

Comment la musique devient (im)morale :
Étude de cas avec les musiciens
professionnels tsiganes de Roumanie

De nombreuses sociétés humaines attribuent à certaines musiques une dimension morale. Cette dernière est souvent négative. Le rock'n'roll, le punk ou le black métal en sont quelques exemples dans nos sociétés. Ailleurs dans le monde, le *dangdut* indonésien¹, les *corridos alterados* au Mexique², ou les *manele* roumaines³ sont dans des situations similaires. Il n'est cependant pas clair si, dans ces genres, constitués essentiellement de chansons, la valeur morale est rattachée aux sons ou, plus probablement, aux paroles chantées.

Certaines compréhensions de l'Islam ont en revanche été claires sur ce point, bannissant les pratiques musicales en général, et en particulier celles qui étaient sans lien avec la parole⁴. Un autre exemple d'association entre des structures purement sonores et des traits moraux se rencontre dans la philosophie

1. Andrew N. WEINTRAUB, *Dangdut stories: A social and musical history of Indonesia's most popular music*. Oxford, Oxford university press, 2010.

2. Shaul SCHWARZ, *Narco Cultura*, Ocean Size Pictures, Parts and Labor, EUA-Mexico, 2013.

3. Anca GIURCHESCU & Speranța RĂDULESCU, « Music, dance, and expressive behaviour in a new form of expressive culture: The Romanian manea », in *Yearbook for Traditional Music*, vol. 43, 2011, p. 1-36.

4. Jean LAMBERT, *La Médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre, Société d'Ethnologie, « Hommes et musiques », 1997 ; Charles HIRSCHKIND, « Hearing modernity: Egypt, islam, and the pious ear », in *Hearing cultures. Essays on sound, listening and modernity*, V. ERLMANN (dir.), Oxford and New York NY, Berg, 2004, p. 131-152 ; Michael FRISHKOPF, « Islamic hymnody in Egypt: Al-inshad al-dini », in *Garland Encyclopedia of World Music*, V. DANIELSON, D. REYNOLDS, S. MARCUS (dir.), Oxford, Routledge 6 (The Middle East), 2001, p. 165-175.

grecque ancienne. Voici par exemple la version aristotélicienne de cette théorie :

§ 8. La musique, au contraire [des autres arts], est évidemment une imitation directe des sensations morales. Dès que la nature des harmonies vient à varier, les impressions des auditeurs changent avec chacune d'elles et les suivent. À une harmonie plaintive [1340 b] comme celle du mode appelé mixolydien, l'âme s'attriste et se resserre ; d'autres harmonies attendrissent le cœur, et celles-là sont les moins graves ; entre ces extrêmes, une autre harmonie procure surtout à l'âme un calme parfait, et c'est le mode dorien, qui semble seul donner cette impression ; le mode phrygien, au contraire, nous transporte d'enthousiasme.

§ 9. Ces diverses qualités de l'harmonie ont été bien comprises par les philosophes qui ont traité de cette partie de l'éducation, et leur théorie ne s'appuie que sur le témoignage même des faits. Les rythmes ne varient pas moins que les modes : les uns calment l'âme, les autres la bouleversent ; et les allures de ces derniers peuvent être ou plus vulgaires ou de meilleur goût. Il est donc impossible, d'après tous ces faits, de ne pas reconnaître la puissance morale de la musique ; et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer aussi la musique dans l'éducation des enfants⁵.

On remarquera que le philosophe insiste sur le fondement empirique de ces associations. Si on peut aujourd'hui douter que les faits « témoignent » vraiment par eux-mêmes, indépendamment de toute théorie interprétative, on peut au moins supposer que cette dernière devait être largement partagée par les Grecs au IV^e siècle av. J.-C. Le mécanisme central dans cette théorie est l'imitation du « caractère ». La musique serait un outil pédagogique efficace (ou dangereux, selon l'emploi qui en est fait) en raison de ses interactions avec les mouvements de l'âme. Dans ce paradigme, elle ne véhicule pas des représentations sur le monde. Elle altère plutôt la manière dont le monde est perçu. Ce serait

5. ARISTOTE, *Politique*, Saint-Hilaire (trad.), Paris, Ladrangé, 1874, p. v

là un exemple parfait de ce qu'A. Gell nommait une « technique d'enchantement⁶ ».

Ces remarques préliminaires visaient à poser deux choses. D'une part que des humains raisonnables *peuvent* attribuer une efficacité morale à des structures purement sonores, sur la base de ce qu'ils estiment être une observation empirique. D'autre part que cette dimension morale est alors difficilement distinguable des autres effets de la musique, et en particulier de ce qu'on appellerait, en employant un autre vocabulaire, les émotions musicales. En insufflant à l'auditeur un état d'esprit – gai, mélancolique, passionné, enthousiaste, etc. – la musique l'oriente également vers certains types de comportements plus ou moins éthiques dans une situation donnée.

Pour un anthropologue, les théories vernaculaires de ce genre sont intéressantes à étudier, car elles éclairent des régimes de perception où les qualités morales émanent des objets à un niveau presque sensoriel. C'est dans cette perspective qu'est proposée l'intrigue suivante : pourquoi les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie emploient-ils couramment des termes à connotation morale afin de désigner certaines opérations musicales ?

Je commencerai par présenter la position sociale de ces musiciens et ce qui fait leur spécificité. Nous verrons notamment que le rôle qui leur est dévolu dans les fêtes qu'ils animent est celui de manipulateurs, aussi bien du « folklore national » que, plus directement, des convives. J'indiquerai ensuite comment une démarche expérimentale permet de mettre en évidence certains mécanismes cognitifs de la « ruse » (*șmecherie*) et de la « malice » (*ciorănie*) en musique. Ceci nous amènera à proposer des pistes pour éclairer, à partir de cette dernière, les théories générales de la morale.

6. Alfred GELL, « Technology and Magic », in *Anthropology Today*, vol. 4, n° 2, 1988, p. 6-9 ; Alfred GELL, « The technology of enchantment and the enchantment of technology », in *Anthropology, Art and Aesthetics*, J. COOTE & A. SHELTON (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 40-63 ; Alfred GELL, « Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps », in *Journal of Material Culture*, vol. 1, n° 1, 1996, p. 15-38.

LES LĂUTARI :
DES MUSICIENS PROFESSIONNELS (ET TSGANES)

En Roumanie, on appelle *lăutari* un ensemble de musiciens populaires qui animent, contre rémunération, des cérémonies comme les mariages, les baptêmes, les anniversaires, les fêtes de saint patron, parfois aussi les rassemblements politiques ou bien les soirées dans les restaurants et les discothèques. Leur point commun est de jouer dans une logique de « prestation de service » qui s'oppose de plusieurs manières à celle des « artistes⁷ ». En particulier, beaucoup de *lăutari* se font une fierté de parvenir à jouer dans n'importe quel style, et de produire n'importe quelles émotions chez leurs auditeurs, tout en restant eux-mêmes extérieurs aux effets de la musique. Pour cela, ils ne font pas « semblant ». La nature de la prestation est en effet assez claire et consensuelle aussi bien pour les commanditaires que pour les musiciens. Les premiers payent les seconds un peu comme on met de l'argent dans un juke-box : les *lăutari* réalisent en techniciens virtuoses des musiques qui, néanmoins, ne leur « appartiennent » pas.

MUSICIENS TSGANES, FOLKLORE NATIONAL

En effet, l'autre trait « typique » des *lăutari* est qu'une majorité d'entre eux se considèrent, peu ou prou Tsiganes. De là à considérer que les *lăutari* sont simplement des « musiciens tsiganes », il n'y a qu'un pas, qu'on franchit souvent en Roumanie. Même si une analyse attentive montre que le métier de *lăutar* n'est en fait pas réservé aux seuls tsiganes, la plupart des Roumains l'associent à cette ethnie.

Or un stéréotype commun à travers l'Europe affirme que les Tsiganes auraient un penchant particulier pour la ruse, l'astuce,

7. Speranța RĂDULESCU, « La formation du Lautar roumain », in *Cahier des musiques traditionnelles*, vol. 1, 1988, p. 87-99 ; Speranța RĂDULESCU, « Fiddlers' contracts and payments » in *East European Meetings in Ethnomusicology*, vol. 3, 1996, p. 76-83 ; Speranța RĂDULESCU, *Taifasuri despre muzica țigănească [Chats about Gypsy music]*, Bucarest, Paideia, 2004 ; Bernard LORTAT-JACOB, *Musiques en fête*, Nanterre, Société d'ethnologie « Hommes et musiques », 1994, p. 97-126 ; Victor A. STOICHIȚĂ, *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, « Hommes et musiques », 2008, p. 63-88.

l'improvisation, le négoce, la débrouillardise et peut-être l'escroquerie. Cette idée peut être exprimée aussi bien de façon positive que négative. Elle participe du fantasme des Tsiganes sauvages et corrompteurs, mais aussi de celui des Tsiganes libres et débrouillards. Ces deux représentations sont en fait simplement deux évaluations différentes d'une tendance, supposée, à ne pas respecter les règles établies.

Les *lăutari* ne rejettent généralement pas ce stéréotype en tant que tel⁸. Ils tentent simplement d'en éviter les conséquences négatives. Eux-mêmes ne sont pas « des Tsiganes » comme les autres : ils ne volent pas, réprouvent l'escroquerie au sens pénal, respectent les lois, les bonnes mœurs et n'ont pas plus de démêlés avec la justice que les Roumains qui les environnent. Ils font partie de ces Tsiganes que, dans certains villages, on appelle « de soie » (*de mătase*), pour souligner leur raffinement délicat, et les distinguer des Tsiganes « tout court ». C'est l'une des premières choses que l'on apprend lorsqu'on ouvre la discussion avec les *lăutari* sur leur appartenance ethnique : ils sont « tsiganes », mais pas comme les autres.

Néanmoins, une fois cette distinction posée, de nombreux *lăutari* revendiquent aussi certaines spécificités ethniques. Voici par exemple les couples d'opposition qui s'étaient dégagés d'une série d'entretiens que j'avais menés sur ce thème dans un petit village tsigane de la région moldave, où habitent de nombreux *lăutari* :

Gajo (non-Tsigane)	Rom (Tsigane)
droit, simple	tordu, compliqué
travailleur	oisif
fort	chétif
courageux	peureux
naïf	rusé

8. Margaret BEISSINGER, « Occupation and ethnicity: Constructing identity among professional romani (gypsy) musicians in romania » in *Slavic Review*, vol. 60, n° 1, 2001, p. 24-49 ; Victor STOICHIȚĂ, *op. cit.*, p. 89-106.

De telles oppositions, simples, s'entendent parfois, lorsque la conversation ne porte pas directement sur l'ethnicité : « ah nous, les Tsiganes, on est peureux ! », ou bien « perds pas ton temps à lui expliquer : c'est un *Gajo* » et ainsi de suite. En pratique, tout le monde sait bien que les choses sont plus nuancées. Néanmoins, au quotidien, ces termes ethniques sont utilisés par raccourci pour qualifier des façons d'être et de faire rattacher de façon stéréotypée à chaque groupe.

L'opposition se reflète aussi dans les commentaires sur la musique. On emploie couramment les termes *gajicanes* et *romanes* (à la manière des *Gaje* /à la manière des Roms) pour qualifier deux styles musicaux.

Gajicanes	Romanes
rapide, énergique	lent, calme
(plutôt) à danser	(plutôt) à écouter
brouillon	propre, précis
droit, simple	enchevêtré, compliqué
folklore (<i>folclor</i>)	<i>lăutărie</i>
collectif	individuel
spontané, naturel	calculé, corrompu
manque de goût	bon goût

Gajicanes et *romanes* pourraient décrire une simple distinction de goûts, s'il n'y avait aussi, derrière ces termes, des références morales. La musique *gajicani* n'est pas simplement « différente » de la musique *romani*. Elle est aussi réputée plus « vraie », plus « authentique » que cette dernière.

L'opposition entre le folklore (*folclor*) et la *lăutărie* renvoie en fait à des valeurs développées depuis le début du xx^e siècle, et que le régime communiste ne fit que renforcer. Selon des principes de construction nationale partagés dans toute l'Europe, la « nation » et son « patrimoine culturel » furent liés en essence au « terroir » et à ses « autochtones⁹ ». Or, à ce jeu, non seulement les Tsiganes

9. Anne-Marie THIESSE, *La Création des identités nationales Europe, XVIII^e-xx^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Univers historique », 1999 ; Lucian BOIA, *Două secole de mitologie națională*, Bucarest, Humanitas,

ne devinrent jamais des « autochtones », mais en plus, ils n'étaient rattachés à aucun « terroir » (contrairement aux minorités hongroises, saxone ou ukrainienne par exemple). Leur situation à l'égard du nationalisme fut en cela similaire à celle des juifs, auxquels les stéréotypes ambiants attribuaient d'ailleurs une non moins grande propension à l'entourloupe et à la corruption.

Actuellement encore, les médias emploient couramment le mot « folklore » (*folclor*) en référence aux Roumains et à d'autres minorités, à l'exception des tsiganes. En tant que « musiciens tziganes », les *lăutari* se retrouvent donc en situation de toujours jouer le folklore « des autres ». Dans ces conditions, qualifier une musique de « tzigane » n'est pas simplement un commentaire stylistique, mais aussi une évaluation morale : c'est une musique qui ne doit pas son efficacité émotionnelle à son enracinement dans la « tradition autochtone », mais à la ruse et aux talents de manipulateurs des musiciens.

La ruse est en effet un point de rencontre entre le stéréotype général sur les Tsiganes que j'évoquais tout à l'heure, et les compétences nécessaires au musicien professionnel. En général, dire ce que les gens veulent entendre, les manipuler, leur faire ressentir des choses qu'on ne ressent pas soi-même, tout cela participe d'une mauvaise réputation, et suscite une certaine appréhension. Mais en musique, les mêmes qualités peuvent être valorisées : jouer ce que les gens veulent entendre, tout en les surprenant en les distrayant, agir efficacement sur leurs émotions, c'est à peu près tout ce qu'on demande à un musicien professionnel lorsqu'on l'embauche pour animer une fête.

ÊTRE UN VOLEUR MALIN

En discutant avec les *lăutari*, il est possible de suivre cette dimension morale de la musique au cœur des interactions musicales. Les mêmes mots qui, partout en Roumanie, servent à qualifier des interactions entre humains sont repris, par les musiciens professionnels, afin de désigner des opérations

1990 ; Speranța RĂDULESCU, *Peisaje muzicale în România secolului xx*, Bucurest, Editura muzicală, 2002.

musicales. Deux d'entre eux sont particulièrement intéressants : *ciorănie* et *șmecherie*.

Autant le vol (*cioripe*) est réprouvé à Zece Prăjini – village tsigane susmentionné –, autant on y admire la *ciorănie*. Les villageois expliquent que les deux mots sont construits sur la même racine : *cior*, le voleur en langue tsigane. Toutefois, quelques subtiles différences démarquent le *cior*, qui fait des *cioripe*, du *cioran* qui, lui, fait des *ciorăanii*. Ainsi le *cioran* :

- [...] ne commets pas de vol au sens pénal : pas d'effraction ni de pickpocketisme. Il convainc les gens de lui donner ce qu'il désire, ou de le lui vendre à un prix dérisoire. Il escroque, exploite, mais évite d'enfreindre la loi.

- Il est raffiné : il ne se bat pas, mais manipule, au besoin, quelqu'un d'autre pour l'amener à se battre à sa place.

- S'il ment, il le fait de façon habile. Habituellement, on ne s'en rend pas compte. Si toutefois cela arrivait, il parviendrait à se disculper et on ne pourrait rien lui reprocher.

- Il sait lier les amitiés qu'il faut pour parvenir à ses fins. Pour cela, il s'appuie sur sa capacité d'empathie, qui lui permet de comprendre ce que les autres ressentent. On dit de lui qu'il « se glisse sous la peau des gens » (*se bagă sub pielea omului*).

Au bout du compte, il est donc « coupable », car menteur, hypocrite et escroc. Ce n'est pas simplement un homme intelligent. Mais il sait faire disparaître les preuves, taire les témoins et au besoin, faire porter à d'autres la responsabilité de ses actes.

En français, le *cioran* pourrait être un « malin », terme qui rend assez bien le mélange d'habileté, d'ingéniosité et de perversité qu'implique le mot tsigano-roumain. *Șmecherie* est un terme sémantiquement proche. Ses connotations morales sont moins fortes, mais il ouvre davantage vers une dimension esthétique. Le dictionnaire le fait dériver du germanique (ou de yiddish) *geschmack*, « le goût ». Actuellement, il est parfois employé pour qualifier un style vestimentaire, musical, langagier, qu'on pourrait qualifier de « roublard » ou de « rusé ». Les mauvais

garçons par exemple parlent *șmecherește*, les filles aguicheuses sont *șmecherite* et ainsi de suite.

Ciorănia et, encore plus, *șmecheria* ne s'appliquent donc pas uniquement aux rapports entre personnes. Ils désignent notamment aussi une manière de pratiquer la musique. Dans une fête, les musiciens professionnels sont, en principe, au service des auditeurs. Néanmoins, parallèlement et de manière plus subreptice, ils exercent aussi, sur ces derniers, une forte influence. La situation des *lăutari* par rapport à leur public oscille constamment entre soumission et domination. Si le second aspect est plus discret dans les commentaires des acteurs, il n'en est pas moins essentiel à la réussite de l'interaction.

Car, au fond, payer des musiciens professionnels n'a de sens que si on se laisse aller à ressentir, entre leurs mains, les émotions qu'ils veulent vous insuffler. Tous les musiciens expliquent qu'ils ont des « trucs » pour contourner les éventuelles résistances et ouvrir le chemin de la manipulation. Dans la bouche de N. A. par exemple, lui-même *lăutar* (d'origine roumaine) : « Ces trucs-là [les "trucs" typiques des *lăutari*], ils atteignaient le cœur, l'âme, tu chatouillais l'auditeur. Parce que sinon, quand tu lui jouais une pièce comme ça, simple... [c'était moins bien] ». Dans cet entretien, N. A. se rappelait des concours folkloriques du régime communiste, et de la manière dont y étaient jugées les « astuces » des *lăutari* : tantôt réprouvées par les juges – car « corruptrices » du folklore « authentique » – elles pimentaient aussi, pour le public, des mélodies autrement trop fades ou trop rustiques. Cette force de persuasion qui émane des musiciens professionnels a aussi été décrite par les folkloristes roumains, en termes parfois positifs d'ailleurs. Sous la plume d'O. Bârlea par exemple : « Du *lăutar*, en même temps que la mélodie, émane une certaine force, une sorte d'impulsion (*imbold*), qui contribue de façon significative à l'homogénéisation du groupe de danseurs, l'assujettissant, en quelque sorte, à une volonté unique¹⁰.

Cette force de persuasion n'est pas inconnue des auditeurs. C'est, au contraire même, l'une des raisons pour lesquelles on

10. Ovidiu BÎRLEA, *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucarest, Cartea Românească, 1982, p. 110 (ma traduction).

embauche des *lăutari* : ils réussissent à animer une assemblée là où d'autres échoueraient. Les *lăutari* ne « mentent » donc pas vraiment sur la nature de l'interaction. Le fait qu'ils jouent un jeu entre séduction et manipulation est assez clair pour les convives. Mais pour réussir, ce jeu doit rester en partie caché. Le vocabulaire de la ruse et de la malice peut désigner cette attitude générale. Il désigne aussi certaines opérations musicales, qui accroissent la force de persuasion de ce qui est joué. C'est sur ces dernières que nous nous pencherons à présent.

Exemple : Sârba de la Buruienesti – deux variantes, avec et sans *ciorăni* :



Figure 1a: Sârba de la Buruienesti jouée à la clarinette par Costică, chef de fanfare. Entourées : quelques « ruses » qui font selon Costică la différence avec la version de son fils 1b.



Figure 1b : Sârba de la Buruienesti jouée à la clarinette par Mihai, fils de Costică. Entourés : quelques passages qui selon Costică pourraient être plus « rusés » comme dans sa version 1a.

Les ruses et malices des musiciens peuvent être mises en évidence par des méthodes à la fois expérimentales et « écologiques » du point de vue ethnographique. Pour cela, il importe cependant de distinguer d'abord la notion d'expérience de ce qui est souvent présenté comme son corolaire : un environnement contrôlé permettant d'étudier de manière quantitative l'interaction d'un petit nombre de variables. Dans une expérience de laboratoire, il est en effet courant de présenter à un nombre conséquent de sujets des tâches soigneusement calibrées. L'objectif est alors de comparer les effets de quelques variables cibles « toutes choses égales par ailleurs ».

Roy d'Andrade rappelait cependant que l'expérience, en tant que démarche épistémique, ne requiert aucunement de suivre une telle méthode comparative.

Actually, an experiment does not require laboratories or apparatus or unusual conditions. An experiment requires three elements : first, an idea or proposition about certain things or events ; second, a way to relate these things or events to operations and observations that can be made on something ; and third, the power to determine which things at which times will have the operation done to them¹¹.

En d'autres termes, faire une expérience, cela peut être aussi simple que de poser une question afin de tester une hypothèse. Ceci implique que la question ne soit pas destinée à obtenir d'autrui des informations, mais à vérifier l'état de ses représentations mentales :

A question, put to discover if somebody believes something or feels some way about something or intends to do something, makes a very simple *experimental operation*¹².

Nous menons en fait quotidiennement de telles expériences pour déterminer l'état intérieur de nos semblables. Rendre ces

11. Roy D'ANDRADE, « Cultural meaning systems », in *Culture theory: Essays on mind, self and emotion*, SHWEDER & LEVINE (dir.), Cambridge CA, Cambridge University Press, 1984, p. 88-122.

12. *Ibid.*, p. 107, souligné par l'auteur.

opérations conscientes et les systématiser en fonction d'un objectif scientifique est une manière simple de construire une démarche expérimentale sur un terrain anthropologique. Par ailleurs, dans une optique de falsification (plutôt que de validation) des hypothèses, de telles expériences ne demandent pas d'accumulation statistique pour être significatives.

Ces expériences aboutissent à d'autres sortes de résultats que celles menées en laboratoire. Ils sont moins précis et leur capacité de prédiction est, en conséquence, également moindre. Néanmoins, ils sont également plus «écologiques», reflétant avec une plus grande acuité les conditions réelles des opérations cognitives menées par les individus dans leur cadre de vie habituel. Ce bénéfice épistémique ne devrait pas être sous-estimé. D'une part, en anthropologie, le cadre dans lequel les sujets mènent habituellement leurs opérations cognitives est souvent inhabituel pour l'observateur. Pour construire des tâches et un environnement d'expérience artificiels, il faut déjà une certaine familiarité culturelle qui permette d'imaginer quels paramètres pourraient être pertinents et lesquels peuvent être laissés de côté sans conséquence. Par ailleurs, et de façon plus générale, l'expérience laborantine en sciences cognitives est elle-même limitée par ses postulats de départ. Elle découle en effet largement des paradigmes de l'intelligence artificielle, qui supposent que les fonctions cognitives seraient des propriétés internes aux individus¹³. Si en revanche on choisit d'éviter les hypothèses *a priori* sur la nature et l'extension des fonctions cognitives incarnées dans les individus, il faut partir d'une observation de leurs comportements dans les environnements riches et complexes qui sont les leurs, et ne mettre «dans la tête» que ce qui ne peut être expliqué par les propriétés de ces environnements. C'est l'utilité d'une «ethnographie cognitive¹⁴». L'expérimentation n'en est pas pour autant exclue, dès lors que cette dernière est détachée de l'idée d'un environnement artificiel et d'un traitement quantitatif des données.

13. Edwin HUTCHINS, *Cognition in the wild*, Cambridge MA, M.I.T. Press, 1995, p. 353-374.

14. *Ibid.*, p. 371.

En l'occurrence, pour cerner les mécanismes de la ruse musicale, j'avais commencé par faire écouter des enregistrements à des auditeurs experts, en leur demandant d'y repérer lesdites « ruses » (*șmecherii*) et malices (*ciorânii*). Ces entretiens étaient à leur tour enregistrés, ce qui permit plus tard de superposer les commentaires avec une représentation graphique de la performance.



Figure 2 : extrait d'une *bătută* jouée au saxphone.
En réécoutant l'enregistrement le saxophoniste signala
comme une « ruse » le passage entouré.

La représentation graphique elle-même demandait cependant une procédure de validation spécifique. La musique des *lăutari* évolue sur des rythmes et des échelles communes avec la musique classique occidentale. Aucun problème donc ici (contrairement à ce qui peut être le cas pour d'autres traditions) à ce que l'on utilise la notation solfégique. Néanmoins, savoir *quoi* transcrire était souvent difficile à déterminer. Dans le jeu des fanfares notamment, la mélodie est jouée par quatre ou cinq instruments à la fois. Ces trompettes, clarinettes et saxophones jouent en hétérophonie, c'est-à-dire qu'ils suivent plus ou moins le même parcours, mais avec des décalages, des ornements différents, des pauses de respiration alternées. En pratique, il y a rarement deux de ces instruments qui jouent exactement la même chose au même moment. Comme leurs lignes sont malgré tout très proches, il est difficile de les séparer à l'oreille pour les transcrire individuellement (l'impression d'une profusion vivace est d'ailleurs l'un des charmes du jeu de fanfare d'après les auditeurs locaux). Pour représenter ces mélodies graphiquement, il fallait donc en faire une sorte de « moyenne ».

Dans un premier temps, je fis cela « au jugé ». Aucun outil d'analyse automatique ne permet en effet de transcrire de façon fiable une hétérophonie. Écoutant l'enregistrement au ralenti, j'essayais de noter, non pas directement ce que j'entendais, mais ce que je pouvais en fredonner. Le fredonnement est en effet une méthode efficace pour réduire une profusion sonore à une monodie.

Néanmoins, il fallait vérifier si le parcours mélodique « médian » qui me semblait émerger était également celui que les *lăutari* entendaient. Comme aucun d'eux ne lisait la notation solfégique, nous ne pouvions discuter directement sur les transcriptions. Pour contourner cette difficulté, j'utilisais le synthétiseur inclus dans le logiciel de notation. Cette méthode avait déjà été utilisée par J. Bouët, B. Lortat-Jacob et S. Rădulescu¹⁵ pour tester certaines hypothèses d'analyse avec des *lăutari* au nord-ouest de la Roumanie. En l'occurrence, mon logiciel jouait l'épure transcrite, avec un son artificiel, mais précis (j'avais choisi un son imitant le « piano », car cela permettait d'entendre plus clairement les attaques que les imitations de « trompettes » ou de « clarinettes » proposées par le logiciel). Les musiciens se prenaient très facilement au jeu. Le fait d'entendre l'ordinateur jouer une mélodie « du cru » à la manière d'un *lăutar* en fit sourire plus d'un. Ils signalaient volontiers les « erreurs ». J'interrompais alors le logiciel, et nous corrigions ensemble : ils fredonnaient le parcours « correct », je transcrivais, nous réécoutions, remodifions, etc.

S'il faut des guillemets aux mots « erreur » et « correct » (qui traduisent *greșeală* et *corect* dans nos conversations en roumain), c'est parce que la « correction » opérée par les musiciens relevait d'une tout autre logique que celle de la « dictée musicale ». Eux ne réécoutaient pas l'enregistrement que je m'étais efforcé de transcrire. Ils se référaient plutôt à la représentation mentale qu'ils avaient de la mélodie. Leurs corrections portaient sur des détails, mais bien souvent, le parcours ainsi « corrigé » s'éloignait de ce qui avait été effectivement joué. Lorsque je soulevais ce point, la réponse de mes interlocuteurs était simple : c'était comme cela que cela *aurait dû* être joué. De « correction » de

15. Jacques BOUËT, Bernard LORTAT-JACOB & Speranța RĂDULESCU, *À Tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, « Hommes et musiques », 2002.

ma transcription, la séance de travail aboutissait ainsi à une « correction » de la performance elle-même.

Le point le plus intéressant pour notre propos est que très souvent, les musiciens justifiaient ces améliorations par des considérations liées à la ruse (*șmecherie*) et à la malice (*ciorănie*). Ce que j'avais transcrit, et qu'ils avaient peut-être eux-mêmes joué plus ou moins ainsi, n'était pas vraiment « faux » – mais la mélodie serait plus efficace, plus stylée, plus persuasive, si on y modifiait les quelques détails qu'ils m'indiquaient. Ces séances de travail, que j'enregistrais toujours, permirent donc de « valider » les transcriptions, mais également de recueillir des explications *in situ* sur les mécanismes de la ruse musicale et sur la manière de transformer un jeu un peu « droit » en un jeu plus « malin ».

Sur cette base exploratoire, il fut possible de mener des expériences proprement dites, au sens défini précédemment. Là encore, une méthode similaire avait été éprouvée par J. Bouët, B. Lortat-Jacob et S. Rădulescu¹⁶. Au lieu de chercher à transcrire une performance réelle, je recréais des performances fictives, en recombinaut des morceaux existants, ou en les altérant par endroits en fonction de certaines hypothèses.

La musique traditionnelle de cette région (comme d'ailleurs de la plus grande partie de la Roumanie) est fortement modulaire. Les mélodies sont très fortement segmentées, par des jeux complexes de contrastes et de répétitions. Elles se décomposent en plusieurs parties (généralement au nombre de trois ou quatre), qui elles-mêmes se décomposent en ce que la musicologie occidentale nommerait des « motifs », et que les musiciens locaux appellent des « bouts » (*R. capete/Ts. șero*). Ces « bouts » sont couramment recombinautés pour créer de nouvelles variantes et, *in fine*, de nouvelles mélodies. Les raisons de varier sont multiples, allant de la nécessité pour un musicien donné, d'éviter un passage trop complexe pour lui ou inadapté à son instrument, au désir, pour les plus virtuoses, de se démarquer de leurs concurrents avec quelque chose de nouveau. Très peu de mélodies sont vraiment « stabilisées » dans la région, et le fait de les recombinaut n'était pas, en soi, quelque chose d'inhabituel. Dans un premier temps, j'avais d'ailleurs pensé présenter aux

16. *Ibid.*

musiciens mes hybrides comme d'autres transcriptions à valider. Cela s'avéra néanmoins compliqué, car la première question que tous posaient, aussi bien pour les transcriptions réelles que pour les hybrides artificiels était : « qui joue » ? Impossible de leur mentir sur ce point, au risque de répandre de fausses informations sur des personnes bien réelles. J'assumai donc en tant que telles mes recompositions expérimentales.

Celles-ci permirent de tester certaines hypothèses sur la logique de la « ruse » musicale, telles qu'elles m'étaient apparues par d'autres méthodes d'enquête (entretiens, observations, comparaisons de différentes performances...). Je me suis alors aperçu, par exemple, que contrairement à ce qu'affirment de nombreux *lăutari*, le plus grand détour n'est pas toujours le plus « rusé ». Dans certains contextes mélodiques, un chemin plus direct, mais plus chromatique, est plus « malin » (*cioranitic*) qu'une descente diatonique en escaliers (comparer par ex. les figures 1a et 1b, 3^e lignes, 2^e mesures).

Ce genre d'hypothèses se prêtait facilement à une vérification expérimentale : il suffisait de faire écouter aux musiciens deux variantes jouées par le synthétiseur logiciel et de leur demander laquelle était la plus habile.

Néanmoins, ces expériences firent également ressortir une autre donnée essentielle, qui à vrai dire minait la possibilité d'une approche plus systématique. Autant les musiciens s'entendent sur l'importance de pimenter leur jeu de ruses subreptices, autant ils divergent sur la reconnaissance concrète de ces améliorations. En cela, les « ruses » sont bien distinctes d'un changement de rythme ou d'une modulation par exemple, choses que tous les auditeurs compétents repéreront aux mêmes endroits. Cette différence éclaire à son tour la nature des mécanismes cognitifs impliqués.

Une « ruse » est par principe destinée à déjouer d'éventuelles résistances psychiques que les auditeurs pourraient opposer à l'efficacité de la musique. Le vocabulaire local est riche en expressions imagées. Dans la perspective du musicien par exemple : « Je les ai brisés » (R. *i-am spart* / Ts. *porabghiom-len*), « j'en ai fait du chou [haché] » (*i-am făcut varză* / Ts. *șah kerghiom-len*), « je les ai calmés [litt. rafraîchis] » (*i-am răcorit*)... Autant de manières de signifier le succès. Des expressions équivalentes peuvent être

employées aussi bien par les auditeurs pour signifier leur appréciation, rapportée à une forme de reddition. Les « ruses » sont avant tout des effets perçus subjectivement : l'impression d'avoir été pris par surprise, « bluffé », d'être pris dans un piège de fascination. Bien évidemment, ces effets varient en fonction du contexte, de la disponibilité mentale de l'auditeur, et de son degré de focalisation sur la musique. Les « ruses » ne sont pas les mêmes selon que l'on écoute chez soi, l'après-midi, en buvant un café (conditions de la plupart de mes entretiens), ou ivre au milieu de la nuit, dans une salle des fêtes où tournoient une centaine d'autres personnes (conditions normales de jeu des *lăutari*). Et il n'est pas non plus indifférent que le musicien que l'on écoute soit une personne pour laquelle on a de la sympathie ou, au contraire, un rival. Enfin, la relation entre l'enquêteur/ethnologue et ses interlocuteurs est également déterminante. Le vocabulaire de la « ruse » est, on l'a vu, moralement connoté, avec des mots qui peuvent aussi être compris de manière péjorative. Une certaine familiarité est toujours nécessaire pour parler de ces choses.

Pour toutes ces raisons, le repérage des « ruses/malices » n'est pas vraiment prévisible, même si certaines tendances peuvent être dégagées. Lorsqu'un auditeur dit « ça, c'est une ruse », il désigne avant tout un effet subjectif déclenché par une structure sonore. Et lorsque c'est un musicien qui parle, il désigne, à l'inverse, une opération qu'il effectue dans l'espoir de déclencher un tel effet. Les expériences comme celles décrites précédemment permettent de voir comment certaines opérations musicales font naître le sentiment que la musique tente de vous prendre « à revers » (et parfois y parvient)

- chez des auditeurs connaisseurs (ce sont des musiciens professionnels),
- très coopératifs (ce sont des amis), et
- dans des moments d'écoute attentive.
- Aucune généralisation n'est possible dans ces conditions, si ce n'est sur quelques principes :
- certaines structures sonores sont interprétées par ces auditeurs comme des opérations d'insinuation et de manipulation ;

- ces structures présentent des traits similaires, mais leur saillance éventuelle dépend d'un grand nombre de paramètres contextuels ;
- pour l'auditeur qui les repère, ces structures se démarquent du reste de la mélodie comme des opérations effectuées « sur » la mélodie (idée que les « ruses/malices » n'appartiennent pas au morceau « normal »).

CONCLUSION

Le lecteur qui a bien voulu suivre jusqu'ici l'exposé pourra légitimement se poser la question : au fond, cette étude est-elle à sa place dans un ouvrage qui entend cerner les rapports entre morale et cognition ? On a pu entrevoir quelques effets cognitifs des opérations pratiquées par les *lăutari* sur le répertoire traditionnel. On a vu également comment une démarche d'ordre expérimental permettait de mieux les cerner. Mais ce faisant, a-t-on réellement parlé de morale ? Les mots comme *șmecherie* et *ciorănie* ont clairement des connotations morales. Mais qu'en est-il des opérations elles-mêmes ?

Que ce soit en Roumanie ou ailleurs, il n'y a, jusqu'à preuve du contraire, aucune raison de supposer qu'il existe des principes moraux spécifiques à la musique. Tout indique au contraire que musiciens et auditeurs reconnaissent certains schèmes d'interaction qui leur permettent d'étendre à la musique un vocabulaire dont les connotations morales sont largement établies ailleurs. Mais alors, il faut chercher ces schèmes à un niveau relativement abstrait.

Car la musique est elle-même une construction abstraite, au sens où ses structures n'ont, sauf cas particulier, pas de liens référentiels avec le reste du monde. Elles ne le représentent pas à la manière des images, et n'y renvoient pas non plus à la manière des signes. On l'a parfois décrit comme un monde d'événements purs¹⁷. C'est en tout cas un monde relativement autonome, mais qui a l'étrange capacité de canaliser les affects de ceux qui s'y

17. Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 12 ; Francis WOLFF, « Musique et événement », in *L'Animal. Littérature, arts et philosophies*, vol. 1, n° 8, 1999, p. 54-67.

plongent. L'une des principales raisons pour se plonger dans l'écoute d'une musique est en effet de modifier son flux de pensée et de vivre des émotions qu'on ne vivrait pas autrement. Or, d'une certaine manière, dans ce jeu d'influences, certaines déviations peuvent paraître plus « immorales » que d'autres. L'auditeur s'attend de toute façon à être influencé. Mais sa coopération peut être forcée (ou sa soumission acquise) lorsque celle-ci l'entraîne à l'improviste sur un chemin où il perd le contrôle de lui-même plus qu'il ne l'avait prévu. L'attention, acte délibéré (on *fait* attention) se mue alors en fascination, action subie (on *est* fasciné). C'est ce bousculement qui déborde les termes du contrat initial, qui donne à certaines variantes une dimension morale.

À cela s'ajoute la logique du « folklore » (*folclor*), conservatrice par essence, et la suspicion généralisée à l'égard des Tsiganes, qu'ils soient ou non musiciens. Candidats désignés à la ruse, éternels étrangers, ils ont toutes les chances de « corrompre » le « patrimoine » que les « autochtones » mettent entre leurs mains. On remarquera toutefois qu'ici, le chemin de la corruption est également celui du plaisir pour les auditeurs. À se demander si les « autochtones » ne délèguent pas aux musiciens tsiganes le soin de jouer leur propre musique justement parce que ces derniers sont plus à même d'y apporter des améliorations utiles, mais éthiquement douteuses. Respecter le « folklore » national, ne pas chercher à « se glisser sous la peau des gens » pour manipuler leurs émotions, c'est évidemment plus moral... mais la musique est alors tellement moins bonne !

Victor A. STOICHIȚA (CREM-LESC/CNRS)