

Comité de rédaction de - tabou -

Laurent Aubert
Danielle Buyssens
Jérôme Ducor
Geneviève Perret

Rédaction

Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65, 1205 Genève
Tél: (+41 22) 418 45 57
Site: www.ville-ge.ch/meg
E-mail: genevieve.perret@ville-ge.ch

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition «L'air du temps»
au Musée d'ethnographie de Genève, MEG Carl-Vogt, du 13 mars
au 30 décembre 2009.

© 2009, Musée d'ethnographie, CH-Genève, www.ville-ge.ch/meg
© 2009, Infolio, CH-Gollion, www.infolio.ch
Conception graphique: Atelier B/ Christian Bili, Genève

ISBN 978-2-88474-232-0

— TABOU —

MÉMOIRE VIVE

Hommages à Constantin Brăiloiu

sous la direction de Laurent Aubert

infolio

MEG

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE
DE GENÈVE

CONSTANTIN BRĂILOIU ET LA CRÉATION MUSICALE COLLECTIVE

Victor A. Stoichiță

La musique savante européenne a introduit une distinction qui, pour de nombreux mélomanes, semble aller de soi: d'un côté, la «composition», comme création de nouvelles «œuvres», de l'autre l'«interprétation», comme réalisation des œuvres *in situ*. Cette distinction est intimement liée au développement de la notation, et en particulier à sa capacité de servir d'intermédiaire entre les idées de l'un et le jeu des autres.

Les premiers ethnomusicologues furent troublés de ne pas retrouver, dans les musiques de tradition orale, cette répartition des rôles à laquelle les avait accoutumés la tradition classique. Les musiciens traditionnels paraissaient toujours «interpréter», avec plus ou moins de variations, des musiques préexistantes. Mais d'où pouvaient provenir ces dernières? Parler de «compositeurs traditionnels» semblait heurter le bon sens et, de toute façon, même en les cherchant bien, de telles individualités restaient introuvables. L'imagination musicale était-elle plus bornée dans les sociétés de tradition orale? Ou bien l'absence de «compositeurs» n'était-elle due qu'à l'absence d'un statut socialement reconnu? Une communauté humaine pouvait-elle créer, collectivement, des formes musicales? Et si oui, de quelles manières?

La querelle

Ces questions suscitaient de vifs débats dans la première moitié du XX^e siècle, et Brăiloiu s'en fit plus d'une fois l'écho. En 1949, il résumait les positions des deux camps en présence:

«Et nous voilà au cœur de la grande querelle qui, plus que toute autre, divise les folkloristes et ne cessera pas de sitôt de les diviser: le problème de la création demeure le thème de leurs controverses les plus vives et parfois les plus confuses.

L'incertitude, ici, est double.

Tout d'abord, conçoit-on un acte créateur non localisé, une collaboration universelle, en quelque sorte tacite, à une même œuvre, un cerveau innombrable travaillant comme un organe unique?

Assurément non, répond-on de ce côté de la barricade: la mystique seule peut imaginer pareil mécanisme, ou plutôt y croire aveuglément, mais la saine raison s'y refuse. Ce n'est pas la masse tout entière qui crée, mais seulement quelques personnalités bien douées [...] agissant, pour ainsi dire, en qualité de mandataires de l'ensemble dont ils sont issus: celui-ci recueille leurs trouvailles et les propage.

À quoi Bartók, expert éminent, rétorquera: il n'y a absolument aucun indice que des individualités paysannes (*Bauern-Individuen*) aient jamais inventé des mélodies, ce qui d'ailleurs s'expliquerait malaisément du point de vue psychologique.¹

1. C'est dans l'introduction de son ouvrage consacré aux chants des paysans hongrois que Bartók développe sa théorie de la créativité populaire. Le livre fut publié d'abord en hongrois, en 1924, mais c'est par l'édition allemande de 1925 que Brăiloiu en prit connaissance.

Deuxième question (déjà effleurée, car tout ici se tient): quelles que soient les modalités de leur manifestation, le peuple possède-t-il, oui ou non, des dons créateurs?

Pour les devanciers romantiques et leur descendance aucun doute [...].

Nullement, réplique l'école qui se veut réaliste. Tout art a sa demeure aux sommets de l'édifice social, d'où il filtre lentement vers les profondeurs, pour y prolonger, réduit à ses rudiments, une vie obscure [...].»

(BRĂILOIU 1973: 67-68 [1949: 281-282])

Un regard contemporain pourra trouver quelque peu antipathique cette école «réaliste», qui réserve la création pure aux musiciens savants et ne reconnaît aux autres que des variations plus ou moins inspirées. Cette hypothèse découle sans doute d'un préjugé «de classe», mais certainement aussi des difficultés pratiques liées à l'identification de compositeurs individuels dans les musiques traditionnelles. Dans le même article, Brăiloiu raconte plusieurs opérations de terrain où il tenta de trouver les inventeurs de mélodies apparues récemment, dans tel ou tel village... mais rentra toujours bredouille! Tantôt les mélodies censément nouvelles s'avéraient n'être que des variantes sur des airs préexistants, tantôt c'était leur genèse qu'il était impossible de retracer, entre idées empruntées et adaptations novatrices. C'est pour avoir accumulé de telles tentatives infructueuses que les «réalistes» soutenaient la théorie des biens culturels déchus (*gesunkenes Kulturgut*).

Cette hypothèse paraît aujourd'hui dépassée, à ceci près que l'usage du mot «compositeur» reste, dans les faits, réservé aux musiques savantes.

Contrairement à Bartók, Brăiloiu ne se comptait pas au rang des «réalistes» (du moins pas au sens exposé à l'instant). D'un autre côté, il lui était également difficile de faire sienne

la position «romantique», qui supposait un génie populaire diffus. L'enjeu s'étendait au-delà de la manière de concevoir la créativité musicale dans les milieux paysans. Il englobait le statut à donner aux musiques elles-mêmes: fallait-il voir le répertoire d'une communauté comme un ensemble d'œuvres distinctes, ou comme une simple collection de possibles, plus ou moins éphémères, résultant du maniement toujours varié d'un même système musical?

Brăiloiu aborde ces questions dans deux articles, à dix ans d'intervalle. L'un, cité précédemment, est «Le folklore musical» (1949), l'autre «La création musicale collective» (1959). Leur comparaison permettra de faire ressortir l'évolution de la pensée de leur auteur, mais également de rappeler ce débat, quelque peu oublié depuis lors, mais dont les questions fondamentales conservent une part d'actualité.

L'archétype idéal

En 1949, Brăiloiu pensait pouvoir identifier, derrière la variété des musiques paysannes, des «archétypes idéaux».

«À défaut de tout texte irrécusable, force nous est d'admettre que nous ne recueillons jamais que des variantes et que, dans l'esprit des chanteurs, vit, d'une vie latente, un archétype idéal, dont ils nous offrent des incarnations éphémères.

Il nous importe de trouver les propriétés essentielles de cet archétype, qui n'en serait pas un s'il était licite d'en déguiser simultanément tous les éléments. Il est à présumer, par conséquent, que les piliers de sa charpente ne seront pas touchés par l'improvisation, alors qu'elle se donnera libre cours là où elle n'altère aucun des traits qui rendent le modèle abstrait reconnaissable.» (1973: 105-106 [1949: 319-320])

C'est pour dégager les archétypes de cette sorte que Brăiloiu propose la méthode synoptique de transcription (fig. 1 p. 78-79). L'opposition entre le pluriel des chanteurs et le singulier de l'archétype ne laisse aucun doute sur la signification culturelle – et non simplement psychologique – attribuée à ce dernier. Assignant des limites à la variation, ces archétypes latents et collectifs font figure d'œuvres, au sens classique du terme, à ceci près que leur partition ne serait pas (encore) écrite.

Pourquoi les paysans auraient-ils le souci que des archétypes restent reconnaissables? En 1949, la réponse de Brăiloiu engage la définition même de la musique «populaire». Ce qui distingue cette dernière de la musique savante est, explique-t-il, son efficacité.

«N'est donc populaire, dans la rigueur de l'acception, qu'une musique étroitement associée à la vie matérielle des hommes, dépourvue d'autonomie, sujette, mais douée de pouvoirs surnaturels. Capable d'agir sur les conditions premières de l'existence, elle est, par là, affaire de tout un chacun, propriété collective, dont il importe de préserver l'intégrité et l'efficacité. À tous les stades de son évolution, la foi en sa puissance se perpétuera dans le peuple, sous la forme d'un conservatisme obstiné à l'endroit non seulement des biens de tradition, mais tout autant des emprunts qu'il fera à la culture citadine.» (*ibid.*: 115 [329])

Une musique étroitement associée à la vie matérielle ne pose aucun problème de principe. À la suite de Brăiloiu, les ethnomusicologues ont confirmé à maintes reprises qu'il est souvent difficile de la distinguer des enjeux spirituels, économiques, rituels ou politiques qui la déterminent et qu'elle supporte. En revanche, le mélange entre «évolution» et «conservatisme obstiné», introduit dans la dernière phrase,

Bocet

1. 192

(1.1)

e Lus-cre dra-gă și mări dra-gă, e Lus-cre dra-
 e Io m'am dus-și iar am vent-u, e Io m'am du-
 e Nu te-ai so-co-tit mări bi-ne, 27 e Nu te-ai so-
 e Ca să scum-un ră-vă-se-lu, 27 e Ca să scum-
 a Pân la so-tul meu să-l duc-ți, e Pân la so-
 e Și so-tu te vâin-te-ba, e Ce mări bi-
 a Da nor-țu-țu ta-re bgi-ne, e Da nor-țu-
 e Lus-cre dra-gă și mări dra-gă, e Că so, Lus-
 e Și te su-am nă la mun-te, 27 e Și te-a-du-
 e Și te su-am nă pe coar-tă, e Și te su-

gă și mări dra-gă, Lus-cre noi, har-ni- cu noi-u,
 e și iar am vent-u, - Da tu te-ai mări so-co-tit-u?
 e co-tit mări bi-ne, - Să mergi, Lus-cre pân la mări-ne, 27
 e un ră-vă-sel-u, - Ră-vă-sel u slo-ve dulc-ți,
 e Pân la mări să-l duc-ți, - Lus-cre dra-gă și mări dra-gă
 e Că pe-a-r-țea, Ce mări ta-că pe-a-r-țea.
 e Că pe-a-r-țea, Da ca so-tu nă te ni-me. 27
 e Lus-cre, de sti-am, Să la mun-te te su-am-u
 e Că pe-a-r-țea, Și te-a-du-țu în cur-te,
 e Că pe-a-r-țea, Și te-a-du-țu în cur-te,
 e Că pe-a-r-țea, Și te-a-du-țu în cur-te, a-ca-să

figure 1

est plus difficile à comprendre. Au-delà de l'oxymore quelque peu troublante, la définition de Brăiloiu paraît bien restrictive, au regard des musiques que lui-même étudia.

Il pensait peut-être alors à ses travaux sur les lamentations des paysans de Drăguș et de l'Oaș (BRĂILOIU 1932, 1938), sur les chants de passage vers l'au-delà (BRĂILOIU 1936a) ou sur telle fête théâtrale liée aux fêtes de Noël (1936b). Mais ses articles fondamentaux sur la rythmique enfantine (1956), le *giusto syllabique* (1952), le rythme *aksak* (1951), les systèmes pentatoniques (1955) ou encore la métrique des vers chantés (1954) sont des thèmes plus larges, qui recouvrent un éventail de musiques où le populaire «dans la rigueur de l'acception» (comme il l'écrit) fait figure de cas parmi d'autres.

Les monographies de Brăiloiu dénotent une ouverture d'esprit comparable. Entre 1929 et 1932 par exemple, il entreprend de décrire exhaustivement ce qui se chante dans un petit village nommé Drăguș, au pied des Carpates (BRĂILOIU 1960). L'enjeu et la méthode sont avant tout sociologiques. Il s'agit de recenser les mélodies chantées par les habitants et d'estimer, pour chacune, sa vitalité. Pour cela, Brăiloiu demande dans un premier temps aux principaux chanteurs et chanteuses de lui faire part de toutes les chansons qu'ils connaissent. Il recueille ainsi des airs qu'il estime anciens, mais également des rengaines à la mode, des romances, des chansons plus ou moins patriotiques... Dans un second temps, il convoque un panel représentatif de «cobayes» (comme il les appelle avec humour) et soumet à chacun d'eux chacune des mélodies recueillies au préalable, en lui demandant si il/elle la connaît. La démarche est systématique, le panel établi par un démographe, et les seuls airs écartés de l'enquête sont les lamentations. Or ce sont précisément elles qui correspondent le mieux à la définition du «populaire», telle que Brăiloiu la formulera en 1949 dans le passage cité précédemment.

Cette définition n'est donc manifestement pas celle sur laquelle le savant engageait ses propres recherches. Elle est en revanche nécessaire au modèle qu'il développait dans cet article: pour pouvoir supposer des piliers de charpente derrière le foisonnement des variantes, il faut que quelque chose en garantisse la solidité. La foi en une efficacité surnaturelle de la musique est bien de nature à remplir ce rôle... Mais, en fin connaisseur du monde paysan, la solution ne satisfait Brăiloiu qu'à moitié. C'est sans doute ce qui le conduisit à proposer, dix années plus tard, un autre modèle de la créativité populaire.

Théorie de la création musicale collective

D'une rhétorique plutôt rusée (et compliquée), les «Réflexions sur la création musicale collective» (1959) ont sans doute trop peu retenu l'attention des successeurs de Brăiloiu. Cet article fut le dernier que le savant roumain écrivit, et il ne parut d'ailleurs qu'après son décès. Comme dans «Le folklore musical», l'auteur commence par dresser un tableau de la polémique qui divise les folkloristes européens: d'où viennent les mélodies populaires? Sont-elles des œuvres collectives, anonymes, émanations peut-être d'un esprit des peuples? Ou bien sont-ce des biens culturels déçus, créés par des auteurs savants et propagés, par un moyen ou un autre, jusque dans les campagnes?²

2. Une troisième alternative serait logiquement possible: dans le milieu rural, il y aurait des créateurs individuels, capables de produire des œuvres proprement nouvelles, tout comme il y en a dans la musique savante... Mais les «réalistes» comme les «romantiques» n'évoquent cette possibilité que pour la rejeter; nul ethnographe n'est parvenu à trouver un tel «génie» dans les sociétés paysannes.

Dans les deux articles, Brăiloiu reconnaît que l'image d'un cerveau créateur, distribué entre les membres d'une communauté, est difficile à concevoir. D'un autre côté, il n'a aucun mal à contredire, preuves à l'appui, la théorie des «biens déchus». D'ailleurs, note-t-il, si influences il y eut, celles-ci furent dans les deux sens, la musique savante ayant imité la musique paysanne au moins autant que l'inverse.

Pour sortir de l'aporie il faut, explique Brăiloiu, renoncer à distinguer l'œuvre de ses réalisations:

«Sans l'aide d'un écrit, le créé ne saurait durer que par le consentement universel de ceux qui le gardent, lui-même conséquence de l'uniformité de leurs goûts. L'œuvre orale n'existe dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté: leurs vies se confondent [...] cette œuvre n'est pas une «chose faite» mais une chose «que l'on fait» et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent d'un poids identique dans la balance du jugement. C'est dire également que l'instinct de variation n'est pas simple rage de varier mais suite nécessaire du défaut d'un modèle irrécusable.» (BRĂILOIU 1973: 142 [1959: 88])

En dix ans, l'archétype et ses piliers de charpente se sont transformés en une «chose que l'on fait et refait perpétuellement», sans «modèle irrécusable»³. Certes, dans les sociétés

3. Brăiloiu est ici proche de la manière dont les paysans roumains eux-mêmes utilisent le verbe «faire» (*a face*). Contrairement au français, la langue roumaine est réticente à ce qu'on «fasse» de la musique. Cette dernière se joue ou, plutôt, se «chante» (*se cântă*). En revanche, il est courant de «faire une mélodie» (*a face o cântare/melodie*), expression qui recouvre un éventail de comportements allant de l'imitation la plus stricte à la fantaisie la plus libre.

traditionnelles, la musique ne s'éparpille pas dans n'importe quelle direction. Mais pour expliquer cela, il n'est plus nécessaire d'attribuer aux paysans une croyance naïve en une efficacité surnaturelle des formes musicales. En 1959, Brăiloiu n'explique plus ceci en supposant que les paysans croient à une efficacité surnaturelle des formes musicales. La relative stabilité de ces dernières ne repose plus sur le «conservatisme obstiné» mais sur une force d'un autre ordre. C'est ainsi que Brăiloiu revient, au terme de son article, à la notion de «création collective».

«Que l'on se méprendrait en entendant par [création collective] le pouvoir de tirer du néant une *res facta* sans pareille: c'est ce qui vient d'être longuement dit. La question est de savoir si des prédilections collectives peuvent porter une pluralité humaine vers tels artifices permis par un système, plutôt que vers d'autres et si cette pluralité est à même d'en faire, en les épuisant, la matière de structures plus ou moins stables, pouvant passer, à nos yeux, pour un objet distinct. Il n'y a pas lieu d'en douter.» (*ibid.*: 146-147 [92-93])

Ce qui explique la stabilité des formes musicales n'est donc plus la règle ou le conservatisme, mais la prédilection. Les archétypes apparaissent moins comme des réalités latentes que comme des effets d'optique. En orientant l'attention vers les «prédilections collectives», les modèles et archétypes se dissolvent presque. Ce n'est qu'«à nos yeux» que le recouplement serré de multiples variantes peut passer pour

Peu de termes permettent de distinguer entre ces deux extrêmes. Dans le parler populaire, aucune limite conceptuelle ne sépare une «composition» d'une «interprétation», ou d'une «variation» plus ou moins improvisée (cf. STOICHIȚĂ 2008).

un objet distinct. Aux yeux des musiciens aussi, sans doute, que Brăiloiu dépeint cherchant à sauvegarder désespérément un bien impalpable. Mais en réalité, de tels objets n'existent pas, et chaque musicien a en tête un modèle sensiblement différent de celui des autres. Aucune œuvre, donc, à la partition tacite, mais des principes esthétiques qui s'expriment en quelques types musicaux remarquables.

On a souvent retenu l'article de 1949 («Le folklore musical») comme un reflet de «la» pensée de Brăiloiu. J'ai tenté de montrer pourquoi ce texte simple et peu risqué avait pu sembler inabouti à son auteur, en particulier sur le thème de la créativité. La solution qu'il proposa dix ans plus tard invite à une réflexion plus profonde et plus radicale. Là où nous cherchions des structures abstraites communes, Brăiloiu nous invite à voir plutôt des effets d'optique. Là où nous cherchions des règles contraignantes, Brăiloiu invoque des prédilections collectives.

Si la découverte d'archétypes engage, en premier lieu, l'analyse musicale, le paradigme esquissé par Brăiloiu au terme de ses réflexions nécessite une fine ethnographie, seule à même de discerner les prédilections collectives et de les enraciner ailleurs que dans l'arbitraire d'un «goût» culturel immanent. Ce modèle de la création collective devient particulièrement intéressant à l'heure où d'autres objets, comme les réseaux informatiques, la collaboration scientifique ou la globalisation culturelle posent des questions similaires à l'anthropologie. Les ethnomusicologues comme Brăiloiu se sont trouvés confrontés de manière précoce à des formes de créativité qu'il n'était plus possible d'attribuer aux seuls individus considérés isolément. Les termes du débat demandent parfois à être actualisés, mais ses questions essentielles inscrivent de longue date les musiques traditionnelles dans ces problématiques anthropologiques contemporaines.

Références

- BARTÓK Béla
1925 *Das Ungarische Volkslied*. Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter co. (traduction de *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924; également traduit en anglais: *Hungarian Folk Music*. Londres: Humphrey Milford/Oxford: Oxford University Press 1931).
- BRĂILOIU Constantin
1932 «Despre bocetul de la Drăguș», *Arhiva pentru știință și reforma socială* X/1-4. București: Monitorul oficial și imprimeriile statului, Imprimeria nationala, 87 p.
- 1936a «Ale mortului» din Gorj. Collection «Publicatiile arhivei de folclor» 7, București: Societatea Compozitorilor Români.
- 1936b «Vicleiul din Târgu Jiu», *Sociologie românească* 1/12.
- 1938 «Bocete din Oaș», *Grai și suflor. Revista institutului de filologie și folclor*.
- 1949 «Le folklore musical», *Musica æterna*. Zurich: M.S. Metz: 275-332 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 61-118).
- 1951 «Le rythme aksak», *Revue de musicologie*: 5-41 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 303-340).
- 1952 «Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain», *Annuario Musical VII* (Barcelone): 117-158 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 151-194).
- 1954 «Le vers populaire roumain chanté», *Revue d'études roumaines* II (Paris): 7-73 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 195-264).
- 1955 «Un problème de tonalité (la métabole pentatonique)», *Mélange d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome 1. Paris: Richard-Masse: 63-75 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 407-421).
- 1956 «La rythmique enfantine», *Les Colloques de Wégimont*. Paris/Bruxelles: Elsevier: 5-37 (réédité in: BRĂILOIU 1973: 265-299).

- 1959 «Réflexions sur la création musicale collective»,
Diogenes 25. Paris: Gallimard: 83-93 (réédité in:
BRĂILOIU 1973: 135-147).
- 1960 *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire
de Drăguș (Roumanie) 1929-1932*. Paris: Institut
universitaire roumain Charles 1^{er}.
- 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et
préfacés par Gilbert Rouget. Genève: Minkoff Reprint.

STOICHIȚĂ Victor Alexandre
2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village
tsigane de Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie,
coll. «Hommes et musiques».

BRĂILOIU REVISITÉ

L'héritage genevois de Constantin Brăiloiu

Laurent Aubert

«Ce n'est pas pour perpétuer cette diversité
que je lutte, mais pour en préserver le souvenir.»

Claude Lévi-Strauss¹

Je n'ai pas eu la chance de connaître personnellement Constantin Brăiloiu. En effet, je n'étais encore qu'un enfant à l'époque de son décès à Genève en 1958. Ce n'est qu'une douzaine d'années plus tard, alors que j'étudiais l'ethnomusicologie, que j'ai pour la première fois entendu parler du grand ethnomusicologue roumain qui, de l'avis des connaisseurs, était et demeure un des maîtres incontestés de la discipline; plus: un classique!

En 1974, alors fraîchement diplômé de l'Université de Neuchâtel et de retour de mon premier terrain au Népal, j'ai pour la première fois été engagé par le Musée d'ethnographie de Genève. J'étais chargé de mettre à jour le fichier de sa collection d'instruments de musique, qui comportait

1. Allocution prononcée en 1967 à l'occasion de la parution du deuxième volume des *Mythologiques*, citée par Aude Lancelin, «Le centenaire de Lévi-Strauss. Un indien dans le siècle», *Le Nouvel Observateur*, N° 2269, 1^{er} mai 2008.