifique dans cette catégorie.

soit aux membres du jury ou au public. Certains *falleros* perçoivent dans cette démarche, un obstacle à l'innovation et au changement. Les thèmes et l'esthétisme des *fallas* deviendraient de plus en plus unifiés. Ariño confirme : « si nous analysons la production *fallera* de ces dernières années, il n'apparaît que de faibles changements tant dans les signifiants (structure, disposition, caractéristiques morphologiques) que dans les signifiés (iconographies, thèmes, contenus) » (1993 : 195).

8. CONCLUSION

Il ressort de ce travail, que les *Fallas* ne peuvent pas être définies et catégorisées par une seule définition utilitaire mais que plusieurs logiques sont à l'œuvre. Les *Fallas* sont effectivement une construction collective fondée sur la coopération d'un grand nombre d'acteurs aux intérêts divers. Ces intérêts s'entremêlent parfois mais surtout recouvrent des enjeux implicites. Si je reviens un bref instant sur ces différents enjeux, ce n'est pas pour proposer un simple résumé au lecteur, mais pour tenter de souligner le caractère polysémique des *Fallas* lorsqu'il s'agit de décrypter certains enjeux sous-jacents. Toutefois, je pense pouvoir affirmer que le gaspillage n'est apparent pour aucune des personnes rencontrées.

La mairie légitime son intervention dans l'organisation de la fête, à travers l'Assemblée Générale *Fallera*, afin de défendre et de promouvoir une tradition valencienne. Nous avons vu que le concept de tradition ne se réfère pas à un passé immémorial mais qu'il recouvre généralement des faits inventés récemment pour légitimer une action présente et pour fédérer un groupe. Dans ce sens, la mairie utilise la tradition pour affirmer la spécificité valencienne à l'encontre d'autres villes européennes et pour promouvoir la fête et la ville à des fins économiques. L'émulation créée par l'introduction des prix a permis une esthétisation des *fallas*. L'Assemblée privilégie des monuments peu risqués et promis au succès du plus large public. La monumentalité et les thèmes internationaux des *fallas* des catégories spéciale et première attirent ainsi un public varié. Néanmoins, selon Manuel, *fallero*, les *fallas* des rues adjacentes sont plus petites mais également plus originales. Suivant Bourgeon-Renault, la majorité des organisations culturelles adopte « une approche hybride proposant un portefeuille d'œuvres et de projets diversifiés, mariage de produits plus ou moins calibrés pour un large public et de programmes plus confidentiels, dans une double logique économique et culturelle de *compensation* » (2009, 37). En d'autres termes, la mairie adopte une posture duale dans un souci d'égaliser les risques financiers et artistiques mais également pour permettre un transfert de notoriété entre les *fallas* des premières catégories et celles des catégories inférieures. D'un autre côté, en se mettant en scène, les politiques tendent vers une logique de séduction des publics et des médias pour légitimer leur pouvoir et pour promouvoir la politique valencienne.

L'Assemblée Générale impose un discours officiel sur la fête et la régit avec des règles strictes regroupées dans le règlement *fallero*. Les membres des commissions se doivent de respecter ces directives sous peine de sanctions. Toutefois, les *falleros* se réapproprient dans leur propre intérêt le discours officiel et utilisent des valeurs considérées comme « traditionnelles » et « authentiques » pour réfuter un développement totalement économique des *Fallas*. A travers ce processus, ils créent un sentiment d'appartenance identitaire : en mettant l'accent sur la différence avec les touristes, ils renforcent les similarités à l'intérieur de leur groupe. Des symboles appris sont utilisés pour exprimer la spécificité valencienne comme les habits, la *dolçaina*, la paella, l'hymne valencien. Ce sentiment est exhorté durant le rite de la *cremà*, dernier acte de la fête, et spécialement lors de l'incendie de la *falla* de la mairie. Selon Rinaudo : « l'émergence et la popularité croissante des carnivals indépendants à Nice montrent que des initiatives portées sur la base du volontariat peuvent également donner lieu à des pratiques ritualisées dont l'objectif n'est pas de mieux vendre la ville en développant son image sur la scène internationale, mais de faire advenir des expressions festives et identitaires renouvelées à partir de l'engagement volontaire de chacun » (2004 : 273).

Finalement, derrière le choix des artistes *falleros* d'exercer ce métier pour la liberté d'expression et pour la volonté de rassembler un public hétérogène, l'activité d'artistes *falleros* restent avant tout une profession qui apporte un capital économique. Les artistes doivent vendre leur projet aux commissions pour subvenir à leurs besoins. Suite à la crise économique, les deux artistes collaborant avec les catégories basses des *fallas* ressentent une certaine anxiété quant à leur avenir. Une compétition pour s'adjuger les premiers prix s'est installée entre les artistes et apparaît particulièrement présente dans le discours des deux artistes qui travaillent pour les premières catégories. Selon ces derniers, les récompenses (capital symbolique) valident le savoir-faire (capital culturel) et permettent d'augmenter le capital économique. Le choix des thèmes des *fallas* est donc adapté en fonction du public visé (dans les catégories hautes, le thème est généralement commun et international pour toucher le plus vaste public possible, tandis que les autres catégories peuvent se permettre des choix plus expérimentaux ou locaux), des ressources à disposition (suivant l'analyse de Bourgeon-Renault, les projets artistiques de grandes tailles entraînent un besoin de financement élevé et encourage donc des choix plus « commerciaux »), et des intentions de l'artiste (plaire au jury pour décrocher le premier prix ou privilégier l'innovation dans les thèmes traités ou dans les matériaux travaillés).

Dans le cadre d'une nouvelle recherche, deux aspects soulevés par ce présent travail méritent d'être pris en compte. Le premier concerne le public. Effectivement, cette recherche ne fait qu'effleurer la composante du public et il serait intéressant de faire une enquête plus systématique des personnes prenant part aux festivités. Qui consomme et qui ne consomme pas? Participent-ils à tous les actes de la semaine *fallera* ou seulement à certains ? Pour quelles raisons ? Quelles sont ses attentes ?

Le deuxième point est lié à la continuité de l'enquête. Une observation sur plusieurs années serait pertinente pour analyser l'évolution de la fête en général et plus précisément les répercussions ou non de la crise économique sur la monumentalité et l'originalité des *fallas*. En parallèle, il serait nécessaire de suivre le parcours des artistes rencontrés et l'évolution de leur quotidien dans l'atelier. Doivent-ils travailler plus pour des prix plus bas comme le craint actuellement Raoul ? Les petits ateliers vont-ils disparaître pour laisser la place à de grands ateliers qui produiront l'ensemble des monuments ?

Il me semble que les *Fallas* sont arrivées à un tournant et qu'une redéfinition des intérêts et buts des acteurs est nécessaire. Jusqu'à peu, la mairie préconisait une logique expansionniste pour promouvoir la renommée internationale de la fête et de Valence. Avec l'introduction d'une limite du budget des *fallas* pour la catégorie spéciale et de la baisse des subventions pour toutes les catégories, elle freine pour la première fois cet élan. Peut-être a-t-elle réalisé que les *fallas* ne peuvent pas être extensibles à l'infini, comme le souligne Raoul : « *Elles ne vont pas plus évoluer, non. En fait, elles évolueront avec la technique mais pas avec les dimensions. Je ne vais pas mentir parce qu'avec 100'000 euros, il se fait la même chose qu'avec 50'000 parce qu'on ne peut pas faire une monstruosité, la situation dérape...je n'ai pas d'explication. Une falla de 900'000 euros, non* »⁹⁸. Comme le laisse penser la capacité d'adaptation des *Fallas* à travers l'historique, je suis persuadée qu'elles continueront d'évoluer, la question est de savoir comment ?

⁹⁸ « No evolucionar mas, no. pues evolucionar con técnica pero no con las dimensiones. No voy a mentir porque con un 100'000euros se hace igual que con 50'000 porque no se puede hacer un monstruosidad, se va de madre...no tiene explicación. Una falla de 900'000 euros, no.»

9. LEXIQUE DES MOTS EN VALENCIEN

Casal : littéralement, maison. Représente la salle où se regroupent les membres de la commission.

Cremà : lit. Incendie. Nom qui désigne l'acte de mise à feu des monuments dans la nuit du 19 mars de chaque année.

Cridà : lit. Appel. Discours prononcé le 22 février, par la mairesse et la *fallera mayor* de Valence, pour ouvrir officiellement les festivités et inviter les valenciens à participer à la fête.

Desperta : lit. Réveil. Le 22 février à 7h30, les *falleros* parcourent la ville de Valence en lançant des pétards. Ils réveillent les habitants et annoncent le début de la fête des *Fallas*.

Dolçaina : instrument à vent ressemblant au hautbois.

Falla : monument construit durant une année par des artistes spécialisés, les artistes *falleros*. Il se compose d'une figure centrale, souvent à forme anthropomorphe, entourée de plusieurs statues, les *ninots*. Ces éléments sont constitués d'une structure de bois recouverte de matériaux combustibles tels que le carton, la résine de polyester ou plus récemment le polystyrène, puis sont finalement peints. Les *fallas* sont divisées en huit catégories : la catégorie spéciale, qui regroupe les *fallas* les plus grandes et les plus chères, puis des catégories une à sept.

Fallero-a : hommes et femmes qui participent à la fête. Ils se regroupent en associations de voisinage organisées et hiérarchisées, les commissions. Durant l'année, ils récoltent l'argent pour financer la *falla*. Pendant les jours de festivités, ils participent à différents actes comme des défilés ou à l'offrande à la Vierge des Démentées où ils se vêtissent du costume dit traditionnel. Ils organisent également des fêtes de quartier.

Fallera Mayor : une *fallera mayor* est élue dans chaque commission pour représenter son groupe. Sa photo portrait apparaît avec le croquis de la statue dans le guide officiel précédent la fête.

Fallera Mayor de Valence : personnage incarnée chaque année par une jeune fille différente. Elle représente tous les *falleros* et joue le rôle d'ambadrice de la fête et de Valence par extension. Elles participent aux différents actes des festivités aux côtés de la mairesse. De plus, elle est accompagnée de douze autres *falleras mayores*, qui constituent sa cour d'honneur.

Mascletà : spectacle pyrotechnique de jour composé de pétards assourdissants. Une *mascletà* a lieu chaque jour à 14h, du 1^{er} au 19 mars, sur la place de la mairie. La mairesse, la *fallera mayor* de Valence et sa cour d'honneur assiste quotidiennement à cet acte depuis le balcon de la mairie.

Miguelete : tour du clocher de la cathédrale de Valence du 14^{ème} siècle.

Ninot : lit. Pantin. Il désigne une statue du monument.

Ninot indultat : statue graciée des flammes par vote populaire depuis 1934.

Orxata : boisson sucrée et rafraîchissante fabriquée à base de tubercules, amandes de terre, *chufa* en espagnol.

Parot (estoy) : bâton munit d'un pied où se plaçaient les torches pour éclairer les ateliers des charpentiers durant les heures de travail d'hiver.

Plantà : lit. planter. Désigne l'acte, du 6 au 15 mars, où les pièces des *falla* sont amenées à leur emplacement dans la ville pour être assemblées. Ce procédé se fait actuellement à l'aide d'une grue.

10. TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photo 1- <i>Falla Nou Campanar</i> 2009. (Source : fallas.com).....	7
Photo 2 - <i>Falla</i> du 19ème siècle. (Source : Ariño, 1992).....	21
Photo 3 - Moule en plâtre pour produire le <i>ninot</i> d'une <i>falla</i> . Atelier de Raoul et Carmen.....	29
Photo 4 - Défilé des <i>falleros</i> lors de l'offrande de fleurs à la Vierge des Désemparés, 18 mars 2009. Ils portent les habits « traditionnels ». (Source : fallas.com)	35
Photo 5 - La <i>Fallera Mayor</i> de Valence 2009 défile avec la <i>fallera mayor</i> infantine lors de la <i>crida</i> , le 22 février 2009. A l'arrière plan, la mairesse. (Source : Rafael Català)	41
Photo 6 - <i>Falla del Pilar</i> 2009.	49
Photo 7 - <i>Cremà Falla del Pilar</i> , 19 mars 2009.....	49
Photo 8 - <i>Ninot indultat</i> 2009, exposition dans la cour du centre commercial <i>Nuevo Centro</i> . 60	
Photo 9 - Intérieur de l'atelier de l'artiste <i>fallero</i> Antonio.....	66
Photo 10 - <i>Falla Na Jordana</i> 2009.	70
Photo 11 - Détail de la <i>falla Na Jordana</i> . Représente la mairesse, Rita Barbera, avec les clés de la ville.	71

11. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

AFFERGAN, Francis

1987.- *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : PUF

ALMELA I VIVES, Francesc

2006.- *Las Fallas*. Paiporta : Ed. Denes, S.L.

ARIÑO VILLARROYA, Antonio, ALCANIZ CHANZA, José

1990.- *Historia de las Fallas*. Alzira : Levante EMV

ARIÑO VILLARROYA, Antonio

1992.- *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelone : Editorial Anthropos

1993.- « Los procesos productivos ». In: Ariño, Antonio, *Los escultores del fuego*. Valencia : Diputación de Valencia, p. 125-195

ARAZO, María Ángeles

1980.- « Valencia (l'Horta), 16, 17, 18 i 19 de març. Les Falles. » In: *Nuestras Fiestas*.

Valencia : Vicent Garcia Editores S.A. p. 250-259

ARAZO, María Ángeles, JARQUE, Fransesc

1999.- *Fallas, delirio mediterraneo*. Valencia : Federicho Domenech, S.A

AUGÉ, Marc

1992.- *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Ed. du Seuil

1994.- *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Aubier

1998.- *Les formes de l'oubli*. Paris : Ed. Payot et Rivages

AUGUET, Roland

1974.- *Fêtes et spectacles populaires*. Paris : Flammarion

BABADZAN, Alain

2009.- *Le spectacle de la culture. Globalisation et traditionalismes en Océanie*. Paris : l'Harmattan

BALANDIER, Georges

1985.- *Le détour : pouvoir et modernité*. Paris : Fayard

1996.- « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », in : *Cahiers internationaux de sociologie*. Paris, vol.100, p.5-12

BARBER, Salvador

2009.- *Rita Barbera. La dama de rojo de la España azul*. Madrid: La Esfera de los Libros

BATAILLE, George

1967.- *La part maudite*. Précédé de *La notion de dépense*. Paris : Les Ed. de Minuit

- BECKER, Howard S.
2006.- *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion
2007.- *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte
- BIDART, Pierre (sous la direction de)
2000.- *Espagne : anthropologie et cultures*. Paris : PUF
- BLASCO IBAÑEZ, Vicente
1972.- *Arroz y tartana*. Barcelona: Plaza y Janés
- BONTE, Pierre, IZARD, Michel
2007.- *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Quadrige/PUF (3^e éd.)
- BOURDIEU, Pierre
1979.- « L'espace social et ses transformations ». In : Bourdieu, Pierre, *La distinction*. Paris : Ed. de Minuit, p.109-187
- BOURGEON-RENAULT, Dominique (sous la direction de)
2009.- *Marketing de l'Art et de la Culture : spectacle vivant, patrimoine et industries culturelles*. Paris : Dunod
- BOURSIER, Jean-Yves
2002.- « La mémoire comme trace des possibles ». In : *Traces. Socio-anthropologie. Revue interdisciplinaire de sciences sociales*. Paris : Socio-anthropologie en perspective, n°12, p.5-22
- CAILLÉ, Alain
2000.- *Anthropologie du don*. Paris : Desclée de Brouwer
- CHAUDOIR, Philippe
2000.- *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la Rue » : la ville en scènes*. Paris : l'Harmattan
- CORELLA, Vidal
1983.- *Historia grafica de las Fallas*. Valencia : Caja de Ahorros de Valencia
- CRUILLES, Marques de
1979.- *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia : Librerías París-Valencia
- DEBARY, Octave
2002.- « Le savoir de l'absence ». In : Hainard, Jacques, alii, *Le musée cannibale*. Neuchâtel : GHK, p.263-272
- DEBARY, Octave, TURGEON, Olivier
2007.- *Objets et mémoires*. Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme
- DOMÍNGUEZ BARBERÁ, Martín
1997.- *Las Fallas*. Valencia : Ayuntamiento de Valencia

DUVIGNAUD, Jean

1991.- *Fêtes et civilisations* suivi de *La fête aujourd'hui*. Arles : Actes Sud

2007.- *Le don du rien essai d'anthropologie de la fête*. Paris : Téraèdre

FLICK, Uwe

2006.- *An Introduction to Qualitative Research*. London : Sage Publications (3e éd)

GERZ, Jochen

1996.- *La question secrète*. Arles : Actes Sud

GHASARIAN, Christian

1991.- « La modernité ». In : Ghasarian, Christian, *Honneur, chance et destin. La culture indienne à la Réunion*. Paris : l'Harmattan, p. 154-179

GHORRA-GOBIN, Cynthia

2001.- *Réinventer le sens de la ville. Les espaces publics à l'heure globale*. Paris : l'Harmattan

GUSDORF, Georges

1967.- « L'esprit des jeux ». In : Caillois, Roger, *Jeux et sports*. Paris : Ed. Gallimard, p.1155-1180

HALBWACHS, Maurice

1997.- *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel

HARTOG, François

2003.- *Régimes d'historicité*. Paris : Ed. du Seuil

HERNÁNDEZ MARTÍ, Gil Manuel

1993.- « La historia del gremio artesano de artistas falleros ». In: Ariño, Antonio, *Los escultores del fuego*. Valencia : Diputación de Valencia, p. 63-122

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence

2006.- *L'invention de la tradition*. Paris: Ed. Amsterdam

HUYLER, Stephen P.

1996.- « L'instant sacré ». In : *Le courrier de l'UNESCO. A la poursuite de l'éphémère*. Paris, p.10-13

IBÁÑEZ FERRIOL, Manuel José

2002.- *Fallas: ven a vivirlas*. Valencia: Albufera Literaria

JENKINS, Richard

2008.- *Social identity*. London : Routledge, 3rd éd.

KOCHTCHOUK, Oleg

2001.- *Carnaval, rites, fêtes et traditions*, Yens sur Morge : Ed. Cabédita

LAVANCHY, Anne

2009.- *Les langues de l'autochtonie. Enjeux politiques et sociaux des négociations identitaires mapuches au Chili*. Neuchâtel : Ed. de l'Institut d'ethnologie ; Paris : Ed. de la maison des sciences de l'homme

LENCLUD, Gérard

1987.- « La tradition n'est plus ce qu'elle était... ». In : *Terrain. Carnets du patrimoine ethnologique*. Paris : Mission du Patrimoine Ethnologique, n°9, p.110-123

1994.- « Qu'est-ce que la tradition ? ». In : Detienne Marcel (dir.), *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*. Paris : Albin Michel. p.25-44

LOSONCZY, Anne-Marie

1997.- « Dire, chanter et faire. La construction de la « patrie » par l'hymne national hongrois et l'Exhortation ». In : *Terrain : Carnets du patrimoine ethnologique*. Paris, n°29, p.97-112

MAUSS, Marcel

1998.- *Plus réel que le réel, le symbolisme*. Paris : La Découverte

MERTON, Robert King

1953.- « L'analyse fonctionnelle en sociologie ». In : Merton, Robert, *Eléments de méthode sociologique*. Paris : Librairie Plon, p.67-168

OTTINO-GARANGER, Marie-Noëlle

2001.- « Fêtes et renouveau culturel ». In : *Journal de la Société des Océanistes*. Paris, n°113, p.193-200

PIETTE, Albert

1988.- « L'intervalle festif. Hypothèses théoriques et problématique de recherche ». In : *Cahiers internationaux de sociologie*. Paris, vol. 85, p. 325-342

POUTIGNAT, Philippe, STREIFF-FENART, Jocelyne

1995.- *Théories de l'ethnicité*. Suivi de Barth, Fredrik. *Les groupes ethniques et leurs frontières*. Paris : PUF

PRATS, Llorenç

1996.- « Invention de la tradition et construction de l'identité en Catalogne ». In : *L'Europe entre cultures et nations*. Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, p. 25-38

QUILIS I RODENAS, Joan

2000.- *Martinez Mollà : Escultor de falles*. Xàtiva : Junta Local Fallera de Xàtiva

RINAUDO, Christian

2004.- « La tradition carnavalesque niçoise : du passéisme à l'invention délibérée ». In : Dimitrijevic, Dejan, *Fabrication des traditions, invention de modernité*. Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, p. 260-274

RIVIERE, Claude

1995.- *Les rites profanes*. Paris : PUF

SEGALEN, Martine

1998.- *Rites et rituels contemporains*. Paris : Ed. Nathan

SEGRE, Monique

1997.- *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*. Paris: L'Harmattan

SOLER CARNICER, José

2000.- *500 años de Fallas, cronología histórica de las Fallas de Valencia*. Valencia: Diputació de Valencia

VESCHAMBRE, Vincent

2008.- *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*. Rennes : Presses Univ. de Rennes

VIEL, Annette

1997.- « De séduction et de muséologie ». In : *La lettre de l'OCIM. Dans l'exposition, des sensibilités souvent inexplorées*. Dijon, n°54, p. 32-36

VILCHES, Rafael

2009.- *Falles de Valencia 2009. Llibre Faller*. Valencia : Junta Central Fallera

YOUNG, James E.

1993.- « Ecrire le monument : site, mémoire, critique ». In : *Annales ESC*, n°3, mai-juin, p.729-743

Articles de presse

BATISTA, J.

2009.- « Quart-Palomar gana de calle ». In: *Levante*. Valence, 16 mars, p.4

FERNÁNDEZ, C.

2009.- «La falla del Pilar, la de mayor riesgo en la cremà». In: *Las Provincias*. Valence, 19 mars, p.4-5

FERREIRA, Andrés

2009.- « El tradicional acto de la crida ». In: *Las Provincias*. Valence, 23 février, p.10-11

2009.- «¿El Ocaso de una estrella?». In: *Las Provincias*. Valence, 13 mars, p.10-11

2009.- «Había que atreverse y lo hemos hecho». In: *Las Provincias*. Valence, 17 mars, p. 2-3

ROMEU, T.

2009.- « Fusión de épocas ». In : *Las Provincias*. Valence, 13 mars, p. 20

Sites internet

www.comunidad-valenciana.org

Ministère du tourisme de la communauté autonome valencienne

www.falladelpilar.com

Site de la commission *Plaza del Pilar*

www.fallas.com

Site officiel de l'Assemblée Générale *Fallera*

www.gremiodeartistasfalleros.com

Site de la corporation des artistes *falleros*

www.guival.com

Guide de la communauté valencienne

www.pacomesado.com

Site de l'artiste *fallero*, Francisco Mesado

www.trobat.com

Dictionnaire valencien online

12. ANNEXE

12.1 Tableau des catégories et des prix des fallas en 2009

Catégories	Prix (en euros)	Nombre de <i>fallas</i>	Récompenses
CATÉGORIE - 7C	1'070-4'800	29	11
CATÉGORIE - 7B	4'815-5'900	28	10
CATÉGORIE - 7A	5'992-6'420	25	10
CATÉGORIE - 6C	6'500-7'490	24	9
CATÉGORIE - 6B	7'500-8'200	25	10
CATÉGORIE - 6A	8'250-9'000	24	10
CATÉGORIE - 5B	9'095-9'951	22	9
CATÉGORIE - 5A	10'000-10'500	22	10
CATÉGORIE - 4B	10'505-11'700	22	11
CATÉGORIE - 4A	11'800-12'840	23	13
CATÉGORIE - 3B	13'000-14'552	23	14
CATÉGORIE - 3A	14'950-17'000	23	15
CATÉGORIE - 2B	17'441-19'000	22	15
CATÉGORIE - 2A	24000-19.970	22	17
CATÉGORIE - 1B	25'000-40'000	21	17
CATÉGORIE - 1A	45'000-83'000	17	14
CATÉGORIE SPÉCIALE	120'000-900'000	14	13
TOTAL	8'576'721	386	208

Source : www.fallas.com