

H O M M E S   E T   M U S I Q U E S

# *Fabricants d'émotion*

*Musique et malice  
dans un village tsigane de Roumanie*



*par*

VICTOR ALEXANDRE STOICHITA



*Société d'ethnologie*

H O M M E S   E T   M U S I Q U E S

*COLLECTION*

*DE LA*

*SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ETHNOMUSICOLOGIE*

V

# *Fabricants d'émotion*

*Musique et malice  
dans un village tsigane de Roumanie*

*par*

VICTOR ALEXANDRE STOICHITA

NANTERRE

*Société d'ethnologie*

2 0 0 8

*Le présent ouvrage est publié avec le concours  
du ministère de la Culture et de la Communication  
(Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles),  
du Centre de recherches en ethnomusicologie (CREM – LESC UMR 7186)  
et de l'université Paris X-Nanterre*

© Société d'ethnologie 2008  
ISBN 978-2-901161-85-1  
[08-03]  
ISSN 1258-2611



## AVANT - P R O P O S

CE LIVRE porte sur un type d'intelligence particulier, tel que le décrivent les musiciens professionnels d'un petit village tsigane, au centre de la région moldave. On l'appelle *șmecherie* ou *ciorănie*, termes qui se laissent traduire respectivement par « ruse » et « malice ».

Mon premier séjour dans le village, nommé Zece Prăjini, remonte au mois de mai de l'année 2002. L'ethnomusicologue Speranța Rădulescu m'avait proposé de l'y accompagner pour une courte visite. L'occasion était fortuite mais l'expérience me marqua.

À l'époque, je commençais à connaître les campagnes roumaines, en pleine mutation. Les passionnés de musique « vivante » n'y étaient pas bien nombreux. Il y avait bien sûr les vedettes d'une musique qu'on appelait « folklorique » (mais qu'on aurait aussi bien pu qualifier d'« académique » ou d'« institutionnelle »). Bien peignés, maquillés, costumés, musiciens et danseurs se pressaient sur les plateaux télévisés et les scènes de festival. Leurs prestations étaient soigneusement préparées, exécutées autant que possible en souriant, et duraient invariablement deux minutes et trente secondes.

Il serait injuste d'affirmer que ces musiques n'avaient pas de succès. Plusieurs chaînes de télévision câblée étaient entièrement consacrées à la diffusion de clips de ce genre. De nombreux Roumains aimaient sincèrement cette musique et suivaient avec intérêt les apparitions de ses vedettes. Ils s'estimaient « représentés » par elles : c'était, m'expliquait-on, la « vraie tradition authentique »... Telle qu'elle aurait dû être, sans doute, car dans les faits, les choses étaient bien différentes.

Partout, les jeunes se détournaient de la pratique musicale. Leurs parents avaient peut-être gardé les vaches en emmenant un pipeau pour tromper l'ennui, mais eux prenaient une radio ou un magnétophone. Le temps des soirées animées à la cornemuse ou en chantant ensemble était révolu. Désormais, on allait en « discothèque » (*discotecă* : le bar du village le plus souvent, avec un stroboscope, une boule à miroirs et des enceintes amplifiées).

Pour les grandes cérémonies, comme les mariages, les baptêmes ou les enterrements, on ne faisait pas appel à des musiciens folkloriques.

On leur préférait les *lăutari*, ces musiciens professionnels tsiganes qui exerçaient le métier de père en fils depuis plus d'un siècle. Eux ne s'habillaient pas en costume brodé, ne jouissaient d'aucune « authenticité » mais lorsqu'ils jouaient, ils savaient s'adapter pour émouvoir les uns et les autres, et animer la fête aussi longtemps que nécessaire.

Un nombre important de *lăutari* vivait en 2002 à Zece Prăjini. Après avoir écouté deux fanfares qui répétaient en vue d'une tournée aux Pays-Bas, je passai ma première nuit dans le village à discuter, de manière contradictoire, avec le chef de l'une d'entre elles. Remplaçant les politesses habituelles, cet échange sincère, autour d'un objet qui nous passionnait tous deux (mais sur lequel nos vues divergeaient à l'époque) marqua le début d'une amitié profonde. Celle-ci s'étendit ensuite graduellement à la plupart des habitants de Zece Prăjini. Les pages qui suivent sont l'un des fruits de cette relation.

J'utiliserai principalement la forme verbale du présent. Il ne faudrait cependant pas en déduire que l'exposé se situe « hors du temps », dans l'éternel présent dans lequel on dépeint parfois les « autres ». Pour être exact, le présent de mon exposé couvrira une période allant du mois de mai de l'année 2002 (mon premier séjour à Zece Prăjini), à celui de juin de l'année 2008 (date à laquelle j'achevai ce manuscrit). Durant cette période, aucun fait extraordinaire ne bouleversa en profondeur les mentalités, les interactions ou la musique locale. Cependant, à Zece Prăjini comme partout ailleurs, l'histoire suivait évidemment son cours.

Ce livre est une version remaniée de ma thèse de doctorat (Stoichita 2007). Le lecteur intéressé trouvera dans cette dernière un certain nombre d'analyses et de documents complémentaires. En particulier, des discussions théoriques liées aux notions de système, structure, modèle ou grammaire (couramment employées par les ethnomusicologues) ont été ici laissées de côté.

Je n'aurais pu mener à bien cette recherche sans l'aide de Speranța Rădulescu. Nous eûmes de longues et fréquentes discussions, sur le village lui-même, sur les *lăutari* et plus généralement, la vie musicale en Roumanie, qu'elle appréhende avec une perspicacité inégalée. Sans sa générosité, nombre d'idées que le lecteur trouvera dans les pages à venir n'y auraient pas figuré.

J'ai également bénéficié des conseils attentifs de Bernard Lortat-Jacob, qui consacra une énergie sans faille à diriger mes recherches. En plus des encouragements et suggestions qu'il me prodiguait, nous eûmes des discussions fréquentes, sur des questions de fond. Plusieurs

#### AVANT - P R O P O S

des arguments théoriques que je développerai prirent forme dans ces échanges dialectiques.

Je bénéficiai aussi de l'effervescence intellectuelle du Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS. Plusieurs idées surgirent dans les discussions, séminaires et groupes de travail en son sein. En particulier, les échanges avec Filippo Bonini-Baraldi, Christine Guillebaud, Sandrine Loncke, Julien Mallet et Nicolas Prévot m'ont été très profitables. J'eus aussi des discussions importantes avec Emmanuel Grimaud, du Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative du CNRS, ainsi qu'avec Fanny Logeay, qui mena également des recherches de terrain à Zece Prăjini. Par ailleurs, au long de ce travail, Séline Gülgönen lut, écouta et débattit patiemment maintes idées que je lui proposai, m'aidant à y repérer les faiblesses et insuffisances.

Je remercie aussi Vincent Rioux, développeur du logiciel *esonoclaste*, grâce auquel je pus mener des analyses directes de mes enregistrements (les exemples interactifs du DVD joint en sont inspirés). De façon plus générale je bénéficiai, sur le versant technique de cette recherche, du travail de plusieurs communautés, développant des outils informatiques libres, notamment GNU-linux, L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, lilypond, kino et audacity.

Enfin, je bénéficiai du soutien actif de Catherine Candea, Victor I. Stoichita, Ana-Maria Coderch, Doina Stoichita, ainsi que des conseils de Matei Candea et Sandu Stoichita. Qu'ils en soient donc tous remerciés. Ceci étant, les erreurs de jugement et les maladresses qui pourraient subsister dans les pages à venir me sont bien sûr entièrement imputables.



## DOCUMENTS

LE DVD accompagnant cet ouvrage présente trois types de documents : des séquences sonores, des extraits filmés et des dispositifs interactifs d'écoute. Les deux premiers ne nécessitent sans doute pas de commentaires particuliers : ce sont de simples fichiers audio et, respectivement, vidéo. Les documents « interactifs » sont peut-être plus inhabituels. L'« interactivité » est en l'occurrence très simple : elle se résume à quelques « boutons » permettant d'écouter des portions particulières d'enregistrements sonores. Leur rôle est de permettre au lecteur de comparer « à l'oreille » différentes performances musicales, contournant ainsi certaines insuffisances inhérentes aux transcriptions musicales.

Les documents sont désignés dans le texte par le sigle « doc. ». Leur numéro est également indiqué dans la marge, pour permettre le retour rapide aux passages en question. Leur liste complète figure en annexe p. 203. Sur le DVD elle est accessible en ouvrant le fichier « index », à la racine du disque.

### *Sur les transcriptions musicales*

Quelles que soient les conventions adoptées pour transcrire la musique, le résultat est nécessairement une forme visuelle, abstraite et simplifiée. Elle donne lieu à des processus cognitifs bien différents de ceux qu'appellent les formes sonores, complexes, aux détails potentiellement infinis, que les musiciens manipulent habituellement. Or si, pour les Prājiniens, la bonne musique requiert ruse et malice, c'est précisément parce que dans cette complexité se cachent, parfois, des richesses insoupçonnées. Chercher à comprendre ces notions en analysant des transcriptions eût donc été une fausse piste.

Dans cet ouvrage, les transcriptions ont été utilisées simplement comme des moyens commodes pour disposer des signes, pointant vers différents segments sonores. Leur rôle est de fournir un support abstrait à la démonstration, que le lecteur est invité à suivre en écoutant, avant tout, les séquences musicales.



En tant qu'abstractions, ce que les notations transcrivent n'est pas «le» sonore mais une certaine idée qu'un auditeur attentif peut s'en faire<sup>1</sup>. Ce fait acquis, il importait uniquement que «mon» idée de la musique que je transcrivais ne soit pas trop éloignée de celle — variable, au demeurant — des musiciens et auditeurs locaux. Afin de corriger d'éventuelles «erreurs» en ce sens, je réécoutai chacune des transcriptions avec des musiciens du village<sup>2</sup>. Pour cela, j'inscrivais celles-ci à l'aide d'un logiciel de transcription et les faisais rejouer par le synthétiseur de ce dernier. Il en sortait une sorte d'«épuration», au son mince et strident mais suffisamment clair pour que mes interlocuteurs puissent repérer des endroits où quelque chose «n'allait pas».

Si cette méthode permet de s'assurer que la pièce est approximativement bien transcrite, elle ne peut en aucun cas être tenue pour une «validation». Plus d'une fois, tel musicien m'indiquait un détail, certes élégant mais qu'il était probablement le seul à jouer et que je ne parvins jamais à entendre sur l'enregistrement. Les autres musiciens à qui je posais la question étaient parfois d'accord : c'était ainsi que la pièce «se jouait» (*aşa se cântă*). Peut-être leur «écoute» différait-elle de la mienne, ou peut-être était-ce leur intérêt pour la notation qui était plus «prescriptif» que le mien. Dire qu'une pièce «se joue comme ça» (*aşa se cântă*) peut signifier, selon les contextes, (1°) «habituellement, c'est ainsi que nous la jouons» ou (2°) «en principe, c'est ainsi qu'un bon musicien devrait la faire entendre». Les deux sens ne se recoupent qu'occasionnellement. Toutefois, compte tenu de la fonction assignée aux transcriptions dans cet ouvrage — fournir un support à l'écoute analytique des documents — il était inutile de chercher à trancher entre ces deux interprétations. Pour le détail des conventions de notation, on se reportera à l'annexe p. 217.

1. Voir par exemple l'expérience célèbre menée par ENGLAND *et al.* 1964.

2. Je tentai aussi de faire «corriger» mes transcriptions par des villageois qui n'étaient pas musiciens mais les résultats ne furent pas aussi intéressants. La plupart étaient visiblement gênés de devoir porter de tels jugements de correction. Lorsque quelque chose «n'allait pas», ils peinaient à localiser le passage en question, et appelaient toujours (moitié à l'aide, moitié au secours) l'un ou l'autre des musiciens de la famille.

## CONVENTIONS LINGUISTIQUES

LES HABITANTS DE ZECE PRĂJINI sont tous bilingues. Ils parlent le roumain et une variante du tsigane. Les deux langues sont relativement éloignées. En arrivant dans le village, je connaissais bien la première mais il me fallut quelque temps pour apprendre la seconde. La plupart des entretiens cités ont donc été conduits en roumain. Les passages en tsigane sont marqués d'un « T. : » (et lorsqu'une ambiguïté était à craindre, j'ai marqué ceux en roumain d'un « R. : »).

Le tsigane utilise un système phonologique très proche du roumain. Il y a bien des différences de prononciation, mais elles sont de l'ordre de l'accent (le /c/ est plus aspiré en tsigane, le /e/ est plus fermé, etc.). Plutôt que d'introduire deux systèmes de transcription, j'ai utilisé les conventions d'écriture du roumain pour les deux langues. La plupart des caractères correspondent à un phonème unique et se lisent comme en français. Les combinaisons et exceptions sont recensées dans le tableau 1.

Si j'ai laissé de côté les subtilités de prononciation j'ai, en revanche, conservé pour les termes vernaculaires, les cas, déclinaisons et conjugaisons appropriés dans le contexte dans lequel ces termes apparaissent. Il y aura donc, en roumain, un *lăutar* et deux *lăutari*, un *Țigan* et deux *Țigani*, une *orchestră* et deux *orchestre*... Mais en *rromanes*, il y aura un *Rrom*, deux *Rroma* (et non deux Rroms), une langue *rromani* et un style *rromano*, car ce sont des mots tsiganes et que c'est de cette manière que les habitants de Zece Prăjini en forment les pluriels et les adjectifs.

Au cas où le lecteur se perdrait dans les méandres de ces systèmes de déclinaison et de conjugaison, le glossaire p. 215 devrait lui permettre de retrouver son chemin, du moins pour les termes les plus usuels. On notera aussi une autre convention, destinée à éviter certaines confusions : le mot *Rrom* (« Tsigane », en langue tsigane) et ses dérivés (*rromano*, *rromanes*, etc.) seront écrits avec deux « r », ceci afin de les distinguer clairement du mot *Român* (« Roumain », en langue roumaine) et ses dérivés (*Români*, *românește*, *română*, etc.).

Au long du texte, il sera question alternativement de « *Țigani* », « Tsiganes » et « *Rroma* ». Le premier terme est en roumain, le second

# FABRICANTS D'ÉMOTION

TABLEAU I — Graphie et phonèmes de la langue roumaine. Les lettres qui ne figurent pas dans ce tableau se prononcent comme en français.

| Graphie     | API         | Prononciation             |
|-------------|-------------|---------------------------|
| ă           | ə           | o mi-ouvert non arrondi   |
| â, î        | ɨ           | i central                 |
| ce, ci, cea | tʃe tʃi tʃa | tché, tchi, tcha          |
| che, chi    | ke, ki      | ké, ki                    |
| e           | e, ɛ        | é (mi-ouvert)             |
| ge, gi, gea | ɟe, ɟi, ɟa  | djé, dji, dja             |
| h           | h           | fricative glottale sourde |
| o           | o           | o (mi-ouvert)             |
| r           | r           | r roulé                   |
| s           | s           | ss                        |
| ș           | ʃ           | ch                        |
| ț           | ʦ           | ts                        |
| u           | u           | ou                        |

en français, le troisième en tsigane. La mode journalistique (et parfois anthropologique) préfère actuellement le troisième aux deux premiers. Le principal argument est que « *Rroma* » serait le nom que les Tsiganes se donnent à eux-mêmes. Cela n'est que partiellement vrai, puisque seuls les *Rroma* qui parlent *rromanes* emploient ce mot et encore, uniquement lorsqu'ils parlent *rromanes*. Lorsque les Prăjiniens parlent roumain ils se disent *Țigani* (à moins qu'ils ne prennent la parole dans un contexte où le « politiquement correct » — dont ils n'ignorent pas les règles — est de mise). On a aussi invoqué le fait que *Țigan* et ses dérivés ont parfois une connotation négative et discriminatoire. Cela est vrai mais le meilleur moyen de décharger un terme de ses connotations négatives est sans doute de l'employer de manière neutre, et à l'occasion positive. C'est ainsi que j'utiliserai « Tsiganes », *Țigani* et *Rroma*, en simples traductions les uns des autres.

Pour ne pas rompre la continuité du texte, la plupart des citations en langues étrangères (roumain, tsigane, anglais, allemand) sont données en traduction française. Je suis responsable de cette dernière, sauf lorsque les livres et articles cités figurent déjà traduits dans la bibliographie.

*Première partie*

LA FABRIQUE DE MUSIQUE



## CHAPITRE PREMIER

### *L'art de la feinte : introduction*

#### 1. *Tout le monde en parle*

C'est la nuit.

Un seau en plastique rouge brûle dans l'ornière du chemin. De part et d'autre du fossé se découpent des visages. Un enfant taquine le feu avec une brindille. Les yeux brillent, on bavarde. Des ombres passent sur le chemin en saluant. Certains se lèvent et s'en vont, d'autres arrivent et s'assoient. Les graines de tournesol crépitent entre les dents. Quelqu'un demande si Costel est rentré.

Costel a des problèmes. Il paraît qu'il doit 30 millions de lei à un usurier de Roman. Correction : il s'agit de 50 millions, c'est Gelu qui le lui a dit ce matin. S'il ne paye pas d'ici dimanche, il n'a plus intérêt à mettre les pieds en ville. Le pauvre ! Oui, mais c'est de sa faute aussi : s'il trafique avec Ionel... Ionel tire toujours son épingle du jeu mais Costel est plus naïf. Par exemple, la semaine dernière, il avait un mariage à Iugani mais on lui en a proposé un autre à Fărcășeni. Alors comme c'était mieux payé, il y est allé et a pris Ionel avec lui. À leur place, ils ont envoyé Radu à Iugani. Radu ? Ils sont fous ! Celui-là, on ne peut pas lui faire confiance ! Oui, mais Ionel a dit à Costel qu'il parlerait lui-même à Radu pour lui dire d'être sérieux. De toute façon, ils n'avaient personne d'autre sous la main ; qui va à Iugani pour cinquante euros ? Ça c'est vrai, même pour cent, ça ne vaut pas la peine. Et alors ? Et alors Radu y est allé, il a joué deux heures et s'est arrêté, en demandant une prime pour continuer ! Le *Gajo* lui dit : « Écoute, j'avais discuté avec Costel. On avait convenu que je lui donnais tant et je te donnerai la même chose. » Rien à faire. Soit le *Gajo* payait tout de suite cent euros, soit la fête était finie. Cent euros ? ! Il est culotté tout de même ! Ben oui, et en plus, Costel lui avait déjà donné les arrhes que le *Gajo* lui avait filées. Et alors ? Et alors le type a payé, mais maintenant il est furieux contre Costel. Gică l'a vu aujourd'hui à Roman (et le *Gajo* l'a reconnu parce qu'il avait joué au mariage de sa belle-sœur). Il lui dit : « Eh, toi, tu es de Zece Prăjini, non ? Eh ben tu diras à Costel que si je le revois à Iugani, je le brise en morceaux ». Ben oui, il a raison, s'il avait parlé avec Costel, c'est Costel qui est responsable. Mais quand-même ce Radu, quelle crapule ! Tiens, une fois il était allé jouer avec Mirel à Slobozia et...

Pour le nouvel arrivant (un ethnologue par exemple), le contact avec la rumeur de Zece Prăjini peut être très rapide. Il suffit de sortir un peu

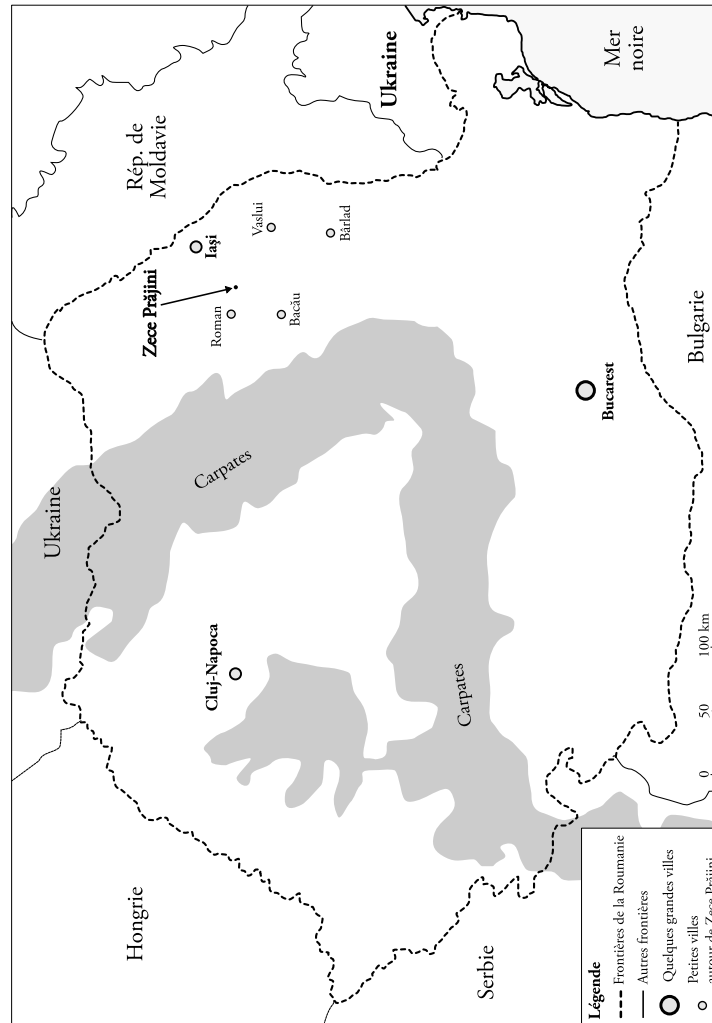
avant le coucher du soleil et de se joindre à l'un des petits groupes assis dans l'ornière du chemin. On y discute une amourette, un adultère, une brouille entre musiciens, un projet, un ouï-dire...

Ici, discuter signifie aussi bien raconter que juger et condamner et pour cela, on ne peut pas s'en tenir aux simples faits de l'actualité immédiate. Les arguments explorent le passé des uns et des autres, leurs parentés, les amitiés et conflits qu'on leur connaît ou leur soupçonne. Très vite, les histoires s'imbriquent les unes dans les autres, et les allusions aux « épisodes » précédents se multiplient. Pour comprendre, il faut se tenir informé et fréquenter, donc, les ornières de manière assidue.

Zece Prăjini est un village un peu particulier, pour deux raisons. D'une part, ses quelque six cents habitants sont presque tous *Rroma*. Habituellement, en Roumanie, les *Rroma* occupent plutôt des quartiers dans des villages roumains. D'autre part, la principale source de revenus des Prăjiniens n'est pas l'agriculture, comme dans les villages avoisinants. Ici, c'est la *lăutărie* — l'exercice professionnel de la musique — qui fait vivre la plupart des habitants.

Contrairement à la plupart des villages roumains, tournés vers l'agriculture ou l'élevage, le temps libre abonde à Zece Prăjini. Les terres des villageois sont morcelées en petits lopins. Chaque famille en possède un, peut-être deux pour les plus fortunées. On y cultive principalement le maïs, destiné à la polenta quotidienne. Derrière la maison, le poulailler, le potager, parfois un porc... L'agriculture laisse les Prăjiniens plutôt indifférents et n'occupe, en tout cas, qu'une faible partie de leur temps. Avant la chute du communisme, plusieurs villageois travaillaient à l'usine de Roman (deux kilomètres à pied jusqu'en gare de Dagâța, puis une heure en train ; deux trains par jour). Mais depuis qu'elle s'est « restructurée », la plupart ont été licenciés ou ont démissionné de leur propre chef. Rares sont ceux qui vont travailler ailleurs, chez les fermiers roumains ou à l'usine. Les conditions y sont, paraît-il, trop mauvaises. Ce sont donc les musiciens qui apportent l'argent au village.

Ce que sont exactement les *lăutari* (appelés aussi *bașabghiarea*, en *rromanes*) fera l'objet de plusieurs discussions dans les chapitres à venir. En première approche, ce sont des musiciens professionnels. Les qualifier ainsi est cependant insuffisant, car bien que professionnels eux aussi, un pianiste ou un violoniste d'orchestre, un saxophoniste de jazz ou une vedette rock, ne sont pas *lăutari* mais simplement *muzicanți*. Les *lăutari* exercent en ville ou à la campagne. Ils animent notamment



*Zece Prăjini et ses environs.*



des mariages, des baptêmes, des fêtes de saint-patron et des funérailles. Certains sont salariés par des restaurants ou des cabarets. Plus récemment, les *lăutari* donnent aussi des concerts, surtout à l'étranger. Rien ne permet alors de les distinguer des *muzicanți* si ce n'est, peut-être, leur flexibilité extrême, qui leur permet de s'adapter à toutes sortes de publics et de situations.

Ils jouent des musiques paysannes, des *cafeuri* (tangos, valse, airs de cabaret) ou des airs de discothèque<sup>3</sup>. Ils emploient pour cela des violons, des synthétiseurs, des cymbalums, des saxophones, intègrent des orchestres folkloriques, constituent de petits ensembles amplifiés, des fanfares... Si les *lăutari* forment un groupe homogène ce n'est donc ni en vertu de l'homogénéité stylistique de leur répertoire (de fait inexistante), ni en rapport aux instruments qu'ils manient.

Ils sont Tsiganes pour la plupart, au point que dans un contexte musical « *Țigan* » et « *lăutar* » sont presque synonymes (« Les Tsiganes jouaient une si jolie mélodie... », entendra-t-on dire). Hors d'un contexte musical toutefois, la synonymie disparaît puisque chacun sait que parmi les Tsiganes, seule une infime minorité exercent ce métier.

Ce qui distingue et rassemble ces musiciens est aussi une position particulière dans le réseau de relations entourant la musique. Les *lăutari* jouent sur commande, ou en vue de susciter une rémunération. Ils ne jouent pas pour leur plaisir (du moins s'en défendent-ils) mais pour celui de leurs clients. Ce sont des professionnels, qui comptent sur la musique pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leur entourage. Ils pratiquent la musique à des fins lucratives, en l'assumant pleinement, voire même en le revendiquant.

Un tel travail occupe surtout en fin de semaine. Le reste du temps, à part quelques travaux domestiques, la plupart des Prăjiniens n'ont rien à faire. Dans le village, on salue donc en demandant *so kăres?* (« qu'est-ce que tu fais? », en tzigane), à quoi la réponse habituelle — la première que j'appris en langue *rromani* — est *beșau*: « je reste », « je [me] repose ». Au-delà de l'anecdote linguistique, le temps libre abonde et avec lui, la palabre.

### *Radio-șanț*

Zece Prăjini n'a pas de « place du village ». Les maisons s'alignent en une bande que délimitent, d'une part le chemin et la voie ferrée, et de l'autre, le ruisseau. Il n'y a pas non plus de bar « du village ».

3. Une description sommaire de ces genres musicaux, répandus dans toute la Roumanie, se trouve dans le glossaire p. 211.

À l'été 2008, on comptait cinq bars-épicerie, chacun lié à une famille rivale. Plusieurs villageois évitaient donc l'un ou l'autre pour des motifs politiques.

Tout le monde emprunte par contre le chemin. Il n'y a pas, comme dans d'autres villages, des ruelles alternatives ou des raccourcis à travers les vergers. Le chemin est le lieu de passage obligatoire et un terrain neutre pour les rencontres, les discussions et les confrontations. Le soir, vers le coucher du soleil, il s'emplit de monde. Certains ont un menu prétexte : aller voir ce que fait Untel, acheter des allumettes, sortir un peu la vache de l'étable. La plupart n'en ont pas. De petits groupes se forment et finissent par s'asseoir dans l'ornière du chemin pour y discuter de façon plus confortable.

On va de l'un à l'autre. Le nouvel arrivant salue et, selon le sujet de la discussion et ceux qui sont déjà là, décide de rester ou non. C'est ce que les Prăjiniens appellent ironiquement *radio-șanț* : le long de l'ornière (*șanț*), parfaitement rectiligne, les rumeurs se répandent ainsi d'un bout à l'autre du village. À tel endroit, on apprend que x et y se sont disputés ; un peu plus loin ils se sont même battus ; ailleurs, il paraît que tout cela n'est qu'une rumeur ; encore plus loin, le conflit est clair mais c'est en fait z qui manipule x car il est jaloux de y, et ainsi de suite. C'est l'occasion d'émettre des jugements fermes sur les uns et les autres et avec la même ironie, ces petits groupes sont parfois appelés des *parlament*, *senat* ou *tribunal*. On n'y débat pas les affaires du village mais celles des villageois. L'idée de collectivité ou de communauté semble être le dernier souci des Prăjiniens. La vie des uns et des autres peut en revanche s'avérer passionnante.

#### *Rumeur et musique*

Rumeur et musique sont intimement liées à Zece Prăjini. C'est dans la première que les groupes se font et se défont. C'est là aussi que se discutent les hiérarchies musicales. Le niveau de compétence d'un *lăutar* n'est jamais évident. Il faut le voir à l'œuvre : l'entendre jouer mais aussi parler, négocier, interagir avec les convives et les autres musiciens. Certains *lăutari* ont leurs heures de gloire, d'autres traversent des moments difficiles, d'autres encore ne jouent bien que dans certains contextes, avec certains musiciens, face à certains publics... Un professionnel se doit d'avoir un avis sur la plupart de ses confrères. Faut-il accepter d'honorer des contrats avec eux lorsque l'occasion s'en présente ? À quelle part de rémunération peut-on prétendre dans ce cas ? Doit-on les inviter, les recommander, peut-on compter sur eux ? Pour

juger de ce genre de choses, on ne peut s'en remettre uniquement à sa propre expérience. Le ouï-dire charrie des anecdotes plus nombreuses et souvent plus frappantes ou « significatives ». Les comportements y sont décantés, jugés et classés. Dans la rumeur-*tribunal* de Zece Prăjini il y a donc une part non négligeable de discussions professionnelles, aux côtés des traditionnelles histoires d'amour et de jalousie qui peuplent probablement toutes les rumeurs du monde.

Le lien entre rumeur et musique apparaît aussi d'une autre manière. Il y a d'incessants conflits dans le village. Chacun a des « ennemis » (*dușmani*) qu'il tient généralement pour « pervers » (*perverși*). Leur animosité (*dușmănie*) se manifeste dans les intrigues qu'ils ourdissent et les mensonges qu'ils colportent. Ils ont parfois des mobiles précis et identifiables mais le principe général de la *dușmanie* suffit, de toute façon, à expliquer ces comportements. Les « ennemis » peuvent nuire, calomnier et jeter l'opprobre pour se rendre intéressants ou tout simplement par plaisir. On n'apprécie guère d'en être victime. Mais lorsqu'on ne fait qu'observer un conflit en cours, on peut relever et commenter en termes laudatifs (ou dépréciatifs) les « effets de manche » et la stratégie de chaque camp.

En musique aussi, il y a des « malins » (*ciorani*) et des « rusés » (*șmecheri*). Ils jouent avec des feintes, des astuces, des entourloupes ou des traits de génie. Les Prăjiniens relient explicitement ces comportements, qu'ils estiment découler d'une aptitude et attitude communes. Capter l'attention, susciter les émotions, manipuler les auditeurs, caractérise aussi bien le politicien efficace dans la rumeur villageoise, que le bon *lăutar*. Tous deux mettent en œuvre leur « ruse » (*șmecherie*) et leur « malice » (*ciorănie*). C'est sur ces modes d'action que porte le présent ouvrage.

## 2. Ruses, malices, feintes et astuces

Suivre des notions comme la « ruse » (*șmecherie*) ou la « malice » (*ciorănie*) permet de franchir sans heurts les limites (au demeurant floues) de la musique. Quand commence, en fait, l'activité professionnelle des *lăutari*? Lorsque les premières notes se font entendre? Une ou deux heures plus tard, lorsque les premiers pas de danse leur répondent? Le soir d'avant, lorsque les femmes repassent soigneusement les habits des musiciens, que ceux-ci font reluire leurs instruments et se couchent de bonne heure? Peut-être encore avant, lorsqu'ils « étudient »

(*studiază*), seuls, chez eux, les nouveaux morceaux? À moins que ce ne soit lorsque le commanditaire de la fête vient négocier le contrat?

D'après les Prăjiniens, une même forme d'intelligence est impliquée dans toutes ces actions. Elle est nécessaire pour convaincre le commanditaire de la qualité (toujours exceptionnelle) des musiciens qu'on lui propose; les habits soignés et les cuivres étincelants imposeront, d'emblée, le respect; les premières notes devront lancer adroitement la fête, et ne laisser aucun doute sur les aptitudes des musiciens; après quoi, il faudra gérer les désirs, les attentes et les émotions de uns et des autres, satisfaire les plus riches (susceptibles de pourboire) sans frustrer les plus pauvres (susceptibles de bagarre); connaître un vaste répertoire, le jouer différemment, impressionner, se démarquer des autres *lăutari*; après la fête, il faudra encore prendre garde à la manière de distribuer l'argent, à la considération affichée envers tel musicien et, dans les jours suivants, envers tel voisin (dont le frère est musicien), envers les clients et mécènes potentiels... Le point commun entre ces diverses opérations est une forme de spéculation sur les pensées, les comportements, les capacités des êtres, des instruments ou des mélodies.

#### *Un réseau sémantique*

Les termes qui suivent peuvent être plus ou moins synonymes dans le village.

|                           |                                                       |
|---------------------------|-------------------------------------------------------|
| Malin, voleur intelligent | (R. et T.): <i>cioran</i>                             |
| Voleur                    | (R.): <i>hoț</i> , (T.): <i>cior</i>                  |
| Attrapeur, accapareur     | (T.): <i>pocaitores</i>                               |
| Rusé                      | (R. et T.): <i>șmecher</i>                            |
| Mafieux, criminel         | (R.): <i>mafiot</i> , <i>criminal</i>                 |
| Pervers, hypocrite        | (R.): <i>pervers</i>                                  |
| Diabolique, fort, habile  | (T.): <i>bengano</i> (de <i>o beng</i> , «le diable») |

Les antonymes se regroupent en un autre réseau. On y trouve, entre autres:

|               |                                                              |
|---------------|--------------------------------------------------------------|
| Innocent      | (R.): <i>nevinovat</i> ;                                     |
| Bête          | (R.): <i>prost</i> ;                                         |
| Dupe, candide | (R.): <i>fraier</i> ;                                        |
| Enfant        | (R.): <i>copil</i> , (T.): <i>ohurdoro</i> ;                 |
| Blanc-bec     | (T., et propre à Zece Prăjini semble-t-il:) <i>nebecos</i> . |

Certains de ces termes sont là par métaphore ou hyperbole — c'est le cas de « criminel » ou « enfant » par exemple — mais d'autres y figurent en leur sens propre. C'est le cas de *șmecher* et de *cioran*, que l'on peut traduire respectivement par « rusé » et « malin ». Pour simplifier l'exposé,

c'est par ces deux mots que je ferai référence à l'ensemble de leur réseau sémantique.

*Les rusés et les malins*

*Șmecher* est un terme répandu dans toute la Roumanie. Pour le dictionnaire, il désigne celui « qui sait se tirer d'affaire, qui ne peut être trompé ; habile ; malin, dégourdi ; rusé, charlatan. De l'allemand *Schmecker* : « personne au goût raffiné » (Academia Română 1998). C'est à peu près ainsi qu'on l'entend à Zece Prăjini aussi. Dans le village, l'étymologie du mot (que peu de roumanophones connaissent) semble en marquer encore le sens. Le *șmecher* y est débrouillard mais il apparaît souvent aussi comme un être *raffiné*, au goût sûr mais compliqué, alambiqué et peut-être un peu pervers. Dans cette chanson récente par exemple :

*Masteratu-n șmecherie  
Nu îl are orișicine.*

*Un șmecher adevărat  
Se naște lincețiat.*

REFREN  
*Cine-i bosul, dar cine este șme-  
cherul  
Îi poartă lumea respectul.  
Se descurcă, și îi merge mintea  
bine  
Și dă plasă la oricine.*

*Cine-i șmecher de șmecher  
Are stil și caracter.  
Când face un pas în față  
Știe ce vrea de la viață.*

Le master en *șmecherie*  
Ce n'est pas tout le monde  
qui l'a.  
Un vrai *șmecher*  
Naît déjà avec sa licence.

REFRAIN  
Le *boss*, le *șmecher*  
On lui montre du respect.  
Il se débrouille, sa tête fonc-  
tionne  
Et personne n'est plus malin  
que lui.

Le *șmecher* entre les *șmecheri*  
A du style et du caractère.  
Quand il fait un pas en avant,  
Il sait ce qu'il attend de la vie.

L'action du *șmecher* résulte en une *șmecherie* ou plusieurs *șmecherii*. Maintes choses peuvent être accomplies « *șmecheriquement* » (*șmechereste*), en particulier, parler, s'habiller, danser et jouer de la musique.

*Cioran* implique une part d'immoralité que *șmecher* n'induit pas nécessairement. Si l'on traduit *șmecher* par « rusé », le *cioran* pourrait être « malin » et *ciorănie* « la malice ». Le sens de *cior* et ses dérivés est en fait assez difficile à cerner. Cette fois, le dictionnaire n'en donne pas de définition et l'usage qui est fait de ces termes dépend beaucoup des locuteurs.

Les Prăjiniens distinguent un vol « matériel » d'un autre, plus « psychologique ». Ils condamnent et répriment sévèrement le premier. Par exemple, subtiliser un téléphone portable, en le prenant simplement dans la poche de son propriétaire, serait clairement inacceptable quelles qu'en soient les circonstances. Le second type de « vol » reste condamnable mais peut susciter, aussi, une pointe d'admiration. Acheter (ou vendre) ledit téléphone à un prix excessivement avantageux... Ce n'est pas nécessairement ce qu'il y a de plus honnête, mais cela peut au moins avoir de l'élégance. C'est ce second type d'action que les Prăjiniens appellent *ciorănie*. Le *cioran* ne commet rien de proprement illicite, bien qu'il joue avec les limites de l'admissible. Pour les Roumains, le mot recouvre indistinctement les deux formes de comportement, et aucune ne vaut mieux que l'autre.

Roumains et Tsiganes n'attribuent pas la même étymologie au mot *cioran*. Les premiers le font dériver du mot roumain *cioră*, les seconds du mot tsigane *cior*.

CIOARĂ: corneille (en roumain). Fréquemment employé comme sobriquet désignant les Tsiganes. Dans cette perspective, le mot *cioran* est compris comme *cioară* + *-an*, un suffixe dont les connotations sont généralement péjoratives. *Cioran* suggère alors le Tsigane misérable, petit escroc, voleur à la tire... L'action du *cioran* résulte en une *ciorănie*, petite entourloupe sans envergure et d'un goût douteux. Les Prăjiniens rejettent catégoriquement cette étymologie.

CIOR: voleur (en tsigane). Peut s'employer au sens propre ou figuré. Dans le premier cas, c'est le voleur, tel que l'entend le code pénal. Dans le second, c'est le malin, l'ironique, le presque-escroc. À Zece Prăjini, on tend à comprendre *cioran* de cette seconde manière.

Les Prăjiniens sont unanimes: le mot « *cioran* » est construit sur « *cior* » et non sur « *cioară* ». Ce faisant, ils rapprochent eux aussi *ciorănie* et tsganité, puisque *cior* est un mot tsigane. Mais à Zece Prăjini, loin d'évoquer la misère, il suggère plutôt l'astuce victorieuse.

À écouter parler les villageois, les êtres les plus *ciorani* qu'ils connaissent sont précisément leurs voisins, leurs parents, parfois même leurs enfants. Cette connaissance repose toujours sur des expériences personnelles plus ou moins amères.

À l'été 2002, deux frères, trompettistes l'un comme l'autre, se disputaient une place unique dans la fanfare Ciocărlia, qui avait un certain succès à l'étranger. La dispute s'étendit de proche en proche, reprit d'autres motifs de discorde, jusqu'à diviser le gros du village en deux camps, entre lesquels les discussions, menaces et allusions étaient quotidiennes. Difficile pourtant de savoir qui était vraiment dans l'un et qui dans l'autre. La rumeur de l'été fut émaillée d'échos de cet antagonisme mais aussi de trahisons et retournements spectaculaires. Ceux

qu'on pensait être dans un camp se révélaient en fait manipuler les esprits pour le compte de l'autre... Les enjeux étaient devenus tellement confus, chacun se rappelait des histoires tellement compliquées, que plus personne n'était en mesure de dire ce que pensaient réellement les uns et les autres.

Cet été-là, les susceptibilités se froissèrent, on en vint plusieurs fois aux mains et on déplora une hospitalisation. La police intervint et les journaux locaux publièrent des articles titrés « Conflit ethnique dans un village de Tsiganes » ou « Vengeance à Zece Prăjini ». Finalement, vers l'automne, tout le monde se calma et on oublia les différends, comme si de rien n'était.

Ailleurs dans le monde, d'autres groupes tsiganes valorisent la ruse mais en réservent l'usage à leurs relations avec les non-Tsiganes<sup>4</sup>. À Zece Prăjini, la solidarité au nom d'une appartenance ethnique commune n'intervient que dans des cas de danger ou de pauvreté extrêmes. Le reste du temps, la vie de la communauté est faite d'intrigues et c'est là, plus souvent qu'envers les non-Tsiganes (les *Gaje*) que les Prăjiniens déploient l'essentiel de leurs talents de manipulateurs.

La *șmecherie/ciorănie* ne vise pas nécessairement à tromper. C'est une habileté de diplomate, de négociant mais aussi d'artisan ou de bricoleur. En musique, on peut « spéculer la ligne mélodique » (*a specula linia melodică*) ou « faire fructifier la valeur du son » (*să fructifici valoarea sunetului*), deux métaphores parmi d'autres pour décrire une manière d'enrichir l'air que l'on joue, sans véritablement tromper qui que ce soit.

Jouer avec des *ciorăanii* peut être aussi bien, 1° varier la mélodie parce qu'on le veut, que 2° la fausser parce qu'on l'a oubliée ou 3° en contourner certaines difficultés techniques. Entre entourloupe et virtuosité remarquable, la différence est, en fait, toute académique : l'essentiel est que la musique gagne en efficacité par la variation. C'est aussi cette intelligence malicieuse qui est à l'œuvre lorsqu'on « vole » habilement les trouvailles des autres musiciens ou lorsqu'on imagine soi-même de nouveaux stratagèmes musicaux. Dans les pages qui suivent, je propose d'analyser la manière dont la ruse malicieuse, en tant que mode d'action moralement connoté, s'articule au plaisir, à l'élégance et à l'émotion.

La première partie porte sur les conditions de travail des musiciens. Elle décrit en particulier les rapports qu'ils entretiennent avec leurs voisins et principaux clients. La musique y est considérée « de l'extérieur », ses procédés et mécanismes spécifiques ne rentrant pas en

4. Pour une comparaison, voir notamment STEWART 1989b et 1997: 19; KERTESZ-WILKINSON 2005: 107 n. 15; PETTAN 1996 et 2002: 245; SILVERMAN 1988; FORMOSO 1986: 79 *sqq.* et 100 *sqq.*

## L'ART DE LA FEINTE

ligne de compte. La seconde partie explore les prolongements de la ruse au cœur des dispositifs sonores produits par les *lăutari*. Ces derniers jouent en principe des « mélodies » (*melodii*) mais comprendre ce qu'est, au juste, une *melodie* n'est pas chose aisée. Un ensemble d'analyses tentera de cerner l'extension de cette notion essentielle dans les interactions musicales. Enfin, les deux derniers chapitres aborderont les liens entre apprentissage et bricolage, les ajustements mutuels durant la performance, ainsi que la manière dont les virtuoses construisent leurs traits d'éclat.





*L'histoire de l'ours qui dansait*1. *Qui est Tsigane ?**Statistiques*

Les chiffres concernant la population *Rroma* de Roumanie sont sujets à de fréquentes controverses. Avant 1989, les estimations étaient le plus souvent officieuses. Pour l'administration communiste, le pays ne comptait qu'un seul « peuple », fait de « camarades » et « citoyens ». Après la chute du régime, avec le début de la démocratisation et des discussions en vue de l'adhésion à l'Union Européenne, les chiffres les plus divers circulèrent. Certains trouvaient des Tsiganes à hauteur de 10 % de la population, là où les autres n'en comptaient que 1 ou 2 %. Certains suspectaient que lors des recensements, une part plus ou moins importante de *Rroma* n'osaient pas dire qu'ils l'étaient. Être Tsigane en Roumanie n'avait pas toujours été chose facile et ne l'était d'ailleurs pas vraiment davantage. D'autres suspectaient au contraire des individus parfaitement assimilés dans le gros de la population roumaine de se déclarer *Rroma*. Ils auraient ainsi pu bénéficier des aides et de la politique de discrimination positive qui commençait à être instaurée dans le pays. Les partis défendant les droits des *Rroma* étaient parfois accusés d'un certain prosélytisme en ce sens, qui leur aurait assuré une plus forte légitimité populaire.

Avec ces réserves, quelques chiffres permettront néanmoins de situer, ne serait-ce que de manière relative, la place de la minorité *rromani* dans la population Roumaine. Ils proviennent du recensement national de 2002, qui comportait une question sur l'« ethnie » (*etnie*)<sup>1</sup> :

- 2,5 % de la population vivant en Roumanie s'est déclarée « *Rromi* (*Țigani*) ». Ce groupe représente ainsi la troisième « *etnie* » du pays, derrière les « *Români* » et les « *Maghiari* ».
- Dans le nord-est du pays (où se trouve Zece Prăjini), les « *Rromi*

1. D'après Institutul Național de Statistică, <http://www.recensamant.ro/> (consulté en juin 2006).

(*Țigani*) » étaient 1,2 %, soit la deuxième « *etnie* » de cette région (derrière les « *Români* » et devant les « *Maghiari* »).

- 1,1 % de la population vivant en Roumanie a déclaré, le « *Rromanes (Țigănească)* » pour langue maternelle. Cette langue est donc la troisième langue maternelle du pays (derrière les langues « *Româna* » et « *Maghiară* »).
- Il faut noter que seuls 44 % des « *Rromi (Țigani)* » ont eu le « *Rromanes (Țigănească)* » pour langue maternelle.

Ce dernier chiffre suggère que le sentiment d'appartenir au groupe des « *Rromi (Țigani)* » ne peut être réduit à une question linguistique. Ceux qui se considèrent *Rroma* ne parlent pas tous *rromanes*, et ils sont moins de la moitié à tenir cette langue pour leur langue maternelle. Par ailleurs, le recensement ne compte pas les personnes qui déclarent être Roumaines (ou Magyares) mais sont tenues pour Tsiganes par leurs voisins roumains (ou magyars). Dans les interactions concrètes, l'ethnicité ne se laisse donc pas définir par des critères simples.

Lors du recensement de 2002, presque tous les Prăjiniens se déclarèrent « Tsiganes » et comptèrent le *rromanes* parmi leurs langues maternelles (aux côtés du roumain). Les seules exceptions furent les « Roumain(e)s » arrivé(e)s dans le village par mariage. Lorsqu'ils ont à parler de cette appartenance ethnique, les Prăjiniens refusent néanmoins de se laisser assimiler à l'ensemble des autres *Rroma*. Dans leurs commentaires, les divisions de cette « *ethnie* » sont très claires ; les valeurs qui la rassemblent beaucoup moins.

#### *Les ethnies et leurs frontières*

Plusieurs recherches de qualité illustrent la manière dont des groupes *Rroma* construisent leur identité ailleurs dans le monde : celles de Stewart (1989a et b, 1997), de Piasere (1985) et de Williams (1984 et 1993) notamment. Les auteurs de ces recherches insistent souvent sur l'impossibilité de généraliser leurs conclusions. Ceux que l'on appelle communément (en français) « les Tsiganes » ne forment pas un groupe homogène : certains parlent *rromanes*, d'autres pas, le *rromanes* lui-même éclate en nombreux dialectes, les occupations des « Tsiganes » varient, leurs modes de vie également. Plus important encore, ceux que l'on appelle ainsi « Tsiganes » refusent souvent de se voir assimilés à d'autres « Tsiganes » avec lesquels ils ne se sentent aucune solidarité. Remplacer « Tsiganes » par « *Rroma* » ou par quelque autre terme que ce soit, ne résout pas ces difficultés. C'est ce qui amène Williams (1984 : 95) à

« dénoncer l'emploi de tout terme générique, quel qu'il soit et à quelque niveau qu'on le place ».

Pour comprendre les raisons pour lesquelles les Prăjiniens se sentent *Rroma*, les monographies portant sur leurs lointains cousins, de Roumanie ou d'ailleurs, ne sont donc pas nécessairement d'un grand secours. De telles comparaisons pourraient en tout cas s'avérer moins intéressantes que d'autres rapprochements, fondés par exemple sur la profession et les conditions dans lesquelles on l'exerce.

La situation des *lăutari* de Zece Prăjini ressemble beaucoup à celle des musiciens professionnels du Kosovo (décrite par Pettan 2002). Mais on pourrait la rapprocher également de celle des griots mauritaniens (décrite par Guignard 2005). Les points communs seraient : le rôle d'amuseur public (et professionnel), le stéréotype attribuant aux intéressés couardise, excentricité, immoralité, goût du luxe, appât du gain (etc.), la mise en rapport des qualités citées à l'instant avec une « nature » héritée de naissance (et non avec des choix délibérés)... On devrait en revanche opposer les *Rroma* de Zece Prăjini aux *Rroma Vlach* de Hongrie (dont traitent Stewart 1997, et Kertesz-Wilkinson 1997). Ces derniers sont pourtant venus du territoire de l'actuelle Roumanie et parlent un dialecte parsemé de mots roumains, que les Prăjiniens comprennent sans trop de mal. Mais à la différence de ces derniers, les *Rroma Vlach* sont (de préférence) maquignons. Ils cultivent une forme de respectabilité assez éloignée des compromis qu'admettent les professionnels de la fête et du plaisir. Lorsqu'ils chantent c'est, ensemble et pour eux-mêmes, des « paroles vraies » (*căci vorba*), dont Stewart (1989a et b) montre l'importance pour la formation et le maintien d'une identité commune. Les *lăutari* de Zece Prăjini s'évertuent au contraire à se trouver des « ruses » qui les singularisent par rapport à leurs confrères et dans leurs chansons, ils louent les qualités (toujours) exceptionnelles de ceux qui les emploient.

En 1969, F. Barth publiait un essai qui fit date dans les études sur l'« ethnicité ». En introduction d'un ouvrage collectif, dénommé *Les groupes ethniques et leurs frontières*, Barth y proposait un changement de perspective qu'il résumait en ces termes : « Le point crucial de la recherche devient la frontière ethnique qui définit le groupe, et non le matériau culturel qu'elle renferme ». Au lieu de chercher un folklore ou des traits culturels « typiques », on s'intéresserait désormais aux prescriptions et interdits par lesquels les groupes ethniques réglementent leurs interactions.

De telles normes sont difficiles à mettre en évidence à Zece Prăjini. En principe, rien n'interdit aux Prăjiniens de discuter, manger, commercer, s'associer ou se marier, librement et avec n'importe qui. Les habitants de Zece Prăjini s'estiment « presque Roumains ». Chacun voit bien où est le « presque » : ils ont nettement moins de terres arables que leurs voisins, s'occupent beaucoup plus de musique, parlent *rromanes*, ont la peau souvent plus foncée, se déclarent *Țigani* au recensement, reçoivent des aides spécifiques de l'État, sont éligibles aux places réservées pour les minorités nationales dans les recrutements de la fonction publique... Ces particularités peuvent être interprétées sous l'angle « ethnique ». Elles sont alors imposées par la fatalité inéluctable de l'hérédité ou celle, un peu moins rigide peut-être, de l'histoire. Mais en général, les Prăjiniens préfèrent en parler d'une autre manière. À les entendre, ce sont plutôt des traits de civilisation et en un sens, presque des choix. Bien sûr, on ne choisit pas d'avoir la peau mate, ni d'être appelé (ou traité de) « *țigan* » à l'école, à l'armée ou au travail. Mais de cela, les Prăjiniens ne parlent justement pas. Ce qu'ils mettent en avant est un mélange de « roumanitude » et d'un raffinement auquel peu de paysans et d'ouvriers roumains accèdent. Cette fine poussière de distinction, éparpillée en une myriade de détails plus ou moins anecdotiques, ne permet pas une opposition tranchée entre un « eux » et un « nous ». En pratique, les différences s'ordonnent plutôt en continuités. D'après les Prăjiniens, on peut ainsi être plus ou moins *Rrom* et plus ou moins *Gajo*. S'il faut trouver des « frontières » ethniques, les Prăjiniens pointent en premier lieu celles qui les démarquent des autres groupes *Rroma*. La différence d'avec les *Gaje* n'apparaît qu'ensuite et s'avère beaucoup plus malléable.

Les pages qui suivent brossent, à grands traits, le paysage ethnique de la région, vu de Zece Prăjini. Il est caricatural puisque je n'en ai retenu que les clichés et stéréotypes. Une étude qui porterait sur les relations inter-communautaires dans la région se devrait d'être beaucoup plus fine. Mais pour comprendre la manière dont les Prăjiniens articulent « ruse » et « tsiganité », un panorama d'idéal-types devrait suffire.

## 2. Noms et étiquettes

« *Chaudronniers* », « *cuilleries* », « *montreurs d'ours* »...

Il est commun que les groupes *Rroma* de Roumanie se désignent et soient désignés par des noms de métier. C'est le cas notamment des

- *Căldărari*, « chaudronniers » (de *căldare*, le chaudron) ;
- *Lingurari*, « fabricants de cuillères (*linguri*) » ;
- *Ursari*, « montreurs d'ours (*urs*) ».

C'est à ce dernier groupe que les Prăjiniens estiment appartenir. D'autres noms font référence au nomadisme, comme « *Corturari* » (de *cort*, la tente) ou « *Lăieși* », que les dictionnaires font remonter à *laie* (« la meute » dans plusieurs langues slaves, mais rares sont les locuteurs conscients de cette étymologie). Enfin, d'autres noms encore ont des origines sémantiques plus obscures, comme « *Zavragii* » ou « *Modorani* », le second terme ne s'employant d'ailleurs qu'à Zece Prăjini et dans les environs.

Les noms désignant les groupes tsiganes en Roumanie ne sont pas attribués de manière constante à travers le pays. Les mêmes individus pourront être qualifiés de « *Căldărari* » en Transylvanie, de « *Corturari* » en Moldavie tandis qu'eux-mêmes s'estimeront peut-être « *Gabori* ». L'inconstance apparaît également dans le temps. Les documents administratifs de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, traitent par exemple les « *Zavragii* » comme un sous-groupe des « *Ursari* » (Achim 1998 : 78). Mais les Prăjiniens d'aujourd'hui — qui se disent *Ursari* — emploient « *Zavragiu* » comme une insulte. D'un autre côté, les *Zavragii* forment bien un groupe Tsigane aux yeux des Prăjiniens. Lorsqu'on veut en parler sans connotations négatives, on les appelle des « *Căldărari* ». Historiquement (toujours d'après Achim 1998), les *Căldărari* n'ont cependant rien à voir avec les *Zavragii* d'antan. Ils étaient plutôt un sous-groupe des *Lăieși*. Or les *Lăieși* actuels n'ont (d'après les Prăjiniens), aucun rapport avec les *Căldărari*... Cette malléabilité des noms de groupes ne caractérise pas l'aire roumaine. Pettan (2002) la remarque au Kosovo et Williams (1984 : 172) la décrit en détail pour les *Rroma* de Paris<sup>2</sup>. Les « étiquettes » dont la description suit sont celles employées couramment à Zece Prăjini.

#### « *Căldărari* » et « *Zavragii* »

- D'après les Prăjiniens, les *Căldărari* se reconnaissent à leur manière particulière et bien voyante de s'habiller. Les femmes portent des robes aux couleurs éclatantes et tressent leurs cheveux en longues nattes ; les hommes portent des moustaches fournies, des gilets et des chapeaux à larges bords.

2. Sur l'histoire des Tsiganes dans les principautés danubiennes, voir aussi DJUVARA 2002 : 265–278.

- Ils sont portés sur la ruse, le trafic et le vol (selon, bien sûr, les Prăjiniens). Certains se sont considérablement enrichis à la chute du régime communiste, dans des conditions assez douteuses (*idem.*).
- Ils sont « tapageurs » (*scandalagii*) et n'hésitent pas à soutenir des scandales en pleine rue ou dans des lieux publics remplis de monde. Les plus riches arborent bagues, colliers, limousines et se font construire des « palais » (*palate*), dans leur village d'origine.
- Ils parlent un dialecte tsigane presque « pur » et les Prăjiniens ont parfois du mal à comprendre ce « vrai parler tsigane » (*ciaci duma rromani*).
- Certains de leurs rituels et pratiques communautaires diffèrent notablement de ceux des Roumains.
- En musique, ils manquent parfois de goût (ou en tout cas, ils ont un goût à part). Ils aiment qu'on leur joue des mélodies lentes et plaintives, qu'on leur chante des textes parlant de l'univers carcéral, de la vengeance et de la douleur d'être sans famille.

Les attitudes des Prăjiniens à l'égard des *Căldărari* fluctuent selon les contextes et les interlocuteurs. D'un côté les *Căldărari* sont censés avoir préservé une « authenticité » culturelle. On entend par exemple dire dans le village, qu'ils sont « Tsiganes pour de bon » (*cu adevărat Țigani*). D'un autre côté, il n'est pas toujours bon d'être ainsi Tsigane, même aux yeux des Prăjiniens.

L'« effronterie » (*obraznicie*) des *Căldărari* est réprouvée par de nombreux villageois. On peut également les appeler des *Zavragii*, mot pour lequel le dictionnaire fournit deux sens : « 1<sup>o</sup> Tsigane nomade (Ursar ou Căldărar) ; 2<sup>o</sup> qui aime faire du scandale » (Academia Română 1998). Se disputer (voire se battre) en pleine rue, mendier sans retenue, voler pour le plaisir... Ce seraient là des comportements caractéristiques des *Căldărari*. Faire étalage de ses richesses en transformant sa mesure en « palais » (*palat*), en portant des bijoux lourds et voyants, en achetant des voitures énormes ou en embauchant cinq fanfares d'un coup pour fêter un anniversaire, tout cela participe de l'« authenticité » du Tsigane *Căldărar*.

On y voit, d'un côté, une forme de savoir-vivre. Sous les remarques amusées des Prăjiniens pointe alors une lueur d'admiration pour ces Tsiganes « résistants ». D'un autre côté, cette authenticité peut également être synonyme d'archaïsme. Plusieurs villageois et villageoises me parlèrent ainsi avec mépris du rite de défloration de la mariée (plus précisément de la danse publique avec le drap tâché de sang), typique

selon eux des *Căldărari*. L'élocution est également en cause : les *Căldărari* sont dits parler une langue *rromani* plus « pure » (avec moins de mots non tsiganes) mais par ailleurs, on leur trouve un accent et des fautes grammaticales lorsqu'ils parlent roumain.

Pour les Prăjiniens, les *Căldărari* sont en somme des Tsiganes traditionnels mais aussi — ou donc — un peu vulgaires. Dans le village, « *căldărule!* » est une petite insulte, à mi-chemin entre l'affront réel et la taquinerie.

« *Modorani* »

S'entendre traiter de « *Modoran* » est en revanche plus grave.

- Les *Modorani* sont perpétuellement sales, leurs vêtements récupérés à droite et à gauche sont bien loin de constituer un « costume » (comme c'était le cas pour les *Căldărari*). Ce sont souvent de simples haillons et l'été, les enfants vont nu-pieds, même en ville.
- Les *Modorani* n'ont pas de papiers d'identité. De ce fait, ils ne vivent pas en marge de la légalité (comme les *Căldărari*) mais bien de la société.
- Ils dorment aux abords des décharges publiques, en y récupérant ce qui peut l'être. À Vaslui, ils occupent un bidonville de masures bâties de bric et de broc.
- Il n'est pas rare de voir leurs enfants mendier, notamment dans le train Roman – Iași (celui que les Prăjiniens empruntent pour aller en ville).
- Ils parlent un dialecte particulier, que personne ne semble bien connaître, mais qu'on suppose truffé de grossièretés.

Les Prăjiniens n'ont que peu de contacts avec les *Modorani* et ils ne semblent guère désireux d'en avoir plus.

Dans l'ensemble, les *Căldărari* et *Modorani* des Prăjiniens oscillent entre toupet et misère. Ils reflètent ainsi une image typiquement roumaine des Tsiganes, qui suscite à peu près le même mélange de réprobation et de fascination à Zece Prăjini que dans les villages roumains aux alentours<sup>3</sup>. Les Prăjiniens distinguent également deux autres groupes Tsiganes, dont ils s'estiment culturellement plus proches.

3. C'est ce que remarque aussi Beissinger dans les commentaires des musiciens professionnels du sud de la Roumanie : « Par une inversion de contexte qui ne manque pas d'ironie, nombre de qualités que les *lăutari* attribuent aux autres *Rroma* sont précisément celles que la population majoritaire attribue aux *Rroma* » (Beissinger 2001).



« *Lăieși* »

Les *lăieși* constituent un groupe aussi puissant que discret.

- Ils s'habillent avec élégance mais en suivant la mode roumaine.
- Ils habitent en ville. À Roman, ils occupent un quartier particulier.
- Ils sont riches et puissants, (donc) versés dans des commerces plus ou moins illicites et mafieux. Lorsqu'ils règlent leurs comptes, à Roman, leurs bagarres « à l'épée » (*cu săbiile*) défraient la chronique locale. La police les laisse agir en toute impunité, par corruption mais aussi par peur.
- Contrairement aux *Căldărari*, les *Lăieși* ne sont pas « tapageurs ». Pas de scandales délibérément publics, pas d'insultes en pleine rue, pas de bijoux ni de « palais ».
- Ils parlent un dialecte proche de celui des Prăjiniens.
- Ils apprécient la bonne musique.

Les *Lăieși* jouissent d'une certaine estime dans le village. Cela est dû à leur puissance économique et politique (réelle ou supposée) mais aussi à leur « bon goût », trait qui fait défaut aux *Căldărari* par exemple, aussi riches soient-ils. Les *Lăieși* sont notamment de fins connaisseurs de musique et d'excellents danseurs. Il y a relativement peu de *lăutari* parmi eux mais ceux qui le sont excellent dans le style « tsigane ». Parfois, les *Lăieși* embauchent des musiciens de Zece Prăjini pour jouer dans leurs fêtes, ce qui suscite en général chez ces derniers autant de fierté que de crainte. Les *Lăieși* sont non seulement exigeants mais également intelligents. Il est impossible de les duper sur la qualité de la musique ou des musiciens.

« *Lingurari* » ou « *Caștale* »

Les *Lingurari* sont presque Roumains.

- Ils s'habillent comme des *Gaje*, mais contrairement aux *Lăieși*, ils ne sont pas particulièrement soucieux de leur élégance.
- Ils habitent indifféremment en ville ou à la campagne, et gagnent leur vie de la même manière que les Roumains.
- Ils ne sont (donc) pas plus riches que la moyenne.
- Ils ne parlent pas *rromanes* pour la plupart. Certains le comprennent mais pas tous.
- Souvent, ils se prétendent Roumains, niant leur tsiganité.
- Ils ne sont pas doués pour jouer la musique et leur capacité à la comprendre est variable (un peu au-dessus de la moyenne des *Gaje* mais pas de beaucoup). Dans les fêtes, les *Lingurari* se saoulent

comme des *Gaje*, et finissent par danser comme eux, c'est-à-dire plutôt mal aux yeux des Prăjiniens.

Lorsque les Prăjiniens parlent des *Lingurari*, c'est souvent avec une pointe de moquerie condescendante<sup>4</sup>. Ces Tsiganes héritent du statut inférieur des *Rroma* sans en tirer aucun avantage : ils ne sont doués ni pour les choses raffinées — comme la musique — ni pour les affaires, et ils ne peuvent même pas communiquer entre eux en secret.

« *Ursari* »

Les Prăjiniens se disent *Ursari*. Construit sur *urs* (« l'ours »), ce nom ferait référence, selon eux, au métier de montreur d'ours pratiqué jadis par leurs ancêtres. Ces derniers auraient commencé à jouer de la musique pour accompagner le spectacle. Lorsque les ours furent tombés en désuétude, ils auraient continué, louant leurs services aux paysans pour animer fêtes, rituels et cérémonies. Je reviendrai sur cette histoire.

D'après les Prăjiniens, les *Ursari* sont culturellement proches des Roumains. Les arguments les plus fréquents en ce sens sont que :

- Les *Ursari* sont « honnêtes » (*cinstiți*) et « tranquilles » (*cuminți*) : ils ne volent pas, ne se livrent pas à des trafics illicites, ne font pas de scandale...
- Ils parlent *rromanes* mais leur dialecte comporte un nombre non négligeable de mots roumains.
- Ils s'habillent de la même manière que les Roumains.
- Les rituels des *Ursari* — mariages, enterrements, etc. — sont les mêmes que ceux des Roumains.

Il y a des *Ursari* à Zece Prăjini mais également à Băcești, à Toflea ou à Valea Mare. Dans ces villages, ils n'occupent qu'un quartier parmi d'autres. Souvent *lăutari* (mais pas toujours), les *Ursari* typiques sont nimbés d'un parfum de distinction et d'élégance. À entendre les Prăjiniens, ils constituent une sorte d'élite intellectuelle populaire, se démarquant aussi bien des paysans et ouvriers, que des popes, instituteurs et autres médecins.

4. Le nom « *Lingurar* » (« cuillierier ») paraît, à lui seul, ridicule. Les Prăjiniens appellent parfois aussi ces Tsiganes, des « *caștale* », nom construit sur « *cașt* » : « le bois », en langue *rromani*. La référence est alors la même que « *Lingurari* », puisque les cuillères qu'ils sont censés avoir fabriquées, jadis, étaient en bois. Mais c'est le seul groupe tsigane pour lequel les Prăjiniens disposent, outre du nom Roumain, d'un mot spécifiquement *rromanes*. Le fait que ce groupe soit précisément celui qui ne parle pas la langue ne manque pas d'une certaine ironie.

« *Gaje* »

Au premier abord, la « gajeologie » des Prăjiniens paraît plus grossière que leur « tsiganologie », puisqu'elle ne distingue que deux catégories à peine : il y a l'ensemble des non-Tsiganes — les *Gaje* — et en leur sein, un sous-groupe — les *Ceangăi*. Si les Allemands, les Français ou les Chinois sont, en principe, eux aussi des *Gaje*, on ne les qualifie habituellement pas ainsi. On emploie plutôt le nom de leur pays d'origine, éventuellement tsiganisé (*francezos*, *germanos*, etc.). Traduire « *Gajo* » par « non-Tsigan » cache donc un réseau de déterminations plus fines. Lorsqu'on parle de *Gaje*, on pense surtout à ces gens qui ne sont pas Tsiganes, mais dont la proximité permet néanmoins de comprendre pleinement les manières de penser et de se comporter.

**GAJE EN GÉNÉRAL** Les habitants de Zece Prăjini affirment ne pas être victimes de discriminations négatives de la part de leurs voisins Roumains. Ils se plaignent parfois des nombreux préjugés anti-tsiganes ayant cours en Roumanie — eux-mêmes en pâtissent à l'occasion — mais ils ne rencontrent apparemment ces problèmes que loin de la maison, dans des situations impersonnelles comme les soins hospitaliers, les démarches administratives ou le service militaire. Ce n'est pas sans une pointe de fierté que les villageois soulignent le respect avec lequel les traitent ceux des *Gaje* qui les connaissent. Cela serait dû, selon eux, au fait qu'ils sont « tranquilles » (*cuminți*), contrairement à ces autres *Rroma*, qui volent, trafiquent ou mendient. Ce type de discours — « nous sommes Tsiganes mais pas comme les autres » — s'appuie, de fait, sur les mêmes stéréotypes que le racisme des majoritaires, et les Prăjiniens n'hésitent d'ailleurs pas à justifier eux-mêmes ce dernier<sup>5</sup>.

De là à vraiment ressembler aux *Gaje*, il y a cependant un pas, que personne n'est prêt à franchir. Le mépris condescendant avec lequel on traite les *Lingurari* (ces Tsiganes qui ne parlent pas *rromanes* et vivent comme des paysans) est, à lui seul, significatif. Les Prăjiniens considèrent que dans l'ensemble, les *Gaje* typiques sont moins intelligents et moins raffinés qu'eux-mêmes. Cette opinion s'appuie sur plusieurs arguments :

- Les *Gaje* typiques (implicitement moldaves) ne parlent qu'une langue et encore, avec des fautes et un accent ridicule. Dans

5. On m'expliqua par exemple un soir, à *radio-șanț*, qu'il était somme toute compréhensible que les gens aient peur des *Rroma*, étant donné « tout ce qu'on voit à la télé » (*tot ce vezi la televizor*). Lorsque je demandai si le problème n'était pas plutôt la manière tendancieuse dont les médias présentaient les *Rroma*, on me répondit par la négative. Plusieurs anecdotes vécues ou entendues (certaines, justement, à la télévision) suivirent, qui illustraient de diverses manières l'asociabilité potentielle des (autres) *Rroma*...

toute la Roumanie, les habitants de la région ont la réputation d'être un peu simples d'esprit, cliché qui apparaît notamment dans des histoires drôles où leur accent évoque, à lui seul, la bêtise rustique des campagnes profondes. Les Prăjiniens sont quant à eux bilingues, et leur roumain est proche de celui parlé à Bucarest, qui est aussi celui enseigné à l'école et véhiculé par les médias.

- Ce qu'un *Gajo* typique (implicitement paysan ou ouvrier) gagne en un mois de travail physique intense, un musicien le gagne en 24 heures de musique.
- Les *Gaje* typiques (des deux sexes) sont passablement alcooliques, manquent de tenue et de distinction.
- Ils s'habillent sans goût, fument de mauvaises cigarettes, ne savent pas ce qu'est le bon café ni, d'ailleurs, l'alcool fin.
- Quant à la musique, non seulement ils ne savent pas la jouer mais en plus, ils ne la comprennent pas. On le voit à leurs commentaires mais aussi à leur manière de danser.

En bref, pour les Prăjiniens, le *Gajo* typique travaille dur, boit beaucoup, parle mal, ne comprend rien aux choses raffinées et se laisse facilement mener par le bout du nez. Il est « droit » (*drept*), agit selon des principes stables, clairs et prévisibles. Le Tsigane typique est quant à lui malin, raffiné, rechigne au travail physique, cultive l'agilité d'esprit, la débrouillardise et l'habileté politique.

CEANGĂI « *Ceangăi* » est un mot employé dans toute la Roumanie, pour désigner une sorte de Hongrois « roumanisés ». Les *Ceangăi* que les Prăjiniens connaissent ne se distinguent en fait des Roumains que par leur religion catholique (les paysans roumains étant majoritairement orthodoxes). Ils ne parlent plus le hongrois depuis quelques générations déjà et ils ne revendiquent pas un statut de minorité nationale. Ils habitent pour la plupart sur la vallée du Siret, dans des villages assez prospères (plus que les villages roumains, aux dires des *lăutari*). Zece Prăjini est à une cinquantaine de kilomètres des premiers villages *Ceangăi*. Jusqu'à la démocratisation récente du transport automobile, cet éloignement représentait quelques bonnes heures de charrette. Les musiciens du village se souviennent cependant d'avoir toujours joué pour ces clients, particulièrement riches.

Les *Ceangăi* aiment danser sur des *tempi* vifs. D'après les Prăjiniens, si les fanfares de Zece Prăjini sont parmi les plus rapides de la région, c'est essentiellement parce qu'elles se sont adaptées à ces commanditaires. Or la vitesse, la musique pulsée, la danse énergique et l'éthylisme

# FABRICANTS D'ÉMOTION

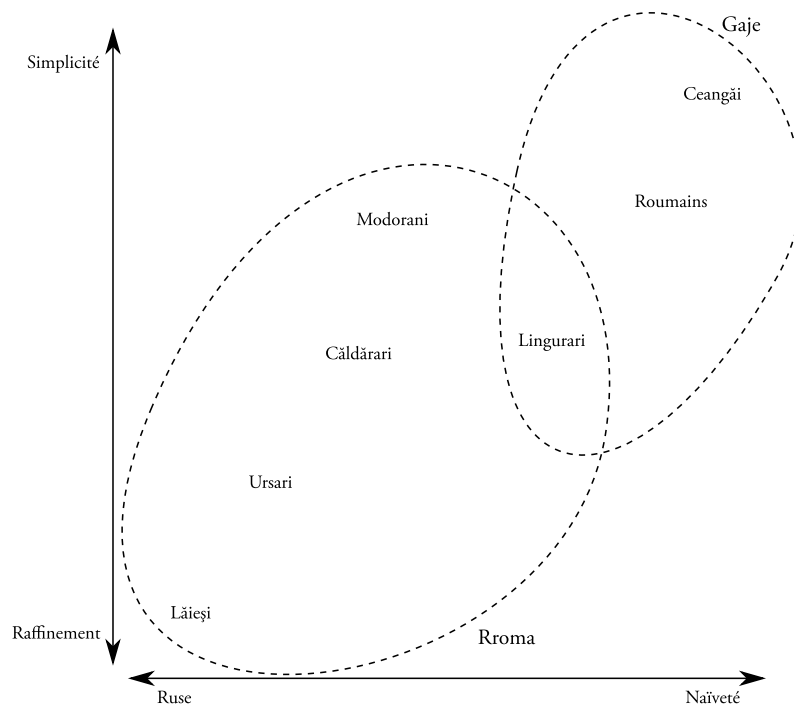


FIG. 1 — Reconstitution approximative de la distribution des groupes ethniques dans l'imaginaire prăjinien.

abondant caractérisent, toujours aux dires des Prăjiniens, une manière typiquement *gajicani* de faire la fête (ces nuances stylistiques seront détaillées au chapitre v). À leurs yeux, les *Ceangăi* s'illustrent donc comme des sortes d'« hyper-Gaje ».

Les Roumains proches des Prăjiniens, qui habitent les villages aux alentours et avec lesquels les contacts sont fréquents ont, eux, la réputation d'être plus raffinés que les *Gaje* typiques. Ils sont dans l'ensemble plus respectables, moins portés sur la boisson, plus au fait du bon goût musical, plus subtils et réfléchis... Ce sont toujours des *Gaje* mais « moins » que les autres. Avec eux, les relations sont fréquentes et lorsqu'on en parle à Zece Prăjini, on les appelle par leurs prénoms plutôt que par un ethnonyme. Remplacer « le *Gajo* a dit que... » par

« Petrică a dit que... » peut changer en profondeur les connotations de la phrase.

Dans l'ensemble, les villageois oscillent entre deux conceptions des catégories ethniques. Selon la première — proche de celle de Barth (1969) — les ethnies se définissent pas opposition les unes aux autres. Il y a ainsi les *Rroma* et les non-*Rroma* (les *Gaje*). D'un autre côté, dans leurs usages courants, les termes dits « ethniques » désignent surtout des types de comportements et de caractères, entre lesquels la transition est continue. Les Prăjiniens estiment occuper une place intermédiaire entre les *Gaje* les plus « typiques » et les Tsiganes « pour de bon ». C'est ce qu'illustre le diagramme de la fig. 1, dont les axes ont été choisis pour refléter l'attribution de la ruse et du raffinement.

### 3. Quelques hectares de finesse

#### *La brève histoire du village*

En Roumanie, les *Rroma* sédentaires (soit la majorité d'entre eux) occupent en général seulement quelques maisons d'un village, un ou deux quartiers tout au plus dans les gros bourgs et les villes. Zece Prăjini est cependant un village à part entière. Il dépend comme une dizaine d'autres, de la commune de Dagâta. Il a sa propre école primaire, une borne kilométrique à son nom et figure, parfois, sur les cartes détaillées de la région. Depuis 1990, on y élit un « conseiller pour les affaires des *Rroma* » (*consilier pentru afacerile Rromilor*), qui participe au conseil municipal de la commune. Si les autres villages de la région semblent être là depuis toujours, l'histoire de Zece Prăjini n'est, elle, pas bien profonde.

Cela se passait vers la fin des années vingt. Les plus vieux avaient à l'époque sept ou huit ans et s'en souviennent encore vaguement. Quelques familles d'*Ursari* vivaient dans des huttes sur les flancs d'une colline à proximité du village actuel. Ils étaient pauvres et n'avaient aucune terre. Ils devaient aller chercher l'eau en bas, dans la vallée. Les fortes pluies occasionnaient des glissements de terrain, aux conséquences parfois tragiques. Suite à une catastrophe de ce genre le boyard, qui possédait encore une grande partie des terres de la région, décida d'en donner une partie aux *Rroma* : dix *prăjini* par tête, qu'ils pourraient cultiver et habiter. *Prăjină* signifie « perche » mais jadis, le mot désignait également une unité de mesure agraire, équivalente à quelques 180 m<sup>2</sup> (Academia Română 1998). C'est ainsi que ce village tsigane au nom étrange s'inséra au long chapelet de villages roumains, sur la route qui va de Gâdiniți à Poienari.

Tous les Prăjiniens (même les plus jeunes) connaissent l'histoire du boyard qui donna à chacun ses dix perches de terre. Dans la rumeur villageoise, les autres histoires admettent des variantes contradictoires, et sombrent dans l'oubli lorsque plus personne ne veut les discuter. Mais cette histoire-ci est un peu particulière puisque c'est avec elle que commence le temps du village et de sa rumeur. Les Prăjiniens la traitent comme une sorte de mythe d'origine, une fable qui ne passionne guère, que personne ne commente mais que chacun connaît et utilise, au besoin, pour expliquer l'existence du village, avec son nom et ses habitants un peu particuliers.

Avant, il y avait bien quelque chose : les Prăjiniens actuels supposent que, puisqu'ils sont « *Ursari* », leurs ancêtres se baladaient probablement de foire en foire à travers le pays, en promenant leurs ours apprivoisés. D'après Achim (1998 : 78), les *Ursari* étaient bien montreurs d'ours, à l'occasion, mais leurs occupations principales étaient l'élevage des mules, la fabrication des tamis et d'autres petits objets en fer. À Zece Prăjini, personne ne garde un souvenir de tels artisanats (et on me demanda de revoir mes sources lorsque j'évoquai la question).

Au regard des archives locales, les péripéties des *Rroma* dans la région sont plutôt complexes.

En 1887, il y avait, dans la commune Dagâța, deux villages, appelés Lingurarii et Ursarii. En 1989, ils n'en formaient plus qu'un, appelé Crucea Roșie. En 1892, Crucea Roșie se scinde en deux mais en 1904, il apparaît à nouveau comme un village unifié. En 1924, Crucea Roșie a disparu et on retrouve, à la place, Lingurarii et Ursarii. En 1925, un décret englobe Lingurarii dans Ursarii. En 1926, un autre décret fait référence à un village nommé Ursarii, mais dans la juridiction de Băcești (et non plus de Dagâța). En 1931, le village Dagâța perd une partie de son territoire et on y crée le village de Zece Prăjini. En 1941 les villages de Lingurarii et Ursarii figurent encore dans l'index alphabétique des localités roumaines, sous la juridiction de Dagâța. En 1964, un décret change le nom de Zece Prăjini en Poienile. Mais il semble que ce soit là une erreur car Poienile est actuellement un autre village, à une dizaine de kilomètres de Zece Prăjini. En 1965, les villages Ursarii et Lingurarii disparaissent des recensements, englobés, par décret là encore, au village de Zece Prăjini.

S'il est possible de comprendre quelque chose aux données souvent contradictoires consignées dans les cadastres, c'est que l'histoire géographique et administrative des *Rroma* aux alentours de l'actuel Zece Prăjini, ne devient stable qu'à partir des années 1960. Il faut cependant consulter les archives pour connaître ces détails car les Prăjiniens n'en parlent guère.

Telle qu'ils la racontent, leur histoire n'a rien de commun avec celle des autres Tsiganes qui vivent dans les environs. Des faits plus généraux encore, comme l'esclavage des *Rroma* (définitivement aboli, en Moldavie en 1855), ne sont jamais évoqués par les villageois. Encore moins leur possible origine indienne. De telles données ne font pas partie des programmes scolaires et même si plusieurs Prăjiniens les connaissent (par les organisations culturelles *Rroma* et/ou par les médias) ils ne les mettent pas en rapport avec leur propre histoire. L'histoire des Prăjiniens n'est, en fait, pas celle des *Rroma*. Elle n'est même pas celle des *Lingurari*, dont un groupe important vit à dix kilomètres à peine de là. C'est celle du village, qui commence en haut de la colline et se perpétue, depuis, en bas.

*Une fine poussière de distinction*

En temps normal, la différence entre *Rroma* et *Gaje* n'est pas un sujet de discussion dans le village. C'est une vérité partagée, sous-entendue, qu'il est inutile de proclamer et encore plus de démontrer. Les rapports avec les majoritaires — principaux clients des musiciens professionnels — sont, on l'a dit, plutôt cordiaux. Les Prăjiniens ont tous des « amis » dans les villages voisins, certains y ont même des parrains, plusieurs mariages mixtes ont eu lieu, et on parle d'encore plus d'amourettes et d'adultères. Les jeunes vont tous au même collège (à Dagâța) et se retrouvent dans les mêmes bals et discothèques le samedi soir. Les Prăjiniens évitent d'appeler leurs voisins immédiats des *Gaje*, et ces derniers le leur rendent bien d'ailleurs, en évitant de les traiter de *Țigani*. Mais même en l'absence de conflits majeurs, la profession de *lăutar*, le bilinguisme et un teint un peu sombre, confèrent aux Prăjiniens une position particulière.

L'« amitié » inter-ethnique est par exemple plutôt distante et souvent intéressée. Avoir des « amis » parmi les *Gaje* signifie un lien d'entraide ou un contact commercial préférentiel, mais ne s'accompagne pas de l'attachement affectif qui lie les « amis » *Rroma*. Dans le premier cas, on ne se rend que rarement visite et le visiteur finit toujours par demander un service ou proposer un marché (entre amis, bien sûr). Dans le second, les visites sont fréquentes et n'ont souvent pour autre but que le plaisir d'être ensemble et de bavarder. De même, bien qu'aucun principe explicite ne les déconseille, les mariages mixtes (entre Prăjiniens et Roumains des alentours) se comptent sur les doigts d'une main. Enfin, si le collège-lycée de Dagâța est ouvert à tous, les jeunes du village y essuient occasionnellement des insultes à caractère racial. Personne



ne semble oublier, en somme, que Tsiganes et Roumains sont deux « ethnies » (*etnii*) bien distinctes. Au-delà des politesses et cordialités quotidiennes, cette différence est prête à ressurgir et à polariser les dissensions.

Le regard des Prăjiniens décèle un réseau de fines différences, qui les distingue des *Gaje*. Ces différences sont souvent présentées par les premiers comme des signes d'éducation, plus que d'appartenance ethnique : elles ont trait aux bonnes manières, au fait d'être « civilisé » (*civilizat*) ou « ciselé » (*cizelat*). Il suffit cependant de passer quelque temps à Zece Prăjini pour s'apercevoir que dans la région, les seuls à être ainsi « civilisés » sont, en fait, des Tsiganes. J'illustrerai par quelques exemples la construction de cette identité, synonyme de raffinement.

**CAFÉ ET CIGARETTES** En général, dans les campagnes roumaines, le café est considéré comme une boisson des citadins, des intellectuels, et des gens délicats. Il coûte cher, son introduction est relativement récente et peu de paysans en boivent régulièrement. C'est un luxe, qu'on se permet parfois le dimanche et dont on devrait se priver pendant les périodes de jeûne du calendrier orthodoxe (les plus croyants le font). Les boissons que l'on sert en société — celles qu'on offre aux visiteurs par exemple — sont toujours alcoolisées et, si possible, « faites maison ». En principe, les femmes ne boivent pas mais en pratique, il n'est pas rare de les voir guillerettes, elles aussi, les soirs de fête.

À Zece Prăjini, c'est différent. Aux amis venus rendre visite, c'est plutôt un café qu'on proposera. Souvent, on ne propose rien d'ailleurs : dès qu'il y a des invités, on le prépare et on le pose devant eux d'une manière tout aussi impérieuse que le seraient, ailleurs en Roumanie, les petits verres d'eau-de-vie. En principe, même dans les maisons les plus pauvres du village, on tente de servir un café de qualité (donc cher). Plusieurs femmes m'ont expliqué avoir des « secrets » pour le préparer. En offrant le café aux visiteurs, il est poli de leur offrir également une cigarette.

La plupart des paysans roumains ne fument qu'occasionnellement : quelques cigarettes par jour, généralement des brunes, ou des blondes bon marché. Ils fument durant les pauses et jamais pendant le travail physique. Le contraste est clair avec les Prăjiniennes et Prăjiniens, dont beaucoup fument abondamment, dès douze ou treize ans. Ils évitent les cigarettes brunes des paysans et aussi, autant que possible, les blondes bon marché. C'est une question de plaisir mais également de luxe et de distinction : comment prétendre être « quelqu'un » (de raffiné, de

distingué, etc.) et manquer de cigarettes ou sortir de sa poche un paquet de brunes tout fripé ?

Ces détails sont anecdotiques. Ce n'est presque rien : les uns offrent plutôt un café, les autres un verre d'alcool... Mais d'une part, les effets différents de ces boissons placent les rencontres dans des lumières elles aussi différentes (cinq petits verres d'eau-de-vie créent une autre atmosphère que cinq petites tasses de café). D'autre part — et surtout —, les Prăjiniens se moquent volontiers de ces Roumains alcooliques, qui boivent pour tout et n'importe quoi du matin au soir, au point de finir certaines fêtes (et c'est toujours cela qu'on retient) en s'endormant dans les fossés ; un même mépris amusé plane sur ces Roumaines, qui se saoulent en public avec les hommes. Boire et offrir du café — boisson d'importation, chère et urbaine — c'est donc aussi ne pas être « plouc » comme les voisins. À l'inverse, les Roumains de Dagăta (village voisin de Zece Prăjini) m'ont plusieurs fois exprimé leur réprobation à l'idée que les femmes de Zece Prăjini fument autant, et en public qui plus est. Il est peut-être acceptable que des musiciens tsiganes jouent les délicats, ne travaillent pas, se « donnent des airs » et se prennent pour des « seigneurs » (*domni*)... Mais que leurs femmes en fassent de même dépasse, apparemment, les bornes de la décence.

ÉLÉGANCE Les *Căldărari* et les *Modorani* sont voyants. Leurs habits particuliers (qui se résument à des guenilles dans le cas des *Modorani*), les démarquent non seulement des *Gaje* mais également des autres *Rroma*. Les Prăjiniens, eux, s'habillent « normalement ». Cela ne veut pas pour autant dire qu'ils s'habillent comme les paysans roumains des alentours. En principe, les *Ursari* (tout comme les *Lăieși*) sont plus élégants que les *Gaje*.

Cette élégance est évidente pour ceux qui savent la voir et passe largement inaperçue aux yeux des autres. Pour les femmes, le bon goût tient à des coiffures soignées, des accessoires assortis (entre eux mais aussi à la couleur des yeux ou des cheveux), des robes audacieuses et des chaussures luisantes à bout pointu (pour les plus jeunes), des bijoux, un châle et un sac à main doté de larges boucles métalliques (pour les plus âgées)... Pour les hommes, l'élégance passe par des chemises à motifs ou taillées dans un tissu moiré, des chaussures à bout effilé (mais non pointu), un gilet ou une veste à carreaux... Le raffinement vestimentaire fait partie des attributs professionnels des *lăutari* : il y a ainsi des pantalons et des chemises « de *lăutar* » (*bașabghiaritico*, en Tsigane), qu'on peut aussi bien appeler « de *șmecher* » ou *cioranitico* (en

tsigane). Elles sont alors, littéralement, « pour les rusés », « avec/pour la malice ». Chaussures, pantalons et chemises n'ont bien sûr, en eux-mêmes, rien de particulièrement « rusé » ou « musical ». Simplement, ils s'intègrent bien à cette manière d'être, caractéristique des gens fins, malins et élégants.



ILL. 1 — Chemise « de lăutar ».

Les *Gaje* pourraient également s'habiller ainsi. Mais ils ne le font pas ou alors, lorsqu'ils s'y essayent, le résultat est souvent ridicule (les commentaires des Prăjiniens sont, en tout cas, souvent acerbes). La même remarque vaut pour ces Tsiganes *lingurari*, qui ne sont en fait pas tout à fait *Rroma*. Bien sûr, tout le monde n'est pas élégant à Zece Prăjini ; parfois, les *Gaje* s'habillent avec goût, eux aussi... Mais lorsqu'ils manquent de raffinement, c'est parce qu'ils sont « *Gaje* » et qu'ils s'habillent « *gajicanes* ». Par contraste, lorsque les Prăjiniens s'habillent « bien », c'est tout simplement parce qu'ils sont « civilisés » (*civilizați*) — et non

parce qu'ils seraient *Rroma*. À entendre les Prăjiniens, ce ne sont pas deux styles vestimentaires qui s'opposent mais bien un style et un « non-style ». Nous retrouverons cette dichotomie en musique (au chapitre v), où le style *rromanes* s'oppose à l'exécution simple et fruste des mélodies (caractéristique du jeu que réclament les *Gaje*).

MAI BEȘAU Autre signe de distinction : ne pas travailler. Les Panțiru par exemple ont un peu de terre, sur laquelle ils cultivent du maïs. Étant à la tête de l'une des principales fanfares de la région, ils se considèrent parmi les plus riches et les plus « avancés » (*avansați*) du village. Pour les travaux difficiles ils embauchent des ouvriers à la journée, parmi les habitants les plus pauvres du village. Les Panțiru ne travaillent pas eux-mêmes la terre parce que selon eux « cela ne vaut pas la peine » (*nu se merită*). Elle est trop aride, et la récolte trop aléatoire. Ils n'ont ni vaches ni poules ni moutons, juste quelques canards et un porc. Le

bois pour l'hiver est lui aussi acheté, par camions, et c'est l'un de leurs voisins qui vient le débiter à la tronçonneuse (contre rémunération bien sûr).

Bien que les Panțiru ne soient pas vraiment riches, ils préfèrent s'épargner ces travaux, pour une raison simple, toujours la même : « cela ne vaut pas la peine ». Il est vrai que Culina (la femme la plus âgée de la famille) cultive un petit jardin, où elle fait pousser des haricots, de l'ail, des carottes et des fines herbes. Mais dans la famille on en parle comme d'un agrément : c'est son plaisir à elle, et personne n'essaye d'ailleurs de le lui gâcher en allant l'aider. Toute la famille en profite mais en principe, ce n'est pas pour éviter des dépenses (simplement pour ne pas se déplacer jusqu'au marché).

Les musiciens vont parfois jouer, les femmes s'occupent des enfants et des menues tâches domestiques mais pour le reste, les Panțiru passent étés comme hivers dans une oisiveté teintée d'ennui. C'est également le cas des Ivancea (fanfare Ciocârlia), de certains Trifan (fanfare Șavale), et en général de tous ceux qui peuvent se le permettre.

Cette façon de vivre est jugée typiquement tsigane par les Roumains des alentours (et d'ailleurs). Il est vrai qu'elle est assez particulière. Dans les villages roumains, de mai à septembre, on ne trouve guère qui que ce soit de valide à la maison durant la journée. Dimanches et fêtes exceptés, tout le monde est aux champs du matin au soir, exploitant, autant que possible, chaque lopin de terre. Si les céréales n'y poussent pas, on y plante des pommes de terre, et si même celles-ci ne poussent pas, on y fait du foin ou on y envoie paître les animaux. Même riches, nombre de paysans roumains tentent de réduire les dépenses au minimum et aspirent à une relative autarcie. S'ils ne peuvent couper du bois dans la forêt, ils l'achètent par camions, mais le débitent eux-mêmes, et à la hache de préférence, pour ne pas gaspiller de l'essence dans la tronçonneuse. Si possible, ils entretiennent des animaux : vaches, moutons, poules, cochons, éventuellement un cheval de trait. Aussi, lorsque je racontais à des amis roumains du Maramureș que mes (autres) amis de Zece Prăjini passaient leurs journées à bavarder, ils riaient en secouant la tête : « Ah, ces Tsiganes alors ! »

Dans le Maramureș, comme ailleurs à la campagne, la principale source d'enrichissement est le travail physique avec la terre ou avec les animaux. Si on s'aide parfois entre voisins, l'idéal reste l'autonomie et l'indépendance, du moins pour les besoins vitaux. Certains se spécialisent dans un domaine, comme la production de miel, d'objets d'artisanat ou la construction. Mais il s'agit alors d'une source de

revenus supplémentaires, qui ne remplace pas l'agriculture et l'élevage. Ceux qui exercent des activités salariées les abandonnent généralement dès que la *gospodărie* (ferme, terres, bétail) l'exige<sup>6</sup>. Négliger un troupeau ou laisser à l'abandon des terres arables tient de l'immoralité voire du péché en bonne et due forme.

À Zece Prăjini par contre, la principale source d'enrichissement est la musique. C'est une activité dont les Prăjiniens soulignent qu'elle est bien un travail, mais ce n'est pas par la force physique qu'elle crée de la valeur.

Une comparaison simple permet de s'en assurer. Au 1<sup>er</sup> janvier 2005, le salaire minimal légal en Roumanie était de 3 300 000 lei, soit une centaine d'euros. Une centaine d'euros, c'était justement ce que demandait à l'époque Didic pour animer un mariage complet. En d'autres termes, 24 heures de travail *in situ* d'un saxophoniste moyen valaient autant que 156 heures de travail manuel non qualifié (soit, par heure, 6,5 fois plus).

Parmi les éléments de distinction entre eux-mêmes et les *Gaje*, les Prăjiniens relèvent fréquemment celui-ci : les *Gaje* gagnent leur vie sans grâce et sans aisance, par la seule force brute de leurs muscles ; les Tsiganes sont plus fins et ne déploient leur force physique (car il en faut, malgré tout, pour jouer 24 h d'affilée) que dans des conditions de rendement maximal.

**LE TRAVAIL DES MUSICIENS** On pourrait imaginer que les musiciens justifient leur rémunération en invoquant le temps passé, avant la fête proprement dite, à acquérir la technique instrumentale ou à mettre au point les nouvelles mélodies. Or c'est, en fait, plutôt le contraire. Répéter chez soi (les Prăjiniens disent « étudier » — *a studia*) est bien un travail, mais il a tendance à dévaloriser les musiciens. D'un *lăutar* dont on veut louer le jeu, on dira simplement « il joue bien/il est épatant/il a du succès [et ainsi de suite] ». Il faudra parfois admettre la même chose, au sujet d'un musicien avec lequel on est en conflit. Mais dans ce cas, à défaut de pouvoir nier simplement sa valeur, on pourra relativiser cette dernière en ajoutant simplement « [il joue bien etc.] mais il a beaucoup travaillé » (sous entendu : il n'a aucun mérite).

Un bon *lăutar* n'a, en principe, pas besoin de « travailler » en dehors du jeu rémunéré. Les musiciens malins saisissent au vol les airs nouveaux et comprennent tout de suite ce qu'il y a à faire. C'est ce qui s'appelle être « léger d'esprit » (*ușor la minte*), le contraire — « lourd

6. Sur la notion de *gospodărie* et ses acceptions au sud-est de l'Europe, voir STAHL 2000.

de la tête» (*greu de cap*) — étant synonyme de «bête». Le mot roumain «*prost*», dont le sens est à la fois «bête» et «mauvais», offre une polysémie souvent exploitée dans les discussions sur la musique. Un «*lăutar prost*» joue aussi mal qu'il est stupide: il manque de talent, d'inventivité, d'aisance, de débrouillardise... À l'inverse, un bon musicien est nécessairement «intelligent» (*deștept*). On ne lui prête pas pour autant la même «intelligence» que celle de l'instituteur ou du médecin par exemple. La sienne s'appuie moins sur un savoir que sur cette aptitude multiforme, enracinée dans l'opportunité du moment, qu'on appelle, entre autres, «ruse» (*șmecherie*) ou «malice» (*ciorănie*).

Un fossé se creuse ainsi entre le travail des *lăutari* et celui des paysans. Éleveurs, agriculteurs et ouvriers, épuisent quotidiennement leurs forces, tandis que les *lăutari* gagnent la même chose (sinon plus), en les faisant danser, rire ou pleurer de temps à autre<sup>7</sup>. À Zece Prăjini, personne ne critique directement le fait de travailler. On plaint plutôt (et sincèrement) ceux qui doivent le faire: peiner, user leur santé, dans le froid, la canicule, pour un gain souvent maigre... Ça n'en vaut pas la peine (*nu se merită*)!

L'ensemble de ces nuances de comportement constitue bien une forme de «tsiganité» aux yeux des Prăjiniens. Mais elle les démarque tout autant des *Gaje* et autres *Lingurari*, que des *Rroma* «authentiques» comme les *Căldărari* et les *Modorani*. Elle valorise la discrétion, le fait de rester «tranquille», non parce qu'il faudrait se cacher mais parce que s'agiter ne sert à rien. Les Prăjiniens n'ont nul besoin de préserver ou d'affirmer une identité propre. Tout le monde «sait» qu'ils sont Tsiganes et ce «savoir» persisterait quand bien même ils voudraient le nier. Eux-mêmes situent leur distinction dans des valeurs de raffinement et d'élégance, qui n'auraient rien d'«ethnique» en elles-mêmes, s'ils n'estimaient y être naturellement prédisposés.

7. Une histoire drôle court à Bucarest, et résume à elle seule ce stéréotype. La fourmi rencontre dans la rue sa vieille amie la cigale. La fourmi est épuisée, elle ramène deux lourds sacs de nourriture à ses enfants... La cigale est fringante et porte, léger, un petit étui à violon. Les deux se saluent et la cigale demande à sa vieille amie comment va sa vie. «Difficile», répond la fourmi, et d'énumérer les difficultés matérielles de la vie quotidienne de nombre de Roumains. Après quoi, elle retourne la question à la cigale. «Eh bien moi, tu vois, je suis *lăutar*. Et ce n'est pas beaucoup plus facile, non. Là, je reviens d'une tournée à New York, je repars demain pour Tokyo, puis directement à Paris...» Le découragement de la fourmi croît au fur et à mesure de l'énumération. À la fin, elle lance à la cigale: «Bravo! Je te félicite! Mais tu as bien dit que tu passais par Paris? Quand tu y seras, si tu rencontres un certain La Fontaine, dis lui de se \*#&! [grossièreté bien choisie].»



*Un mariage à Iugani*

LE TEMPS d'une fête de mariage se divise en trois grandes parties : la « coutume » (*obicei*), la « nuit » (*noapte*) et « vers le matin » (*spre dimineața*). L'ensemble dure environ vingt-quatre heures, pendant lesquelles la musique est omniprésente. Ce chapitre et les séquences filmées auxquelles il se réfère (appelées par des numéros dans la marge) racontent un mariage particulier, qui eut lieu le 11 mai 2003 dans le village Iugani. Chaque séquence a pour titre l'heure à laquelle commença son enregistrement, telle que la caméra l'apposa sur la bande. Elles permettront au lecteur de se forger une idée des conditions de travail typiques des musiciens.

C'était une *orchestra* qui jouait ici. Elle consistait en :

- un saxophone (David),
- une trompette (Costel),
- un clavier (Cipi, qui prenait un second saxophone pendant les déambulations du cortège),
- un clavier (Cristi, à l'accordéon pendant les déambulations du cortège)
- une *tobă* (Petronel),
- une chanteuse (Irina, qui ne rejoignit le groupe que vers midi).

Les annexes de l'ouvrage comportent un guide d'écoute général et un récapitulatif des différents genres musicaux couramment joués en Moldavie.

*Coutume* (*obicei*)

7 : 52 La « coutume » commence en allant chercher les parrains. Ostensiblement pudique, le jeune homme reste chez lui. Ce sont ses frères qui le représentent avec, à leurs côtés, le *vornic*. Celui-ci est le maître de cérémonie de la « coutume ». Il en connaît chacune des étapes, les phrases à prononcer, les gestes à accomplir, les mélodies à jouer et

22



les indique à qui de besoin<sup>1</sup>. Petronel a pris l'un des tambours de sa batterie, Cipi et David jouent du saxophone, Costel est à la trompette et Cristi accompagne à l'accordéon. Devant le cortège marchent les indispensables cameraman et photographe. Chez les parrains attendent également d'autres invités. Sur ordre du *vornic*, les musiciens jouent « le chant du parrain » (*Cântecul Naşului*).

23

8 : 43 Chez le futur mari, dans la cour. À l'intérieur, le futur mari et ses proches préparent la cérémonie du « pardon » (*iertăciuni*). Quelques amis du jeune homme sont arrivés et discutent sur un banc dans la cour. L'ambiance est plutôt gaie. Les cuisinières lancent des *strigături* : petites formules de deux ou quatre vers rimés, rythmés et criés<sup>2</sup>.

Les musiciens jouent quelques mélodies. Ils utilisent pour cela leur système d'amplification, situé sur l'estrade à l'extérieur de la cour. Les convives restent à l'intérieur et ne les voient donc pas. À cette heure matinale, la musique ne leur est pas spécialement adressée : elle est tout autant un appel (un argument ?) pour les retardataires ou ceux qui hésitent encore à venir. Les cuisinières ne semblent pas incommodées par le bruit et poursuivent leurs *strigături*. Entre les deux, assis sur le banc, les convives écoutent ou discutent.

Sur ordre du *vornic*, les *lăutari* reprennent leurs instruments de marche et entonnent le « chant du marié » (*Cântecul Mirelui*). Ce chant cérémoniel prélude le départ du jeune homme, qui s'en ira bientôt chercher sa future épouse. Le texte évoque le désespoir suscité par son mariage parmi les jeunes femmes du village... Mais le chant est ici abrégé, et seuls quelques vers en sont esquissés car nous sommes en retard<sup>3</sup>.

1. Dans la région, le *vornic* est toujours roumain (même dans les mariages tsiganes, comme ceux de Zece Prăjini). Ce doit être un homme respectable, connaissant les habitudes cérémonielles particulières au village où la fête a lieu. Il assume sa fonction contre une rémunération symbolique et par charité chrétienne. Ailleurs en Roumanie (en Olténie par exemple), ce sont parfois les *lăutari* qui dirigent ainsi la « coutume ».

2. La cuisine d'un mariage est une entreprise d'envergure, qui requiert une organisation inhabituelle. Les cuisinières sont semi-professionnelles, souvent des femmes âgées et/ou pauvres.

3. Les paroles de cette chanson acceptent de nombreuses variantes mais toutes s'encadrent dans la même sphère thématique. Une version plus fournie pourrait ressembler à ceci (d'après le disque *Fanfares paysannes de Zece Prăjini*) :

« Écoute ça, joue plus fort, *lăutar* ! / Qu'on entende à l'autre bout du village ! / Que tout le village sache / Que le garçon s'est marié ! / Écoute ça, verte feuille, herbe tondue / Écoute ça, je me suis trouvé une femme ! / Une fille travailleuse et belle / Pour la ramener à la maison, chez maman. / Écoute ça, pleure moi avec tristesse, maman / Parce que moi aussi, j'ai été ton fils ! / Je sortais tes bœufs du champ / Et la charrue de l'étable. »

Suit la cérémonie du « pardon » (*iertăciune*). Agenouillé devant ses parents, le jeune homme demande leur bénédiction. C'est en fait le *vornic* qui s'en charge, à travers un texte rimé, parsemé d'allusions bibliques, dont il ressort que le péché est humain, et le mariage dans l'ordre des choses. Puis le *vornic* récite le « Notre Père » (*Tatăl nostru*), en alternance avec les convives. Cette manière de faire est caractéristique des messes catholiques, obédience minoritaire dans la région mais majoritaire à Iugani. Iugani est un village de *Ceangăi* (cf. p. 39). La fluidité de l'échange entre le *vornic* et les convives montre que le rituel catholique reste une valeur communautaire importante, peut-être la seule qui caractérise encore les *Ceangăi* au sein de la population roumaine environnante.

9 : 02 La famille et les amis du jeune homme partent vers la maison de la jeune femme, à l'autre bout du village. Le portail est fermé. De l'autre côté, frères et sœurs refusent d'ouvrir et la négociation s'engage avec le jeune homme et ses amis. Pendant ce temps, les musiciens jouent « la marche » (*marșul*). L'ambiance est plutôt gaie et l'issue du marchandage ne fait aucun doute. C'est l'occasion de se lancer des blagues et des petites pointes, entre amis. Au bout d'une dizaine de minutes, quelqu'un proteste : « qu'est-ce que tu fais, Costel, tu nous tiens là au soleil?! » et le portail s'ouvre enfin. Nous rentrons dans la cour.

24

Chez la jeune fille a lieu la même cérémonie de *iertăciuni* (« pardon »), précédée cette fois du « chant de la mariée » (*Cântecul Miresii*). L'émotion est ici sensiblement plus forte que chez le jeune homme. Comme le chant l'affirme, la mariée s'en va bel et bien, quittant ses parents, ses frères et sœurs, le jardin fleuri... Cette version est néanmoins abrégée elle aussi (les négociations à la porte ont duré plus longtemps que prévu, or il ne faut pas faire attendre le prêtre à l'église)<sup>4</sup>.

Au terme de la cérémonie, l'ambiance commence à s'échauffer doucement. On peut désormais danser et les convives entament une *horă*, pendant que les futurs époux leur offrent gâteaux et verres de vin.

4. Une version plus fournie (toujours d'après le disque *Fanfares paysannes de Zece Prăjini*) pourrait ressembler à :

« Pardonnez-moi, mère et père / Si je vous ai jamais offensé. / Je m'en vais, je vous quitte, / Pour suivre l'homme que j'aime. / Aujourd'hui, je suis encore avec les filles. / Demain, avec les femmes mariées. / Petite fille, sur un conseil / Tu t'es forcée à te marier. / Comme la feuille sur l'arbre : / La feuille ne tombe qu'une fois / Et toi, tu ne te verras plus jamais fille. »

9: 47 Nous partons vers l'église. Les mariés et les parrains sont en tête du cortège. Les musiciens marchent à quelques pas derrière eux. Les convives suivent, ou bien dansent en chaîne, devant le cortège.

Les musiciens jouent sans interruption, uniquement des *sârbe*, enchaînées par petits bouts, dans un ordre plus ou moins aléatoire. On y reconnaît des airs folkloriques à la mode, des chansons, des airs de danse... Parfois ce sont de véritables mélodies, à deux ou trois parties, répétées plusieurs fois à l'identique; parfois ce sont simplement de petits motifs juxtaposés de manière plus ou moins imprévisible. Les musiciens appellent cela jouer « ce qui passe par la tête » ou « ce qui tombe sous le doigt » (*ce trece prin cap/ce cade la deget*). Ce mode de jeu sera décrit en détail aux chapitres VI et VIII.

Aucune règle explicite ne restreint la participation à la chaîne des danseurs. Cependant, ceux qui dansent ainsi sont, de fait, toujours de jeunes hommes et femmes non mariés. Ce sont eux qui, véritablement, emmènent le cortège, tant parce qu'ils lui ouvrent la voie que parce qu'ils l'obligent, parfois, à s'arrêter: le meneur (frère de la jeune femme en l'occurrence) peut décider de faire passer la chaîne juste devant les futurs époux, qui doivent alors attendre que les danseurs soient passés, un à un, devant eux. Constitués ainsi en chaîne, les amis tantôt « tirent », tantôt « retiennent » le jeune couple.

Les chansons chantées par les *lăutari* avant les cérémonies du « pardon », la négociation à la porte de la jeune femme, cette danse, enfin, contribuent à instaurer une émotion ambiguë. La jeune femme quitte sa famille, le jeune homme n'est plus un jeune homme, les deux époux se retireront des distractions de leurs camarades célibataires... Si le mariage est certainement une réjouissance, il marque aussi la fin des « beaux jours » de l'enfance et de l'adolescence. Ce n'est donc pas le jeune homme qui chante « sa » chanson (la chanson « du marié »), mais les *lăutari*; ce n'est pas lui qui demande directement pardon à ses parents mais le *vornic* qui lui prête sa voix... La jeune femme est encore plus absente: ce n'est pas elle (ni ses parents) qui ouvre le portail mais son frère; lui-même hésite (officiellement) à le faire et ne se laisse convaincre que par des cadeaux; c'est lui enfin qui mène la ronde des jeunes gens, ronde qui, à son tour, mène les mariés à l'autel. Les acteurs visibles du mariage sont donc les musiciens, le *vornic*, les amis et (bientôt) le prêtre. Les mariés, leurs parents et les parrains donnent, pour leur part, l'impression de se laisser faire.

Habituellement, la cérémonie religieuse dure environ une heure. Tout le monde y assiste, sauf les *lăutari*. Nous allons donc au bar du

village et, durant trois quarts d'heure, nous y recréons le *radio-șanț* de Zece Prăjini. La « trahison » d'un bassiste de la fanfare de Costel occupe en ce moment le devant de l'actualité... Chacun donne son avis sur les comportements et les mobiles cachés des protagonistes de l'affaire. Nul ne songe à évoquer la matinée qui vient de s'écouler, si ce n'est pour constater qu'il fait déjà chaud, et qu'il fera sans doute plus chaud encore tout à l'heure.

Nous revenons ensuite vers l'église et attendons la fin de l'office dehors. C'est dimanche, le mariage coïncide avec la messe et bien que l'édifice soit grand, les fidèles n'ont pu tous y rentrer. Assis dehors, sur la pelouse, les musiciens commentent (en *rromanes*) les jambes des filles. Tandis que les mariés et leurs proches vivent un événement unique, pour les *lăutari*, tout cela n'est manifestement que routine.

11: 34 Après l'office, nous repartons vers la maison du marié. La danse reprend de plus belle. Cette fois, la chaîne est menée par le frère du jeune homme.

26

Sur le chemin, n'importe qui peut arrêter le cortège, en posant un seau d'eau et de fleurs sur sa route. À défaut de seau, une tasse fera l'affaire et dedans, deux ou trois brins de pâquerette suffiront. Le plus souvent, ce sont des enfants qui posent ces « embûches ». Renverser et passer de tels obstacles apporte en principe chance et fertilité. Les mariés doivent (donc) payer ceux qui les posent. Lui, paye en argent et elle, en bonbons. Le cortège est arrêté tous les quatre ou cinq mètres. Pour pouvoir avancer, le couple jette parfois l'argent et les bonbons par poignées. La libéralité du geste, la musique « de fanfare », l'élégance des mariés et de leurs proches, qui contraste avec les bousculades de la « plèbe » enfantine... Une telle mise en scène est classique dans les mariages paysans de la région mais elle rappelle aussi bien les processions royales.

Les musiciens affirment souvent qu'ils n'aiment pas la musique qui accompagne ces déambulations. Cette manière de jouer a un goût d'archaïsme, aussi bien pour les auditeurs roumains que pour les musiciens tsiganes. Enchaîner de petits motifs, sans véritable plan d'ensemble (sans « mélodie » à proprement parler) rappelle le monde des flûtes et cornemuses, des bergers, des grands-parents... Les Roumains peuvent y voir un « folklore », une « identité », et d'autres concepts valorisants. Les musiciens professionnels tsiganes tendent en revanche à considérer cette manière de jouer comme le reste anachronique d'un passé révolu. C'est un autre exemple de « ce qui tombe sous le doigt » (*ce cade la*

*deget*), notion qui implique un hasard peu compatible avec l'idée de travail soigné. Au sens de Zece Prăjini, la « bonne musique » est faite de « mélodies » (*melodii*), structurées, répétées, avec des progressions d'accords, etc.

De temps à autre, Cipi, David et Costel ne s'en amusent pas moins : se volant à tour de rôle l'initiative, ils posent les pièces de la mélodie comme on jouerait aux dominos. C'est souvent ainsi que l'on joue pour « faire durer » : chacun reprend la fin de ce que l'autre vient de jouer, pour imaginer une suite dans laquelle les autres le rejoignent au bout de quelques notes. Le caractère ludique de cette démarche est ici perceptible dans les attitudes et les sourires en coin des musiciens.

27

12 : 03 À proximité de la maison du marié, ses amis ont bloqué le passage avec une charrette. Ils ne laisseront passer le cortège qu'en échange d'une caisse de vin. Le marié négocie.

Pendant ce temps, les musiciens continuent à jouer. Cette fois, ils jouent à la fanfare : Costel tient la mélodie pendant que Cipi et David l'accompagnent avec un « *iss-tak* » caractéristique<sup>5</sup>. Personne n'écoute vraiment mais cela fait passer le temps... La négociation se prolonge pendant que chacun fond doucement au soleil. Finalement, la caisse est remplie et la charrette libère le passage.

À l'entrée de la maison, les *sârbe* cessent et les musiciens entament le *marș*. Il sera suivi de l'« habillage » (*îmbrăcarea*), mélodie au mètre asymétrique (7/8) associée aux dons et cadeaux. Ici, les cadeaux sont offerts par la femmes de la maison à la nouvelle venue. La même mélodie sera jouée le soir, lorsque les parrains et les jeunes époux échangeront leurs cadeaux.

Les mariés rentrent dans la maison. Entre-temps est arrivée Irina, la chanteuse (*gurista*, litt. « la bouchiste »), une Roumaine de Roman. Les musiciens jouent encore quelques mélodies avec elle pendant que les convives rentrent un à un se reposer chez eux. La « coutume » (*obicei*) est finie.

Restés seuls, nous allons sous la tente, où on nous sert à manger. Le marié vient nous demander de « programmer » un synthétiseur, « pour qu'il y ait du bruit, ce n'est pas un enterrement tout de même ! » (*programați și voi orga un pic, să fie un pic de gălăgie. Că doar nu*

5. *Iss-tak* est une imitation onomatopéique (mais standardisée) désignant une formule d'accompagnement. Celle-ci est répartie entre deux instruments ou deux groupes d'instruments. Chacun joue une note, l'un sur le temps (*iss*), l'autre sur le contretemps (*tak*). Cette alternance simple est particulièrement fréquente entre les gros et petits tubas de fanfare.

*e mort!*). Cristi appuie sur la touche «démon» de son clavier et nous continuons notre repas. Relayé par les amplificateurs, le synthétiseur hurle fièrement un pot pourri de tous les timbres et rythmes dont il se sait capable. La chaleur est torride et il n'y a plus personne dehors.

Pendant toute l'après-midi (14h-18h), les musiciens joueront épisodiquement, un quart d'heure toutes les heures environ. Personne n'est là pour les écouter mais on doit les entendre dans tout le village. Ils maintiennent ainsi, non l'illusion de la fête (car personne n'est dupe) mais sa «tension» caractéristique : il se passe quelque chose, le mariage n'est pas fini, ce n'est qu'un temps de repos... En dehors de ces séances de jeu épisodiques, nous bavardons à l'ombre de la tente, tandis que le synthétiseur poursuit, infatigable, sa démonstration.

#### *Nuit* (noapte)

La «nuit» commence vers dix-huit heures. Les convives arrivent par familles. Les mariés saluent chaque arrivant, en lui offrant un verre de vin pendant que les musiciens jouent une «marche» (*marş*). Les arrivées sont progressives et s'étalent sur près de deux heures. Pendant ce temps, ceux qui sont déjà là prennent place sous la tente, où les attendent des boissons.

19 : 50 Tout au long de la soirée, divers mets se succéderont sur les tables — entrées, soupes, grillades, choux farcis, etc. — à raison d'un par heure environ. Le repas ne s'achèvera qu'à l'*închinat*, vers une heure du matin. Lorsqu'ils ne mangent pas, les convives ont trois possibilités : rester à leur place, danser ou regarder la danse sur l'aire à l'entrée de la tente.

Rester assis peut être plus ou moins pénible. Le banc de bois n'est pas vraiment confortable et l'ambiance bruyante restreint les possibilités de conversation aux voisins les plus proches. Au fond de la tente, la musique se mélange en bruit et aucun souffle d'air ne parvient. La table des parrains, parents et époux occupe la place honorifique — elle contrôle l'espace de la tente, permettant d'y voir toutes les allées et venues — mais elle est aussi la plus désagréable par une chaude nuit d'été comme celle-ci. Ceux qui le peuvent s'assoient plus près de l'entrée/sortie, d'où on peut respirer, entendre la musique et regarder la danse. Les autres vont et viennent. Dans une situation comme celle-ci, danser peut être tout autant un plaisir qu'un passe-temps plus ou moins inévitable.

Pour le moment, les musiciens jouent surtout des chansons « à écouter » (*de ascultare*). Souvent le thème des paroles n'est pas très gai mais ce genre de textes, qu'on appelle parfois aussi « pour le verre » (*de pahar*) inciterait à boire... De toute façon, personne n'écoute vraiment ce que dit la chanteuse. De la tente, où les discussions vont bon train, on en comprend tout au plus quelques phrases isolées.

29 23 : 02 Ici, la danse préférée est la *sârbă*. Elle peut être dansée en chaîne ou en couples. En couples, son pas reprend celui de la *horă* ou de la *bătută* et suit alors la carrure musicale. En chaîne, il est différent et ouvre alors la voie à une sensation caractéristique, que cette danse est la seule à pouvoir procurer : celle de la non-concordance métrique des pas et de la mélodie. La mesure musicale a quatre temps tandis que la séquence chorégraphique en compte six. Les premiers temps de la danse et du rythme ne coïncident donc que tous les douze temps (*cf.* fig. 20 page 212). Le contour mélodique se déploie quant à lui sur quatre mesures, donc seize temps, et ne rencontre alors la danse que tous les quarante-huit temps.

Personne n'effectue de tels calculs en dansant. Ce n'est pas nécessaire, puisqu'il suffit de respecter le pas et la pulsation pour que la magie opère : sous les pieds des danseurs, la mélodie prend sans cesse d'autres accents, et se tisse aux mouvements de leurs corps en une chaîne potentiellement infinie. Dans cette région, la *sârbă* est la seule danse fondée sur ce principe.

30 23 : 42 Si les jeunes n'ont manifestement aucun mal à s'insérer dans une *sârbă*, certains genres leur sont spécialement destinés. Le plus en vogue est la *manea*. Les *manele* ont pour principales caractéristiques leur rythme et la forme chorégraphique (danse individuelle) qui les accompagne. Nombre de Roumains tiennent les *manele* pour « orientales » (*orientale*) et/ou « tsiganes » (*țigănești*). On les distingue nettement des genres « folkloriques » (*hore, sârbe, bătute*, etc.). D'un autre côté, de nombreux Tsiganes rejettent cette association, estimant que les *manele* ne représentent en aucune manière leurs goûts musicaux.

31 00 : 50 Les *sârbe* se déclinent en de nombreuses variantes : elles peuvent être chantées ou uniquement instrumentales, « à danser » (*de joc*) ou « à écouter » (*de ascultare*), de style urbain ou paysan... À Iugani, on les aime plutôt paysannes, avec ou sans chant, mais toujours très rapides. Les mélodies s'enchaînent en suites de plus en plus longues.

## UN MARIAGE À IUGANI

Les danseurs tournent, sans cesse, toujours dans le même sens. Le taux d'alcoolémie général monte d'heure en heure. Les yeux deviennent brillants, puis hagards.

Pour les musiciens, allonger et accélérer les danses est une technique au but clair : fatiguer les danseurs avant de prendre une pause. Ici, les danseurs sont coriaces et la pause se fait attendre. Plusieurs tentatives des *lăutari* en ce sens se heurtent à des tollés et récriminations... Vers minuit, les musiciens sont enfin autorisés à s'arrêter pour passer à table. À peine une demi-heure plus tard, ils se remettent au travail.

**DONS** (*închinat*) Vers une heure du matin, les convives sont invités à regagner leurs places sous la tente pour la cérémonie des dons (*închinat*). Cette cérémonie a lieu dans tous les mariages ruraux, à peu près à la même heure. Ce sont les mariés qui l'ouvrent, par un don (symbolique) à leurs parrains : des draps, des oreillers, une chemise... En retour, ceux-ci leur en font un autre, cette fois somptueux.

C'est en général une somme d'argent mais les cadeaux en nature sont également acceptés. Le montant des dons est annoncé au microphone. Ici, les parrains offrent 2 000 000 lei et un « cadeau surprise » (*cadou surpriză*) dans une enveloppe<sup>6</sup>. La mère du marié donne 1 000 000 lei et son frère (parti travailler en Israël) lui envoie 100 \$. Ses autres frères offrent une gazinière et une bonbonne de gaz, l'aîné rajoutant 1 300 000 lei. Les parents de la mariée donnent 2 000 000 lei.

Les musiciens, le *vornic* et les mariés passent ensuite le long des tables et, à tour de rôle, chaque convive fait son « don » (*dar*) aux époux. Les sommes sont également proclamées au microphone et une courte mélodie salue le donateur, dont la politesse voudrait qu'il laisse alors un « bakchich » aux musiciens.

L'*închinat* est un moment important car ces « dons » (*daruri*) sont en général conséquents. À l'époque, dans la région, on estimait à 500 000 lei la somme minimale « par couple » (*de pereche*). Au même moment, le salaire minimal légal était d'environ 3 000 000 de lei. Le don minimal en représentait donc un sixième. La somme à donner peut croître en vertu de certaines « obligations » (*obligații*) : les parrains, les parents proches ou les supérieurs hiérarchiques sont ainsi « obligés » de donner plus. La valeur du don peut aussi augmenter pour signifier aux autres convives une puissance économique supérieure ou encore, pour « obliger » les mariés et leurs familles.

6. Le taux de change était à l'époque d'environ 35 000 lei pour un euro.



Car en recevant les dons, ceux-ci contractent l'« obligation » de les rendre, à leur tour, dans des circonstances similaires. Le système des dons et contre-dons est une institution, dont les rouages se démontent et se calculent explicitement. Les parents dont les enfants atteignent la dizaine d'années commencent ainsi à fréquenter assidûment les mariages de leur village, pour s'assurer des convives (et donc, des dons) aux mariages de leurs propres enfants. À l'inverse, des amis m'expliquaient parfois qu'ils ne se rendraient pas à tel mariage auquel on les avait invités, car ils n'y avaient pas d'« obligations » (*obligatîi*) et manquaient, par ailleurs, d'argent.

D'ailleurs, invité ou non, n'importe qui est le bienvenu dans ces fêtes. Si on n'y refuse jamais personne, c'est aussi parce que manger, boire et profiter de la musique se paye nécessairement. Dans les baptêmes ou les enterrements, les dons ne s'accompagnent pas d'un cérémonial public et restent ainsi relativement discrets (ils n'en sont pas moins obligatoires). Dans un mariage, musique et danse s'arrêtent durant une bonne heure (parfois plus), durant laquelle on n'entend plus que des noms, des chiffres et des bribes de mélodie. Chacun se doit d'attendre à sa place que le groupe des collecteurs (mariés, *vornic* et musiciens) passe engranger sa contribution, et aucune échappatoire n'est admise. Partir avant l'*închinat* est le comble de l'indélicatesse. Si un motif sérieux oblige un convive à quitter la fête avant cette cérémonie, il devra tout de même remettre son « don » en privé aux mariés.

Dans le seau que porte le *vornic*, les billets de banque s'accumulent ainsi petit à petit. Les dons sont en principe destinés aux mariés mais ces derniers n'en récupéreront que les restes : ils doivent auparavant rembourser leurs parents, qui ont avancé les frais de nourriture, boisson, musique, prêtre... Ce qui ne dispense pas lesdits parents de faire, eux aussi, leurs « dons », au vu et au su de tous.

Dans une belle fête, les « dons » parviennent à peine à couvrir les frais. En plus du vin, on y offre aux convives une quantité raisonnable de bière. Le faste augmente si, sur les tables, se trouvent aussi des « liqueurs » (*lichori*, alcools moyennement forts, sucrés, aux arômes artificiels) et atteint son comble en cas de whisky ou de vodka. L'épaisseur des grillades, le nombre de choux farcis par assiette, la quantité de crème fraîche qui les recouvre, tout cela rehausse la qualité d'une fête. Une musique soignée, variée, jouée par des musiciens élégants et professionnels, est le complément indispensable de cette bonne chère. À l'inverse, lorsqu'on mange mal, qu'il n'y a que du vin à boire, que les musiciens

manquent de tenue et jouent faux, la conclusion est évidente : c'est un mariage « pour l'argent » (*pentru bani*), organisé en vue du profit économique des époux et de leurs familles. Du fait de l'importance de l'*închinat*, la noce peut donc apparaître tout autant comme une fête domestique et privée, que comme une entreprise presque commerciale de restauration et de spectacle.

Dans cette perspective, la qualité de la musique ou, plus généralement, de la distraction qu'elle génère, acquiert une importance particulière. Pour les invités qui n'ont pas de réelles obligations, savoir que de bons *lăutari* ont été embauchés peut être un argument décisif pour venir. Des mélomanes fortunés s'invitent d'ailleurs parfois à des fêtes auxquelles ils n'ont même pas été conviés, pour le simple plaisir d'y entendre leurs musiciens préférés.

Alors que je m'apprête à filmer l'*închinat*, le marié m'arrête : « Non, ne filme pas ça, ce n'est pas beau. » J'essaye de négocier mais sans succès. L'*închinat* dure une bonne heure. Une demi-heure de plus et le résultat est annoncé au microphone : 42 000 000 lei. C'est une somme normale pour un village comme celui-ci.

*Vers le matin* (spre dimineață)

Avec l'*închinat*, une étape importante de la fête est franchie. Désormais, les « obligations » (*obligații*) ayant été remplies, ceux qui le souhaitent peuvent rentrer chez eux. L'ambiance se transforme alors et en un sens, s'allège : seuls les « vrais » fêtards continuent à entretenir la fête. Nous allons « vers le matin » (*spre dimineață*).

02 : 41 Les danses se débrident, les corps vacillent et l'air se charge de poussière. Les cuisinières quittent leurs fourneaux et se joignent à la ronde. Les musiciens insistent lourdement sur *Mitraliera*, ainsi que sur *Prima*.

32

*Prima* — littéralement « la première » mais il ne semble pas y avoir de « seconde » — est une mélodie assez répandue. Ailleurs, elle est parfois appelée *Ca la Ușa Cortului*, *Bătuta de la Suceava*, *Bătuta de Dagăta*... La forme chorégraphique qu'elle suscite à Iugani est assez particulière : sur une planche en bois posée devant l'estrade des musiciens, les danseurs crient et trépignent, bras dessus bras dessous, dans la poussière et les décibels.

02 : 53 *Mitraliera* est une *sârbă* que les Iuganiens semblent particulièrement apprécier. Elle a peut-être été jouée une dizaine de fois depuis

33

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

ce matin, et jamais moins de cinq minutes d'affilée (*cf.* par exemple séquence 11 : 34).

Les « mitrailleuses » et danses sur la planche alterneront ainsi avec d'autres fantaisies, durant encore une heure ou deux. Au petit matin, la fête est réduite à une dizaine de convives, qui finissent par rentrer chez eux. Les mariés payent ce qu'ils doivent encore aux musiciens et rentrent se coucher. Nous démontons le système d'amplification et attendons la camionnette qui doit nous ramener en ville.

À Roman, Cipi, Petronel et moi montons de justesse dans le train du matin, pour rentrer à Zece Prăjini. Dans le wagon, nous retrouvons Măguț, Georgel et d'autres *lăutari* du village, qui étaient allés jouer avec leur fanfare au « festival de la bière » (*festivalul berii*), à Piatra Neamț. Ils rentrent gaiement, en buvant de la liqueur de framboise et en fumant des cigarettes. Nous bavardons, de tout sauf des fêtes desquelles nous rentrons.

En gare de Dagâța, Costică nous attend avec sa voiture. Nous nous arrêtons dans un bar pour boire un dernier verre. Cipi recommande sa formule somnifère : 50 grammes de Cappone (une liqueur à l'arôme indéfini) et une grosse pinte de bière. Le mélange est efficace et une douce torpeur s'installe dans nos membres. À la maison, nous buvons un café, mangeons un morceau de polenta et allons nous coucher. Il est onze heures.

## CHAPITRE IV

### *Fabricants d'émotion*

L'EXERCICE PROFESSIONNEL de la musique peut être vu tantôt comme une prestation de service, tantôt comme une entreprise de manipulation émotionnelle. Les deux discours coexistent et justifient, ensemble ou en alternance, l'éventail d'interactions possibles durant la fête. En tant qu'artisans, les *lăutari* sont au service de la communauté qui les emploie. Ils ne participent pas à la fête, ne s'expriment pas, et se contentent de fabriquer une musique efficace. Mais cette efficacité requiert un pouvoir d'insinuation et de manipulation étranger à la plupart des autres artisanats. C'est l'une des facettes de la « ruse » ou « malice » (*ciorănie, șmecherie*) nécessaires à tout bon musicien.

#### *I. Service public, faveurs privées*

Un premier révélateur de la position des musiciens est la manière dont ils sont rémunérés, avant et pendant la fête. La troupe est embauchée par un commanditaire principal (le père du futur mari par exemple). Les deux parties négocient, s'entendent sur un prix et établissent parfois un contrat écrit. Durant la fête, n'importe quel convive est alors en droit de leur demander de jouer telle ou telle mélodie et en principe, les musiciens sont tenus de lui donner satisfaction. En pratique cependant, ils ne le feront que si la commande s'accompagne d'un « bakchich » (*bașchiș*). L'importance du commanditaire et le montant du bakchich détermineront, de façon approximative, le temps durant lequel les *lăutari* joueront la mélodie demandée, ainsi que l'assiduité qu'ils y mettront. La perspective de cette rémunération « contextuelle » tend à rendre l'émotion suscitée par la musique solidaire d'une certaine valeur économique.

#### *Cachet et bakchich*

Pour engager des musiciens, le commanditaire conclut toujours l'arrangement avec un seul d'entre eux. Ils spécifient ensemble le prix,

la durée, et parfois aussi le nombre des musiciens qui viendront. Le *lăutar* ayant conclu le contrat sera responsable de choisir « ses hommes » (*oamenii lui*), avec lesquels il viendra honorer l'engagement. Les noms de groupe comme « Ciocârlia », « fanfare Șukar » ou « taraf de Haïdouks » sont des adaptations au monde du spectacle occidental. Dans le milieu rural, on ne les utilise pas. Les groupes se forment au cas par cas, pour chaque occasion de jeu même s'ils respectent en général, d'une fois sur l'autre, les mêmes principes d'entraide familiale et d'amitié.

Dans un village comme Zece Prăjini, les musiciens ne manquent pas. Former un groupe implique alors souvent un art consommé de l'équilibrisme : d'un côté, les amis et les membres de la famille s'attendent à être embauchés ; de l'autre, la qualité musicale de l'ensemble doit être assurée. Pour remplir ces deux exigences, le maître d'œuvre du contrat devra se faufiler habilement entre les capacités et incapacités de chacun, les empêchements de dates (car les bons musiciens sont très demandés), les conflits actuels ou potentiels entre les membres de la troupe, leurs exigences financières respectives et le plan de répartition probable de l'argent gagné. De telles considérations occupent une part non négligeable dans les délibérations du *parlament/senat/tribunal* de l'ornière du village.

Les bakchichs s'ajoutent à cette rémunération fixe. En Roumain, *bacșiș* désigne un éventail de comportements assez large : il désigne non seulement le « pot de vin » — donné d'avance pour obtenir une faveur — mais également le pourboire, donné ensuite, en guise de remerciement et/ou de paiement anticipé pour des faveurs à venir. D'ailleurs, si le « pot de vin » français est, en principe, caché, le *bacșiș* roumain peut être donné au vu et au su de tous. C'est le cas notamment lorsqu'il est destiné aux *lăutari*.

La pratique n'est pas pour autant pleinement « normale ». C'est toujours un paiement d'exception, lié à une faveur personnelle. On donne un bakchich pour commander une mélodie ou pour féliciter les musiciens et les encourager à poursuivre avec la même assiduité. Pour commander une mélodie, les convives peuvent la désigner par son nom (« *Ciobănașul* », « *Te aștept noapte și zi* », etc.) ou la chanter aux musiciens. Ils se contentent aussi parfois d'une catégorie plus large, comme un genre (« *bagă o manea* — « fais une *manea* ») ou le répertoire d'une vedette (« *zi de-a lui Mioara Velicu* », « fais-en une de Mioara Velicu »). Lorsque l'ensemble est une *orchestră*, au désir d'entendre une mélodie particulière se joint parfois celui de la « dédicace » (*dedicație*) qui l'accompagne.

Pour dédier une mélodie, le convive décline aux musiciens son nom et, éventuellement, celui d'un ou d'une destinataire. Les musiciens les annonceront au microphone, en entamant la pièce<sup>1</sup> : « Et spécialement pour Mirabela, de la part de Marian » (*și special pentru Mirabela, din partea lui Marian*); « Celle-ci se fait spécialement pour Bibi le Chef » (*se face special pentru Bibi Jupânul*); « Et spécialement de la part de Bogdan, pour les gars de Toflea » (*și special din partea lui Bogdan pentru băieții de la Toflea*)...

### *Crieurs publics*

Les commandes peuvent marquer un désir musical : celui d'entendre une mélodie ou de danser sur un rythme particulier. Lorsqu'elles s'accompagnent de dédicaces, elles peuvent manifester simplement une amitié entre le commanditaire et le destinataire. Mais il n'est pas rare que ces déclarations publiques (et payantes) d'un goût musical personnel soient en fait motivées par des enjeux beaucoup plus complexes.

Bogdan — dix-sept ou dix-huit ans — vient de mettre un terme à un flirt avec l'une de ses cousines lointaines. Il dédie donc à cette dernière, également présente parmi les convives, une *manea* dont le thème peut être résumé par son refrain : « Tu m'as menti joliment, oh mon amour » (*tu m-ai mințit frumos iubirea mea*). Plus tard il persiste, en dédiant une chanson d'amour (au sens cette fois propre) « à sa copine secrète » (*pentru gagică lui secretă*). Bianca et ses amies, qui ont à peu près le même âge que Bogdan et connaissent le détail de ses frasques, comprennent l'allusion et passent la seconde chanson à commenter les réactions de la cousine (très gênée apparemment).

Gică est, de longue date, en froid avec Mirel. La rumeur dit que le premier aurait eu un flirt adultère avec la femme du second. Durant un baptême, Gică commande une chanson « pour le garçon de Mirel » (*pentru băiatul lui Mirel*). Or Mirel n'a pas de garçon mais « seulement » une fille...

Dans un autre baptême, le même Gică commande et dédicace à Anca (la femme de Mirel) la chanson « J'ai un mari top-model » (*am bărbat fotomodel*). Tout le monde éclate de rire puisque le pauvre Mirel est plutôt petit et trapu.

Lorsqu'elles sont annoncées par des commandes et dédicaces, les chansons focalisent l'attention des convives d'une tout autre manière que celles que les *lăutari* chantent d'eux-mêmes. Ce n'est plus « de la musique », disposée en un tapis sonore à l'usage de tous, mais des goûts individuels qui s'affichent publiquement et occupent, pour un temps, l'espace de la fête. Dans les jours suivants, il n'est d'ailleurs par rare d'entendre commenter telle ou telle dédicace ou simplement la

1. Les dédicaces n'apparaissent que dans le jeu en *orchestră* car en fanfare les musiciens ne disposent pas de microphones pour les annoncer. Il n'y a alors que des commandes.

manière dont tel convive a dépensé des sommes astronomiques pour monopoliser le chant des *lăutari*.

Seuls les hommes commandent et dédicacent la musique. Ils doivent être passablement riches pour ce faire car, à moins d'un bakchich convenable, les musiciens risquent de se détourner de leur mélodie à la première occasion. La dédicace manifeste donc d'emblée une forme de puissance. En principe pourtant, on commande des mélodies pour le plaisir personnel, par amour, parce que la fête est belle... Les règlements de compte tels ceux décrits à l'instant empruntent donc généralement les voies de l'allusion.

Les sous-entendus peuvent être véhiculés par la simple annonce de la dédicace (« pour le garçon de Mirel ») ou par le contenu des chansons elles-mêmes (« J'ai un mari top-model »). Mais il arrive aussi que les paroles et dédicaces soient explicitement agonistiques, comme dans cette *manea* chantée par Cristi Nucă (doc. 17) :

17

[L'enregistrement commence par un rappel de la dédicace précédente:]

*Și din partea lui ginerică, pen-  
tru fratele lui, pentru Andrei...  
Se face această melodie.*

Et de la part du jeune mari,  
pour son frère, pour Andrei...  
On fait cette mélodie.

[Tout de suite, autre dédicace:]

*Se face de la Austrian, de  
la Ciocan și Suraj... pentru...  
oamenii care cred că au bani  
dar de fapt nu au. Se face  
această melodie.*

On fait cette mélodie de la  
part d'Austrian, de Ciocan et  
Suraj... [le chanteur répète  
ce qu'on lui glisse à l'oreille]  
pour ... ceux qui croient  
qu'ils ont de l'argent mais en  
fait, n'en ont pas. On fait  
cette mélodie.

*Rău e să te lauzi că ai bani*

Il ne faut pas te vanter d'être  
riche.

*Dar nu-ți mai da valoare sin-  
gur: știi că n-ai*

Cesse de te donner à toi-  
même de la valeur : je sais que  
tu n'en as pas.

*Stai mai bine-n banca ta  
Că et vai de steaua ta!*

Reste plutôt à ta place,  
Car on n'envie pas ton sort!

[Répétition de la strophe]

REFREN :

*Și dacă mă enervezi  
Mă faci ca să-ți dovedesc  
Că port la mine bani cash  
Cât un Mercedes.*

*Tu știi că sunt special,*

REFRAIN :

Et si tu m'énerves  
Tu me forces à te démontrer  
Que j'ai sur moi, en *cash*  
De quoi acheter une Mer-  
cedes.

Tu sais que je suis spécial,

# FABRICANTS D'ÉMOTION

|                                    |                                     |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Tu știi că sunt Number One,</i> | Tu sais que je suis « Number One », |
| <i>Dar nu sunt lăudăros</i>        | Mais je ne suis pas vantard         |
| <i>Că nu-i frumos</i>              | Car ce n'est pas bien.              |
| [x2]                               | [x2]                                |

Allez, plus fort, envoie du jus dans ces enceintes! [...]

Les *lăutari* et leur musique sont censés être de simples intermédiaires: ils chantent des textes qui existent déjà, et ce parce qu'on leur demande de le faire. S'ils annoncent des dédicaces, c'est parce qu'on les paye et non en vertu d'éventuelles affinités personnelles. En réalité, un bon *lăutar* sait aussi provoquer le bakchich, en dédiant spontanément certaines chansons à certaines personnes. Parfois, il n'est même pas nécessaire de les dédier explicitement: dans un baptême par exemple, chanter une chanson sur le bonheur d'être père devrait inciter au bakchich tous les pères qui se respectent. Dans un mariage, louer la beauté florale de la mariée ou ses talents de ménagère, devrait susciter un bakchich de la part de son nouvel époux. Il y a des chansons « pour la mère » (*de mamă*), « pour les frères » (*de frați*), mais aussi pour les chauffeurs, les expatriés, ceux qui partent, ceux qui reviennent, les militaires, les bergers... Ce sont là des appels directs, qu'un peu de perspicacité — de la part des musiciens — et de bonne volonté — du côté des convives — suffisent à rendre efficaces.

L'un des thèmes qui fait presque toujours mouche est celui des « ennemis » (*dușmani*). Il est exploité dans un nombre important de chansons, dont celle-ci est un exemple célèbre (elle fut chantée entre autres par Nicolae Guță, l'un des chanteurs tsiganes les plus médiatiques):

|                                      |                                 |
|--------------------------------------|---------------------------------|
| <i>La dușmani, nici o dată nu</i>    | Je ne veux jamais faire plaisir |
| <i>vreau să le fac pe plac,</i>      | à mes ennemis,                  |
| <i>Vreau să vadă că sunt șmecher</i> | Je veux qu'ils voient que je    |
| <i>și dotat,</i>                     | suis <i>șmecher</i> et doué,    |
| <i>Cu bani și cu mare cap.</i>       | Avec de l'argent et un gros     |
|                                      | cerveau.                        |

## REFREN

*Ce mor dușmanii mei!*

*Că fac ce vreau cu ei,*  
*Că n-au valoarea mea,*  
*Și nici puterea mea.*

## REFRAIN

Qu'est-ce qu'ils souffrent, mes ennemis!

Car j'en fais ce que je veux,  
 Car ils n'ont pas ma valeur,  
 Ni ma puissance.



De tels propos n'étonnent personne dans un mariage ou un baptême. Tout le monde a des « ennemis » et c'est l'occasion d'en découdre publiquement avec eux. En commandant les mélodies, on leur dédie ces chansons, parfois en les nommant, parfois en les regroupant simplement sous une formule comme « à mes ennemis ». L'humiliation de ces derniers est alors proportionnelle à la superbe de celui qui s'affiche aux commandes de la musique. Lorsque les convives sont fortunés, une compétition de « dons » peut ainsi s'engager, chacun rehaussant ou défendant son prestige à travers quelques notes de musique « offertes » aux rivaux. Les *lăutari* n'hésitent pas à inventer de telles dédicaces. En vertu d'une amitié, d'un petit service, d'une cigarette donnée, un convive peut s'entendre citer au microphone : « De la part de Gică, Number One, pour tous ses ennemis ! » Gică sera peut-être flatté mais surtout, ses « ennemis » devraient réagir.

À première vue, parler d'« ennemis » (*dușmani*) pourrait sembler plutôt inapproprié dans une fête de mariage où ils risquent d'être plusieurs à s'être, précisément, retrouvés. D'un autre côté, pour peu que ces « ennemis » soient suffisamment civilisés pour éviter le recours à la violence physique, les chansons de ce genre les conduiront presque à coup sûr à la dédicace (et donc au bakchich).

Au petit matin, il n'est d'ailleurs pas rare que les « ennemis » se réconcilient et se tombent mutuellement dans les bras en pleurant... Dans ce cas, les *lăutari* ont à leur disposition un autre répertoire textuel : celui des chansons « de frères » (*de frați*), qui convient particulièrement bien aux épanchements d'amitié virile. Bien entendu, si les chansons d'« ennemis » (*de dușmani*) incitent à la dédicace, il en va de même de celles « de frères ».

Ainsi donné, le « pourboire » ne récompense pas les musiciens pour l'efficacité émotionnelle de leur musique. Il constitue simplement un « remerciement » pour le service qu'ils rendent en tant que crieurs publics. À d'autres moments, c'est bien parce que la musique les touche que les convives payent, et ce en vertu d'une association qui tient du sens commun dans l'ensemble des Balkans : « La musique peut rendre les gens heureux ou tristes. Quand elle les aide à se débarrasser de ce qu'ils ont en eux, c'est là qu'ils donnent l'argent », expliquait un musicien du Kosovo à Pettan (1996).

Pour les *lăutari*, les deux logiques du bakchich se laissent aisément confondre : ce sont toujours les émotions des convives qui poussent ces derniers à ouvrir leur portefeuille. Qu'ils donnent parce que la musique leur plaît, parce que les paroles les flattent, ou encore parce

qu'ils veulent manifester leur puissance, le résultat est le même et dans une large mesure, la manière d'y parvenir aussi. De ce point de vue, les formes sonores, les mots et la mise en scène ne sont que trois voies légèrement différentes pour atteindre les convives et agir sur leurs affects.

*Pour qui joue-t-on ?*

Les bakchichs liés aux commandes et dédicaces peuvent s'accumuler jusqu'à former des sommes plus importantes que celle, fixe, établie lors de l'embauche. Les musiciens en tiennent compte lorsqu'ils établissent, avant la fête, un prix pour leur engagement. Ils acceptent des contrats moins bien rémunérés lorsqu'ils savent que dans le village où a lieu la fête, « on fait du bakchich » (*se face bacșiș*).

Si cette rémunération complémentaire est perçue comme un « pot de vin » ou un « pourboire », c'est parce que les musiciens sont en principe déjà rétribués pour leur prestation par le commanditaire de la fête. La rémunération initiale ne les met cependant qu'au service de la collectivité. Ils jouent alors « pour tout le monde ». Mais une commande ou une dédicace sont des faveurs individuelles et chacun sait que, comme dans la plupart des administrations, usines, hôpitaux ou écoles de Moldavie, les faveurs individuelles se payent.

Paquets de café, bouteilles de *coniac*, petits (ou gros) billets pliés en quatre, facilitent les démarches administratives, rallongent les consultations médicales, baissent (voire annulent) le prix des billets de train... Le service n'est alors plus vraiment « public » car ce ne sont plus des usagers et des employés quelconques qui interagissent, mais des individus particuliers qui se « rendent service » mutuellement. Nombre de Moldaves semblent trouver cette pratique normale et d'ailleurs, une expression synonyme de « donner un bakchich » est « donner son dû » (*a-i da dreptul*) au fonctionnaire ou à l'employé en question.

Pour pouvoir vraiment commander les *lăutari*, un convive doit les corrompre, tout comme il le ferait pour obtenir les faveurs d'un médecin, d'un policier, d'un enseignant ou d'un contrôleur des impôts. À défaut, les musiciens pourront se contenter de simuler l'obéissance, en jouant la mélodie demandée mais trop mal ou trop peu. Celui dont émane la commande pourra à son tour protester mais il y aura alors maintes façons de le débouter : les musiciens affirmeront que c'est ainsi que « se joue » (*așa se cântă*) la mélodie, ils invoqueront d'autres commandes parvenues entre temps, ou feront simplement semblant de ne pas l'entendre dans le vacarme de la fête.

De tels éclats sont toutefois rares, car chacun sait la place qu'il a à tenir. Le bakchich n'est pas une manière vraiment illicite de prendre le contrôle de la musique. D'ailleurs son montant est parfois annoncé publiquement, au microphone. Son rôle est plutôt de donner confiance (aux demandeurs) en obligeant (les pourvoyeurs), dans une situation où il n'y aurait, autrement, que du désintérêt, voire de la défiance<sup>2</sup>. Ce que révèle la logique du bakchich est donc moins un «abus de biens publics» qu'une méfiance réciproque et au-delà, un pouvoir constant des musiciens. Une dissociation de principe sépare l'intérêt des musiciens de celui des auditeurs : les premiers travaillent, les seconds se distraient.

*Pour quoi joue-t-on ?*

L'opposition n'est certes pas toujours très nette dans les faits. D'une part, les grands rassemblements comme les mariages, les baptêmes, les enterrements ou les fêtes de saint-patron, présentent, pour les organisateurs et les participants, des enjeux qui dépassent de loin la simple distraction. Dans les deux premières circonstances, l'économie des dons et contre-dons met en mouvement des sommes considérables. Celles-ci sont généralement moindres dans les enterrements mais des considérations spirituelles et religieuses s'y adjoignent (la cérémonie doit permettre le repos, aussi bien des morts que des vivants). Dans tous les cas, ces rassemblements donnent à voir l'honneur, le prestige, l'influence, la personnalité des participants... Ce ne sont pas uniquement des distractions mais aussi des événements pouvant avoir des conséquences économiques et politiques importantes. Les musiciens ne sont pas directement responsables de ces enjeux mais c'est sur eux que repose, en grande partie, la charge de créer les ambiances propices à l'interaction des convives et à l'épanouissement public de leurs émotions. De ce point de vue, l'efficacité des *lăutari* ne se résume donc pas au plaisir que la musique procure aux individus.

D'autre part, pour les *lăutari* eux-mêmes, la dissociation entre l'émotion qu'ils créent et celle qu'ils ressentent n'est pas toujours très nette. Premièrement, elle n'a rien d'obligatoire. Les musiciens sont tenus de (et tiennent à) respecter une certaine décence dans leur comportement mais dans la mesure où celle-ci est conservée, personne ne leur reprochera d'être gais dans une fête de mariage, ni tristes dans un cortège funéraire. En second lieu, les musiciens décrivent souvent un «retour d'émotion». C'est le cas notamment lors des enterrements où,

2. Sur cette analyse du pourboire, cf. Vidal 1993.

à force de voir pleurer les convives, chacun pense à ses morts et la tristesse devient alors partagée.

Il n'en reste pas moins que le pouvoir qu'ont les *lăutari* de susciter des émotions ne doit pas dépendre de leur état émotionnel. Que celles-ci concordent ou non avec celui-là, un musicien professionnel conserve, idéalement, la même efficacité. Dans le milieu, on la mesure au nombre de contrats, à leur valeur, et aux sommes engrangées en un soir grâce aux bakchichs. Entre pairs, le fait que la fête ait été « belle », que les convives aient été contents, qu'ils aient dansé à satiété, bien ri ou bien pleuré ne compte pas. L'argent gagné et le taux de remplissage de l'agenda en sont des reflets plus pertinents et plus appropriés à la logique professionnelle dans laquelle les musiciens entendent situer leur jeu.

Chacun sait que l'efficacité jaugée par les *lăutari* correspond approximativement à celle qu'apprécient les convives. Il n'en reste pas moins que les uns et les autres se positionnent, par principe, de part et d'autre de ce qui est joué. D'un côté on travaille, pour gagner de l'argent et du prestige (même si on peut y prendre du plaisir et s'y investir émotionnellement). De l'autre, on participe à une cérémonie dont on retire du plaisir et de l'émotion (même si on peut aussi y gagner de l'argent, de l'honneur et du prestige). Au-delà de cette démarcation de principe, toutes les combinaisons et nuances sont possibles.

## 2. Les étrangers de la fête

Qu'ils jouent pour les *Gaje* ou pour d'autres Tsiganes, les *lăutari* sont toujours plus ou moins étrangers à la communauté qui les embauche. Même à Zece Prăjini, où les musiciens professionnels ne manquent pas, on aime faire appel à des *lăutari* venus d'ailleurs. Ils sont plus chers (ne serait-ce que parce qu'il faut leur payer le voyage) mais ils apportent avec eux un vent de nouveauté, en même temps que leur venue rend manifeste la puissance économique des commanditaires. Par ailleurs, embaucher des étrangers permet à tous les musiciens locaux de participer à la fête en tant que convives. Ces motivations sont explicites et évidentes pour tous. Il y a cependant une autre raison pour laquelle *Gaje* et *Rroma* préfèrent confier l'animation musicale de leurs fêtes importantes à des étrangers.

Les musiciens proches peuvent assurer certaines distractions mineures. À Zece Prăjini, les « bals » (*baluri*) sont animés par des *lăutari* du village : à l'instigation d'un patron de bar ou d'un villageois qui a

quelque chose à fêter, des musiciens se rassemblent et jouent pendant une partie de la nuit. Jusqu'à une époque récente, dans les communautés roumaines aussi, il y avait toujours quelqu'un pour jouer d'une flûte ou d'une cornemuse et ainsi, faire danser les amis le temps d'une veillée... Mais ce sont là de petites distractions dont la musique, souvent agréable, n'est pas vraiment fastueuse. Pour le devenir, elle doit être commandée et contrôlée. En impliquant des serveurs, le luxe requiert, inévitablement, des étrangers.

*Travail des uns, plaisir des autres*

De façon générale les convives ne perçoivent pas la musique des *lăutari* comme « exprimant » ou « communiquant » quelque chose sur l'état intérieur de ces derniers. Pour être un bon *lăutar*, il n'est nécessaire, ni de partager les émotions des convives, ni de leur montrer les siennes propres, ni même d'aimer ce que l'on joue. Rien de cela n'est interdit mais ces considérations ne devraient pas affecter l'efficacité d'un professionnel.

Ah, nous [les Tsiganes], on a des prétentions musicales. C'est pas qu'on est prétentieux mais on n'aime pas n'importe quel genre de musique. Surtout quand c'est... quand on nous joue quelque chose pour nous. Quand on joue pour les autres, ça ne nous intéresse pas. On joue ce que le type veut. C'est pour ça qu'il nous embauche, le type : pour se... pour que les gens qui viennent chez lui se sentent bien. Moi, je n'y vais pas pour jouer ce que je veux, ce que moi j'aime. Parce que je ne joue pas pour moi. Moi, je suis embauché pour jouer et pour que l'ambiance soit bonne. Pour que la musique plaise à ceux qui sont là-bas. Qu'elle ne me plaise pas à moi, ça m'est complètement égal. Moi, je fais mon métier : je joue. Ce qu'ils veulent. Quand on vient jouer pour nous, alors c'est ceux qui viennent qui font leur métier.

Costică.

Les musiciens ne « communient » pas avec leurs auditeurs, au sens où ils ne partagent pas leur fête. Ceux de Zece Prăjini honorent des engagements dans un rayon d'une centaine de kilomètres autour du village. Leurs rapports avec les commanditaires sont souvent uniquement professionnels et le prétexte de la célébration (enterrement, mariage, baptême, etc.) n'a sur eux qu'un impact émotionnel réduit.

Personne ne leur demande de partager la tristesse d'un deuil par exemple, et lorsque le cortège rentre dans l'église, il est d'usage que les *lăutari* aillent attendre la fin de l'office au bar du village. De même, les musiciens ne mangent pas à la même table que les convives mais dans l'arrière cour. Ce n'est pas tant parce qu'ils sont Tsiganes que

parce qu'ils sont *lăutari* — serveurs de musique en quelque sorte — qu'on les nourrit à part : même dans les fêtes des *Rroma*, les musiciens embauchés, eux-mêmes *Rroma*, mangent ainsi à l'écart. Si les bouteilles fleurissent un peu partout durant la fête, les leurs sont cachées derrière le pied de la chaise. Ils boivent en principe moins que les convives, et pour des raisons différentes. Les premiers consomment l'alcool pour « se sentir bien » ou « faire la fête » (*să ne simțim bine, să chefuim...*). Les *lăutari* invoquent pour leur part des motifs plus professionnels, liés aux vertus fortifiantes de l'alcool : se « donner du cœur à l'ouvrage » (*să-mi fac curaj*), se « fortifier la lèvre » (*să se-ntărească buza*). Seuls les enterrements offrent aux uns et aux autres la possibilité de boire pour une cause commune : l'esprit du mort (*de sufletul mortului*). Enfin, les *lăutari* ne sont pas censés danser, rire ou pleurer avec les convives. Ils ne bougent que les muscles requis pour émettre le son et ne battent même pas la mesure du pied. Sur leurs visages se lit la patience, le flegme, l'ennui et parfois l'effort.

Il arriva plus d'une fois que, jouant avec des amis à la maison ou au bal, l'un d'entre eux me marche gentiment sur le pied pour m'empêcher de battre ainsi la mesure. Lorsque je demandais des explications, on me répondait simplement que c'était « mieux comme ça » (*T. : si mai șukar aiaka*). Ce n'est pas simplement le pied qui doit rester immobile, mais également le buste, les épaules et la tête (à moins que l'émission du son elle-même n'oblige à les bouger). Cette immobilité presque totale est une posture assez particulière, pour une musique qui vise aussi souvent à faire danser.

Seuls les chanteurs — *lăutari* spécialisés dans ce rôle ou instrumentistes qui l'adoptent occasionnellement — échappent quelque peu à cette austérité gestuelle. Ils esquissent alors parfois des mouvements expressifs (une main tendue, un sourire, etc.) mais ceux-ci restent généralement cantonnés à la partie supérieure de leur corps. De façon significative, lors des fêtes à Zece Prăjini, les musiciens les plus reconnus s'avèrent souvent les pires danseurs lorsqu'ils se retrouvent parmi les convives.

Dans une fête de *Gaje*, l'identité et la personnalité des musiciens sont secondaires. Très peu de convives connaissent par exemple le nom de chacun des *lăutari* et ils ne sont pas beaucoup plus nombreux à savoir de quel village ils viennent. De leur côté, les musiciens repartent généralement d'un mariage sans connaître le nom des principaux protagonistes. Pendant la fête, ils les auront appelés *mirele* (« le mari »), *ginerele* (« le gendre »), *mireasa* (« la mariée »), *socrii mari* (« grands beaux-parents »),

du côté du mari), *socrii mici* (« petits beaux-parents », du côté de la mariée), *naşii* (« les parrains »)...

Pourtant lorsqu'ils chantent ou qu'ils s'adressent à eux en utilisant le microphone (pour leur dédier une chanson par exemple), ils emploient fréquemment des formes diminutives d'une familiarité surprenante, comme *ginerică* (« le petit gendre ») ou *miresică* (« la petite mariée »). Il est sans doute dans l'ordre des choses de combler le vide affectif par un terme affectueux, mais on remarquera que cette substitution n'est possible qu'en chantant. Hors de la musique, un marié qui s'entendrait appeler *ginerică* par des gens qu'il ne connaîtrait pas (Tsiganes de surcroît) aurait toutes chances d'y voir une forme d'ironie et serait en droit d'être vexé. Comme la plupart des locuteurs, le marié suppose probablement que lorsqu'on lui parle, les mots « reflètent » d'une façon ou d'une autre la pensée de leur émetteur. Mais lorsque les *lăutari* chantent, les mots ne « reflètent » plus leur pensée ; ils « sont », tout simplement, dans la chanson. C'est de la même manière que les chanteuses peuvent assumer un « je » masculin, ou les chanteurs promettre des baisers à des jeunes hommes...

En tant que serveurs de musique, les musiciens ont pour tâche de produire des objets sonores efficaces. Ce sont ces derniers qui susciteront, à leur tour, les effets ressentis par les auditeurs. Dans cette situation, les « mélodies » (*melodii*) accèdent au rang d'agents presque autonomes. Elles ont des caractères propres, desquels émanent des émotions particulières capables d'affecter la sensibilité des auditeurs. En principe, les *lăutari* ne font que réaliser, avec plus ou moins d'adresse, ces dispositifs musicaux. Envisager les choses de cette manière soulève des questions délicates car de fait, les *melodii* sont des entités particulièrement malléables, que les musiciens traitent avec beaucoup de libertés (plusieurs exemples en seront donnés dans la seconde partie).

#### *Professionnels et amateurs*

Il est très rare d'entendre les musiciens évoquer un plaisir qu'ils auraient à faire de la musique. Lorsqu'ils mentionnent leurs conditions de prestation, c'est le plus souvent pour s'en plaindre : les Roumains de tel village sont méchants, bêtes, radins ; jouer est très fatigant, mal payé ; tel musicien a volé une partie des bakchichs, tel autre ne fait pas sa part de travail... Pensant au début que mes amis traversaient simplement des moments un peu difficiles (et croyant naïvement que l'acte musical était intrinsèquement beau) je tentai plus d'une fois de les consoler. Je compris cependant que leur dégoût n'était pas négociable.

La plupart des *lăutari* se rappellent de plaisirs et satisfactions éprouvés durant la période d'apprentissage (jusque vers 17-18 ans). Ils découvraient alors les pièces, les techniques, les musiciens et le jeu musical proprement dit les passionnait. Mais au fur et à mesure, les surprises se faisaient de plus en plus rares.

Didic me racontait par exemple comment il avait appris à jouer du synthétiseur : « J'étais passionné. Je passais des nuits à étudier (*studiam*) des harmonies. Je me faisais une grande casserole de café, je mettais mon casque et restais toute la nuit sur le synthétiseur ; je fumais un paquet de cigarettes et m'endormais au petit matin. » Lorsque je lui demandai pourquoi il n'« étudiait » plus comme auparavant, sa réponse fut simple : « Maintenant, la musique, je la connais » (*acum muzica o cunosc*). Didic avait 23 ans.

À 42 ans, l'ennui de Costică s'était, quant à lui, transformé en un franc dégoût envers certaines portions du répertoire : « Je la hais, cette mélodie. Quand je l'entends, j'ai envie de vomir. Je m'en suis crevé les yeux dans la tête à force de la jouer », me disait-il un jour, au sujet d'une *bătută*. Et pourtant, lorsqu'il est embauché pour une fête, si on lui demande cette mélodie (ou s'il sent simplement qu'il faut la jouer), Costică la jouera<sup>3</sup>.

Cette position est caractéristique des *lăutari*. Des musiciens amateurs peuvent être rémunérés pour leurs prestations. Des chanteurs et chanteuses dotés d'une belle voix se produisent ainsi parfois sur scène. Jusqu'à une époque récente, les bergers se faisaient payer pour animer des veillées avec leurs flûtes et cornemuses. Mais tant que leur source de revenus principale n'est pas la pratique musicale ils n'ont, eux, jamais à jouer à contrecœur.

On notera aussi que, contrairement aux musiciens amateurs, les professionnels peuvent jouer ensemble quelles que soient les antipathies et les conflits qui les divisent.

La plupart du temps, Bombo et Marius n'ont que mépris l'un pour l'autre. Pourtant, le jour où Bombo alla enregistrer une cassette dans un studio de Roman, c'est à Marius qu'il demanda de l'accompagner. Ce dernier est en effet reconnu comme le *clapist* (joueur de synthétiseur) le plus expert du village, et Bombo voulait que le disque fût parfait. Le jugement des villageois — y compris celui de Bombo — fut qu'il s'était « abaissé » (*s-a înjosit*) en demandant ce service à son ennemi. D'un autre côté, Marius était contraint d'accepter : « que pouvait-il dire ? », m'expliqua-t-on, car s'il avait refusé de faire son métier,

3. PETTAN commente une dissociation similaire chez les musiciens professionnels du Kosovo. Il cite un célèbre joueur de hautbois : « J'ai toujours préféré la clarinette mais cet instrument [le hautbois] rapporte plus d'argent » (2002 : 231).



il aurait compromis la carrière de Bombo d'une façon tout à fait déloyale, et ce dernier eut alors été en droit de se venger en recourant aux pires extrémités. Ce jour-là, Bombo et Marius jouèrent donc ensemble, et l'enregistrement ne porte guère de trace audible de leur différend. Cet épisode, dont ni l'un ni l'autre n'aime parler, n'affecta en rien leur animosité réciproque.

Faire de la musique « pour soi », pourrait impliquer plus de plaisir mais en fait, les musiciens confirmés n'en font presque jamais « pour eux-mêmes ». En faire à la maison, c'est « étudier » (*a studia*) et non « jouer » (*a cânta*). L'alternance des deux termes maintient le caractère professionnel de la pratique. De plus, cette étude est solitaire, alors que les performances professionnelles se déroulent toujours à plusieurs. Une *orchestră* ne répète donc jamais. Les fanfares font parfois des répétitions mais toujours en vue d'un événement exceptionnel, comme un concert ou un enregistrement.

Le caractère délibéré et, pour une part, ostentatoire de cette attitude envers la musique devient manifeste lorsqu'on la rapporte à la passion générale des Prăjiniens pour l'écoute et le commentaire des performances. Les villageois passent des heures à disséquer ou évaluer les styles des uns et des autres ; les nouvelles mélodies sont écoutées jusqu'à l'épuisement ; des bakchichs fantastiques sont offerts aux musiciens dont on apprécie le jeu ; on les embrasse, les caresse pendant qu'ils jouent... Mais jouer et écouter restent deux activités bien distinctes, autant peut-être qu'un « travail » et des « vacances ».

Didic et Cipi aiment manifestement leur travail. Ils jouent souvent ensemble dans les mariages, l'un au saxophone et l'autre au synthétiseur. Mais durant les périodes creuses de l'année, lorsque les engagements se font rares, ils n'en ont plus tellement l'occasion. Même s'ils habitent dans la même cour, il serait pour le moins incongru qu'ils sortent leurs instruments, branchent l'amplification et se mettent à jouer « pour eux ». Restent alors les « bals » (*baluri*).

Il y a « bal » lorsque les musiciens jouent dans l'un des bars du village. Ce sont alors surtout les jeunes qui viennent danser mais n'importe qui peut venir voir et écouter, en entrant dans le bar lui-même (s'il a les moyens et l'envie de consommer) ou en restant à l'entrée. En général, les musiciens jouent gratuitement, par amitié pour le patron du bar ou pour un autre villageois qui a quelque chose à fêter (anniversaire, obtention du permis de conduire, retour de tournée, etc.). Cependant, ils jouent toujours à sa demande, et attachent une grande importance à ce que ce point reste clair pour tous.

Un jour, Cipi et Didic me demandèrent donc de venir jouer avec eux chez Pastramă (le tenancier de l'un des bars). Pastramă voulait donner un bal et il avait expressément demandé que je vienne aussi, avec mes percussions. J'acceptai. Mais en arrivant chez Pastramă, les choses avaient changé : ce dernier apprit de la bouche de Didic que c'était moi qui avais demandé que l'on fit un bal, afin

de pouvoir filmer et enregistrer des mélodies... En bref, Cipi et Didic avaient juste besoin d'un prétexte pour jouer ensemble.

Cet épisode et d'autres, similaires, illustrent le soin porté par les *lăutari* à subordonner le plaisir (éventuel) qu'ils ont à jouer, à une posture qui rende leur professionnalisme manifeste, constant et indiscutable. Il faut que les musiciens s'investissent dans ce qu'ils jouent. Le désintérêt et l'inattention nuisent à l'efficacité musicale. Néanmoins tout est fait pour que cet investissement nécessaire ne puisse être confondu avec celui des auditeurs, happés (si tout va bien) par le plaisir et l'émotion.

En Moldavie, les *lăutari* se présentent donc moins en émetteurs d'un message qu'en artisans ou « fabricants d'émotions ». Ils ne miment jamais des sentiments et ne font pas « du théâtre ». Ils sont là pour travailler et sauf cas exceptionnels, la qualité de ce qu'ils produisent ne doit rien à leur sincérité.

La spécificité de cette posture contraste avec celle d'autres musiciens *Rroma*, qui ne considèrent pas la musique comme leur profession principale. Stewart (1989a et 1997 : 181–203) et Kertesz-Wilkinson (2005 : 95, 97, 173) ont par exemple mis en évidence l'importance que les *Rroma Vlach* de Hongrie accordent au chant de « parole vraie » (*čaći vorba*) (genre qu'ils pratiquent en amateurs, surtout au sein de leur communauté). D'après Kertesz-Wilkinson (2005 : 173), « lorsqu'une performance atteint le niveau d'excellence et s'avère capable d'émouvoir beaucoup d'auditeurs, alors la « vérité » commune est réalisée [*common truth is realised*] ». Émouvoir une large audience est aussi l'objectif des *lăutari*, mais lorsqu'ils l'atteignent, nul ne songe à y voir une forme de « vérité ». Le fait qu'eux-mêmes invoquent des notions comme la ruse et la malice (*ciorănia/șmecheria*) pointe une toute autre direction.

On opposera aussi leur attitude à celle d'Antonio, chanteur gitan de Jerez de la Frontera, qui commente en ces termes les spectacles qu'il donne pour les *Payos* (non-Gitans) : « Les gens veulent de la souffrance et nous on leur donne ce qu'ils demandent ; on ne leur donne pas la nôtre, qui est pure, mais une qui est artificielle » (Pasqualino 2002 : 116). Ni les *lăutari* ni leurs commanditaires ne font de telles différences, ne serait-ce que par ce que nul ne s'attend à ce que les premiers donnent « leurs » émotions aux seconds. Les musiciens professionnels sont embauchés pour leur savoir faire, plus que pour leur sensibilité.

Lorsqu'ils jouent pour d'autres *Rroma* — et surtout, pour d'autres *lăutari* — bien des barrières tombent. La compréhension mutuelle est

plus aisée, et les musiciens partagent au moins les goûts de leurs auditeurs. Mais même dans ces conditions, les premiers ne sont pas censés communier avec les seconds en une fête et un sentiment uniques. Costică l'évoquait à la fin du passage cité précédemment (p. 72) : « Quand on vient jouer pour nous, alors c'est ceux qui viennent qui font leur métier ». La même austérité gestuelle est alors de mise, les musiciens continuent à manger à une autre table, à boire moins que les convives et se refusent toujours à rire, pleurer ou danser en même temps qu'eux.

### *Ruse et fantaisie*

12 Un jour où Didic était particulièrement triste, nous écoutions un morceau des Lălarii (doc. 12). La larme à l'œil, il loua le clarinettiste en ces termes : « Écoute comme il se dorlote » (*șunta sar alintil-pes*). Je lui demandai ce qu'il voulait dire par « il se dorlote », et il me répondit en filant simplement sa métaphore : « Il se dorlote... comme un chat, tu sais ? ». En effet, chacun sait que les chats roumains « se dorlotent » (*se alintă*). Il n'y a pas que les chats roumains d'ailleurs : les enfants aussi par exemple. Ils peuvent « se dorloter » eux-mêmes (*se alintă*) tout comme on peut les dorloter (*sunt alintați*) : ce sont des caresses, des mots doux, des désirs qu'on satisfait...

À Zece Prăjini, la métaphore du « dorlotage » est l'une des manières de qualifier à la fois l'attitude du musicien, sa musique et l'effet ressenti. Elle s'insère dans un réseau sémantique plus large. Un musicien peut par exemple aussi avoir de la *dulceață* (de la « douceur », terme qui désigne également la confiture), il peut « se coller à l'âme » (*se lipește la suflet*) ou se faire « caressant » (*mângâios*). Se « dorloter » implique toujours un jeu lent et, de préférence, un peu triste. Selon Pânca, on ne se dorlote pas avec n'importe qui :

PÂNCA : Chez nous [les Tsiganes], on joue plus lentement. Plus dorloté, plus lent, plus comme ça...

V. S. : Qu'est-ce que ça veut dire, « plus dorloté » ?

P. : C'est-à-dire... c'est lié à la fantaisie. C'est quand tu improvises, que tu fais... Des déviations, plusieurs trucs. Plus doux, pour ainsi dire. [Tu joues] qualitatif et pas quantitatif. Chez les Roumains, tu fais de la quantité, tu comprends ? C'est tout un truc, de te dorloter sur l'instrument. C'est...

V. S. : Mais tu te dorlotes toi-même ou tu dorlotes celui qui écoute ?

P. : Tu dorlotes la mélodie que tu fais, celle que tu sors de ton instrument. Parce qu'autrement, comment veux-tu te dorloter toi-même ? Qu'est-ce que tu vas dire ? « Tiens, regarde comme je suis beau » ou quoi ? [rit] Non, non, non, non. Je parle du moment où tu es toi, avec ton instrument en main. Tu te

## FABRICANTS D'ÉMOTION

permets de te dorloter. Avec différents trucs : avec toute ta fantaisie, avec je sais pas quoi, des chutes, de la force, des déviations... il y a plusieurs trucs.

V. S. : Et tu le fais parce que ça te fait plaisir où parce que le public te le demande ?

P. : Pour celui qui peut se dorloter, moi je dis que c'est aussi un plaisir. Parce qu'en fin de compte, ça doit bien te plaire, à toi aussi. Peut-être pas tout le temps. Ça dépend des circonstances : l'endroit où tu joues, comment, où et quoi. Dans un mariage comme ça, de « verte feuille » [i. e. de *Gaje*], je ne crois pas que ça te vienne. Et c'est dû en grande partie au public aussi, ceux qui t'écoutent. Parce que je vais pas aller me dorloter, moi, maintenant, devant un berger, un qui [ne va] ni à droite ni à gauche [i. e. manque de souplesse]. Ça ne sert à rien. « Qu'est-ce que tu veux, gars ? *Zii Vasile Zi*<sup>4</sup> ? Tiens, la voilà, je te l'ai faite : taradarada, papapapa, allez, salut ! » Mais quand tu sais que tu es écouté par des musiciens, alors c'est normal, tu dois faire quelque chose de... Les gens, c'est tout de même leur domaine, et ils te sentent. C'est comme ça, cette compétition. Tu comprends ?

Pânca affirme que c'est la mélodie (et non soi-même) qu'on « dorlote ». Le contraire serait, d'après lui, absurde. C'est pourtant toujours la forme réflexive qu'il utilise pour en parler : *te alinți* (« tu te dorlotes ») et non *alinți* tout court. Une certaine ambiguïté persiste donc.

Intime jusqu'à l'érotique, cette relation ne peut se tisser qu'avec des auditeurs sensibles et compatissants : comment « se dorloter » devant un berger ? Souplesse d'esprit et raffinement sont nécessaires, de part et d'autre, pour permettre une fantaisie proprement individuelle. On remarquera que l'évocation de cette fantaisie mène tout naturellement Pânca à l'idée de compétition. Les connaisseurs « sentent » les musiciens, en conséquence de quoi ils les jugent.

Même entre gens sensibles et connaisseurs — voire entre amis — en « se dorlotant », on ne s'exprime pas « soi-même ». On donne plutôt libre cours à une « fantaisie ». Ce n'est pas exactement la même chose : pour un auditeur, la principale différence est que dans le « dorlotage », aucun jugement de sincérité ne sous-tend l'écoute. La musique ne « révèle » toujours rien du musicien, si ce n'est sa capacité à cajoler son jeu.

« Ruse » et « malices » (*șmecherii, ciorăanii*) sont au cœur de toute bonne musique, mais il faut donc les chercher ailleurs que dans une tromperie fondée sur l'insincérité. Dans une performance de *lăutari*, personne n'est dupé sur l'authenticité des affects. Il n'y a pas une

4. *Zii Vasile Zi* est le nom d'une chanson typiquement *gajicani*. Pânca fait ici un jeu de mots sur « *zi* », qui peut signifier soit « dis ! » (comme dans le titre et le reste de la chanson), soit « joue ! » (comme dans la suite de la phrase de Pânca).

émotion « mensongère », pour les autres, et une autre « vraie », pour soi. La musique des *lăutari* est, de toute façon, un artefact. Dans ce contexte, « ruse » et « malice » désignent moins des manières de tromper l'auditeur que des « trucs et astuces » technologiques, qui accroissent l'efficacité du produit.

### 3. *Un métier de pouvoir*

*Des artisans comme les autres ?*

Il est fréquent qu'instruments et système d'amplification soient appelés « outils » (*scule*), tant par les musiciens que par ceux qui les embauchent. Ceux qui les manient sont tout autant des « musiciens » (*muzicanți*) ou des « *lăutari* », que des « artisans » (*meseriași*). De ce point de vue, la musique serait un artisanat, comparable à tous les autres :

Il y a beaucoup de musiciens mais [tous ne se valent pas]... C'est comme quand j'appelle quelqu'un pour construire ma maison et [il dit :] « allez, c'est moi qui ferai le ciment », et il ne sait pas le faire ! C'est-à-dire qu'il [dit qu'il] sait le faire et il jette les trucs n'importe comment, il ne les fait pas droit et... Et c'est pareil pour tout. J'embauche quelqu'un pour couper du bois à la tronçonneuse : ça lui prend deux jours, et un autre, ça lui prend trois heures, tout seul, sans aucune aide ! Ou un professeur de mathématiques est meilleur qu'un autre. Il n'a pas le même style (*n-are același stil*), il ne sait pas, il en sait moins. Il y a beaucoup de professeurs, d'ouvriers, mais peu s'y connaissent vraiment. C'est comme ça !

Șulo.

De tels parallèles sont monnaie courante dans les explications des *lăutari*. Costică exprime lui aussi un avis similaire :

Nous sommes une ethnie un peu plus... un peu plus difficile. Du point de vue musical. On n'est pas plus difficiles à d'autres points de vue. Je ne dis pas que : « Ah, nous alors, on fait des poêles en terracota comme les Roumains ne savent pas en faire » ; ou qu'on bâtit des maisons comme les Roumains ne savent pas en bâtir. Ça, tu ne l'entendras pas trop par ici. De ce point de vue, on est plutôt les derniers. Ils nous arrive de planter des clous mais on se tape sur les doigts, on n'est pas très forts...

Mais pour ce qui est de la musique, on sait la faire assez bien. Et là, nous avons des prétentions. On va au mariage : « Qui joue ? Untel. Ah, c'est un bon musicien, allons l'écouter ! » [Vers le musicien :] « Allez, s'il te plaît, je te mangerai la bouche [*Mâncați-aș gura ta*, expression jugée typiquement « tsigane » par la plupart des Roumains] — surtout si tu as bu un cognac ou deux et que tu commences à voir la vie en rose, comme ça, parce que tu es au mariage — fais-moi s'il te plaît une *sârbă* ! » Et [fredonne un début de mélodie], et il la fait

avec goût. Alors sors ton argent et donne-lui un bakchich : « Tiens, ça c'est pour toi, joue-la encore une fois ! [rires dans la pièce] »

Oui mais tu vois, le poêle en terracota [montre le poêle dans la pièce], c'est le Roumain qui le fait. Il sait le faire. Mais moi, je sais faire ça ? Moi je sais faire *hora*, *sârba*, *bătuta*. C'est là que je suis bon, moi. Là [montre le poêle], c'est le Roumain qui s'y connaît [rires dans la pièce].

Il faut peut-être connaître Costică et savoir ce que les Prăjiniens pensent généralement des Roumains et de la fabrication des poêles en terracota pour saisir toute l'ironie de sa dernière phrase. Si les membres de la famille présents dans la pièce éclatent de rire, c'est parce que Costică est en fait parvenu, imperceptiblement, à la particularité essentielle du métier de musicien. C'est bien d'un artisanat qu'il s'agit mais il est l'un des seuls à s'appuyer à ce point sur la ruse et l'intelligence. Dans la première moitié de son explication, Costică est plutôt neutre : les Prăjiniens savent faire certaines choses et les Roumains savent en faire d'autres ; chacun a son métier, complémentaire et équivalent. Mais après l'épisode du mariage, qui décrit une scène où le *lăutar* touche l'auditeur et amène ce dernier à lui offrir de l'argent pour être touché à nouveau, la même comparaison apparaît sous une autre lumière. Car cette fois, le Roumain et son poêle semblent bien démunis face à la force de conviction qu'on connaît aux *hore*, *sârbe* et *bătute* de Costică.

#### *Violence et persuasion*

La plupart des auditeurs se contentent de reconnaître que les musiciens jouent « bien » (*bine*) ou « mal » (*prost*). Le « mal » dont il s'agit ici n'a pas vraiment de connotation morale. Il évoque moins le « mal » (*rău*) d'un péché que la « bêtise » (*prostie*). Les connaisseurs et mélomanes emploient des expressions plus imagées, construites dans la même sphère sémantique. Le mauvais musicien y est par exemple :

- *copil nevinovat* (« enfant innocent ») ;
- *slab* (« maigre » et par extension, « faible »)
- *pionier* (dans l'enseignement communiste, les « pionniers » étaient les élèves des classes primaires) ;
- *nebec* (terme utilisé surtout à Zece Prăjini ; il signifie « blanc-bec » ou « gamin ») ;
- *văcar* (« vacher ») ; les vachers sont souvent des enfants, et les adultes qui en font leur métier ont une réputation d'« idiots de village » ;
- *bou* (« bœuf »)

On dira également de lui qu'il joue « comme à la maternelle » (*ca la grădiniță*) ou alors qu'il « ne sait pas ce qu'il tient dans la main » (*nu știe ce ține-n mână*) c'est-à-dire qu'il ne connaît même pas le nom de son instrument.

À l'inverse, un bon musicien est :

- *cioran* (« malin ») ;
- *șmecher* (« rusé ») ;
- *deștept* (« intelligent ») ;
- *tare* (« fort »).

D'un musicien qui l'a impressionné par sa technique, un auditeur pourra dire : « il m'a brisé » (*m-a spart*), « il m'a rompu » (*m-a rupt*), « il m'a tué » (*T. : mudarghea man*) ou encore « il m'a fait peur » (*m-a speriat/T. : trașabghea man*). Pour signifier que Jănică est meilleur qu'Oprică, on pourrait dire que « Jănică réduit Oprică en bouillie » (litt. : « il en fait du chou » – *il face varză*) ou que « lorsque Oprică entend Jănică, il ne sait même plus comment il s'appelle » (*când Oprică îl aude pe Jănică, nici nu mai știe cum îl cheamă*). On pourrait aussi dire que Jănică le met « face contre terre » (*il pune cu fața la pământ*) et au besoin, mimer l'effroi désemparé d'Oprică, ou encore employer l'une des innombrables expressions référant à la domination sexuelle. Par contraste, se contenter d'affirmer que Jănică « est meilleur » qu'Oprică (*e mai bun*), impliquerait une certaine réserve.

Cette manière de parler de la qualité des musiciens explore l'une ou l'autre de deux sphères sémantiques opposées : d'un côté les évaluations péjoratives attribuent bêtise, idiotie ou maladresse juvénile aux mauvais musiciens ; de l'autre, les commentaires laudatifs impliquent un antagonisme, une violence, la victoire du bon musicien et l'anéantissement de ses auditeurs. Les termes communs de cette opposition sont l'intelligence et la capacité de nuire, défailtantes dans le premier cas et bien présentes dans le second. Comment un *lăutar* « brise-t-il le monde » (*sparge lumea*) ?

Le pouvoir des musiciens est perçu avant tout comme une capacité d'insinuation et de manipulation.

[Niculai Andriescu est un musicien roumain de Botoșani. On pourrait le qualifier de *lăutar* car il joue effectivement parfois dans les fêtes populaires, contre rémunération. Lui-même ne s'appelle cependant pas ainsi. Il n'est que semi-professionnel, sa principale source de revenus étant son métier d'auxiliaire vétérinaire, qu'il exerce dans les villages de sa commune. Il pratique la musique (violon, flûte et clarinette) par passion. Il dirige une fanfare populaire, composée exclusivement de Roumains, avec laquelle il participe — et surtout participait,

## FABRICANTS D'ÉMOTION

avant 1989 — à des événements officiels. Nous discutons ici de l'esthétique des concours de musique folklorique.]

N. ANDRIESCU: Et si je jouais une pièce comme ça, si je faisais un truc comme ça [un glissando], on m'enlevait des points. On disait que «c'est Tsigane, c'est pas Roumain. On veut pas de la *lăutărie*!». À l'époque, la *lăutărie*, il fallait pas la... Les éléments de *lăutărie*, les petites fleurs (*floricele*) comme ça, les combines (*scheme*)... Il fallait que ce soit propre, roumain, paysan... Il fallait que ce soit le plus simple possible, pas tortueux comme ça, pas une mélodie dense, de virtuosité. Plus aéré comme qui dirait, c'est-à-dire plus simple. Simple parce que «c'est comme ça qu'on joue». On revenait toujours en arrière. En arrière aux origines. Le plus simple possible, comme on jouait avant, sans mordants, sans appoggiatures ni des trucs comme ça qui rappellent la *lăutărie*.

[Les juges], ils disaient «tsigane» mais en fait, c'était juste de la *lăutărie* parce que c'était ça qui t'atteignait au cœur, à l'âme. C'était avec ça que tu chatouillais les gens. Sinon, quand tu lui jouais une pièce simple... Des pièces que je jouais au concours, presque aucune n'était jouée dans les mariages. Elles n'étaient pas appréciées!

V. S.: Dans les mariages, on appréciait celles qui étaient plus complexes?

N. A.: Mais bien sûr que oui! Jouées plus comme ça, avec du pathos (*patos*), de la petite fleur (*floricică*)!

Atteindre et «chatouiller» les sentiments intimes de l'auditeur n'est pas donné à n'importe qui. D'une part, cela implique une certaine complexité et donc une technique musicale relativement maîtrisée. C'est affaire de *glissandi*, de «petites fleurs» ornementales et d'autres procédés similaires. D'autre part, il faut vouloir atteindre et pouvoir le faire, aussi bien socialement que moralement. Le chapitre suivant reviendra en détail sur l'opposition évoquée par Andriescu entre le folklore (roumain) et le professionnalisme (tsigane).

[Nicolae Guță est en ce moment l'un des *lăutari* le plus connus de Roumanie: il chante aussi bien pour les *Rroma* que pour les *Gaje*, et dans tous les styles populaires, du répertoire traditionnel rural à la musique de discothèque. Son treizième album *Nicolae Guță vol. 13* se termine par une annonce à ses auditeurs. Sur fond de violons synthétiques:]

Mes chers auditeurs,

À la demande et pour le plaisir de nombre d'entre vous, Guță Nicolae ne se fait pas attendre, et vous offre un nouveau cadeau musical d'ici moins d'un mois. Espérant que, par ce nouvel album soient satisfaits tous ceux qui aiment et écoutent la musique de Nicolae Guță. Comme toujours, j'ai cherché à faire en sorte que la musique que j'offrais [c'est moi qui souligne] *pénètre dans l'âme des gens, indépendamment de leur région, nationalité et âge*. Dans l'espoir que cet album apportera dans vos âmes joie et bonheur, il ne me reste qu'à vous souhaiter, du fond du cœur, de joyeuses fêtes et que Dieu soit avec vous!



Une musique qui « pénètre dans l'âme des gens, indépendamment de leur région, nationalité et âge » est, en effet, le rêve de bien des *lăutari*. On remarquera que dans cette dédicace finale, Guță revendique l'efficacité de sa musique mais ne mentionne à aucun moment ses goûts esthétiques propres. Par ailleurs, la cassette promise « en cadeau » sera (naturellement) payante.

### *Renversements*

En tant qu'artisans, Tsiganes de surcroît, les *lăutari* sont, nous l'avons vu, au service des convives. Mais en tant que fabricants d'émotion (et non de poêles en terracota, comme le Roumain mentionné précédemment par Costică), ils exercent aussi, en même temps, un métier de pouvoir.

Les *lăutari* ont le monopole de la musique fastueuse. Les grandes occasions requièrent des professionnels au sens plein du terme, et ils disposent alors, par principe, d'une connaissance et d'un savoir supérieurs en la matière. S'ils doivent se plier aux exigences de ceux qui les embauchent, ils peuvent également user d'autorité. À un convive qui proteste contre une manière particulière d'interpréter telle mélodie, ils peuvent répondre « c'est ainsi qu'elle se joue » (*așa se cântă*) ou simplement « c'est ainsi que je la fais, moi » (*așa o fac eu*). La musique est alors à prendre ou à laisser et seul un bakchich peut, parfois, y changer quelque chose.

Dans les situations de conflit, les *lăutari* menacent parfois de ranger leurs instruments et de partir. En général les commanditaires de la fête interviennent alors pour calmer les mécontents. On raconte aussi des histoires de bagarres entre convives et musiciens. Dans ce cas, les *lăutari* sont en principe perdants. Ils sont loin de chez eux, face à des familles entières de paysans aux larges épaules et passablement ivres. Mais ce qu'on aime raconter à Zece Prăjini, ce sont les histoires où les *lăutari* ont, au contraire, le dernier mot.

Il y a un accordéoniste à Roman, il s'appelle Ionel. Un jour, il va jouer dans un mariage, chez des *Gaje*. Avec lui, il n'a pris que des prêteurs sur gage, des boxeurs, des mafieux. Lui joue plutôt bien mais eux, ce sont des photos [*i.e.* : ils ne savent pas vraiment jouer ; ils ne font que semblant]. Au fil de la soirée, il commence à boire et finit ivre. Le Roumain s'en rend compte et lui dit : « Tu es bourré?! Hors d'ici! Rentre chez toi! » Ionel met son accordéon sur l'épaule et s'apprête à partir. Sur le pas de la porte il se retourne et crie au *Găjo* : « D'accord. Moi, je m'en vais. Mais tu sais qui reste à ton mariage? Eux, là, avec les instruments, tu crois que ce sont des *lăutari*? Eh bien non : ce sont des boxeurs. Allez, salut! » Et il part.

Lorsque Surel raconte cette histoire, ceux qui savent ce qu'est un mariage et ce que sont les « mafieux » de Roman éclatent de rire. On dit d'eux qu'ils sont criminels au sens pénal du terme. Ils sont dangereux car ils jouent mal mais n'ont peur de rien. Lorsque les convives veulent les commander, ils répondent (dit-on) par des insultes et des menaces : « [Vers un autre musicien :] Passe-moi ton téléphone que je me le photographie celui-là. [Vers le convive :] Tiens, voilà, je t'ai en mémoire. Quand je te retrouve à Roman, je te taille en morceaux, t'as compris ? »

En suivant les *lăutari* dans leurs pérégrinations professionnelles, je n'ai jamais assisté à des incidents de violence physique. La violence verbale de la part des convives n'était pas rare mais les *lăutari* pliaient alors l'échine et s'ils commentaient, c'était à voix basse et en *rromanes*. Parfois, ils faisaient aussi exprès de mal jouer ou de déstructurer le morceau qu'on leur imposait de jouer (pour un exemple, voir la séquence filmée doc. 20). Chacun sait que ce sont les convives qui commandent et la plupart des musiciens se rappellent avoir joué, au moins une fois, avec la peur au ventre. Cristi ne part jamais jouer sans emporter, dans une poche, un couteau dont la lame est épaisse et la longueur, m'expliquait-il, juste assez grande pour blesser sans égratigner le cœur. Et chaque fois qu'il rentre au matin et que je lui demande comment s'est passée la fête, il répond en riant : « Bien. J'ai battu deux *Gaje...* » (*T. : Șukar. Marghiom dui Gaje...*). Personne ne prend vraiment au sérieux de telles anecdotes et clins d'œil. Passablement fantastiques, elles corroborent cependant le sentiment de disposer d'un réel pouvoir.

20

La situation de performance est, à bien des égards, sous l'emprise des musiciens. Ils contrôlent l'espace sonore, et on doit désormais crier pour s'entendre ; juchés sur leur estrade, ils regardent les convives de haut ; ils induisent la joie, la tristesse et font bouger les corps... Leur domination est fragile : un peu à la manière des rois de carnaval, ils ne sont obéis que s'ils donnent des ordres conformes à ceux que l'on attend d'eux. Mais si l'obéissance est conditionnée, elle n'en est pas moins réelle.

Desinhibée par l'alcool et mue par les *lăutari*, la fête peut s'épanouir dans toutes ses exagérations. On mange beaucoup, on boit beaucoup, on danse beaucoup, on transpire, crie, rit, pleure, sans peur du ridicule et peut-être même le recherche-t-on parfois. À Iugani, des jeunes d'une vingtaine d'années dansent la « danse des canards ». À Dumești, des convives enlèvent leurs chemises et restent torse nu, comme s'ils étaient aux champs. Lorsque la fête bat son plein, les hommes peuvent

danser avec les hommes, les femmes avec les femmes, les premiers se déhanchent comme les secondes sur les *manele* au rythme lascif réputé tsigane, on invective les ennemis en jetant des billets de banque sur les musiciens, chacun gagne le droit de serrer dans ses bras la femme du voisin (ou le mari de la voisine), il n'est plus honteux pour un homme de pleurer en public, les femmes peuvent crier leur plaisir... Il n'est pas indifférent que les principales occasions d'embaucher des *lăutari* — mariages, enterrements, baptêmes, Noël, fêtes pascales, etc. — soient des « rites de passage », des « fins de cycle », des seuils<sup>5</sup>. Tout comme les carnavals d'Europe occidentale, ces moments « suspendus » sont propices aux renversements. Il n'est pas indifférent non plus que la plupart de ces musiciens professionnels soient Tsiganes.

Pour nombre de Roumains, les Tsiganes (en général) sont des êtres relativement dangereux. Les femmes sont réputées séductrices, de cette séduction qui passe par le regard et peut-être la magie. Elles lisent l'avenir dans la paume de la main, le marc de café ou bien elles l'entendent dans les conques marines. Les hommes négocient avec une ruse habile jusqu'à l'illicite. Ils ont un penchant pour le vol, mais pas n'importe lequel. Celui dont on leur attribue la maîtrise se passe d'effraction : c'est du pickpocketisme, du vol de bois ou de volailles, de l'escroquerie...

Lors de mes voyages en Roumanie, des amis (roumains) me mettaient plus d'une fois en garde : dans les trains de nuit, les autobus ou aux abords des bureaux de change rôdaient des voleurs (tsiganes) d'autant plus dangereux qu'ils étaient discrets. Certains ouvraient les sacs à dos avec des rasoirs au tranchant irréal, d'autres endormaient leurs victimes avec des gaz somnifères ou hallucinogènes, d'autres encore savaient faire passer du papier-journal pour des liasses de billets de banque...

Mobile, fuyant et insaisissable, « le » Tsigane s'insinue dans les pensées et les portefeuilles, manipulant à sa guise ceux qui n'y prennent pas garde. Le fait que la plupart des Tsiganes ne se comportent pas de cette manière n'entame en rien la force du stéréotype. On le retrouve dans mainte conversation quotidienne, discours politique ou histoire drôle. On le perçoit aussi à la méfiance avec laquelle nombre de Roumains traitent les Tsiganes qu'ils ne connaissent pas. À elle seule, cette réticence suffirait à indiquer qu'aux yeux des premiers, les seconds sont nimbés d'une aura de pouvoirs d'autant plus dangereux que leur détail

5. Sur les liens entre carnaval, cycle et révolution, voir BAKHTINE 1970 : 28, BERCÉ 1976, ainsi que STOICHITA et CODERCH 1999 : 74-103.

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

est flou. Le cas échéant, une exception sera faite pour les Tsiganes voisins, ceux qu'on connaît bien et qui ne correspondent pas tout à fait à la description. On dira par exemple — avec des intentions laudatives — que ce sont des « Tsiganes de soie » (*Țigani de mătase*) : Tsiganes certes, mais doux, polis et agréables. Les *lăutari*, sont souvent perçus (et se présentent eux-mêmes) comme de tels Tsiganes, « mais » d'élite.

Parmi tous les étrangers auxquels des villageois pourraient faire appel pour animer une fête, les *Rroma* jouissent donc d'un certain avantage. Ils paraissent particulièrement bien placés pour s'insinuer dans les cœurs et les manipuler de manière efficace. Si les communautés roumaines se laissent émouvoir par eux le temps d'une soirée, ils y gagnent peut-être moins un pouvoir que le droit d'utiliser celui qu'on leur attribue de toute façon.



*Musique tsigane et Tsiganes musiciens*

LORSQUE DES ROUMAINS embauchent des musiciens tsiganes, ce n'est en aucun cas pour que ces derniers leur jouent une « musique tsigane ». L'existence même d'une telle musique fait l'objet de controverses. Nul ne conteste le fait que les *lăutari* jouent d'une manière bien particulière, distincte de celle des autres musiciens populaires (bergers, chanteurs et instrumentistes amateurs, vedettes folkloriques, etc.). Mais est-ce dû au fait qu'ils sont Tsiganes ou à leur manière professionnelle d'aborder la musique ? Les différences sont-elles uniquement d'ordre stylistique ou le répertoire même des *lăutari* est-il différent ?

Sur ces questions, les avis divergent. Les arguments sont échangés par des ethnomusicologues, des politiciens, des promoteurs culturels, des vendeurs de disques, des mélomanes, des amis des *Rroma*, en Roumanie et ailleurs. Le débat déborde de loin les frontières du pays, d'une part parce que ces questions se posent, en des termes similaires, ailleurs en Europe de l'Est, et d'autre part, parce que les opinions publiques de la « nouvelle Europe » s'avèrent parfois en désaccord avec celles de l'« ancienne ». Lorsque les *lăutari* montent sur scène dans les pays occidentaux c'est, le plus souvent, une « musique tsigane » que le public pense entendre. L'essentiel de ce qu'ils y jouent passe pourtant pour de la « musique roumaine » dans les mariages roumains. Les *lăutari* eux-mêmes émettent des avis fluides et changeants sur la question, en fonction de l'endroit et de la manière dont elle leur est posée. Ce qui est certain est que de façon générale, en Moldavie, les musiciens tendent à considérer que le jeu « à la tsigane » (*rromanes*) est plus rusé et malicieux que le jeu « à la roumaine » (*gajicanes*).

1. *Une définition improbable*

Dans un livre récent (publié en 2004), S. Rădulescu s'entretient avec une quinzaine de *lăutari* au sujet de la « musique tsigane ». Elle tente notamment de comprendre le sens qu'eux-mêmes — en tant que

musiciens et (souvent) Tsiganes — attribuent à ces termes. Ces entretiens nous permettent de faire deux constats. Le premier est que les *lăutari* ne sont pas d'accord entre eux. Selon la région et le milieu où ils exercent leur profession, ils émettent des avis différents et parfois contradictoires sur ce qu'est et n'est pas la « musique tsigane ». Le second, plus troublant, est qu'ils ne sont parfois pas d'accord avec eux-mêmes : ils soutiennent, à l'occasion, des affirmations incompatibles au cours d'un même entretien (Rădulescu 2004 : 23). De plus, leurs discours oscillent avec une facilité déconcertante entre les termes ethniques et techniques, opposant tantôt des « Tsiganes » à des « Roumains », tantôt des « connaisseurs » à des « non-connaisseurs », tantôt une musique « des *lăutari* » à un « *folclor* ». L'appartenance ethnique de la musique se défile ainsi au moment où on croit la saisir et l'auteur en conclut que les seules « vérités » que l'on puisse émettre à son sujet sont « circonstanciées » (Rădulescu 2004 : 41). Ceci se vérifie également à Zece Prăjini.

En langue tsigane, « *gajicanes* » et « *rromanes* » signifient respectivement « à la roumaine » et « à la tsigane ». « *Rromano/i* » et « *gajicano/i* » en sont les formes adjectivales (la terminaison o/i marquant le masculin/féminin). Lorsque les Prăjiniens parlent de musique, ils emploient généralement ces termes tsignes, même si le reste de la phrase est en roumain. Ces mots peuvent alors être compris de trois manières différentes :

1. Ils peuvent désigner certains morceaux qui ne se jouent que pour les *Rroma* ou que pour les *Gaje*.
2. À d'autres moments, ils désignent un style d'exécution, qui convient particulièrement aux *Rroma* ou aux *Gaje* (mais sans que les mélodies elles-mêmes diffèrent).
3. Enfin, ils qualifient parfois une manière de jouer qui distingue les musiciens *Tsignes* des musiciens *Gaje*.

La différence entre ces trois sens est en fait incertaine car dans la pratique, les locuteurs glissent souvent de l'un à l'autre. Rien ne permet alors de croire que les termes ethniques correspondent à des catégories bien précises.

Ce qui est certain est que dans les discussions sur la musique « *Rroma* » et « *Gaje* » désignent deux types d'auditeurs, dont les compétences et les exigences musicales diffèrent. Les premiers sont de fins connaisseurs, tandis que les seconds constituent un grand public plus ou moins fruste.

Allez, je vais te donner une explication : entre la musique qu'écoutent les Tsignes et celle qu'écoutent les Roumains, il n'y a pas de grande différence mon petit.

## MUSIQUE TSIGANE ET TSIGANES MUSICIENS

Les rythmes sont les mêmes mais les Tsiganes savent mieux que les Roumains ce que « musique » veut dire. Ils veulent la perfection même. Ils veulent que ce soit mieux joué. Que l'harmonie soit harmonie, la mélodie mélodie, [chuchoté] quand c'est lento, lento, doucement, [revient à sa voix normale] quand ça explose, que ça explose. De la musique de bon goût. C'est tout. [...]

Mais quoi, à Tarnița, je joue de la *sârbă*, non? C'est de la *sârbă* qu'ils dansent, les Roumains. Chez moi, dans le village, quand il y a un mariage, c'est pas de la *sârbă* qu'on joue? Peut-être la même *sârbă*, mais mieux faite.

Costică.

Dans la pratique, le lien entre appartenance ethnique et expertise musicale est plutôt lâche. Un joueur de tuba m'expliquait par exemple la chose en ces termes: « Beaucoup entendent mais peu connaissent. Il y a des Tsiganes qui sont comme des Roumains, qui ne se rendent pas compte. Parmi les Tsiganes, 60 % se rendent compte de la musique, et parmi les Roumains, 7 ou 8 %. C'est aussi simple que cela. » C'est peut-être « simple » mais encore faut-il le savoir. Le musicien m'en parlait dans cet entretien parce que je lui avais posé la question. Tous les *lăutari* savent d'expérience, que les auditeurs ne se distribuent pas en deux catégories clairement délimitées, et que les différences de comportement ne découlent pas systématiquement de l'appartenance ethnique. Cependant, à Zece Prăjini, on n'utilise habituellement que deux mots: *Gaje*, pour le « grand public », et *Rroma*, pour les « connaisseurs ».

[Nous parlons de l'interaction entre les musiciens et les danseurs.] Allez, je te donne un exemple. Eh bien si moi je jouais plus enfantin, d'une qualité moins bonne, avec moins d'intérêt et tout... Tu le sens parmi les danseurs. Ça se voit, qu'ils tournent la tête vers toi et regardent:

« Eh? C'est une blague ou quoi? »

Tu ne sens pas ça chez les Roumains. Non. Ça, chez les Roumains, tu ne le sens pas, c'est moi qui te le dis. Il peut arriver que parmi les Roumains aussi, il y en ait une partie qui [réagissent de la même manière]. Regarde, par exemple à Dagâța, j'en connais quelques uns qui — comment te dire... Quand je vois qu'ils dansent, ça me fait plaisir de jouer. Ils ont un rythme, un pas, un mouvement, qui te donnent envie de jouer pour eux. Tu ne sens aucune fatigue. Ça te fait plaisir de jouer pour eux parce que tu vois qu'ils dansent bien.

Mais chez les Tsiganes, si moi je jouais comme ça, ce qui me tombe sous le doigt, juste pour jouer, pour que le temps passe, que je termine mon engagement; si je jouais une musique de mauvaise qualité, ils se retournent vite fait et tu vois qu'ils commencent à se faire des signes entre eux:

« [T.:] Regarde. Il ne sait rien! Tu vois ce qu'il fait?! [R.:] Pourquoi est-ce qu'il joue du saxophone, celui-là? ».

Costică.



Dans l'explication de Costică, le passage souligné fait figure de parenthèse. On pourrait aisément s'en passer : les Roumains ne prêtent pas attention à la qualité musicale, « c'est moi qui te le dis [...], mais chez les Tsiganes, si moi je jouais comme ça [...] ». Le « comme ça » renvoie au manque de finesse de la plupart des Roumains, et non à l'exception des phrases précédentes (celles soulignées ci-dessus). Ces « Roumains » là — ceux de Dagâța, qui dansent bien, pour lesquels on aime jouer, qui protestent lorsque la musique est mauvaise — ne s'opposent pas aux « Tsiganes ». Ce sont simplement des « Roumains » exceptionnels, qui ne correspondent pas au stéréotype. Costică en parle surtout parce que nous avons discuté, quelques instants auparavant, des rapports entre les Prăjiniens et les *Gaje* des villages aux alentours (Dagâța étant le plus proche). Le reste du temps, lui aussi oppose simplement deux groupes : les « *Roma* » et les « *Gaje* ».

On peut donc se demander pourquoi c'est précisément par la référence ethnique que les Prăjiniens distinguent ces deux catégories d'auditeurs. Au fond, ils auraient pu choisir d'autres termes : « compétents » et « incompetents » (*pricepuți* vs. *nepricepuți*) par exemple, plus précis et fréquemment employés dans d'autres domaines. À première vue, les termes ethniques paraissent d'autant moins appropriés pour désigner des groupes d'expertise musicale, qu'ils charrient de nombreuses connotations et évaluations implicites. Mais ne serait-ce pas justement pour cela qu'on les emploie ?

## 2. Tout est aux Roumains

À Zece Prăjini, le lien entre musique et appartenance ethnique n'est pas un sujet de discussion. On peut s'y disputer à loisir sur d'autres propriétés de la musique mais étonnamment, pas sur celle-ci. On entend parfois des commentaires comme « ça c'est vraiment une *hora rromani* ! » ou « je n'aime pas cette *manea*, elle est trop *gajicani* ! » ou encore « je ne sais pas comment il se permet de jouer ça chez les Tsiganes ». Mais personne n'éprouve le besoin de discuter de telles paroles et encore moins de les contredire. Elles restent d'ailleurs souvent implicites, apparaissant seulement en réponse à des questions (« pourquoi cette *hora* te plaît-elle ? », « qu'est-ce que tu as contre ce musicien ? », etc.). Il n'y a vraiment que des ethnologues pour ne pas comprendre de telles évidences.

Les musiciens du village soutiennent en général que les mêmes mélodies peuvent être jouées pour les *Gaje* et pour les *Roma*, à condition simplement d'en « soigner » un peu plus l'exécution dans le second cas.

Il n'y aurait aucun répertoire spécifiquement «tsigane» dans le village mais uniquement un style *rromano*, plus précis et complexe que le jeu *gajicano*.

Pourtant, les choses ne sont probablement pas aussi simples puisqu'il peut suffire de fredonner le début d'une mélodie pour qu'un interlocuteur se mette à rire ou tire une moue dégoûtée : «Aïe! Elle est *gajicani* celle-là!» Il faut pour cela choisir une pièce parmi celles, assez nombreuses, que les musiciens ne jouent, en pratique, que chez les *Gaje*. Elle sera de préférence rapide, dans une tonalité majeure, de facture relativement simple, et ne nécessitera qu'un nombre réduit de changements d'harmonie. L'effet comique sera accru si elle est connue pour porter des textes évoquant (par exemple) la rougeur des joues d'une paysanne ou les charmes de la vie de berger. Dire qu'elle est *gajicani* ou — ce qui revient au même — en rire, ne semble donc pas lié au style d'interprétation. La plupart des mélodies jouées durant la « nuit » (*noapte*) du mariage de Iugani (cf. chapitre III) sont typiquement *gajicane*.

28-33

À l'inverse, si les éventuelles paroles évoquent les frères, la mère, la solitude ou la capacité de gagner facilement de l'argent, on tend plutôt vers le style *rromano*. Il en va de même si la mélodie est tortueuse, qu'elle implique de fréquents changements harmoniques, que le tempo est lent et peut-être même impossible à danser. Des exemples de mélodies typiquement *rromane* sont *Sârba Lacrimii* (doc. 12), *Sârba de la Bârlad* (doc. 3, dernière page) ou encore la *manea* chantée par Cristi Nucă (doc 17), dont les paroles ont été commentées p. 66.

3

12

17

Si la plupart des musiciens commencent par affirmer que les mêmes pièces peuvent être jouées aussi bien chez les *Rroma* que chez les *Gaje*, en pratique, ils n'en donnent donc pas beaucoup d'exemples. Lorsque je soulevais cette objection, je reçus deux types de réponse.

La première était que certaines pièces ne pouvaient être jouées que dans un style. Les mélodies typiquement «roumaines» par exemple ne pourraient être jouées avec la complexité mélodique et harmonique requise par le jeu *rromano*, et inversement. Pour les musiciens, c'est une évidence (inutile même d'essayer). Un auditeur non averti a cependant peu de chances de distinguer les pièces qui peuvent être adaptées aux deux types de public, de celles qui conviennent uniquement à l'un d'entre eux. Avec un peu d'entraînement, on parvient bien à sentir une légère différence : dans l'ensemble, les pièces typiquement *gajicane* répètent des motifs plutôt restreints (deux ou quatre mesures), et les modulations y sont rares voire inexistantes. Elles semblent structurées

selon un principe essentiellement rythmique, tandis que les pièces typiquement *rromane* impliquent des lignes mélodiques plus longues, dont le morcellement en motifs est moins évident. Cependant, ces critères restent fort vagues et ne permettent pas de reconnaître à coup sûr les deux styles.

Les musiciens invoquent alors une seconde explication, peut-être plus décisive : certaines pièces sont liées, par habitude, aux auditeurs *Rroma* ou *Gaje*.

33

[Nous écoutons *Mitraliera* avec Șulo (cf. doc. 33). Je lui demande si on pourrait jouer la pièce dans le village.]

Qu'on me joue ça dans un mariage ? Je crois que je partirais ! Parce que je sais déjà où ça se joue. Ça ne me brûle pas là [au cœur]. Comment ça pourrait me brûler ça ? Alors que moi je l'ai jouée et que les Roumains dansaient à en faire jaillir la poussière !

Jouer certaines mélodies typiquement *gajicane* pour une fête dans le village serait se couvrir de ridicule. Mais cela pourrait aussi être interprété comme une insulte, puisqu'à Zece Prăjini, on sait bien que les auditeurs qui les apprécient habituellement sont de piètres musiciens.

S'il y avait un mariage chez nous ou un baptême, s'il y avait une fête et que tu commençais à jouer *Mitraliera*, les Tsiganes diraient : « Qu'est-ce qui te prend, tu es devenu fou, tu perds la tête ? Tu te moques de moi ? Je suis Roumain, moi ? C'est *Mitraliera* que tu me joues ? Fais-moi une chanson tsigane, de nostalgie, de feu et de douleur... et de faim aussi, si possible. »

Costică.

Sans même prendre en compte les différences formelles, les contextes habituels d'exécution stigmatisent donc certaines pièces comme *gajicane*, et d'autres comme *rromane*. En fin de compte, pour de multiples raisons, les pièces que l'on entend aussi bien dans les fêtes des *Rroma* que dans celles des *Gaje* sont en nombre limité. Les *lăutari* n'en changent pas d'avis pour autant. En principe, ils n'ont pas de répertoire spécifiquement tsigane, tout ce qu'ils jouent est « roumain », la tsiganité étant simplement affaire de style d'exécution.

### 3. « Avec le cœur, pas avec les pieds »

#### *Calme et agitation*

Même si l'on peut, en principe, jouer les mêmes pièces pour les *Rroma* et pour les *Gaje*, chacun sait qu'on ne peut pas le faire de la

même manière. Les enregistrements 10 et 11 sur le DVD illustrent la différence des deux styles. Ce sont à chaque fois les mêmes musiciens, qui jouent la même mélodie, tantôt *rromanes* tantôt *gajicanes*. *Rroma* et *Gaje* sont censés écouter la musique de façons différentes. Plus précisément, dans les commentaires des Prăjiniens, les *Rroma* « écoutent » alors que les *Gaje* « dansent ».

10

11

Parce que moi, en tant que Tsigane, elle ne me réchauffe pas une *horă* comme ça. Quand j'entends [il fredonne le début d'une *horă* typiquement *gajicani*] celle-là, elle est bonne pour les *Gaje*. Eux, ils dansent à leur manière mais nous, il ne nous suffit pas de gigoter pour être satisfaits. Nous, nous voulons être satisfaits spirituellement (*sufletește*) quand nous écoutons la musique. Nous, nous écoutons avec le cœur, pas avec les pieds. Avec les pieds se manifestent ceux qui aiment ça. Chacun sent la musique à sa manière.

Par exemple, quand je joue la *horă* et eux, ils dansent, ils la sentent à leur manière. Il entend la *horă* et il danse. Eh bien pour moi, je veux entendre la *horă* et rester tranquille et écouter. Et si elle n'est pas mélodique, ce n'est pas ce qu'il nous faut à nous. Nous n'avons aucune satisfaction. Mais quand tu entends une *horă* comme ça [fredonne une *horă* typiquement *rromani*], si tu la joues pour des Roumains, ils disent : « Ts ! Eh, ça c'est... qu'est-ce que vous faites, vous jouez comme à l'enterrement ? »

Nous, on écoute avec le cœur, pas avec les pieds. Ce serait ça, la grande différence [...] Puisque je joue [...], je sens la musique de façon spirituelle, je ne la sens pas avec les pieds, pour gigoter, pour danser. Je la sens à d'autres points de vue.

J'aime moi aussi [danser] si j'entends une gigoterie comme ça, une *rusască*, bien faite, joliment exécutée, raffinée, arrangée, elle me plaît, à moi aussi. Là, je gigote moi aussi. Mais pas « vite vite, je veux tourner pour m'étourdir ». Plus malin (*mai ciorănește*), plus rusé (*mai șmecherește*), comme ça, plus lent.

Costică.

En fait, Costică et les autres musiciens d'« élite » du village ne dansent presque jamais. Lorsque les circonstances les y obligent — s'ils sont invités à un mariage par exemple — ces excellents musiciens montrent dans leurs pas une gaucherie de novices. Dans leurs discours, *lăutărie* et danse constituent deux pôles opposés : plus on est virtuose et moins on danse comme si, à force de faire bouger les autres, on se rendait soi-même insensible à l'impulsion motrice de la musique. Il faudrait vraiment que celle-ci soit exceptionnellement « rusée » pour faire danser ces connaisseurs fins mais aussi, sans doute, un peu blasés.

Lorsque la musique est à leur goût (c'est-à-dire *rromani*), la majorité des Prăjiniens et Prăjiniennes danse néanmoins sans complexe. Leurs pas sont les mêmes que ceux des *Gaje* mais leur style est différent : « plus posé » (*mai așezat*), disaient souvent mes interlocuteurs. L'exemple 21

21

provient d'un mariage à Zece Prăjini et illustre le contraste entre l'attitude chorégraphique des *Rroma* (ici majoritaires), et celle d'une unique *Gaji* en leur sein. On l'opposera aussi à l'énergie que déploient les danseurs de Iugani (doc. 31 par exemple).

Pour danser *rromanes*, il faut éviter tout mouvement brusque ou violent. Idéalement, lorsque la cadence finale retentit, pas une goutte de sueur n'aura été versée. Les prouesses chorégraphiques consistent plutôt en de subtiles variations du pas de base, où les accents se décalent du mètre musical, pour y revenir quelques mesures plus loin. Il s'agit de danser « avec malice » (*cioranitico*).

Ces mouvements aussi habiles que tranquilles sont l'une des clés de l'élégance chorégraphique. L'autre en est la « légèreté ». Les experts (des expertes en fait pour la plupart) m'expliquaient par exemple que les bons danseurs se laissent mener « comme le flocon » (*ca fulgul*): que l'on danse en chaîne ou en couples, ils sentent les mouvements de leurs partenaires et s'y adaptent instantanément. Cette attention aux gestes et intentions des autres danseurs est requise aussi bien de la part des hommes que des femmes.

D'après les Prăjiniens, les *Gaje* aimeraient en revanche danser vite et longtemps. Ils apprécieraient les sauts, les frappes du pied sur le sol et — pour les hommes — claquer de temps à autre leurs mains sur leurs mollets. On relève aussi, avec un mépris plus ou moins explicite, que leurs danses soulèvent des nuages de poussière et qu'ils en sortent en nage, parfois au bord de l'apoplexie. Lorsqu'ils dansent en couples, les hommes dirigent les femmes de façon unilatérale et énergique. Plusieurs jeunes Prăjiniennes m'ont fait part du dégoût qu'elles éprouvaient à danser avec des *Gaje*, précisément pour cette raison.

Cette opposition rappelle le stéréotype exposé au chapitre II : le *Gajo*-type serait travailleur et un peu naïf, tandis que le *Rrom* serait oisif et rusé. La prise en compte du goût musical montre que cette dichotomie a des racines plus profondes. Ce n'est pas directement le labeur qui est en cause, mais la place accordée à l'énergie physique ou corporelle, par opposition au « cœur » (*inimă*) à l'« âme » (*suflet*) et à la « tête » (*cap*). Les *Gaje* gagnent leur pain à la sueur de leur front, travaillent la terre de leurs mains, et manifestent leurs émotions avec leurs pieds. Les *Rroma* réfléchissent, combinent, et si la musique les atteint, c'est dans le calme voire l'immobilité. Dans cette posture se mêlent un refus délibéré de l'agitation et une attention particulière pour les jeux de l'esprit et de la perception pure. La bonne musique ne met pas nécessairement en mouvement les connaisseurs, mais elle les

absorbe, entraînant leur attention et leur imagination. À Zece Prăjini, on aime raconter des histoires sensationnelles, disséquer des comportements, juger des attitudes et... écouter les mélodies lentes et tortueuses. Comme les récits, celles-ci constituent des objets fantastiques et passablement ludiques, qui engagent l'intelligence et la fantaisie au moins autant que les émotions.

### *Style et non-style*

Les musiciens relèvent plusieurs traits formels qui distinguent, selon eux, les jeux *gajicano* et *rromano*. En recoupant diverses conversations sur le sujet, quatre points semblent particulièrement saillants.

|                          | <i>rromanes</i> | <i>gajicanes</i> |
|--------------------------|-----------------|------------------|
| rapidité du tempo        | -               | +                |
| précision (« propreté ») | +               | o                |
| complexité mélodique     | +               | -                |
| complexité harmonique    | +               | o                |

+: apprécié; -: déprécié; o: indifférent.

Les *Gaje* se contenteraient d'une pulsation rapide et marquée, habillée d'une vague notion de musique. À la différence des *Rroma*, ils ne prêteraient pas attention au fait que le jeu soit ou non propre et harmoniquement complexe. Sous cet angle, *rromanes* et *gajicanes* n'apparaissent pas comme des choix esthétiques équivalents. Si le premier est bien un « style », le second serait plutôt un « manque de style ».

Les *Gaje* typiques sont réputés inattentifs, mais on dit aussi qu'ils n'apprécient pas la « bonne » musique. Cette opinion est soutenue par d'innombrables anecdotes.

[Nous discutons avec Viorel des mariages dans un village roumain de l'autre côté de la colline.] Nous on y allait et il y avait quatre-vingt couples qui venaient au mariage. Et nous, [au début] on essayait ce qui est bon, de qualité, comme une fanfare doit jouer pour un mariage. Mais eux, tous les quatre-vingt couples du village, quand on accélérât et qu'on commençait à faire n'importe quoi, ils disaient: « Comme ça les gars! C'est bien! Ne jouez pas d'après des notes! » Qu'est-ce que ça veut dire ça, Victor? Ça veut dire qu'ils ne connaissent pas la musique. Beaucoup voient mais peu connaissent. C'est tout! Ils ne savent pas ce qu'est la musique [...]

Ou un jour, Tuta a joué à Mănăstirea. [Quelque temps après], j'y suis allé avec Măguț. Moi, je jouais de la trompette [Viorel n'est pourtant pas trompettiste].

[Les Roumains ont dit:] « On ne sait pas ce qui se passe: Tuta ne joue plus [bien]!... Ah, mais il y a eu Viorel et Măguț! Ah, ils nous ont brisés [*i.e.* ils ont bien joué]! »

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

Et nous, on avait joué Dieu sait comment! On mourait de peur qu'ils ne nous battent! C'était en 91. Tuta y était allé avec Motor et sa bande, avec 3-4 micros, deux saxophonistes, deux synthés... [Les Roumains:] «Ah, ils ont mal joué! Ils se sont moqués de nous.»

Et moi, quand j'y suis allé avec un gars d'ici et son synthé, on avait — au lieu d'un microphone on avait un mégaphone. Mais on leur a joué toute la nuit, on est passés un peu entre les tables, on a annoncé les dons [différents moments du rituel de mariage], aucun de nous n'a dormi, on ne s'est pas saoulés... [Les Roumains ont dit:] «Ah, ils ont joué à en briser le monde!» [*i.e.* très bien] Tu vois? C'est là toute l'affaire, Victor. Tu vois beaucoup de cas comme celui-là. En un mot: ils ne se rendent pas compte, ils ne savent pas ce que c'est.

Si parfois les musiciens évoquent deux styles d'interprétation, l'un «pour les Roumains» et l'autre «pour les Tsiganes», ils en parlent donc aussi d'une autre manière. La différence est alors plus simple et en un sens plus brutale: les *Gaje* n'y connaissent rien, un point c'est tout. Ils aiment qu'on leur joue mal et protestent dès qu'on commence à soigner la musique.

Difficile de ne pas voir une forme de revanche dans les commentaires de ce genre. De l'extérieur, une fête pourrait laisser croire que ce sont les convives qui dominent les musiciens: les premiers commandent et les seconds obéissent. Le fait que les premiers soient Tsiganes accentue ce rapport de forces et les transforme occasionnellement en souffre-douleur de la «distraction» des seconds. Les ordres qu'ils reçoivent peuvent être très directs et parfois volontairement blessants. Il y a aussi les brimades (jet de choux farcis dans les tubas, de poignées de gravier sur les musiciens, etc.), voire les coups. Les musiciens racontent avec dégoût comment à tel ou tel mariage on refusait de les laisser prendre une pause ensemble (pour que la musique ne s'arrête pas), comment on les envoyait manger dans l'arrière cour à proximité des toilettes, etc. Pourtant, il est rare que les *lăutari* commentent ces comportements comme des «injustices». C'est dans l'ordre des choses: les *Gaje* peuvent être brutaux... Mais en fin de compte, quoi qu'ils fassent, ce sont les *Rroma* qui maîtrisent la musique.

Ils reprennent les mélodies des *Gaje* (leur répertoire est en principe «roumain») mais parviennent à les jouer mieux, au point de les revendre à leurs «propriétaires» naturels. Parallèlement, pour leur propre usage, ils en élaborent d'autres variantes, qu'ils considèrent plus abouties. Si les Roumains n'apprécient pas ces dernières, ce n'est pas parce qu'ils auraient d'autres «goûts». Il n'y a qu'un seul «goût» et ce sont les *Rroma* qui en détiennent le monopole. Cette opinion prend aussi appui sur le fait que la plupart des *Gaje* sont prêts à reconnaître aux Tsiganes

un talent « inné » pour la musique. C'est d'ailleurs l'une des explications courantes du fait que la plupart des *lăutari* sont *Rroma* (« ils ont cela dans le sang... »). Là encore, les Prăjiniens ne contredisent pas vraiment le discours des majoritaires. Ils se contentent de le réinterpréter, en tirant toutes les conséquences à leur avantage.

[Vers midi, le salon-cuisine-dortoir de Costică est plein à craquer, comme d'habitude. Nous parlons des *manele*, genre dont le bruit court en Roumanie qu'il serait « tsigane ».]

COSTICĂ : Des Tsiganes ! Ils disent qu'ils jouent — ça c'est de la musique tsigane ? Si ça, c'est de la musique tsigane, moi je me coupe la tête à la tronçonneuse ! Je me la coupe moi-même et sans douleur ! Ça, c'est de la musique tsigane de *lăutari* (*muzică țigănească lăutărească*) ? Ça, c'est de la misère ! V. S. : Mais pourquoi est-ce que les gens disent que c'est de la musique tsigane ? Parce qu'il y en a quand même beaucoup qui disent que c'est de la musique tsigane.

C. : Mais qui dit ça ? Les abrutis. Ceux qui n'ont aucun rapport avec la musique. Mais si un bœuf, un idiot, un abruti de Roumain qui laboure et traite les brebis [rires dans la pièce pendant toute la diatribe] dit « Dis donc, eux ce sont des Tsiganes alors ils jouent de la musique tsigane », qu'est-ce qu'il en sait, celui-là ? Lui, il sait traire les brebis, faucher le foin, labourer, couper du bois. Mais quoi ? Il est étranger à la musique. Qu'est-ce qu'il en sait, lui, de la musique ? Demande MOI ce qu'est la musique tsigane. D'accord. Qui jouait de la musique tsigane de *lăutari* (*muzică lăutărească țigănească*) ? Dona Dumitru Siminică, Gabi Luncă, Romica Puceanu, Fărămiță Lambru...

Et en effet, dans la région, seuls les *lăutari* écoutent encore ces interprètes bucarestois, dont plus aucun ne chante et dont les cassettes sont, qui plus est, introuvables sur les marchés locaux.

En opposant ces deux manières de jouer, l'une pour les connaisseurs et l'autre pour le grand public, les Prăjiniens n'invoquent jamais le besoin de « préserver » une musique spécifique. Tout d'abord, il ne s'agit pas de « réserver » le jeu *rromano* aux *Rroma*, puisque ce sont les *Gaje* qui n'en veulent pas. Si ces derniers demandaient une musique *rromani*, il n'y aurait en principe aucun inconvénient à la leur jouer. D'ailleurs, certains Roumains sont connaisseurs au même titre que les Tsiganes et pour eux, on joue *rromanes*. D'autre part, ce style est réputé difficile à comprendre. Les *Gaje* critiquent le jeu *rromano* en des termes comme « c'est trop enchevêtré » (*e prea încurcat*) ou « on n'y comprend rien » (*nu se-nțelege*). Ils demandent un jeu « clair » (*clar*), « droit » (*drept*) et « simple » (*simplu*). À l'inverse, les connaisseurs louent souvent le jeu « enchevêtré » (*încurcat*) des musiciens qu'ils estiment. Certains expliquent d'ailleurs que plus une mélodie est « compliquée » (*complicată*), plus elle « touche au cœur » (*atinge la inimă*). Les deux



types d'auditeurs relatent donc leur expérience en des termes similaires : le jeu « à la tzigane » est plus difficile à comprendre que le jeu « à la roumaine », mais ce qui est un défaut pour les uns devient une qualité pour les autres.

#### 4. Pureté et perversion

Les communautés voisines, qui embauchent des *lăutari* tsiganes, ont à leur égard des attitudes fluctuantes<sup>1</sup>. Leur virtuosité de professionnels est appréciée, tout comme leur connaissance d'un vaste répertoire ou leur système d'amplification, qui permet d'étendre l'espace de la fête. Ce sont alors des *lăutari*, et des bons. Mais ces mêmes arguments peuvent jouer en leur défaveur : lorsqu'ils exécutent les pièces de manière « trop compliquée » (*prea complicat*), qu'ils « gâchent » (*strică*) le répertoire local en y incluant des idées piochées ailleurs ; lorsque leurs haut-parleurs toujours défectueux, leurs microphones saturés de réverbération et leurs synthétiseurs bon marché, altèrent la saveur particulière du « folklore authentique »... Ce ne sont plus des *lăutari* mais bien des Tsiganes.

Correspondant plus ou moins à ces attitudes, deux couples de termes opposés sont employés :

- *muzică lăutărească* vs. *folclor* ;
- *muzică țigănească* vs. *muzică românească*.

D'un point de vue strictement sémantique, *lăutarie* est un piètre opposé de *folclor*. Un *lăutar* est un musicien professionnel et *lăutarie* devrait donc désigner sa manière spécifiquement professionnelle de jouer. Si c'était bien le cas, on devrait l'opposer à *amator* (ou *amatorie*) ou à un autre terme désignant le non-professionnalisme. Au lieu de cela, on l'oppose à *folclor*, terme compris en Roumanie comme désignant une tradition « ancestrale » et « nationale ».

Depuis plus d'un siècle, le *folclor* s'est constitué en une sorte de reflet « naturel » et « spontané » des racines ancestrales qui rattachent les descendants des Daces (ou des Romains, cela dépend des époques) à leur terre maternelle<sup>2</sup>. Intimement lié à la constitution et au maintien de l'identité nationale, le *folclor* roumain est construit et validé par les

1. La description est ici nécessairement imprécise et caricaturale : il s'agit de saisir, dans leurs grandes lignes, deux attitudes opposées à l'égard des Tsiganes musiciens. Pour des analyses plus fines, voir par exemple BEISSINGER 2001, LORTAT-JACOB 1994 et RĂDULESCU 2004.

2. Sur le folklore et l'idéologie nationaliste, voir notamment BOIA 1990 et 1997 ainsi que THIESSE 1999. Sur la musique folklorique roumaine et son utilisation politique, on se reportera à l'excellente étude de RĂDULESCU 2002.



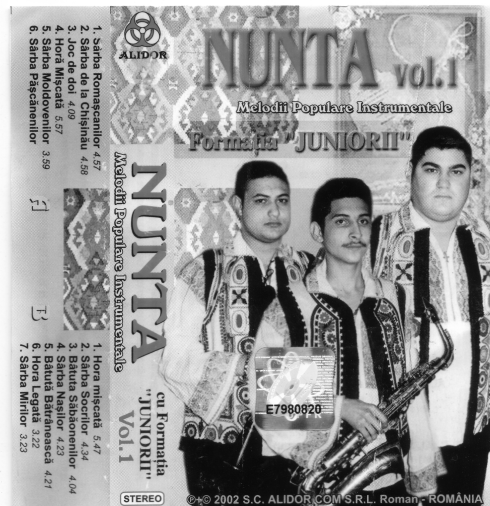
ILL. 2 — Musiciens tsiganes, costume roumain.

ethnologues, diffusé largement par les médias, enseigné dans les écoles et vénéré par des générations d'intellectuels. Il est souvent invoqué comme un étalon qualitatif de la culture rurale, voire de la culture tout court. Cette importance ne faiblit sous aucun des régimes politiques que la Roumanie a connu.

Chacun sait donc ce qu'est le *folclor* et seuls quelques chercheurs plus ou moins « pervers » se permettent de douter de sa valeur. De nombreux paysans sont par exemple capables de reconnaître avec une précision surprenante les origines des musiciens folkloriques diffusés par la télévision. J'en entendis plusieurs relever leurs « erreurs » et fautes de goût (« Dans la Vrancea, les lacets ne se portent pas comme ci », « À Tulcea, les broderies ne sont pas comme ça », etc.). Dans ces conditions, les termes qu'on oppose au *folclor* suggèrent presque d'eux-mêmes l'artifice et l'impureté.

Les *lăutari* notamment ont souvent été accusés de pervertir le *folclor* authentique. Ils mélangeraient les styles des différentes régions, y incluant parfois même des éléments puisés dans les *folclor* des nations voisines. Leur manière de jouer serait empreinte d'approximation et ils auraient tendance à surcharger les mélodies d'ornements superflus. Par

# FABRICANTS D'ÉMOTION



(a) *Musique « roumaine »*



(b) *Musique « tsigane »*

ILL. 3 — Couvertures de deux cassettes (par les mêmes musiciens).

rapport aux critères d'authenticité du *folclor*, les « trucs et astuces » des professionnels ne sont pas de simples impropriétés stylistiques. Leurs motivations mêmes sont différentes. C'est ce qui apparaissait dans les souvenirs de N. Andriescu par exemple, lorsqu'il exposait les critères d'évaluation des concours de *folclor* (ci-dessus, p. 82) : alors que le *folclorist* cherche l'authentique, en retournant aux origines, le *lăutar* cherche l'efficace, en s'insinuant dans les cœurs.

La plupart du temps, le discours sur la corruption du *folclor* par les *lăutari* ne manque pas de rappeler que ceux-ci sont Tsiganes. Leur appartenance ethnique est en fait bien plus souvent invoquée que ne l'est leur profession. Ce n'est pas parce qu'ils sont « professionnels » ou « techniciens » que les *lăutari* gâchent le *folclor* mais parce qu'ils appartiennent à la seule ethnie du pays qui en est dépourvue. La logique folkloriste dépend étroitement d'un discours sur le « terroir », or cette notion ne fait pas sens dans le cas des Tsiganes, dont la mobilité reste notoire. Les musiciens professionnels *Rroma* se retrouvent donc à jouer une musique « patrimoniale », sans pour autant partager l'héritage de ses propriétaires « légitimes ».

Doru Ciobanu est le propriétaire d'un petit studio d'enregistrement à Roman. Il y produit des disques et cassettes qu'il distribue dans les échoppes et les marchés de la région. Les pochettes de ses albums résument l'ambiguïté de la position des *lăutari*.

La fanfare Speranța y a enregistré cinq volumes. Sur les photos de couverture — conçues et réalisées par Doru — la nature est toujours très présente (forêt, champ de fleurs, etc.). Sur les trois premiers volumes, seul le visage des musiciens est visible. Sur les deux derniers, ils apparaissent en pied et on constate à cette occasion qu'ils s'habillent en « costume national » (ill. 2). C'est plus exactement un « demi » costume national, puisqu'ils gardent pantalons et chaussures de ville. Le sous-titre ne laisse cependant aucun doute : l'album contient des « mélodies cueillies dans le folklore traditionnel » (*melodii culese din folclorul tradițional*).

Les Lalaru ont quant à eux sorti simultanément deux cassettes. *Nunta* (« la noce ») est destinée à un large public. La pochette annonce des « mélodies populaires instrumentales » (fig. 3a). Les musiciens, y posent en costume traditionnel, sur fond de motifs tissés. Un regard attentif reconnaîtra les mêmes costumes que ceux que porte la fanfare Speranța. Doru les a achetés en 2003 et en habille, depuis, les musiciens tziganes de tous les disques qu'il destine au « grand public ». Sur cette cassette, les Lalaru apparaissent comme un collectif : la « Formation "les Juniors" ». À Zece Prăjini, personne ne l'écoute car la musique y est vraiment trop *gajicani*.

On préfère de loin l'autre cassette, intitulée simplement « *Juniorii Lalaru* » (fig. 3b). Elle ne comporte plus aucune allusion à un quelconque folklore. Les musiciens portent ici des vestes en cuir et des cravates, et ce n'est plus une « formation » qui joue mais les « Juniors Lalaru ». La filiation « populaire » est

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

ainsi remplacée par l'appartenance familiale, appartenance légèrement aristocratique puisque les «vieux» Lalaru (leurs parents) sont connus de longue date pour être d'excellents musiciens, surtout dans le style «des Tsiganes/*lăutari*» (*țigănesc/lăutăresc*). Toutes les pièces de cette cassette sont jouées dans ce style. Sans surprise, elle n'eut que peu de succès auprès du «grand public», mais son impact fut considérable dans les milieux connaisseurs, notamment à Zece Prăjini.

Le travestissement vestimentaire permet de devenir rapidement autochtone<sup>3</sup>. Cependant, le procédé est tellement éloquent qu'il en devient presque caricatural. Personne — pas même les Roumains — ne porte plus de tels costumes si ce n'est, justement, dans les spectacles et émissions folkloriques. Si des *lăutari* tsiganes se présentaient habillés de la sorte pour honorer un contrat, on les chasserait probablement, suspectant une forme d'ironie. Sur la couverture d'un disque toutefois, l'emblème a quelque chose de rassurant : l'acheteur y retrouvera la saine musique traditionnelle roumaine, et non les fantaisies plus ou moins perverses des musiciens tsiganes qui la jouent.

3. Pour des exemples d'utilisation similaire du «costume national» par des musiciens *Rroma*, voir PETTAN 2001.

*Deuxième partie*

QU'EST-CE QU'UNE MÉLODIE ?



*Une brocante d'éphémères*

## 1. Définir les mélodies

Que jouent les *lăutari*? Une première réponse serait « de la musique » et une seconde, à peine plus détaillée, « des mélodies ». Dans la région, le mot « *melodie* » (ou *dili*, son équivalent en *rromanes*), désigne une portion de ligne mélodique, ni trop brève ni trop longue, plus ou moins autonome et susceptible d'apparaître dans différents contextes<sup>1</sup>. Ce sont des « mélodies », à ceci près que celles dont parlent les mélomanes moldaves ont des propriétés que le terme français n'évoque guère. Pour garder cette notion à distance, le temps de l'examiner en détail, j'emploierai donc surtout le mot roumain (marqué par les italiques ; une *melodie*, plusieurs *melodii*).

Les *melodii* sont jouées soit séparément, soit en suites. Dans le second cas, les auditeurs n'ont, en général, aucun mal à découper les suites en *melodii* individuelles. Il leur suffit pour cela de reconnaître la forme générale de ces entités. Plus précisément, ce sont : (1°) les plus grandes unités de répétition (2°) constituées de plusieurs parties distinctes, elles aussi répétées, avec parfois, (3°) pour ces dernières, des cadences alternées en « questions-réponses ». Le doc. 8 permet d'écouter deux *melodii* enchaînées au sein d'une suite.

8

La plupart du temps, ces critères syntagmatiques simples peuvent être appliqués sans ambiguïté pour distinguer plusieurs *melodii* enchaînées. Le problème est toutefois que, telles qu'en parlent les auditeurs, les *melodii* ne sont pas de simples portions du jeu musical. Ce sont également des unités relativement stables et identifiables à travers leurs transformations :

- plusieurs musiciens peuvent ainsi jouer « la même *melodie* » (*aceași melodie*), ensemble mais aussi dans des performances différentes ;
- une *melodie* peut être apprise et oubliée ;

1. *Melodia* s'applique aussi à une section des fanfares et *orchestre*, comme expliqué dans le guide d'écoute p. 209, mais ce sens ne nous occupera pas ici.



- une *melodie* peut être commandée par les convives ; en ce sens, elle peut être achetée et vendue ;
- chaque *melodie* peut, en principe, être jouée par les deux types d'ensembles instrumentaux de la région (fanfares et *orchestre*) ;
- le fait qu'une *melodie* soit chantée (et comporte donc des textes) ou pas n'altère pas son identité ;
- les *melodii* peuvent voyager à travers le pays (voire le monde) ; une fanfare de Zece Prăjini peut jouer, par exemple, « la même *melodie* » qu'une fanfare de Macédoine ;
- les *melodii* peuvent subir des modifications importantes sans changer d'identité (suppression ou ajout de parties, changement de mètre, etc.)
- des *melodii* jugées « nouvelles » apparaissent fréquemment (à raison de deux ou trois par mois).

Les *melodii* sont donc capables de voyager entre les genres, les musiciens, les ensembles, tout en maintenant, en principe, leur identité. Or les critères qui fondent l'appréciation de cette stabilité s'avèrent bien plus difficiles à définir que ceux permettant de découper les *melodii* dans la performance. Il faudrait, par exemple, parvenir à distinguer ce qui est une *melodie* « nouvelle » de ce qui n'est qu'une variante d'une *melodie* déjà connue. Les auditeurs locaux n'ont aucun mal à juger d'une telle question. Mais cette fois, ils ne sont plus nécessairement d'accord les uns avec les autres.

Leurs opinions sont déterminées en partie par la connaissance qu'ils ont du répertoire. Ce qui est nouveau pour certains ne l'est pas pour d'autres et bien que trivial, ce constat écarte d'emblée la possibilité d'une cartographie claire et consensuelle des *melodii*. Par ailleurs, et indépendamment du jugement de « nouveauté » porté sur les pièces, la marge de tolérance admise pour les variations fluctue d'un auditeur à l'autre. Il n'est pas rare qu'un convive commande aux musiciens une *melodie* et estime que ces derniers lui en jouent une autre à la place. Il proteste, les *lăutari* aussi — présentant leur performance comme une simple variante de la *melodie* demandée — mais ce genre de différend ne se résout, en fin de compte, que par les arguments d'une autorité plus forte d'un côté que de l'autre. D'autres convives semblent se contenter d'un vague air de ressemblance entre les mélodies qu'ils commandent et celles qui leur sont jouées. D'ailleurs, ces commandes sont parfois vagues elles-mêmes, l'identité des airs pouvant être moins importante que le genre ou le style de la performance (« joue-moi une *manea* », « fais-moi une *sârbă* comme tu sais les faire [ou :] comme on les fait

chez nous», etc.). Si les *melodii* sont des entités nécessaires dans les interactions, leur persistance repose donc sur des critères ambigus.

## 2. Incertitudes

### *Nommées ?*

La plupart des mélodies moldaves ne reçoivent aucun nom. Lorsqu'il faut leur en donner un, celui-ci paraît un peu aléatoire et se laisse, en tout cas, vite oublier. Sur les cassettes et les disques locaux, on peut ainsi voir un titre pour chaque plage enregistrée (*Hora Lingurarilor*, *Sârba lui Didic*, etc.). Mais il faut croire que personne ne le retient car on ne l'utilise presque jamais. Les doublons sont d'ailleurs nombreux, sans que personne ne s'en inquiète. À ce jour, une dizaine de *Sârba de la Zece Prăjini* ont été enregistrées par les musiciens du village sur leurs différents albums. Elles sont nettement distinctes les unes des autres et personne ne les tient pour « la même mélodie ». Certaines ont été enregistrées par le même ensemble à quelques années d'intervalle. L'une, au moins, a également été enregistrée en une version très similaire mais sous un autre nom (*Sârba de la Cosmești*), par un ensemble d'un autre village (*Fanfara de la Cosmești*). En fait, personne ne s'attend à trouver la même *melodie* sous le même nom, tout comme on ne s'étonne guère d'entendre la même *melodie* sous deux noms différents. Les noms portés par les plages des disques et cassettes renseignent donc, tout au plus, sur le genre (*horă*, *sârbă*, *rusască*, etc.).

Pour désigner un air, le plus simple est de le fredonner. S'il s'agit d'une chanson, il est également possible d'en citer les paroles. Le lien entre texte et mélodie est cependant très lâche, et en dehors de quelques chansons particulièrement célèbres, le premier n'implique pas la forme de la seconde<sup>2</sup>. On peut aussi employer une expression comme « *Sârba lui Tărăță* » (« la *sârba* de Tărăță »), auquel cas le savoir partagé par l'interlocuteur devrait lui permettre de reconnaître la mélodie parmi la vingtaine de *sârbe* que Florin Tărăță a enregistrées à ce jour. Cela pourra être celle que l'on joue beaucoup en ce moment, celle dont on parlait justement hier, celle qui a rendu célèbre Tărăță... De même, on parlera de *Hora lui Nicu* parce qu'elle plaît à Nicu, de *Sârba de la Târnița* parce qu'on la demande souvent à Târnița, de *Rusasca lui Costică* parce que c'est par Costică qu'on l'a connue.

2. Sur ce sujet, voir Rădulescu 1990: 70.

# FABRICANTS D'ÉMOTION



FIG. 2 — *Ca la Ușa Cortului*, page 13 sur le CD *Fanfara Speranța* vol. 2. Transcription un ton au dessus de l'enregistrement.

Il faut évidemment connaître les goûts de Nicu, les habitudes des *Gaje* de Târnița et le rôle de Costică dans l'histoire musicale de Zece Prăjini pour que ces noms évoquent une quelconque forme sonore. La désignation verbale des pièces est donc entièrement subordonnée à sa fonction pragmatique. Loin de quadriller le répertoire d'une manière stable et consensuelle, les noms ne sont que des marqueurs éphémères, incapables, le plus souvent, de renseigner sur l'identité et la différence des *melodii*<sup>3</sup>.

## Modulaires ?

Sur le second album édité par la fanfare de Costică pour le marché local (*Fanfara Speranța* vol. 2, 2001), la dernière pièce apparaît sous le titre *Ca la Ușa Cortului*. L'expression signifie littéralement « comme à l'entrée de la tente ». Cette façon de nommer une mélodie est plutôt inhabituelle. Elle fait référence à cette tente dressée parfois, dans le jardin ou directement dans la rue, pour servir à manger aux convives venus participer à une fête. La danse se déroule alors dehors, à l'« entrée »<sup>4</sup>.

3. Pour faciliter la lecture, j'emploierai cependant un nom unique pour chaque *melodie*. C'est celui qui figure dans la liste des documents (p. 203). Dans le texte, il apparaît en italiques et (afin de le distinguer des expressions vernaculaires) avec une majuscule en tête de chaque substantif (*Ca la Ușa Cortului* par exemple).

4. L'expression « ca la ușa cortului » peut aussi être comprise d'une autre manière, en référence aux tentes des Tsiganes nomades. « Se disputer comme à l'entrée de la tente » (*a se certa ca la ușa cortului*) est par exemple une expression ancienne pour signifier une dispute publique, avec scandale et insultes obscènes. Par ailleurs, d'après S. Rădulescu (communication personnelle), « *Ca la Ușa Cortului* » apparaissait comme nom pour des pièces musicales bien

Lorsque je lui demandai ce qu'était *Ca la Ușa Cortului*, Costică me répondit par un bout de mélodie et un principe de construction (voir le document interactif 1) : « [fredonne] Et de là, tu peux la mélanger, il y a mille et unes mitrailleuses comme ça [fredonne]. C'est comme de la mitraille. Du désordre (*zăpăceală*) ! Pour embrouiller [...] pour qu'ils voient la vie en rose, là bas, au mariage, quand ils dansent. »

I

*Ca la Ușa Cortului* serait donc une bribe de *melodie*, à deux parties semble-t-il, dont la principale fonction serait de servir d'amorce à des performances plus longues. On commence ainsi et après, dit Costică, c'est « l'embrouille ». Mais c'est manifestement l'« embrouille » avant même qu'on ait commencé à jouer, car ce que fredonne Costică n'est pas tout à fait la mélodie enregistrée à la plage 13 de son disque sous le nom *Ca la Ușa Cortului*. Elle paraît plus proche de celle qui figure à la plage 4 du même disque, sous le titre *Bătuta de la Suceava* (le document interactif permet de les comparer).

Costică n'en fredonne que deux parties : la première et la dernière (A et C). La partie C est la même dans les deux pièces (seule la tonalité diffère). Quant à la partie A, ce que Costică fredonne ressemble probablement plus à *Bătuta de la Suceava* (n° 4) mais *Ca la Ușa Cortului* (n° 13) n'est pas très loin non plus... Pour des musiciens dont le métier est de faire voir « la vie en rose » aux auditeurs, de telles considérations n'ont certes pas une grande importance. Mais pour un anthropologue qui chercherait à décrire le répertoire local, une confusion de cette sorte — induite, en l'occurrence, par le chef de la fanfare — est troublante. Si *Ca la Ușa Cortului* et *Bătuta de la Suceava* se présentent, sur disque, comme des pièces distinctes, le commentaire de Costică jette un doute sérieux sur cette distinction. Une autre performance, datant de 1989, étend d'ailleurs le doute à leur nature même de « mélodies ».

En 1989, lors d'un concert de la fanfare de Costică à Iași, S. Rădulescu avait enregistré une autre performance, de « quelque chose » qui commençait de la même manière que *Bătuta de la Suceava* mais poursuivait avec des variations... Et que les musiciens appelèrent à l'époque *Bătuta de Dagâta* (doc. 1 et fig. 3 page 113)<sup>5</sup>. Jouée sur scène, probablement pour accompagner la danse (c'est ce que laissent entendre les cris au premier plan), *Bătuta de Dagâta* est bien plus variée que *Bătuta*

avant que l'usage des tentes pour les mariages ne se généralise. Dans le sud de la Roumanie, l'expression désigne parfois des *bore lăutărești*, genre réputé Tsigane. À Zece Prăjini on pense toutefois que c'est bien des tentes de mariage qu'il est question dans le titre « *Ca la Ușa Cortului* ».

5. Le rapport entre les documents du DVD et les transcriptions a été décrit p. 11. Les conventions de notation sont présentées en annexe, p. 217.

de la *Suceava* (enregistrée en studio). Les trois premières parties sont semblables dans les deux performances mais au-delà, *Bătuta de Dagâta* commence à exploiter d'autres motifs.

32

*Bătuta de la Suceava* a tout d'une mélodie en bonne et due forme : elle a un nom, une plage à part sur le disque et surtout, elle est une forme répétée plusieurs fois à l'identique. On la retrouve sous une forme similaire (mais sous d'autres noms) dans d'autres contextes. À Iugani par exemple, on l'appelle « *Prima* » et on la danse en piétinant vigoureusement une planche en bois (cf. chap. III p. 61). En son sein se succèdent plusieurs sections de quatre mesures, chacune de ces sections étant répétée une fois. On peut y voir les « parties », constitutives de la mélodie.

*Bătuta de Dagâta* a elle aussi un nom, une plage à part, mais il n'est pas certain qu'il faille y voir une unité de même nature que la précédente. Elle est constituée, elle aussi, de sections de quatre mesures, comparables à celles de *Bătuta de la Suceava* (voire identiques, pour les trois premières) mais leur ordre ne semble, cette fois, ni prédéterminé ni vraiment prévisible.

À la page 2 de notre doc. 1 ainsi que sur la transcription fig. 3, chaque lettre correspond à une séquence de quatre mesures, répétée en principe une fois (seule la séquence marquée B/A ne l'est pas). Il est difficile de voir dans ces séquences des « parties », car elles ne paraissent pas participer à la construction d'un « tout » qui les réunirait. On pourrait décrire ces constituants comme des « modules », selon la définition de Lortat-Jacob (1987 : 55)<sup>6</sup>. Dans l'ensemble, la performance de 1989 obéit peut-être à certains principes de construction progressive, mais non à un véritable « modèle » d'ensemble, qui en décrirait d'avance la configuration. Or si cette performance n'a pas de « modèle », au sens défini à l'instant, celles de 2001 (*Bătuta de la Suceava* et *Ca la Ușa Cortului*) en ont-elles vraiment un ?

Dans *Bătuta de Dagâta*, l'un des modules (C) se répète (à une exception près) toutes les trois séquences. Il délimite ainsi un parcours à trois positions, [1], [2] et [3], marquées respectivement par un carré, un rond et une étoile sur la transcription fig. 3. Quatre modules apparaissent à la première position et deux à la seconde (un tableau résume ceci dans

6. J'ai noté les modules presque identiques par la même lettre, et les ai considérés comme le même module. Pour les modules très proches, j'ai conservé la même lettre mais distingué les variantes par des « ' ». Les modules plus éloignés ont été notés par des lettres différentes. La distinction entre ces trois degrés de variation (minime, faible et forte) repose sur une évaluation, nécessairement intuitive, des différences mélodico-rythmiques entre chacun des modules et l'ensemble des autres.

# UNE BROCANTE D'ÉPHÉMÈRES

The musical score consists of several staves, each with a unique annotation:

- a**: A square box containing the letter 'a'.
- b**: A circle containing the letter 'b'.
- ☆**: A star symbol.
- d**: A square box containing the letter 'd'.
- c**: A circle containing the letter 'c'.
- ☆**: A star symbol.
- b**: A square box containing the letter 'b'.
- a**: A square box containing the letter 'a'.
- b**: A circle containing the letter 'b'.
- ☆**: A star symbol.
- f**: A square box containing the letter 'f'.

Curved lines connect the staves, illustrating a sequence of musical phrases. A large curved line spans from the first 'a' box to the first 'b' box. Another large curved line spans from the 'd' box to the 'c' box. A third large curved line spans from the 'b' box to the 'a' box. A fourth large curved line spans from the 'f' box to the 'b' box. These lines represent the 'domino chain' mentioned in the caption.

FIG. 3 — Bătuta de Dagâța, par la fanfare de Costică (doc. 1). Noter l'enchaînement en dominos des parties [1] (carrés) et [2] (cercles).

# FABRICANTS D'ÉMOTION

The musical score consists of ten staves, each with a unique symbol to its left: a circle with 'e', a star, a square with 'b'', a circle with 'b'', a star, a square with 'f', a circle with 'e', a star, a square with 'd', and a circle with 'e'. The notation includes treble clefs, key signatures of two flats (B-flat and E-flat), and time signatures of 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have long horizontal lines above them, possibly indicating a sustained note or a specific performance technique. The score is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly defined.

FIG. 3 — Bătuta de Dagăța, par la fanfare de Costică (suite et fin).

le document interactif). On notera que ces modules ne s'organisent pas en deux « paradigmes » vraiment différents, puisque B apparaît aussi bien en position [1] que [2]. Chaque module apparaissant en position [2] reprend, à sa tête, une portion plus ou moins importante de la fin du module précédent (position [1]). Les deux premiers modules sont donc liés par une sorte de « jeu de dominos ».

Pour les musiciens de l'ensemble, la suite devient ainsi de plus en plus prévisible, à mesure que la performance progresse de [1] vers [3]. D'une part, le nombre de modules susceptibles d'apparaître à chaque position décroît. D'autre part, une fois le module de la position [1] entendu, le début du module suivant est presque connu. Ces différences de probabilité se traduisent par des comportements d'une prudence variable.

Lorsqu'il joue dans une fanfare moldave — c'est-à-dire aussi fort qu'il le peut — un musicien entend assez mal les autres. Il doit donc démarrer d'emblée sur la même variante que ses collègues, car il lui serait ensuite difficile de rectifier la sienne. Dans cette performance, le motif de la première position, qui est le plus imprévisible, est toujours annoncé par un instrument mélodique seul : l'une des clarinettes ou l'une des trompettes, maniées respectivement par Costica (chef de la fanfare) et Tractor (meilleur trompettiste). Les autres lui emboîtent le pas au bout de deux à quatre temps, une fois qu'ils ont reconnu le module proposé. Aux positions [2] et [3], ce délai est beaucoup plus court, parfois même inexistant. L'habitude, et surtout l'assurance que chacun la respectera cette fois encore, rendent alors la prudence facultative. Assurer un jeu collectif en l'absence d'un modèle stable est l'une des dimensions de la *ciorănie* (elle sera détaillée au chapitre x). Pour l'auditeur, la différence entre le jeu « improvisé » et l'exécution de *melodii* connues d'avance n'est perceptible qu'à travers ces légers décalages. Autrement, il suffit aux musiciens de répéter plusieurs fois d'affilée un assemblage de deux ou trois parties pour qu'il paraisse avoir existé depuis toujours. C'est le seul trait qui distingue *Ca la Ușa Cortului* et *Bătuta de la Suceava* — présentées comme des *melodii* en bonne et due forme — de *Bătuta de Dagăța*, qui a quelque chose d'imprévisible.

On remarquera aussi que le principe des « dominos » n'apparaît qu'à une échelle d'analyse donnée. Nous avons choisi de voir dans les sections de quatre mesures répétées, les « modules » constitutifs de la performance. Ils s'enchaînent alors bien les uns aux autres, à la manière des pièces d'un jeu de dominos. Il serait cependant tout aussi vraisemblable de prendre pour unité de description ces petits motifs d'environ



une mesure, qui se répètent à la fin et au début de chaque section. Dans ce cas, il n'y aurait plus de « dominos » car les trois premiers motifs de chaque ligne ne seraient plus solidaires du quatrième. Pour les musiciens, la règle ne serait alors plus de « combiner » les modules mais de les « annoncer » à la fin d'une ligne, avant de les « développer » pendant les trois premières mesures de la suivante. Les deux analyses sont en principe incompatibles car elles dégagent des unités et des modes d'enchaînement différents. Les chapitres suivants montreront cependant qu'un musicien « intelligent » (« rusé », « malin », etc.) joue toujours selon plusieurs règles à la fois.

### *Adaptables ?*

Nous sommes avec Costică et Didic. Nous discutons d'une *sârbă* que fanfares et *orchestre* jouent souvent en ce moment. Je cherchais à comprendre les raisons de cet engouement (l'enregistrement de cet entretien est donné p. 2 du doc. 2).

Elle est mélodique, elle est belle, elle est plus... tsigane. Plus pour nous. Mais tu vois, il y a aussi une adaptation à cette pièce. Donc : [fredonne] ; et la deuxième partie serait [fredonne]. Mais nous, avec la fanfare, on a fait autrement, pour que [...] ça vienne plus « fanfaritiko » [litt. « de/pour la fanfare »]. Que la deuxième partie reste... pour que les *ifoane* restent : [fredonne].

C'est des malices (*ciorăni*), des spéculations (*speculații*). Parce que moi [en fanfare], je ne peux pas faire : [fredonne]. Là, c'est une question de style plus *lăutaresc* [litt. « des lăutari »], ça marche bien pour l'*orchestră*. Mais pour qu'il y ait un effet plus nuancé, comme ça, [pour que ce soit] visible comme son, donc on fait la première partie et après, quand l'*ifon* reste [fredonne], ça s'adapte bien à ce mouvement qu'il fait, à son rôle à lui d'*ifon*.

Parce que c'est une chose de jouer au violon : [fredonne]. Ts ! Ça ne marche pas dans l'*orchestră*. Ce qui marche, c'est : [fredonne], aussi bien à l'accordéon et au saxophone. Mais à l'*ifon*, qui a une sorte de timbre de cor anglais, on l'entend autrement : [fredonne]. Et puis l'harmonie a le temps de travailler [fredonne].

Parce que tu vois, tu n'entendras jamais ça dans l'*orchestră* : [fredonne]. Parce que ça ne s'adapte pas à l'*orchestră*. Entre la fanfare et l'*orchestră*, il y a une petite différence. [...] des *ciorăni*, c'est ça qui fait la différence, des *șmecherii*.

Costică.

L'*ifon* (voire « les *ifoane* ») dont parle Costică est (sont), en quelque sorte, une utopie. Sa fanfare ne compte aucun *ifonist* et d'ailleurs il n'y a pas d'*ifonist* à Zece Prăjini. Ceux qui se joignent occasionnellement à l'une ou l'autre des fanfares du village viennent toujours d'ailleurs. C'est l'un des regrets de Costică car selon lui, seul le timbre velouté et les calmes circonvolutions de ce petit tuba mélodique parviennent

à vraiment émouvoir les connaisseurs (on pourra l'écouter doc. 10 et 16). Si c'est Costică qui a arrangé la pièce, comme il l'affirme dans cet entretien, sa technique est donc bien astucieuse : elle implique un détour mental par un instrument dont la fanfare ne dispose pas mais qui s'illustre comme le prototype du bon goût mélodique en fanfare.

Entre les variantes de la deuxième partie la différence est claire, mais on peut encore imaginer comment l'une a pu dériver de l'autre (en considérant par exemple que chacune accomplit, à sa manière, une descente mélodique « par paliers »). L'arrangement de la deuxième partie contraste ainsi avec celui de la troisième, dont la variation n'est pas moindre mais dont Costică ne dit rien. C'est ce qu'on appelle une *riturnelă* : une sorte de respiration dont la forme est perçue comme plus ou moins aléatoire. Ici, ni bon goût ni trait de génie. On aurait pu jouer cela ou autre chose... En fait, comme le montrera le chapitre VIII, les *riturnele* sont des appendices qui n'appartiennent qu'à moitié aux *melodii* proprement dites.



ILL. 4 — *Joueur de ifon.*

La seconde partie de la variante pour *orchestră* rappellera peut-être, à une écoute attentive, la mélodie de la seconde moitié de l'air « Les Yeux Noirs ». Cette célèbre chanson de cabaret, jouée depuis au moins un siècle par les *lăutari* d'Europe centrale et orientale, a connu de nombreuses variantes à travers le monde (y compris par les jazzmen, voir la p. 3 du doc. 2). Difficile de dire à quel point la mélodie de Zece Prăjini découle de ce « modèle ». Dans le milieu rural moldave, on ne joue guère « Les Yeux Noirs », même si les télévisions et radios en diffusent sans doute parfois des variantes. La *sârbă* de Zece Prăjini a trois parties, répétées chacune une fois ; « Les Yeux Noirs » tient en une seule phrase, celle-ci étant répétée en entier ; la seconde partie de la *sârbă* ressemble à la seconde moitié de cette phrase ; la première partie en rappelle (mais de façon plus allusive) la première moitié...

En fin de compte, les enregistrements et l'explication de Costică permettent simplement de conclure qu'il existe, quelque part, une mélodie et que celle-ci est adaptable. À Zece Prăjini, elle a deux formes,

clairement différentes, dont chacune peut être vue comme une variante de l'autre mais dont aucune ne représente, plus que l'autre, la *melodie* « proprement dite ». Dans le monde, son identité se dilue davantage.

### *Reprises ?*

Les musiciens indiquent parfois des parentés entre ce qu'ils considèrent comme différentes variantes de la même *melodie*. L'analyse permet alors de montrer que ces liens perçus s'appuient bien sur des traits musicaux communs. Toutefois, dès que la variation devient importante, les jugements de ce genre ne sont plus consensuels et s'avèrent eux-mêmes variables. C'est ce qu'illustre l'anecdote qui suit.

PREMIER ÉPISODE Marius Bogdan, alias Tâgâdâm, est un saxophoniste de Vaslui, fameux dans la région. À l'été 2004, il fut engagé par Vasile, pour animer la soirée du mariage de sa fille. Costică et les siens n'ont pas participé à la fête proprement dite mais l'ont suivie, comme beaucoup d'autres, depuis le talus de la voie ferrée qui surplombe la cour de Vasile. Mihai, le fils cadet de Costică, était chargé d'enregistrer les pièces les plus intéressantes à l'aide du cassétophone familial. Parmi ces pièces, une *bătută*.

3 Le document 3 montre comment Didic « sortit » (*a scos*) une *sârbă* de la *bătută* de Tâgâdâm. À aucun moment, Didic ne prétend avoir « inventé » la *sârbă* qu'il joue. Il ne prétend pas non plus jouer la *bătută* de Tâgâdâm, ce qui serait absurde puisque *sârbă* et *bătută* sont des genres très différents. Il l'a simplement « sortie » (*scoasă*) de la performance de son confrère. Que joue donc Didic ?

C'est par une *horă* identique à la *bătută* de Tâgâdâm que Didic aborde la mélodie (doc. 3, p. 1, au milieu). Il joue cette *horă* pendant un temps mais très vite, il en fait aussi une *sârbă* (à droite), lui apportant alors des modifications plus importantes ; les parties A se ressemblent encore mais les parties B s'éloignent nettement l'une de l'autre, tandis que la partie C de la *sârbă* n'a plus aucun rapport avec celle de la *horă* ou de la *bătută* (doc. 3, p. 2-6). Par ailleurs, Didic joue la *sârbă* un ton plus haut que la *horă*, en *la* (et non plus *sol*) mineur<sup>7</sup>.

Entre la *sârbă* de Didic et la *bătută* de Tâgâdâm les points communs s'avèrent donc somme toute assez peu nombreux. Sur leurs trois parties, seules les premières se ressemblent, et encore cette ressemblance se dilue-t-elle après les quatre premières mesures. Mais tant que Didic trace un

7. Dans le document interactif, la transcription a été transposée à nouveau en *sol* mineur, pour faciliter la comparaison avec la *bătută*.

lien de parenté entre les deux *melodii*, il est certes possible de l'imaginer avec lui.

SECOND ÉPISODE Au printemps 2005, un nouvel élément apparut. Les yeux brillants, Didic m'annonça que Florin Tărăță (qu'il appréciait beaucoup) venait de sortir un nouvel album. Or la première pièce du disque était la même *sârbă* que celle que Didic jouait, en pensant l'avoir adaptée à partir de la *bătută* de Tăgădâm (doc. 3, dernière page). Comment intégrer cette nouvelle variante de la mélodie ? Trois hypothèses semblent possibles.

1. Tărăță a entendu la mélodie de Didic. Pas par Didic lui-même (ce dernier ne l'avait pas rencontré depuis plus d'un an) mais peut-être par un autre musicien, qui aurait lui-même repris la *sârbă* de Didic et l'aurait ensuite jouée en présence de Tărăță ?
2. Didic a entendu *Sârba de la Bârlad* (celle que joue Tărăță) avant d'adapter la *bătută* de Tăgădâm. Dans ce cas, si Didic connaissait bien *Sârba de la Bârlad*, par Tărăță ou par un autre musicien, la trace qu'il en gardait en mémoire pouvait être inconsciente. Didic aurait cru avoir adapté la *bătută* de Tăgădâm, mais en fait cette dernière n'aurait servi qu'à réactualiser *Sârba de la Bârlad*, sans que Didic se rende compte de l'origine de ses idées. En d'autres termes, à l'occasion de cette reprise, Didic aurait « réinventé » *Sârba de la Bârlad*, une mélodie qu'il avait connue jadis mais « oubliée » depuis.
3. Il n'est pas non plus exclu que Didic ait connu *Sârba de la Bârlad*, qu'il s'en soit souvenu de façon tout à fait consciente, mais qu'il ait délibérément omis de parler de ce modèle. Car en affirmant « sortir » sa *sârbă* de la *bătută* de Tăgădâm, il se présente en manipulateur — plutôt qu'en imitateur — ce qui est toujours plus valorisant. La précaution est d'autant plus nécessaire que l'imitation de Didic n'est pas très bonne : lorsqu'on la rapporte à la variante de Tărăță, elle est tout au plus acceptable (mais un peu « enfantine » — *copilărească* — dira-t-on dans le village).

Lorsque je lui demandai, à l'automne 2005, d'où il avait en fait « sorti » sa *sârbă*, Didic évoqua la seconde hypothèse : il avait sans doute dû entendre *Sârba de la Bârlad* mais l'avait oubliée. De toute façon, Didic reste un *lăutar* habile (*șmecher*, *cioran*, etc.), que ce soit parce qu'il manipule habilement la musique elle-même, ou parce qu'il manipule habilement les esprits en présentant son jeu sous le meilleur

jour possible. Dans le village, les commentaires s'arrêtent là, et personne n'essaye de trancher. En fin de compte, ce que montrent les premières pages du document 3 n'est probablement pas la manière dont on adapte une *bătută* en *sârbă* mais celle dont se tissent, entre les performances, des airs de famille plus ou moins imaginaires.

### *Composées ?*

5 En décembre 2005, alors que j'étais à Paris, et Didic à Roman, ce dernier m'envoya, par internet, une *sârbă* qu'il venait d'enregistrer et qui lui plaisait beaucoup (doc. 5). Nous étions en train de converser sur un logiciel de messagerie électronique et pendant que j'écoutais le morceau, il me demanda : « devine d'où je l'ai sortie ? ». Je fis deux ou trois tentatives, parmi lesquelles *Besame Mucho*, que me rappelait la première partie de la *sârbă*. Mais pour Didic, ce n'était pas cela : il avait « sorti » (*scos*) la *melodie* d'un *bluz* de Adi de Vito, intitulé *Sunt Singur Și Plâng*. Je ne connaissais pas cette chanson mais elle avait apparemment eu beaucoup de succès au début de l'automne. Je n'eus en tout cas aucun mal à la retrouver sur internet.

La parenté évoquée par Didic, entre la *sârbă* et le *bluz*, semblait claire. Mais une autre parenté s'affirmait également, à l'écoute de la mélodie de Adi. Sa seconde partie — et également la *riturnelă* instrumentale qui lui faisait suite — étaient, presque note pour note, la *riturnelă* d'une chanson de George Michael (« *Careless Whispers* »), qui avait, elle, fait fureur vers le milieu des années 1980.

*Careless Whispers* n'est pas vraiment connue des *lăutari*. Didic par exemple, à qui je la fis écouter, pense qu'il peut l'avoir déjà entendue, à la télévision peut-être, mais il ne la joue pas. D'un autre côté, il identifie bien la *riturnelă* de *Careless Whispers* et la seconde partie de *Sunt Singur Și Plâng*. Il se peut que Adi de Vito, qui est un chanteur vedette, entouré de compositeurs et arrangeurs chevronnés, ait repris délibérément un morceau de la chanson de George Michael. Mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude, tout comme il est impossible de savoir si la première partie de son *bluz* ressemble à *Besame Mucho* « par intention » ou « par accident » (cette ressemblance est admise même par Didic, qui persiste cependant à y voir deux parties distinctes).

Quelques mois plus tard, au printemps 2006, Didic ne jouait plus cette *sârbă*. Entre temps, elle était devenue l'un des « morceaux de compétition » des saxophonistes moldaves. Tous les virtuoses la jouaient, rivalisant d'adresse et de variations astucieuses. Didic, dont l'instrument premier est le synthétiseur, ne pouvait faire face. La *melodie* avait, en

ses propres termes, « progressé » (*a progresat*)... Lui, un peu moins. On écouterait par exemple, sur la dernière page du document interactif, la version qu'en donna Beni — étoile montante des saxophonistes de Roman — lors d'un bal à Zece Prăjini (Didic l'accompagnait au synthétiseur). Née d'hybridations plus ou moins claires, cette *sârbă* acquit ainsi progressivement une existence propre et se développe, depuis, de manière relativement autonome.

### *Apprises ?*

La transcription de la figure 4b page suivante présente une mélodie jouée au violon par Ioan Ciucur, *lăutar* à Baia Mare (Transylvanie). Le lecteur familier de la musique savante occidentale y reconnaîtra, sans doute, l'air familier de la « Lettre à Élise ». Ce n'est pourtant pas la célèbre bagatelle de Beethoven que Ioan Ciucur entend jouer. Son modèle serait plutôt la première « Danse hongroise » de Brahms, fig. 4a. Ioan Ciucur joue en fait dans une circonstance exceptionnellement contrôlée : il se prête à une « dictée musicale ».

Menée par J. Bouët, S. Rădulescu et B. Lortat-Jacob, cette expérience fut relatée par Lortat-Jacob (1995). Il s'agissait, en substance, de demander à des *lăutari* de reproduire sur leur violon des airs que leur jouait, au violon également, l'un des chercheurs (J. Bouët). Les « stimuli » employés étaient courts (une douzaine de mesures tout au plus) et ne comportaient aucune difficulté technique majeure. Les déviations des musiciens par rapport au modèle proposé pouvaient donc être interprétées comme des distorsions induites par leur acculturation au genre musical spécifique des *lăutari* de Baia Mare. Lortat-Jacob (1995) montre ainsi le caractère systématique de certaines « erreurs » qui révèlent, par contrecoup, des propriétés fondamentales de la musique populaire transylvaine.

Au-delà de ces résultats, l'expérience permet de poser (en notre nom cette fois) un autre type de question. Par exemple, est-ce que la « Lettre à Élise » et la « Danse hongroise » sont vraiment deux mélodies différentes ? Si la réponse est positive, pour qui le sont-elles ? Probablement pas pour le violoniste qui, entendant la seconde la « reproduit » en jouant une variante de la première (fig. 4).

Cette variante suit la progression harmonique du modèle mais n'en dévie pas moins de façon significative. On tend dans ce cas à penser que Ioan Ciucur « se trompe ». C'est ce que penserait un jury de conservatoire sans doute car, dans la tradition savante occidentale, une progression harmonique ne suffit pas à assurer l'identité d'une mélodie.

# FABRICANTS D'ÉMOTION



(a) Joué par Jacques Bouët au violon



(b) Joué par Ioan Ciucur au violon

FIG. 4 — *La Danse à Élise?* (d'après Lortat-Jacob 1995).

Mais le violoniste ne se contente pas de dévier du modèle proposé. Il en reproduit, partiellement, un autre. Il « confond » (dirait alors le même jury) la Lettre à Élise et la première Danse hongroise.

Cette appréciation repose sur l'hypothèse que ce que Brahms composa n'était pas une simple variante de la mélodie de Beethoven. Or même en admettant le caractère erroné de l'interprétation de I. Ciurcur, il n'en demeure pas moins qu'elle est, comme un lapsus, révélatrice d'une proximité. Celle-ci tient, en l'occurrence, au contour mélodique et, dans une moindre mesure, au rythme semblable des premières mesures de la « danse » et de la « bagatelle ». Si rien ne permet d'affirmer que l'une des mélodies dérive directement de l'autre, la parenté stylistique des deux compositeurs ne fait guère de doute. Par ailleurs, pour Brahms lui-même, ces « danses hongroises » n'étaient pas des œuvres originales mais des pièces populaires qu'il se contentait d'harmoniser (il ne leur attribua donc aucun numéro d'opus). L'harmonisation restait pour sa part conventionnelle (I – IV – V – I, dans l'exemple de la fig. 4), et il semble difficile d'y trouver des traits stylistiques spécialement brahmsiens.

En principe, « interpréter » consiste à jouer quelque chose que l'on « sait ». La constitution de ce savoir est un « apprentissage » et la « composition », elle, n'est ni accumulation ni mise en œuvre, mais production de savoirs nouveaux. Cette triade théorique peut aisément être soutenue par de nombreux exemples, tant que lesdits « savoirs » sont des données figées ou prêtes à l'être. Mais au terme de l'expérience exposée ci-dessus, il est impossible de dire si I. Ciurcur :

- « apprit » quelque chose de J. Bouët ;
- « interpréta » une mélodie, « composée » par Brahms ;
- « interpréta » une mélodie, « composée » par Beethoven ;
- « interpréta » une mélodie, « composée » par lui-même (I. Ciurcur) ;
- « interpréta » une mélodie (et non, par exemple, l'« improvisa » ).

Face à ces problèmes, on pourrait tenter de basculer la perspective et de considérer que ce que les musiciens apprennent sont des techniques, mentales et gestuelles, leur permettant ensuite de manipuler à leur guise n'importe quelle musique. Cette manipulation — restituer un air entendu ailleurs par exemple — ne serait alors pas vraiment un apprentissage mais une simple mise en œuvre des savoirs acquis au préalable. Pourtant, à aucun moment les *lăutari* n'apprennent (ou ne croient apprendre) des procédés, dissociés des mélodies concrètes qui constituent leur répertoire. C'est du recoupement de ces mélodies, acquises une à une, que naissent, parfois, des techniques ou des



savoir-faire généraux. Si apprentissage il y a, il ne porte donc toujours que sur des morceaux concrets de musique... Comme celui-ci en somme.

Qu'en pense I. Ciucur? Nous pouvons tenter de le deviner. On observera en particulier la manière dont il clôt sa performance. À la dernière ligne (fig. 4a), son arpège de *mi* mineur n'est évidemment pas une tentative de restitution de la mélodie jouée par J. Bouët. Pour Lortat-Jacob (1995) c'est une « formule d'arpège affirmant la tonalité et la maîtrise de l'instrument ». Mais c'est également une maîtrise de la mélodie que le musicien affirme ainsi dans le contexte, un peu déroutant sans doute, d'une « dictée musicale ». Quoi qu'en pensent ses examinateurs, I. Ciucur a appris leur mélodie, « et bien qui plus est », martèle son arpège. Si la frontière entre apprendre, imiter, varier et inventer est discutable, elle donne prise, comme toutes choses négociables, à l'astuce, à la ruse et au bluff<sup>8</sup>.

### 3. La marchandise des lăutari

« Le *lăutar* doit savoir jouer de tout » (*lăutarul trebuie să știe să cânte de toate*) : à Zece Prăjini, cette phrase a valeur de maxime. À Baia Mare, les *lăutari* disaient simplement à Lortat-Jacob (1995) qu'ils savaient « tout jouer ». De fait, le répertoire d'un musicien moyen (moyennement bon, moyennement vieux), est hétéroclite : les pièces paysannes y côtoient les valse et les tangos, les marches pompières et les succès des discothèques bucarestoises.

À Zece Prăjini, durant l'été 2003, les principales sources d'inspiration étaient les *manele* et les chansons folkloriques. En 2004, les premières entamaient un léger déclin tandis que les secondes revenaient au devant de la scène. Les *dilea fanfaritike* — mélodies « fanfaresques », que les *orchestre* jouent cependant autant que les *fanfare* — restaient bien présentes, et si les marches et polkas tombaient lentement en désuétude, on continuait à « sortir » (*a scoate*) des *hore* et *sârbe*, dans un style digne des kiosques à musique du début du XX<sup>e</sup> siècle.

8. Deux autres expériences sont décrites dans le même article. Similaires quant à leur déroulement et leurs hypothèses, elles sont menées à partir des premières mesures des « Quatre saisons » de Vivaldi et de « *I want to live in America* » de Bernstein. Comme le relève B. Lortat-Jacob, I. Ciucur se distingue à chaque fois des autres musiciens (ils sont cinq au total) par sa manière, musicale ou verbale, d'imposer au jeu ses propres règles. Si l'on peut voir, avec l'auteur, des « dictées musicales » dans ces expériences on pourrait probablement les interpréter, aussi bien, comme des « tests de personnalité ».

De façon générale, il faut que chacun y trouve son compte. Bien que les musiciens aient leurs petites préférences, tous affichent la même volonté d'éclectisme. Un bon *lăutar* tient donc quelque chose entre le bazar et la brocante musicale.

On ne joue — en principe — que des *melodii* en bonne et due forme. Un musicien peut toujours « improviser » (*a improviza*), jouer « ce qui lui passe par la tête » (*ce-i trece prin cap*) ou « lui tombe sous le doigt » (*ce-i cade la deget*), mais ces pratiques sont assimilées à des bricolages, et dénotent l'incapacité ou le désintérêt pour la qualité musicale. La qualité découle du travail, de la maîtrise et de l'attention. Elle prend toujours la forme d'une *melodie*, ou bien d'une suite de *melodii*, enchaînées les unes aux autres. Elles n'ont pas toutes un nom mais toutes pourraient en recevoir un (il suffit de demander) : dans le bazar-brocante des musiciens, les *melodii* sont, en principe, des articles identifiables. Ce principe permet notamment d'en « commander » l'exécution à l'unité.

L'analogie s'arrête toutefois là. Car si les articles d'une échoppe se laissent aisément dénombrer, tel n'est pas le cas des *melodii*. Pour un *lăutar*, une question telle « combien de *melodii* connaissez-vous ? » n'a pas vraiment de réponse. Personne ne la pose d'ailleurs dans la région. Un bon *lăutar* doit savoir jouer « de tout » mais on ne tente pas de quantifier cette capacité.

Les *melodii* se font et se défont au gré des fantaisies, modes, traits de génie, trous de mémoire et contraintes techniques, sans qu'il soit vraiment possible de savoir à quel moment une « variante » se détache de son « modèle », pour accéder à l'autonomie structurelle. D'un été sur l'autre (et souvent plus vite encore), la mode passe et les transforme. Amputées d'une partie, complétées d'un refrain, balancées entre fanfares et *orchestre*, elles perdent leur identité en variantes plus ou moins répandues.

« Sortir » une *melodie* peut signifier aussi bien la rendre connue que l'apprendre d'autres musiciens. On peut ainsi dire :

- « Le premier qui a sorti cette *melodie*, c'était Guță. Nucă est arrivé seulement ensuite et l'a jouée lui aussi. »
- « La dernière cassette d'Adrian n'est pas très bonne. J'en ai sorti une *horă* mais pour le reste... »
- « Ah, tu sais, je viens de sortir une *sârbă* : tu vas l'entendre, elle est béton [solide donc bonne] ! »

Dans le premier exemple, la *melodie* passe de l'inconnu au grand jour, tandis que dans le second, la *horă* passe du dernier album d'Adrian au répertoire du musicien-locuteur. Par contre, la dernière formule est

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

ambiguë: la *sârbă* peut aussi bien être « sortie » du jeu d'un autre musicien qu'avoir été créée par celui qui en parle.

Cette ambiguïté n'est pas toujours levée par le contexte car les deux interprétations ne sont pas incompatibles. Qui sait à partir de quand une variante devient une mélodie distincte? Et qui peut suivre les différences et ressemblances de toutes les mélodies qui se jouent? « Sortir », c'est simplement apporter un élément musical qu'on ne connaissait pas: du répertoire individuel vers une cassette; de la cassette vers un (autre) répertoire individuel; du répertoire individuel vers celui du village et ainsi de suite. Ce renouvellement n'implique pas nécessairement une nouveauté proprement musicale.

On parle aussi de « faire » (*a face*) une *melodie*. En principe, cela signifie plutôt la « jouer » que l'« inventer » mais entre les deux, la différence n'est pas toujours flagrante. Le « faire » (*a face*) des musiciens n'est, en tout cas, pas une métaphore. Il désigne une réalité banale, commune à tous les métiers artisanaux: pour qu'il y ait quelque chose, il faut le faire, et le refaire à chaque fois qu'il n'y en a plus. Nous sommes loin ici, des conditions d'existence de la musique écrite, qui s'« interprète » dans la performance mais ne s'y « fait » pas. Ces *melodii*, qu'on peut jouer plusieurs fois d'affilée, dans des contextes différents, existent-elles lorsqu'elles ne sont pas « faites »? Et si oui, comment? C'est à ces questions que tentent de répondre les deux prochains chapitres.

*Le juste, le faux, la ruse*1. *L'erreur est-elle possible ?**Des différentes manières de se tromper*

S'il joue faux ou hors du rythme, un *lăutar* « se trompe » (*greșește*), « la met dans la barre » (*o dă în bară*) ou, plus crûment, « dans la merde » (*o dă în handitură*; T. *del la ande handaipe*). Seuls les grands débutants commettent vraiment des erreurs de ce genre. À l'occasion, un musicien confirmé peut « la mettre dans la barre » lui aussi, du fait des conditions acoustiques ou d'une mauvaise prévision du jeu des autres mais dès qu'il s'en rend compte, il rectifie son erreur et celle-ci passe généralement inaperçue pour un auditeur non averti.

Les « fautes de goût » pourraient constituer un autre type d'erreur mais sur ce sujet, les appréciations individuelles sont tellement contradictoires qu'il n'est pas certain qu'on puisse y voir des infractions à une « norme » quelconque. La manière dont telle mélodie devrait être jouée donne lieu à d'intenses et récurrents débats, mais ceux-ci relèvent plus de l'appréciation ou du dénigrement d'un style, que d'un jugement de correction et d'erreur.

Il existe, parfois, un troisième type de faute. Celle-ci ne rapporte la performance ni à une grammaire du « juste » et du « faux », ni à un jugement esthétique du « beau » et du « laid », mais l'évalue par rapport à une structure abstraite, idéale, que les musiciens devraient, en principe, actualiser. Dans une musique écrite, de telles erreurs sont instituées par l'écriture elle-même : on ne joue correctement l'œuvre qu'en respectant les indications laissées par le compositeur sur la partition. Pour être significative, la marge de variation de l'interprète n'en est alors pas moins étroite. Même lorsque la musique n'est pas écrite, les erreurs de ce genre sont possibles, pour peu que les auditeurs aient en tête une structure que les musiciens sont censés reproduire. En 1949, C. Brăiloiu supposait que la fantaisie des paysans roumains était contrainte par de tels modèles collectifs et coercitifs.

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.

Brăiloiu 1949.

Nous appellerons « erreurs d'interprétation » celles qui se produisent lorsque les musiciens ne respectent pas les « piliers de charpente » d'un modèle abstrait. Sous cet aspect, les mélodies que jouent les *lăutari* de Zece Prăjini présentent divers degrés de variabilité. Par contrecoup, l'existence même de ces modèles nous apparaîtra plus ou moins vraisemblable.

Les mélodies qui sont associées à des circonstances particulières sont jouées de façon relativement figée. Leurs variantes, peu nombreuses, sont connues d'un grand nombre de musiciens, sur de grandes étendues géographiques. Les chants « du marié » et « de la mariée » appartiennent à cette catégorie par exemple (cf. p. 52). Remarquablement stables, ces pièces cérémonielles peuvent être énumérées de façon quasiment exhaustive.

D'autres airs offrent, en principe, la possibilité d'une variation plus ample, dans laquelle les musiciens ne s'aventurent toutefois pas. La plupart sont, soit des airs célèbres, soit des airs dont on sait qu'ils sont ancrés dans les pratiques musicales d'un village particulier. Leur stabilité pourrait être attribuée à un principe musical de l'ordre de la règle ou du modèle. Mais elle pourrait aussi être due à un simple manque d'intérêt de la part des musiciens et/ou des auditeurs.

Une mélodie comme *Ciobănașul* (le « petit berger ») par exemple fut et reste un classique des spectacles et enregistrements folkloriques. D'autres airs peuvent employer des parties similaires mais derrière le nom « *Ciobănașul* », chacun entend cette mélodie bien déterminée, emblématique du *folclor* moldave. *Mitraliera* pour sa part n'est pas vraiment jouée dans les spectacles folkloriques. Elle se danse en revanche beaucoup dans certains villages de la vallée du Siret. En principe, on pourrait y ajouter des parties ou changer celles qu'elle a déjà mais, explique Costică, à quoi bon ? Ce n'est pas une mélodie vraiment intéressante et, de toutes façons, elle est suffisamment difficile comme ça :

V. S. : Pourquoi est-ce que *Mitraliera* ne change pas ? Tu n'y mets pas une partie en plus, tu n'en enlèves pas une partie, c'est tout le temps la même.

COSTICĂ : C'est comme ça qu'on a appris à la jouer mais on peut lui rajouter encore quatre parties si on veut.

V. S. : Les gens accepteraient ?

C. : Ils accepteraient !

V. S. : Ah oui ?

C. : Oui ! Pourquoi est-ce qu'ils n'accepteraient pas ? Qu'est-ce qu'il y a de mal à ça ? [...]

V. S. : Pourtant, *Mitraliera*, tout le monde la joue de la même façon.

C. : Allez, on va dire que c'est une pièce un peu plus rapide et je-ne-sais-quoi. On ne la joue pas très souvent. Ce n'est pas une mélodie à succès en général. Seulement dans les villages de *Ceangăi*. [...] Comment te dire, il y a ces *melodii* qui sont établies d'avance. *Mitraliera*, tout le monde le sait : c'est ça, *Mitraliera*. *Ciobănașul*, tout le monde le sait : c'est ça, *Ciobănașul*. Mais quand on fait une *horă* qui n'a pas de nom ni rien, qui s'est faite comme ça... Chacun fait ce qu'il veut. Là, c'est pas très important et personne ne dira : « eh, pourquoi tu l'as changée ? » [...] Tandis que *Ciobănașul*, *Sârba Studenților*, ou *Mitraliera* ou une autre, *Brașoveanca* ou *Polca pe Furate*, elles sont et resteront fixes comme ça, dans la ligne mélodique et le nombre de parties. [...] *Mitraliera*, chacun sait qu'elle a trois parties. Et ça n'aurait aucun charme de lui en rajouter une. Parce que déjà, on la joue en force. Pendant toute la ligne mélodique, c'est que de la force, du mouvement de doigt, du battement de langue [fredonne les trois parties en accéléré] et après [il recommence à la première] : tu vois, qu'est-ce que tu veux y changer ? On ne peut rien y changer. Parce qu'il se pourrait qu'on n'arrive même plus à la jouer en fin de compte. Parce que tout d'abord, elle est très fatigante.

L'explication de Costică oscille entre des raisons techniques et une sorte d'habitude plus ou moins figée : d'une part, *Mitraliera* est très rapide et fatigante, d'autre part il y a « ces *melodii* qui sont établies d'avance »... En principe, rien n'empêche vraiment de les varier mais en pratique, elles restent stables. Il faut noter que ni *Ciobănașul* ni *Mitraliera* ne sont des *melodii* dignes de l'intérêt des *lăutari* raffinés. Ils les connaissent très bien mais « faire du zèle » sur des morceaux associés à ce point aux *Gaje* serait presque un signe de mauvais goût.

Qu'elles proviennent des fanfares serbes ou des discothèques estivales, les mélodies récentes et très médiatisées ne connaissent, elles non plus, que peu de variantes. Présentes à l'esprit de tous, leur modification aurait des chances d'être interprétée comme une erreur. Qui plus est, elles sont déjà, de toute façon, très populaires et il semble inutile de chercher à les améliorer en les transformant. Il n'est pas rare en revanche d'y piocher des idées pour construire d'autres pièces, qui appartiennent cette fois à la partie fluctuante du répertoire. Des fragments de pièces à succès peuvent ainsi être mélangés pour former de nouveaux morceaux mais lorsqu'on demande les premières, on s'attend à ce que les *lăutari*

les jouent sous leur forme la plus connue c'est-à-dire, en général, la plus médiatisée.

C'est que dans une fête, il suffit d'un ou deux convives « qui savent tout » et veulent le montrer, pour mettre les musiciens en difficulté. Lorsqu'un auditeur « moyen » commande une mélodie célèbre, les *lăutari* ont donc tout intérêt à la lui jouer sous sa forme la plus connue. Ils en changent parfois la *riturnelă* mais leur inventivité délibérée ne s'aventure guère au-delà. Répondant à une commande, ils sont en principe en position d'exécutants.

Il leur arrive parfois d'oublier des passages ou de les mélanger. Parfois, les auditeurs le remarquent et protestent. C'est alors le plus souvent à l'appartenance ethnique des musiciens que les seconds rapportent ces « approximations » : les Tsiganes, c'est bien connu, « gâchent le folklore » (*strică folclorul*), « ne jouent pas droit » (*nu cântă drept*), amollissent les mélodies (*se lălăie/o dau în lălăitură*)... L'idée selon laquelle il faut les « tenir » pour qu'ils ne dérapent pas (*să-i ții în frâu* : littéralement « les tenir par la bride ») est couramment exprimée.

#### *Erreur et laisser-aller*

Pour le grand public l'erreur d'interprétation est moins souvent liée à une technique ou un savoir insuffisants qu'à un manque de bonne volonté ou de respect de la part des musiciens. On entend rarement des convives se plaindre de ce que les musiciens ne « sachent » pas jouer (*nu știu să cânte*). Il est d'ailleurs relativement rare d'entendre dire que les *lăutari* jouent « mal » (*prost*), même si certains sont, évidemment, « meilleurs » et d'autres « moins bons » (*mai buni/mai proști*). Lorsque la musique ne convient pas, c'est plus souvent parce que les *lăutari* sont « paresseux » (*leneși*), « de mauvaise volonté » (*afurișiți*), que leur jeu « ne se comprend pas » (*nu se înțelege*), qu'ils gâchent le *folclor* avec leur « tsiganité » (*țigănie*)... C'est la *ciorănie* au sens péjoratif du terme, comme l'emploient habituellement les Roumains : la petite entourloupe qui camoufle peut-être une incapacité, mais qui pourrait bien être, aussi, une forme d'ironie. Ce que nous avons convenu d'appeler des « erreurs d'interprétation » sont donc commentées moins comme des erreurs musicales que comme des fautes de comportement.

Pour peu que les *lăutari* n'aient pas reçu de commande explicite, ils s'estiment cependant libres de jouer les *melodii* comme ils le veulent. Un convive peut toujours repérer dans leur performance une *mélodie* connue, et estimer qu'elle est « mal jouée » mais en principe, puisqu'il n'a rien commandé (et donc rien payé non plus), il n'est pas vraiment

en droit d'émettre des critiques. Si toutefois il le fait, il se verra probablement répondre que ce qu'on joue n'est pas la *melodie* qu'il croyait mais une autre... Au besoin, on lui fournira un nom et une origine qu'il ne connaissait pas, coupant ainsi court à toute discussion. Le plus souvent, personne ne dit rien.

[Nous écoutons une *horă* jouée par Costică lors d'un mariage. Il m'explique ce qu'il considère être des *ciorăni* dans la ligne mélodique et ajoute, un peu de but en blanc:]

Ça, c'est une *horă* avec... normalement, elle rappelle l'Ardeal (*sună ardeleneste*). Mais ça ne compte pas, de quelle zone est la mélodie. Transylvanie, Ardeal, Valachie... toutes se ressemblent. Tu peux les transformer. Tu peux faire... d'une *doină* de l'Ardeal, je peux faire une *horă*, sur un rythme de *horă* et ça se danse plutôt bien. Personne ne vient dire: «Eh, pourquoi tu ne joues pas une *horă* moldave, pourquoi tu l'as volée à l'Ardeal et pourquoi tu as fait d'une *doină* une *horă*?» Non.

Costică.

Ce que Costică exprime ici est délibérément choquant. Comme tout un chacun, il est au courant des accusations portées à l'encontre des *lăutari* tsiganes (ils gâchent le *folclor*, etc.). La tournure de sa dernière phrase («eh, pourquoi tu ne joues pas une *hora* moldave...») témoigne d'ailleurs d'une lourde expérience des discours de ce genre. Et pourtant, il persiste: c'est comme cela qu'on fait la musique et si on la fait bien, personne n'y voit que du feu. L'«erreur d'interprétation» apparaît ainsi comme le signe d'un brouillage insuffisant des pistes, ou d'une créativité inaboutie. Elle laisse la *melodie* dans un état intermédiaire où (même) les auditeurs peu éduqués peuvent encore la reconnaître.

## 2. La variation essentielle

À première vue, les *melodii* de Zece Prăjini semblent clairement structurées, et bien distinctes les unes des autres. Tel est du moins le cas si on les observe sur une durée courte et à une échelle géographique réduite (dans un même mariage, sous les doigts d'un même musicien par exemple). Mais il suffit d'élargir un peu la perspective, temporelle ou spatiale, pour s'apercevoir que sous cette apparente rigidité, les musiciens gardent une importante marge de liberté individuelle (quelques exemples en ont été présentés au chapitre précédent). Il paraît improbable que, sous la variabilité évidente des performances, des modèles mélodiques stables et consensuels se cachent silencieusement. À l'exception



des passionnés de *folclor*, les commentateurs locaux ne se soucient pas vraiment de ces questions d'identité mélodique.

Dans ses *Investigations philosophiques*, Wittgenstein illustre par de nombreux exemples le caractère indéterminé de certains concepts courants. C'est le cas entre autres de celui de « langage », de « jeu » ou de « nombre », dont les emplois — estime-t-il — ne sont pas circonscrits par une définition précise.

Et tel sera le résultat de cette considération : nous voyons un réseau complexe d'analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres. Analogies d'ensemble comme de détail. [...]

Je ne puis caractériser mieux ces analogies que par le mot : « ressemblances de famille » ; car c'est de la sorte que s'entrecroisent et que s'enveloppent les unes sur les autres les différentes ressemblances qui existent entre les différents membres d'une famille ; la taille, les traits du visage, la couleur des yeux, la démarche, le tempérament, etc. — Et je disais : les « jeux » constituent une famille.

Et de même par exemple les genres de nombres. Pourquoi nommons-nous quelque chose « nombre » ? Peut-être en raison d'une — directe — parenté avec mainte chose que l'on a nommée nombre jusqu'à présent : et par là, peut-on dire, cette chose acquiert une parenté indirecte avec autre chose que nous nommons ainsi. Et nous étendons notre concept de nombre à la manière dont nous lions fibre à fibre en filant un fil. Et la résistance du fil ne réside pas dans le fait qu'une fibre quelconque le parcourt sur toute sa longueur, mais dans le fait que plusieurs fibres s'enveloppent mutuellement.

Wittgenstein 1961 : 148.

C'est aussi de cette manière que l'on peut comprendre l'unité d'une *melodie*, alors même qu'elle s'épanche en un réseau de variantes que rien ne semble vraiment contraindre. Chacune a en principe une identité propre, mais il est rare que celle-ci repose sur un ensemble de caractères nécessaires et suffisants. Les exemples donnés au chapitre précédent incitent davantage à y voir un « air de famille » plus ou moins net, entre un nombre indéterminé de performances apparentées. Dans ce cas, il est inutile de supposer, derrière ces dernières, un modèle abstrait qui leur serait commun. Le principe de variation par lequel elles prolifèrent pourrait être plus important que les traits qu'elles partagent de proche en proche.

La musicologie classique se développa en étudiant des textes musicaux, davantage que les conditions de leur actualisation. Lorsque musicologues, musiciens ou compositeurs commencèrent à s'intéresser aux musiques de « tradition orale », il leur parut naturel d'aborder ces dernières selon un paradigme comparable. Les efforts répétés de Bartók pour classer les mélodies en fonction de leurs caractéristiques structu-

relles<sup>1</sup>, ceux de Brăiloiu (1949) pour décrire les « systèmes » sur lesquels elles reposent, ceux de Ruwet (1966) et Nattiez (1987) pour les analyser en « paradigmes » ou ceux de Nettl (1983 : 44) pour distinguer leur « contenu » (d'essence invariable) de leur « style » (plus changeant) illustrent cette approche. Ses objectifs ont été clairement énoncés, sous la plume de Arom (1985 : 227–233).

L'analyse d'une musique de tradition orale doit se donner pour but la description, non pas tant du foisonnement des variantes, que de ceux de ses éléments qui en constituent le fondement et qui garantissent, par là même, sa pérennité.

Ce type d'organisation, qui procède par variations d'un modèle *implicite*, vaut, à de rares exceptions près, pour toutes les musiques populaires.

Arom 1985 : 227.

Plusieurs chercheurs explorèrent, cependant, une voie différente. Brăiloiu lui-même fut sans doute l'un des premiers. En 1949, il supposait, nous l'avons vu, l'existence de modèles abstraits et reconnaissables derrière chaque performance (ci-dessus, p. 127). Mais dix ans plus tard, dans ce qui fut son dernier article, son analyse avait changé. Les performances musicales reposaient toujours sur des modèles, mais ceux-ci n'étaient plus intouchables.

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 1959 : 88.

Cette seconde description convient mieux aux pratiques des *lăutari*, qui « font » et refont eux aussi les *melodii*, en fonction des circonstances de jeu davantage que de modèles abstraits. Quelques années plus tard, à Aj (en Hongrie), l'ethnographie fine de Vargyas (1944/1999) mettait en évidence la malléabilité des structures musicales face aux personnalités marquantes du village. La typologie du chant roumain établie par Rădulescu (1990) dénote une attention comparable pour la variabilité des performances, qu'elle intègre d'emblée à sa démarche

1. BARTÓK 1923, 1931, 1935, 1978, 1993. Sur ces classements et leur signification, cf. DOMOKOS 1982, KOVACS 1993 et STOICHITA 2001.

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

classificatrice. Plus récemment, Bouët, Lortat-Jacob et Rădulescu (2002), étudiant les *dânț* du Pays de l'Oaș (au Nord-Ouest de la Roumanie) conclurent à l'impossibilité de figer sur papier les principes fondant l'identité de ces pièces. La conclusion des trois chercheurs évoque un modèle « dynamique », par lequel chaque performance serait rattachée aux autres, plutôt qu'à une structure abstraite culturellement partagée... Un « air de famille » dira-t-on, avec Wittgenstein.

C'est dans cette perspective que nous aborderons la musique des *lăutari*. Pour comprendre ce que sont les *melodii*, il ne semble pas adéquat d'opposer une « charpente » ou une « ossature » à des variations « ornementales ». C'est aussi bien par le détail que les performances individuelles s'agrègent les unes aux autres. Rien n'incite non plus à croire que le principe de l'efficacité musicale soit la norme, le système ou la stabilité. Renoncer à voir la musique comme un ensemble de rouages ou de paradigmes à commuter n'implique pas pour autant qu'on renonce à en explorer la matière. Au contraire même : c'est en écartant ces abstractions généralisantes que peuvent apparaître les stratégies locales, inscrites dans le détail des formes sonores.

*La musique en morceaux*

IL SUFFIT D'ÉCOUTER un bref extrait de musique moldave pour comprendre qu'elle est fortement structurée. Tout y est agencé, symétrique, répété, ordonné et il ne semble guère rester d'interstices pour une quelconque ambiguïté. Il suffit pourtant de passer quelques heures dans une fête moldave pour que le doute s'installe. Une sensation de déjà-vu apparaît inmanquablement à un moment ou à un autre : cette partie de mélodie, cette cadence, cet enchaînement d'arpèges, ne les a-t-on pas déjà entendus auparavant ? Il est souvent difficile de préciser où et quand mais l'impression que les musiciens réemploient toujours les mêmes matériaux est tenace.

Les *lăutari* eux-mêmes confirment ce sentiment, lorsqu'ils expliquent comment ils créent de nouvelles mélodies à partir des anciennes : d'après eux, l'essentiel de la créativité serait affaire de recombinaison, et les apports vraiment nouveaux seraient rares, voire impossibles. C'est ce que pense Didic par exemple.

Moi, tout ce que je joue est une *ciorănie*. Tout est volé (*furat*), tantôt à Untel, tantôt à Untel. *Ciorănie*, ça veut dire que tu écoutes quelqu'un d'autre et tu lui voles des *șmecherii*, tu essayes de le copier. Pour moi, toute la musique c'est ça. Parce que sinon, inventer moi-même [litt. : « mettre de ma tête »]... bon, il m'arrive d'avoir des idées moi aussi, quelque chose que je n'ai pas entendu chez d'autres. Ça, c'est ma fantaisie à moi. Mais m'appuyer sur ça pour jouer, non. Tu t'appuies sur ce que tu entends chez les autres. Tu prends chez l'un, tu prends chez l'autre, tu y mets un peu du tien... c'est ça, *ciorănia*.

Y a-t-il alors des unités minimales, dont l'agencement différent donnerait des images toujours distinctes mais semblables ? Une analyse attentive montrera que ce n'est pas le cas : le jeu combinatoire est discernable à toutes les échelles, de la performance d'une nuit entière de mariage, à chacune des notes émises par les musiciens. D'ailleurs, il ne suffit pas de combiner des bouts piochés ici et là pour constituer une *melodie*. Jouer ce qui tombe sous le doigt est toujours possible mais les

*melodii* sont des êtres persistants, qui impliquent, nous le verrons, une cohérence supérieure au hasard.

### 1. Les constituants du jeu musical

*Suites* (cântări)

*Cântare* (pl. *cântări*) désigne le jeu musical en général. C'est l'un des substantifs construits sur le verbe « *a cânta* » (chanter/jouer)<sup>1</sup>. *Cântare* peut désigner n'importe quelle grosse portion de musique, pour peu que celle-ci soit considérée comme une unité. Une phrase comme « *mă duc la cântare* » (« je vais à la *cântare* ») sous-entend l'existence d'un contrat d'engagement et traite le fait de jouer comme un « jeu », unitaire et dénombrable. On dira par exemple « je n'ai eu que trois *cântări* ce mois-ci » (*luna asta n-am avut decât trei cântări*) c'est-à-dire trois contrats, trois séances de jeu professionnel, trois fêtes à animer...

Selon le contexte, *cântare* peut aussi avoir un sens plus restreint. Le mot désigne alors une suite de *melodii*. Dans une fête, les musiciens jouent par périodes plus ou moins longues (d'environ une dizaine de minutes chacune), entrecoupées de pauses. Durant ces périodes, ils enchaînent en général plusieurs airs. Ces suites constituent des unités cohérentes car au sein de chacune, les *melodii* appartiennent toutes au même genre (toutes des *hore* ou des *sârbe* ou des *manele*, etc.). Pour jouer une pièce d'un autre genre, les musiciens doivent clore l'exécution en cours puis en recommencer une autre<sup>2</sup>.

Suites: ... Suite de *sârbe*                      Suite de *bătute* ...  
Mélodies: A → B → C ...    pause, arrêt    X → Y → Z ...

Pour commencer la performance, l'un des instruments mélodiques indique aux autres une tonalité et un rythme. Il utilise pour cela une formule plus ou moins stéréotypée (doc. 13) qu'il répète jusqu'à ce que l'ensemble soit lancé. La fin de la suite est signalée par une formule conclusive (doc. 14). Commencer une suite ne porte aucun nom particulier. Les musiciens parlent en revanche de la formule de clôture

13

14

1. L'autre substantif est *cântec*, le « chant ». En roumain, il n'y a pas de distinction entre le jeu instrumental et le chant vocal (la musique se *cântă* de toute façon). Néanmoins, *cântec* et *cântare* sont deux mots bien distincts.

2. Les spectacles folkloriques et, plus récemment l'industrie du disque, ont popularisé un autre modèle de suite constituée de genres différents entre lesquels la transition est continue (on jouera par exemple une *horă*, suivie d'une *sârbă*, puis d'une *bătută*...). Il est très rare que les *lăutari* jouent de cette manière dans les fêtes.

comme d'une « coupure » (*T. : cinipe*) et, en toute logique, clore une exécution est la « couper » (*T. : te cines la*).

Livrée à elle-même, la performance se déroulerait à l'infini. Elle ne parvient jamais à « son » terme. Chaque constituant musical est limité mais dès qu'il se finit, on en recommence un autre. L'exécution ne s'arrête alors que lorsque quelqu'un la « coupe ». À défaut d'appel clair, si l'un des instrumentistes cesse de jouer, ses collègues ne lèvent en général même pas la tête pour voir ce qui se passe : il peut s'agir d'un petit temps de repos, d'un essoufflement, d'une défaillance de l'instrument, d'une discussion avec un convive... Sauf indication contraire, la musique doit continuer. En revanche, dès qu'un musicien esquisse une formule de « coupure », les autres le rejoignent instantanément pour clore ensemble l'exécution. Ces formules peuvent apparaître n'importe où dans la mélodie. Elles ne correspondent pas nécessairement à des endroits « logiques » comme les articulations entre parties. Elles se laissent abréger à l'extrême et pourtant, les musiciens ne les manquent jamais.

Une *cântare* est en somme un « morceau de musique » dont la longueur ne dépend pas de facteurs musicaux. Le terme trouve un référent à deux niveaux : soit l'ensemble d'une prestation musicale soit, en son sein, une suite de *melodii*. Ce n'est donc pas une unité de répertoire mais plutôt une portion d'activité musicale.

#### *Mélodies (melodii)*

Les *cântări* se décomposent en *melodii*. Il est d'usage de changer de *melodie* toutes les deux ou trois minutes, parfois plus souvent (surtout vers le début de la fête) parfois moins. En Moldavie, l'effet recherché n'est pas la continuité d'une émotion mais plutôt sa bigarrure. Des teintes affectives changeantes auraient pour effet de renforcer l'efficacité musicale :

Quand on danse, et pour que la danse soit plus agréable, il faut changer les *melodii* de temps en temps, pour que le type sente autrement le mouvement de ses pieds. S'il entend toujours la même mélodie pendant trois-quatre minutes... bon, il s'adapte en fin de compte mais quand tu la changes, ça dépend : elle est plus mélodique ou moins mélodique, plus gaie, plus triste, plus vive... Elle s'adapte autrement à la danse.

Costică.

Nous avons vu qu'une *melodie* était, en principe, à la fois une unité de performance et une unité de répertoire (p. 107). Sous le premier aspect, elle est délimitée avant tout par sa répétition et le contraste avec ce qui la précède et la suit. Sous le second, elle jouit, en principe, d'une stabilité lui permettant d'apparaître dans plusieurs contextes : à plusieurs

reprises, sur divers instruments, jouée par des musiciens différents, etc. Nous y reviendrons après avoir décrit ses constituants de taille inférieure.

### *Parties* (părți)

Une *melodie* a toujours plusieurs « parties » (*părți*), entre deux et cinq habituellement. On reconnaît leurs limites grâce à deux critères, souvent (mais pas toujours) concomitants :

1. la partie est répétée, une ou plusieurs fois d'affilée ;
2. son contenu contraste avec celui des parties qui la précèdent et la suivent.

6 La taille des parties n'est pas nécessairement homogène sur toute l'étendue de la *melodie*. C'est ainsi que dans *Hora de la Re* (doc. 6 et fig. 5), les parties A et B durent chacune quatre mesures (répétition comprise). La troisième (C) en a ici dix mais elle est en fait « élastique » : les valeurs notées en blanches et les soupirs qui les suivent peuvent être étendus ou comprimés. On notera qu'elle n'est pas immédiatement répétée. On en reconnaît néanmoins les limites puisque son contenu contraste avec celui des parties qui l'encadrent (B et D). La partie D occupe quant à elle six mesures.

Au sein d'une partie, il est parfois possible de distinguer deux « sous-parties » symétriques. Quasiment identiques au début, elles divergent à un moment vers l'une ou l'autre de deux « terminaisons » alternées. Lorsque c'est le cas, la première suspend ou relance la mélodie, tandis que la seconde la clôt provisoirement, en général sur la tonique. Dans *Hora de la Re* (fig. 5), une illustration claire en est fournie par les mesures marquées « 1. » et « 2. » à la fin de la partie D. Par rapport au *do mineur* de la seconde, la première implique un accord de troisième degré, qui relance la mélodie sans tout à fait la répéter (la seconde fois, elle paraît plutôt « répondre » à une « question », métaphore courante dans l'analyse musicale classique, et que les *lăutari* emploient parfois aussi).

Dans les parties A et B cette opposition est un peu moins nette. Il y a bien, là encore, deux « terminaisons » alternées mais cette fois, elles n'entraînent pas à leur suite l'harmonie. La phrase B, par exemple, se termine tantôt en



tantôt en



A

B

C

D

B

B

FIG. 5 — Hora de la Re, par la fanfare de Costică (doc. 6).



Cette alternance de la dominante-tonique est prévisible, mais il n'est pas certain qu'il faille pour autant voir deux « sous-parties » vraiment distinctes au sein de la partie B. On pourrait aussi bien considérer que cette partie est « répétée », avec simplement une petite variation conclusive.

Quant à la partie C, si on peut la découper en deux constituants homologues (transcrits chacun sur une ligne distincte fig. 5), c'est uniquement du fait de la formule



au début, et de



à la fin. Faut-il tenir chacune de ces lignes pour une sous-partie? Le principe de composition n'est plus tout à fait le même que celui de l'alternance des cadences, puisque la variation n'intervient pas à la fin mais au milieu de chaque segment.

Capter la forme des « parties » (*părți*) en une définition précise et opératoire soulève, on le voit, des difficultés. Celles-ci sont d'autant plus inattendues que ce mode de construction est des plus courants dans les musiques populaires européennes. Une portion plus ou moins grande de la mélodie se répète, tandis que le reste varie, de façon prévisible. Mais entre la succession de deux parties nettement distinctes, et la répétition stricte de la même partie, tous les intermédiaires sont possibles.

3

Prenons un autre exemple. Lorsque Didic joue la *sârbă* de la figure 6a (transcrite d'après le doc 3), sa performance peut être décomposée en deux moments : 1° un tronc commun, occupant trois mesures et deux temps ; 2° une terminaison, choisie entre deux options. Deux et non quatre — comme notre transcription pourrait le laisser croire — car, en ses propres termes, Didic « répète » cette partie deux fois d'affilée et que, par ailleurs, (3.) et (4.) ressemblent fort à, respectivement, (1.) et (2.). Cependant, comme toutes les ressemblances, celle-ci est perçue à un certain niveau d'abstraction : celui où s'estompent les détails qui séparent, et où seules subsistent les propriétés communes. Parmi les détails ainsi négligés :



qui introduit, à la fin de (4.), la partie B (fig. 7 page 142). Les musiciens appellent cela parfois un « lien » (*legătură*) ou, dans une perspective plus dynamique, une « transition » (*trecere*).

(a) *Par Didic (doc. 3, dernière page sur l'écran, à gauche de celui-ci)*

(b) *Par Florin Tănățu (doc. 3, dernière page, à droite)*

FIG. 6 — Première partie de Sârba de la Bârlad, en deux versions différentes.

# FABRICANTS D'ÉMOTION



FIG. 7 — Sârba de la Bârlad *par Didic*. Entourée, la « liaison » (legătură) ou « transition » (trecere) entre les parties A et B.

3 Sous les doigts de Florin Tărăță, cette « transition » est nettement plus développée (fig. 6b) puisqu'elle occupe quatre mesures entières. S'il est toujours possible de rapprocher ses terminaisons (1.) et (3.), il est plus difficile de ramener (4.) à (2.). Ces dernières impliquent bien la même progression harmonique sur leurs deux mesures initiales mais pour le reste, la suite d'arpèges virtuoses de (4.) n'a aucun équivalent dans le reste de la mélodie.

Pour construire sa première partie, Didic manipule donc deux terminaisons, tandis que Tărăță en a trois à sa disposition. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Tărăță joue, de l'avis général, mieux que Didic : il lie mieux ses parties entre elles, estompe plus habilement leurs frontières et domine ainsi avec plus d'éclat, la *melodie* dans son ensemble. Jouée par lui, elle n'a pas plus de parties ou de sous-parties, mais le modèle mélodique qu'il réalise — celui qu'il a en tête lorsqu'il joue — est structuré de manière plus complexe que celui de Didic.

## Bouts (capete)

Dérivant de *cap* (« tête »), un *capăt* peut être une extrémité ou un reste de quelque chose<sup>3</sup>. En musique, c'est un « bout », une portion mélodique conçue, à un moment donné, comme une unité minimale. N'importe quelle portion de mélodie peut être désignée ainsi. On dira par exemple :

- « J'aime ce bout-ci [+ fredonner] » (*îmi place capătul ăsta*);
- « Allez, fais-moi [en] un petit bout encore ». (T. : *Mai ker mangh' i șeroro, hap tuke!*),
- « C'est pas comme ça : il lui faut encore un bout » (T. : *N-ai aka : mai trebuil leske i șero.*),
- « Cette mélodie a trois bouts. Les deux premiers, je les ai pris à

3. En *rromanes*, on parlera d'un *șero* dans les deux sens (« tête » et « bout »).

Guță mais le troisième est de moi». (*Melodia asta are trei capete. Primele două le-am luat de la Guță, al treilea l-am pus de la mine*).

Il est assez rare qu'on utilise le langage pour descendre dans le détail de la mélodie. Les «bouts» restent donc habituellement de grosses unités, de l'ordre de deux ou quatre mesures. Par exemple, les «parties» (*părți*) décrites précédemment peuvent, aussi bien, être appelées des «bouts». Mais un bout, c'est également une sous-partie, une cadence, une mesure un peu particulière, parfois même quelques notes... Le référent n'est clair que dans un contexte donné. Il est de toute façon fréquent de compléter la désignation verbale («j'aime ce bout») par une indication musicale («j'aime ce bout [+ le fredonner]). Parler d'un bout revient, en somme, à parler d'un «truc» dans la ligne mélodique<sup>4</sup>.

Le mot «bout» renseigne donc moins sur une structure univoque des mélodies que sur la relativité de cette dernière. La possibilité qu'offre le terme de pointer n'importe quel segment mélodique comme «significatif» par rapport aux autres manifeste la possibilité de voir, dans n'importe quel segment, un constituant unitaire. Si définir un mot est décrire son usage dans la langue (Wittgenstein 1961: 135), les «bouts» (*capete*/T. *șere*) peuvent être définis comme les constituants subjectifs de la ligne mélodique.

Il est difficile de prévoir avec certitude la manière dont tel musicien segmentera une ligne mélodique donnée. C'est d'ailleurs ce qui ouvre la voie à des variations relevant de la *fantezie*, *șmecherie* ou *ciorănie*. Là où certains voient un tout insécable, d'autres imaginent une combinaison différente.

*Hora de la Botoșani* (doc. 7 et fig. 8 page suivante) semble par exemple constituée, pour l'essentiel, de deux motifs ( $\alpha$  et  $\beta$ ). Ceux-ci apparaissent dans la première partie et sont ensuite repris de diverses manières. La variante  $\beta'$  répète ainsi le rythme et le contour de  $\beta$  mais en transposant les hauteurs une quinte plus bas. La parenté est claire et probablement destinée à l'être.

Celle entre  $\alpha$  et  $\alpha'$  l'est beaucoup moins. Ce sont pourtant les mêmes hauteurs, les mêmes valeurs rythmiques (et pour les musiciens,

7

4. On rapprochera les *capete* des *persenk* de la musique paysanne bulgare, tels que les décrit cet interlocuteur de T. Rice: «Dans les années 70, Kostadin traduisait *persenk* par "chose". Une chose musicale assurément mais dont il ne parvenait plus à distinguer le contour structurel, probablement parce qu'une nouvelle catégorie verbale — celle de mélodie — l'avait déplacé. De nos conversations, je conclus que *persenk* pouvait avoir deux sens: soit il référait à un fragment de mélodie, d'une ou deux mesures de long, soit il référait à un éventail d'expressions mélodiques, allant du fragment d'une mesure de long aux mélodies entières» (RICE 1994: 69).

# FABRICANTS D'ÉMOTION

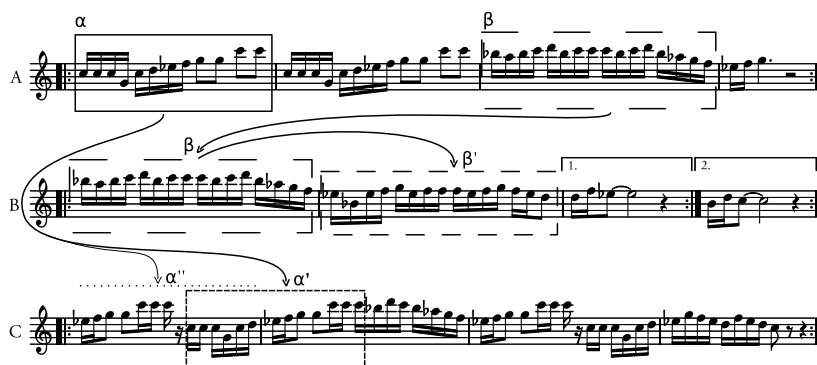


FIG. 8 — Hora de la Botoșani, par la fanfare de Costică (doc. 7).

les mêmes doigtés) mais un décalage métrique inhabituel — deux temps et demi — brouille cette fois les pistes. Il n'est pas certain que ces portions marquées  $\alpha$  et  $\alpha'$  soient bien perçues comme apparentées par les auditeurs. Un autre découpage est également possible, qui respecte le mètre et considère alors  $\alpha''$  comme motif. Pour décrire la ressemblance entre  $\alpha$  et  $\alpha''$ , il faut cependant diviser à nouveau chacun de ces motifs, car ce n'est qu'ainsi qu'on peut montrer que le second est constitué des mêmes éléments que le premier mais « à l'envers » (fig. 9). Une fois de plus, les articulations induites par les hauteurs et les valeurs rythmiques ne sont alors pas celles suggérées par le mètre.

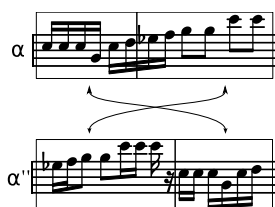


FIG. 9 — Hora de la Botoșani : deux motifs liés.

La conscience n'accède pas nécessairement à cette organisation de détail en tant que telle. Mais si musiciens et auditeurs perçoivent un quelconque rapport entre la troisième ligne et la première, c'est sur des allusions de cette sorte qu'il repose. À Zece Prăjini, où les dissections musicales sont quotidiennes, les « bouts » (*capete*) dont on parle ont en général la taille des modules  $\alpha$  et  $\beta$ . Cela ne signifie pas que ce soient là les « bouts » qu'on manipule pour créer ou modifier les *melodii*, mais simplement que le langage n'a prise que sur les plus gros d'entre eux. Au-delà, on siffle, on fredonne et surtout, on joue.

N'importe quel détail de la ligne mélodique peut permettre d'ordonner la *melodie*, pour peu que l'on en organise judicieuse-

ment les répétitions et transformations. En conséquence, n'importe quelle variation de détail peut modifier la *melodie* elle-même de façon significative. Dans *Hora de la Botoșani* par exemple, changer l'une des hauteurs du motif  $\beta$  à la première ligne (partie A) ouvre une alternative : ou bien répercuter le changement sur toutes les occurrences de  $\beta$  et  $\beta'$  — auquel cas, ce n'est plus vraiment un changement de détail — ou bien ne pas le répercuter et alors,  $\beta$  se scindant en deux variantes, l'architecture de la pièce change (par exemple, le jeu de « dominos » entre la première et la seconde ligne devient moins clair). Menée sur d'autres performances, l'analyse aboutit à des conclusions similaires<sup>5</sup>.

Le jeu des musiciens moldaves se prête particulièrement bien aux interprétations multiples. Leurs *melodii* sont des amas de répétitions, symétries, miroirs et inversions, où chaque auditeur repère certains motifs qui lui semblent saillants, et les rapporte, éventuellement, à d'autres motifs qu'il connaît déjà. L'identité de ces derniers est aussi problématique que celle des *melodii* qu'ils constituent. Ils ne se laissent pas mieux énumérer, et il s'avère aussi difficile de déterminer lesquels sont des variantes et lesquels des modules à part entière. Parmi ces morceaux de tailles inégales, certains se cristallisent durant un temps, se perpétuant d'une performance à l'autre avant d'être démembrés et recombinaisonnés à nouveau. Ce processus peut être observé à toutes les échelles d'analyse. Il concerne aussi bien les *cântări* (certains enchaînements de *melodii* peuvent devenir habituels) que les « bouts » les plus minuscules, qui deviennent parfois des tournures caractéristiques d'un musicien. Le niveau intermédiaire où se déploient les *melodii* jouit cependant d'une attention particulière de la part des *lăutari* et de leurs auditeurs.

## 2. Aux confins des *melodii* : les ritournelles

### *Des fleurs de perle*

Dans la plupart des *melodii*, l'une des parties s'oppose à toutes les autres : c'est la *riturnelă*. *Riturnelă* est un terme que la plupart des *lăutari* roumains connaissent. Jointe à son étymologie (plutôt éloignée du parler paysan), cette ubiquité laisse penser que le mot fut emprunté à la musicologie classique ou au monde de la variété. Appliqué à une chanson, il désigne une sorte de « refrain instrumental », qui sépare les strophes chantées. De façon schématique, la répartition est

5. Le lecteur intéressé pourra consulter ces analyses dans STOICHITA 2007.

alors la suivante (le signe – indique un jeu d'accompagnement où les instruments mélodiques n'interviennent pas ou seulement de manière sporadique) :

|          |        |           |                  |        |           |                  |
|----------|--------|-----------|------------------|--------|-----------|------------------|
| Chanté : | Str. A | (Refrain) | –                | Str. B | (Refrain) | –                |
| Joué :   | –      | –         | <i>riturnelă</i> | –      | –         | <i>riturnelă</i> |

- 31 Ce mode de composition peut être illustré par la suite de *sârbe* du doc. 31 du mariage à Iugani. Lorsque des *lăutari* chantent dans une fête, ils laissent toujours les instruments mélodiques « donner la *riturnelă* » (*să dea riturnela*) de cette manière, entre les strophes. Les *riturnele* apparaissent aussi, de la même façon, dans le jeu purement instrumental, lorsque les musiciens jouent des *melodii* qui sont habituellement chantées. L'exemple 4 illustre la manière dont un tel « vide » peut être rempli par une fanfare.

4 Ce mode de composition a cependant été étendu à la plupart des *melodii*, que celles-ci correspondent ou non à des chansons connues. Il peut alors arriver que certains instruments jouent la mélodie — les clarinettes par exemple — et en laissent intervenir d'autres — par exemple les trompettes — pour la *riturnelă*. Cette alternance rappelle celle de la voix et des instruments dans les performances chantées. La *riturnelă* se démarque alors aisément du reste. Par exemple :

- I – dans *Ca la Ușa Cortului* (doc. 1) la partie C est une *riturnelă* ;  
 3 – dans *Sârba de la Bârlad* (doc. 3 dernière page) la partie C est une *riturnelă*.

Cette distribution des rôles permet de reconnaître facilement les *riturnele*. Mais elle n'est pas toujours appliquée.

- Dans *Bătuta de la Suceava* et *Bătuta de Dagăta* (doc. 1) la partie C est une *riturnelă* (tout comme dans *Ca la Ușa Cortului*) mais cette fois, son instrumentation ne la distingue pas des autres parties ;
- Dans *Sârba de la Bârlad* jouée par Didic (doc. 3 dernière page) la partie C est tout autant une *riturnelă* que dans la variante de Tărăță mais Didic joue lui-même cette partie, tandis que Tărăță la laisse au couple accordéon-clarinette.
- Dans *Bătuta lui Tăgâdâm* (premières pages du doc. 3) la partie C est une *riturnelă*.
- Dans *Rusasca lui Costică* (doc. 4) la partie C est tout autant une *riturnelă* que dans *Floare de Mălin* (version chantée, avec alternance voix – instruments).

Seuls les connaisseurs, et en fait surtout les musiciens, distinguent explicitement certaines parties des autres en employant le terme *ritur-*

*nelă*. Cependant, tous les auditeurs semblent sensibles à la différence entre ces parties et le reste de la *melodie*. Lorsqu'on écoute attentivement, les premières sont des moments de relâchement de l'attention : c'est là qu'on glisse quelques remarques au voisin, qu'on tire sur sa cigarette, qu'on change de position ou qu'on se verse à boire. Pour les danseurs, c'est le moment de crier, siffler, trépigner, tourner... L'utilisation du terme *riturnelă* est consensuelle (les *riturnele* sont repérées aux mêmes endroits par la plupart de ceux qui l'emploient) et cet usage est donc sous-tendu par un effet musical que la plupart des auditeurs ressentent.

De façon significative, les connaisseurs ne commentent presque jamais la qualité esthétique des *riturnele*. Lors de mes premiers séjours à Zece Prăjini, il m'arrivait d'émettre des jugements enthousiastes sur la virtuosité ou l'ingéniosité rythmique dont les musiciens faisaient parfois preuve dans ces passages. Mes interlocuteurs semblaient alors pris au dépourvu et ne répondaient pas, si ce n'est de façon un peu gênée. Contrairement au reste de la mélodie, les *riturnele* ne « disent » rien ou alors, il n'y a rien à en dire. Elles relèvent du mécanisme ou d'une fantaisie proche de l'aléatoire : c'est du vide, une respiration, une impulsion brute à l'usage des danseurs, sans véritable contenu musical.

Lorsque je demandai ce qu'étaient les *riturnele*, on me les décrivit comme « une sorte de refrain » (*un fel de refren*), qui « ne fait pas partie de la mélodie proprement dite » (*nu face parte din melodie propriu zis*), « une sorte de complément » (*un fel de complectare*) ou encore, de façon plus poétique, une « fleur de perle » (*o floare de mărgăritar*). Tous ces commentaires indiquent que les *riturnele* sont des portions de ligne mélodique, qui se comportent en apparence comme n'importe quelle autre « partie » mais qui ne font pourtant pas « partie » des *melodii* au sens plein du terme.

Leur statut particulier est clair lorsqu'elles s'accompagnent d'un changement d'instrumentation : que les clarinettes s'arrêtent, que le saxophone alterne avec la voix, etc. Mais pour comprendre ce qu'est une *melodie* — et surtout ce qu'elle n'est pas — il peut être intéressant d'étudier ces cas, nombreux d'ailleurs, où les *riturnele* sont jouées par les mêmes instruments que la *melodie* « proprement dite ». Qu'est-ce qui distingue alors les premières de la seconde ?

#### *De lâches liens*

L'analyse montre que les *riturnele* sont souvent les portions les plus variables de la ligne mélodique. Cette variabilité peut se manifester de



deux manières : soit dans des performances de la même *melodie* par des musiciens différents, soit au cours d'une même performance, par les mêmes musiciens.

Le premier cas est le plus fréquent. Lorsqu'un *lăutar* reprend une *melodie* jouée par un autre musicien il en change, presque toujours, la *riturnelă*. Des exemples en sont les deux variantes de *Sârba lui Foflează/Sârba lui Didic* (doc. 2), ou les trois variantes de *Bătuta lui Tăgâdâm/Sârba lui Didic/Sârba de la Bârlad* (doc. 3). Plus rarement, la *riturnelă* disparaît simplement, et il ne reste alors plus que la *melodie* « proprement dite ».

Il est difficile de mettre en évidence des règles encadrant la variation des *riturnele*. Je tentai des « ablations » et des « greffes » expérimentales de ces segments mélodiques, à l'aide d'un logiciel de transcription. Les hybrides étaient joués par le synthétiseur incorporé au programme, et les musiciens pouvaient ainsi se prononcer sur leur pertinence. Permuter les *riturnele* ne prêtait pas à conséquence : mes interlocuteurs reconnaissaient que les pièces n'avaient pas « leur » *riturnelă*, mais cette combinaison n'était ni « meilleure » ni « moins bonne » que celle de l'original. Les versions sans *riturnelă* (où cette dernière avait été simplement supprimée) étaient encore « possibles » (*se poate cânta*) mais il leur « manquait quelque chose » (*lipsește ceva*). Les permutations conduisaient parfois à mélanger sévèrement les tonalités. Aucun problème, m'assurèrent mes interlocuteurs : tout cela était de l'ordre du possible, voire du courant. Comme j'avais du mal à croire à cette indifférence esthétique totale, Costică me l'expliqua autrement : « Ça, c'est une *rusască*. Tu peux la couper, la massacrer, lui tirer dessus, elle continue à bouger. » Le seul mélange véritablement inacceptable était celui des mètres (on ne pouvait prendre la *riturnelă* d'une *sârbă* pour l'accoler à une *horă* par exemple).

La variabilité des *riturnele* peut aussi apparaître au cours d'une même performance. C'est le cas surtout dans le jeu en *orchestră*, lorsque la mélodie est chantée (cf. doc. 31 par exemple). Les instrumentistes qui « donnent la *riturnela* » (*dau riturnela*) donnent en même temps le change, proposant un fragment mélodique différent à chacune de leurs interventions.

Les éléments exposés jusqu'ici pourraient conduire à décrire les *riturnele* comme les parties les plus variables de la ligne mélodique. Une telle analyse serait cependant insuffisante, pour deux raisons au moins. D'une part, les musiciens appellent parfois *riturnelă* ce qui varie, au contraire, le moins dans la performance. C'est le cas par exemple dans *Bătuta de Dagăța* (doc. 1, cf. p 110). La *riturnelă* est ici la partie C,

la seule dont la répétition soit à peu près prévisible. D'autre part, la permutabilité ou la stabilité des *riturnele* est avant tout un « potentiel de variation », qui se manifeste ou pas. Jouée en studio, *Bătuta de la Suceava* répète par exemple les trois mêmes parties du début à la fin. La troisième n'en est pas moins une *riturnelă*, mais il faut attendre qu'elle accompagne la danse (*Bătuta de Dagăța*) pour voir sa stabilité s'affirmer, la différenciant ainsi des autres.

Même dans le contexte figé du studio d'enregistrement, cette *riturnelă* contient, en germe, les conditions de son indépendance. Elle ne participe pas au jeu de « dominos » des deux autres parties, principe de construction dont l'importance devient manifeste dans *Bătuta de Dagăța*. Là, l'enchaînement en dominos concerne des matériaux différents à chaque séquence et la *riturnelă*, qui n'y a jamais pris part, contraste alors par sa stabilité. Si cette partie C (position [3] sur la fig. 3 p. 113) est en dehors de la *melodie* « proprement dite », c'est donc parce qu'elle n'est que juxtaposée, sans être véritablement reliée aux deux autres (positions [1] et [2]).

Par ailleurs, malgré l'aisance avec laquelle elles peuvent permuter, les musiciens attribuent à chaque pièce une *riturnelă* préférentielle. Dans un contexte d'apprentissage, une question comme « quelle est la *riturnelă* de cette pièce ? » appelle ainsi une réponse claire : « c'est celle-ci ». Cette association est locale — voire individuelle — et de toute façon, éphémère, comme le prouvent les multiples exemples de substitution. Le fait qu'on puisse attribuer de cette manière les *riturnele* est toutefois significatif. Il montre qu'en dépit des permutations dont elles font l'objet, leur « contenu » n'est pas ressenti comme entièrement étranger au reste de la pièce. Pour une *melodie* donnée, il y a une *riturnelă* qui la prolonge de manière plus « naturelle » que les autres. En ce sens, ces moments qu'on appelle « *riturnele* » participent bien des *melodii* proprement dites.

Les mélodies à *riturnelă* (soit la plupart des mélodies du répertoire actuel) comportent en somme, dans leur structure même, un espace d'altérité relative, où peuvent s'enchâsser des fragments mélodiques exogènes. Tantôt plus stables, tantôt plus variables que le reste, ce sont des points d'articulation, de divertissement, de divergence et, dans l'ensemble, de relâchement d'un « sentiment mélodique » qui lie entre elles les autres parties. Si les conditions matérielles de la performance les insèrent, de fait, dans la succession, les *riturnele* ne se placent ni vraiment « avant », ni vraiment « après » le reste de la pièce. La métaphore du « refrain » (*refren*) est parlante puisque ce dernier n'est, lui non

plus, ni vraiment « avant » ni vraiment « après » le corps de la chanson. La présence des *riturnele* aux confins des *melodii* « proprement dites » établit une transition entre le contenu le plus stable de ces dernières, et les aléas d'une fantaisie plus ou moins contextuelle.

### 3. *Ce qui tombe sous le doigt*

Dans une fête moldave, on ne joue pas toujours des *melodii*. On peut aussi y jouer « ce qui tombe sous le doigt » (*ce cade la deget*) ou « ce qui passe par la tête » (*ce trece prin cap*). On enchaîne alors simplement des « bouts » (*capete*), mais sans parvenir à une *melodie* au sens plein du terme. Quelques règles doivent être respectées.

La première est celle de la cohérence métrique et harmonique de l'ensemble ; la cohérence harmonique n'exclut pas les modulations mais celles-ci doivent être « conventionnelles » (à la relative par exemple) ou dûment préparées (par un appel, sous forme de longue note tenue ou d'arpège).

Seconde règle : il faut construire la performances par « parties » (*părți*). L'unité de répétition sera en général de quatre ou huit mesures avec, éventuellement, une alternance des cadences finales.

Troisièmement (mais ce n'est déjà plus tout à fait une règle), en se succédant, les parties s'enchaînent souvent « en dominos ». La seconde commence alors par quelque-chose qui rappelle la fin de la première.

Enfin, parfois, l'une des parties contraste avec les autres par sa stabilité. Elle se répète, sous une forme identique, toutes les deux, trois ou quatre parties. On peut y voir une *riturnelă* et, en toute logique, le reste devrait alors être une *melodie*.

L'existence de ces assemblages qui « tombent sous les doigts » est parfois à ce point éphémère que les musiciens hésitent à les qualifier de *melodii*. On peut jouer ainsi et ne pas être capable de reproduire ce qu'on a joué (encore moins de l'apprendre ou de l'oublier). Ce qui « tombe sous le doigt » tombe et s'en va aussitôt.

Les *melodii* sont construites selon les mêmes principes, mais elles sont plus stables. Il faut attendre un peu — quelques mois, quelques années — ou aller écouter d'autres musiciens pour les entendre changer de forme en profondeur. Ce sont alors des pans entiers qui apparaissent, disparaissent, permutent ou se remplacent. Elles se comportent en somme comme « ce qui passe par la tête » ou « ce qui tombe sous le doigt », mais à une autre échelle. En tant qu'unités de répertoire, ce

# LA MUSIQUE EN MORCEAUX

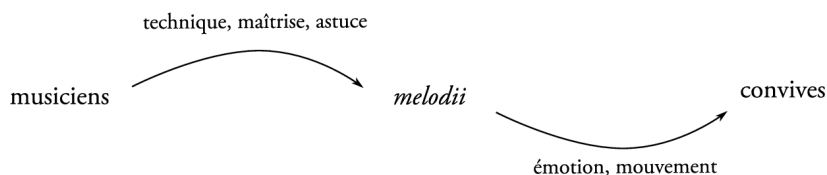


FIG. 10 — *De la technique à l'émotion.*

sont des assemblages de taille moyenne qui ont « réussi » c'est-à-dire qui se sont perpétués plus longtemps, avec moins de modifications.

Les raisons de cette « réussite » peuvent être nombreuses, et s'avèrent souvent difficiles à préciser dans leurs détails. Ce qui est certain est que pour les auditeurs, une *melodie* est plus qu'une juxtaposition de « bouts » que l'on répète. Même si chacun peut y reconnaître des fragments entendus ailleurs, elle semble avoir une « logique » propre. Ses constituants paraissent solidaires et étroitement imbriqués, les mêmes motifs se reflétant en différents endroits à la manière des pierres et verroteries enfermées dans le tube d'un kaléidoscope. En dehors des musiciens malicieux, la plupart des auditeurs tend à considérer que des ensembles dont la cohérence interne est aussi forte « existent » indépendamment de ceux qui les jouent.

Chaque *melodie* a, par principe, un caractère : elle suscite une certaine émotion, une certaine ambiance, qui ne résulte pas simplement de la somme de ses membres. Elle est l'unité de performance qui se prête le mieux à être pensée comme un agent autonome. Musiciens et auditeurs peuvent ainsi lui attribuer une forme d'efficacité qui les dispense d'assumer les conséquences potentiellement déplaisantes d'une interaction directe (cf. chapitres III et IV). Les *melodii* agissent alors en « agents secondaires » (Gell 1998 : 21) puisque c'est à elles, et non aux musiciens, que les auditeurs attribuent les émotions qu'ils ressentent. Au-delà de ses caractéristiques formelles, une *melodie* est un être imaginaire, perceptible à une certaine « distance focale » de l'écoute. Entre le savoir-faire des musiciens et l'ambiance générale d'une nuit de fête, elle paraît agir d'elle-même, insufflant aux événements son énergie propre.



*Bricolages et inventions*1. *L'apprentissage des débutants**Premiers pas*

UN AMOUR DE JEUNESSE Les tout jeunes enfants (autour de quatre ou cinq ans) s'amuse<sup>nt</sup> parfois à jouer au *lăutar*. Ils imitent par exemple la grosse caisse avec un bâton et un seau, ou tentent de souffler dans les instruments de leurs aînés. Parfois ils participent ainsi aux répétitions (ill. 5)... Mais ils ne font que jouer « avec » leur instrument. À partir de neuf ou dix ans, ils commencent à « en » jouer. De telles imitations ne sont dès lors plus considérées comme des « distractions » mais comme des exercices. Désormais, ils « étudient » (*studiază*) leur instrument. Difficile pourtant de savoir ce qui a changé. Il n'y a toujours ni professeur ni méthode et dans le rendu acoustique, la transition est continue. Il semble que ce soit simplement une question de perspective : leur jeu n'est désormais plus considéré comme une activité ludique mais comme l'acquisition d'une technique efficace.

En principe, ce n'est pas vraiment le « plaisir » (*plăcere*) qui pousse les enfants à apprendre. Pour expliquer les longues heures qu'ils passent à jouer, leur entourage invoque plutôt l'« ambition » (*ambîție*) ou, plus rarement, la « passion » (*pasiune*). Les bons musiciens en particulier racontent comment, plus jeunes, ils étaient obsédés par les mélodies, les harmonies ou les doigtés, au point d'en rêver la nuit et parfois même de n'en plus pouvoir dormir. Mais ce sont là des souvenirs ou des interprétations. À cet âge — celui où on « étudie » (*a studia*) — on ne raconte rien. Il y a bien sûr du plaisir, évidemment de l'ambition, mais les deux se présentent en une fusion indissociable dont il n'y a, apparemment, rien à dire.

Les débuts de l'apprentissage sont souvent douloureux. Les instruments à anche blessent la lèvre, les gros tubas sont lourds et fatigants, et plusieurs bons musiciens racontent comment on les avait destinés à un autre instrument (voire un autre métier), et comment leur obstination

ILL. 5 — *Section mélodique et invité spécial.*

fut source de nombreux conflits avec leur entourage. C'est ainsi que le « don » du *lăutar* commence à s'exprimer. Une passion presque névrotique pousse certains enfants à jouer, oubliant le temps, la douleur et les éventuels interdits parentaux. L'« oreille », qui peut être plus ou moins « musicale » (*ureche muzicală*), et l'intelligence, plus ou moins « légère » (*mintă ușoară*), sont des « dons » nécessaires mais qui n'apparaissent que dans un second temps.

**LA LÈVRE ET LE SON** Les jeunes musiciens forgent leurs muscles et apprennent les doigts les plus usuels. Un « souffleur » (*sufletor*) est en forme lorsque sa « lèvre » (*buză*) est formée. Celle des trompettistes et tubistes n'est marquée par aucun signe particulier mais chez les clarinettes et saxophonistes, une bonne lèvre se voit : une mince bande blanche traverse alors l'intérieur de la lèvre inférieure, à l'endroit où celle-ci se courbe sur les dents pour serrer l'ancre. Un musicien confirmé qui sortirait d'une période de repos (après Carême par exemple) devra jouer durant quatre ou cinq fêtes, à intervalles rapprochés, pour que sa

lèvre se forme à nouveau. Les débutants doivent s'entraîner quotidiennement pendant environ un an pour que leurs muscles acquièrent la force et la précision requises.

Quel que soit l'instrument dont joue un musicien, la qualité de sa « lèvre » s'entend. Elle se traduit surtout par une intensité sonore accrue, un ambitus plus large et un phrasé plus clair. À Zece Prăjini, il faut surtout jouer en puissance : on aime les musiciens « forts » (*puternici*) et les sons qui « éclatent » (*plesnesc*). Lorsque la lèvre s'« amollit » (*se înmoaie*/T. : *covlel*), l'intensité sonore décroît. L'ambitus est lui aussi plus restreint et certaines notes sont inaccessibles (les plus aiguës, et parfois aussi les plus graves, surtout pour les trompettes et tubas). Le phrasé, enfin, manque de précision, surtout dans les passages aux attaques rapides et serrées.

En termes physiologiques, la « lèvre » est probablement tout autant « lèvre » que langue et joues. C'est d'abord ce méta-organe, sur lequel repose l'émission correcte des sons, qu'il faut acquérir. Il est la condition de la virtuosité, et surtout de la virtuosité durable. Des musiciens débutants peuvent parfois briller pendant quelques dizaines de minutes, durant lesquelles ils semblent avoir fait des progrès impressionnants mais bien vite, leur lèvre s'« amollit » à nouveau. Leur jeu perd alors en précision, ambitus et intensité, et ils redeviennent de simples débutants. Progressivement, les périodes virtuoses s'allongeront, et en principe, la lèvre d'un musicien formé ne lui fait plus de caprices.

DANS LA PIÈCE D'À CÔTÉ Les débutants ne possèdent généralement pas d'instruments. Il leur faut emprunter ceux de leurs aînés, ce qui les condamne généralement à jouer dans une pièce voisine. Les adultes gardent donc une oreille, parfois bien malgré eux, sur les progrès et les impasses de leur progéniture. Il est pourtant rare qu'ils les commentent, et lorsqu'ils le font, c'est toujours en l'absence de l'intéressé. Quelques messages d'encouragement transitent ainsi occasionnellement par des tiers (« ton père a dit que tu faisais des progrès ») mais la plupart du temps, les jeunes apprentis peuvent s'isoler dans l'impression rassurante de la solitude.

On devrait avoir « honte » (*rușine*) de jouer devant un musicien meilleur que soi, et plus encore si ce dernier est un aîné de la famille. Ne pas manifester de retenue dans ces circonstances relèverait du « toupet » (*tupen*). Les pères, grands-pères ou frères ne montrent, pour leur part, qu'une compréhension minimale des difficultés auxquelles le débutant se trouve confronté... Dans ces conditions, les rares interventions des



adultes sont plutôt traumatiques, et se terminent plus d'une fois par des portes qui claquent, des jurons, des cris et des pleurs.

Lorsque les enfants atteignent l'adolescence, une certaine retenue de part et d'autre empêche (en principe) les conseils techniques de virer au drame familial, mais les rapports d'apprentissage restent à peu près les mêmes. Les musiciens confirmés ne manifestent pas plus le désir d'être professeurs, que les apprentis celui d'en avoir un. Dans l'ensemble, ces derniers se « débrouillent » en piochant librement des idées dans les performances des premiers. C'est cela, « voler le métier » (*a fura meseria*).

Lorsqu'ils atteignent un âge de responsabilité, les jeunes gagnent le droit d'emporter l'instrument ailleurs. Ils vont par exemple jouer avec des amis. L'été, ils se rassemblent ainsi autour de feux de brindilles ou d'épis de maïs séchés. On y bavarde, en buvant parfois de la bière, on joue... Mais on ne s'écoute pas jouer. Chacun pianote dans son coin, parfois à deux ou à trois mais jamais plus. Différents airs se superposent ainsi sans se coordonner. Cette musique ne donne pas envie de danser, n'arrête pas les bavardages et ne fait pas baisser les voix. On les monte plutôt, pour couvrir la cacophonie. Ce n'est donc pas tout à fait « de la musique » encore, mais toujours de l'apprentissage. Comme pendant le reste de la journée, on le subit plus qu'on ne s'y intéresse.

EN SOURDINE ET DANS L'OMBRE Puis, un jour ou l'autre, les adultes de la famille commencent à emmener les jeunes dans les fêtes où eux-mêmes sont engagés. Pour les débutants, ces fêtes sont le dernier terrain d'apprentissage mais cette fois, celui-ci est nécessairement camouflé. À quinze ans — l'âge approximatif auquel ils commencent à jouer dans les mariages — les musiciens sont loin d'être expérimentés : il leur reste à apprendre l'endurance, une bonne part du répertoire, la coordination avec les autres musiciens... Mais les convives ne tolèrent pas les preuves flagrantes d'inexpérience. Les débutants doivent là encore faire preuve de débrouillardise, mais cette fois sur un autre registre.

Ceux qui emmènent l'apprenti jouer avec eux se portent généralement garants auprès des commanditaires du talent « exceptionnel » de leur fils, neveu ou cousin, tout en reconnaissant qu'il est « encore timide ». Ce dernier jouera doucement mais on devra quand même l'entendre. Il tâtonnera par-ci par-là la mélodie — ou l'harmonie s'il est harmoniste — essayant de suivre les autres. Si des convives s'approchent pour mieux voir ou entendre ce qu'il joue alors que, précisément, on joue une mélodie qu'il ne maîtrise pas, son instrument tombera probablement en panne (une anche à rajuster, un son de synthétiseur qui

ne convient pas, etc.). Les autres *lăutari* s'empresseront quant à eux de revenir à un air qu'ils savent plus facile pour lui. S'il joue d'un instrument mélodique, il devra maîtriser au moins une ou deux *melodii*, au cas où les convives voudraient s'assurer de son bon niveau personnel. S'il joue du clavier, la formation jouera à deux claviers, l'autre étant manié par un musicien confirmé.

Pour devenir *lăutar* au sens plein du terme, les apprentis doivent donc acquérir une maîtrise de leur instrument mais aussi quelques techniques de « survie » musicale et relationnelle. Sur le versant relationnel, un ensemble de stratégies plus ou moins concertées doit leur permettre de sortir indemnes d'interactions potentiellement conflictuelles avec les commanditaires. Sur le versant musical, ils doivent pouvoir camoufler leur relative incompétence et suivre les autres, ce qui implique qu'ils remodelent la mélodie ou l'harmonie pour la ramener à leur portée. De ce point de vue, leur apprentissage se présente d'emblée comme une technique de variation.

#### *Premières ruses*

OBSTACLES ET VARIANTES Les débutants jouent sans professeur ni méthode, en essayant de rendre sur leur instrument les airs qu'ils ont en tête. Il y a bien des morceaux plus difficiles que d'autres mais pas de morceaux « pour commencer ». Les débutants jouent ce dont ils ont envie. Soit ils arriveront à en extraire une variante simplifiée — qui évite les difficultés de doigté par exemple — soit ils passeront à autre chose.

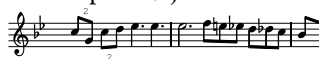
Ce faisant, ils apprennent tout autant à jouer les morceaux qu'à en esquiver les difficultés. Il leur faut, par exemple, replier la mélodie sur elle-même pour la faire tenir dans l'ambitus qui leur est accessible, simplifier les passages au phrasé trop compliqué, remplacer les notes dont ils ne connaissent pas encore les doigtés... Leurs variantes sont plus « simples » que l'original, et c'est bien pour cela qu'on les considère comme débutants. Cette simplicité se laisse toutefois camoufler en partie. Si des experts ne s'y laissent pas prendre — et c'est bien pour cela qu'on les considère comme experts — les auditeurs peu attentifs ne remarquent pas toujours la différence.

Un exemple de simplification difficile à remarquer est la transposition. Sur tous les instruments, certaines tonalités sont dites « difficiles » (*ton greu*), et c'est un trait de virtuosité que de s'y aventurer. Un musicien peut le faire pour montrer son habileté, pour créer des effets inhabituels de doigté, ou pour transposer vers l'aigu une mélodie qui,

autrement, serait plus grave, gagnant ainsi au passage quelques décibels. C'est là une virtuosité que seul un cercle restreint d'auditeurs peut apprécier : ceux qui essaient de jouer le même morceau, qui ont l'oreille absolue ou qui entendent, du moins, que les micro-variations (trilles, appoggiatures, etc.) ont des sonorités peu communes. Lorsqu'un débutant reprend un tel morceau, depuis une cassette par exemple, il le transpose généralement dans une tonalité qui lui est plus familière. Ceux qui connaissent l'original et ont l'oreille suffisamment exercée perçoivent la différence. Les autres, non.

Pour simplifier une mélodie (l'air de rien), il n'est pas nécessaire d'en enlever des « notes » ou d'en aplanir les contours. Lui rajouter des volutes ornementales peut être une méthode plus efficace. Mihai, débutant un peu avancé, joue par exemple *Sârba de la Buruienesti* comme sur la transcription 11a page suivante. C'est la variante qu'il m'enseigna, et que je transcrivis sur mon ordinateur. Je la fis écouter à Cipi, en la faisant jouer par le synthétiseur logiciel et sans lui avoir dit qui en était l'auteur. À plusieurs reprises, il prit une moue dégoûtée : c'était trop *gajicanes* m'expliqua-t-il. Nous parvînmes ensemble à isoler les passages les plus fautifs (entourés sur la transcription).

Je jouai ensuite la mélodie à Costică, sous une forme aussi proche que possible de celle que m'avait montrée Mihai, mais cette fois directement sur ma clarinette. Comme je m'y attendais, il évita les grimaces de dégoût et les commentaires potentiellement vexants mais il me donna un conseil : dans la dernière partie, jouer



à la place de



La variante de Costică est techniquement plus difficile car elle nécessite des doigtés chromatiques plus complexes. Il dut d'ailleurs me les apprendre à cette occasion pour que je puisse suivre, quand bien même maladroitement, son conseil.

La version que Mihai et moi-même jouions camouflait assez bien la faiblesse de nos moyens. Elle noyait notre incompétence relative sous une avalanche de sons, ce qui n'était pas, en soi, une erreur. Seuls des connaisseurs attentifs se rendraient compte que notre jeu était, en fait, un bricolage. Le commentaire de Cipi était en cela révélateur : ce n'était pas « faux » (*greșit*) mais *gajicanes*. Des débutants encore moins habiles

(a) Selon Mihai

(b) Selon Costică

FIG. 11 — Sârba de la Buruienești, selon Mihai et Costică. Dans la première transcription sont entourés les passages de mauvais goût (gajicanes, selon Cipi). Dans la seconde, les modifications apportées par Costică. Une version de cette sârba peut être écoutée doc. 15.

auraient certainement pu jouer le passage en y laissant simplement des silences prolongés :



Quelque temps plus tard, je repris la transcription de la mélodie mais cette fois, je la présentai à Costică comme une transcription censée refléter ce que lui-même jouait avec sa fanfare (doc. 15). Après l'avoir entendue, jouée par le synthétiseur du logiciel de transcription, il la corrigea avec plus de soin, me fredonnant les détails à rajouter ou à modifier (fig. 11b). Ces corrections ne reflètent pas nécessairement la manière dont la fanfare joue la mélodie (Costică ne demanda pas à réécouter l'enregistrement), mais plutôt celle dont il pense qu'elle serait la plus appropriée. C'est donc toujours une transcription « prescriptive » mais adaptée à des musiciens plus expérimentés que Mihai ou moi-même.

**STYLES PERSONNELS ET MÉLODIES** Chaque musicien commence son apprentissage en un point différent, sur d'autres morceaux et d'autres variantes. Il rencontre alors les difficultés dans un ordre différent, et tend à les résoudre d'une manière différente elle aussi, puisque cette manière dépend toujours de ce qu'il connaît déjà. Les doigtés qu'il maîtrise ont tendance à attirer et assimiler des pans plus ou moins larges des mélodies nouvelles. Des automatismes tendent à surgir chaque fois que le contexte s'y prête. On se rend toujours compte de la différence, mais ce n'est pas cela qui est important. L'essentiel est de pouvoir jouer l'air, même si la reproduction de la performance originale n'est qu'approximative. On dira tout naturellement que « chacun le joue à sa manière » (*fiecare îl cântă în felul lui*).

L'expression implique que l'air et la manière de le jouer soient deux choses distinctes, ce qui semble aller de soi aussi bien pour les villageois que pour le musicologue. Ce dernier pourra cependant être surpris (et sans doute quelque peu dérouté) d'apprendre que, par exemple, la « Lettre à Élise » est la première « Danse Hongroise », jouée simplement dans deux styles différents. C'est bien ce qu'affirme musicalement Ioan Ciucur dans l'expérience décrite par Lortat-Jacob (1995) (*cf. supra* p. 121). Quels arguments pourrait-on lui opposer ? Il est difficile de nier que le *lăutar* transylvain repère un point de rapprochement ou de passage entre les deux mélodies. Savoir si cela suffit pour qu'elles soient « identiques » n'est déjà plus une discussion sur la musique et son apprentissage mais sur les conventions permettant de l'étiqueter.

Lorsque ces dernières sont claires et consensuelles, elles peuvent être utilisées pour déterminer, en retour, le degré d'apprentissage musical. Mais en l'absence de partitions datées et signées, ou d'individus investis d'une autorité de jugement supérieure, la « méthode Ciucur » s'avère remarquablement efficace.

Elle permet de restituer quelque chose qui ressemble à la mélodie proposée, tout en assurant à la performance un caractère immédiatement musical, agréable à l'oreille et se prêtant à la danse. Il est difficile de préciser ce que le musicien « apprend » ainsi mais il est certain qu'il « prend » et restitue quelque chose de la proposition qui lui est faite. Et même s'il ne joue pas tout à fait la « Danse Hongroise » il joue, au moins, d'emblée une danse. Ce type d'apprentissage est également celui des *lăutari* de Zece Prăjini.

Ce qui le caractérise est le primat de l'exigence d'efficacité sur celle de correction (*cf.* chap. VII). Être efficace serait, en l'occurrence, satisfaire aussi vite et aussi longtemps que possible, les attentes de ceux qui écoutent. Chaque musicien a pour cela des techniques qu'il préfère et c'est surtout en ce sens qu'on dit, dans le village, que « chacun joue dans son style ». Un répertoire véritablement commun, dépouillé de ces caractéristiques individuelles n'existe nulle part et ne s'apprend à aucun moment. Sur son versant technique, l'apprentissage musical consiste surtout à contourner ou surmonter des difficultés empiriques, en vue de répondre à des attentes qui ne le sont pas moins. C'est sur ces bricolages plus ou moins astucieux que les styles individuels se cristallisent graduellement.

**LA LÉGITIMITÉ DES INDIVIDUS** Lors d'un apprentissage au parcours obligatoire, durant lequel les débutants apprennent tous selon la même méthode, la spécificité individuelle n'est permise que lorsqu'ils atteignent un niveau jugé suffisant pour se passer, précisément, de méthode. Avant d'en arriver là, leurs écarts sont évalués soit comme des erreurs, soit comme des variations sans réelle importance. C'est le cas dans la musique classique occidentale ou dans d'autres traditions savantes hautement codifiées. Il faut être un musicien confirmé et reconnu par ses pairs pour revendiquer un style personnel.

En apprenant sans maître ni méthode (comme à Zece Prăjini), un débutant développe en revanche d'emblée une manière personnelle de jouer. L'apprentissage autodidacte secrète un style et un répertoire individuels, qui peuvent évoluer dans différentes directions, qu'on peut assumer avec plus ou moins de fierté, mais dont on ne parvient jamais

à se défaire entièrement. Les Prăjiniens en parlent comme d'une caractéristique presque génétique, comparable aux empreintes digitales. Ce n'est pas une « coquetterie » qu'on ajoute à son jeu, mais la marque indélébile d'une individualité donnée d'emblée.

Lorsque Mihai joue *Sârba de la Buruienești* par exemple, il la joue d'une façon moins virtuose que son père. Tout le monde sait qu'il est débutant et personne ne le lui reproche. S'il lui prenait néanmoins fantaisie de se présenter comme un véritable *lăutar*, plusieurs dépréciations plus ou moins insultantes le remettraient vite à sa place.

C'est ce qui arriva lorsque, après avoir joué *Sârba de la Buruienești* à Costică, et que celui-ci m'eût suggéré ses recommandations, je lui appris que je tenais ma variante de Mihai. Ce dernier pouvait jouer comme il le voulait mais il n'était, aux dires de Costică, certainement pas qualifié pour être professeur. Les termes qu'il choisit pour me l'expliquer ressemblaient moins à un conseil qui m'eût été destiné qu'à une critique des prétentions de son fils.

Un mauvais *lăutar* joue « comme à la maternelle » (*ca la grădiniță*), « comme un benêt » (*T. : nebecitico*), « comme un vacher » (*ca văcarul*)... D'un autre côté, tant que Mihai se contente de jouer à la maison, parfois au bal du village (pas trop près du microphone alors), qu'il ne demande pas d'argent et qu'il ne juge pas ouvertement les autres musiciens, personne ne le critiquera en ces termes. Ce qu'on commenterait en disant que Mihai joue « comme un vacher » ne serait donc pas son jeu lui-même, mais le rapport entre sa prétention de *lăutar* et les moyens musicaux dont il dispose.

Les performances des apprentis se laissent évaluer selon deux échelles : d'une part la musique « en général » et alors, Mihai n'est ni vraiment bon ni vraiment mauvais ; d'autre part, la *lăutărie*, où il n'est certainement pas à la hauteur. Deux poids deux mesures, l'application des uns ou des autres dépendant uniquement de la manière dont le musicien se présente. Dans la compétition entre *lăutari*, les particularités du jeu de Mihai ne forment pas encore un style individuel car dans ce milieu, Mihai n'est pas encore un individu « valable ». En revanche, dans la musique « en général », son jeu n'est pas moins légitime que celui d'autres musiciens : il a beau jouer *Sârba de la Buruienești* autrement que son père, on dira simplement qu'ils « la font chacun à sa manière » (*fecare o face în felul lui*), l'un moins bien que l'autre mais sans qu'aucun des deux ne « se trompe » (*greșește*).

Personne ne peut prévoir ce que sera le style d'un musicien. On ne peut d'ailleurs même pas prévoir si un jeune homme deviendra ou non musicien : tout comme les cerises ou les oignons du potager, « il

## BRICOLAGES ET INVENTIONS

TABLEAU 2 — *Minutage approximatif d'une après-midi de répétition de la fanfare Ursarii, en vue d'un enregistrement.*

|                                                                                                    | Temps (minutes) | Pourcentage |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|-------------|
| Musique/jeu proprement dit                                                                         | 60              | 22,22 %     |
| Discussions sur la musique jouée<br>durant la répétition                                           | 50              | 18,53 %     |
| Discussions sur d'autres sujets<br>(musique en général, vie du vil-<br>lage, conflits, projets...) | 160             | 59,25 %     |

se fera » peut-être (*o să se facă*) ou peut-être pas. Ceux qui « se sont faits » sont désormais *lăutari* au sens plein du terme. Ils peuvent par exemple accepter et honorer des engagements en leur nom propre, sans plus devoir se reposer sur la compétence de leurs aînés. Au fur et à mesure, ils cessent alors d'étudier (*a studia*). On ne les voit plus jouer que sur commande et, en principe, contre rémunération.

### 2. L'apprentissage des *lăutari* accomplis

#### *Du cerveau jusqu'au bout des doigts*

Vers 15–18 ans, les musiciens cessent de répéter. Parfois, ils s'échauffent un peu avant une fête mais toujours séparément et sans y voir un véritable entraînement. Ce serait plutôt l'occasion de vérifier que l'instrument fonctionne bien et d'en huiler, au besoin, la mécanique. Avant des performances plus importantes, comme une tournée ou un enregistrement, les fanfares se rassemblent durant quelques heures mais toujours un peu à contrecœur semble-t-il. Des voix s'élèvent presque à chaque fois, pour écourter ou annuler les séances : ce sont les débutants qui ont besoin de répéter. Et même dans une « répétition », ce n'est pas vraiment la musique que l'on répète. Ce qu'on y met au point tient au moins autant des relations humaines entre les membres du groupe, que de la musique proprement dite (*cf.* tableau 2).

Lorsque je lui demandai pourquoi il n'étudiait plus son instrument comme avant, Didic me répondit qu'à présent, « la musique, il la connaissait ». D'une façon ou d'une autre, tous les musiciens du village parviennent un jour — vers la fin de l'adolescence en général — à la même conclusion. Ils ne manquent pourtant pas de renouveler leur



répertoire et s'estiment, par ailleurs, en compétition les uns avec les autres. Ils ne sont donc certainement pas parvenus à un savoir accompli et définitif. Que connaissent-ils alors au juste, qui leur permet de ne presque plus jouer sans qu'on les y invite ?

Une réponse simple serait qu'ils maîtrisent les mouvements nécessaires pour réaliser ce qu'ils veulent sur leurs instruments. Pânca m'expliquait cela de la manière suivante :

Ces deux là vont de pair : un homme qui connaît son instrument se permet tout. c'est-à-dire que ça ne dépend pas de « Oh, quelle tonalité difficile ! Oh quel ci, oh quel ça ! ». Chez lui, si le cerveau percute, cela se transmet automatiquement aux doigts... Il n'a donc aucun problème. Un homme qui ne connaît pas bien son instrument cherche des *cioricăneli* pour ainsi dire. Plus simple, plus je sais pas quoi. Et celui-là, bien sûr qu'on n'y fait pas attention : « bon, il joue bien mais tu sais quoi... jusque là [i.e., il est limité] ». Sinon, il n'y aurait pas ces différences entre musiciens. [Marque une pause] Un homme qui connaît son instrument, il se permet tout, et pour de bon.

Pânca qualifie les solutions pratiques des musiciens maladroits de *cioricăneli*. Le mot est une variante diminutive et péjorative de *cioră-nii* (« malices », « vols intelligents », etc. ). Ces bricolages apparaissent ainsi dans la sphère de la ruse, plutôt que dans celle de l'erreur. Mais ce ne sont que de petites entourloupes qui appauvrissent la mélodie, comparées à la ruse des virtuoses qui, elle, aurait plutôt tendance à l'enrichir.

Un bon musicien n'est pas contraint à ce genre de bricolage. Selon Pânca, il « se permet tout » car il dispose d'une liaison « automatique » entre le « cerveau » et les « doigts ». La transparence de ce circuit est une explication fréquente de la virtuosité de certains musiciens. Un ensemble d'expressions admiratives les décrit évoluant librement, affranchis des contraintes et résistances habituelles. Parmi les plus courantes : « il détruit le saxophone [litt. il en fait du chou] » (*ăla face varză saxofonul*), « quand il met la main sur le saxophone, c'est comme s'il volait dans les airs » (*când pune mâna pe saxofon parcă zboară*), « c'est comme s'il s'amusait à un jeu » (*parcă se joacă*)... Pour Costică, c'est l'une des principales différences entre les « notistes » (*notiști*) et les « oreillistes » (*urechiști*) :

[Un lăutar] a des prétentions musicales. C'est pour ça qu'il est musicien : il sait plus ou moins ce qu'est la musique. Pas la théorie. Pour nous, la théorie, c'est de la merde à l'eau froide. [...] C'est un peu comme ça chez nous. Je ne m'intéresse pas à ce qu'a joué Beethoven, Tchaïkovsky ou Nicolae Ceaușescu. Je m'en fous. Moi, je m'intéresse à ce qu'a joué Nucă [célèbre lăutar de Iași],

ce qu'ont joué Untel, Untel ou Untel. On ne connaît pas la théorie. Et ça ne nous a pas intéressé non plus. Parce que, bon, je ramène un sous-officier de l'armée [sous-entendu pour jouer en fanfare]. Il pose sa partition devant lui et il fait [fredonne quelques notes sur un ton péjoratif]. Bon, mais j'aimerais bien voir : est-ce qu'il fait *Bătuta de la Târnița*? [Rires dans la pièce, Costică fredonne quelques mesures virtuoses]. Lui, il contrôle ses doigts à la télécommande tandis que moi, il me faut juste le temps que ma main et ma lèvre s'échauffent et après... elles volent! Mais moi, je ne connais pas la théorie. Et ça ne m'a pas intéressé d'ailleurs. Pourquoi est-ce que j'aurais besoin de *do, c, m, f, d*, et ainsi de suite? Moi, je l'ai là [montre sa main], là [montre sa lèvre], là [la tête] et là [l'oreille], là [la langue] et là [la lèvre à nouveau]. Donc la main, le doigt, la lèvre, la langue et la matière grise.

L'opposition entre la théorie classique et la musique traditionnelle est un cliché, aussi bien en Roumanie qu'ailleurs. Costică le connaît et le manie ici à son avantage. Mais les termes qu'il choisit pour cela révèlent aussi une manière particulière de concevoir la virtuosité. Dans sa diatribe, la « théorie » classique apparaît comme un savoir externe, qui « téléguide » les doigts en fonction d'une partition. Par contraste, le savoir musical dont se vante Costică serait, lui, directement incorporé à ses organes : oreille, lèvre, tête... Ce n'est pas une théorie différente qu'il met en avant mais, tout comme Pânca précédemment, l'absence d'écart entre l'idée musicale et sa réalisation. Si Costică se sent « voler » c'est parce qu'aucun obstacle matériel ne le retient.

La première étape de l'apprentissage, celle où on joue beaucoup, permet de créer des schémas moteurs transparents. Grâce à eux, la musique peut, idéalement, se transformer en sons à l'instant même où elle est pensée. L'interaction des débutants avec les contraintes mécaniques et physiologiques est en fait plus complexe, puisque l'apprentissage modèle et individualise l'imagination musicale tout autant qu'il la libère. Il n'en reste pas moins qu'au sortir de cette première étape, l'instrument se présente recouvert d'un ensemble d'automatismes qui permettent d'en tirer une large gamme d'effets sonores. L'apprentissage ne cesse pas pour autant mais désormais, les difficultés auxquelles les musiciens se trouvent confrontés sont, pour l'essentiel, cognitives.

### *Imaginer en fredonnant*

Pour les *lăutari* de Zece Prăjini, la virtuosité n'est pas une capacité motrice. Elle n'est notamment pas affaire de vitesse des doigts, comme le croient parfois les non-connaisseurs<sup>1</sup>. N'importe qui peut apprendre

1. Dans les pays occidentaux, surtout, les fanfares de Zece Prăjini sont fréquemment remarquées pour leur vitesse. Pour un panorama de cette réception (orienté, en l'occurrence,

à jouer vite, et tous les *lăutari* du village sont capables de soutenir des *tempi* élevés. Ce qui distingue les virtuoses est une capacité avant tout mentale.

Les spécialistes de la cognition définissent l'apprentissage implicite comme un processus constant, involontaire et inconscient qui conduit à « représenter de façon abstraite les régularités de l'environnement par simple exposition à cet environnement » (Bigand 1997)<sup>2</sup>. La grammaire linguistique, le système tonal ou les récurrences qui fondent un style (celui d'un peintre, d'un auteur ou d'un compositeur par exemple) sont ainsi apprises de manière largement implicite.

L'apprentissage implicite des *lăutari* commence très tôt et il n'est pas certain qu'il s'achève vraiment un jour. Didic exagère sans doute en affirmant que désormais, il « connaît la musique » mais on peut comprendre qu'au fur et à mesure, il soit parvenu à se représenter de façon relativement stable les régularités du style local. Sur cette trame de prévisions au tissage implicite et involontaire, les mélodies se détachent comme des configurations identifiables et relativement persistantes d'une performance à l'autre. Si les musiciens débutants les apprennent en pratiquant assidûment leur instrument, les *lăutari* accomplis se contentent, désormais, de les fredonner.

En général, on fredonne doucement, à part soi, l'air de rien et parfois sans même s'en rendre compte. Il n'est pas nécessaire de s'interrompre lorsque quelqu'un vous parle (il suffit de s'arrêter pour lui répondre). Dans une chambre ou une voiture, il peut y avoir plusieurs fredonneurs auquel cas, en général, ils ne se coordonnent pas. Pour fredonner les mélodies, on utilise une technique particulière, qui reproduit les attaques des instruments mélodiques grâce à la succession rapide des consonnes d et r ou d et g (derederede ou degedegede). On peut aussi siffloter mais c'est plus rare. Les instruments harmoniques se fredonnent en « pom-pom » ou « toum-toum », en intercalant leur parcours dans celui de la mélodie. Un tel fredonnement peut être illustré par les documents 9 et 15 (discutés respectivement p. 180 et p. 181).

Plusieurs syllabes alternatives peuvent être employées pour le même son (« poum », « toum », « pam », « pom », pour les plus graves — « di »,

vers la vente), on consultera les coupures de presse concernant la Fanfare Ciocărlia, sur le site internet de leur maison de production ([www.piranha.de](http://www.piranha.de)). En Roumanie, ni les connaisseurs ni le « grand public » ne considèrent le fait de jouer vite comme un exploit.

2. Une définition plus technique est donnée par PERRUCHET ET NICOLAS : « L'apprentissage implicite est un mode d'adaptation dans lequel le comportement d'un sujet apparaît sensible à la structure d'une situation, sans que cette adaptation ne soit imputable à l'exploitation intentionnelle de la connaissance explicite de cette structure » (1998).

#### BRICOLAGES ET INVENTIONS

« de », « re », pour les plus aigus). L'ensemble s'organise de façon plutôt libre : on fredonne la mélodie avec ou sans les basses, on s'interrompt n'importe où pour se joindre à une conversation dans la pièce ou pour répondre à une question... D'ailleurs ce fredonnement n'a pas pour objectif explicite l'apprentissage des mélodies. C'est plutôt qu'elles trottent dans la tête et se présentent, presque d'elles-mêmes, aux lèvres.

Néanmoins, par ces allées et venues, langue et dents en modèlent graduellement la représentation. Elles précisent certains passages, ajoutent ou suppriment des variations, essayent diverses combinaisons et paraphrases. En fin de compte, une fois sur l'instrument, les doigts suivront une image mentale assez précise, suffisante en tout cas pour permettre une performance acceptable. La répétition instituée en tant que telle, conçue comme une activité spécifique et occupant une portion de temps déterminée, se voit ainsi remplacée par une myriade de « micro-répétitions », imperceptibles car fondues dans le fil des actions quotidiennes.

De cette pratique diffuse naissent aussi bien des imitations que des idées musicales nouvelles. On peut y voir tantôt un apprentissage, tantôt une manière de réinventer ce qui sera joué. Ces explorations mentales (et légèrement sonores) confèrent aux *lăutari* une expérience du répertoire et de ses ramifications supérieure à celle qu'ils acquièrent de manière explicite, avec l'instrument en main. Dans la pratique des professionnels aguerris comme dans celle des débutants, la distinction n'est jamais nette entre apprendre et imaginer.



## CHAPITRE X

### *Le sixième sens*

L'HARMONIE D'UNE FANFARE repose habituellement sur quatre musiciens. Chacun y a un rôle différent : les deux *bași* jouent ensemble mais à l'octave, les deux *baritoni* leur répondent sur le contretemps, à la tierce, quarte ou quinte l'un de l'autre. L'ensemble de cette section harmonique doit être stable, coordonné, et suivre la mélodie. Dans la position normale de jeu (fig. 6a), chacun des harmonistes voit uniquement le dos des autres et la communication visuelle est quasiment impossible.

La même contrainte vaut pour le jeu en *orchestră*. Cette fois, le jeu mélodique ne repose plus que sur un ou deux *solști* et l'accompagnement, sur un ou deux *clapiști* (joueurs de synthétiseur). La réduction d'effectifs libère les possibilités de variation des premiers mais les seconds doivent toujours les suivre. Or ils ne se voient toujours pas : les *solști* se placent face au public et tournent le dos aux *clapiști* (fig. 6b page suivante). Cette disposition rappelle celle des ensembles folkloriques télévisés (influence que le nom même d'*orchestra* semble confirmer), mais ne facilite en rien le jeu collectif.

Que ce soit en *orchestră* ou en fanfare, les musiciens ne peuvent donc guère communiquer autrement que par la musique elle-même. Or en l'absence presque totale de répétitions, sur un répertoire toujours mouvant, qu'ils jouent souvent à des *tempi* élevés, ils ont beaucoup de choses à se « dire » pour parvenir à des performances cohérentes.

#### 1. *Une cohésion miraculeuse*

##### *Lire autrui*

Les musiciens décrivent une capacité de prévision comparable à un sixième sens. C'est ce que Nelu associe spontanément au terme *ciorănie* : « *Ciorănia*, c'est... Un exemple de *ciorănie* : je joue avec Tractor [un ami trompettiste présent dans la pièce] et je le sens, je le connais bien, je vois quand il est fatigué, quand il joue une mélodie, je sais à peu

FABRICANTS D'ÉMOTION



(a) *En fanfare.*



(b) *En orchestra.*

ILL. 6 — *Positions courantes de jeu.*

près par où il va continuer... C'est ça, *ciorănie*. Bon, ça a plusieurs sens.»

De même, Pânca considère qu'avec des musiciens intelligents, les répétitions sont inutiles :

Tu sais comment c'est avec les répétitions ? C'est selon les gens que tu as. Moi, il suffit que je te regarde, que je te jette une fois un coup d'œil et en dix minutes tout au plus, j'ai mis au point une mélodie. Et personne ne me prend la tête (*n-am bătaie de cap cu nimeni*) [...]

Chacun sait ce qu'il a à faire. Pas entièrement mais 80–90 %, chacun le sait. c'est-à-dire qu'il déduit à l'avance ce qui va se passer [...] Mais quand tu as affaire à... comment te dire, quand tu sais que tu vas devoir te prendre la tête (*că ai ceva bătaie de cap*), que celui-là, il est un peu plus lourd de la tête, que l'autre, il est je sais pas quoi... c'est là que ça commence [...] Si tu t'entends bien avec ta troupe, avec tes gens, il n'y a pas besoin de répéter. Même avec le regard tu peux...

Pânca (*basist-fa*).

La musique serait donc pour l'essentiel affaire de déduction. On parle aussi de « lire » quelqu'un (*a-l citi*) : non pas « deviner » (*a ghici*) ce qu'il pense mais l'ouvrir comme un livre et y lire, noir sur blanc, ses intentions, secrets et stratagèmes. Cette forme de perspicacité n'est pas propre au jeu musical. On peut « lire » quelqu'un en faisant sa rencontre pour la première fois (on évalue alors à qui on a affaire) ou dans des situations de tromperie. Dans ce cas, le même verbe pourra être employé, aussi bien par le trompeur, lorsqu'il se vantera plus tard de la réussite de son stratagème, que par le « trompé » lorsque ce dernier racontera comment il a déjoué le piège psychologique qui lui était tendu.

En musique, « lire » les autres musiciens revient à deviner ce qu'ils joueront. Ceux qui ne comprennent pas assez vite ce que leurs collègues attendent d'eux sont dits « lourds de la tête » (*grei de cap*), expression qu'on emploie aussi pour ceux qui n'apprennent pas assez vite un nouveau morceau. À l'inverse, être « léger d'esprit » (*ușor la minte*), c'est aussi bien saisir au vol les nouveaux airs, que s'adapter avec succès au jeu des autres. S'il faut de la *ciorănie* pour jouer ensemble, c'est parce qu'on joue moins selon des règles que selon des personnes. La « légèreté » mentale permet de se déplacer avec aisance dans un champ musical fait aussi bien de *melodii* que d'habitudes et particularités individuelles.



*Politesses*

Dans le jeu collectif, il y a toujours quelqu'un qui mène les autres. Ce n'est pas nécessairement le « chef » officiel de l'ensemble et d'ailleurs, le meneur peut changer au cours de la fête (parfois même au cours d'une suite de *melodii*). Mener signifie lancer la mélodie, en diriger l'exécution — contrôler par exemple l'entrée des autres instruments — et y mettre un terme. C'est toujours un instrument mélodique qui s'en charge et de préférence, un instrumentiste un peu chevronné.

Les autres doivent le suivre, quoi qu'il fasse. En particulier, la section harmonique doit s'adapter à la section mélodique (jamais l'inverse). Si les musiciens sont bons, ils s'adaptent. S'ils ne s'adaptent pas, c'est qu'ils sont mauvais. Impitoyable, cette loi reflète les jugements critiques des auditeurs. En pratique, elle est cependant compensée par un ensemble de connivences et de politesses entre celui qui mène et ceux qui suivent.

Lorsqu'une fanfare joue dans une fête, son parcours harmonique est généralement calqué sur des « patrons » plus ou moins prévisibles. Toutefois, cela ne suffit pas à assurer un jeu « coagulé » (*incheget*). Quatre musiciens devraient pour cela choisir spontanément le même « patron » et s'accorder tout aussi spontanément sur ses détails. Qui plus est, il faudrait que cet accord spontané corresponde à ce que les mélodistes entendent jouer. En pratique, une telle communion d'esprits est trop incertaine. Chacun devine plus ou moins de quoi l'avenir sera fait, mais ce n'est que de proche en proche que les intuitions individuelles se précisent et s'harmonisent les unes aux autres.

16

La mélodie proposée en exemple (doc. 16, fig. 12) est une *horă* « à écouter » (*de ascultare*). Seule la première partie nous intéresse ici. Elle fut jouée par la fanfare de Costică lors d'un mariage à Zece Prăjini. La performance était un peu périlleuse, et ce pour trois raisons. Tout d'abord, ce genre de *horă* lente est considéré comme difficile : on y entend les moindres déviations ou imprécisions des uns ou des autres. En second lieu, cette *horă*-ci, comporte des sections « élastiques » : l'*ifon* y est roi et son jeu coulant ne respecte pas nécessairement une carrure (la mesure 7 dure par exemple six temps). Enfin, Maricel (l'*ifonist*) n'est pas de Zece Prăjini et n'est, en fait, pas non plus un membre régulier de la fanfare. Il joue avec Costică lorsque l'occasion se présente mais guère plus de trois ou quatre fois par an. La progression harmonique de cette première partie est des plus banales au regard du répertoire local (I – IV – V – I). La conjonction des facteurs énumérés à l'instant requiert, pourtant, une attention et une prudence accrues de la part des harmonistes.

# LE SIXIÈME SENS

ifon

bari-  
toni

bas fa

3 MI b

6 LA b

11 SI b

14 MI b

FIG. 12 — (a) Première partie d'une horä à l'ifon (doc. 16). Entourées, diverses « articulations » et indications du parcours harmonique.

# FABRICANTS D'ÉMOTION

17 (MI b)

20 LA b

25 SI b

28 MI b

FIG. 12 — (b) Première partie d'une horà à l'ifon (suite).

**BARITONI** Dans une fanfare, les deux *başi* (gros tubas) jouent en principe à l'octave, et plutôt sur le temps. Les contretemps sont occupés par les *baritoni* (petits tubas), qui s'y placent à des intervalles de tierce, quarte ou quinte l'un de l'autre. Du fait de cette organisation temporelle, les *baritoni* s'adaptent à ce que jouent les *başi* (et non l'inverse) : ils ont quelques dixièmes de seconde pour réagir et compléter l'accord.

En général, les *baritoni* répondent individuellement aux sollicitations des *başi*. La mélodie et leurs tessitures respectives ne leur laissent en fait pas beaucoup de choix. Lorsque nous harmonisons des mélodies sur mon ordinateur, les musiciens commençaient donc par placer soigneusement la ligne des *başi*, ne s'occupant des *baritoni* qu'à la fin et de façon nettement plus expéditive.

Dans une performance réelle, les *baritoni* peuvent néanmoins sentir la nécessité d'une communication plus poussée. Vasile (*bariton secund*, donc aigu) racontait par exemple à quel point il s'était bien entendu avec Costel (*bariton prim*, donc grave), lorsqu'il avait joué, une fois, avec ce dernier : « Il lui suffisait de faire « pom » là où je devais aller : c'était bon, j'avais compris. Lui, il redescendait à son affaire... » Des indications comparables apparaissent dans le doc. 16 : en changeant de tonalité, les deux *baritonîşti* marquent occasionnellement le parcours qu'ils entendent suivre en accentuant le dernier contretemps de la tonalité qui s'achève et en jouant sur le temps de la mesure suivante (mes. 10-11, 27-28). Si les deux ont prévu la même chose, tout est pour le mieux : chacun est rassuré, le jeu est rondement mené, avec aisance et souplesse. Dans le cas contraire, ce genre d'indication permet de rétablir plus vite le consensus.

**BAŞI** Entre les deux *başi*, c'est le *bas-fa* qui mène. Il est le plus aigu des deux et ses notes sont donc plus claires. En principe, c'est aussi lui qui a la meilleure « oreille » (*ureche*). Cette « oreille » lui permet non seulement d'« entendre » mais également de prévoir les inflexions de la mélodie. En les prévoyant, il peut les indiquer aux autres musiciens.

Ces indications sont parfois appelées « articulations » (*încheieturi*), surtout lorsqu'elles se placent en fin de phrase et prennent une tournure chromatique (mes. 5, 14, 19). *Încheietură* peut être traduit par « articulation » (celle des membres du corps par exemple) mais aussi par « terminaison ». Le mot est construit sur le verbe *a încheia* : terminer, clore quelque chose. Les *încheieturi* des *başi* articulent généralement la mélodie en marquant la fin de ses sections.

Idéalement, si le parcours harmonique était connu de tous, l'acoustique bonne, les harmonistes excellents, reposés et sobres, les « articulations » du *bas-fa* n'indiqueraient rien aux autres musiciens : chacun saurait, de toute façon, ce qu'il a à faire. Mais en cas d'incertitude, c'est lui qui leur sert de repère. Le *bas-fa* peut être un instrument particulièrement sonore, et lorsqu'il souligne les « articulations » du parcours harmonique, les autres n'ont guère d'autre choix que de s'y plier. Si les mélodistes avaient demandé une autre tonalité, l'« articulation » leur laisse entendre, soit qu'ils ont été compris — et qu'ils peuvent donc se lancer librement dans leur modulation — soit qu'ils ne l'ont pas été et qu'il leur faut donc attendre et renouveler leur demande de façon plus claire.

Dans l'exemple 16 (fig. 12), les mesures 14 et 15 illustrent une telle progression inéluctable. D'autres indications, parfois discrètes (mes. 10, 24), parfois plus explicites (mes. 2, 5, 19, 29), émaillent le parcours harmonique du *bas-fa*. En principe le *si b* devrait connaître son collègue et soutenir ses articulations dès les premières notes.

Même avec ces indications, des erreurs sont possibles : à la mesure 8 par exemple, le *ré* de l'un des *baritoni* en est une, légère mais significative. Vasile connaissait probablement la mélodie ou devinait, du moins, le genre de parcours qu'elle aurait. Cependant, il n'avait apparemment pas prévu la « rallonge » que Maricel ajouterait autour du *do* avant d'enchaîner sur le *fa* (et d'arriver ainsi en *si b* : mes. 11). Il ne fit pas non plus confiance à ses collègues et, en l'absence de toute indication de leur part, pensa que le moment était venu de passer en *si b*. Il fut le seul et revint donc rapidement à son *do* initial (donc au *la b* majeur). Vite rattrapée, cette erreur eût pu être plus grave si elle avait entraîné Gabai, son collègue *baritonist*, voire Florin et Sandu (aux *bas-fa* et *si-b* respectivement).

Un peu plus tard, avant d'arriver sur son *fa*, Maricel prévint ses accompagnateurs, en esquissant l'échelle de *si b* majeur (mes. 10). Florin (*bas-fa*) comprit ainsi qu'il était temps de changer son « *la – mi* » pour un « *si – fa* ». Il ne se hasarda pas pour autant à une « articulation » en bonne et due forme mais la combinaison des indications de l'*ifon* et du *bas* incita Vasile et Gabai à changer eux aussi d'accord à la fin de la mesure 11, en se prévenant mutuellement : ils accentuèrent le dernier contretemps mes. 10 et jouèrent aussi sur le premier temps de la mes. 11. Dans cette mesure Florin confirma également, de façon cette fois plus décidée, l'arrivée sur l'accord de dominante (*si b* majeur). Lorsque le même passage se répétera un peu plus tard (mes. 24-25), Florin n'aura apparemment plus vraiment besoin de l'indication de Maricel (il joue *si b* dès le début de la mesure 25, avec une légère accentuation de son premier *fa*). Si Vasile et Costel continuent d'« étirer » la transition en restant sur l'accord de *la b* durant la mesure 25, tous deux changent « sèchement » à la mesure suivante. Le jeu de Maricel est apparemment devenu plus prévisible.

Les transitions des *bași* et *baritoni* n'ont pas simplement une fonction signalétique. Il n'est même pas certain que ce soit leur fonction première. Elles participent d'une esthétique générale du lien, qui est également à l'œuvre dans le jeu mélodique.

### *L'art du lien*

La fig. 13 page 179 montre l'harmonie « rêvée » par Costică pour *Sârba de la Buruienesti*. Si cette harmonie tient du rêve, c'est parce qu'à en croire Costică, il ne pourra la jouer avec sa fanfare, « même dans 7000 ans » (*chiar peste 7000 de ani*). Nous harmonisâmes ensemble la mélodie pendant une longue nuit d'hiver, sur le logiciel de notation musicale de mon ordinateur portable. Costică fredonnait, je notais, nous écoutions, rectifions et améliorions progressivement la pièce. Le résultat final enthousiasma Costică au point qu'il invita Sica, son voisin, pour qu'il vienne l'écouter lui aussi.

Dans cette version de la mélodie, il n'y a aucune communication entre musiciens (et pour cause!). Les *bași* et les *baritoni* n'en « articulent » pas moins leurs transitions. Dans l'ensemble, ces articulations sont d'ailleurs plus complexes et raffinées que dans aucune performance réelle. Une cohésion comme celle de la mesure 7 par exemple (première ligne, 4<sup>e</sup> répétition) révélerait une expertise hors du commun. En fait, c'est ainsi que jouent les synthétiseurs des *orchestre* mais réaliser ces transitions à quatre musiciens est bien plus difficile. Quant aux montées en triolets des basses (mes. 3, 4, 6), mieux vaut, en effet, ne pas y penser avant quelques bonnes séances de répétition (même si « 7000 ans » est évidemment exagéré). Elles ne sont pas vraiment difficiles à jouer sur un tuba mais elles impliquent que tous les autres musiciens soient parfaitement stables et synchronisés. Les *bași* marquant en principe la pulsation, s'ils se lancent ainsi dans des triolets, le groupe perd momentanément son repère métrique le plus sûr.

L'harmonie imaginée par Costică est donc un idéal plus qu'une possibilité réelle pour sa fanfare. Le fait que les « articulations » des *bași* et *baritoni* y figurent quand même indique qu'elles ont une fonction esthétique importante quelle que soit, par ailleurs, leur (éventuelle) fonction signalétique. Dans une performance réelle, ces articulations seraient partiellement doublées par les instruments mélodiques.

La plupart des mélodies moldaves sont constituées de parties dont la dernière mesure est relativement peu remplie : elle ne contient que quelques notes et les musiciens y laissent généralement un soupir plus ou moins long. La plupart y reprennent leur souffle. Cependant, les

meilleurs font fi de cette pause et y entament la partie suivante, par une sorte d'anacrouse.

Il y a toujours des « meilleurs » et presque tous les enregistrements de fanfare peuvent illustrer cette manière de jouer. On écouterait par exemple *Sârba de la Buruienesti*, doc. 15 : ce qui apparaît comme un soupir sur la transcription de la fig. 13 est généralement « rempli » d'une manière ou d'une autre par un ou plusieurs musiciens. Néanmoins, seuls les « meilleurs » s'aventurent dans ces passages car en jouant là où les autres s'arrêtent, ils seront clairement entendus — mieux vaut donc qu'ils soient sûrs d'eux-mêmes — et revendiqueront, explicitement, la direction de l'ensemble : c'est sur leur appel que les autres « entreront ». De telles indications ne sont pas toujours nécessaires. La mélodie peut être suffisamment connue pour ne pas prêter à confusion. Mais ces introductions annulent le risque d'incompréhension, d'oubli ou de mauvais calcul. En pratique, la fanfare ne peut se passer de liaisons aux moments difficiles, ambigus ou risqués<sup>1</sup>.

Les « anacrouses » des instruments mélodiques sont partiellement redondantes avec les articulations des tubas, en ce que les unes et les autres lient entre elles les mêmes parties. En transcrivant la mélodie qui servit de thème à notre exercice d'harmonisation (fig. 13), j'avais commencé par noter de telles introductions en anacrouse mais Costică me recommanda de les supprimer : ainsi, on entendrait mieux les tubas, qui étaient le centre de son attention et l'objet, aussi, de sa fierté. À la fin de chaque partie, il y a donc un soupir sur la transcription bien qu'en jouant, les musiciens ne laissent jamais cette portion entièrement vide. Dans une performance « idéale », comme celle de la fig. 13, on peut se passer de liens mélodiques, pour mettre en valeur ceux de la section harmonique. Dans le jeu réel, mieux vaut pouvoir compter sur les deux, et ce d'autant plus que ces amorces sont, de toute façon, un facteur de qualité de la performance. En donnant un caractère inéluctable à l'enchaînement des bouts et parties, elles permettent aux musiciens de s'ajuster les uns aux autres, mais aussi de manifester l'aisance avec laquelle ils maîtrisent le morceau.

1. On peut entendre ces anticipations mélodiques sur la plupart des mélodies jouées en fanfare et particulièrement sur celles enregistrées dans une fête. Toutefois, certains producteurs, avec lesquels les fanfares de Zece Prăjini travaillent occasionnellement, requièrent, pour des arrangements particuliers, que ces liaisons soient supprimées. Il faut alors de sérieuses répétitions pour que chacun mémorise individuellement le plan d'ensemble de la mélodie, et ne se repose plus sur les autres pour savoir quand commencer quelle partie. Ces mélodies sont destinées à être enregistrées ou jouées en concert et une fois figées, elles ne souffrent plus de variation.

LE SIXIÈME SENS

The musical score is written for three parts: *ifon* (treble clef), *bari-toni* (bass clef), and *bași* (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. The score is divided into four measures, each containing a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The *ifon* part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The *bari-toni* and *bași* parts provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often using doublets (indicated by a '2' over a bracket). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

FIG. 13 — Sârba de la Buruienești : *harmonie fredonnée*.



[Une autre discussion au sujet de cette *Sârbă de la Buruienesti*. Costică en fredonne la ligne mélodique tandis que Didic esquisse un accompagnement harmonique (cf. doc. 15). Après une transition (qui correspond à la reprise de la troisième partie), Costică s'interrompt pour m'expliquer:]

Eh, tu vois, là, t'as remarqué? Ça, c'est de la *ciorănie*. Enfin, pas de la *ciorănie* [au sens négatif] mais ce qu'on disait tout à l'heure: de la *ciorănie* [au sens positif], de la ténacité. L'harmonie fait [fredonne] et nous, pour qu'il n'y ait pas de vide, on fait [fredonne]. L'harmonie suit la ligne harmonique et nous, on fait une intervention. *Ciorănie!* Raffinement! Technique!

L'«intervention» des instruments mélodiques ne fait ici que doubler la progression des tubas-*bași* mais Costică la remarque (et en fait l'imaginer, car la fanfare ne joue pas toujours ainsi) comme un trait de bon goût. Reflets d'une forme de «ténacité», ces petits appendices lient et maintiennent la cohésion, aussi bien des *lăutari* que des *melodii* qu'ils parcourent.

#### *Signaux et indices*

Dans la définition de Prieto (1973: 95), un indice est «un fait immédiatement perceptible qui nous fait connaître quelque-chose à propos d'un autre fait qui ne l'est pas [perceptible]». Le signal est un type d'indice particulier en ce qu'il est produit volontairement par l'émetteur pour manifester une intention au récepteur. Pour un sémiologue, la conséquence est qu'«on interprète un indice, et l'interprétation en sera variable avec les récepteurs, selon leur intuition, leur compétence, etc. On décode un signal, et le décodage en est univoque pour tous les récepteurs en possession du code de communication» (Mounin 1970: 14).

Les commentaires des musiciens indiquent que pour aboutir à une coordination réciproque, les membres d'un groupe s'appuient surtout sur des indices. Dans la pratique des *lăutari*, il y a bien quelques signaux reconnaissables en tant que tels. Ce sont les formules d'amorce et de coupure des *cântări* (les suites), auxquelles s'ajoutent certaines notes tenues et formules arpégées par lesquelles les mélodistes demandent parfois de manière explicite une modulation aux harmonistes. Mais les signaux restent exceptionnels. La plupart des modulations se devinent, au croisement de modèles plus ou moins personnels et d'indications comme les terminaisons des phrases mélodiques et les «articulations» des *bași*.

Les stratégies d'adaptation réciproque se fondent ainsi dans la musique destinée aux auditeurs sans qu'on puisse les en distinguer

avec certitude. Ce sont des attentions, des politesses qu'aucun code explicite ou implicite n'entérine. On les comprend grâce à une capacité de déduction, un « sixième sens » inégalement partagé. L'habitude et la bonne volonté de chacun réduisent les risques mais une part d'imagination peut être également utile. Compte tenu de ce qui est joué, et de ce qu'on sait sur les uns et les autres, quelle pourrait être la suite? La parenté entre cette forme de *ciorănie* et celle qui permet d'inventer ou adapter les mélodies est assurée par un principe de spéculation, commun aux deux. « Voleurs intelligents », les *ciorani* estiment le potentiel et la tendance des choses, là où les autres, plus naïfs, ne voient que ce qu'elles sont.

## 2. Spéculations musicales

### *La fantaisie se prépare*

[Fragment d'un entretien avec Costică (cf. doc. 9). Costică fredonne. Didic commence à chanter la ligne de basse.]

9

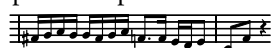
Et les basses [fredonne]; les *baritoni* [fredonne]; et les clarinettes [fredonne]; et, *ciorănie*: [fredonne] [...] il ne reste pas d'intervalle. Pas [fredonne]. Non. [fredonne] tu la lies. Maillon à maillon, tu en fais une chaîne. Tu ne laisses pas de pause entre elles. C'est ça, la technique de la virtuosité. Si tu n'as pas ça: « regarde, le nul! » disent les gens, « ah, celui-là il est nul, il ne sait pas jouer ». Il joue mais sans sel, il n'y a aucun liant. S'il y a un peu de *ciorănie*, de technique c'est bien. Sinon, c'est moins bien.

Le document 9 permet d'entendre cet extrait d'entretien ainsi qu'une performance de la mélodie correspondante (transcrite fig. 14, p. 183). Une bonne semaine s'était écoulée entre cette séance d'enregistrement et notre discussion. La *ciorănie* de Costică était donc une formule mûrement préméditée, au point qu'il l'incluait dans sa représentation mentale de la *melodie*, et se la remémorait en même temps que cette dernière.

En accomplissant une liaison là où il n'y aurait autrement qu'un soupir, les trompettistes, clarinettistes ou saxophonistes renoncent à une bouffée d'air. Pour les *ciorăni* de ce genre, il faut donc, au moins, une certaine aisance physique. Mais cabrioler durant les pauses n'est élégant que si la déviation est soigneusement calculée et permet de reprendre comme si de rien n'était au terme de la durée disponible. Il s'agit toujours de lier les parties, d'éviter le « vide » (*gol*) mais contrairement aux exemples précédents, ici le résultat n'annonce pas la suite. La *ciorănie* de Costică se déploie vers le bas et aboutit à un *mi*, alors que la mélodie

reprend à l'octave supérieure, sur le *ré b*. C'est presque une octave de différence. Mais dans ce contexte, le point de résolution (*mi*, la tonique) est aussi le point de départ « logique » de la descente. C'est probablement cette double fonction du *mi*, et de tout l'appendice qui y aboutit, qui donne à Costică le sentiment d'avoir lié le début et la fin de la partie à la manière d'une chaîne.

8 L'enregistrement du doc. 8 provient d'un mariage à Zece Prăjini. Il est extrait d'une suite plus longue de *bătute* jouées par Costică. Nous le réécoutâmes, ensemble, afin qu'il m'indique les passages qu'il tenait pour des *ciorăni* ou *șmecherii*. Ils sont entourés sur la transcription de la fig. 15 page 185. Il n'est sans doute pas utile d'insister sur la subjectivité de ces commentaires. Un concurrent direct de Costică ne relèverait probablement que platitudes et niaiseries dans la performance de ce dernier. Cependant, les passages remarqués par Costică révèlent bien une certaine logique de l'exploit malicieux. Après deux ou trois expériences de ce genre, il m'était possible de deviner les tournures qu'il remarquerait. Les auditeurs de bonne volonté s'y montrent également sensibles. En entendant par exemple la formule



qui apparaît aux mesures 39, 71, 79, 91 et 95, Cipi et Didic éclatèrent spontanément de rire. C'est le genre de pied de nez qui effraie ou déride les connaisseurs — selon qu'ils s'estiment ou non concurrents — mais qui ne les laisse, en tout cas, pas indifférents.

Une formule aussi simple qu'une descente de l'échelle diatonique peut suffire à constituer une *ciorănie*. C'est la cas de



mes. 28, ou encore de



mes. 126 et 134. Il n'y a rien de difficile à jouer cela. La plupart du temps, les *lăutari* montent et descendent l'échelle sans même y penser, et c'est précisément ce qui rend ces tournures malicieuses dans la *bătută* de Costică. D'une part, elles n'appartiennent pas à la *melodie* proprement dite. Elles apparaissent en fin de phrases, à un endroit où on attend bien des coups d'éclat mais sans pouvoir prédire lesquels. D'autre part, ces descentes sont parfaitement calibrées : une double-croche par échelon, jusqu'à retomber sur la tonique. Comme des sauts périlleux, elles ne se terminent bien que si elles sont correctement lancées. Et pourtant, contrairement aux acrobaties physiques, aucun

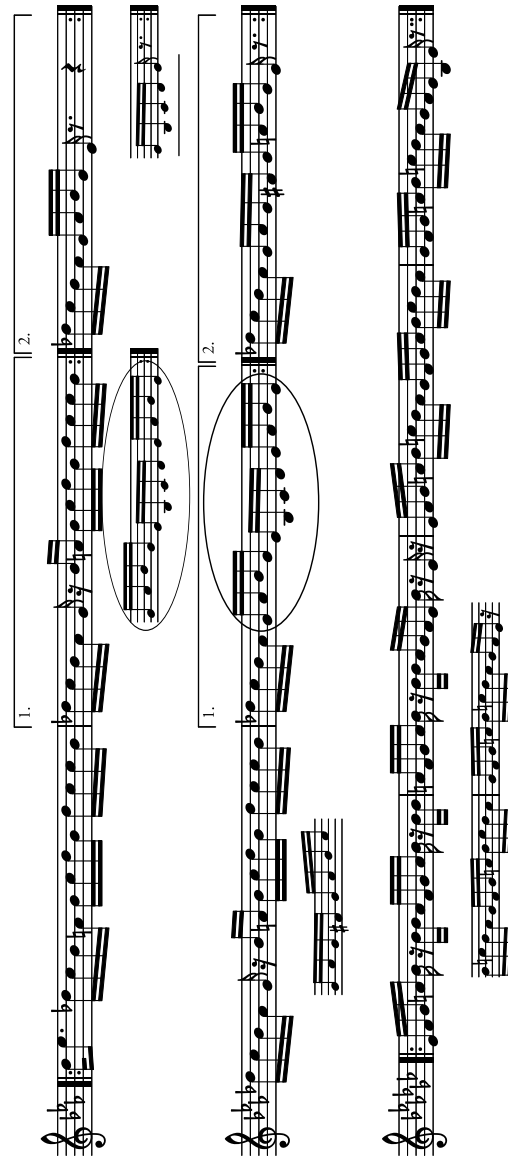


FIG. 14 — Bătuta de la Târnița, jouée par Costică à la clarinette (doc. 9). Entourée, la ciorănie fredonnée par Costică lors de l'entretien. Soulignée, une formule conclusive courante dans le jeu en fanfare. Les fragments de portées intermédiaires indiquent des variantes jouées à un moment ou un autre par Costică.

muscle endurci ou ligament assoupli n'est ici nécessaire. Il faut tout au plus penser à prendre une bonne respiration avant, afin de pouvoir poursuivre en entamant la phrase suivante comme si de rien n'était. La *ciorănie* de Costică reste facile à jouer, à la portée de n'importe quel musicien, et donc d'autant plus astucieuse.

Plus loin, Costică commente le mesure 110 :

Ça, c'est une formule de jazz ! He he ! Tu sais mon gars, en multipliant les *ciorăni* comme ça, en faisant plusieurs compléments (*completări*), en utilisant plusieurs *șmecherii*, c'est avec ça que tu impressionnes. Pas forcément avec la ligne mélodique. Bon, tu la joues aussi, la ligne mélodique mais il faut que tu aies des *șmecherii* en plus par rapport aux autres !

La visée est clairement agonistique. Tout le monde joue les mêmes mélodies ou pourrait, en principe les jouer, mais les *ciorăni* et *șmecherii* départagent les meilleurs musiciens des moins bons d'entre eux. Alors même qu'elles peuvent participer d'un modèle mental passablement figé, ces astuces restent donc remarquables et se détachent sur le fond d'une « normalité » commune, que l'on devine plus ou moins clairement.

### *Fleurs et fruits*

[Le cioran n'est] pas un voleur. Cela veut dire voleur intelligent. Il sait spéculer [sur] la ligne mélodique (*să speculeze linia melodică*), il sait mettre... tu comprends, une sorte de *ciorănie*, *șmecherie*, ténacité (*tenacitate*). Habile. Cioran, habile. Il sait faire fructifier la valeur du son (*să fructifice valoarea sunetului*). Qui s'adapte à la fanfare, à l'*orchestră*, à Târnița, à Zece Prăjini...

Costică.

Des métaphores comme « spéculer » ou « fructifier la valeur du son » ne sont pas vraiment fréquentes à Zece Prăjini. Costică est peut-être même le seul à les employer. Cependant, chacun comprend à quoi il se réfère et d'autres images du même genre apparaissent dans les commentaires d'autres musiciens.

L'une des plus courantes, à Zece Prăjini mais aussi dans le reste de la Roumanie, est celle des « fleurs » (*flori*). Les musicologues ont coutume de considérer ce terme comme un synonyme d'« ornement ». « Fleurir une mélodie » (*a înflori o melodie*) serait ainsi l'« orner », ajouter de petits trilles, mordants ou appoggiatures (entre autres) à une structure par ailleurs simple et épurée. L'équivalence n'est toutefois pas parfaite. Le parler rural dispose d'un mot spécifique pour désigner les ornements et ajouts décoratifs : ce sont des *podoabe* et « décorer » ou « orner » est *a împodobi*. Les objets accrochés aux sapins de Noël, tout comme certains

# LE SIXIÈME SENS

Première melodie

The musical score consists of 14 staves, each labeled with a letter and a number. The staves are arranged in a vertical column. The first staff is labeled A1 and contains the title 'Première melodie'. The subsequent staves are labeled A2, A1, A2, B1, B2, B1, B2, C, B1, B2, D1, D2, and E1. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and bar lines. Some sections of the music are circled with dashed lines, indicating specific passages of interest. The notation is in a standard musical format, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

FIG. 15 — Bătute par Costică (doc. 8). Entourées, quelques ciorăni relevées par ce dernier.

# FABRICANTS D'ÉMOTION

The musical score consists of the following staves and measures:

- E2**: Measures 57 to 61.
- A1**: Measures 61 to 65.
- A2**: Measures 65 to 69.
- B1**: Measures 69 to 73. A dashed circle highlights measures 71-72.
- B2**: Measures 73 to 77. A dashed circle highlights measures 75-76.
- B1**: Measures 77 to 81. A dashed circle highlights measures 79-80.
- B2**: Measures 81 to 85.
- C**: Measures 85 to 89.
- B1**: Measures 89 to 93. A dashed circle highlights measures 91-92.
- B2**: Measures 93 to 97.
- F1**: Measures 97 to 99, labeled "Seconde melodie".
- F2**: Measures 99 to 103.
- F1**: Measures 103 to 107.
- F2**: Measures 107 to 111. A dashed circle highlights measures 109-110.

FIG. 15 — Bătăute par Costică (suite).

# LE SIXIÈME SENS



FIG. 15 — Bătute par Costică (suite).

bijoux, sont des *podoabe*. Mais le mot ne peut désigner les « fleurs » (*flori*) musicales. Comme l'« ornement » des musicologues, *podoabă* implique un ajout. Or « fleurir » la mélodie, la « spéculer » ou en « faire fructifier » la valeur, c'est surtout en développer les ressources latentes.

Le potentiel est déjà là, dans la mélodie que tous les musiciens jouent (ou sont susceptibles de jouer). Certains le voient et tentent de l'exploiter, tandis que les autres non. C'est une question d'imagination, de capacité technique mais aussi de goût et de circonstances. Dans un concours de *folclor* par exemple, il faut éviter les « petites fleurs » et jouer « droit » (ce qu'expliquait N. Andriescu p. 82). Dans un mariage ce sont elles, au contraire, qui « chatouillent » le cœur des auditeurs.

Derrière les *ciorăni* de détail, il y a, par principe, des variantes « normales » ou « droites », qu'il est possible de fredonner. D'après Costică, la mélodie « normale » pour la mes. 31 par exemple est celle de la fig. 16a. Cette normalité ne correspond pas nécessairement à une manière habituelle de jouer. Une telle hypothèse s'effondrerait rapidement sous les doigts des musiciens, tant il est difficile de trouver des *lăutari* suffisamment mauvais pour jouer ces variantes « sans sel » (*fără sare*). La plupart d'entre eux tentent de fleurir la mélodie à ces endroits,



# FABRICANTS D'ÉMOTION



(a) Variante « vraiment normale » selon Costică (mais il ne la joue jamais).



(b) Avec ciorănie.

FIG. 16 — Bătăuș par Costică: partie B1. Seule la variante (b) est effectivement jouée par Costică.

afin d'éviter des vides flagrants ou des banalités pataudes. Les variantes « normales » sont donc, en quelque sorte, ce qu'on pourrait y jouer de pire.

Parmi les différentes « fructifications » possibles, il y a les remplissages fonctionnels — mais sans grâce — et les astuces vraiment élégantes. Les versions de *Sârba de la Buruienest* par Mihai et, respectivement, Costică ont donné un exemple de ce contraste (fig. 11 page 159). En principe, les variantes virtuoses se distinguent par leur manière de se couler dans ce qui existe déjà. Pour les connaisseurs, un musicien vraiment habile s'appuie sur les propriétés contextuelles de la *melodie*, mais ne la surcharge pas d'éléments exogènes. Le jeu est toutefois plus compliqué puisque, par ailleurs, les musiciens disposent d'une grande liberté pour recomposer et adapter les *melodii*.

La *ciorănie* qui « fleurit » est ainsi complémentaire du principe de découpage et recombinaison. Celui-ci manipule des blocs de musique. Celle-là fait pousser des liens dans les interstices, arrondissant les angles et conférant à l'ensemble un caractère inéluctable. Distinctes en théorie, ces deux opérations doivent être menées de front. Si une phrase mélodique aboutit à une tournure qui ne convient pas au jeu en fanfare par exemple, certains préféreront changer toute la phrase, plutôt que la seule tournure en question (voir l'entretien au sujet de *Sârba lui Foflează*, doc. 2 et p. 116).

C'est dans cette attitude spéculatrice que se rejoignent les deux sens de « *ciorănie* » : l'intuition de ce que sera la musique des autres, et l'imagination de ce qu'on pourrait soi-même en faire. Les variations potentielles et les comportements latents demandent, pour être découverts, une même forme d'intelligence. *Ciorani* — « voleurs intelli-

## LE SIXIÈME SENS

gents » — *şmecheri* — « rusés raffinés » — les bons musiciens déduisent et supputent, aussi bien les probabilités du jeu collectif que les possibilités d'un répertoire. Faire « fructifier la valeur du son », « spéculer » ou « fleurir » la ligne mélodique définissent une attitude pour laquelle la forme sonore est, plus qu'un donné, l'indice d'un mouvement, d'une intention enfouie, d'un sens caché qui pourrait être mais n'est pas encore.



## CONCLUSION

LA MUSIQUE des *lăutari* est en constante mutation. Loin des considérations d'authenticité (qui caractérisent plutôt l'idéologie folkloriste) ils se montrent, depuis longtemps, ouverts à l'expérimentation. À l'occasion, des innovations technologiques bouleversent la profession. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce furent les fanfares qui supplantèrent les *tarafuri*, ensembles de dimensions plus réduites, construits autour du violon ; depuis les années 90, les *orchestre*, qui utilisent synthétiseurs et amplificateurs tendent à supplanter les fanfares. Il y eut aussi des changements de clientèle : l'apparition puis la disparition d'une demande institutionnelle (spectacles et événements folkloriques promus par l'administration communiste), l'enrichissement d'une frange de la population tsigane, l'appauvrissement d'une frange de la clientèle roumaine, les concerts à l'étranger depuis 1989...

Pour être importantes, ces transformations n'atteignent pas nécessairement les fondements du métier de *lăutar*. Les Prăjiniens eux-mêmes ne les commentent guère comme des ruptures. Telle qu'ils en parlent, leur activité reste la même en toutes circonstances : produire contre rémunération des formes sonores capables d'agir sur les affects des auditeurs. Entre les techniques et les émotions, la ruse reste ainsi un maillon nécessaire.

### 3. Les déclinaisons de la *ciorănie*

#### *La vérité et ses variantes*

*Ciorănia* et *șmecheria* constituent le centre d'une nébuleuse sémantique où gravitent plusieurs notions voisines. Elle s'étend d'un côté vers l'habileté, en tant que capacité purement technique, dépourvue de toute connotation morale. De l'autre, elle plonge vers l'escroquerie, le vol et la corruption. Dans une troisième direction, elle englobe le génie, l'astuce et l'imagination, qui dépassent la technique ou en remodelent les contours. L'intuition et la prémonition pourraient constituer

une quatrième direction d'expansion, l'élégance et le raffinement une cinquième.

En tsigane comme en roumain, de nombreux termes et expressions permettent de situer précisément ce dont on parle : *abilitate, escrocherie, imaginație, fantezie, intuiție, simț, eleganță, dichiseală...* Mais l'ensemble de ce champ conceptuel peut, aussi bien, être couvert par « *șmecherie* » et « *ciorănie* », dont l'extension est particulièrement malléable. Un bricolage, une idée nouvelle, un téléphone portable dernier cri ou un détournement de fonds peuvent être des *șmecherii*. S'il faut en caractériser la teneur morale, on pourra les décrire comme des *ciorănii*, marquant ainsi une distance réprobatrice ou amusée, proche de l'ironie.

*Șmecheria* et *ciorănia* sont liées à un état morcelé ou « stratifié » de la vérité. Elles ne participent pas tout à fait de cette dernière, sans pourtant relever nécessairement du mensonge. La rumeur villageoise, par exemple, n'est ni vraie ni fausse. Elle s'appuie sur des faits, mais l'essentiel des discussions se concentre sur leur interprétation. « Comment a-t-il/elle agi ? » n'est qu'un préalable. La vraie question est « pourquoi a-t-il/elle agi de la sorte ? ». En principe, on ne peut mentir qu'en rapportant ce qui s'est passé (en l'interprétant, on ne peut guère que se tromper). La pratique montre néanmoins que les faits « bruts » se laissent souvent aménager pour soutenir leur propre interprétation.

La manière dont la rumeur « fleurit » le réel — jusqu'à le réinventer, en fin de compte — n'est pas sans rappeler les « spéculations » et « fructifications » musicales, par lesquelles les musiciens améliorent les *melodii* existantes, jusqu'à en « sortir » de nouvelles. Dans les deux cas, l'imagination commence par un découpage analytique plus ou moins créatif. Quelles sont les *melodii*, les parties, les « bouts » constitutifs de telle performance entendue ? À quelles autres performances est-elle apparentée ? Dans tel conflit, quels sont les partis en présence ? Quels sont leurs mobiles ? De quelles autres mésaventures est-il la conséquence ? En musique comme dans la rumeur, une part d'imagination est nécessaire pour attribuer aux choses une structure (et une seule).

La variation apparaît lorsque les éléments ainsi distingués sont recombinaisonnés. Des *melodii* nouvelles voient le jour à partir de morceaux de musique préexistants ; une histoire anecdotique se développe, dévoilant graduellement des ramifications qui en rappellent d'autres et impliquent, en fin de compte, l'ensemble de la communauté villageoise. Ces réinterprétations ne sont pas mues uniquement par la fantaisie. Il s'agit aussi de convaincre les auditeurs d'adhérer au projet narratif ou musical qu'incarnent, respectivement, les histoires et les mélodies.

## CONCLUSION

Cette efficacité persuasive ne contredit pas nécessairement la vérité. Mais au lieu d'être le socle sur lequel se bâtit le savoir, celle-ci n'en est plus que le résultat. C'est ainsi que les *melodii* existent en tant qu'entités individuelles tout en n'étant, vues sous un autre angle, que des variantes les unes des autres. C'est ainsi que les liens d'amour ou d'inimitié des personnages de la rumeur ne sont, sous un autre angle, que des faux semblants d'hypocrisie. Lorsque plusieurs vérités coexistent de cette manière, *ciorănia* et *șmecheria* deviennent nécessaires.

Les mots français « ruse » et « malice » sont ceux qui préservent le mieux l'épaisseur sémantique des termes roumano-tsiganes. Toutefois, dans le parler des habitants de Zece Prăjini, la « ruse » prend des dimensions auxquelles la langue française n'est guère accoutumée.

### *Une musique commerciale*

Par l'astuce, la maîtrise et l'intuition, la technique musicale se transforme en larmes, en excitation ou en dons magnanimes. Il est rare que les Prăjiniens distinguent, dans leurs commentaires, un mérite purement artistique des *lăutari*, de leur réussite commerciale. Même les musiciens au jeu élitiste (que le « grand public » ne comprend pas) sont réputés gagner beaucoup d'argent s'ils sont bons. Dans le milieu des *lăutari*, il ne semble pas y avoir de place pour des « génies incompris ». Il y a bien des charlatans : des musiciens à succès dont les connaisseurs pensent qu'ils jouent, en fait, mal. Mais cela n'en fait pas vraiment de mauvais *lăutari*. Vendre la musique fait autant partie du métier que la jouer.

Ce que les *lăutari* proposent est donc, clairement, une musique commerciale. Aucune rhétorique de la sincérité ni du partage ne tente de camoufler cet aspect, comme ce peut être le cas dans la variété (qu'elle soit française, roumaine ou « internationale »). Au contraire, *lăutari* et convives mettent en avant le caractère professionnel de leur interaction. On le retrouve notamment dans :

- la posture toujours sobre et immobile des musiciens ;
- leur vocabulaire orienté vers la technique (instruments nommés « outils », jeu solitaire nommé « étude », etc.), de même que les analogies fréquentes entre le métier de *lăutar* et d'autres métiers artisanaux ;
- le paiement par bakchich, souvent ostentatoire ;
- la table séparée à laquelle mangent les musiciens ;
- souvent aussi, le ton sur lequel les convives leur donnent des ordres.

Une multitude d'autres détails plus ou moins anecdotiques résistent à l'impression que les musiciens pourraient communier avec leur auditoire. La pratique donne bien, à l'occasion, des exemples d'interactions plus ambiguës. Les *lăutari* ressentent parfois ce qu'ils jouent comme une expression de leurs sentiments propres. Parfois, les convives marquent respect et admiration à l'égard des musiciens, en leur demandant simplement de jouer ce qu'ils souhaitent et comme ils le veulent. Mais le principe général reste intact : les musiciens travaillent, les convives non ; les premiers apportent un savoir-faire, dont ils usent pour agir sur les émotions des seconds, qui se laissent faire d'autant plus volontiers qu'ils payent, précisément, pour cela.

Dans les faits, cette dichotomie recoupe fréquemment celle entre *Rroma* et *Gaje*. En musique, *rromanes* et *gajicanes* peuvent s'appliquer à :

- des mélodies particulières ;
- des styles adaptés à des auditoires particuliers ;
- des styles liés à l'appartenance ethnique des musiciens.

Ces emplois reposent moins sur une croyance ferme en des particularités ethniques que sur des stéréotypes attribuant à chaque groupe une psychologie et des penchants caractéristiques. En musique, la « tsiganité » tire vers la complication, le mélange, la lenteur, le style alambiqué et les individualités marquantes. La « roumanité », elle, tend vers la simplicité, la vigueur, la pureté archaïque et l'homogénéité stylistique. Le professionnalisme des *lăutari* consiste aussi à se faufiler entre ces différences de goût.

Le fait que la plupart des *lăutari* soient Tsiganes, n'est pas le fruit des seuls aléas de l'histoire. Les stéréotypes associés à cette ethnie par les Roumains majoritaires lui attribuent un penchant « naturel » pour la *șmecherie* et la *ciorănie*. En général, ces aptitudes suscitent plutôt la méfiance ou le mépris. Mais en musique, ce sont des qualités à part entière. Réputés rusés et manipulateurs, les Tsiganes passent pour être particulièrement doués, non tant pour la musique (dont ils n'ont guère le monopole) mais pour le métier de *lăutar*.

#### 4. Une musicologie populaire ?

Il serait difficile de considérer Zece Prăjini comme un « échantillon représentatif ». Une telle concentration de *Rroma* musiciens est plutôt rare dans le reste de la Roumanie. D'un autre côté, Zece Prăjini n'est pas non plus un village autarcique. Les Prăjiniens jouent, écoutent et

## CONCLUSION

commentent une musique qui se joue aussi ailleurs, dans la région, en Roumanie dans les Balkans et au delà. Ils ont des contacts fréquents avec d'autres *lăutari*, qui jouent dans des conditions en apparence très différentes: salariés de bars et restaurants, voyageant avec les groupes de « musiques du monde », spécialisés dans telle musique des faubourgs bucarestois... Par ailleurs, même s'ils ne s'estiment pas nécessairement solidaires des autres *Rroma*, ils partagent avec eux la conscience, en partie imposée par les majoritaires, de constituer une minorité. Malgré des particularismes certains, Zece Prăjini n'est donc pas une « exception culturelle ». Les opinions et analyses des Prăjiniens peuvent d'ailleurs trouver des échos ailleurs dans le monde, notamment celles qui concernent le professionnalisme, la logique de la virtuosité, ou le rapport entre efficacité émotionnelle et (im)moralité.

Au sein de la région moldave, Zece Prăjini peut être considéré comme un village de musicologues. La métaphore a pour limite évidente le fait que les Prăjiniens n'utilisent presque aucun des concepts et méthodes de ce qui s'appelle « musicologie » dans les pays d'Europe de l'Ouest. L'une des principales lignes de faille entre les deux approches est que celle des Prăjiniens ne dissocie jamais totalement la musique de ceux qui la font. On parle par exemple moins des « règles » de l'harmonie que de la manière (bonne ou mauvaise) qu'a tel musicien d'accompagner les autres. Lorsqu'on nomme les mélodies, c'est en les associant à des lieux, des personnes ou à des circonstances, et les noms changent donc souvent pour s'adapter au savoir partagé des interlocuteurs. Dans l'ensemble, l'identité des formes sonores est relativement indépendante des étiquettes linguistiques qu'on leur accole.

Et pourtant, on parle beaucoup de musique dans le village, et même de « la » musique (ni les Prăjiniens ni les autres *lăutari* n'ayant l'habitude d'employer ce mot au pluriel). Cette musicologie populaire s'intéresse d'abord à la pragmatique. Elle repose, de fait, sur la psychologie et la sociologie des Prăjiniens. Ce n'est qu'ensuite (et parfois) qu'elle considère des « textes » musicaux abstraits.

À première vue, le savoir des *lăutari* ne semble donc fait que d'anecdotes, portant sur des individus, des variantes et des circonstances particulières. On n'y trouve ni théories ni méthodes formalisées. Mais à y regarder de plus près, des notions généralistes existent et structurent la manière dont ils envisagent la musique, surtout dans ses aspects performatifs. La « ruse » (*șmecheria*) et la « malice » (*ciorănia*) en sont des exemples. Elles s'appliquent aussi bien à des structures précises, des faits et gestes concrets, qu'à une attitude ou une aptitude générales.



#### FABRICANTS D'ÉMOTION

Ailleurs, à d'autres époques, on les a vues impliquées dans les stratégies militaires (Sun Tzu 1972), les leurres rhétoriques des sophistes, les roueries d'Ulysse (Détienne et Vernant 1974), l'efficacité des sages chinois (Jullien 2005), les astuces par lesquelles les khalifes jugeaient avec équité dans les affaires difficiles (Khawam 1976) ou les tactiques de camouflage des plantes et poissons (Certeau 1980 : 12, 22). Une certaine intelligence du détour unit ces différents domaines d'application. Parmi les multiples manifestations de la ruse, les musiciens professionnels moldaves se montrent, eux, particulièrement attentifs aux liens qu'elle entretient avec l'émotion, le plaisir, et peut-être la beauté.

## RÉFÉRENCES CITÉES

- ACADEMIA ROMÂNĂ (dir.)  
 1998 *Dicționarul explicativ al limbii române* (Bucarest : Univers Enciclopedic), 2<sup>e</sup> éd.
- ACHIM, Viorel  
 1998 *Țigarii în istoria României* (Bucarest : Editura enciclopedică). Comporte un résumé en anglais.
- AKRICH, Madeleine  
 1994 Comment sortir de la dichotomie technique/société, in B. Latour et P. Lemonnier (dir.), *De la préhistoire aux missiles balistiques. Présentation de diverses sociologies de la technique* (Paris : La découverte) : 105-131.
- AROM, Simha  
 1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*.
- BAKHTINE, Mikhaïl  
 1970 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard).
- BARTH, Frederik  
 1969 *Ethnic Groups and Boundaries* (Boston : Little Brown).
- BARTÓK, Béla  
 1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Munich : Drei Maskenverlag).  
 1931 *Hungarian Folk Music* (Londres/Oxford : Oxford University Press/Humphrey Milford).  
 1935 *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)* (Vienne : Universal Edition).  
 1978 *Yugoslav Folk Music* (Albany : State University of New York Press). B. Suchoff (éd.). Manuscrit achevé en février 1943.  
 1993 *Hungarian Folk Songs: Complete collection* (Budapest : Akadémiai Kiado).
- BEISSINGER, Margaret  
 2001 Occupation and Ethnicity : Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania, *Slavic Review*, 60 (1) : 24-49.
- BERCÉ, Yves-Marie  
 1976 *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris : Hachette).

# FABRICANTS D'ÉMOTION

- BIGAND, Emmanuel  
 1997 La perception des structures musicales, Note de synthèse soumise à l'appui d'une demande d'habilitation à diriger des recherches, tome I.
- BOIA, Lucian  
 1990 *Două secole de mitologie națională* (Bucarest: Humanitas).  
 1997 *Istorie și mit în conștiința românească* (Bucarest: Humanitas).
- BOUËT, Jacques, LORTAT-JACOB, Bernard et RĂDULESCU, Speranța  
 2002 *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie.*, coll. Hommes et musiques (Nanterre: Société d'ethnologie).
- BRĂILOIU, Constantin  
 1949 Le folklore musical, in Brăiloiu (1973). Publié initialement dans *Musica aeterna*, Zurich: M.S. Metz.  
 1959 Réflexions sur la création musicale collective, in Brăiloiu (1973). Publié initialement dans *Diogenes*, n° 25, Paris: Gallimard.  
 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie* (Minkoff Reprint). Textes réunis et préfacés par G. Rouget.
- CERTEAU, Michel DE  
 1980 *L'invention du quotidien* (Christian Bourgeois Éditeur).
- CLAUSEWITZ, Carl VON  
 1886 *Théorie de la grande guerre* (Paris: Librairie militaire).  
 Consultable sur <http://fr.wikisource.org/> ainsi que sur <http://gallica.bnf.fr>.
- DELAPORTE, Hélène  
 2001 *Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Epire*, mémoire de DEA, Université Paris X-Nanterre.
- DJUVARA, Neagu  
 2002 *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne* (Bucarest: Humanitas).
- DOMOKOS, Maria  
 1982 Bartók's System zum Ordnen der Volksmusik, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 (3-4): 315-326.
- DÉTIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre  
 1974 *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs* (Paris: Flammarion).
- ENGLAND, Nicholas, GARFIAS, Robert, KOLINSKI, Mieczyslaw, LIST, George, RHODES, Willard et SEEGER, Charles  
 1964 Symposium on Transcription and Analysis: a Hukwe Song With Musical Bow, *Ethnomusicology*, 8 (3): 223-277.
- FORMOSO, Bernard  
 1986 *Tsiganes et sédentaires: la reproduction culturelle d'une société* (Paris: L'Harmattan).

# RÉFÉRENCES CITÉES

- GELL, Alfred  
 1988 Technology and Magic, *Anthropology Today*, 4 (2) : 6-9.  
 1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in J. Coote et A. Shelton (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics* (Oxford : Clarendon Press) : 40-63.  
 1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford : Clarendon Press).
- GUIGNARD, Michel  
 2005 *Musique, honneur et plaisir au Sahara* (Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner).
- JULIEN, François  
 2002 *Traité de l'efficacité* (Paris : Le Livre de Poche).  
 2005 *Conférence sur l'efficacité* (Paris : Presses universitaires de France).
- KERTESZ-WILKINSON, Irèn  
 2005 Nomadisme et musique : le cas des Tziganes, in J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, t. 3 – « Musiques et cultures » (Paris : Actes Sud/Cité de la Musique) : 796-822.  
 1997 *The Fair is Ahead of Me. Individual Creativity and Social Contexts in the Performances of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song* (Budapest : Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences).
- KHAWAM, René R. (dir.)  
 1976 *Le livre des ruses. La stratégie politique des Arabes* (Paris : Phébus). Traduction et introduction (p. 9-18) par René R. Khawam.
- KOVACS, Sandor  
 1993 *B. Bartók : Hungarian folk songs. Complete collection*, chap. The Bartók System of Hungarian Folk Music (Budapest : Akadémiai Kiado), 11-155.
- LATOUR, Bruno  
 1996 *Petites leçons de sociologie des sciences* (Paris : La découverte).
- LOGEAY, Fanny  
 2004 *Zece Prăjini, un nombril du monde. Résurgences fanfaresques dans un village tsigane de Moldavie roumaine*, mémoire de DEA, Université Lyon II.
- LORTAT-JACOB, Bernard  
 1987 Improvisation : le modèle et ses réalisations, in B. Lortat-Jacob (dir.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, (Paris : selaf) : 45-59.  
 1994 *Musiques en fête*, coll. Hommes et musiques (Nanterre : Société d'ethnologie).  
 1995 Le champ expérimental : Dictée musicale à Baia Mare (Roumanie), in V. Dehoux, S. Fűrnis, S. Le Bomin, É. Olivier, H. Rivière et F. Voisin (dir.), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines (textes offerts à Simha Arom)* (Paris : Peeters) : 339-364.  
 1998 *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne* (Paris : Éditions du Cerf).

# FABRICANTS D'ÉMOTION

- MOUNIN, Georges  
1970 *Introduction à la sémiologie* (Paris: Éditions de minuit).
- NATTIEZ, Jean-Jacques  
1987 *Musicologie générale et sémiologie* (Paris: Christian Bourgois Éditeur).
- NETTL, Bruno  
1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Chicago: University of Illinois Press.).
- PASQUALINO, Caterina  
2002 *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie* (Paris: CNRS éditions).
- PERRUCHET, Pierre et NICOLAS, Serge  
1998 L'apprentissage implicite: un débat théorique, *Psychologie française*, 43 (1): 13-25.
- PETTAN, Svanibor  
1996 Selling Music, Rom Musicians and the Music Market in Kosovo, in U. Hemetek (dir.), *Echo der Vielfalt: Traditionelle Musik von Minderheitethnischen Gruppen/Echoes of Diversity: Traditional music of Ethnic Groups-Minorities* (Vienne: Böhlau), 233-243.  
2001 Encounter with «The Others from Within»: The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia, *The World of Music*, 43 (2+3): 119-137.  
2002 *Roma muzsikuskok koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás/Rom Musicians in Kosovo: Interaction and Creativity* (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences). Édition bilingue hongrois/anglais.
- PIASERE, Leonardo  
1985 *Mare Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane* (Paris: Études et documents balkaniques et méditerranéens).
- PRIETO, Luis J.  
1973 *Le Langage*, chap. La sémiologie, *Encyclopédie de la Pléiade* (Paris: Gallimard).
- RICE, Timothy  
1994 *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music* (Chicago and London: University of Chicago Press).
- RUWET, Nicolas  
1966 Méthodes d'analyse en musicologie, *Revue belge de musicologie*, 20 (1-4): 65-90. Republié dans Ruwet (1972): 100-134.
- RĂDULESCU, Speranța  
1990 *Cântecul. Tipologie muzicală. I. Transilvania meridională* (Bucarest: Editura Muzicală). Comporte un résumé en français.  
2002 *Peisaje muzicale în România secolului XX* (Bucarest: Editura muzicală).  
2004 *Taifasuri despre muzica țigănească [Chats about Gypsy music]* (Bucarest: Paideia). Comporte un résumé en anglais.

# RÉFÉRENCES CITÉES

- SILVERMAN, Carol  
1988 Negotiating "Gypsiness": Strategy in context, *The Journal of American Folklore*, 101 (401): 261-275.
- STAHL, Paul H.  
2000 *Triburi si sate din sud-estul Europei, Structuri sociale, structuri magice si religioase* (Bucarest: Paideia).
- STEWART, Michael  
1989a La fraternité dans le chant: l'expérience des Rom hongrois, in P. Williams (dir.), *Actes du colloque pour le trentième anniversaire des Études Tsiganes* (Paris: Études Tsiganes — Syros alternatives): 497-513.  
1989b « True Speech »: Song and the Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community, *Man*, 24 (1): 79-102.  
1997 *The Time of the Gypsies* (Oxford and Boulder: Westview Press).
- STOICHITA, Victor A.  
2001 Béla Bartók: aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique, *Analyse musicale*, (41): 55-65.  
2007 *L'art de la feinte. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, thèse de doctorat, Université Paris X-Nanterre. Sous la direction de B. Lortat-Jacob.
- STOICHITA, Victor I. et CODERCH, Anna-Maria  
1999 *Goya. The Last Carnival* (Londres: Reaktion Books).
- SUN T'ZU  
1972 *L'art de la guerre* (Paris: Flammarion).
- THIESSE, Anne-Marie  
1999 *La création des identités nationales Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Univers historique (Paris: Seuil).
- VARGYAS, Lajos  
1999 *Egy felvidéki falu zenei világa - Aj, 1940/The musical World of a Hungarian Village - Aj, 1940* (Budapest: Planétas). Édition bilingue. Première parution en 1944.
- VIDAL, Denis  
1993 Le prix de la confiance, *Terrain*, (21): 9-32.  
[www.terrain.revues.org/document3068.html](http://www.terrain.revues.org/document3068.html)
- WILLIAMS, Patrick  
1984 *Une cérémonie de fiançailles chez les Rom de Paris* (Paris: L'Harmattan/Selaf).  
1993 *Nous, on n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les manouches* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme).
- WITTGENSTEIN, Ludwig  
1961 *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, chap. Investigations philosophiques (Paris: Gallimard), 109-364. Texte achevé en 1945.

## FABRICANTS D'ÉMOTION

### *Sources discographiques*

- « Besame mucho », composé par Consuelo Velazquez, interprété par Fapy Lafertin & le jazz, album *Swing Guitars* (violon : Steve Elthworth), Auto-production, LJFL 1.
- « Careless whispers », George Michael, version 1984, Epic A4603.
- « Dark Eyes », sur l'album *For musicians only*, Stan Gets, Dizzie Gillespie, John Lewis. Verve, B00000478F.
- *Fanfăre paysanne de Zece Prăjini*, Buda Records (coll. Musique du monde), 92655-2. Avec un livret par Speranța Rădulescu.
- *Fanfara Speranța, vol. 1 - 6*. Studio Alidor, Roman (Roumanie) parus entre 2001 et 2006.
- *Fanfăres paysannes de Zece Prăjini*, Musée du paysan roumain – Ethnophonie, CD002. Avec un livret par Speranța Rădulescu.
- *Juniorii Lalaru*, cassette, s.c. "Alidor Com" S.R.L. Roman.
- *Nunta vol. 1. Melodii Populare Instrumentale*, par Formația « Juniorii », s.c. « Alidor Com » S.R.L. Roman.
- « Sârba de la Bârlad », par Florin Tărăță, album *Florin Tărăță și invitații săi*, s.c. « Spiros » S.R.L. Galați.
- « Singur și Plâng », par Adi de Vito (aussi connu comme Adrian copilu Minune), sur l'album *1001 de nopți... albe, vol. 4*, Nova Music Entertainment.

## INDEX DES DOCUMENTS

Le DVD encarté dans cet ouvrage comprend des documents de trois types : interactifs, audio et vidéo. Ils peuvent être lus à partir de l'index intitulé *index.html*, à la racine du DVD. Celui-ci s'ouvre comme une page web classique dans le navigateur internet configuré sur l'ordinateur (Microsoft Internet Explorer, Mozilla Firefox, etc.). Leur lecture nécessite Adobe Flash Player version 9 ou ultérieure. Les documents sont également accessibles individuellement à partir du dossier *documents*. Des codecs supplémentaires et/ou une configuration particulière de votre ordinateur peuvent être requis pour lire les documents de cette manière.

### *Documents interactifs*

1. *Ca la Ușa Cortului – Bătuta de la Suceava – Bătuta de Dagâta*.  
Trois airs par la fanfare de Costică, illustrant une manière de structurer les performances en combinant des motifs.
  - *Ca la Ușa Cortului* figure à la page 13 du disque *Fanfara Speranța, vol. 2*.
  - *Bătuta de la Suceava* est à la 4<sup>e</sup> page du même disque.
  - *Bătuta de Dagâta* est la page 7 du disque *Fanfara paysanne de Zece Prăjini*.NOTE : L'exemple 18 présente une performance de ce genre (semblable à *Ca la Ușa Cortului*, en l'occurrence) filmée durant une fête.
2. *Sârba lui Fofleaza–Sârba lui Didic (1)*.  
Deux *sârbe*, l'une par la fanfare de Costică, l'autre par Didic. L'exemple illustre l'adaptation d'une mélodie en deux variantes, dont aucune n'est vraiment « première » par rapport à l'autre.
  - *Sârba lui Foflează* apparaît en deux versions, l'une enregistrée sur le disque *Fanfara Speranța vol. 3* (page 1), l'autre enregistrée par moi à l'été 2003 lors du *hram* (fête de saint-patron) de Buruienesti.



- *Sârba lui Didic* figure elle aussi en deux versions : l'une enregistrée en studio (par Doru Ciobanu) avec une micro-fanfare « expérimentale », l'autre jouée par Didic avec une *orchestră* lors du mariage de Corici, à Zece Prăjini (enregistrement personnel).
- NOTE : Cette *sârbă* n'a aucun rapport avec l'autre *Sârba lui Didic* (ci-dessous, doc. 3). Didic s'est « attribué » chacune des deux mélodies, mais à des moments différents.
- 3. Histoire d'une *bătută*, d'une *sârbă* et de trois *lăutari*.  
Didic affirme reprendre une *bătută* de Tâgâdâm pour en faire une *sârbă*. Quelques mois plus tard, il s'avère que Florin Tărăța joue la même mélodie sous le nom de *Sârba de la Bârlad*. Il est impossible de savoir lequel des deux musiciens l'a jouée en premier.
  - *Bătuta lui Tâgâdâm* fut jouée par Tâgâdâm lors d'un mariage à Zece Prăjini, et enregistrée par Mihai.
  - J'enregistrai *Sârba lui Didic* lors d'une répétition avec une micro-fanfare « expérimentale ». Celle-ci se forma durant un après-midi d'ennui et ne subsista pas au-delà. Des micro-fanfares de compositions diverses, jouent cependant parfois, à certains moments des fêtes de mariage ou au porte-à-porte, lors des fêtes calendaires (Pâques et Nouvel An principalement). Une variante de cette mélodie, filmée durant un mariage, est présentée à l'exemple 20.
  - J'enregistrai la *horă* que Didic joua brièvement avant de sortir sa *sârbă* (première page de l'exemple) lors d'un mariage à Dumești. Voir aussi séquence vidéo, doc. 19.
  - *Sârba de la Bârlad* est la plage 1 du disque *Florin Tărăța și invitații săi*.
- 4. *Rusasca lui Costică – Floare de Mălin*.  
Deux variantes de « la même mélodie » (d'après Costică). L'original ayant servi de modèle à l'une et à l'autre est inconnu (une chanson du Banat, d'après Costică). Dans la performance chantée, la *riturnelă* se reconnaît aisément : le chant cesse et les instruments mélodiques (violon ou flûte) prennent le relais. Dans la performance de fanfare, aucune alternance instrumentale ne signale ce moment particulier.
  - *Rusasca lui Costică* provient du disque *Fanfăres Paysannes de Moldavie* (page 14).
  - *Floare de Mălin* a été enregistré par moi lors d'un mariage à

## INDEX DES DOCUMENTS

- côté d'Olteni. Je lui donne ce nom d'après le premier vers du refrain.
5. *Sârba lui Didic, Adi, Consuelo, George. . . Et finalement Beni.*  
Didic joue une *sârba*, qu'il estime « sortie » d'un *bluz* d'Adi de Vito. Ce *bluz* ressemble lui-même beaucoup à *Besame Mucho* de Consuelo Velazquez, et à *Careless Whispers* de George Michael. Didic arrêta de jouer cette *sârba*, après que Beni l'eut exécutée avec brio, lors d'un bal dans le village.  
– La *sârba* de Didic a été enregistrée par ce dernier, pour un disque promotionnel (non commercialisé).  
– *Sunt singur și plâng* figure, entre autres, sur *1001 de nopți... albe, vol. 4* (Nova Music Entertainment).  
– « *Careless Whispers* » est paru initialement en 45 tours (Epic).  
– La *sârba* jouée par Beni au saxophone (et Didic au synthétiseur) a été enregistrée par David Brossier lors d'un bal à Zece Prăjini.
  6. *Hora de la Re.*  
Par la fanfare de Costică, plage 6 du disque *Fanfares paysannes de Moldavie*. Illustre la décomposition des mélodies en parties, dont le mètre est parfois élastique.
  7. *Hora de la Botoșani.*  
Par la fanfare de Costică, plage 15 du disque *Fanfares paysannes de Moldavie*.
  8. Suite à danser avec *ciorăanii*.  
Suite de *bătute*, avec Costică est au saxophone, Cipi au synthétiseur et Petronel à la batterie. Enregistré par moi durant un mariage. En réécoutant l'enregistrement, Costică releva plusieurs « malices ».
  9. *Bătuta de la Târniță.*  
Le document permet de suivre une « malice » au sein de cette mélodie de virtuosité. La version instrumentale fut jouée par Costică et quelques membres de sa fanfare, pour un enregistrement que nous destinions à un disque promotionnel. Quelque temps plus tard, alors que nous discutons dans sa cuisine, Costică (aidé un peu par Didic) fredonna la même mélodie et en commenta un détail qu'il qualifia de *ciorănie*.
  10. À la roumaine / à la tsigane (en fanfare)  
Le document permet de comparer deux versions de la même mélodie, jouée en fanfare.  
– La version « à la roumaine » (*gajicanes*) provient du disque

*Anuța Săcneanca cu Fanfara Speranța*, édité au studio Alidor de Roman pour le « grand public ».

- La version « à la tsigane » (*rromanes*) fut jouée durant un mariage à Zece Prăjini. Ce sont les mêmes musiciens, à l'exception des *bași* (gros tubas) et de l'*ifon* (petit tuba mélodique), qui avait été invité pour l'occasion. Enregistrement personnel.
- 11. À la roumaine / à la tsigane (en *orchestra*)  
Le document permet de comparer deux versions de la même mélodie, jouée en *orchestra*. Le saxophoniste est Florin Tărăță.  
– La version *gajicanes* fut enregistrée durant une fête non identifiée. Le son fut probablement pris depuis la table de mixage (on entend parfois les cris des danseurs, repris par le microphone du saxophoniste). La cassette circule, depuis, parmi les *lăutari*, mais plus personne ne se souvient de son origine. Le style est clairement *gajicano*.  
– La version *rromanes* fut enregistrée durant un baptême à Zece Prăjini. Enregistrement personnel.

#### Documents audio

- 12. *Sârba Lacrimii*.  
Par Juniorii Lalaru, plage 7 de la face B de leur cassette. La pochette donne pour titre *Hora lacrimii* (« la *horă* de la larme »). L'appellation « *horă* » résulte probablement d'une erreur typographique (il s'agit, à l'évidence, d'une *sârba*). La « larme » est cependant cohérente avec l'ambiance du morceau. À côté du titre, entre parenthèses, la mélodie est dédiée « à la mémoire de Daniel » (*în memoria lui Daniel*).]
- 13. Formules d'amorce.  
Montage visant à illustrer quelques manières usuelles d'entamer une performance.
- 14. Formules de coupure.  
Illustre quelques formules habituelles pour « couper » (T. : *te cines*) l'exécution.
- 15. *Sârba de la Buruienesti*.  
Une *sârba* jouée mainte fois lors du *hram* de Buruienesti à l'été 2003. Enregistrement personnel.  
Le document présente également une variante fredonnée par

## INDEX DES DOCUMENTS

Didic et Costică, où ce dernier explique une « malice » dans l'arrangement d'ensemble.

16. *Horă à écouter* (extrait).  
Jouée par la fanfare de Costică (avec, en invité, l'*ifonist* Maricel) lors d'un mariage à Zece Prăjini. L'exemple illustre particulièrement les « articulations » des instruments harmoniques. Enregistrement personnel.
17. « Pour ceux qui croient qu'ils ont de l'argent... »  
*Manea* chantée par Cristi Nucă dans un mariage à Iași. Les paroles de cette chanson sont transcrites et traduites dans le texte principal (p. 66).

### *Documents filmés*

18. *Ca la Ușa Cortului*.  
Bătută filmée par moi en 2004, durant le *hram* (fête de saint-patron) de Buruienești. Une autre version de cette pièce apparaît dans le doc. 1.
19. *Hora lui Didic–Tâgâdâm*.  
J'ai filmé cette séquence durant un mariage à Dumești. La bande sonore de cet enregistrement apparaît dans le doc. 3. On remarquera que les convives dansent ici une *sârbă*, alors que les musiciens jouent une *horă* (la même mélodie, jouée « vraiment » en *sârbă*, peut être écoutée doc. 3). De telles confusions sont fréquentes et personne ne semble s'en soucier.
20. *La nuntă de om bogat, Sârba lui Didic–Tâgâdâm*.  
J'ai filmé cette séquence dans le même mariage que le doc. 19. Elle commence avec une *sârbă* connue (à l'époque) sous le nom de *La nuntă de om bogat* (« Au mariage de l'homme riche »). Didic enchaîne ensuite avec une autre *sârbă* qu'il estimait être « la sienne ». L'histoire de cette mélodie est discutée en détail dans le doc. 3. Des convives protestent mais il continue de jouer cette *sârbă*, jusqu'au moment où il doit s'interrompre (des invités arrivent et il faut leur jouer leur *marș*). Les pressions des quelques convives mécontents l'obligent à reprendre ensuite *La nuntă de om bogat*. Didic obtempère mais donne libre cours à son énervement dans les premières mesures de la nouvelle performance, en juxtaposant variation sur variation.

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

21. Danse à Zece Prăjini.  
Courte séquence dansée lors d'un mariage à Zece Prăjini. Les danseurs sont pour la plupart *Rroma*, à l'exception d'une *Gaji*, qui apparaît dans la chaîne vers le milieu de l'exemple.
22. Mariage à Iugani, 07 : 52.
23. Mariage à Iugani, 08 : 43.
24. Mariage à Iugani, 09 : 02.
25. Mariage à Iugani, 09 : 47.
26. Mariage à Iugani, 11 : 34.
27. Mariage à Iugani, 12 : 03.
28. Mariage à Iugani, 19 : 50.
29. Mariage à Iugani, 23 : 02.
30. Mariage à Iugani, 23 : 43.
31. Mariage à Iugani, 00 : 50.
32. Mariage à Iugani, 02 : 41.
33. Mariage à Iugani, 02 : 53.

## GUIDE D'ÉCOUTE

CE GUIDE décrit brièvement l'organisation des deux formations dans lesquelles jouent les *lăutari* moldaves : les fanfares et les *orchestre*. Il répertorie ensuite les principaux genres musicaux, tels que les distinguent les professionnels de la région.

### *Ensembles instrumentaux*

#### *Fanfares*

Les fanfares sont organisées en deux sections principales : *melodia* et *armonia*. *Melodia* se charge de la ligne mélodique, et comprend :

1. les *trompete*,
2. les *clarineți*,
3. (éventuellement) un *saxofon*,
4. (éventuellement) un petit tuba, nommé *ifon*.

*Armonia* a un rôle harmonique mais également rythmique. Elle comprend :

1. les *bași* (gros tubas, l'un en *fa*, l'autre en *si b*) ; ils jouent à l'octave, surtout sur le temps ;
2. les *baritoni* (petits tubas, de même tonalité mais dont l'un a, en principe, un pavillon un peu plus évasé que l'autre) ; ils jouent à une tierce ou une quinte d'intervalle, surtout sur les contretemps.
3. (éventuellement) une *dobă* (« tambour »), grosse caisse munie d'une cymbale. Son rythme reprend, de manière plus ou moins libre, soit celui joué par les *bași* et les *baritoni*, soit celui des pas de danse.

## « Orchestre »

On parle également de *melodia* et *armonia* pour les différentes sections d'une *orchestră*. Dans ce cas la *melodia* typique comprend :

1. un *gurist* ou une *guristă* (de *gură*, la bouche ; en traduction littérale, ce serait « un/une bouchiste »). Ces chanteurs sont parfois des spécialistes, que les Prăjiniens embauchent ailleurs (il n'y en a aucun en ce moment dans le village<sup>1</sup>. Parfois, ce sont des instrumentistes qui abandonnent provisoirement leur instrument, le temps de quelques chansons ;
2. un ou deux instruments mélodiques (saxophone et/ou trompette et/ou clarinette).

L'*armonia* est constituée de :

1. une *clapă* (littéralement une « touche »), *i.e.* un synthétiseur ; celui qui en joue est un *clapist* (un « touchiste » donc)<sup>2</sup>. La *clapă* a le plus souvent un rôle harmonique, la main gauche jouant une ligne de basse et la droite, des accords en contretemps ;
2. (éventuellement) une *tobă* (« tambour ») ; le terme est presque le même que pour une fanfare mais ici, il désigne un set de batterie comprenant grosse caisse, charleston, caisse claire et cymbales. On demande au batteur de limiter ses variations et d'être « stable » (*stabil*). Paradoxalement, alors que son instrument est plus complexe et offre plus de sonorités, son jeu est donc moins libre que ne l'est celui de la grosse caisse dans une fanfare. Les batteurs d'*orchestra* se laissent parfaitement remplacer par une boîte à rythmes électronique (celle d'un synthétiseur par exemple). Pour les enregistrements commerciaux, ce sont toujours des machines qui assurent l'accompagnement percussif ;
3. (éventuellement) un *acordeon*.

En *orchestră* comme en fanfare, *melodia* est première et *armonia* doit la suivre. La performance commence et s'arrête au signal donné par l'un des instruments mélodiques, ce sont eux qui décident de

1. Les Roumains, qui constituent l'essentiel de la clientèle des Prăjiniens, semblent préférer des chanteurs roumains ou alors, des Tsiganes dont on peut oublier qu'ils le sont (plutôt blancs de peau par exemple). Delaporte 2001 note une préférence similaire dans les fêtes patronales des Grecs d'Épire. Par ailleurs, les commanditaires habituels des Prăjiniens, semblent préférer les chanteuses, si possible attrayantes physiquement. Il n'est même pas question qu'une femme de Zece Prăjini puisse chanter dans ces conditions ambiguës.

2. Parfois, on appelle le synthétiseur une *orgă* (un « orgue », implicitement électrique). Il est en revanche rare d'entendre appeler celui qui en joue un *organist*, comme le voudrait une stricte logique linguistique.

changer de mélodie en cours de route et d'introduire, éventuellement, des modulations.

*Principaux genres joués par les lăutari de Zece Prăjini*

Dans cet ouvrage, le mot « genre » désigne ces catégories que les Prăjiniens appellent *horă*, *sârbă*, *vals*, *polcă*... On les distingue par la conjonction de deux critères principaux : le rythme et le tempo d'exécution. Les genres ne classent pas les *melodii* en tant que telles, mais uniquement la manière dont elles sont jouées. On peut, par exemple, jouer la même *mélodie* en *horă*, *sârbă* ou *bătută*. Le chapitre vi illustre cette fluidité. Les genres sont surtout des styles de performance, auxquels correspondent (de façon approximative au demeurant), des types de danse. La plupart des performances peuvent comporter des paroles chantées ou criées, sans que cela en affecte le genre.

Il y a quatre genres perçus comme « traditionnels » et « moldaves » : *horă*, *sârbă*, *bătută* et *rusască*. Les *manele* (pl. de *manea*) et les *bluzuri* (pl. de *bluz*) sont quant à eux rattachés au monde des discothèques et à l'ouverture médiatique de l'après-1989. Enfin, un nombre non négligeable d'autres mélodies ne rentrent dans aucune de ces catégories : certains genres sont un peu désuets (*valsuri*, *fox-troturi*, *romante*...), d'autres sont restreints à des occasions particulières (c'est le cas des « marches » — *marșuri*), d'autres sont encore mal identifiés (l'*ethno-pop* par exemple : mélange de disco et de mélodies folkloriques)... L'énumération qui suit n'est donc pas exhaustive.

**HORĂ (PL. HORE)** Mètre binaire et tempo plutôt lent. Se danse en chaîne ou en couples (cf. fig. 17 et 18 page suivante). Le nom est utilisé de façon constante dans presque toute la Roumanie.

**SÂRBĂ (PL. SÂRBE)** Tempo un peu plus rapide que la *horă* et mesure à quatre temps, en principe ternaires (12/8). Toutefois, seules les *orchestre* respectent entièrement ce principe. En fanfare, les tubas et la grosse caisse marquent un accompagnement clairement binaire, tandis que la mélodie oscille entre des groupements ternaires et binaires. Dans l'ensemble, à la jonction du tempo moyen et des groupes mélodiques plutôt ternaires, les auditeurs s'y trompent rarement<sup>3</sup>.

3. Cela peut cependant arriver. Parfois les convives adoptent le pas de la *sârbă* sur ce que les musiciens considèrent comme une *horă* ou une *bătută* (c'est le cas dans notre doc. 19). Les *lăutari*, n'attachent aucune importance à ce genre de malentendu.



# FABRICANTS D'ÉMOTION



FIG. 17 — Pas de danse en chaîne de la horă. L'une des deux mesures s'exécute en avançant, l'autre en reculant. Les danseurs forment un cercle fermé, qui tourne lentement au fil des allées et venues. L'astérisque signale un déhanchement, un simple repos ou une figure plus ou moins originale (chaque danseur a le choix).

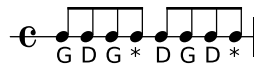


FIG. 18 — Pas de danse en couples, pour la horă, la bătuță ou la rusască (seule la vitesse change). L'astérisque signale, comme à la fig. 17 un déhanchement, un temps de repos ou une figure (taper du pied par exemple).



FIG. 19 — Pas de danse en couples, pour la sâră. Les Prăjiniens considèrent ce pas comme une variante de celui de la figure précédente.



FIG. 20 — Pas de danse en chaîne de la sâră. La séquence chorégraphique occupe six temps. Son premier pas ne coïncide donc avec le premier temps musical que toutes les trois mesures. On notera aussi que, comme les phrases mélodiques se déploient généralement sur quatre mesures, le début de la séquence dansée ne coïncide avec celui de la phrase musicale que toutes les trois phrases (soit quatre séquences dansées).

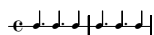
## GUIDE D'ÉCOUTE

J'ai transcrit ces mélodies dans une mesure 12/8, ce qui implique un groupage ternaire des durées. J'ai donc fait abstraction de la spécificité du jeu en fanfare, en espérant ainsi faciliter la comparaison des différentes variantes d'une même mélodie.

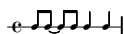
À *horă* et *sârbă*, on peut appliquer les épithètes « *lăutărească* » (litt. « des *lăutari* » ) et « *de ascultare* » (« à écouter »). *Lăutărească* indique que le morceau est particulièrement fin et compliqué, dans cet état d'esprit particulier qui qualifie la *muzică lăutărească* en général (voir chapitre v). *De ascultare* signifie que le tempo est vraiment lent et que le pièce ne se prête pas à la danse. C'est ce qu'on joue, par exemple, lorsque les convives d'un mariage sont à table et mangent.

**BĂTUTĂ (PL. BĂTUTE), RUSASCĂ (PL. RUSEȘTI)** Les *bătute* sont plus rapides que les *sârbe*, et leur mètre est clairement binaire, comme celui des *hore*. Les *rusești* sont, en principe, encore plus rapides que les *bătute*. Toutefois, comme les Prăjiniens ont l'habitude de jouer, de toute façon, très vite, eux-mêmes ne s'accordent pas toujours sur cette distinction pour leurs propres performances (un musicien peut dire qu'il a joué une *bătută* et, une semaine plus tard, en réécoutant l'enregistrement, que c'était une *rusască*). Au-delà de la différence de tempo, les mélodies plus simples tendent à être rangées parmi les *rusești*, tandis que les plus compliquées tendent à être appelées *bătute*.

**MANEA (PL. MANELE)** Les *manele* constituent un genre devenu très populaire après 1989, surtout chez les plus jeunes. Elles sont caractérisées par le rythme



ou



D'après les musiciens, on ne jouait guère de *manele* à Zece Prăjini avant 1989. Il y avait en revanche des « *fox-trot* », sur le même rythme. Les *manele* sont parfois appelées aussi *orientale* ou *turcești*. Pour une frange significative des Roumains, ce genre musical est « typiquement tsigane », mais dans l'ensemble, les Prăjiniens ne partagent pas ce point de vue.

**BLUZ (PL. BLUZURI)** Autre genre populaire dans les discothèques. Lent et romancé, il ressemble en tous points à ce que le rock français appelle le « *slow* ».



## GLOSSAIRE DES TERMES VERNACULAIRES

*Armonie* (pl. *armonii*) : Désigne soit la section harmonique d'un ensemble, soit une progression harmonique particulière. Avec article défini : *armonia* (pl. *armoniile*).

*Bas* (pl. *bași*) : Gros tuba de fanfare. Avec article défini : *basul* (pl. *bașii*). Celui qui en joue est un *basist* (pl. *basiști*).

*Bariton* (pl. *baritoane*) : Petit tuba de fanfare. Avec article défini : *baritonul* (pl. *baritoanele*). Celui qui en joue est un *baritonist* (pl. *baritonisti*).

*Capăt* (pl. *capete*) : « Bout » de quelque chose. En musique, le mot désigne une petite portion de la ligne mélodique, tenue à un moment donné pour autonome. Avec article défini : *capătul* (pl. *capetele*).

*Cântare* (pl. *cântări*) : Désigne soit une suite musicale comprenant plusieurs *melodii*, soit l'ensemble d'une performance, correspondant à un contrat. Avec article défini : *cântarea* (pl. *cântările*).

*Ceangău* (pl. *Ceangăi*) : Les *Ceangăi* sont catholiques et, historiquement, magyarophones (bien que peu d'entre eux parlent encore la langue). Ils sont installés sur la vallée du Siret depuis le XV<sup>e</sup> siècle environ.

*Ciorănie* (pl. *ciorăni*) : 1<sup>o</sup> Malice. 2<sup>o</sup> Bricolage, succédané, approxima-

tion. 3<sup>o</sup> Entourloupe... Avec article défini : *ciorănia* (pl. *ciorăniile*).

*Clapă* (pl. *clape*) : Synthétiseur (litt. : « touche »). Avec article défini : *clapa* (pl. *clapele*). Celui qui en joue est un *clapist* (pl. *clapiști*).

*Dobă* (pl. *dobe*) : Tambour à deux peaux, muni d'une cymbalette sur le côté. Joué surtout en fanfare. Celui qui en joue est un *dobar*.

*Dușman* (pl. *dușmani*) : Ennemi. En dehors de la sphère politique et militaire, le terme désigne les mauvaises langues, les jaloux, les envieux... Tous ceux qui nourrissent, sous une forme ou une autre, de l'animosité (*dușmănie*) à l'égard du locuteur.

*Folclor* Folklore, et plus particulièrement cette conception de la « tradition » et du « patrimoine » national développée dans les pays anciennement communistes.

*Gajo* (pl. *Gaje*) : Non Tsigane (en langue tsigane). Autres formes du mot : *gajicanes* (« à la manière des Gaje »), *gajicano/gajicani* (formes adjectivales, respectivement masc. et fém.).

*Ifon* (pl. *ifoane*) : Petit tuba utilisé en fanfare pour jouer des mélodies. Avec article défini : *ifonul* (pl. *ifoanele*).

## FABRICANTS D'ÉMOTION

*Încheietură* (pl. *încheieturi*): Articulation. En musique, pour les instruments harmoniques, le mot désigne le passage d'une tonalité à l'autre.

*Lăutar* (pl. *lăutari*): Musicien professionnel. Avec article défini: *lăutarul* (pl. *lăutarii*).

*Melodie* (pl. *melodii*): Peut désigner soit une unité de musique (une « mélodie ») soit une fonction au sein d'un ensemble (« section mélodique »). Avec article défini: *melodia* (pl. *melodiile*).

*Orchestra* (pl. *orchestre*): Petit ensemble de *lăutari*, caractérisé par la présence d'un synthétiseur. Avec article défini: *orchestra* (pl. *orchestrele*).

*Parte* (pl. *părți*): Partie (d'une mélodie par exemple). Avec article défini: *partea* (pl. *părțile*).

*Radio-șanț* Littéralement « radio-ornière »: expression employée de manière humoristique par les Prăjiniens pour désigner la rumeur villageoise.

*Strigătură* (pl. *strigături*): Cris rimés et rythmés durant un mariage. Leur contenu sémantique est plutôt libre, et en principe ajusté à chaque situation. Il n'est pas rare qu'elles contiennent une pointe d'ironie. Ce sont surtout

les femmes les plus âgées qui lancent des *strigături*.

*Șmecherie* (pl. *șmecherii*): 1° Ruse. 2° Astuce. 3° Entourloupe... Avec article défini: *șmecheria* (pl. *șmecheriile*).

*Tobă* (pl. *tobe*): Set de batterie comprenant grosse caisse, caisse claire, toms, charleston... Celui qui en joue est un *toboșar*.

*Rrom* (pl. *Rroma*): Tsigane (en langue tsigane). Autres formes du mot: *rroman* (« à la manière tsigane »), *rromano/rromani* (formes adjectivales, respectivement masc. et fém.).

*Taraf* (pl. *tarafuri*): Petit ensemble de *lăutari*, comportant généralement (au moins) un violon et un cymbalum. Avec article défini: *taraful* (pl. *tarafurile*).

*Țigan* (pl. *țigani*): Tsigane (en roumain). Avec article défini: *țiganul* (pl. *țigani*). Autres formes du mot: *țigănește* (« à la manière tsigane »), *țigănie* (« tsiganité »).

*Vornic*: Maître de cérémonie durant les mariages. Il indique (ou rappelle) à chacun les paroles à prononcer et les gestes à accomplir.

## CONVENTIONS DE NOTATION MUSICALE

LES NOTATIONS MUSICALES de cet ouvrage ont été établies en suivant des conventions, dont certaines risquent de perturber le lecteur accoutumé au solfège classique. Les principales sont présentées ci-dessous.

**MÈTRE 4/4 OU 12/8** Le mètre n'est pas indiqué sur la première portée, comme le demanderaient les conventions solfégiques. Il se laisse aisément déduire cependant. L'avantage est qu'ainsi, les notes de la première ligne ne sont pas décalées vers la droite, par rapport à celles des lignes suivantes, ce qui facilite visuellement les comparaisons.

Dans le même esprit, j'ai transcrit toutes les *sârbe* dans des mesures ternaires (12/8) bien que seules les *orchestre* les donnent à entendre de cette manière. Les fanfares, elles, tendent vers le binarisme, comme expliqué dans le glossaire p. 211. Cette variation, systématique, ne fait jamais l'objet de commentaires de la part des musiciens. Je n'en ai donc pas tenu compte afin, là encore, de faciliter les comparaisons.

**PRÉCISION TEMPORELLE** La durée minimale transcrite est la double-croche. Les notes de durée inférieure, ainsi que les appoggiatures, ont été soit ignorées soit « résumées » en une seule hauteur.

**HÉTÉROPHONIE** Les instruments mélodiques d'une fanfare jouent dans une hétérophonie plus ou moins marquée. Il semblait impossible de noter les variations de chacun, aussi ai-je adopté un autre système : j'ai transcrit dans un premier temps une « moyenne » mélodique plus ou moins intuitive ; après avoir rentré cette version simplifiée dans le logiciel de transcription, il était possible de la faire jouer et de recueillir les commentaires des musiciens. Ceux-ci pouvaient ainsi « corriger » la notation. Les transcriptions présentées ici ont donc leur approbation, mais il serait parfois difficile de déterminer quel instrument, au juste, joue la ligne transcrite.

**FORMULES D'AMORCE** Habituellement, pour lancer une performance, un ou deux instruments meneurs indiquent aux autres la tonalité, le

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

rythme et le tempo, en utilisant pour cela une formule de quelques notes arpégées. Quelques formules de cette sorte sont présentées par le doc. 13. Je n'ai pas transcrit ces formules car pour les musiciens, elles ne font pas partie de la mélodie et même, pourrait-on ajouter, pas vraiment partie de la musique. Elles sont de simples signaux, auxquels des indications verbales ou gestuelles peuvent se substituer parfaitement (on peut ainsi battre la mesure de la main ou énoncer un « 1, 2, 3, et... »).

TRANSCRIPTION ET *ciorănie* Entre les phrases de la mélodie — et plus généralement, à chaque fois que celle-ci contient un « silence » — il est toujours possible de jouer quelque chose. C'est alors le plus souvent une introduction à ce qui suit et, éventuellement, une liaison avec ce qui précède. Le choix de jouer ou pas, de même que ce qui est joué à cet endroit, est laissé à l'appréciation de chaque musicien. Une forme particulière de *ciorănie* consiste à remplir ces « vides » avec astuce (cf. chapitre x). Cependant, en dehors des transcriptions visant à montrer cette manière particulière de faire, j'ai remplacé ces variations libres et largement imprévisibles par des silences. Ceci permet de faire ressortir les parties les plus stables et de condenser visuellement la transcription. Elle reflète alors toujours la *melodie* mais, en quelque sorte, telle que la jouerait un musicien (très) débutant, et non telle qu'on l'entend sur l'enregistrement.

TRANSCRIPTION ET *riturnele* Pour les musiciens, tout ce qui est dans la ligne mélodique n'est pas la *melodie* « proprement dite ». Les *ciorăni* décrites à l'instant n'en font pas partie mais souvent aussi, l'une des parties, en apparence identique aux autres, a un statut particulier : c'est la *riturnelă*. Sa nature et ses usages sont discutés en détail p. 145. Elle apparaît toujours après la « mélodie proprement dite ». Parfois aussi avant, mais c'est là affaire de goût. J'ai fait abstraction de ce choix, afin que les premières parties des *melodii* « proprement dites » se retrouvent toujours en tête, sous la première lettre de l'alphabet. Une *riturnelă* ne porte donc jamais la lettre A, même lorsque c'est par elle que l'enregistrement commence.

## S U M M A R Y

ZECE PRĂJINI IS A SMALL VILLAGE in the centre of the Moldavian region. It is special in two ways: firstly, unlike most Romanian villages, the majority of Zece Prăjini's inhabitants describe themselves as Gypsies or *Rroma*<sup>1</sup>; secondly, music making is their main source of financial income. Such professional musicians are called *lăutari* (in Romanian) or *başabghiarea* (in Gypsy language). They perform at weddings, christenings, funerals, village feasts and fairs. Most of their clients are Romanians who live in the countryside or in one of the small towns in the area. The Moldavian *lăutari* currently play in two kinds of bands: brass bands — named *fanfare* — and smaller amplified ensembles, named *orchestre*. Both of them are described page 209.

*Şmecheri* AND *ciorani* The Prăjinians say that technical creativity, but also lying, camouflage, speculation and fantasy all stem from a single intellectual aptitude, which is also an attitude towards the outside world. Several words can be used to refer to it, either in Romanian or in Gypsy. Two of them cover this entire semantic field: «*şmecherie*» and «*ciorănie*», which can be translated respectively as «cunning» and «slyness» («ruse» and «malice» in the French text). This translation and the way the two terms stand for the rest of the vocabulary of trickiness are discussed on page 2 and following.

One can be *şmecher* or *cioran* by manipulating village gossip, family intrigues, or the hopes and fears of the others, by outsmarting someone in negotiation (although the *şmecher* avoids plain fraud), or by mending a car engine through a clever but unlikely fix. In their broadest sense, *şmecherie* and *ciorănie* refer to a kind of cleverness and a way of interacting with humans or with artefacts. They do not suggest, by themselves, anything musical in particular.

However, the *lăutari* and their friends explain that professional success in the *lăutărie* involves the same principles as negotiating, repairing and inventing. A *lăutar* can be cunning when dealing with his

1. Throughout the text, I use Gypsy and *Rrom* as equivalents, for reasons explained p. 13 ff.



listeners, but also while performing a tune: one can say that he plays «with guile» or «with cleverness», and it is possible to isolate portions of his performance as «tricks». This trickiness may serve to camouflage technical inabilities or to conceal memory gaps. But it is also — and more frequently — considered as the grounds of the best musicians' virtuosity.

By combining ethnography with musical analysis, I have tried to shed a light on cunning and slyness, as ways of using and understanding circuitousness. This study draws on previous works on this topic. The most important influences were Détienne et Vernant (1974), Certeau (1980: 12,22) and Jullien (2002 et 2005), as well as manuals for military strategists (Clausewitz 1886, Sun Tzu 1972) and compilations of enthusiastic amateurs (like the famous *Book of ruse*, translated by Khawam 1976). What the Prăjinians bring into focus is the link which binds cleverness to a certain conception of pleasure, emotion and, perhaps, beauty.

### 1. *The music factory*

The first part of the book is about being a *lăutar* and a *Rrom* in this part of Romania. As far as statistics are concerned, the link is clear: most professional musicians are Gypsies. Various historical arguments have been proposed to explain this statistic. However, the Prăjinians (agreeing in this respect, with their Romanian neighbours) also give another reason: they say that *Rroma* are specially «gifted» for emotional manipulation. This is usually a negative characterisation. But in relation to music, such a «natural inclination» tends to be considered as an advantage for them.

In a Moldavian feast, the *lăutari* are hired to act, not to communicate. As a result, in their own words, neither «talent» nor «pleasure» matter: emotional efficiency simply involves knowledge and devotion to the work (both may be more or less developed). For the audience, good music does not necessarily reflect the musicians' inner sentiments. Listeners do not attribute their own feelings to the supposed «sincerity» of the performance but directly to the sonic properties of what is being played.

Considered alone, melodies are supposed to have «characters»: some are said to be mournful, others are happy, others lively, some are good for walking, some for drinking, some for dancing... A good *lăutar* understands what kind of emotion is needed for a given moment and seems to «adapt» the music to his listeners' expectations. But when

## ENGLISH SUMMARY

the musicians talk about their activity, they do not appear to «serve» their listeners: rather, they manipulate them.

An important feature of musical cleverness consists in this capacity of insinuation and surreptitious action. The *lăutari* deploy techniques to impress, to urge listeners to dance, to obtain a break by tiring the dancers, to make a tip (*baçiş*) unavoidable... Some techniques have to do with speech and general presentation of self, while others unfold only through music. Some are well known and conventional, while others are recent, innovative and rather individual. Usually the latter are also more efficient.

To put it briefly, musicians like to speak about themselves as «emotion makers». Comparing their activity to a craft allows them to present it as a «proper job», to negotiate its status and remuneration, in a society consisting mainly of peasants (who sometimes play music but treat it as a mere hobby). This can be understood even without reference to the actual detail of what they play. However, professional musicians also qualify as «tricks» and «mischiefs» some specifically musical behaviours.

### 2. *What is a melody?*

Everything I play is *ciorănie*. Everything is stolen, from one guy or another... *Ciorănie* means that you listen to someone and you steal his *şmecherii*, you try to copy him. For me, this is just what music is about. If I had to invent it myself... Well, sometimes ideas also come to my mind, things that I have never heard before. This is my own fantasy. But if you rely on this to play... No, you rely on what you hear from others. You take a bit from him, a bit from another, you mix in a bit of yours... That is *ciorănia*.

Didic, saxophone player (quoted p. 135).

**TUNES AND MOTIVES** Every time it is learned and played back, a tune goes through a process of sectioning and recombination, which may be more or less accurate. To replay or modify a tune, the musicians break it up into smaller segments, which they treat as elementary units. Most tunes seem to be obviously divided into separate parts and motifs, linked by multiple patterns of symmetry, inversion, repetition and other formal processes. This analysis is discussed in chapters VI and VIII, and illustrated by several interactive documents on the DVD <sup>2</sup>.

2. This kind of document (see docs. 1, 2 or 3 for example) allows a «paradigmatic» listening of the performances. The reader can either listen to the whole tunes or isolate small

This kind of modular composition has already received attention in several ethnomusicological studies. What I bring into focus is the fact that musicians' freedom is not limited to combining pre-defined elements. It relies even more on a subjective partitioning of the performances heard.

In Zece Prăjini, there is no consensual stock of motifs, which would be transmitted by tradition. The motifs cannot even be numbered, for two reasons at least. Firstly, there is no clear-cut limit between the variants of one motif and those of another. Secondly, many musical forms (tunes, parts, etc.) can be decomposed in different ways, and these are not always compatible (see for example fig. 8 page 144). This means that what is perceived as the minimal organisational level of a given performance is prone to vary from one listener to another. All *lăutari* being primarily listeners, what some of them treat as a unit may be broken with greater detail by others, or even by themselves at another moment.

In the end, each performance stands as a highly structured ensemble where improvisation is not supposed to play any role. Between performances however, the tunes dissolve and recompose with an astonishing facility. This is the gap in which «cleverness» develops.

**MUSIC AND TECHNICAL INVENTION** The *lăutari* tend to treat music as grounds for competition and to view it as a constantly improving technique. One often hears that this or that tune has «progressed» (*a progresat*). Other metaphors are common such as «to speculate [on] the melodic line» (*a specula linia melodică*) or to «yield profit from the sound's value» (*a fructifica valoarea sunetului*). Underlying these expressions, the logic of (pretty) enhancements is that they are discovered in the tune, not added to it (see chapter x p. 184 *ff*).

The idea that music is a technical device, progressing through astuteness and contextual imagination, allows the *lăutari* to think the constant renewal of their repertoire. Their «melodies» (*melodii*) are not made up *ex-nihilo*. As Didic says, «everything is stolen, from one guy or another...». Nevertheless, it is still frequent to hear that this or that tune is «new». A dozen of «new» *melodii* thus come into fashion every summer, while others sink imperceptibly into oblivion.

What the *melodii* are should be easy to understand — at least

musical sequences in order to compare them acoustically. Some of these analyses are backed by conventional transcriptions in the main text. However, the interactive examples have the advantage of being close to the kind of mental operation that the *lăutari* practice daily (also, as a side effect, they do not require the reader to be familiar with musical theory).

nobody in the region is surprised by their properties — but it appears to be difficult to conceptualise in musicological terms. In Zece Prăjini, it is common sense that the same *melodie* can be played as a *horă* or as a *sârbă* (two different musical genres, see p. 211 for a description and doc. 3 for an example), that changing a part for another does not necessarily change the *melodie*, that it can be played on an instrument or another... But few listeners are able to keep track of this chain of variants (and few actually try to). At some point, they stop speaking about one *melodie* and start counting two. It is impossible to identify the degree of variation beyond which the melodic models break apart and multiply.

What gives consistence to the *melodii* identified by the Moldavian listeners is not their acoustic shape. The role these entities assume in musical interactions is more decisive: they are invested with an agency which allows them to persist in-between performances and act in ways perceived as autonomous. These qualities fill in the gap between the technical skill involved in the production of the tunes and the pleasure felt by the listeners. Through these «musical beings» the guests can let themselves be acted upon by the music, while keeping the musicians at a distance. The third part of the book discusses the involvement of cunning and slyness in the actual construction of these sound devices during performance.

**VARIATION AND SPECULATION** To play the tunes they hear around them, young musicians begin by deriving easier variants from them. There is no special repertoire for beginners. One learns through tinkering with what others play, and the first step is to find ways to circumvent one's technical weaknesses. This art of «camouflage» will later become, for the virtuoso, an art of cunning and «speculation». Chapter IX deals with the link between the trickery of the beginners and the brilliant inventions of the elite *lăutari*.

Chapter X presents the facet of «cleverness», which is needed for collective playing, as well as individual fantasy. In spite of the fluidity of the repertoire, and even with a small number of rehearsals (the common sense in Zece Prăjini is that good musicians need not rehearse), several musicians still manage to agree upon a common path during the performance. Visual communication is not the most important. It is usual for professionals to perform in spatial configurations in which they hardly see each other. For coordination, the *lăutari* pay more attention to clues embedded in the music itself. To be able to insert these clues (without spoiling the tune), to discover and interpret them,

#### FABRICANTS D'ÉMOTION

constitutes a kind of «sixth sense», which is commented upon as yet another way of being clever. This premonitory ability is linked with the exuberant fantasy of the virtuosos, in that both of them create links which tend to contradict the parcelling of the melodies into motifs. They both contribute to the natural, unavoidable logic which makes the tunes seem autonomous.

Zece Prăjini should not be seen as a «representative» community. It is peculiar in several respects. For example, it is quite rare to find such a concentration of Gypsy musicians in a single village. However, the ideas discussed by the Prăjinians have many echoes in other parts of Romania, the Balkans, and even the world. They are representative of a certain way of treating music: as a craft aimed at economic benefit, linked to emotions but rooted in technique, as a set of tools more than a system of rules, etc. Due to the unusual number of musicians and the high degree of competition amongst them, many matters that would be implicit elsewhere are made explicit in Zece Prăjini. As a conclusion, I suggest that these ideas should be treated as a kind of popular musicology, specially designed by and for professional musicians.

## TABLE DES FIGURES, TRANSCRIPTIONS ET TABLEAUX

### *Figures et transcriptions*

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| 1. Ruse et ethnicité                                    | 40  |
| 2. <i>Ca la Uşa Cortului</i>                            | 110 |
| 3. <i>Bătuta de Dagăta</i>                              | 113 |
| 4. La danse à Élise ?                                   | 122 |
| 5. <i>Hora de la Re</i>                                 | 139 |
| 6. <i>Sârba de la Bârlad</i>                            | 141 |
| 7. <i>Sârba de la Bârlad</i> (détail)                   | 142 |
| 8. <i>Hora de la Botoşani</i>                           | 144 |
| 9. <i>Hora de la Botoşani</i> (détail)                  | 144 |
| 10. De la technique à l'émotion                         | 151 |
| 11. <i>Sârba de la Buruieneşti</i> (mélodie)            | 159 |
| 12. <i>Horă</i> à l'ifon                                | 173 |
| 13. <i>Sârba de la Buruieneşti</i> (harmonie fredonnée) | 179 |
| 14. <i>Bătuta de la Târniţa</i>                         | 183 |
| 15. <i>Bătute</i> par Costică                           | 185 |
| 16. <i>Bătute</i> par Costică (variante)                | 188 |
| 17. Différents pas de danse                             | 212 |

### *Tableaux*

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| 1. Graphie et phonèmes de la langue roumaine | 14  |
| 2. Minutage d'une répétition                 | 163 |

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| 1. Chemise de <i>läutar</i>                   | 46  |
| 2. Musiciens professionnels ou folkloriques ? | 102 |
| 3. Joueur de <i>ifon</i>                      | 117 |
| 4. Apprentissages                             | 154 |
| 5. Positions courantes de jeu                 | 170 |

## TABLE DES MATIÈRES

|                           |    |
|---------------------------|----|
| AVANT-PROPOS              | 7  |
| DOCUMENTS                 | 11 |
| CONVENTIONS LINGUISTIQUES | 13 |

### PREMIÈRE PARTIE

#### *La fabrique de musique*

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| CHAPITRE PREMIER — <i>L'art de la feinte : introduction</i> | 17 |
| 1. Tout le monde en parle                                   | 17 |
| Radio-șanț                                                  | 20 |
| Rumeur et musique                                           | 21 |
| 2. Ruses, malices, feintes et astuces                       | 22 |
| Un réseau sémantique                                        | 23 |
| Les rusés et les malins                                     | 24 |
| CHAPITRE II — <i>L'histoire de l'ours qui dansait</i>       | 29 |
| 1. Qui est Tsigane ?                                        | 29 |
| Statistiques                                                | 29 |
| Les ethnies et leurs frontières                             | 30 |
| 2. Noms et étiquettes                                       | 32 |
| « Chaudronniers », « cuilleries », « montreurs d'ours »...  | 32 |
| « Căldărari » et « Zavragii »                               | 33 |
| « Modorani »                                                | 35 |
| « Lăieși »                                                  | 36 |
| « Lingurari » ou « Caștale »                                | 36 |
| « Ursari »                                                  | 37 |
| « Gaje »                                                    | 38 |
| 3. Quelques hectares de finesse                             | 41 |
| La brève histoire du village                                | 41 |
| Une fine poussière de distinction                           | 43 |



|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE III — <i>Un mariage à Iugani</i>                 | 51  |
| Coutume ( <i>obicei</i> )                                 | 51  |
| Nuit ( <i>noaptea</i> )                                   | 57  |
| Vers le matin ( <i>spre dimineață</i> )                   | 61  |
| CHAPITRE IV — <i>Fabricants d'émotion</i>                 | 63  |
| 1. Service public, faveurs privées                        | 63  |
| Cachet et bakchich                                        | 63  |
| Crieurs publics                                           | 65  |
| Pour qui joue-t-on ?                                      | 69  |
| Pour quoi joue-t-on ?                                     | 70  |
| 2. Les étrangers de la fête                               | 71  |
| Travail des uns, plaisir des autres                       | 72  |
| Professionnels et amateurs                                | 74  |
| Ruse et fantaisie                                         | 78  |
| 3. Un métier de pouvoir                                   | 80  |
| Des artisans comme les autres ?                           | 80  |
| Violence et persuasion                                    | 81  |
| Renversements                                             | 84  |
| CHAPITRE V — <i>Musique tsigane et Tsiganes musiciens</i> | 89  |
| 1. Une définition improbable                              | 89  |
| 2. Tout est aux Roumains                                  | 92  |
| 3. « Avec le cœur, pas avec les pieds »                   | 94  |
| Calme et agitation                                        | 94  |
| Style et non-style                                        | 97  |
| 4. Pureté et perversion                                   | 100 |

## DEUXIÈME PARTIE

### *Qu'est-ce qu'une mélodie ?*

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE VI — <i>Une brocante d'éphémères</i>    | 107 |
| 1. Définir les mélodies                          | 107 |
| 2. Incertitudes                                  | 109 |
| Nommées ?                                        | 109 |
| Modulaires ?                                     | 110 |
| Adaptables ?                                     | 116 |
| Reprises ?                                       | 118 |
| Composées ?                                      | 120 |
| Apprises ?                                       | 121 |
| 3. La marchandise des <i>lăutari</i>             | 124 |
| CHAPITRE VII — <i>Le juste, le faux, la ruse</i> | 127 |
| 1. L'erreur est-elle possible ?                  | 127 |

|                                                 |     |
|-------------------------------------------------|-----|
| Des différentes manières de se tromper          | 127 |
| Erreur et laisser-aller                         | 130 |
| 2. La variation essentielle                     | 131 |
| CHAPITRE VIII — <i>La musique en morceaux</i>   | 135 |
| 1. Les constituants du jeu musical              | 136 |
| Suites ( <i>cântări</i> )                       | 136 |
| Mélodies ( <i>melodii</i> )                     | 137 |
| Parties ( <i>părți</i> )                        | 138 |
| Bouts ( <i>capete</i> )                         | 142 |
| 2. Les ritournelles                             | 145 |
| Des fleurs de perle                             | 145 |
| De lâches liens                                 | 147 |
| 3. Ce qui tombe sous le doigt                   | 150 |
| CHAPITRE IX — <i>Bricolages et inventions</i>   | 153 |
| 1. L'apprentissage des débutants                | 153 |
| Premiers pas                                    | 153 |
| Premières ruses                                 | 157 |
| 2. L'apprentissage des <i>lăutari</i> accomplis | 163 |
| Du cerveau jusqu'au bout des doigts             | 163 |
| Imaginer en fredonnant                          | 165 |
| CHAPITRE X — <i>Le sixième sens</i>             | 169 |
| 1. Une cohésion miraculeuse                     | 169 |
| Lire autrui                                     | 169 |
| Politesses                                      | 172 |
| L'art du lien                                   | 177 |
| Signaux et indices                              | 180 |
| 2. Spéculations musicales                       | 181 |
| La fantaisie se prépare                         | 181 |
| Fleurs et fruits                                | 184 |
| CONCLUSION                                      | 191 |
| 3. Les déclinaisons de la <i>ciorănie</i>       | 191 |
| La vérité et ses variantes                      | 191 |
| Une musique commerciale                         | 193 |
| 4. Une musicologie populaire?                   | 194 |
| RÉFÉRENCES CITÉES                               | 197 |
| INDEX DES DOCUMENTS                             | 203 |
| GUIDE D'ÉCOUTE                                  | 209 |
| GLOSSAIRE                                       | 215 |

|                                               |     |
|-----------------------------------------------|-----|
| CONVENTIONS DE NOTATION MUSICALE              | 217 |
| ENGLISH SUMMARY                               | 219 |
| TABLE DES FIGURES, TRANSCRIPTIONS ET TABLEAUX | 225 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS                       | 226 |