

L'art de la feinte
Musique et malice dans un village tsigane de
Roumanie

Victor A. Stoichiță

15 octobre 2006

Table des matières

Introduction	iii
Ruse et Malice	ix
Avertissements et précautions	xvii
Documents	xxi
Sur l’auteur	xxvii
Conventions linguistiques	xxxix
I La fabrique de musique	1
1 Musique, gloire et beauté	3
1.1 Tout le monde en parle	3
1.1.1 <i>Radio-şant</i>	5
1.1.2 Une rumeur exemplaire	6
1.2 Dans la rumeur	12
1.2.1 La place du village	12
1.2.2 Le jeu	14
1.3 Un ragot universitaire ?	19
2 L’histoire de l’ours qui dansait	21
2.1 Un penchant ethnique pour la ruse	22
2.1.1 Tsiganes de tous pays ?	22
2.1.2 Recensement	27
2.1.3 Noms et étiquettes	28

2.1.4	<i>Gaje denile</i> (« les <i>Gaje</i> fous »)	35
2.2	La civilisation prăjinienne	41
2.2.1	La brève histoire du village	41
2.2.2	Une fine poussière de distinction	43
2.2.3	Ruse et raffinement	51
3	Un mariage à Iugani	53
3.1	Guide d'écoute	53
3.1.1	Fanfares	53
3.1.2	<i>Orchestre</i>	54
3.1.3	Rôles et fonctions	55
3.2	Un exemple	56
3.2.1	DVD-1 — « Un mariage à Iugani »	56
3.2.2	Le mariage	58
4	Fabricants d'émotion	81
4.1	Prix, service et corruption	82
4.1.1	Rémunération	82
4.1.2	Pots de vin	85
4.2	Les étrangers de la fête	96
4.2.1	Ségrégations festives	96
4.2.2	Professionnels et amateurs	100
4.2.3	Un dur métier	103
4.3	Un métier de pouvoir	108
4.3.1	Briser l'auditeur	108
4.3.2	S'insinuer dans les cœurs	110
4.3.3	Renversements	111
5	Musique tsigane et Tsiganes musiciens	119
5.1	Une définition improbable	119
5.2	À qui est cette mélodie ?	122
5.3	Les maîtres du goût	125
5.3.1	L'oreille ethnique	125
5.3.2	« Nous, on écoute avec le cœur, pas avec les pieds »	127
5.3.3	Style et non-style	132
5.3.4	Comprenne qui pourra	136
5.4	Les corrupteurs du <i>folclor</i>	138

5.4.1	La musique dans la peau	138
5.4.2	Tsiganes ou <i>lăutari</i> ?	140
5.4.3	Costumes et broderies	143
5.4.4	Pureté et perversion	145
5.4.5	Groupes et solistes	147
II	L'objet de l'échange	157
6	Apories	163
6.1	Définir les mélodies	163
6.2	Doutes	166
6.2.1	Nommées ?	166
6.2.2	Modulaires ?	167
6.2.3	Adaptables ?	176
6.2.4	Reprises ?	179
6.2.5	Apprises ?	183
6.2.6	Reconnaissables ?	187
6.3	Hypothèse : la variation essentielle	191
7	Le juste, le faux, la ruse	199
7.1	Mélodies (presque) invariables	201
7.1.1	Énumération	201
7.1.2	Caractéristiques communes	204
7.2	Mélodies « peu » variables	206
7.3	Ruse et variation	210
8	La musique en morceaux	217
8.1	Fragments	218
8.1.1	<i>Cântări</i> (« suites »)	218
8.1.2	<i>Melodii</i> (« mélodies »)	220
8.1.3	<i>Părți</i> (« parties »)	221
8.2	Structures et détails	226
8.2.1	<i>Capete</i> (« bouts »)	226
8.2.2	Morceaux de musique et points de référence	231

9	Qu'est-ce qu'une <i>melodie</i> ?	237
9.1	Bouts et mélodies	237
9.1.1	<i>Persenk</i> et <i>melodyia</i> en Bulgarie	237
9.1.2	Une vieille <i>rusască</i>	238
9.2	Les ritournelles	243
9.2.1	Des fleurs de perle	243
9.2.2	De lâches liens	246
9.3	Les assemblages délibérés	252
10	Mélodies et modules	257
10.1	Formes libres	257
10.1.1	Structures indéterminées	257
10.1.2	Structures trop déterminées	262
10.2	Motifs et modules	263
10.2.1	Motifs comme « unités de sens »	263
10.2.2	Modules comme unités de forme	268
10.3	Modules et variété	277
10.3.1	Les limites de la pertinence	277
10.3.2	Une autonomie problématique	278
10.3.3	Le normal et le rusé	280
10.3.4	Copier-coller	281
10.4	Improvisation, contraintes et matériaux	282
10.4.1	L'instant créatif	282
10.4.2	Œuvres	285
10.4.3	Modules et inventions	288
III	Ruse et système	293
11	Personnalités musicales	295
11.1	Connaître	297
11.1.1	Le réseau	297
11.1.2	La rumeur	297
11.1.3	Modes d'écoute	300
11.1.4	Le cercle des connaisseurs	302
11.2	Personnes sonores	306
11.2.1	Propriétés intellectuelles	306

11.2.2	Imitations mouvantes	311
12	Bricolages et inventions	321
12.1	L'apprentissage des débutants	322
12.1.1	Premiers pas	322
12.1.2	Petites ruses de débutants	328
12.2	L'apprentissage des <i>lăutari</i> accomplis	335
12.3	En quête du détail	342
12.3.1	Un apprentissage particulier	342
12.3.2	<i>Eureka experience</i>	343
12.3.3	Hypothèses	345
13	Sélection et innovation	351
13.1	Grammaire et fantaisie	351
13.2	Des mélodies contagieuses ?	354
13.2.1	La sélection naturelle des idées	356
13.2.2	Qu'est-ce qu'une idée ?	358
13.3	Éleveurs de musique	361
13.3.1	Darwin et la sélection artificielle	361
13.3.2	Une perspective dynamique	363
13.3.3	La spéciation musicale	365
14	Le sixième sens	371
14.1	Une cohésion miraculeuse	371
14.1.1	Des trois manières d'étaler une fanfare	372
14.1.2	La ruse prévoyante	375
14.1.3	Politesses	377
14.1.4	La forme du lien	388
14.2	L'art du lien	403
14.2.1	Principes de ruse	403
14.2.2	Le détail	409
15	Captivations	419
15.1	La valeur musicale	419
15.1.1	Utilité, rareté et valeur	420
15.2	Valeur, complexité, compréhension	429
15.2.1	Ça ne se comprend pas	429

15.2.2	Qu'y a-t-il à comprendre ?	433
15.3	Le piège musical	440
15.3.1	Vitesse et complication	440
15.3.2	Effets spéciaux	443
15.3.3	Techniques d'enchantement	452
16	Conclusion	467
16.1	Le vol intelligent	467
16.1.1	Éthique et esthétique	467
16.1.2	Musique et intelligence	469
16.2	L'exception et la règle	470
16.3	Le travail musical	473
16.4	Ruses, métiers et stratégies	475
16.4.1	Ruses agonistiques	475
16.4.2	Ruse et artifice	478
16.4.3	Stratégies et tactiques	479
16.5	L'art de la feinte	480
A	Glossaire	485
A.1	Principaux genres musicaux	485
A.2	Autres termes vernaculaires	489
B	Note sur la notation	493
B.1	Vérifications et corrections	493
B.2	Simplifications	495
C	Documents	499
C.1	Documents interactifs	499
C.2	Documents audio	502
C.3	Documents filmés	506
	Bibliographie	513

Introduction

Un village de musicologues

Cette étude a pour centre géographique le village de Zece Prăjini, en Moldavie Centrale (Roumanie). C'est un village un peu particulier, pour deux raisons. D'une part, ses quelque six cent habitants sont presque tous *Rroma* (une concentration exceptionnelle, parmi les Roumains majoritaires dans le pays). 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.

Pourtant, Zece Prăjini n'est pas un village de musiciens. Ils ne sont, en fait, qu'une cinquantaine à jouer régulièrement, et ceux qui jouent ne sont même pas des musiciens exceptionnels (les Prăjiniens sont connus pour être de bons *lăutari* mais des *lăutari* bons, il y en a aussi ailleurs). C'est surtout à travers eux, néanmoins, que l'argent rentre dans le réseau des échanges villageois. Par ailleurs — ou par conséquent — il est rare que les discussions sur la musique occupent autant de temps qu'à Zece Prăjini.

Les terres du village 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... Si aux alentours, les paysans vivent par et pour l'agriculture, celle-ci laisse les Prăjiniens plutôt indifférents et n'occupe, en tout cas, qu'une faible partie de leur temps. Avant 1989, plusieurs villageois travaillaient à l'usine de Roman (deux kilomètres à pied jusqu'en gare de Dagâta, 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. Dans le village, on salue donc en demandant *so kăres ?* (« qu'est-ce que tu fais ? », en tsigane), à quoi la réponse habituelle — la

première que j'appris en langue *rromani* — est *beşau* : « je reste », « je [me] repose »¹. Au delà de l'anecdote linguistique, le temps libre abonde et avec lui, la palabre.

Le principal sujet d'intérêt est, bien sûr, la vie des voisins : ce qu'ils font et disent, ce qu'ils ne font et ne disent pas... La musique occupe une place remarquable dans ces discussions et il est à peine exagéré de qualifier Zece Prăjini de « 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 la leur 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 (*Bă-tuta de la Tarnița*), des personnes (*Bă-tuta lui Drosu*) ou des circonstances mémorables (*Ca la Ușa Cortului* — « comme à l'entrée de la tente » : *bă-tută* jouée, entre autres, sur l'aire de danse devant la tentes dressée pour un mariage)... Les noms changent donc souvent pour s'adapter au savoir partagé des interlocuteurs (« *Bă-tuta lui Drosu* » ne fait vraiment sens que pour ceux qui connaissent Drosu, etc.) . Une conséquence en est que l'identité des formes sonores est relativement indépendante des étiquettes linguistiques qu'on leur accole. Il n'y a, pour autant, aucune raison de croire que cette différence de perspective dessert la finesse et la profondeur des analyses *prăjiniennes*. Sans doute pourrait-on soutenir aussi bien le contraire, d'ailleurs.

Parler de musique, c'est ici discuter les rapports entre musiciens, qui sont aussi des rapports entre familles, avec des répercussions sur le statut et le pouvoir des uns et des autres ; débattre (mais est-ce vraiment différent ?) des formes sonores en démonter l'esthétique, qualifier leurs effets, en retracer l'histoire, deviner leurs tendances... Ce savoir musical se fonde dans la rumeur, d'une manière sur laquelle je reviendrai en détail.

À l'occasion, des innovations technologiques bouleversent la profession. Au début du XX^e siècle, ce furent les fanfares, qui supplantèrent les *ta-rafuri*, plus petits, construits autour du violon ; depuis les années 90, les

¹Le terme équivalent n'existe pas en français mais en roumain, *beşau* se laisse facilement traduire par *stau*, qui correspond à l'italien *sto*, à l'anglais *I stay*, etc. Les conventions adoptées pour la transcription des termes vernaculaires sont exposées ci-après, p. xxxi.

orchestre, qui utilisent synthétiseurs et amplificateurs tendent à supplanter les fanfares². 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 traditionnelle roumaine, les concerts à l'étranger depuis 1989... Les Prăjiniens ne commentent guère ces transformations comme des ruptures. À les entendre, leur métier reste profondément le même : produire des formes sonores, afin de les vendre.

L'artisanat musical

Ce que sont exactement les *lăutari* (appelés aussi *bașabghiarea*, en *rromanes*) fera l'objet de plusieurs discussions dans les chapitres à venir. Disons pour le moment qu'ils sont des musiciens professionnels « de proximité ». Les qualifier simplement de « professionnels » ne suffirait pas : 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, jouent des musiques payannes, des *cafeuri* (tangos, valse, airs de cabaret), des *bluz* et des *manele*³ de discothèque. 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. Ce qui les distingue et les rassemble est plutôt une position particulière dans les réseaux de relations entourant la musique. Ils offrent moins « de la musique » qu'un service musical. Or celui trouve sa place principalement dans les fêtes rurales, les tavernes et restaurants urbains, les enregistrements produits localement, vendus à bas prix sur les marchés... À l'occasion, les mêmes musiciens jouent aussi dans d'autres contextes (des concerts à l'étranger par exemple). Mais la particularité du métier de *lăutar* apparaît surtout

²Le mot français « fanfare » traduit bien le mot roumain « *fanfară* ». Un « orchestre » en revanche n'a que peu de rapports avec un « *orchestră* » moldave. Pour désigner ce petit ensemble amplifié, j'emploierai le mot roumain (en italiques donc).

³Les *bluz* sont des airs lents, volontiers romantiques ou romancés, correspondant à ce que le rock français appelle des « slows ». Les *manele* sont des airs dansants, comparables à (et influencés par) l'*arabesk* turque ou le *turbo-folk* serbe ou croate...

dans ces situations de proximité, où ils répondent à une demande directe, explicite ou pressentie.

Un autre trait distinctif, plus brutal mais plus pertinent pour nombre de Roumains est que les *lăutari* sont majoritairement Tsiganes. Les estimations précises manquent (ou plutôt, leur précision est subordonnée à celle du recensement général des *Rroma*) mais il y aurait, selon les régions, entre cinq et neuf *lăutari* sur dix qui admettraient être Tsiganes⁴. La liste des métiers qui furent, jadis, l'apanage des Tsiganes est longue et variée : chaudronniers, serruriers, tanneurs, couteliers, chercheurs d'or, fabricants de cuillères, montreurs d'ours, forgerons... Les musiciens s'inséraient quelque part dans cette énumération et avec eux, la musique prenait elle aussi place parmi les chaudrons, les clous, les harnais, les pépites d'or et les ours qui guérissent. Si, pour nombre de Roumains, la *lăutarie* reste une tradition par excellence « tsigane », il est aisé de l'envisager également comme une activité artisanale. C'est ainsi que la présentent les Prăjiniens.

À Zece Prăjini, les musiciens 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. C'est en cela que les *lăutari* se démarquent des autres musiciens du monde rural (des amateurs surtout, qui ne se reposent pas sur la musique pour vivre). Comme ailleurs, l'appétit à faire de la musique requiert un « don » (*dar*, *har*) ou « talent » (*talent*). Mais il ne suffit pas de faire « de la musique » pour être *lăutar*. Il faut avant tout fabriquer des objets sonores *efficaces* : qui atteignent l'auditeur, modifiant ou confortant son état émotionnel d'une manière qui justifie (et suggère), un paiement de sa part. Cette efficacité repose sur les objets eux-mêmes (la musique, au sens sonore) mais également sur le contexte dans lequel le *lăutar* les présente, sur le discours duquel il les accompagne, sur son propre personnage tel qu'il le donne à voir... Ce n'est un mystère pour personne : un bon *lăutar* est nécessairement « rusé » (*șmecher*) et « malin » (*cioran*). C'est sur ce mode particulier d'action que portera mon étude.

Suivre des notions comme la « ruse » (*șmecherie*) ou la « malice » (*ciorănie*) permet de franchir sans heurts les limites (au demeurant floues) de l'« art des sons ». Quand commence, en fait l'activité professionnelle des

⁴D'après B. LORTAT-JACOB et S. RĂDULESCU (communications personnelles), la proportion est moins forte en Transylvanie, dans le Maramureș et le Pays de l'Oaș (vers l'ouest du pays). Elle est plus forte en Olténie et en Moldavie. Dans un rayon d'une centaine de kilomètres autour de Zece Prăjini, pratiquement tous les *lăutari* sont *Rroma*.

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 puis se couchent (pour une fois) 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 et les capacités, des êtres, des instruments ou des mélodies.

Il faut — disent les Prăjiniens — avoir cette capacité pour réussir « dans la vie » (en général). Et réussir dans la *lăutărie* est le sommet de la réussite tout court. Je me pencherai sur l'activité des *lăutari*, en la considérant donc moins comme une manière de faire « de la musique » — bien que les modalités de cette fabrication occuperont plusieurs des chapitres à venir — que comme une manière de convertir la musique en argent, statut et prestige.

Ruse et Malice

Un champ de notions

Commençons par énumérer quelques termes courants et plus ou moins synonymes dans les discussions du village :

Malin, voleur intelligent (R. et T. :) *cioran* ;

Voleur (R. :) *hoț*, (T. :) *cior* ;

Attrapeur, voleur (T. :) *pocaitores* (du verbe *puchiavel* : « il attrape, accapare... ») ;

Rusé (R. et T. :) *șmecher* ;

Mafieux, criminel (R. :) *mafiot*, *criminal* ;

Pervers, hypocrite (R. :) *pervers* ;

Diabolique, fort, habile (T. :) *bengano* (de *o beng*, « le diable ») ;

Pute (R. :) *curvă*⁵.

De subtiles nuances distinguent ces différents termes, au sein d'un réseau sémantique relativement homogène. Les antonymes se regroupent en un autre réseau. On y trouve, entre autres :

Innocent (R. :) *nevinovat* ;

⁵Pour une femme — et contrairement à l'usage dominant en Roumanie — le terme peut être employé avec une pointe d'admiration et/ou de tendresse. Ainsi lorsque ses filles, dans la fleur de l'âge, s'en vont au bal, Mariana les appelle parfois *curvulițele* (bien que l'expression signifie, littéralement, « les petites putes », l'intention est clairement affectueuse). De façon plus générale, on peut appeler *curve*, dans un sens laudatif, des femmes qui utilisent des stratagèmes considérés comme typiquement féminins pour parvenir à leurs fins (séduction, larmes, faiblesses feintes, etc.). I. KERTESZ-WILKINSON (1997 : 149) note un usage similaire des références à la prostitution chez le *Rroma* Vlach de Hongrie.

À Zece Prăjini, le terme peut aussi être employé de façon péjorative, comme dans le reste de la Roumanie. Appliqué à un homme, il désigne une forme d'hypocrisie (on peut par exemple développer en disant qu'il est une « pute à deux visages » — *curvă cu două fețe* — c'est à dire qu'il trompe pour séduire et ainsi, parvenir à ses fins). Les connotations sont alors toujours négatives.

Bête (R. :) *prost* ;

Dupe, candide (R. :) *fraier* ;

Enfant (R. :) *copil*, (T. :) *ohurdoro* ;

Blanc-bec (T., et propre à Zece Prăjini semble-t-il) *nebecos*.

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

Cioran est très courant, polysémique et ambigu à plus d'un titre. *Șmecher* s'emploie tout autant mais son sens est plus clair et univoque. Pour simplifier l'exposé, c'est par ces deux mots que je ferai référence à l'ensemble du réseau sémantique auquel ils appartiennent. Ils n'en sont cependant que des représentants, choisis parce qu'ils sont d'un emploi banal (dans le village) et parce qu'à eux deux, ils résument assez bien les implications de ce mode d'action. *Șmecher* se rattache à la ruse et de là, à l'élégance. *Cioran* se rattache au vol et au-delà, à l'immoralité.

Șmecheri et ciorani

Șmecher est un terme répandu dans toute la Roumanie. Le dictionnaire en donne la définition suivante :

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 (1988)^{a6}

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 aussi sûr que compliqué, alambiqué et peut-être un peu pervers (ex. 39, fig. 1). L'action du *șmecher* résulte en une *șmecherie* (ou plusieurs *șmecherii*). Maintes choses peuvent être accomplies *șmecherește* (« *șmecheriquement* »), en particulier, parler, s'habiller, danser et jouer de la musique.

⁶Selon A. GIURCHESCU (communication personnelle), les *Schmecker* étaient initialement des œnologues envoyés par les négociants en vins des pays d'Europe de l'ouest, pour vérifier la qualité des vins qu'ils importaient. Le terme en serait ainsi venu à désigner « celui qu'on ne peut pas tromper ».

Masteratu-n şmecherie Nu îl are orişicine. Un şmecher adevărat Se naşte linceţiat. (x2)	Le master en <i>şmecherie</i> Ce n'est pas n'importe qui qui l'a. Un vrai <i>şmecher</i> Naît déjà licencié. (x2)
Refren : Cine-i bosul, dar cine este şmecherul Îi poartă lumea respectul. Se descurcă, şi îi merge mintea bine Şi dă plasă la oricine. (x2)	Refrain : Celui qui est le <i>boss</i> , qui est le <i>şmecher</i> On lui montre du respect. Il se débrouille, son esprit marche bien Et il en démontre à tous ⁷ (x2)
Cine-i şmecher de şmecher Are stil şi caracter. Când face un pas în faţă Ştie ce vrea de la viaţă. (x2)	Celui qui est <i>şmecher</i> entre les <i>şmecheri</i> A du style et du caractère. Quand il fait un pas en avant, Il sait ce qu'il attend de la vie. (x2)
<i>Refren</i>	<i>Refrain</i>
<i>Refren</i>	<i>Refrain</i>

FIG. 1 – Textes d'une *manea* de Cristi Nucă (ex. 39).

Pour les Prăjiniens, *cioran* et *șmecher* ont presque le même sens. Mais *cioran* implique une part d'immoralité, que *șmecher* n'induit pas nécessairement. C'est pour préserver cette légère différence de connotation que je traduis *cioran* par « malin » et *șmecher* par « rusé ».

Les sens de « *cior* » et « *cioran* » sont en fait assez difficiles à cerner. Cette fois, le dictionnaire n'en donne plus aucune définition et l'usage qui est fait de ces termes ne permet même pas de déterminer si ce sont deux formes du même mot ou deux mots différents. Pour les Roumains, les Tsiganes excellent à être *ciorani*. Les Prăjiniens revendiquent la même forme d'excellence mais l'interprètent différemment. Dans les deux cas, il s'agit d'une sorte de vol, en rapport avec la tsiganité. Cependant, les Prăjiniens distinguent un « vol intelligent » d'un « vol » tout court, tandis que pour les Roumains, tout cela revient un peu au même.

VICTOR : *Mais ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi ce truc s'appelle « ciorănie ». Pourquoi on parle de « vol » ? Parce que « subtil », « raffiné », je comprends. D'accord, c'est plus raffiné, plus complexe, plus...*

COSTICĂ [coupe la parole] : *Attends, « ciorănie » — je vais te dire quelque chose — ciorănie, c'est par exemple, quand quelqu'un te dit : « ah, il est cioran ! [T. :] Ah, lui, quel cioran, je te jure ! [R. :] Ciorănie, c'est pas au sens négatif, c'est pas « voleur » [hoț]. C'est voleur avec l'esprit [hoț cu mintea], il sait travailler [știe să lucreze], il sait... son esprit débite comme il faut [îi debitează mintea]. C'est notre façon à nous de parler.*

COSTICĂ^b

Nous parlions, en l'occurrence, de musique mais la remarque a une portée plus générale. Les Prăjiniens distinguent un vol « matériel », qu'ils condamnent et répriment sévèrement, d'un vol « psychologique » qui, tout en restant condamnable, est digne d'admiration. Pour les Roumains, *ciorănie* recouvre indistinctement les deux formes de comportement, et aucune ne vaut mieux que l'autre.

⁷L'expression employée par le chanteur signifie littéralement « donner du filet à n'importe qui ». Mihai me l'expliqua par une autre : « mettre leur couvercle à tous » (*să pui capac la toți*). Il précisa : « seuls les Tsiganes parlent comme ça. Les Gaje n'emploient pas vraiment ces expressions. » (*T. : to co ciompea borin achial. E Gaje na prea folosil adauca dumes.*). Le goût supposé des *Roma* pour la fanfaronnade musicale sera abordé sec. 4.1.2.

Pour commencer, 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 Un certain nombre de Roumains estiment que *cioran* vient de *cioară* (« la corneille »)⁸. *Cioară* et son pluriel (*ciori*), sont fréquemment employés comme des sobriquets 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, etc. L'action du *cioran* résulte en une *ciorănie*, petite entourloupe sans envergure et d'un goût douteux. Les Prăjiniens rejettent catégoriquement cette étymologie.

Cior Pour les Prăjiniens, *cioran* vient de *cior* (« voleur », en langue *rromani*). *Cior* peut s'employer au sens propre ou figuré.

- Dans le premier cas, c'est le voleur, au sens légal du terme.
- Dans le second, c'est le malin, l'ironique, le presque-escroc.

À Zece Prăjini, *cioran* tend à être interprété plutôt comme un synonyme de ce second sens du mot *cior*. On m'expliqua par exemple que le *cioran* est un « voleur intelligent » (R. : *hoț deștept*), qui obtient un profit immérité mais sans, précisément, enfreindre la loi⁹.

Une différence fondamentale entre le « voleur » et le « voleur intelligent » est que le « vol » commis par ce dernier est avant tout une manipulation intellectuelle, et non un résultat de la force brute. Il faut ranger parmi les « vols intelligents » les copies, contrefaçons, négociations, marchandages douteux... La différence entre cette catégorie et celle du vol proprement dit se traduit par deux termes qui ne sont, pour les Prăjiniens, pas synonymes : l'action du *cior* (au sens propre) résulte en une *cioripe*, alors que l'action du *cioran* est une *ciorănie*.

Cioripe est un mot de morphologie tsigane, tandis que *ciorănie* est un mot de morphologie roumaine. Lorsqu'on parle tsigane, on peut cependant

⁸Le mot *cioran* est inconnu du dictionnaire, et je n'ai pu trouver de littérature à son sujet. C'est donc simplement ainsi que plusieurs interlocuteurs roumains, de professions et origines géographiques diverses, m'expliquèrent son étymologie.

⁹Par exemple, le *cioran* sait argumenter avec élégance un mensonge. Il se distingue en cela du « menteur » (*hohaitores*), qui n'est qu'un gredin. Le « menteur » dit des contre-vérités de bas étage, facilement décelables et, en tout cas, réfutables. Le *cioran* peut lui aussi mentir mais il est bien plus difficile de s'en rendre compte. D'ailleurs, même lorsqu'on sent ses mensonges, il est en général impossible de confondre leur auteur.

utiliser l'un comme l'autre. En somme, le « voleur intelligent » peut être *cior* ou *cioran* mais le « vol intelligent » ne peut être, lui, qu'une *ciorănie* (un *cioripe* serait un vol, au sens propre).

Ce terme de *cioripe*, par lequel on désigne sans ambiguïté le vol proprement dit, peut également signifier la « misère ». Il a, en fait, un sens assez proche de celui que les Roumains donnent au mot *ciorănie* : mélange de pauvreté, d'entourloupe, de petit vol et au delà, de « tsiganité ». Les Prăjiniens, eux, ne traitent jamais « *ciorănie* » et « *cioripe* » en synonymes mais le fait qu'un « *cior* » puisse faire l'un comme l'autre indique que les deux types d'action ne sont pas dépourvus de rapports. Nous verrons en particulier que cette *ciorănie* qui fait la grandeur des musiciens reconnus est la même, en substance, que celle qui permet aux débutants de jouer des morceaux trop difficiles pour eux. Dans un cas comme dans l'autre, elle est source de variation. Simplement, les bons musiciens varient par plaisir, ou pour produire un effet recherché, tandis que les moins bons varient par nécessité, pour pallier à leur maîtrise insuffisante de l'instrument.

La (légendaire) ruse des *Rroma*

Ailleurs dans le monde, d'autres groupes *Rroma* semblent valoriser la ruse et la malice, les présentant explicitement comme des comportements acceptables et nécessaires : les *Rroma* Vlach de Hongrie (cf. STEWART 1989 : 89, 1997 : 19 ou KERTESZ-WILKINSON 1997 : 107 note 15), les musiciens professionnels de Prizren (PETTAN 1996, 2002 : 245), les *Rroma* d'Amérique du Nord (SILVERMAN 1988), les Manouches du sud de la France (FORMOSO 1986 : 79 et ss., 100 et ss.)... Mais inclure les *Rroma* de Zece Prăjini à cette énumération serait négliger deux caractéristiques importantes de leur rapport à ce type d'intelligence.

Tout d'abord, les groupes mentionnés à l'instant semblent réserver la ruse aux rapports avec les *Gaje*. On chercherait à tirer profit des non-Tsiganes, mais entre *Rroma*, les rapports seraient fondés sur l'entraide. À Zece Prăjini, les choses ne se passent pas tout à fait ainsi. À écouter parler les villageois, les êtres les plus « pervers » (*perversi*) sont précisément leurs voisins, leurs parents, parfois même leurs enfants, et cette connaissance repose toujours sur d'amères expériences personnelles. La vie sociale du village est faite d'intrigues et de manipulations et c'est là (plus souvent qu'envers les *Gaje*) que les Prăjiniens déploient l'essentiel de leurs talents de *ciorani* et de *șmecheri*.

La solidarité au nom d'une appartenance ethnique commune n'est pas pour autant inexistante, mais elle n'intervient que dans des cas de danger ou de pauvreté extrêmes. En temps normal, la ruse et la malice sont des comportements acceptables aussi bien envers les autres *Rroma* qu'envers les *Gaje*.

En second lieu, la ruse des Prăjiniens n'est pas seulement une habileté à négocier. Elle intervient lors de la vente du produit, mais aussi lors de sa fabrication. On peut ainsi « 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 certaine manière d'enrichir la musique.

Cette seconde forme de ruse n'est pas tout à fait celle du marchand habile. Elle ne vise pas à vendre pour meilleure une chose qui serait, en fait, moins bonne. Elle s'apparente peut-être davantage à la *metis*, cette forme d'intelligence astucieuse que les Grecs estimaient nécessaire à l'exercice de certains métiers. Celui de pêcheur par exemple (comment attraper des êtres lisses et fuyants ?) ou celui de navigateur (comment s'orienter en l'absence de repères ?). En tant que production artisanale, la *lăutărie* pose des problèmes similaires : comment deviner les attentes d'un groupe d'inconnus, les séduire les faire rire et pleurer pour les amener, en fin de compte, à donner de leur argent... Le tout avec un tuba ?

Entre entourloupe et virtuosité remarquable, la différence est, en fait, toute académique. Comme nous l'avons déjà mentionné, jouer avec des *ciorăni* peut être aussi bien varier la mélodie (parce qu'on le veut), que la fausser (parce qu'on l'a oubliée) ou la contourner (parce qu'on ne parvient pas à la jouer). Si la musique reste efficace — et peut-être l'est-elle plus encore qu'auparavant — le musicien évolue dans le champ de la *ciorănie*. 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.

Varier, copier, inventer ou bricoler sont plusieurs manifestations d'une même aptitude. En la qualifiant de *ciorănie*/*șmecherie*, ce n'est pas la qualité objective des performances ou des musiciens qu'on évalue. Ce n'est pas le fait qu'ils soient bons ou mauvais mais le succès qu'ils ont ou n'ont pas.

[Extrait d'une écoute commentée avec Costică. Nous écoutons une *bătuță* qu'il avait jouée quelque temps auparavant.]

COSTICĂ : *Ça, c'est une formule de jazz !*

VICTOR : *Ah oui, de jazz !*

C. : *He he ! Tiens, tu vois, en faisant plusieurs ciorăanii comme ça, plusieurs compléments, en utilisant plusieurs şmecherii, c'est avec ça que tu impressionnes. Pas avec -- pas simplement avec la ligne mélodique. Tu la joues aussi, la ligne mélodique mais... il faut que tu aies de şmecherii en plus par rapport aux autres.*

COSTICĂ^c

Impressionner l'auditeur n'est pas nécessairement le tromper. On peut cependant l'impressionner en le trompant. Jouer des petites « formules de jazz » comme Costică n'est par exemple pas très difficile (c'est, nous le verrons, l'affaire de deux ou trois notes judicieusement placées). Un mauvais musicien pourrait le faire aussi, à condition d'en avoir l'idée ou à défaut, de comprendre exactement ce que fait Costică et de le reproduire. Or dans un cas comme dans l'autre, s'il y parvient, c'est qu'il n'est certainement pas si « mauvais » que cela. Entre une qualité « vraie » et une autre « supposée », la ruse instaure un cercle vicieux.

Avertissements et précautions

Ce que le lecteur ne trouvera pas dans les pages qui suivent

Cette étude n'est pas, à proprement parler, la monographie d'un groupe humain. Ce serait plutôt celle d'une idée, d'une attitude ou d'un type de comportement. Il s'agira de suivre les avatars de la notion de ruse/malice, et d'en comprendre les répercussions, dans l'univers des habitants de Zece Prăjini. Peut-être est-il utile de préciser d'emblée les limites que je me suis fixées pour cela.

La première est géographique : je m'appuierai essentiellement sur des données provenant du village de Zece Prăjini. L'objectif est cependant plus large. Assigner aux Prăjiniens un statut de musicologues permet de refléter leur prétention à produire des énoncés pertinents sur « la musique », en général. Un lecteur occidental admettra difficilement, que l'ensemble de la musique, en tant qu'activité humaine, s'évalue à l'aune de la *lăutărie*. Comme tous les musicologues, les Prăjiniens peuvent se tromper, et il paraît évident que la portée de leurs jugements devrait être limitée. D'un autre côté, il paraît également probable que leurs analyses et réflexions valent au delà des limites étroites de la communauté villageoise. Que peut-on vraiment généraliser du savoir des Prăjiniens ? C'est là une question dont je laisserai la réponse ouverte. On notera cependant qu'en pratique, c'est surtout de la musique des professionnels qu'on parle dans le village. Celle des paysans, bergers et autres amateurs est considérée comme nettement inférieure, et n'intéresse généralement personne.

Les Prăjiniens sont Tsiganes et, pour un certain nombre d'entre eux, musiciens. Mon étude ne portera cependant ni sur leur appartenance communautaire, ni sur leur musique. J'évoquerai certes l'une et l'autre mais cette

évoquant ne permettra pas de les comprendre de manière satisfaisante.

Comprendre ce que signifie et implique le fait d'être Tsigane pour les habitants de Zece Prăjini nécessiterait quelques centaines de pages supplémentaires : on y présenterait les déterminants historiques de leur position actuelle, étudierait plus en détail les stéréotypes en circulation parmi les Roumains qui les environnent, considérerait avec plus de minutie les nuances culturelles qui caractérisent la communauté de Zece Prăjini (leur compréhension spécifique de la religion orthodoxe par exemple), tracerait plus finement les frontières qui la séparent des autres groupes *Rroma*, en tentant de mieux distinguer l'image discursive que les Prăjiniens donnent d'eux-mêmes, de leurs pratiques concrètes... Ce ne sera pas le cas dans cette étude.

Comprendre la musique rurale moldave nécessiterait quelques (autres) centaines de pages supplémentaires : on y présenterait avec plus de soin le regard des Roumains sur le répertoire des *lăutari* de Zece Prăjini, sur la fête, sur l'art et la manière de la performance musicale. Or dans les pages qui suivent, la parole sera surtout donnée aux Prăjiniens. Il serait par ailleurs faux de prétendre que leur point de vue sur la musique sera décrit de manière exhaustive. Pour que cela soit le cas, il faudrait, en particulier, situer les pratiques actuelles au regard des archives, mieux étudier l'influence des médias contemporains, de la globalisation culturelle... Mais ce ne sera pas non plus le cas dans cette étude.

Ce que le lecteur trouvera dans les pages qui suivent

C'est une manière particulière d'agir, ses enjeux et les idées qui s'y rattachent, que je tenterai de décrire. La description sera locale (limitée à une communauté restreinte, dans une situation particulière) mais en principe, le mode d'action, lui, ne l'est pas. Ruses et malices ne sont pas l'invention des Prăjiniens mais ces derniers y sont, simplement, particulièrement attentifs. Si les pages à venir ressembleront, parfois, à une ethnographie, c'est donc surtout parce que suivre ce mode d'action requiert de décrire une courbe complexe, un noeud qui traverse aussi bien le répertoire, que sa performance, l'appartenance ethnique des villageois et leur vie quotidienne, la rumeur du village et celle du monde environnant.

La première partie tente de cerner le type de rapports que les Prăjiniens entretiennent avec leurs voisins et clients. Elle commence par quelques réflexions sur la rumeur de Zece Prăjini. Celle-ci est un lieu de sociabilité

important, que nous retrouverons à plusieurs reprises dans les chapitres ultérieurs. Elle est le lieu où les Prăjiniens exercent le plus fréquemment la « ruse » et le « vol intelligent ». Elle est par ailleurs (bon gré, mal gré) l'une de mes principales sources d'information. Le second chapitre présente quelques aspects de la « tsiganité », telle que la conçoivent les villageois. Nous verrons en particulier la manière dont ils la rattachent à la ruse et à la malice. Aux troisième et quatrième chapitres, je présenterai les conditions d'activité des *lăutari* (musiciens professionnels). Le troisième, plutôt « documentaire », est écrit pour moitié sur un DVD (DVD-1). Le quatrième tente de cerner les types d'interaction constitutifs de la profession de *lăutar*. Enfin, le dernier chapitre de cette partie revient sur la notion de « tsiganité » mais en considérant cette fois la manière dont elle est employée pour décrire des styles musicaux.

La seconde partie de mon exposé sera consacrée à la musique des fêtes moldaves, en tant que celle-ci est un fonds de commerce pour les musiciens. Le premier chapitre de cette partie accompagne et commente certains des documents présentés sur le DVD-2. Le lecteur pourra ainsi se familiariser avec la musique moldave (en général) et sentir, par la même, la difficulté d'y cerner des identités mélodiques stables. Cette instabilité est un terreau fertile pour une « ruse » proprement musicale. Dans le second chapitre de cette partie, je tenterai de cerner les possibilités qu'a un *lăutar* de se « tromper » musicalement. Dans les deux derniers chapitres, j'analyserai les constituants formels de quelques morceaux de musique.

La troisième partie poursuit l'exploration du répertoire musical et de la manière de s'en servir, en se concentrant sur le lien entre ruse et innovation. Le premier chapitre de cette partie porte sur les styles musicaux individuels (la ruse musicale est rarement collective). Ce sera également l'occasion de préciser l'opposition entre deux catégories d'auditeurs, rencontrées dans le dernier chapitre de la première partie. Apparues alors sous le nom de *Rroma* et *Gaje* (« Tsiganes » et « Non-tsiganes »), nous les verrons ici comme des « connaisseurs », se distinguant d'un « grand public ». Le second chapitre de cette partie décrit la manière dont les musiciens apprennent la musique. Il s'attarde en particulier sur ce que les musiciens appellent « agilité d'esprit » (ou « ruse » ou « vol intelligent... »), aptitude sur laquelle reposent les apprentissages rapides et fructueux. Le troisième chapitre détaille quelques principes de coordination du jeu collectif. Là encore, l'« agilité d'esprit » et

la capacité à « lire » les intentions des autres musiciens sont primordiales. Le dernier chapitre se penche sur les sources de la valeur (entre autres marchande) de la musique des *lăutari*.

Documents

Deux DVDs

Au texte que le lecteur tient entre ses mains, sont joints deux disques DVD comportant des documents multimédia. J'y ferai référence par l'abréviation « ex. », qui est sans doute la plus commode, mais ce sont bien des « documents », plus que de simples « exemples ». Certains ont d'ailleurs été modifiés pour faire ressortir certaines de leurs caractéristiques.

Le DVD-1 est un DVD vidéo. Il peut être lu aussi bien sur un ordinateur que sur une platine DVD « de salon » (reliée à un téléviseur). Il tente d'illustrer, de manière relativement complète, ce qu'est une fête de mariage chez les *Gaje*, du point de vue des musiciens. Il est utilisé principalement au chapitre 3, ou plutôt c'est, à l'inverse, ce chapitre qui sert à commenter les séquences filmées sur le DVD. L'utilisation « idéale » serait d'alterner la lecture du texte et de la vidéo. La possibilité d'utiliser le disque avec une platine de salon devrait permettre un certain « confort » pour ce type de lecture.

Le second DVD n'est, en revanche, accessible que depuis un ordinateur. Il contient des documents plus courts, répartis en trois catégories : documents interactifs, audio et vidéo (son contenu est détaillé annexe C et sur le fichier "Document.html", à la racine du DVD lui-même). Les deux dernières ne nécessitent sans doute pas de commentaires particuliers : elles contiennent de simples fichiers audio et, respectivement, vidéo. J'en ai modifié certains, à des fins « expérimentales » (ex. 31 et 35) mais pour la plupart, je n'ai fait que les isoler, au sein d'ensembles plus vastes (disques/cassettes achetés dans le commerce, ou films et enregistrements réalisés par moi-même).

Les documents « interactifs » sont peut-être plus inhabituels, dans une recherche comme celle-ci. Je les ai écrits dans un langage de programmation fréquemment utilisé sur les sites internet, et connu sous le nom de

« Flash »¹⁰.

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. Je les ai utilisés lorsque :

1. l'écoute intégrale de ces performances n'aurait vraisemblablement pas permis, au lecteur peu familier du répertoire local, de reconnaître et ressentir les emprunts et similitudes que je voulais montrer ;
2. l'analyse de transcriptions de ces mêmes performances aurait permis une forme de comparaison, mais en la situant à un tout autre niveau que celui auquel la mènent habituellement les *lăutari*.

Il nous faut donc préciser, également, le rôle des transcriptions incluses dans le texte, par rapport aux documents sonores présentés sur ce second DVD.

Notes et sons

Les ethnomusicologues appuient habituellement leurs réflexions et analyses musicales sur des transcriptions visuelles. Il leur est désormais très simple d'enregistrer les musiques qu'ils étudient mais le plus souvent, ils traitent ces enregistrements en matériaux « bruts ». Pour être incorporés au discours et à l'analyse proprement dits, ces matériaux doivent être commentés dans le texte et/ou transcrits visuellement. La transcription peut se faire selon de nombreuses conventions, allant du solfège classique aux sonagrammes, en passant par les systèmes indigènes et les dessins de toutes sortes, mais elle présente nécessairement les données sonores sous forme visuelle.

Par contraste, un enregistrement n'est pas considéré comme une « transcription ». Il en est pourtant une, au sens strictement technique : les altérations de la surface d'un disque, celles de la charge magnétique d'une bande ou encore, les paquets de données binaires stockés sur les disques durs des ordinateurs, peuvent être autant de moyens de « transcrire » le son en autre-chose que lui-même.

¹⁰Flash est, plus précisément, le nom d'un format d'animation graphique, couplé à un langage de programmation (ActionScript) qui permet de rendre ces animations interactives. Flash a été développé par l'entreprise Macromedia, qui est désormais une filiale de la société Adobe. C'est un format propriétaire mais dont l'utilisation est gratuite.

Si habituellement, ces écritures ne sont pas comptées parmi les transcriptions, c'est probablement parce qu'elles paraissent transparentes. Elles s'efforcent d'ailleurs de l'être et de restituer leur objet avec la plus « haute fidélité » possible. C'est, paradoxalement, cette fidélité qui les écarte de l'analyse proprement dite et les relègue parmi les matériaux « bruts ». Trop lisses sans doute, elles réfléchissent à ce point le son que les chercheurs peinent à y inscrire leur propre réflexion. On pourrait en dire autant des séquences vidéo, bien que leur emploi soit encore trop rare pour permettre des généralisations.

Dans l'ensemble, qu'ils soient sonores ou audio-visuels, les médias non-textuels ne sont que rarement incorporés, en tant que tels, à l'argumentation. Leur articulation logique à cette dernière les situe soit en amont (corpus, matériaux bruts), soit sur les côtés (exemples « pour illustrer »). En aval, la recherche peut déboucher sur un film, un disque ou une animation interactive mais ces résultats sont associés, le plus souvent, à la vulgarisation et à la diffusion d'un savoir acquis autrement.

Des chercheurs du Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS, ont réalisé plusieurs animations interactives, au sein d'un groupe baptisé « Clés d'écoute et nouvelles technologies ». La technologie est, en l'occurrence, surtout l'animation « Flash », la même que celle des documents interactifs de notre DVD-2. L'objectif est cependant différent. Les membres de ce groupe de recherche définissent ainsi leur perspective :

Les possibilités techniques offertes par le développement du multimédia ouvrent aujourd'hui de nouvelles perspectives pour « donner à voir » les musiques de tradition orale. (...) Ce sont des publications d'un type nouveau qui permettent au lecteur de comprendre une particularité d'une musique en la voyant et en l'écoulant. Elles offrent à l'ethnomusicologie des moyens susceptibles de bouleverser en profondeur ses pratiques de communication scientifique. Les premières réalisations permettent de dégager un nouveau mode d'écriture pour l'ethnomusicologie. Il est à présent possible de matérialiser un raisonnement scientifique à travers la scénarisation d'une animation musicale interactive. En développant diverses formes d'écriture multimédia, le groupe se propose d'enrichir une réflexion épistémologique sur la manière

de synchroniser l'image et le son, de souligner par une représentation graphique les aspects culturellement pertinents d'une musique ou encore d'organiser un raisonnement scientifique par la visualisation ¹¹.

Le « raisonnement scientifique » précède, ici, sa « matérialisation ». Celle que les membres du groupe ont en vue est, avant tout, visuelle. Si elle prend une forme nouvelle, le raisonnement lui-même n'en est pas altéré pour autant. Ses résultats sont obtenus et promulgués sous forme écrite et les technologies informatiques ou audio-visuelles n'apportent qu'un nouveau mode de communication. La plupart des animations multimédia construites au sein de ce groupe tiennent, effectivement, de la vulgarisation de savoirs préexistants. L'usage qui j'en propose ici est sensiblement différent.

Tout d'abord, de nombreuses réflexions (en particulier celles menées dans la seconde partie) sont le fruit direct de possibilités informatiques d'accès aux enregistrements. J'ai, dès le début, évité de comparer des transcriptions, préférant la comparaison directe de séquences sonores. Du fait de l'ampleur du corpus, cette comparaison n'eut pas été possible sans le programme « esonoclaste », développé principalement par V. Rioux et soutenu le Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS¹². Les exemples interactifs du second DVD « miment », en quelque sorte, le fonctionnement de ce logiciel.

En second lieu, le lecteur est invité à consulter ces documents — surtout ceux mis en forme de manière interactive — moins comme des « preuves » ou des « exemples », que comme l'unique manière d'accéder à une forme de compréhension sensible. Pour l'auteur, le temps passé à sélectionner et construire ces documents remplace celui qu'il eut fallu, autrement, consacrer à la description des idées qu'ils incorporent. À l'inverse, le temps consacré par le lecteur à l'exploration auditive du répertoire moldave devrait lui permettre de saisir une vie musicale qui ne se laisse pas entièrement cerner par des signes.

Quelles que soient les conventions qu'on adopte pour transcrire la musique, le résultat est nécessairement une forme visuelle, abstraite et simplifiée. Elle donne alors lieu à des processus cognitifs bien différents de ceux qu'appellent ces formes sonores, complexes, aux détails potentiellement infi-

¹¹Texte de présentation du groupe sur le site <http://www.ethnomus.org/> (21/09/06). Les animations interactives peuvent être consultées à la même adresse.

¹²le programme est détaillé à l'adresse <http://esonoclaste.net> (21/09/06).

nis, que les musiciens manipulent habituellement. Or si, pour les Prăjiniens, 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. À quelques exceptions près, le lecteur est invité à écouter, avant tout, les séquences musicales. Les transcriptions seront utilisées simplement comme des moyens commodes pour disposer des signes, pointant vers tel ou tel segment sonore. La manière dont je les ai établies — et en particulier certaines conventions qui risqueront peut-être de perturber le lecteur accoutumé au solfège classique — sont présentées annexe B page 493.

Sur l'auteur

J'ai préféré laisser de côté le compte-rendu de mon histoire personnelle avec les habitants du village : comment j'y fus accueilli, comment j'appris le *rromanes*, comment je m'intégrai dans la société des villageois, les difficultés surmontées, les incompréhensions riches d'enseignements, les actions, les projets que nous bâtîmes ensemble. . . Sans croire à une possible objectivité de ma description, je souhaite la distinguer, autant que faire se peut, d'une autobiographie. Celle-ci ne serait pas plus « neutre » que le reste de ma présentation et ne ferait donc qu'allonger inutilement une analyse, de toute façon partielle et orientée.

Quelques indications seront peut-être utiles cependant. Je connus les fanfares de Zece Prăjini à Paris, par les disques que leur avait consacrés Speranța Rădulescu. Mais c'est presque par hasard que j'accompagnai Speranța quelques années plus tard (en mai 2002) dans le village. Nous écoutâmes des fanfares et je passai une nuit à débattre (de manière contradictoire) avec Costică Panțiru, le chef de l'une d'entre elles, chez la sœur duquel nous étions hébergés. Quelques semaines plus tard, je commençai à fréquenter assidûment les Prăjiniens et leur entourage. L'étude qui suit est l'un des fruits de notre amitié (parsemée évidemment, d'inimitiés, de conflits, de réconciliations, etc.) et doit beaucoup, en particulier, à celle qui me lie à la famille Panțiru. Sans la gentillesse et la générosité de Costică, Mariana, Gabriela, Mihai, Maria, Liviu, Sorina, David, Mihaela, Jănică, Culina, Viorel, Lenuș, Vasile, Gianina, Daniel, Dănuț et Angelica (pour ne citer qu'eux), cette recherche n'aurait jamais vu le jour.

Depuis 1989, les fanfares de Zece Prăjini jouent occasionnellement à l'étranger. Lorsque j'arrivai dans le village, la fanfare Ciocârlia était au sommet de sa renommée (internationale plus que nationale d'ailleurs), grâce à son talent mais aussi à ses deux *impresari* allemands. Costică, qui pensait

avoir une bien meilleure fanfare et n'attribuait son infortune économique qu'à la malchance, me pria alors d'être son *impresario*. Après avoir tenté de résister, je n'eus d'autre choix que d'accepter (tandis qu'il me rendait quotidiennement service, c'est tout ce que Costică me demanda jamais de faire pour lui). À l'été 2004 nous montâmes, avec Fanny Logeay, une petite tournée de trois semaines en Espagne et dans le sud de la France. En 2005, « Bartabas » (Clément Marty, directeur du Théâtre Équestre Zingaro) cherchait une fanfare d'Europe de l'est pour son spectacle... À présent, la fanfare de Costică voyage à travers le monde, avec le théâtre Zingaro, pour une durée de trois ans, entrecoupée de pauses de deux à quatre semaines, pendant lesquelles les musiciens rentrent chez eux.

Si je mentionne ici ces aventures « internationales », je pense qu'elles ne changent pas (encore) en profondeur la manière dont les Prăjiniens conçoivent la musique. Cela est dû en partie au fait qu'ils adoptent, de toute façon, une attitude relativement distante par rapport à ceux pour qui ils jouent. Qu'il s'agisse de paysans roumains ou de citoyens français, les musiciens se présentent toujours en « fabricants d'émotion ». Les conditions de cette fabrication changent évidemment, mais pas les valeurs qui la sous-tendent (ruse, malice, manipulation, charme, etc.). C'est pour cela que je n'ai pas jugé utile de compliquer la description en y intégrant les récentes péripéties mondiales des musiciens du village.

J'utiliserai principalement la forme verbale du présent. C'est un simple choix d'écriture, plus ou moins arbitraire. Les faits exposés ne sont pas liés à une conjoncture exceptionnelle, qui justifierait l'usage du passé, mais ils ne se placent pourtant pas « 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 février de l'année 2006 (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.

Remerciements Je n'aurais sans doute pas pu mener à bien cette recherche sans l'aide de Speranța Rădulescu. Je ne serais d'ailleurs même pas allé à Zece Prăjini si elle ne m'avait, un jour, invité à l'y rejoindre. Nous eûmes de longues et fréquentes discussions, sur le village lui-même, sur les

lăutari et plus généralement, le paysage musical de la 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. Il consacra une énergie sans faille à diriger mes recherches. D'une part, il me fit profiter de sa longue expérience avec les musiciens de Roumanie et du bassin méditerranéen. D'autre part, son sens de la communication scientifique fut pour moi un modèle. Enfin, en plus des encouragements et suggestions qu'il me prodiguait, nous eûmes des discussions fréquentes (parfois contradictoires), sur des questions de fond. Plusieurs des arguments théoriques que je développerai prirent forme de manière dialectique, dans ces discussions.

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, Nicolas Prévot, Julien Mallet, Sandrine Loncke et Christine Guillebaud m'ont été très profitables. J'eus aussi des discussions importantes avec Emmanuel Grimaud, du Laboratoire d'ethnologie du CNRS. Séline Gülgönen lut, écouta et débattit patiemment maintes idées que je lui proposai, m'aidant à y repérer les faiblesses et insuffisances. Son intérêt pour cette recherche fut, pour moi, une source de motivation inestimable.

Enfin, je bénéficiai du soutien actif de Catherine Candea, Victor I. Stoichita, Ana-Maria Coderch et Doina Stoichita. Qu'ils en soient donc tous remerciés. Cependant, les erreurs de jugement et les maladresses que l'on trouvera, peut-être, dans les pages à venir me sont bien sûr entièrement imputables.

Conventions linguistiques

Les habitants de Zece Prăjini sont tous bilingues. Ils parlent le roumain (*R. : limba română*), et une variante du tsigane (*T. : duma rromani*). Les deux langues sont relativement éloignées. En arrivant à Zece Prăjini, je connaissais déjà bien la première mais je mis du temps à apprendre la seconde. La plupart des entretiens cités dans ce travail 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. : »). Les deux langues ne créent évidemment pas le même « climat », puisque l'une est la langue nationale, tandis que l'autre n'est parlée que par une minorité de gens, relativement proches. Cependant, les villageois (parfaitement bilingues) ont l'habitude de passer de l'une à l'autre.

Le tsigane utilise un système phonologique très proche du roumain. Il y a bien quelques différences : les occlusives (/k/ et /g/) se prononcent plus loin en arrière de la gorge, les voyelles sont plus fermées, les dentales et labiales (/t/, /d/, /b/, /p/) sont plus « soufflées »... Mais c'est plutôt une question d'accent. Dans l'ensemble, il y a le même nombre de phonèmes et ils se répartissent de la même manière qu'en roumain. Plutôt que d'introduire deux systèmes de transcription (un pour chaque langue), j'ai donc préféré utiliser simplement les conventions d'écriture du roumain. Certaines finesses phonétiques seront ainsi inaccessibles au lecteur : il ne lira pas l'accent tsigane (ni, d'ailleurs, l'accent moldave). Pour le reste, l'écriture du roumain est assez « phonémique », au sens où la plupart des lettres y représentent un phonème unique.

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 un « *lăutari* » et deux « *lăutari* », un « *țigan* » et deux « *țigani* »

mais un « *Rrom* », deux « *Rroma* », une langue « *rromani* » et un style « *rromano* » ... Le risque est, évidemment, celui d'une certaine confusion terminologique. D'un autre côté, les « barbarismes », qui pourraient gêner les lecteurs parlant l'une ou l'autre de ces langues, sont ainsi évités.

En fait, le prix de cette forme de « respect » linguistique n'est pas très élevé, car les racines des mots restent toujours identifiables. Au cas où le lecteur se perdrait néanmoins dans les méandres de ces (deux) systèmes de déclinaison et de conjugaison, le glossaire p. 489 devrait lui permettre de retrouver son chemin, du moins pour les termes les plus usuels. On notera aussi une autre convention, qui devrait 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.).

Le doublement du « *r* » initial est parfois utilisé au nom d'une supposée « correction phonétique », ou d'une manière « politiquement correcte » d'écrire. Ce n'est pas le cas ici. Dans le parler des Prăjiniens, il n'y a aucune différence entre le [r] de « *rromani* » et celui de « *Români* » par exemple. Quant aux considérations de « correction politique », nous n'en avons de toute façon pas tenu compte dans ce travail. Pour nous, le doublement du « *r* » sera donc une simple convention d'écriture. Elle vise à aider le lecteur peu familier des langues roumaine et tsigane, à repérer efficacement ces deux racines, bien différentes par leur sens.

Les lettres du roumain se lisent comme celles du français, à quelques différences près (cf. tableau fig. 2 page xxxiii)¹³.

Pour toutes les citations que j'ai personnellement traduites, l'original est présenté, soit directement après la traduction (pour les passages les plus courts), soit dans une note à la fin du chapitre. Ces notes sont repérées par des lettres. Inversement, je suis implicitement responsable de toutes les citations dont une variante vernaculaire se trouve dans le texte.

¹³ J'adapte ce tableau à partir de <http://fr.wikipedia.org/Roumain> (14/09/2006).

Graphie	API	Prononciation
ă	[ə]	o mi-ouvert non arrondi
â, î	[i]	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	[ɕe], [ɕi], [ɕa]	djé, dji, dja
h	[h]	fricative glottale sourde
o	[o]	o (mi-ouvert)
r	[r]	r roulé
s	[s]	ss
ș	[ʃ]	ch
ț	[ts]	ts
u	[u]	ou

FIG. 2 – Graphie et phonèmes de la langue roumaine. Les lettres non mentionnées dans ce tableau se prononcent comme en français.

Première partie

La fabrique de musique

Chapitre 1

Musique, gloire et beauté

1.1 Tout le monde en parle

Nuit.

Un seau en plastique rouge brûle dans l'ornière du chemin. De part et d'autre du fossé, 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. Quelqu'un corrige : 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 Carcalea, . . . Carcalea 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 Carcalea avec lui. À leur place, ils ont envoyé Cican à Iugani. Cican ? Ils sont fous ! Celui-là, on ne peut pas lui faire confiance ! Oui, mais Carcalea a dit à Costel qu'il parlerait lui-même à Cican 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 Cican 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 Cican, quel arriviste ! Tiens, une fois il était allé jouer avec Mirel à Slobozia et...

Au fil de la soirée, seront abordés d'autres sujets de l'actualité du moment : Mirabela est-elle réellement enceinte ? De qui ? Tractor va-t-il revenir jouer dans la fanfare de Costică ? Pourquoi Dârâna et Bandia sont-elles fâchées ?

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.

Contrairement à de nombreux autres villages, tournés vers l'agriculture ou l'élevage, ici le temps libre abonde. Comme nous l'avons déjà mentionné, les Prăjiniens n'ont que quelques lopins de terre — réputés infertiles qui plus est — un ou deux cochons, des poules et parfois une vache. Rares sont ceux qui vont travailler ailleurs, chez les fermiers roumains ou à l'usine,

car les conditions y sont (paraît-il) trop mauvaises. Ce sont les musiciens qui apportent l'argent au village. Ils sont une cinquantaine à jouer régulièrement dans les fêtes des Roumains (parfois aussi des Tsiganes) et plus récemment en Occident. Ce travail les occupe surtout en fin de semaine et le reste du temps, à part quelques travaux domestiques, la plupart des Prăjiniens n'ont rien à faire. Dans ces conditions le bavardage est omniprésent et la rumeur prend une tournure qu'elle n'a pas ailleurs.

C'est en fait la principale occupation des habitants : elle meuble le plus clair de leur temps et suscite le plus de passions. C'est aussi la seule activité qui les réunit tous. De nombreux conflits divisent le village en plusieurs camps, qui ne se parlent presque jamais directement. C'est alors par la rumeur qu'on apprend les nouvelles et qu'on les rend publiques.

1.1.1 *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 y a sept bars-épiceries dans le village¹ et parmi eux, deux sont plus fréquentés que les autres. Ces derniers sont liés chacun à une famille (et fanfare) rivale. Plusieurs villageois évitent donc l'un ou l'autre pour des motifs politiques². Qui plus est, il faut avoir de l'argent pour y aller, ce qui n'est pas toujours le cas.



FIG. 1.1 – *Radio-șanț*.

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

¹C'était le cas à l'été 2003. À l'été 2006, il n'y en a plus que quatre

²D'ailleurs, sept épiceries pour un village qui n'a pas plus de huit cent mètres de long est une concentration inhabituelle, même dans un pays post-communiste. Cette prolifération exceptionnelle s'explique, en premier lieu, par le degré de complexité de la vie politique du village. Les prix sont les mêmes dans tous ces commerces mais il y en a toujours (au moins) un où on évite d'aller, du fait des conflits en cours.

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. Des 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.

1.1.2 Une rumeur exemplaire

Rumeur et musique sont intimement liées à Zece Prăjini. Cela n'est guère étonnant, puisque la première est l'activité qui occupe le plus de temps et la seconde celle qui rapporte le plus d'argent³. Leurs rapports sont cependant plus complexes et il peut être utile d'en donner un exemple détaillé. Même résumée, cette histoire semblera peut-être un peu longue et touffue mais à Zece Prăjini, toutes le sont. Le lecteur pressé pourra continuer directement à la sec. 1.2 page 12, où cette histoire ne sert plus que d'illustration à des considérations plus générales.

³B. LORTAT-JACOB (1998) décrit en détail un autre type de lien entre rumeur et musique. Son étude porte sur des chanteurs, amateurs, membres d'une confrérie religieuse et dont l'activité musicale culmine une fois par an, lors de la Semaine Sainte. Autant de différences qui les démarquent des professionnels de Zece Prăjini. Une comparaison serrée pourrait cependant montrer, chez les uns et les autres, des imbrications comparables entre rumeur, musique, et politique villageoise.

Le contexte

Șukar et Ciocârlia sont les principales fanfares de Zece Prăjini. Chacune est construite par et autour d'une famille, respectivement les Panțiru et les Ivancea. Depuis 1993, en dehors des traditionnels engagements dans les fêtes rurales — qu'elles tendent désormais à éviter — toutes deux donnent également des concerts. Ciocârlia est surtout connue à l'étranger et Șukar en Roumanie. Les camps « Ivancea » et « Panțiru » sont en conflit ouvert, au moins depuis le début de ces tournées. Les deux fanfares s'estiment en concurrence, tant dans le village que face au public occidental.

Les personnages

Dans le village, chacun est connu sous au moins deux noms : un « pré- » et un « sur- » nom mais le plus souvent, ces derniers sont au nombre de trois ou quatre. Comme dans le reste du texte, j'en ai choisi un pour chaque personnage, avec pour souci principal d'éviter les doublons. Voici donc les principaux protagonistes de cette histoire :

Sica Cantea : Père (entre autres) de Pusac, Pânca et Tractor.

Pusac Cantea : Fils aîné de Sica. Trompettiste dans la fanfare Ciocârlia.

Pânca Cantea : Second fils de Sica. *Basist-fa* dans la fanfare Ciocârlia. Il passe pour l'un des meilleurs de la région.

Tractor Cantea : Troisième fils de Sica. Trompettiste. Lui aussi est considéré comme l'un des meilleurs.

Costică Panțiru : Chef de la fanfare Șukar. Ami de Sica.

Radu Lazăr : Trompettiste dans la fanfare Ciocârlia.

Henri : « *Impresar* » de la fanfare Ciocârlia. Il est Allemand et habite à Berlin.

Les Cantea et les Panțiru sont relativement proches. Ils sont voisins dans le village et ne manquent pas de souligner, à l'occasion, que Sica et le père de Costică sont cousins. Pânca (fils de Sica) attribue à Costică (de dix ans son aîné=) un rôle essentiel dans sa formation musicale. Pour diverses raisons, Pânca joue pourtant dans Ciocârlia. Du fait de cette amitié, sa position y est — semble-t-il — assez délicate.

L'histoire

Premier épisode A l'automne 2002, Tractor partit de la fanfare Şukar pour rejoindre Ciocârlia. Pour Costică, ce fut une grande perte : Tractor était son meilleur trompettiste, le seul à savoir jouer des solos « comme les macédoniens ». Les amis en visite chez Costică, tout comme sa propre famille, l'incitaient à épancher son mécontentement. Costică leur répondait avec un apparent fatalisme, non dépourvu d'« élégance ». Les épines de son mépris y perçaient toutefois de façon nette :

Que pouvait-il y faire ? À Ciocârlia, on gagnait mieux sa vie, c'était un fait. Tractor avait toujours eu un faible pour l'argent. Il n'y était pour rien d'ailleurs, le pauvre : c'était sa femme qui le manipulait. (À d'autres moments) Costică savait depuis longtemps que Tractor était « arriviste » (*parşiv*). Plusieurs anecdotes passées permettaient de s'en rendre compte. (Selon son humeur, et celle de son auditoire, Costică les racontait ou pas.) Ce n'était donc pas plus mal qu'il soit parti.

Quelques mois plus tard, un nouvel argument fit son apparition. Tractor n'était d'ailleurs pas vraiment un trompettiste de fanfare mais plutôt d'*orchestră*. Il jouait avec raffinement mais sans force et en plus, il se fatiguait trop vite. Vlad (qui l'avait remplacé dans Şukar) était, lui, un véritable musicien de fanfare. Oui, vraiment, ce n'était pas plus mal que Tractor soit parti.

Ce que Costică évitait de commenter à l'époque — et c'est surtout en cela qu'il faisait preuve d'« élégance » — c'était le fait qu'en arrivant à Ciocârlia, Tractor avait pris la place de son frère aîné (Pusac), qui se retrouvait ainsi au chômage. C'était là le véritable scandale. Ce « fratricide », moralement très douteux, suscitait encore peu de commentaires dans le village. Cependant, la rumeur couvait et les « ciocârlistes » (*ciocârliştii*) ne pouvaient profiter pleinement de leur victoire. En général, ils préféraient éviter le sujet.

Comment en était-on arrivés là ? Difficile de le savoir. C'était semble-t-il Sica, le père de Pusac et Tractor, qui avait conclu un marché avec Henri, l'impresario de Ciocârlia. Mais ce dernier n'aurait pas respecté leur arrangement et Sica rendait de fréquentes visites à Costică pour raconter la manière dont il avait été honteusement trompé. Ces visites étaient tout aussi fréquentes que celles — souvent orageuses — de Pusac chez son père.

Selon Sica, Henri était venu le voir un soir chez lui (toutes les bonnes intrigues commencent le soir). Il lui avait exposé son projet d'embaucher

Tractor, en lui demandant de transmettre une offre à ce dernier. Sica accepta mais s'inquiéta de savoir qui serait « licencié » pour libérer une place. Henri répondit qu'il avait l'intention de faire partir Radu (un autre trompettiste, plus âgé et moins virtuose) mais que cela se ferait progressivement. Dans un premier temps, ils joueraient à treize. Sica accepta. Quelle ne fut donc sa surprise en apprenant que c'était son fils Pusac qui venait d'être écarté de la fanfare !

Impossible de savoir ce qui s'était réellement passé. Plusieurs explications étaient avancées :

- (a) L'« Allemand » (Henri) est un homme de peu de foi. C'est un cynique qui n'hésite pas à tromper un vieil homme et à briser une famille pour parvenir à ses fins. [C'était l'explication de Sica.]
- (b) Certes, l'« Allemand » est pervers, mais Sica ne vaut guère mieux. C'était en connaissance de cause qu'il avait ourdi cette trahison avec Henri ou du moins avait-il accepté de fermer les yeux, afin d'empocher le riche pot-de-vin que l'« Allemand » lui avait certainement offert. [C'était l'explication de Costică, les jours où Sica ne venait pas lui rendre visite.]
- (c) Ni Sica ni Henri ne sont fautifs : ce dernier avait effectivement prévu d'écarter Radu de la fanfare. Ce sont alors les Ivancea qui s'y sont opposés car ils ne voulaient pas qu'il y ait trois Cantea dans Ciocârlia. [En effet, outre Pusac et Tractor à la trompette, il y avait déjà Pânca à la basse. Or, Pânca avait toujours fait bande à part et il avait même été « battu » une fois par Ion Ivancea (doyen de la fanfare Ciocârlia), qui lui reprochait ses affinités avec les Panțiru⁴. Henri était alors intervenu en faveur de Pânca. Les Ivancea avaient donc peur de se retrouver avec trois Cantea dans la fanfare, d'autant plus que ceux-ci étaient meilleurs musiciens et dans l'ensemble, « plus civilisés »]. Ils avaient alors refusé de laisser partir Radu, en argumentant qu'il avait été leur compagnon de toujours et qu'en plus, il était beau-frère avec Ion. [Cette version était soutenue par Costică les jours où Sica venait bavarder le sujet avec lui. Sica l'acceptait mais préférait cependant la première (a) et c'était toujours par celle-ci qu'il commençait la discussion.]

⁴Par une amplification caractéristique de la rumeur, « battu » (*bățut* ; *T.* : *mardo*) signifie ici qu'il avait reçu une claque.

- (d) Tractor avait simplement remplacé Pusac car il était meilleur musicien que lui. Ce dernier n'avait aucune raison de se plaindre car il était plutôt médiocre à la trompette, et avait déjà gagné suffisamment d'argent avec Ciocârlia. Henri refusait de faire partir Radu de la fanfare car celui-ci chantait l'une des pièces importantes du répertoire (« *Lume lume* »)⁵. [C'était la version de Daniel Ivancea, fils de Ion.]

Second épisode Quoi qu'il en soit, Pusac rentra « en dépression » (*T. : kerghea depresia*). Il ne sortait plus de chez lui que pour aller disputer son père. Celui-ci, furieux, clamait à qui voulait l'entendre qu'il avait été honteusement trompé et qu'il se vengerait. À présent (février 2003), il ne traitait plus l'affaire comme un problème privé mais en parlait, notamment, à « *radio-șant* ». Un jour, chez Costică, devant plusieurs autres invités, il me demanda le numéro de Henri « pour résoudre l'affaire directement avec lui ». Je le lui donnai mais il ne s'en servit jamais. Il promit également de lui donner une bonne raclée « à la hache » (*R. : cu toporul*) lorsqu'il viendrait dans le village mais comme on pouvait s'y attendre, cette promesse resta elle aussi lettre morte.

Troisième épisode Un peu plus tard (mars 2003), je rendis visite à Radu. Ce dernier m'apprit alors qu'un arrangement avait été trouvé, depuis longtemps semblait-il :

Radu et Pusac se partageraient le poste en alternant les tournées. La première (mars 2003) serait pour Pusac et la seconde (juin 2003) pour Radu. On avait convenu que celui qui resterait au village percevrait une « indemnité ». Pour la tournée de juin, Henri proposa que chaque membre donne 5 € par concert [sur des cachets d'environ 100 € par personne]. Les autres refusèrent : si les Cantea voulaient jouer ensemble, ils n'avaient qu'à en payer les frais. Ce seraient donc les trois frères (Pânca, Tractor et Pusac) qui se cotiseraient pour « indemniser » Radu. La réciproque était moins claire : Radu ne pouvait tout de même pas payer à lui seul la même somme que les trois frères réunis. Je n'ai pas pu apprendre ce qui se passerait lorsque ce serait lui qui partirait en tournée.

⁵Dans le village, on « sait » que Henri tient à Radu uniquement pour cette pièce. Une fois, il lui aurait dit que s'il n'y avait pas eu cette chanson, il l'aurait écarté de la fanfare depuis longtemps. Depuis, « *Lume lume* » est devenu l'un des surnoms de Radu.

En mars 2003, c'est effectivement Pusac qui partit et en juin, ce fut Radu. Celui-ci est cependant le seul à m'avoir parlé de l'arrangement concernant les compensations financières et il était par ailleurs clair que la situation n'était pas « arrangée » (les disputes, insinuations et menaces continuaient de plus belle). Je n'ai pas pu aborder le sujet avec Pusac. D'après mes discussions avec Sica, il semble qu'il ait pu y avoir une négociation de ce type. Cependant, la réponse ambiguë de ce dernier (« oui, peut-être, je crois que c'est ça, je ne sais plus . . . ») laisse penser que l'affaire est plus compliquée.

Radu a la réputation d'être un « pervers » (*pervers*) particulièrement « dangereux » (*periculos*). Costică est convaincu qu'il ment afin de faire croire qu'un arrangement a été trouvé. Il aurait en effet tout intérêt à ce que la rumeur s'apaise car le conflit pourrait lui être préjudiciable en fin de compte (lassés, Henri et/ou les autres « ciocârlistes » pourraient le laisser tomber).

Quatrième épisode En septembre 2003, nouveau rebondissement : Pânca s'apprêterait à quitter Ciocârlia et aimerait jouer à présent avec Costică. Tractor voudrait revenir avec lui dans son ancienne fanfare : il aurait peur de rester seul dans Ciocârlia car les Ivancea pourraient se venger sur lui de la « trahison » de son frère. Qui plus est, leur mère tombe gravement malade et le bruit court dans le village que c'est à cause des conflits dans la famille.

Costică n'eut pas l'occasion de discuter directement avec les deux transfuges. C'est Sica qui l'avertissait de leurs intentions, tout en affirmant qu'il n'était chargé d'aucun message de leur part. (Cette fois, David, frère de Costică et beau-frère de Pânca jouait un rôle similaire d'intermédiaire.)

En octobre 2003, Tractor et Pânca refusèrent, semble-t-il, de signer un contrat avec Henri. Costică accepta alors officiellement de les prendre avec lui dans sa fanfare. Mais les événements prirent une autre tournure. D'une part, pour libérer les deux postes nécessaires, Costică aurait dû se séparer de quatre musiciens (s'il prenait Tractor à la place de Vlad, Costel, le frère de Vlad, trompettiste lui aussi, donnait sa démission ; s'il prenait Pânca en tant que *basist-fa* à la place de Florin, Sandu, père de Florin et *basist-si* dans la fanfare, ne resterait pas lui non plus). D'autre part, il semble que Pânca avait, en fait, signé un contrat qui le liait à Henri et à la fanfare Ciocârlia, pour une durée de quatre ans. . .

Après de nombreuses autres péripéties, à l'été 2006, Pânca joue toujours

dans Ciocârlia, Tractor joue avec le « Mahala Rai Banda », tandis que Pusac vivote grâce à des mariages dans la région. Dans la fanfare de Costică, d'autres changements importants eurent lieu mais c'est là une histoire à part entière.

1.2 Dans la rumeur

L'anecdote qui précède occupa une part importante de la rumeur villageoise à l'automne 2002 et revint, par la suite, à plusieurs reprises au devant de l'actualité. Elle permet d'illustrer plusieurs aspects de la rumeur et des conflits à Zece Prăjini : 1^o ils tissent un espace commun à tout le village et permettent ainsi des interactions qui autrement seraient impossibles ; 2^o outre leurs enjeux politiques et professionnels, ils ont une dimension ludique non négligeable ; 3^o travailler dans la rumeur a, pour un ethnologue, des implications méthodologiques particulières.

1.2.1 La place du village

Un terrain « neutre »

Dans cette histoire comme dans d'autres, les intéressés évitent de négocier eux-mêmes. C'est un tiers (ici leur père) qui se charge de « préparer le terrain ». Pourtant, il n'est censé parler qu'en son nom : il se contente de « bavarder » avec des amis.

Tout le monde semble admettre que c'est par « honte » (*R. : rușine/T. : lajo*) que les fils de Sica ne viennent pas trouver Costică pour lui demander de les prendre dans sa fanfare. Personne ne s'étonne non plus de ce que, de la même manière, ce soit lui qui ait conclu le marché avec Henri. La « honte » est un sentiment récurrent dans les explications psychologiques des villageois. Il n'empêche que Pânca ou Tractor eussent été bien mal inspirés de négocier eux-mêmes car en cas d'échec, ils se retrouvaient en position de « traîtres » vis-à-vis de ceux qu'ils comptaient quitter (d'abord Șukar, puis Ciocârlia). En revanche, si c'est Sica qui discute, à titre « personnel » et sous couvert de « bavardage », on ne pourra rien leur reprocher, quel que soit le cours que prennent les événements.

Débuter les négociations dans la rumeur est un moyen de se mettre à l'abri d'un scandale grave : charriés par elle, les messages ne peuvent plus se

retourner contre leurs émetteurs (un « on dit » impersonnel), les responsabilités se diluent et d'éventuels conflits sont ainsi rendus plus difficiles. Tractor occupe la place de Pusac mais celui-ci ne peut s'en prendre à son frère cadet : il doit se disputer avec son père, ce qui le place d'emblée dans une situation plus défavorable. D'ailleurs, celui-ci rejette à son tour la responsabilité sur Henri (or Henri habite à Berlin et ne vient presque jamais dans le village). Lorsque Pânca et Tractor veulent rejoindre la fanfare Şukar, les membres de Ciocârlia ne peuvent quant à eux accuser personne de façon légitime : les deux intéressés ont soigneusement évité de rencontrer Costică et Sica n'a fait que « bavarder » avec lui. Pour des politiciens habiles — et beaucoup de Prăjiniens le sont — la rumeur permet ainsi de mener des négociations délicates, tout en restant relativement protégé. C'est un espace où l'on peut porter, paradoxalement, les discussions sensibles : celles qui font « honte » ou dont les risques sont trop importants.

Rumeur et musique

Comme la musique est la principale source de revenus du village — et qu'elle se fait à plusieurs — les conflits et amitiés entre musiciens ont des répercussions économiques directes, tant sur eux-mêmes que sur leurs « alliés ». Ce n'est par là une particularité de la musique : n'importe quelle activité à la fois collective et rémunératrice (un sport par exemple) pourrait donner lieu à des discussions semblables. Mais le lien entre rumeur et musique apparaît aussi d'une autre manière.

La musique des *lăutari* est explicitement destinée à agir sur les émotions des auditeurs. En un sens, la rumeur ne traite pas d'autre chose, ni n'utilise d'autres ressorts. L'essentiel de ses histoires traitent d'amour (parfois déçu), de loyautés (parfois trahies), de tristesses qui rendent malade, de jalousies, d'envies plus ou moins bien contrôlées. S'il y a autant de conflits dans le village, c'est à cause de la « perversité » (*perversitate*) des « ennemis » (*duşmani*); mais si la musique est bonne, c'est aussi parce que les musiciens sont « voleurs » (*ciorani*).

La plupart des Prăjiniens sont experts en insinuation. La conséquence en est qu'ils prêtent volontiers à leurs interlocuteurs des arrière-pensées et mobiles cachés. Pour Costică, Radu, Daniel Ivancea et même Sica mentent forcément. Les deux premiers sont « pervers » (*perversi*) « arrivistes » (*parşivi*) ou « infâmes » (*mârşavi*), et le troisième est « voleur » (*T. : cior/cioran*).

Ces termes sont très fréquents dans le village et il en existe de nombreuses expressions synonymes comme : « il ne se montre pas » (*nu se dă pe față*), « il travaille par derrière » (*lucrează pe la spate*), « c'est un grand mafieux/criminel » (*ăsta-i mare mafiot/criminal*), « c'est le plus dangereux de tous » (*e cel mai periculos*). Si *parșiv* et *mârșav* sont nettement péjoratifs, *pervers* est plutôt neutre et *cior/cioran* est un vrai compliment. À leurs connotations près, ces termes sont employés comme des synonymes et désignent ceux qui trompent pour parvenir à leurs fins. Mentir, calomnier, dissimuler ou se plaindre sont autant de comportements possibles pour persuader. La différence serait que les « voleurs » les utilisent avec une intelligence dont les « infâmes » seraient dépourvus⁶.

En musique, il y a également des *ciorani*, qui jouent avec des *ciorăni*. Ces termes n'y désignent pas ceux qui « volent » des mélodies chez les autres mais bien ceux qui font preuve d'intelligence dans leur traitement des morceaux. Il s'agit du même usage métaphorique et le comportement auquel il réfère est en fait aussi bien musical que relationnel. C'est un concept important car les meilleurs musiciens, tout comme les politiciens les plus habiles, sont forcément des « voleurs ». Il s'agit qui plus est d'un mode de comportement où, aux dires des Prăjiniens, ce sont les Tsiganes qui excellent.

1.2.2 Le jeu

L'éloquence du ragot

Sica vient souvent bavarder chez Costică, qui l'apprécie beaucoup tout en le considérant « voleur » (*T. : cior/cioran*). Lorsqu'ils abordent les problèmes de ses fils, Sica ne prétend jamais influencer Costică et encore moins lui demander de prendre Pusac dans sa fanfare. Il vient juste discuter ce qu'il a « sur le cœur », en compagnie d'un ami. Il s'avère cependant suffisamment habile pour argumenter son innocence de façon convaincante et placer dans la discussion plusieurs sous-entendus sur la disponibilité de son fils aîné (Pusac). Costică est, lui, suffisamment attentif pour les relever et en parler en riant une fois Sica parti. Il note également avec appréciation les « effets de manche » de son ami et il n'est pas rare qu'il les cite à plusieurs reprises dans les jours qui suivent.

⁶Le conditionnel est toutefois de rigueur car les mêmes faits ou gestes peuvent bien sûr susciter des commentaires péjoratifs ou laudatifs selon le camp depuis lequel on les considère.

Tous deux se livrent à un jeu politique dont la fonction ludique paraît au moins aussi importante que les intérêts défendus⁷. Les techniques narratives, jeux d'acteur et niveaux d'allusion des Prăjiniens sont de toute façon particulièrement raffinés (nettement plus travaillés que ceux des paysans aux alentours). À Zece Prăjini, convaincre est en fait autant une nécessité qu'un plaisir.

La rumeur et ses fonctions politiques n'occupent qu'une partie du champ de la narration. Costică et les siens aiment, de toute façon, recevoir la visite de Sica car c'est un merveilleux conteur. La plupart de ses histoires se déroulent dans les mariages où il a joué, ou à l'usine où il travaillait. À force de les entendre, Costică et les autres les connaissent toutes mais ce n'est pas cela qui compte : on aime le voir raconter, trouver des métaphores plus désopilantes les unes que les autres, imiter la voix et les gestes des personnages, etc. Si leur trame reste à peu près identique, Sica fait toujours appel à sa créativité pour varier ses techniques narratives et captiver son auditoire. Certaines nuits d'hiver, il nous est arrivé de l'écouter raconter pendant quatre heures d'affilée. Souvent, ce fut autant de temps passé à rire. Lorsqu'il parle des problèmes de ses fils, le sujet est certes moins amusant mais les techniques qu'il met en œuvre sont tout aussi habiles (et chez Costică, les connaisseurs ne manquent pas).

Vivre parmi des « voleurs », des « crapules » et des « pervers » pousse à affranchir l'imagination de toute contrainte. Même lorsqu'ils le contredisent, les faits nouveaux ne remettent pas obligatoirement en cause le système d'interprétation. Ils peuvent tout aussi bien être réinterprétés à leur tour, pour les amener à corroborer ce que l'on sait déjà. Costică réinterprète ainsi les discours de Radu et de Daniel et pour lui, loin de montrer leur bonne foi, ils ne font que prouver une fois de plus leur « perversité ». Celui de Radu est cependant plus proche des opinions de Costică, dans la mesure où il y fait mention de l'hostilité des Ivancea aux Cantea. C'est bien pour cela que Radu est plus « dangereux » (*periculos*) que Daniel : on pourrait, plus facilement, être tenté de le croire (CQFD!).

Ce mode de raisonnement est appliqué ou non, en fonction du désir que l'on a de se laisser convaincre à tel moment, par tel interlocuteur. Les mêmes données, distribuées par la rumeur à tout le village, peuvent ainsi s'insérer

⁷ « Jeu » et « fonction ludique » sont ici employés dans un sens élargi, celui que leur donne J. HUIZINGA (1951).

dans des discours différents, souvent contradictoires mais dont la cohérence interne est toujours parfaite.

La vie à rebondissements

Pour qui se donnerait la peine d'en tenir une chronique, la rumeur de Zece Prăjini pourrait en fait aisément fournir la trame d'un feuilleton. Tout comme ce dernier, elle n'a ni début ni fin. Ses multiples histoires se tissent les unes aux autres en un flot continu, dont les apparents événements n'affectent pas la structure. La virulence des conflits, trahisons, amours passionnelles et autres haines, contraste en effet avec l'apathie à long terme du village. Les sentiments qu'ils mettent en scène sont souvent intenses et éclatent parfois de manière brutale mais cela est manifestement dans l'ordre des choses. Les changements structurels viennent plutôt de l'extérieur : fermeture d'une usine, arrivée des synthétiseurs sur le marché musical, nouvel *impresar* pour une fanfare, etc.

Tout comme ceux des feuilletons, les personnages décrits par la rumeur sont manichéens et « surjouent » leur rôle. Les Prăjiniens ont beau être experts en insinuation, leurs explications du comportement des autres sont étrangement simples : « il a fait cela par jalousie », « il voulait se venger », « elle a voulu lui faire du bien », « il l'a toujours haï », « tout cela est de sa faute ». Autant les paroles sont passibles de réinterprétations complexes, autant l'explication des comportements fait preuve d'une psychologie remarquablement simpliste. Dans la rumeur, les actions ne sont motivées que par un ou deux mobiles tout au plus.

Les histoires de *radio-șanț* sont cousues de fil blanc, pour un public demandeur d'amour, de tragédie et de haine. Pour être écoutés, leurs concepteurs et diffuseurs ont tout intérêt à en souligner les aspects sensationnels, quitte à les inventer eux-mêmes au besoin. Sans queue ni tête, mais toujours rebondissantes, les histoires parcourent ainsi le temps, aussi bien que l'ornière du village.

À la différence des feuilletons écrits ou filmés, on ne les aborde cependant jamais en simple spectateur. On vit sur les lieux mêmes de l'action et qui plus est, on connaît personnellement chacun des acteurs. Ce serait alors un « feuilleton du réel », peuplé d'acteurs qui n'en sont pas car ils joueraient, selon l'expression consacrée, « leur propre rôle ». Comment joue-t-on « son propre rôle » ?

Un certain nombre d'histoires (mariages, scandales, conflits, etc.), commencent dans la rumeur avant de se répercuter dans les faits. Leurs protagonistes les traitent d'abord comme des ragots mais finissent plus d'une fois par s'y conformer. La rumeur est alors efficace. Elle fait penser à un « scénario » que la communauté élaborerait pour ses membres : tout le monde ou presque participe à son « écriture », à laquelle chacun est censé se conformer déjà⁸.

Dès mon arrivée à Zece Prăjini, le bruit courut que j'étais le nouvel *impresar* de Costică. Un an d'efforts pour ne pas jouer ce rôle ont eu pour simple effet de montrer que je n'étais pas « un *impresar* comme les autres ». Les amis me demandaient gentiment (mais avec une insistance croissante) de passer à l'action, tandis que les autres étaient convaincus que je l'avais fait depuis longtemps mais que je le cachais par « perversité ». À vrai dire j'avais, pour diverses raisons, envie de m'occuper d'une fanfare mais, pour d'autres raisons, je rejetais ce projet dans un futur beaucoup plus lointain. Un jour, alors que je venais d'expliquer une fois de plus à Costică pourquoi je ne pouvais assumer cette charge dans l'immédiat, il me répondit qu'il était vraiment inutile de continuer à faire semblant⁹. Je me rendis compte alors qu'il avait raison. Il valait mieux assumer le rôle qu'on m'avait attribué — et que j'avais tout de même réussi à négocier de façon honorable — plutôt que de susciter méfiances et incompréhensions. À partir de là, j'assumai « officiellement » la charge d'*impresar* de la fanfare Şukar.

⁸On se reportera aussi à l'analyse fine, par J. FAVRET-SAADA (1977), de la sorcellerie dans le bocage normand. Les envoûtements, charmes et sortilèges sont relativement courants à Zece Prăjini. Au détour d'une phrase ou d'un sous-entendu, on apprend par exemple qu'Untel « est allé à Tansa pour résoudre son problème » (Tansa est le village où habite l'envoûteuse-désenvoûteuse « officielle » des Prăjiniens). Ou bien, qu'il a « donné au prêtre » (*R. : a dat la preot / T. : dinea co raşai*) celui ou celle avec qui il était en différend (« donner au prêtre » est une pratique interdite officiellement par l'église orthodoxe, consistant à payer un prêtre pour qu'il prononce des malédictions contre quelqu'un). Tout comme dans le bocage normand, ces sujets sont délicats et on les aborde rarement de front. L'efficacité de ces pratiques occultes se déploie plutôt au croisement du secret de principe, et du oui-dire généralisé.

⁹« *Nu mai umbla cu cioara vopsită.* » Littéralement l'expression veut dire : « cesse de promener ton corbeau peint », sous-entendu « tu essayes de tromper le monde mais personne ne te croit ».

Rumeur et passion

Malgré les multiples conflits qui divisent le village, malgré le manque d'initiatives communes, Zece Prăjini reste une communauté remarquablement homogène. Elle compte plus de cinq cent membres mais seulement cinq ou six Roumains, et pas plus d'une dizaine de Tsiganes venus d'ailleurs. Lorsqu'ils partent habiter en ville, les Prăjiniens s'installent de préférence les uns à côté des autres, continuent d'entretenir des rapports serrés et reviennent régulièrement au village. Contrairement à d'autres Tsiganes de Roumanie, ceux de Zece Prăjini n'estiment guère souffrir de discriminations négatives. Ce n'est donc probablement pas le sentiment d'une hostilité environnante qui les soude les uns aux autres.

Si les habitants du village sont à ce point liés, c'est peut-être, justement, par la rumeur, et plus particulièrement par les conflits. Ce sont en tout cas les seules activités auxquelles tout le monde participe.

[Chaque personnage est] *un morceau indépendant et cependant rattaché aux autres par des liens indestructibles qui, très en deçà des relations humaines courantes, ont leur nécessité et même leur implacable logique (de là le sentiment particulièrement fort que donnent [les] personnages d'être positivement collés les uns aux autres : ils véhiculent une humanité diffuse, tenace, visqueuse même, qui l'emporte toujours en fin de compte sur leurs tendances irrépressibles au morcellement et à la destruction). À l'intérieur de cet univers chaotique où tout se passe au seuil de l'inconscient, dans le demi-jour d'une conscience torturée et lucide à proportion de ses tourments, les crimes, les violences et les passions exacerbées se déchaînent sans frein, les hommes et les femmes paraissent fous, ou malades, ou en quelque manière hors de leurs gonds.*

M. ROBERT, *préface aux Démons (Les Possédés), de F. Dostoïevski, Gallimard 1974, p. X.*

Dans la vie « réelle », les habitants de Zece Prăjini ne ressemblent guère à cette description. Ni meurtres, ni crimes, ni violences physiques... En actes, les passions ne sont guère plus exacerbées qu'ailleurs. Pourtant, les rumeurs qui courent à leur sujet pourraient fournir une trame comparable à celle des *Démons*. Sans doute plus grossière, (un peu) moins pesante, elle

ne serait probablement pas moins alambiquée. Qui plus est, les personnages n'y manqueraient pas, eux non plus, de multiples psychoses, à la limite de l'invraisemblance.

Il n'est peut-être pas indifférent que, tout comme la plupart de ses autres romans, Dostoïevski ait écrit et publié celui-ci comme un feuilleton. Un feuilleton « réaliste », tout comme prétend l'être la rumeur de Zece Prăjini. Un feuilleton écrit aussi peut-être — et sûrement lu — au fur et à mesure. La cohérence de l'ensemble est alors sans doute brumeuse mais de puissantes articulations « causales » relient ses épisodes les uns aux autres. « Fous, ou malades, ou en quelque sorte hors de leurs gonds », les personnages se laissent tirer, de proche en proche, par des ficelles d'autant plus efficaces qu'elles sont épaisses, visibles et compréhensibles.

C'est probablement cette combinaison d'évidence et de démesure qui captivait, à l'époque, les lecteurs de feuilletons russes, tout comme elle captive, tous les jours, les habitants de Zece Prăjini. Mais pour ces derniers, le lien est double et s'ils sont « pris par » la rumeur, c'est dans les deux sens du terme : elle les fascine en tant qu'objet de connaissance mais de toute façon, cela fait déjà longtemps qu'elle les a bel et bien happés.

1.3 Un ragot universitaire ?

Pour comprendre la vie de Zece Prăjini, il faut parvenir à décrire ce réseau narratif dans lequel les villageois vivent à temps presque plein. Cela s'avère également nécessaire pour saisir leur manière spécifique de faire de la musique et au delà, leur sentiment de « tsiganité ». Travailler dans la rumeur — et non dessus — confère cependant à l'analyse une position un peu particulière.

Tout d'abord, les histoires constituant la rumeur s'imbriquent les unes aux autres en chaînes continues. Faute de connaître les « épisodes » antérieurs, le nouveau spectateur ne comprend, au début, presque rien. Par la suite, lorsqu'il commence à comprendre, il devient difficile de raconter cela à d'autres. Contrairement aux films classiques ou aux romans, les feuilletons ne se résument pas.

Le second problème est que (à la différence cette fois des feuilletons écrits) la rumeur n'est pas la même pour tous. Les histoires ont toujours plusieurs versions, parfois contradictoires, et il est généralement impossible

de toutes les entendre. La position de l'ethnologue est en cela comparable à celle de n'importe quel villageois : les vérités qui lui sont accessibles sont toujours relatives. Difficile donc, pour moi, de prétendre avoir « vérifié mes sources ».

D'ailleurs la rumeur englobe tous ceux qui se trouvent dans le village et il était exclu que j'en sois un simple spectateur. Vivre à Zece Prăjini implique toujours des amitiés et donc des conflits. En fait, un étranger pourrait assez facilement y obtenir un statut « neutre » mais c'est sa participation à la vie du village qui serait alors problématique : n'être dans aucun camp, c'est n'être nulle part, n'avoir rien à dire ni à entendre si ce n'est des politesses toutes faites, bardées d'un sourire mécanique.

Habitant chez les Panțiru (noyau de la fanfare Șukar), mon « camp » était tout désigné, en même temps que j'héritais de ses « ennemis ». Puisque j'étais étranger et que je n'avais manifestement ni le désir ni l'habitude de porter des conflits de cette sorte, on me concéda une certaine neutralité. Je pus par exemple discuter avec les « ennemis », même en période de crise. Il est cependant clair que mes rapports avec les villageois n'avaient pas tous le même degré de spontanéité ni de sincérité, et qu'ils dépendaient en bonne partie de l'état de leurs relations avec les Panțiru.

S'il est impossible d'établir la part de vérité et de mensonge dans les discours des uns et des autres, il est cependant indispensable de s'en former une opinion. Un ethnologue peut vouloir garder à l'esprit que les faits « réels » échappent à ses investigations. Mais s'il prétend « observer en participant », il lui est difficile de vivre le quotidien comme un fantasme. Il a donc fallu accorder plus de foi à certaines opinions qu'à d'autres. . . Il est probablement inutile de gloser sur l'impossible objectivité du chercheur en sciences sociales. Il me semble cependant nécessaire de souligner qu'une part non négligeable des informations sur lesquelles s'est bâtie ma représentation du village m'est parvenue par ouï-dire. Or à Zece Prăjini celui-ci est particulièrement multi-forme et s'avère, en général, impossible à vérifier. L'intuition et la nécessité d'une certaine cohérence de l'exposé m'ont donc poussé à considérer certaines opinions comme « plus vraies » que d'autres. Cela revient, en somme, à produire un nouveau « ragot » (certes aux normes universitaires).

Chapitre 2

L'histoire de l'ours qui dansait

« Faire *mișto* » de quelqu'un (*a face mișto de cineva*) est une expression familière, employée surtout en Moutenie et Moldavie mais comprise dans tout le pays. On « fait *mișto* » lorsqu'on ment ou ironise sur le compte d'autrui. Tous les roumanophones connaissent l'étymologie de *mișto* : c'est le terme signifiant « bon », en langue *rromani*. En Roumain, ce « bon » emprunté n'a pas tout à fait le même sens que le « bon » (*bun*), hérité du latin. Lorsqu'on dit par exemple qu'une mélodie, une voiture ou des chaussures sont *mișto*, elles ne sont pas simplement « bonnes » (ce qu'elles seraient si elles étaient (*bune*)) : elles sont aussi à la mode, impressionnantes, captivantes... Or ce *mișto* là, clairement appréciatif, se laisse transformer avec une aisance surprenante en un *mișto* ironique, comme celui par lequel on « fait *mișto* » de quelqu'un. Derrière cette ambiguïté du « bon » emprunté à la langue des Tsiganes, se profile un stéréotype aux ramifications multiples : celui du Tsigane ambigu.

Selon un sens commun que Tsiganes et Roumains partagent, les premiers auraient un penchant et un don particuliers pour la ruse, la malice et l'astuce. D'un *Gajo* qui se montre *șmecher*, on pourra ainsi dire de qu'il agit « comme un Tsigane » (R. : *ca Țiganul* / T. : *sar Rrom*). Le stéréotype du Tsigane rusé est aussi fort à Zece Prăjini que dans les villages roumains aux alentours. La seule différence est que se comporter « en Tsigane » est un peu mieux

accepté dans le second cas. Un peu seulement, tant il est vrai qu'à Zece Prăjini aussi, certains *Rroma* jouissent d'une assez mauvaise presse.

Aux côtés de l'épithète « tsigane » (*țigan*), le Roumain permet une forme substantive — la « tsiganité » (*țigănia*) — et une autre, verbale : « se tsiganiser » (*a se țigăni*). On rencontre généralement cette dernière dans des commentaires réprobateurs, où elle caractérise une mesquinerie, un comportement mendiant et/ou larmoyant. *Ciorănie* est lié à la tsiganité, d'une manière que j'ai déjà présentée (chap. page x). Qu'on en accepte l'étymologie roumaine (qui fait dériver le mot de *cioară*, « corneille », sobriquet désignant un Tsigane) ou celle des Prăjiniens (pour lesquels il dérive de *cior*, « le voleur » en langue *rromani*), le mot désigne un mode d'action ancré, par principe, dans « la tsiganité ».

Ce chapitre tente de démêler quelques fils de cette notion, telle qu'elle est comprise par les Prăjiniens. Après quelques considérations méthodologiques, une première partie sera consacrée à l'inventaire des catégories ethniques que les habitants du village distinguent autour d'eux (autres groupes *Rroma*, et *Gaje*). Dans une seconde partie, je développerai quelques exemples, anecdotiques mais significatifs, du type de différences sur lesquels les Prăjiniens appuient leur singularité. Cela nous amènera à dégager une attitude générale, commentée parfois en termes d'« élégance » ou de « savoir-vivre » par les habitants du village mais qu'ils revendiquent également, à d'autres moments, comme l'essence d'une « tsiganité » qui leur serait propre. Les notions comme *șmecheria* ou *ciorănia* plongent une partie de leurs racines dans ce nœud idéologique entre élégance, raffinement et appartenance ethnique. Le chapitre 5 tentera d'offrir un aperçu plus détaillé de ce qu'on entend dans la région par « musique tsigane » et « musique roumaine ».

2.1 Un penchant ethnique pour la ruse

2.1.1 Tsiganes de tous pays ?

Le fil de la ruse croise de plusieurs manières celui de l'appartenance ethnique. Plusieurs recherches de qualité illustrent la manière dont d'autres groupes *Rroma* construisent leur identité : celles de M. STEWART (1989a et b, 1997), de L. PIASERE (1985), de P. WILLIAMS (1983, 1993)... Le problème est toutefois que les auteurs de ces recherches insistent souvent

sur l'impossibilité de généraliser leurs conclusions. Avant de poursuivre, il nous faut donc clarifier ce point de méthode : dans quelle mesure les études sur d'autres groupes tsiganes peuvent-elles aider à comprendre celui de Zece Prăjini ?

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 assimiler 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 P. WILLIAMS (1984 : 95), à « dénoncer l'emploi de tout terme générique, quel qu'il soit et à quelque niveau qu'on le place ».

Il semble cependant difficile de se défaire de l'idée que, d'une façon ou d'une autre, les anthropologues ont « besoin » d'un peuple Tsigane ou du moins, d'une condition sociale de Tsigane. Rares sont les chercheurs qui parviennent à renoncer, dans les faits, à l'emploi de termes génériques comme « Rom », « Tsigane », « Gitan » ou « Manouche »¹. Cette notion encadre des colloques et des revues. Les bibliographies des recherches sur les groupes particuliers comportent systématiquement des renvois aux recherches sur les autres groupes. Enfin, plusieurs auteurs tentent, après les précautions oratoires d'usage, des comparaisons entre communautés « Tsiganes » ou « Rom » éparpillées de par le monde².

Pour illustrer les risques de cette démarche, je prendrai un exemple. Dans une encyclopédie récente, au début d'un article intitulé « Nomadisme et musique : le cas des Tziganes », IRÈN KERTESZ-WILKINSON (2005) entend résumer, les caractéristiques les plus communes aux différents groupes tziganes de par le monde. Je m'attarderai sur ses propositions, pour au moins

¹Après avoir critiqué cette manière d'employer les noms ethniques, P. WILLIAMS par exemple convient de restreindre l'usage de « Rom » aux membres de la communauté qu'il étudie. Il estime cependant nécessaire de parler aussi de « Tsigane » et de « Tsiganes ». Au pluriel, le terme désignera le « peuple, ou peuples, ou population, ayant quitté le sous-continent indien vers le 10ème siècle de notre ère et s'étant répandu dans le monde entier » (1984 : 80). Au singulier, ce sera « celui qui est reconnu par ses membres [sic] comme membre d'un groupe pour lequel existent des Gaže, groupe considéré comme Tsigane par les Gaže » (*ibid.* : 183).

²Pour un exemple d'une telle comparaison prudente, voir FORMOSO (1986 : 80 et ss.).

trois raisons. D'une part, elles illustrent une manière « folkloriste » de traiter les musiques des *Rroma* : comme les fruits d'un passé immémorial et relativement lointain (le nomadisme tient du passé lointain pour un grand nombre de ceux qui s'estiment *Rroma* aujourd'hui). En second lieu, l'article illustre les risques de toute définition des « Tsiganes », qui chercherait — comme cela est normal pour une définition — à leur trouver des traits communs systématiques. Enfin, il est publié dans une encyclopédie dotée d'un sérieux comité de lecture, ce qui laisse penser que les propositions de l'auteur peuvent paraître convaincantes pour des chercheurs chevronnés³.

Dans cet article, I. KERTESZ-WILKINSON énumère donc certaines propriétés qu'elle estime caractéristiques des *Rroma*. D'après l'auteur, il faudrait y voir « *le résultat d'une existence nomade passée ou encore présente et, dans une certaine mesure, opérationnelle dans la vie musicale tzigane.* ». Il s'agit de :

- (a) *l'absence d'une patrie, autrefois partagée par tous et que l'on espère retrouver ;*
- (b) *la famille comme unité de base socioéconomique constituée par les parents et les relations de proximité ; la parenté peut se ramifier dans des localités éloignées, mais des contacts réguliers sont maintenus ;*
- (c) *un échange égalitaire entre les hommes, avec, pour valeurs principales affirmées, la réciprocité et la générosité ;*
- (d) *un système fondé sur la pureté préservant leur tziganté (ils se tiennent à distance des non-Tsiganes mais aussi d'autres groupes tziganes), et structurant leur société selon l'âge et le sexe ;*
- (e) *une rapide adaptation dans les situations fluctuantes ;*
- (f) *une attention toute particulière à la mémoire.*

I. KERTESZ-WILKINSON (2005)

Bien sûr, l'auteur ne manque pas de préciser que ces critères doivent être vus dans une logique « dynamique », certaines valeurs prenant, à certains moments, le dessus sur les autres...

³Le même auteur est également responsable de l'article « 'Gypsy' [Roma-Sinti-Traveller] Music », dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie 1980), une autre encyclopédie de référence dans le monde musical. Je ne critiquerai pas ici cet article, dont les propositions sont légèrement différentes.

Mais même en admettant un tel dynamisme, il est surprenant de constater à quel point l'énumération qui précède manque de cerner un groupe comme celui des Prăjiniens. Ces derniers sont pourtant clairement Tsiganes (personne n'en doute autour d'eux), et loin de constituer une « exception culturelle » parmi les *Rroma* de la région (bien qu'ils aient, nous le verrons, leurs particularités). Les Prăjiniens :

- (a) n'accordent aucune importance à l'idée d'une patrie commune perdue (bien que certains soient au courant de cette thématique, par les mouvements politiques *Rroma*) ;
- (b) n'accordent pas plus d'importance à leur famille et voisinage, que les Roumains n'en accordent, à leurs propres familles et voisins (il y a là, si l'on veut, une caractéristique de la sociabilité rurale, mais certainement pas des Tsiganes) ;
- (c) ne pratiquent pas un échange égalitaire entre les hommes (en fait, à Zece Prăjini ce type d'échange n'est même pas une utopie discursive : la réciprocité et la générosité sont des valeurs positives, comme dans tout l'occident chrétien, mais personne n'est assez naïf pour croire qu'elles seront plus facilement atteintes entre hommes Tsiganes) ;
- (d) n'opposent pas les *Gaje* aux *Rroma* (ni les *Rroma* entre eux) en termes de « pureté » ; à Zece Prăjini, cette notion n'a pas vraiment de sens sociologique ;
- (e) ne sont pas plus rapides à s'adapter aux « circonstances fluctuantes » ; en fait cette capacité est, précisément, l'objet de notre investigation (du moins sous l'une de ses facettes), mais il n'est pas certain qu'il faille la voir autrement qu'une idée, même si *Rroma* et *Gaje* sont en l'occurrence d'accord pour l'accorder aux premiers ;
- (f) ne sont pas plus attentifs à « la mémoire » que les Roumains ; ces dernières en font peut-être même plus grand cas, à travers leur histoire nationale, leurs ancêtres illustres, leurs spectacles folkloriques, etc.

Dans la suite de son article, I. KERTESZ-WILKINSON propose des rapprochements entre des musiques « Tsiganes » éloignées géographiquement. Par exemple, les musiques des Tsiganes valaches de Hongrie, tout comme celles de Gitans flamencos d'Andalousie, utilisent parfois des instruments de fortune, des claquements des doigts et des mains, les danseurs recherchent l'expressivité des mouvements de pieds, l'auditoire encourage vocalement les

musiciens... Il n'est sans doute pas nécessaire de montrer la fragilité de ces rapprochements, que même une culture ethnomusicologique sommaire suffirait à faire éclater. Je n'insisterai pas non plus sur la difficulté à relier ces points communs supposés, à un nomadisme largement historique. L'auteur de l'article ne cherche même pas à démontrer un tel lien. Son raisonnement semble avoir été plutôt inverse : puisqu'il y a des Tsiganes, quels peuvent bien être leurs points communs ?

Il est relativement simple de formuler des réponses historiques ou linguistiques à une question de cette sorte. Cependant, elles paraissent manifestement insuffisantes à un certain nombre de chercheurs (mais aussi, sans prétendre réduire ces catégories les unes aux autres, de politiciens, de défenseurs des minorités et d'amoureux d'exotisme). Malgré tous les exemples de fantasmes pseudo-scientifiques sur « les Tsiganes », et malgré le fait que ceux qu'on appelle ainsi rechignent souvent à se laisser rapporter les uns aux autres, les tentatives ne cessent pas. Il paraît même illusoire de croire qu'elles s'affinent. Ces remarques ne visent nullement à discréditer les recherches des « tsiganologues ». Elles suggèrent uniquement que, pour comprendre le sentiment d'appartenance communautaire des *Rroma* de Zece Prăjini, il n'est pas nécessairement pertinent de comparer leur situation à celle de leurs cousins lointains, de Roumanie ou d'ailleurs.

De telles comparaisons pourraient en tout cas s'avérer moins pertinentes que d'autres rapprochements, fondés par exemple sur la profession et les conditions dans lesquelles on l'exerce.

Je rapprocherai ainsi les *lăutari* de Zece Prăjini, des musiciens professionnels du Kosovo (décrits par S. PETTAN 2002). Mais on pourrait les rapprocher également des griots mauritaniens (décrits par M. GUIGNARD 2005). Les points communs seraient : le rôle d'amuseur public (et professionnel), le stéréotype attribuant couardise, excentricité, immoralité, goût du luxe, appât du gain (etc.) aux intéressés, 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 parlent M. STEWART 1997, et I. 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 donc de préférence leur respectabilité, loin 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 » (*cači vorba*), dont M. STEWART (1989a et b) montre l'importance pour la formation et le maintien de l'identité commune. Les Prăjiniens 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.

À Zece Prăjini et aux alentours, la malice des musiciens professionnels participe d'une représentation globale de ce que « les Tsiganes » sont (ou devraient être). Il serait dangereux de prétendre parvenir à une compréhension de cette représentation par la comparaison. Quant à l'étudier en tant que telle, ce serait l'objet d'une autre recherche. Je me contenterai donc de dresser les portraits stéréotypes des principaux groupes ethniques que les Prăjiniens distinguent autour d'eux. Ce sera, en quelque sorte, une esquisse de leur « tsiganologie », suivie d'une (non moins grossière) « gajéologie » prăjinienne. Cette exploration des clichés et idées reçues devrait permettre de mieux comprendre la manière dont l'idée de ruse participe, pour les *Rroma* de Zece Prăjini mais également pour les *Gaje* aux alentours, de l'idée « d'être Tsigane ».

2.1.2 Recensement

En Roumain, *etnie* désigne à peu près la même chose que « peuple » (*popor*) : un groupe d'individus, partageant une histoire et une culture communes, auquel on appartient par le sang et depuis la naissance. L'inclusion de ce terme dans le vocabulaire paysan est probablement récente, et il n'est d'ailleurs employé que de manière occasionnelle. Des formules comme « le Tsigane reste Tsigane » (*Țiganul tot Țigan rămâne*) — qui impliquent, de fait, la même chose — ont cependant valeur de proverbe. C'est en ce sens, pour traduire cette notion, que j'emploierai le terme français « ethnie » et ses dérivés (« ethnique », « ethnicité », etc.).

Hormis trois ou quatre Roumains, arrivés là par mariage, les 543 habitants de Zece Prăjini (recensement de 2002) sont Tsiganes. De tels villages

constitués, presque exclusivement, de *Rroma* sont plutôt des exceptions en Roumanie. Quelques chiffres, tirés du recensement de 2002⁴, permettront de cerner la situation de la minorité *rromani* en Moldavie.

- En 2002, 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* (*Țigani*) » étaient 1,2 %, soit la seconde « *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 langue « *Româna* » et « *Maghiară* »).
- Seuls 44 % des « *Rromi* (*Țigani*) » ont eu le « *Rromanes* (*Țigănească*) » pour langue maternelle.

Le dernier point montre que le sentiment d'appartenir au groupe des « *Rromi* (*Țigani*) » ne se laisse pas réduire au sentiment d'appartenir au groupe linguistique des « tsiganophones ». Le questionnaire porte sur la langue maternelle (et non sur les langues effectivement parlées), ce qui rend difficile l'interprétation statistique mais en pratique, de nombreux *Rroma*, qui se disent tels ou sont considérés comme tels, ne connaissent pas la langue *rromani*. Les Prăjiniens appellent de tels *Rroma* des *Lingurari* (en Roumain) ou des *caștale* (en *Rromanes*).

2.1.3 Noms et étiquettes

« Chaudronniers », « cuilleriers », « 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*) » ;
- des *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)

⁴D'après Institutul Național de Statistică, <http://www.recensamant.ro/> (lien actif en juin 2006).

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 semble-t-il.

Les noms donnés aux groupes tsiganes en Roumanie ne sont pas employés de façon constante dans 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^e siècle, traitent par exemple les « *Zavragii* » comme un sous-groupe des « *Ursari* » (V. ACHIM, 1998 : 78)⁵. Mais les Prăjiniens d'aujourd'hui — qui se disent *Ursari* — emploient « *Zavragiu* » comme une insulte. D'un autre côté, les *Zavragii* forment bien, pour eux aussi, un groupe Tsigane. Lorsqu'on veut parler de ce dernier sans susciter de connotations négatives, on emploie le mot « *Căldărari* ». Historiquement (toujours d'après ACHIM 1998), les *Căldărari* n'ont 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 semble pas propre à l'aire Roumaine. S. PETTAN (2002) la remarque au Kosovo et P. WILLIAMS la décrit en détail pour les *Rroma* de Paris :

Comme les autres déterminations, ces noms ne sont que des étiquettes qui signalent des groupes dans le réseau des relations. L'évocation du métier c'est la mise en avant d'un trait particulier, pertinent ou non-pertinent qui permet de fabriquer l'étiquette. Les Curara ont-ils jamais fabriqué des tamis ? Les Ursarja — montreurs d'ours ne se souviennent pas d'avoir jamais possédé un ours, etc. Tout comme « Zingeresti » ne renvoie pas à l'ancêtre Zinger mais au groupe des descendants de Zinger, « Kalderas » ne renvoie pas au métier de chaudronnier, « Lovara » ne renvoie pas au métier de maquignon, etc., mais à des groupes de gens qui peut-être (ou peut-être pas) ont pratiqué ces métiers et qui existent aujourd'hui en tant que groupes différents.

⁵Sur l'histoire des Tsiganes dans les principautés danubiennes, cf. aussi N. DJUVARA (2002 : 265–278).

La seule pertinence qui soit demandée à ces déterminations, c'est celle de l'étiquette : signaler, distinguer, situer.

P. WILLIAMS (1984 : 172)

Les « étiquettes » dont la description suit sont celles employées couramment à Zece Prăjini.

Căldărari / Zavrăgii

- Les *Căldărari* se reconnaissent à leur manière particulière et bien voyante de s'habiller. Les femmes portent de longues robes aux couleurs éclatantes et tressent leurs cheveux en longues nattes ; les hommes arborent des moustaches fournies et des chapeaux à larges bords⁶.
- 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 celles 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 plus marquée. On entend par exemple dire dans le village, qu'ils sont « Tsiganes pour de bon » (*cu adevărat*

⁶Pour les Prăjiniens, c'est un critère nécessaire et suffisant. D'autres groupes tsiganes opéreraient des distinctions plus fines : ainsi, les *Gabori* de Târgu Mureș — dont l'habillement correspond à cette description — se distinguent de ceux qu'ils appellent *Căldărari* par la manière dont les femmes portent leurs nattes (Martin Oliveira, communication personnelle).



FIG. 2.1 – « Palais » (*palate*) des *Căldărari* de Grajduri (à gauche sur la photo).

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 Prăjiniens⁷. Pour souligner ce potentiel, on peut également les appeler des *Zavragii*. D'après le dictionnaire, ce mot a deux sens : « 1^o *Tsigane nomade* (Ursar ou *Căldărar*) ; 2^o *qui aime faire du scandale* » (ACADEMIA ROMÂNĂ 1998)^a. Se disputer (voire se battre) en pleine rue, mendier sans retenue, voler pour le plaisir... Ce seraient là des comportements caractéristiques des *Căldărari*. Pour les plus riches, faire étalage de ces richesses en transformant leurs masures en « palais » (*palate*), 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*.

L'éthique prăjinienne ne condamne pas l'étalage des richesses en tant que tel, mais lui assigne de préférence l'espace domestique. Le mobilier moderne, la taille du téléviseur, la qualité des tapis et tapisseries, la marque du café préparé, sont des signes que les visiteurs éclairés relèveront, commenteront et raconteront. Mais lorsque Daniel a fait construire un toit en tôle brillante et aux formes alambiquées (typiques des « palais » des *Căldărari*), on

⁷Un homme *obraznic* est insolent, mal élevé, sans respect. Il n'a pas de « joue » (*obraz*) pour rougir de honte. Il suffit de se tapoter la joue pour exprimer cette forme de remontrance (« tu n'as donc pas de joue/honte » ?) mais c'est surtout avec les enfants qu'on emploie ce geste. Un enfant *obraznic* est le contraire d'un enfant *cuminte* — « sage ». La « sagesse » qui fait défaut aux gens *obraznici* n'est pas celle qu'aurait, en français, un vieil homme par exemple. Ce n'est pas un savoir général, une expérience de la vie, mais plutôt une conscience de la place qu'il convient de tenir dans une interaction. Les gens *obraznici* se permettent des familiarités déplacées, dépassent les bornes, se croient tout permis, etc.

a beaucoup critiqué son manque de goût, et personne ne semble prêt à suivre son exemple. À Zece Prăjini, la hiérarchie économique ne se voit pas directement. Elle se fait et défait plutôt dans la rumeur.

L'« authenticité » des *Căldărari* a un statut ambigu. 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, hommes et femmes confondus, me parlèrent ainsi avec mépris du rite de défloration de la mariée (plus précisément de la danse publique avec le drap taché de sang), typique selon eux des *Căldărari*. L'élocution est également en cause : les *Căldări* 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 grave⁸.

- 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).

⁸Les Prăjiniens semblent les seuls à employer ce terme. Je ne l'ai pas entendu ailleurs, les autres *Rroma* avec lesquels j'en ai discuté ne le connaissent pas, et je n'ai pu le trouver dans aucun ouvrage ni dictionnaire. On rencontre en revanche « *Modoran* » comme nom de famille.

- 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 intéressés pour en avoir plus.

Les *Căldărari* et *Modorani* des Prăjiniens reflètent — chacun à leur manière — une image typiquement roumaine des Tsiganes. Comme le note M. BEISSINGER (2001) au sujet des *lăutari* 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* »^b. La tsiganologie des Prăjiniens distingue cependant trois autres groupes qui, contrairement aux précédents, leur semblent culturellement plus proches.

Lăieși

- Les *Lăieși* s'habillent avec élégance mais en suivant la mode roumaine.
- Ils habitent en ville. À Roman, ils occupent un quartier particulier (appelé *Strada Nouă*).
- Ils sont riches et puissants, (donc) versés dans des commerces plus ou moins illicites et mafieux. Lorsqu'ils règlent leurs comptes entre eux, 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 raffinement et à leur « bon goût » (trait qui fait défaut aux *Căldărari*, 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 *rromano* (je reviendrai sur ce style au chapitre 5). C'est d'ailleurs le seul que les *Lăieși* apprécient. Parfois, ils 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 paraît impossible de les duper, par le boniment, sur la qualité de la musique ou des musiciens.

Lingurari (*caștăle*)

Les *Lingurari* sont presque Roumains :

- Ils s'habillent comme des *Gaje*. (Contrairement aux *Lăieși* par exemple, 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.
- La plupart d'entre eux ne parle pas le *rromanes*. 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*).

Vus depuis Zece *Prăjini*, les *Lingurari* ne semblent pas très différents des Roumains. C'est surtout la mémoire communautaire qui maintient ces derniers parmi les Tsiganes : tout le monde sait qu'ils ont été *Rroma* et cela suffit pour qu'ils le soient encore. Lorsque les *Prăjiniens* parlent des *Lingurari*, c'est souvent avec une pointe de moquerie condescendante. Ces Tsiganes héritent du statut inférieur des *Rroma* sans en tirer aucun avantage : ils ne sont doués ni pour pour les choses raffinées — comme la musique — ni pour les affaires, et ils ne peuvent même pas communiquer entre eux en secret⁹.

⁹Le nom « *Lingurar* » (« cuillierier ») paraît, à lui seul, ridicule. Les *Prăjiniens* appellent parfois aussi ces Tsiganes, des « *caștăle* », 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.

Ursari

Les Prăjiniens se disent *Ursari*. Selon eux, ce nom (construit sur *urs*, « l'ours ») ferait référence au métier de montreur d'ours, pratiqué par leurs ancêtres. Ces derniers auraient commencé à jouer de la musique pour accompagner le spectacle puis, lorsque les ours tombèrent 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 « sages » (*cuminți*)¹⁰ : ils ne volent pas, ne se livrent pas à des trafics illicites, ne font pas de scandale...
- Ils parlent *rromani* mais leur dialecte comporte un nombre non négligeable de mots Roumain.
- Ils s'habillent de la même manière que les Roumains.
- Les rituels des *Ursari* — mariages, enterrements, etc. — sont les mêmes que ceux des Roumains.

Ces critères tracent une frontière nette entre les *Căldari* et *Modorani* d'une part, et les *Ursari*, *Lăieși* et *Lingurari* de l'autre. Les premiers sont « voyants » — par l'habillement, la langue et les coutumes — tandis que les seconds restent discrets. Au sein de ce groupe de Tsiganes « sages » (*cuminți*), les *Lingurari* sont plus proches des paysans, les *Lăieși* marchandent et trafiquent habilement en ville, tandis que les *Ursari* occupent une position intermédiaire.

Il y a des *Ursari* à Zece Prăjini mais également à Băcești, à Toflea ou à Valea Mare. Dans ces villages, ils n'occupent cependant 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.

2.1.4 *Gaje denile* (« les *Gaje* fous »)

Les Gaje sont bêtes par ici. Ils ne connaissent que les chevaux et la forêt. Ils ne connaissent que l'eau-de-vie et la polenta... La

¹⁰Sur cette forme de « sagesse », voir note 7 page 31.

grosse !

Strugur (pensif, dans le train, après une altercation avec un *Gajo*.)^c

Lorsqu'on parle de *Gaje*, c'est à ces *Gaje* là qu'on pense. La « gajeologie » des Prăjiniens est nettement moins fine 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, une catégorie particulière — les *Ciangăi*.

Gaje

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, 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 « sages » (*cuminți*), contrairement à d'autres groupes *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 anti-Tsiganes que le racisme des *Gaje*. Il m'arriva d'ailleurs d'entendre justifier ce racisme par les Prăjiniens eux-mêmes. 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*). Je demandai si le problème n'étaient pas plutôt la manière dont les médias présentaient les *Rroma* mais 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*¹¹.

De là à vraiment ressembler aux *Gaje*, il y a cependant un pas, que personne ne veut vraiment franchir. Le mépris condescendant avec lequel on traite les *Lingurari* / *Caștale* (ces Tsiganes qui ne parlent pas *rromanes* et

¹¹Plusieurs Prăjiniens m'affirmèrent comprendre les opinions de Corneliu Vadim Tudor, dirigeant du principal parti d'extrême droite, tout en les trouvant exagérées. En 2001, Vadim Tudor demandait tout de même que les Tsiganes soient déportés dans des camps. . .

vivent comme des paysans) est, à lui seul, significatif. Les Prăjiniens considèrent que dans l'ensemble, les *Gaje* sont moins intelligents et moins raffinés qu'eux-mêmes. Cette opinion s'appuie sur plusieurs arguments :

- Les *Gaje* ne parlent qu'une langue, et encore, avec des fautes et un accent ridicule, disent les Prăjiniens. Eux-mêmes en parlent deux¹².
- Ce qu'un *Gajo* (implicitement paysan) gagne en un mois de travail physique intense, un musicien le gagne en 24 heures de musique.
- Les *Gaje* (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.

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

Ciangăi

« *Ciangăi* » est un mot employé dans toute la Roumanie, pour désigner une sorte de Hongrois « roumanisés ». On les appelle parfois aussi des « *Bozgori* », sobriquet péjoratif pour désigner les Hongrois.

Ceux 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 *Ciangăi*. Jusqu'à la démocratisation récente du transport automobile, cet éloignement représentait

¹²Les Moldaves ont une réputation d'idiots, fréquemment exploitée par les histoires drôles dans tout le pays. L'accent moldave évoque, à lui seul, la bêtise. Les Prăjiniens ont beaucoup moins cet accent que les habitants des villages avoisinants (ils l'imitent très bien cependant, à des fins comiques).

quelques bonnes heures de charrette. Les musiciens du village se souviennent cependant d'avoir toujours joué pour ces clients, particulièrement riches.

Les *Ciangăi* 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 pour plaire à ces commanditaires. Or la vitesse, la musique pulsée, la danse énergique et l'éthylisme abondant caractérisent, toujours aux dires des *Prăjiniens*, une manière typiquement *gajicani* de faire la fête. Je reviendrai avec plus de détail sur ces nuances stylistiques (au chapitre 5) mais on peut noter dès à présent que dans le paysage ethnique local, tel qu'il est vu depuis Zece Prăjini, les *Ciangăi* s'illustrent comme une sorte d'« hyper-*Gaje* ».

Les *Gaje* roumains (orthodoxes), qui vivent dans les villages autour de Zece Prăjini sont proches, au quotidien, des *Prăjiniens*. Les uns et les autres se retrouvent, de jour en jour, pour de menus travaux et services échangés. Le dimanche, ils fréquentent le même marché et la même église. Leurs enfants vont au même collège et jouent au football ensemble. . . Les *Ciangăi* vivent en revanche assez loin, et les *Prăjiniens* ne les fréquentent qu'en tant que clients et commanditaires. Lorsqu'on parle des *Gaje*, c'est avant tout à ces *Gaje* éloignés qu'on se réfère. À Dagăța, le village le plus proche de Zece Prăjini, ce sont bien des *Gaje* aussi mais ils ne sont « pas comme les autres ». On les appelle d'ailleurs plutôt des *Dagățeni* (évitant donc le mot « *Gaje* »), à moins qu'on ne se réfère à des individus ou des familles particulières, ce qui est en fait le plus fréquent.

À l'autre extrême, si les Allemands, les Français ou les Chinois sont, en principe, eux aussi des *Gaje*, personne ne songe à les qualifier ainsi. On emploie plutôt le nom de leur pays d'origine. (Malgré mes origines roumaines, j'étais, pour ma part, un « *Francezos* »).

Si on peut traduire « *Gajo* » par « non-tsigane », ce raccourci cache donc un réseau de déterminations plus fines. Le *Gajo* est, d'une part, non-tsigane et d'autre part, il se situe aussi dans cet éloignement intermédiaire où son comportement peut sembler à la fois compréhensible et absurde, ses goûts insipides. . . Les enfants et les jeunes gens non-tsiganes ne sont d'ailleurs pas d'emblée des *Gaje*. Pour eux, on utilise plutôt le terme *Racle*.

Raclore et Ciaure

Dans le village, on parle de *Raclo* pour un garçon non-tsigane, et de *Racli* pour une fille. Plus souvent encore, on emploie des formes diminutives et plutôt affectueuses : *Racloro* et *Raclori*. Ce faisant, on évite les connotations un peu péjoratives de *Gajo/Gaji*. Être *Gajo*, c'est être un peu bête, violent, travailleur, manquer de distinction... Autant de « qualités » qui ne se développent ou ne prennent réellement sens qu'à partir d'un certain âge.

Les mots « *Racloro* » et « *Raclori* » ont pourtant bien une teinte ethnique. À Zece Prăjini, on ne désigne jamais ainsi de petits *Rroma*. Pour ces derniers, on parle plutôt de *Ciauro* (pour les garçons) et *Ciairi* (pour les filles).

Lorsque je demandai ce que signifiaient *Ciauro* et *Ciari* on me répondit, en roumain : « garçon » et « fille ». Ce n'est que par un événement fortuit que le contenu potentiellement « ethnique » de ces termes m'apparut. Un jour une jeune fille d'origine turque vint en visite dans le village. Mes amis trouvèrent qu'elle ne ressemblait pas à une *Gaji* mais bien à une petite Tsigane. L'expression unanimement employée fut alors « *Ciairi dichiol* » : « elle ressemble à une *Ciairi* ». J'étais passablement étonné car la jeune-fille en question approchait de la trentaine, un âge où on n'employait généralement plus le terme « fille ». Motron me retraduisit alors son émerveillement : « *Ciairi dichiol! Sar Romnori!* ». *Sar Romnori*, c'est à dire « comme une petite femme tsigane » (de *Romni*, « femme tsigane », + *-ori* diminutif). « *Ciauro* » et « *Ciairi* » ne sont donc pas simplement « garçon » et « fille » mais aussi, implicitement, Tsiganes. Il s'opposent en cela à *Racloro/Raclori*, garçon et fille mais aussi, implicitement, *Gaje*.

La plupart du temps, ce potentiel sémantique est toutefois latent. Lorsqu'on dit *Ciairi* dans le village, on dit avant tout « jeune fille » et beaucoup moins « Tsigane ». Mais à travers l'usage de termes alternatifs (*Racle* pour les petits *Gaje*, *Ciaure*, pour les petits *Rroma*), de légères distinctions ethniques s'insinuent dans le discours.

De ce bref aperçu de la « gajéologie » prăjinienne, on retiendra surtout que (1°) les non-Tsiganes ne sont pas tous au même titre *Gaje*, bien que (2°) les *Gaje* forment un groupe relativement homogène aux yeux des Prăjiniens.

Au bout du compte, *Gajo* désigne un groupe ethnique mais aussi — et peut-être même davantage — une manière particulière de se comporter.

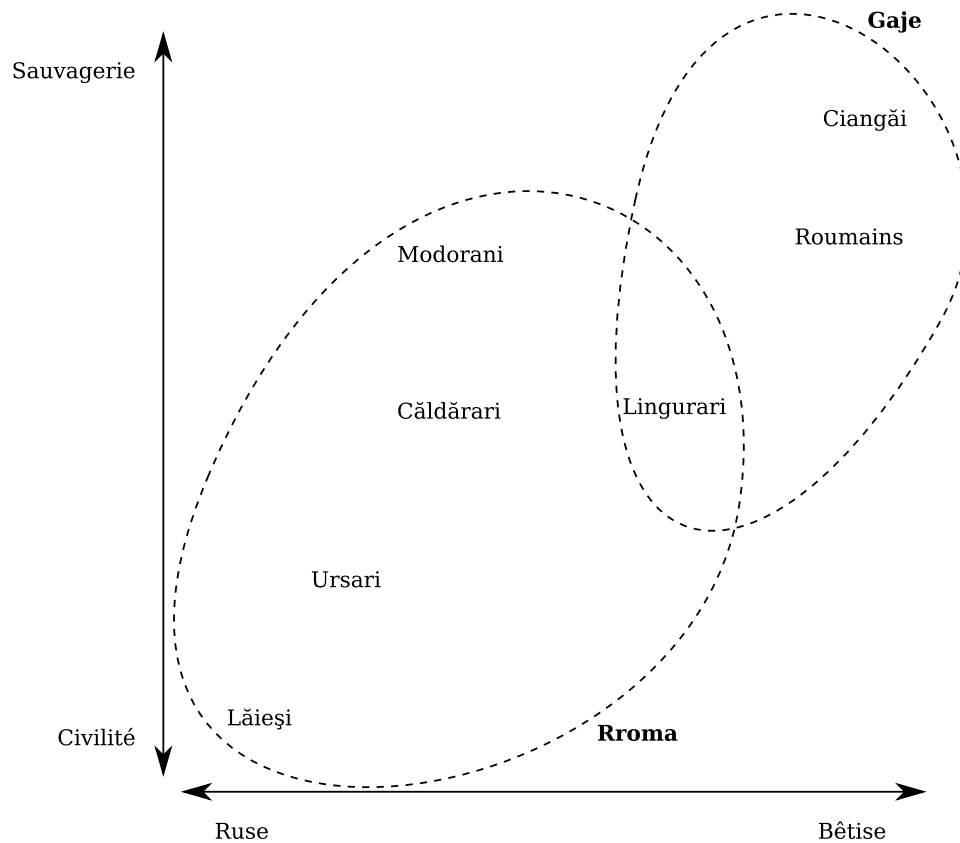


FIG. 2.2 – Répartition imaginaire des groupes ethniques, en fonction de leur degré de ruse et de civilisation

Le diagramme de la figure 2.2 résume (de façon approximative bien sûr) le paysage ethnique décrit par les Prăjiniens, en fonction de deux critères : la ruse/bêtise et le degré de sauvagerie/civilisation. On aurait pu choisir d'autres dimensions pour représenter les mêmes groupes, et leur disposition relative eut alors été différente. C'est cependant la répartition de la « ruse » et de ses variantes (*șmecherie*, *ciorănie*, etc.) qui nous intéresse. Les Prăjiniens tendent à attribuer cette dernière davantage aux Tsiganes. Elle respecte globalement une corrélation inverse avec le degré de « sauvagerie » : propension à la violence physique, au mauvais goût, aux fautes d'élocution... Difficile, en somme, d'être malin sans être raffiné, et réciproquement.

2.2 La civilisation prăjinienne

2.2.1 La brève histoire du village

Cela se passait vers la fin des années vingt. Les plus vieux avaient à l'époque sept ou huit ans et s'en rappellent encore vaguement. Quelques familles d'*Ursari* vivaient dans des *bordeie* (habitations constituées d'un trou creusé dans la terre, recouvert d'un toit en chaume), sur les flancs d'une colline à proximité du village actuel. Ils étaient pauvres et n'avaient aucune terre. Il leur fallait aller chercher l'eau en bas, dans la vallée. Les fortes pluies occasionnaient des glissements de terrain, aux conséquences parfois tragiques. C'est suite à une catastrophe de ce genre que 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 habiter¹³. C'est ainsi que ce village tsigane au nom étrange s'inséra au long chapelet de villages roumains, sur la route qui va de Gădintî à Poienari.

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, dépendant, comme une dizaine d'autres, de la commune de Dagâța. 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.

Tous les Prăjiniens (même les plus jeunes), connaissent l'histoire du boyard qui donna à chacun 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, justement, que commencent le temps du village et de sa rumeur. C'est 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

¹³ *Prăjină* signifie « perche ». Jadis, le mot désignait également une unité de mesure agraire, équivalente à quelques 180 m² (ACADEMIA ROMÂNĂ, 1998). Dix *prăjini* représentaient donc un peu moins d'un cinquième d'hectare.

nom et ses habitants un peu étranges.

Avant, il y avait bien quelque-chose : les Prăjiniens actuels supposent que, puisqu'ils étaient « *Ursari* », leurs ancêtres se baladaient probablement de foire en foire à travers le pays, en promenant leurs ours apprivoisés. D'après V. 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, je n'ai trouvé aucun souvenir d'ancêtres ayant pratiqué ces menus artisanats. En somme, même si les Prăjiniens d'aujourd'hui descendent d'*Ursari* d'autrefois (ce qui n'est pas certain), l'histoire du village et de ses habitants, telle que ces derniers la racontent, tient davantage de la construction mythique que de la mémoire préservée.

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 1889, 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. Une importante communauté de *Rroma Lingurari* y habite cependant, et ils viennent peut-être de l'ancien village Lingurarii. En 1965, les villages Ursarii et Lingurarii disparaissent des recensements, englobés, par décret là encore, au village de Zece Prăjini.

Si on peut comprendre quelque chose à ces données — parfois contradictoires — 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 l'imaginent et la racontent, leur histoire n'a rien de commun avec celle des autres *Rroma* vivant dans les environs. Des faits encore plus généraux, comme l'esclavage des *Rroma* (définitivement aboli, en Moldavie, en 1855), ne sont jamais évoqués par les villageois. Encore moins, bien sûr, 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*, qui vivent 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.

2.2.2 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 Prăjiniens sont plutôt attentifs à marquer leur différence d'avec les autres Tsiganes : ceux qui volent, mendient, se battent, portent des robes voyantes, se saoulent, crient dans la rue, parlent grossièrement... De nombreux *lăutari rroma* adoptent une attitude similaire (voir par exemple M. BEISSINGER 2001 et S. RĂDULESCU 2004).

Leurs rapports avec les majoritaires — leurs principaux clients — sont, certes, 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 Dagăța) et se retrouvent dans les mêmes bals et discothèques le samedi soir. Comme nous l'avons vu, les Prăjiniens évitent d'appeler leurs voisins immédiats des « *Gaje* », et ces derniers le leur rendent d'ailleurs, en évitant de les traiter de « Tsiganes ». Mais même en l'absence de conflits, la profession de *lăutar*, le bilinguisme et une certaine noirceur de la peau 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*¹⁴. 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 racistes, parfois même de la part des enseignants. On dit aussi que certains professeurs afficheraient leur volonté de « freiner » les jeunes Tsiganes, en leur bloquant l'accès aux études supérieures. . . Quel que soit le fondement de ces assertions, le fait qu'elles existent indique que l'« amitié » inter-communautaire reste fragile. Personne ne semble oublier, en somme, que Tsiganes et Roumains sont deux « ethnies » (*etnii*) bien distinctes.

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 la construction de cette identité, synonyme de raffinement, par quelques exemples.

Café et cigarettes

En général, dans les campagnes roumaines, le café est considéré comme une boisson des citadins, des intellectuels, des gens raffinés. . . 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 socialisantes — celles qu'on offre aux visiteurs par exemple — diffèrent selon les régions mais sont toujours al-

¹⁴Cette remarque a initialement été formulée par BEISSINGER (2001), qui remarque le même écart entre le discours des *lăutari* du Sud de la Roumanie au sujet de leurs « amis » Roumains, et leur comportement réel.

coolisées et si possible, « faites maison ». En principe, les femmes ne boivent pas mais en pratique, en Moldavie, 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 qui fument, 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. À l'inverse, à partir de douze ou treize ans, nombre de Prăjiniens et Prăjiniennes fument abondamment. On évite 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 : on ne peut 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. Ils illustrent pourtant le genre de différences, fines mais omniprésentes, entre le comportement « typique » des *Rroma* de Zece Prăjini et celui des Roumains aux alentours. Ce n'est presque rien : les uns offrent plutôt un café, les autres un verre d'alcool. . . Mais d'une part, les effets psychotropes de ces boissons sont différents, ce qui place les rencontres dans des lumières plutôt différentes. 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 hommes¹⁵. 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 Dagâța (village voisin de Zece Prăjini) m'ont plu-

¹⁵ A Zece Prăjini, hommes et femmes peuvent boire du café mais en principe, les femmes *Rroma* ne boivent pas d'alcool (en tout cas, jamais d'alcool fort : tout au plus une bière, les soirs de fête).

sieurs 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 vestimentaire

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*. Par contraste, les Prăjiniens s'habillent « normalement ». Cela ne veut pas pour autant dire qu'ils s'habillent comme les paysans Roumains aux alentours. Tout comme les *Lăieși*, les *Ursari* (et notamment les Prăjiniens) sont, en principe, plus élégants que les *Gaje*.



FIG. 2.3 – Chemise « de *lăutar* » (T. : *gat bașabghiaritico*), portée ici par Didic.

Cette élégance est évidente pour ceux qui savent la voir et passe largement inaperçue aux yeux des autres. Y participent, pour les hommes, les chemises à motifs, celles taillées dans un tissu moiré, les chaussures à bout effilé (mais non pointu), le gilet ou la veste à carreaux... Pour les *lăutari*, le raffinement vestimentaire fait explicitement partie des attributs professionnels : il y a ainsi des chemises « de *lăutar* » (*bașabghiaritico*, en Tsigane), des pantalons « de *lăutar* » etc. On peut les appeler « de *lăutar* » mais également « de *șmecher* » (« de rusé »), expression sur laquelle je reviendrai. 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)...

Les *Gaje* pourraient également s'habiller ainsi. Mais ils ne le font pas ou alors, lorsqu'ils s'y essaient, le résultat est en général ridicule (en tout cas, les commentaires des Prăjiniens sont 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 et 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 « *gajicani* ». 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*. En pratique toutefois, comme nous l'avons déjà mentionné, les seuls à être ainsi « civilisés » dans la région sont des *Rroma*. Si dans les mots, c'est une simple question de bon goût, dans les faits, c'est donc plutôt d'appartenance communautaire qu'il s'agit.

Mai beșau

Autre signe de distinction : ne pas travailler.

– *So căres ?* (« que fais tu ? »)

– *Mai beșau* (« je reste »/« je me repose un peu »)

Telle est la formule usuelle de salutation dans le village, et à moins qu'on ne soit en train d'accomplir avec évidence quelque travail, c'est cette réponse qu'on donnera.

Les Panțiru ont un peu de terre, sur laquelle ils cultivent du maïs. 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 est 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 mère de Costică) 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 l'aidant. Toute la famille en profite mais non (en principe) 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 tzigane par les Roumains des alentours (comme d'ailleurs). Il est vrai qu'elle est assez particulière. Dans les villages roumains, de mai à septembre, il est difficile de trouver qui que ce soit à la maison pendant la journée. Dimanches et fêtes mis à part, 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. On tente de réduire les dépenses au minimum. Ainsi, lorsqu'on ne peut couper du bois dans la forêt on l'achète par camions, mais on le débite soi-même, et à la hache de préférence, pour ne pas gaspiller de l'essence dans la tronçonneuse. Si possible, on entretient 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'autarcie, 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 ¹⁶. Négliger un troupeau ou laisser à l'abandon des terres arables tient de l'immoralité voire du pêché 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

¹⁶Sur la notion de *gospodărie* et ses acceptions dans divers pays du sud-est de l'Europe, cf. P. H. STAHL (2000)

travail, mais ce n'est pas par la force physique qu'il crée de la valeur. Une comparaison simple permet de s'en assurer. Au 1^{er} 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 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

Le calcul qui précède ne prend certes en compte que le travail *in situ*. Pour les musiciens, répéter hors contexte est également un « travail ». C'est, plus précisément, de l'« étude » (*studiu*), notion sur laquelle je reviendrai (chap. 12). On pourrait donc imaginer qu'ils justifient leur rémunération en invoquant ce temps passé, avant la fête proprement dite, à apprendre et mettre au point le répertoire et les techniques instrumentales. Or c'est, en fait, plutôt le contraire : travailler la musique (répéter chez soi) a tendance à dévaloriser les musiciens. D'un *lăutar* qui joue bien et que l'on aime (qui n'est pas un concurrent direct par exemple), on dira simplement « il joue bien / il est épatant / il a du succès [et ainsi de suite] ». Il faudra parfois admettre la même chose, pour 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 bons musiciens 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 d'esprit » (*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 musique¹⁷. Un « *lăutar prost* » joue aussi mal qu'il est

¹⁷En tsigane, on emploie parfois le mot *canilo* pour parler d'un mauvais musicien. Mais

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 la même « intelligence » que, par exemple, à l'instituteur ou au médecin. Les bons *lăutari* s'appuient moins sur un savoir que sur cette aptitude — ou attitude — multiforme qu'on appelle parfois « ruse » (*șmecherie*) ou « malice » (*ciorănie*). Les plus jeunes répètent quotidiennement, car ils ont besoin d'apprendre, mais cette phase d'apprentissage cesse au bout d'une dizaine d'années. Au delà, les instruments ne sortent de leur étui que lors des prestations rémunérées, ou peut-être un ou deux jours avant, afin d'apprendre les nouvelles mélodies. À 23 ans, Didic explique cela de façon simple : « maintenant, je n'ai plus vraiment quoi étudier. La musique, je la connais »^d.

Je reviendrai, dans un autre chapitre, sur la nature de cette « connaissance ». On remarquera pour le moment le fossé qu'elle creuse entre le travail des *lăutari* et celui des paysans : les premiers acquièrent un savoir et une dextérité, qu'il leur suffit d'exploiter occasionnellement par la suite ; les seconds doivent en revanche accomplir, d'année en année, les mêmes tâches physiques, qu'aucune « connaissance » ne leur évitera. Éleveurs, agriculteurs ou 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 autre¹⁸. En somme, si personne, à Zece Prăjini, ne condamne

ce mot ne désigne que la qualité musicale, et non, aussi, le degré d'intelligence. C'est sans doute pour cette raison qu'on emploie, encore plus souvent, le mot *prost* du roumain, qui devient alors *prosto* (en tsigane). Par exemple : *O Didic si prosto bașabghiarea, caniles de tot bașauel* (en tsigane : « Didic est un mauvais/bête musicien. Il joue très mal. »). Un autre terme s'emploie, à Zece Prăjini, comme synonyme de *prost* : *nebec* en roumain, qui devient *nebecos* en tsigane. Jouer *nebecitico*, c'est jouer « comme à la maternelle » (*ca la grădiniță*), c'est à dire avec cette simplicité un peu naïve des jeunes enfants. *Nebec/nebecos* est un mot que seuls les prăjiniens semblent connaître.

¹⁸Une histoire drôle court à ce sujet, dans les milieux intellectuels bucarestois. Je remercie S. Rădulescu de me l'avoir racontée :

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 seras à Paris, si tu rencontres un certain La Fontaine, dis lui de se *#&! [grossièreté bien choisie] ».

directement le fait de travailler, chacun sait que plus on travaille, moins on est malin.

2.2.3 Ruse et raffinement

C'est une question d'attitude. Les « ruses » et « malices » (*șmecherii, ciorăanii*) sont du côté des *Rroma*. Valeurs « éthiques », elles se fondent dans cette « esthétique » globale du comportement, qui inclut par ailleurs l'intelligence linguistique, les bonnes manières, la mode vestimentaire. . . Il y a par exemple cette forme particulière de chaussures, que les Prăjiniens appellent parfois « de *șmecheri* ». Elles sont alors, littéralement, « pour les rusés » (en tsigane, on dit qu'elles sont *cioranitico* : « avec/pour la *ciorănie* »). À d'autres moments, elles sont simplement des chaussures « de *lăutar* » (*bașabghiaritico*, en tsigane). Au fond, c'est pareil. Ces chaussures n'ont, en elles-mêmes, rien de « rusé » ni de « musical ». Simplement, elles s'intègrent bien à cette manière d'être, caractéristique des gens fins, rusés, raffinés et élégants.

Ceux-ci sont discrets, non parce qu'ils se cachent mais parce que crier ne sert à rien. Ils évitent la force physique, lui préférant l'habileté mentale. Ils ne s'attachent pas à un « folklore » ou à des traditions dans lesquelles ils se reconnaîtraient. Ils se reconnaissent pourtant, parfois comme « Tsiganes » mais alors, ces valeurs d'élégance et de raffinement priment sur la noirceur de la peau, la supposée origine commune, et même sur cette « langue *rromani* », éclatée en dialectes imparfaitement partagés¹⁹. Les Prăjiniens situent leur « tsganité » dans une attitude générale, qui les démarque aussi bien des *Gaje* et autres *Lingurari*, que des Tsiganes « authentiques », comme les *Căldărari* et des *Modorani*. À première vue, la différence entre *Rroma* et *Gaje* est relativement discrète. Mais sa cohérence et sa persistance à travers de multiples domaines d'expérience la rend en fait omniprésente. Nous la retrouverons au chapitre 5, à travers la distinction entre une musique « tsigane » et une autre, liée aux *Gaje*.

¹⁹Ces signes de reconnaissance, fermes mais discrets, pourraient être comparés à ceux décrits par B. LE WITA (1988 : 66-70) pour la grande bourgeoisie parisienne. Malgré des différences évidentes, les tsiganes discrets tout comme les « vrais » bourgeois, maintiennent une société parallèle, sans pour autant la cacher ou en restreindre explicitement l'accès aux majoritaires qui les entourent. Dans les deux cas, c'est sur une culture du détail que les distinctions reposent (la manière de nouer un foulard en soie, de porter certaines sortes de gilets à carreaux, etc.).

Notes

^aCare știe să iasă din încurcături, pe care nu-l poți păcăli; abil; isteț, dezghețat; șiret, șarlatan. – Din germ. *Schmecker*, persoană cu gust rafinat.

^bVictor : Dar ce nu înțeleg : de ce-i spune « ciorănie » la chestia asta? Adică, de ce-i spune « hoție », care-i legătura cu « hoția »? De ce... bun, că « dichis » înțeleg : da, e ceva mai dichisit, ceva mai complex, da așa...

Costică [taie vorba] : Ei, ciorănie, stai să-ți spun ceva. De exemplu, când îți spune cineva : « Băi, e cioran ăsta. *Cioran ăsta, mâncați-aș coaiele.* » Ciorănie nu în sensul rău al cuv – nu hoț. Adică hoț cu mintea, știe să lucreze, știe... îi debitează mintea. E în felul nostru de a ne exprima.

V. : Dar asta înseamnă... deci când îți debitează mintea, ești hoț. În muzică și-n alte chestii sau...?

C. : Nu hoț. Adică hoț deștept. Știe să speculeze linia aia melodică, știe să puie... înțelegi, un fel de ciorănie, șmecherie, tenacitate. Abil. Cioran, abil. Știe să fructifice valoarea sunetului. Care se adaptează la fanfară, la orchestră, la Tarnița, la Zece Prăjini, la...

^cC : Asta-i formulă de jazz!

V : De jazz, da!

C : He he! Băi! Făcând mai multe cioranii din astea, mai multe completări, folosind mai multe șmecherii, cu asta impresionezi. Nu cu — numaidecât cu linia melodică. Cânti și linia melodică dar... să ai niște șmecherii față de altul...

^a1° Țigan nomad (Ursar sau Căldărar). 2° Scandalagiu.

^bIn an ironic inversion of context, many of the same qualities that *lăutari* attribute to other Roms are precisely those that members of the dominant population indiscriminately ascribe to Roms.

^cPe aici, Românii sunt proști. știu numai de cai și de pădure. știu numai de rachiu *șimămăligă*... mare.

^dNu prea mai am ce să mai studiez? Acum, muzica o cunosc.

Chapitre 3

Un mariage à Iugani

À Zece Prăjini, comme dans le reste de la Moldavie centrale, deux types d'ensembles instrumentaux prédominent : les *fanfare* et les *orchestre*. Le guide d'écoute proposé ci-dessous, décrit brièvement chacun d'eux. Il est suivi d'un exemple, présenté de manière relativement étendue, dans le texte et sur le DVD-1 : un mariage chez des *Gaje* où joue, en l'occurrence, une *orchestră*.

3.1 Guide d'écoute

3.1.1 Fanfares

Les Prăjiniens décomposent les fanfares, en deux fonctions principales : *melodia* et *armonia*. *Melodia* se charge de la ligne mélodique, et comprend :

1. les *trompete*,
2. les *clarinete*,
3. (éventuellement) un *saxofon*,
4. (éventuellement) un *ifon*, petit tuba, similaire au *bariton* de l'*armonia* mais utilisé ici pour jouer des mélodies.

Armonia a un rôle, bien sûr, harmonique mais également rythmique. Ce dernier paraît en fait plus important dans certains commentaires de connaisseurs. Elle comprend :

1. les *bași* (gros tubas, l'un en *fa*, l'autre en *si b*) ; ils jouent surtout sur le temps, en principe à une octave d'intervalle ;

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.
3. (éventuellement) une *tobă* (« tambour »), grosse caisse munie d'une cymbale. Son rythme est une variante plus ou moins complexe de celui par les *bași* et les *baritoni*.

3.1.2 Orchestre

On parle également de *melodia* et *armonia* pour les différentes sections d'une *orchestră*. Une *orchestră* typique comprend :

1. un *gurist* ou une *guristă* (de *gură*, la bouche ; une traduction littérale serait « un/une bouchiste »). Ces chanteurs sont soit des spécialistes (que les Prăjiniens embauchent alors ailleurs car il n'y en a en ce moment aucun dans le village¹), soit des instrumentistes qui abandonnent provisoirement leur instrument, le temps de quelques chansons ;
2. un ou deux instruments mélodiques, parmi *saxofon*, *trompetă*, *clarinet*.

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)². La *clapă* a le plus souvent un rôle harmonique, la main gauche jouant une ligne de basses et la droite, des accords en contre-temps. On peut être un *clapist* excellent sans pour autant savoir utiliser l'instrument pour jouer des mélodies ;
2. (éventuellement) une *tobă* (« tambour ») ; le terme est le même qu'en fanfare mais ici, il désigne un set de batterie, comprenant grosse caisse, charleston, caisse claire, cymbales, etc. ;
3. (éventuellement) un *acordeon* ;

¹Les 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 ex.). H. DELAPORTE (2001) analyse 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 avec les *lăutari*.

²Parfois, 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.

3.1.3 Rôles et fonctions

Le rôle de l'*armonia* est avant tout de maintenir le « balancement » (*balans*) : une sorte de *swing* de l'ensemble. Elle est parfois appelée le « dos » (*spatele*), tant parce qu'elle crée un arrière-plan sur lequel se détache la mélodie que parce qu'elle est, pour les mélodistes, un soutien. « *Quand j'ai du 'dos' [spate], commentait un clarinettiste, je fais ce que je veux. Mais quand je n'en ai pas, quoi que je fasse, c'est comme si je suffoquais.* » ^a

En fanfare, les *basiști* jouent en étroite liaison avec les *baritonîști*. Si les uns dévient ou manquent de précision, les autres commencent à chanceler eux aussi. Les attaques sont alors plus longues et le rythme s'enlise. . . L'*armonia* « tire en arrière » (*trage în spate / T. : țidel palal*), commente-t-on. Les instruments de cette section doivent donc jouer « comme un seul homme » (*ca un singur om*), à la différence de ceux de la *melodie*, qui peuvent se permettre des hétérophonies plus lâches.

En *orchestră*, cet idéal se laisse atteindre plus aisément, puisque l'accompagnement harmonique n'est, de toute façon, tenu que par « un seul homme » ³. On demande en revanche au batteur de limiter ses variations et d'être « stable » (*stabil*), plus en fait qu'il ne devrait l'être dans une fanfare. Paradoxalement, si son instrument est plus complexe et offre plus de sonorités, son jeu est donc moins libre, au point de se laisser 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.

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 changer, éventuellement, de mélodie et d'introduire, parfois, des modulations.

³Lorsque l'*orchestra* comporte plusieurs *clapiști*, c'est en général pour des raisons extra-musicales. Lors du mariage à Iugani (présenté sur le DVD-1), Cristi avait négocié le contrat et devait donc obligatoirement être là, bien qu'il fut incapable d'assurer l'accompagnement. Dans des cas comme celui-ci, l'un des *clapiști* joue surtout la mélodie ou alors, il baisse le volume de son instrument de manière à ne pas gêner l'autre, qui assure véritablement le « dos » (*spate*) de l'ensemble.

3.2 Un exemple

3.2.1 DVD-1 — « Un mariage à Iugani »

Le texte qui suit et les images qui s’y rattachent racontent tous deux un mariage particulier, qui eut lieu le 11 mai 2003, dans le village Iugani. D’après les Prăjiniens, Iugani est un village de *Gaje* « typiques ». Ceux d’entre eux qui virent ces images confirmèrent leur banalité. Les autres mariages que j’ai pu suivre dans la région renforcent cette impression.

Ce texte est donc présenté comme un exemple des conditions de travail habituelles des *lăutari*. Les séquences vidéo qui l’accompagnent devraient permettre au lecteur de se forger une impression globale des attitudes, musiques, actions et interactions impliquées par une cérémonie de mariage moldave. Dans les chapitres ultérieurs, je reviendrai avec plus de détail sur ces dernières, et apporterai parfois d’autres illustrations. Précisons donc de quoi ce mariage *n’est pas* représentatif.

D’une part, un mariage chez des *Gaje* proches des musiciens (dans les villages autour de Zece Prăjini) entraînerait des interactions différentes. Musiciens et convives s’y connaîtraient, de toute façon, en dehors de la fête. Ici au contraire, les *lăutari* connaissent le village pour y être allés plusieurs fois mais ils n’entretiennent avec ses habitants que des rapports professionnels. Si les musiciens étaient embauchés par des *Rroma*, d’autres aspects de leurs interactions changeraient. Il leur serait par exemple impossible d’utiliser la langue *rromani* comme un mode de communication crypté.

Les mariages des *Gaje* proches, tout comme ceux des *Rroma*, sont cependant trop rares pour permettre aux Prăjiniens de survivre. L’essentiel de leur clientèle est constitué de *Gaje* plus ou moins lointains, comme ceux de Iugani. Les Prăjiniens ont, en l’occurrence, l’habitude de jouer dans ce village et inversement, les Iuganiens font généralement appel à des *lăutari* de Zece Prăjini pour leurs fêtes. pour autant, les uns et les autres ne se fréquentent guère le reste du temps : une soixantaine de kilomètres de routes tortueuses sépare les deux villages et en dehors de ces occasions particulières, il n’y a guère de raison de les traverser.

C’est une *orchestră* qui a été embauchée ici, aussi bien pour la « coutume » (*obicei*) du matin que pour la fête nocturne (*noapte*). Certains préfèrent engager une fanfare pour la première et n’appeler l’*orchestra* que pour la seconde. En revanche qu’une fanfare assure seule l’intégralité d’un

mariage est, désormais, une exception.

L'*orchestra* embauchée ici ne se démarque pas de façon significative du mode de jeu caractéristique de la fanfare. Comme dans tous les *orchestre*, le synthétiseur remplace, à lui seul, les quatre tubas du compartiment harmonique. Cela permet de diviser par deux le nombre de musiciens (et donc le coût de la prestation). Cette réduction d'effectifs est compensée par l'usage d'un système d'amplification. Ce dernier permet aussi de chanter (ce qui est possible mais malaisé en fanfare, du fait de la différence de puissance entre la voix et les instruments)⁴. Ces aménagements ne remodelent cependant en profondeur ni le comportement des musiciens ni leur répertoire. Dans l'ensemble, cette *orchestra* joue plutôt comme une petite fanfare. Il en eut été autrement si l'ensemble n'avait comporté qu'un seul instrument mélodique : ce dernier eut alors été libre de se livrer à mainte extravagance, il eut été plus exposé à la fatigue, il aurait donc adapté son style de jeu et probablement aussi son répertoire... Dans les *orchestre* à soliste, la musique prend bien une tournure différente. Cependant, pour les Roumains, on joue toujours à deux instruments mélodiques ou plus⁵. Il faut que le son soit fort, rapide et éclatant, et pour cela, il vaut mieux avoir plusieurs mélodistes. L'*orchestra* de ce mariage-ci est donc typique de l'*orchestra* pour *Gaje*.

Le récit qui suit est plus proche du point de vue des *lăutari* que de celui des convives. Il est constitué, pour l'essentiel, des notes que je prenais au fur et à mesure de l'événement. Les séquences filmées sont moins des exemples que des compléments, indispensables pour saisir certains aspects du récit. On y verra les attitudes des participants, les ambiances particulières à différents moments de la fête, les pas de danse, les textes des chansons...

On devrait également y sentir la longueur caractéristique de ce genre de fête, une longueur remplie à ras-bord de musique et de danse. L'une comme l'autre montrent — selon l'expression qu'on préférera adopter — une monotonie prononcée ou une forte cohérence stylistique. Solidaires de cette répétition, puissance, vitesse et éclat, aussi bien sonores que gestuels, donnent au temps une tournure particulière. Comme toutes les grandes fêtes

⁴En fanfare, les musiciens ne chantent que des chansons cérémonielles, comme le « Chant du Marié » ou celui « des Parrains », que nous rencontrerons dans ce mariage-ci également. La performance vocale est alors toujours collective. Ce n'est par contre qu'avec des *orchestre* que devient possible le chant soliste, tel qu'il est pratiqué durant la partie nocturne de cette fête.

⁵Je reviendrai sur la différence entre les *orchestre* pour *Gaje* et pour *Rroma* au chapitre 5

moldaves, un mariage est fort et, en un sens, violent.

Certaines séquences présentées ici sont donc assez longues et d'autres plus ou moins redondantes. J'ai découpé ce DVD en « titres » et « chapitres », ce qui devrait permettre au lecteur d'ajuster le temps qu'il souhaite consacrer à chacune d'entre elles.

- Les « titres » sont nommés d'après l'heure de la prise de vue (« 7 :52 » par exemple).
- Au sein de chaque « titre », les « chapitres » marquent le début de séquences en principe cohérentes (différentes mélodies au sein d'une suite par exemple). Ils sont indiqués par des numéros entre parenthèses (par exemple, la référence « 7 : 52 (2) » désigne le second chapitre du titre « 7 : 52 »). L'utilisation des chapitres est facultative. Ils permettent de sauter des passages, pour parvenir directement à la séquence suivante. Pour cela, il faudra employer les boutons « précédent/suivant » de la télécommande ou du logiciel de lecture du DVD. À défaut, le « titre » sera lu en entier, avec tous ses « chapitres » les uns à la suite des autres⁶.

J'ai sous-titré certaines séquences chantées ou parlées. Dans les sous-titres, les parties figurant entre barres obliques (« / ») sont traduites du tsigane. Le reste est en roumain.

3.2.2 Le mariage

Là-bas, on ne joue pas. Ils faut juste leur faire comme ça, pour qu'il y ait du bruit. Tu vas voir : quand tu verras comment on joue, tu te chieras dessus !

DAVID (le saxophoniste^b)

Si on n'avait pas besoin d'argent, on n'irait pas. Tout le monde évite ce village.

CIPU (le joueur de saxophone (le jour) et de synthétiseur (la nuit), en t-shirt blanc^c)

Tu vas voir comment je les fais danser ces Gaje. Avec un seul doigt !

⁶Le découpage en « titres » et « chapitres » est une technique employée par la plupart des DVD-vidéo. Son utilisation est en principe détaillée dans le mode d'emploi du matériel ou du logiciel choisi pour lire le disque.



(a) David



(b) Cipi



(c) Costel



(d) Petronel



(e) Cristi



(f) Irina

FIG. 3.1 – Les musiciens de l'*orchestra*.

COSTEL (le trompettiste^d)

PETRONEL (le batteur) ne dit rien. Il sourit poliment, comme à son habitude, avec gentillesse et peut-être résignation.

CRISTI est un *Gajo* d'un village proche de Iugani. Il joue du synthétiseur (et donc aussi de l'accordéon) mais pas assez bien pour se risquer à tenir seul l'accompagnement harmonique. C'est lui qui a négocié le contrat avec le mari et sa famille.

IRINA est elle aussi une *Gaji*. Elle vit à Roman, et a l'habitude de chanter avec Costel et/ou David. Contrairement à Cristi, elle échange volontiers avec eux des plaisanteries (parfois grivoises). Elle ne se joint à la fête que lorsque le cortège revient de l'église, et c'est surtout le soir qu'elle chantera.

David et Costel sont nés à Zece Prăjini mais habitent à Roman. Je passe la nuit chez David. À dix heures du soir, il téléphone encore pour négocier une voiture qui nous emmène et ramène le lendemain. Vers onze heures, c'est réglé : nous irons avec la fourgonnette de l' « Ingénieur », un *Gajo* de Roman qui fait parfois le taxi pour les musiciens de Zece Prăjini.

Le lendemain, nous partons à six heures. Costel habite un immeuble voisin de celui de David. Nous passons le chercher. L'un des pneus de la fourgonnette éclate en bas de chez lui. Cipi et Petronel sont venus le matin même de Zece Prăjini et attendent, depuis une heure déjà, à la gare. Cipi nous injurie copieusement pour le retard... À un feu rouge, nous croisons un ami de David. Par signes, le premier lui demande où nous allons. David répond en articulant : « Iu-gani ». L'autre fait signe : « les fous ? ». David hoche la tête.

La fourgonnette traverse la ville, en sort et bifurque peu de temps après vers la droite. De part et d'autre, des champs plats, fraîchement labourés, gris dans la lumière matinale. Encore un ou deux kilomètres et nous arrivons.

Iugani n'est pas loin de Roman. C'est un village assez prospère : grosses maisons, grosse église, asphalte, voitures. La famille du jeune-homme est elle aussi aisée : dans la cour se construit une vaste « villa » (*vilă*) à deux étages ; une Dacia récente est garée à l'entrée ; le petit frère exhibe une caméra digitale ; la famille a engagé un cameraman professionnel (comme il se doit pour un mariage) mais a fait, en plus, appel à un photographe pour les cérémonies du matin...

L'accueil du jeune-homme, réveillé depuis peu semble-t-il, est plutôt froid. Il ne comprend pas ce que je fais là mais au fond, peu lui importe. Il nous enjoint simplement de ne pas brûler, avec nos cigarettes, les nappes qui recouvrent les tables où sont posés les synthétiseurs. En fin de compte, constatant que tout le monde fume, il les fait enlever.

6 : 41 Les musiciens règlent leurs « outils » (*scule*), avec les « improvisations » (*improvizatii*) de rigueur⁷. Quelqu'un a oublié de prendre le pied de l'un des microphones. Il semble que ce soit Costel, bien qu'il refuse de l'admettre. C'est en tout cas lui qui jouera de dos, tournant sa trompette vers le microphone posé sur la table du synthétiseur et surélevé par un paquet de cigarettes.

6 : 41
(1)

Les réglages continuent et j'en profite pour filmer la tente où les convives mangeront et boiront. Ses murs sont recouverts de tapis et tapisseries disposés selon un ordre partiellement aléatoire. Au dessus de la table d'honneur (celle qu'occuperont les mariés, leurs parents et parrains), trônent les tapisseries aux sujets religieux. Sur les autres murs de la tente, tigres et dauphins jouxtent des compositions motiviques ou florales. Quelques tentatives d'harmonisation sont perceptibles : le mur de gauche est essentiellement occupé par des « tapis turcs » (*covoare persane*) et vers le milieu du mur de droite se détache une série de pièces aux motif floraux éclatants sur fond noir. La plupart des tapisseries sont de fabrication industrielle. Toutefois les premières à l'entrée droite de la tente (les dernières sur l'exemple vidéo) sont typiques de l'artisanat local. J'y reviendrai au chapitre 15.

(2)

Le son finit par être acceptable et les musiciens commencent à jouer. Deux ou trois mélodies et on nous sert à manger : hors-d'œuvre froids, boissons bon marché et café, de l'avis général infect.

Coutume (*obicei*)

Le temps d'une fête de mariage se divise en trois grandes parties : « coutume » (*obicei*), « nuit » (*noapte*) et « vers le matin » (*spre dimineața*). La « coutume » commence en allant chercher les parrains, en musique bien sûr.

7 : 52 Ostensiblement pudique, le jeune-homme reste chez lui . Ce sont

7 : 52
(1)

⁷L'*improvizație* est ici celle du câblage et du circuit électrique. Appliqué à la musique, le terme désigne un bricolage de même nature, et charrie les mêmes connotations négatives.

ses frères qui le représentent avec, à leurs côtés, le *vornic*. Ce dernier 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 les indique à qui de besoin⁸. 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.

- (2) Chez les parrains attendent également d'autres invités. Sur ordre du *vornic*, les musiciens jouent le « chant du parrain » (*Cântecul Nașului*). En principe, les textes de cette chanson sont honorifiques pour le parrain et son épouse mais Costel termine le dernier vers en criant (en *rromanes*) : « et que je nique ses poils pubiens [ceux de la marraine en l'occurrence] » (T. : *te morau o zaroria*). Personne ne s'en aperçoit ; les musiciens se détendent et prennent confiance.

- 8 : 43** (1) **8 : 43** Nous retournons chez le jeune-homme, toujours en musique. Quelques-uns de ses amis sont arrivés entre temps et discutent sur un banc dans la cour. L'ambiance est plutôt gaie. Les cuisinières lancent des *strigături* (littéralement des « criements ») : petites formules de deux ou quatre vers rimés et rythmés⁹. Si certaines de ces formules sont « classiques » (félicitations aux parents, encouragements au futur marié, etc.), d'autres sont créées ou adaptées pour l'occasion. L'une des cuisinières lance par exemple : « Où est papa pour nous voir / Comme on fait le mariage dans la cour ? ». Et effectivement, le père n'est pas là (il est probablement décédé)¹⁰. Tout de suite, une autre cuisinière répond à la précédente, par une pointe humoristique : « À force de crier, les mouches te sont rentrées dans la bouche ».

Les musiciens jouent quelques mélodies. Ils utilisent pour cela leur sys-

⁸Le *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 pour une rémunération symbolique et par charité chrétienne. Ailleurs en Roumanie (en Olténie par exemple), ce sont parfois les *lăutari* qui dirigent ainsi la « coutume ».

⁹La cuisine d'un mariage est une entreprise complexe, impliquant des proportions et une organisation inhabituelles. Les cuisinières sont semi-professionnelles, souvent des femmes âgées et/ou pauvres. Plusieurs prajiniennes exercèrent ce métier dans les villages roumains des alentours.

¹⁰S'il n'était que parti travailler à l'étranger (ou en prison, ou divorcé...) son nom aurait vraisemblablement été mentionné à un moment ou un autre, ne serait-ce que le soir, lors de la cérémonie des dons (*inchinat*). Or il n'en fût rien, ce qui laisse supposer que l'allusion de la cuisinière manquait quelque peu de tact.

tème d'amplification, situé sur l'estrade à l'extérieur de la cour. Les convives restent à l'intérieur et ne les voient donc pas. Musiciens et diffuseurs leur tournent en fait même le dos. À cette heure matinale, la musique ne s'adresse pas spécialement à eux : elle est tout autant un appel (ou 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.

Puis, la musique amplifiée cesse. 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 la gent féminine du village. . . Mais seuls quelques vers sont esquissés ici, car nous sommes en retard. Une version plus complète pourrait poursuivre par un texte tel celui de le fig. 3.2 page suivante¹¹.

(2)

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 laissant les convives répondre, selon un ordre connu de tous puisque c'est également celui utilisé par le prêtre à l'église¹².

9 : 02 Tout le monde part vers la maison de la jeune-fille, à l'autre bout du village. Nous trouvons son portail 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 nu tiens là au soleil ? ! » (*ce faci Costele, ne ții aici în soare ?*)

9 : 02

(1)

(2)

¹¹Le texte de cette chanson accepte de nombreuses variantes mais toutes s'encadrent dans la même sphère thématique. La version transcrite ici est celle enregistrée par la fanfare de Costică sur le disque *Fanfares paysannes de Moldavie*.

¹²Les habitants de Iugani sont dits *Ciangăi*, descendants de Hongrois (cf. chap. 2.1.4 page 37). Ils ne parlent plus la langue hongroise et ne se distinguent en fait guère des population Roumaines environnantes, si ce n'est par le fait qu'ils sont, en majorité, catholiques.

I-auzi măi, pusei briciul să mă rad I-auzi măi, toate fetele fac « vai! ».	Écoute ça, j'ai sorti le rasoir pour me raser Écoute ça, toutes les filles font « aïe! ».
Măi măi, să se ducă vestea-n sat Măi măi, ca feciorul s-a însurat!	Que tout le village sache Que le garçon s'est marié!
I-auzi măi, zii <i>lăutar</i> , zii mai tare! Măi neicuță, s-audă satul din vale!	Écoute ça, joue plus fort, <i>lăutar</i> ! Qu'on entende à l'autre bout du village!
Măi măi, să se ducă vestea-n sat Măi măi, ca feciorul s-a însurat!	Que tout le village sache Que le garçon s'est marié!
I-auzi măi, foaie verde, iarbă rasă I-auzi măi, mi-am găsit și eu mireasă!	Écoute ça, verte feuille, herbe tondue, Écoute ça, je me suis trouvé une femme!
Măi măi, fată harnică, frumoasă Măi măi, ca să duc la mama-casă.	Une fille travailleuse et belle Pour la ramener à la maison, chez maman.
I-auzi măi, plânge-mă mamă cu dor Măi neicuță, că și eu ți-am fost fecior!	Écoute ça, pleure moi avec tristesse, maman Parce que moi aussi, j'ai été ton fils!
Măi măi, ți-am scos boii din ogor Măi măi, și plugul de sub șopron.	Je sortais tes bœufs du champ Et la charrue de l'étable.

FIG. 3.2 – *Cântecul Mirelui* (« chant du marié »)

et le portail s'ouvre enfin. Nous rentrons dans la cour.

Chez la jeune-fille a lieu la même cérémonie de *iertăciuni* (« pardons »), 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, frères et sœurs, le jardin fleuri... Cette version est, elle aussi abrégée (les négociations à la porte ont duré plus longtemps que prévu or il ne faut pas faire attendre le prêtre à l'église). Une version plus complète est présentée à la fig. 3.3¹³ :

(3)

Foaie verde și o alună	Verte feuille et une noisette
Ia-ți mireasă ziua bună	Dis au-revoir, mariée,
De la maică-ta cea bună	À ta bonne mère,
De la frați, de la surori	À tes frères, à tes sœurs
De la grădina cu flori	Au jardin fleuri
Iartă-mă mamă și tată	Pardonnez-moi, mère et père
Dacă v-am greșit vreodată.	Si je vous ai jamais offensé.
Eu mă duc, vă părăsesc	Je m'en vais, je vous quitte,
După omul ce-l iubesc.	Pour suivre l'homme que j'aime.
Azi mai sunt cu fetele,	Aujourd'hui, je suis encore avec les filles.
Mâine cu nevestele.	Demain, avec les [femmes] mariées.
Fetiț-o de o povață	Petite fille, sur un conseil
Te-ai silit la măritat.	Tu t'es forcée à te marier.
Ca frunza de pe copac	Comme la feuille sur l'arbre :
Frunza se scutor-o dată	La feuille ne tombe qu'une fois
Iar tu nu te mai vezi fată.	Et toi, tu ne te verras plus jamais fille.

FIG. 3.3 – *Cântecul Miresii* (« chant de la mariée »)

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.

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

9 : 47

(1)

Les musiciens jouent sans interruption. Uniquement des *sârbe*, enchaînées par petits bouts, dans un ordre plus ou moins aléatoire. On y reconnaît

(2)

¹³Version enregistrée par la fanfare de Costică pour le disque *Fanfarașe paysannes de Moldavie*. Tout comme ceux du « chant du marié » (fig. 3.2 page précédente), les textes de cette chanson sont malléables, au sein d'une même sphère thématique.

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. Le tout rappelle la décoration hétéroclite de la tente dressée devant la maison du marié. 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*).

- (3) Aucune règle explicite ne restreint la participation à la chaîne des danseurs. Cependant, ceux qui dansent ainsi sont 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. Le symbole est clair : constitués ainsi en chaîne, les amis tantôt tirent, tantôt retiennent le jeune couple.

Tout comme les chansons chantées par les *lăutari* avant les cérémonies du « pardon » (*iertăciuni*), ou la négociation à la porte de la jeune-femme (ou encore, celle autour de la charrette, lorsque le cortège sera retourné chez le marié), cette danse révèle, du moins dans son principe, une émotion ambiguë, caractéristique des cérémonies de mariage moldaves. La jeune-femme quitte sa famille, le jeune-homme n'est plus un jeune-homme, les deux époux se retirent des distractions de leurs camarades... 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 va chercher ses parrains mais ses frères ; ce n'est pas lui 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 (ceux qui agissent de façon manifeste) sont donc les musiciens, le *vornic*, les jeunes-gens et (bientôt) le prêtre. Les mariés, leurs parents et les parrains se laissent quant à eux, faire ou presque.

10 : 27 Lorsque nous approchons de l'église, les cloches sonnent et la *sârbă* se transforme en *marș*. Le cortège rentre pour l'office. Pour les *lăutari*, c'est l'heure de la pause, et nous allons au bar. Nous arrivons juste à temps car la patronne allait fermer. Nous commandons des bières, des « liqueurs » (*lichiori*) et des jus, et nous installons dehors, dans l'ornière du chemin. Personne ne parle du mariage en cours. Apparemment, c'est un mariage comme les autres. En revanche, l'occasion est bonne pour faire circuler la rumeur du village.

D'un coup, nous sommes ailleurs. À Zece Prăjini en fait, et très précisément à *radio-șanț* (« radio-ornière »), en train de démêler (mêler ?) une sombre histoire de « bassistes » (*basiști*) de fanfare¹⁴. Parmi ceux qui restent ainsi à discuter, Petronel est le seul à ne pas jouer en fanfare (Costel en dirige même une)

Cristi ne joue pas non plus en fanfare mais il n'est pas là. Peut-être est-il allé suivre l'office avec les *Gaje* ? Ou bien rend-il visite à quelque ami dans le village ? Une chose est sûre en tout cas : il n'est pas de Zece Prăjini et en fait, pas des *lăutari*. Les « émissions » de *radio-șanț* informent et règlent un vaste réseau socio-professionnel. L'histoire qui se discute ici implique (au moins)

10 : 27
(1)

¹⁴De (trop) nombreuses précisions seraient nécessaires pour comprendre la discussion filmée ici. Il n'est sans doute pas utile de tout en comprendre pour en saisir l'ambiance. Le lecteur intéressé apprendra cependant que :

- Costel (le trompettiste) dirige une fanfare appelée Șavale.
- Crăciun (un autre musicien de Zece Prăjini) dirige une autre fanfare, également appelée Șavale. Les deux sont évidemment en conflit.
- Strugur est un saxophoniste, neveu de Cipi mais en conflit avec ce dernier. Il a récemment joué avec Costel. Cipi aurait voulu jouer, lui aussi avec Costel, soit en tant que saxophoniste (à la place de Strugur donc), soit en tant que percussionniste. C'est à cela qu'il fait allusion au début de cette séquence.
- Florin et Sandu sont les *basiști* de la fanfare de Costică. David et Cipi (qui jouent ici du saxophone) sont les frères de Costică et donc, les collègues de Florin et Sandu.
- Gojean est un autre *basist*, qui jouait avec Crăciun mais joue désormais avec Costel. Encore avant, il jouait dans la fanfare de Costică.
- La semaine précédente, Gojean avait fait courir le bruit que Florin et Sandu étaient en pourparlers avec Crăciun pour jouer avec ce dernier (et donc, quitter la fanfare de Costică). Une contre-rumeur naquit aussitôt, qui affirmait qu'il n'en était rien et que Gojean cherchait uniquement à déstabiliser la fanfare de Costică, en faisant perdre à ce dernier sa confiance en ses *basiști* ; ce faisant, Gojean espérait remplacer l'un d'entre eux.
- Gigi est un autre *basist*, qui jouait avec Costel mais joue désormais avec Crăciun, à la place de Gojean (qui joue donc désormais avec Costel).
- Avant de le licencier Gojean, Crăciun lui avait donné une claque, en public, et celle-ci avait naturellement fait beaucoup de bruit à radio-șanț. C'est de cette claque (et de son bien fondé) qu'il est question vers la fin de la séquence.

trois fanfares, et des musiciens provenant de toute la région : aussi bien de Zece Prăjini (Gojean, Tuta, Gigi), que de Valea Mare (Florin, Sandu), de Iași (Crăciun) ou de Roman (Costel). Ceux qui, comme Cristi, ne suivent pas ce genre d'affaire ont beau jouer « de la musique » (et même se faire payer pour cela), ils ne font pas tout à fait partie des *lăutari*. J'y reviendrai au chapitre 11.

Habituellement, la cérémonie religieuse dure environ une heure. Un peu avant, nous revenons vers l'église et attendons la fin de l'office dehors. C'est dimanche, le mariage coïncide avec la messe et les fidèles n'ont pas pu tous rentrer dans l'édifice. Assis dehors, sur la pelouse, les musiciens commentent les jambes des filles.

Après l'office, nous allons chez le prêtre. Dans sa cour, les jeunes dansent une *horă* et une *sârbă*. La chaleur est accablante. 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.

11 : 34

(1)

11 : 34 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 pourra faire 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, et 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. Les enfants se bousculent alors pour les ramasser.

En principe, les musiciens n'aiment pas la musique qu'ils jouent durant ces déambulations. Aucun *lăutar* n'avouerait apprécier des mélodies aussi *gajicani* (« des/pour les *Gaje* »). Jouer « ce qui tombe sous le doigt » (*ce cade la deget*) implique un hasard peu compatible avec l'idée de travail soigné. Au sens de Zece Prăjini, la « bonne musique » n'est pas cela. 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 en fait toujours ainsi que ces suites sont construites : en alternant des motifs isolés et des ensembles de motifs, plus ou moins coagulés par l'habitude. Simplement, le ludisme de cette démarche est ici perceptible dans les attitudes et les sourires en coin des musiciens. Le reste du temps, il

disparaît sous le masque d'un ennui tout professionnel. Je reviendrai sur ce mode de construction aux chapitres 8 et 9.

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 navette de vin. Le marié négocie.

12 : 03

(1)

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 le *iss-tak* caractéristique des gros et petits tubas. Personne n'écoute vraiment mais cela fait passer le temps. . . La négociation se prolonge pendant que chacun fond doucement au soleil. Finalement, la navette est remplie et la charrette libère le passage.

(2)

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 leur nouvelle bru. La même mélodie sera jouée le soir, à l'*închinat*, lorsque les parrains et les jeunes époux échangeront leurs dons.

(3)

Les mariés rentrent dans la maison. Entre-temps est arrivée Irina, la « bouchiste » (*gurista*, i.e. la chanteuse), 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. On nous sert à manger. La nourriture n'est décidément pas bonne par ici. Une discussion sur les mérites culinaires des différents villages *Gaje* s'engage.

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 ! »^e. Cristi appuie sur la touche « démo » 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.

Lorsque les parrains (qui étaient restés avec les mariés) repartent, eux aussi, se reposer, le mari demande à ce qu'on leur joue « la marche » (*marșul*). Après avoir (mal) mangé et (bien) bu, chacun est enflé d'une lourde paresse digestive. Jouer paraît d'autant plus incongru qu'il n'y a personne pour

écouter. Cependant, le marié veut honorer ses parrains et il faut se plier à ses exigences. Cipi et Cristi s'installent sagement à leurs synthétiseurs, mais Costel (en principe trompettiste) décide d'essayer la batterie de Petronel... La cacophonie est trop forte et le marié proteste : « C'est quoi ça ? C'est ça la marche ? ». Costel répond : « Ah oui, désolé, j'ai compris. Allez les gars, on fait la *belle* marche »^f. Il reste néanmoins à sa place, se contentant de prendre la trompette d'une main, pendant qu'il actionne du pied la grosse caisse. Le résultat est pire qu'avant (car Costel peine à coordonner ses doigts à son pied) mais le son de la trompette est apparemment un faste suffisant. Le jeune-homme ne dit plus rien, les parrains sortent et les musiciens se rassoient.

Pendant toute l'après-midi (14h-18h), ils joueront épisodiquement, un quart d'heure toutes les heures environ. Le reste du temps se passe en bavardant, à l'ombre de la tente, tandis que le synthétiseur poursuit, infatigable, sa démonstration.

Nuit (*noapte*)

La « nuit » commence vers six 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

(1)

19 : 50 Tout au long de la soirée, différents 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. En cela, si 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 — cette place est aussi la plus désagréable par une chaude nuit d'été comme celle-ci. Ceux qui le peuvent s'assoient plutôt près de l'entrée/sortie, d'où on peut

respirer, entendre la musique et regarder la danse tout en restant assis. Les autres vont et viennent. Dans ces conditions, 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 » (2) (*de ascultare*). Le thème des paroles n'est souvent pas très gai mais ce genre de textes, qu'on appelle parfois aussi « pour le verre » (*de pahar*) aurait la propension de faire boire... De toute façon, personne n'écoute vraiment ce que dit la chanteuse.

23 : 02 Ici, la danse préférée est la *sârbă*. Elle peut être dansée en chaîne ou en couples¹⁵. En couples, son pas reprend celui de la *horă* ou de la *bătuță* 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. 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 infinie¹⁶. Dans cette région, la *sârbă* est la seule danse fondée sur ce principe.

23 : 24
(1–5)

23 : 24 Les Iuganiens semblent avoir un penchant pour des danses assez particulières, dont plusieurs ont une teinte ludique marquée. *Pinguinul* (« le Pingouin ») en est un exemple. La particularité de ces danses est qu'elles s'accompagnent de mélodies spécifiques. C'est là plutôt l'exception en Moldavie. Le reste du temps, pour les *hore*, *sârbe*, *rusești* ou *manele* par exemple, plusieurs mélodies peuvent s'adapter au même pas de danse. J'y reviendrai au chapitre 7.

23 : 02
(1)

23 : 42 Si les jeunes n'ont manifestement aucun mal à s'insérer dans

23 : 42
(1)

¹⁵Pour une description du pas de danse habituel, voir annexe A page 485.

¹⁶Je dois cette remarque à ANCA GIURCHESCU (communication personnelle).

une *sârăbă*, certains genres leur sont spécialement destinés. Le plus en vogue est la *manea*, un style que nombre de Roumains tiennent pour « oriental » (*oriental*) et/ou « tzigane » (*țigănesc*). Une *manea* se définit avant tout par le rythme et la forme chorégraphique (danse individuelle)¹⁷. Ni les mélodies, ni les textes ne les caractérisent en propre.

Tous les interprètes de *manele* connus, sont aussi connus pour être Tsiganes. Contrairement aux genres « folkloriques », les *manele* semblent donc puissamment liées au monde des *Rroma*. D'un autre côté, seuls certains *Rroma* les ressentent comme « leurs » et la plupart des *maneliști* (amateurs de *manele*) sont en fait des *Gaje*¹⁸.

00 : 50
(1–5)

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... A Iugani, on les aime plutôt paysannes, avec ou sans chant, mais toujours très rapides (et de préférence assez longues). Les pas se déclinent, eux aussi, en différentes variantes, dont certaines marquent des fantaisies, d'autres des amitiés, d'autres encore des appartenances locales...

Les mélodies s'enchaînent en suites de plus en plus longues. Les danseurs tournent, sans cesse, toujours dans le même sens. Les taux d'alcoolémie montent d'heure en heure. Les yeux deviennent brillants, puis hagards.

Pour les musiciens allonger et accélérer les danses est une technique au but explicite : fatiguer les danseurs avant de prendre une pause. Mais ici, les danseurs sont coriaces et la pause se fait attendre. Plusieurs tentatives des *lăutari* en ce sens se heurtent à des tollés et des récriminations... Vers minuit, nous passons enfin à table. Nous mangeons assez vite (et ce n'est toujours pas bon). Costel profite de la pause pour discuter un contrat mais sans conclure (rémunération insuffisante ; il fallait s'y attendre). Les musiciens se remettent au travail.

Offrandes (*închinat*) Vers une heure du matin, les convives sont invités à regagner leurs places sous la tente pour la cérémonie des offrandes (*închinat*). Cette cérémonie a lieu dans tous les mariages ruraux, à peu près à la même

¹⁷Voir annexe A page 485

¹⁸Le chapitre 5 page 119 sera consacré à ces appartenances « ethniques » de la musique. Au sujet des *manele*, voir en particulier le commentaire de Costică page 136

heure. Ce sont les mariés qui l'ouvrent, en offrant un cadeau (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 dons en nature sont également acceptés. Le montant des cadeaux est annoncé au microphone. Ici, les parrains offrent 2 000 000 Lei et un « cadeau surprise » (*cadou surpriză*) dans une enveloppe¹⁹. La mère du marié donne 1 000 000 et son frère (parti travailler en Israël) lui envoie 100 \$. Ses autres frères offrent une gasinière 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 « cadeau » (*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 *bacșiș* aux musiciens.

L'*închinat* est un moment important. Les « dons » (*daruri*) sont en général conséquents : dans la région, au moment de ce mariage, on estimait à 500 000 Lei (environ 12 €) la somme minimale « par couple » (*de pereche*). Au même moment, le salaire minimal légal était d'environ 3 000 000 de lei (70 €). 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.

Car en recevant les dons, ceux-ci contractent l'obligation de les rendre, à leur tour, dans des circonstances similaires. Le système de 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 assurer des convives (et donc, des cadeaux) aux mariages de leurs propres enfants. À l'inverse, des amis m'expliquaient parfois qu'ils ne se rendraient pas à tel ou tel mariage auquel on les avait invités, car ils n'y avaient pas d'« obligations » (*obligații*) et manquaient, par ailleurs, d'argent.

¹⁹Un « cadeau surprise » dans une enveloppe signifie en principe que le donataire donne plus d'argent qu'il ne veut l'annoncer. Ici, si les parrains voulaient offrir plus de 2 000 000 Lei, ils devraient recourir à ce stratagème pour éviter d'humilier les parents des époux.

De fait, invité ou non, n'importe qui est le bienvenu dans ces fêtes, pour-tant en principe « privées ». Si on n'y refuse jamais personne, c'est aussi parce que manger, boire et profiter de la musique se paye nécessairement²⁰. Dans les baptêmes ou les enterrements, les dons ne s'accompagnent pas de cérémonies 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 petit à petit. Si les dons sont en principe destinés au mariés, ces derniers n'en récupéreront cependant 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. Les belles fêtes sont celles où il ne reste plus rien. À l'inverse, lorsqu'on mange mal, qu'il n'y a à boire que du vin²¹ et que la musique est mauvaise, la conclusion est évidente : c'est un mariage « pour l'argent » (*pentru bani*), organisé en vue d'être profitable aux époux et à leurs familles. Du fait de l'importance de l'*închinat*, le mariage peut donc apparaître tout autant comme une fête domestique et privée, que comme une entreprise de restauration et de spectacle.

Dans cette perspective marchande, la qualité de la musique — et 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

²⁰Ce n'est pas le cas des fêtes publiques comme les *hram* (fêtes du saint-patron d'un village ou d'une église) ou les *bâlciori* (« foires »). Celles-ci sont en général financées par le maire et son parti politique (à moins que le parti d'opposition ne l'ait devancé).

²¹En plus du vin, un bon mariage 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.

musiciens préférés²².

Alors que je m'apprête à filmer l'*închinat*, le marié m'arrête : « non, ne filme pas ça, c'est pas beau ». J'essaye de négocier mais sans succès : « si je te vois filmer, je te vire. T'as compris ? ». Comme j'ai compris, je ne filme pas. L'*închinat* dure une bonne heure. Une demi-heure de plus et le résultat est annoncé au microphone : 42 000 000 Lei (près de dix-huit fois le salaire mensuel minimal), 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 : 06 Costel donne libre-cours à son « toupet » (*tupeu*). Il commence à chanter une *hora* en roumain et me lance un clin d'œil pour que je le filme. Conservant la même mélodie, il bricole alors une chanson en tzigane, au contenu plus ou moins pornographique. Le refrain devient quant à lui [T. :] « *Ai me Rromale / Ai me șavale* », refrain de *Gelem Gelem*, l'hymne officiel du peuple rrom²³.

02 : 06
(1)

Aucun des convives ne s'en rend compte. Ce ne sont pourtant pas deux vers par-ci par là qu'il chante en Tsigane mais des strophes entières. Qui plus est, l'hymne que Costel entonne en guise de refrain est relativement connu au travers des médias. Si l'un des convives le reconnaissait — ou s'il s'apercevait simplement que les musiciens chantent en Tsigane — le scandale serait immédiat. Cependant, personne ne semble faire attention à ce qui est chanté. Peu après, ce sera au tour de David de prendre le microphone pour jouer, lui aussi, avec le feu. L'expérience me laisse perplexe : qu'écoutent

²²Les *lăutari* en particulier assistent parfois à des mariages comme à des sortes de concerts.

²³Peu de Prăjiniens connaissent, en fait, la valeur symbolique de cette chanson. Elle fut promue au rang d'hymne lors d'un congrès international de représentants du peuple Rrom, à Varsovie, en 1990. Elle fut, depuis, enregistrée par de nombreux musiciens, en de multiples variantes. Celles-ci ont habituellement une gravité que n'a pas l'interprétation de Costel (en temps normal, le refrain *Ai me Rromale / Ai me șavale* s'apparente plutôt à un cri de douleur). À Zece Prăjini, les fanfares l'ont apprise, pour les concerts et les interventions télévisées. Il est inhabituel de la jouer dans les fêtes traditionnelles.

au juste ces « auditeurs » ? L'aire de danse est entièrement plongée dans la musique, celle-ci semble les mouvoir, leur procurer plaisir et énergie, mais leur distraction est telle qu'ils ne se rendent même plus compte qu'on leur chante dans une autre langue...

La facétie laisse également saisir l'ambiguïté de la frontière entre appartenance professionnelle et ethnique. Deux des six musiciens sont Roumains (Cristi, au synthétiseur et Irina, la chanteuse). Même s'ils ne comprennent pas ce que dit Costel, ils ne s'en rendent pas moins compte, eux, de ce qui se passe. Cristi double même la mélodie chantée sur son instrument. À qui (et par qui) le tour est-il joué en fin de compte ? Aux Roumains par les Tsiganes, comme le laisse croire l'usage de la langue *rromani* et la référence à l'hymne du peuple Rrom ? Ou bien aux convives par les musiciens, comme le suggère l'acceptation (voire la collaboration) des Roumains de l'*orchestra* ?

Cristi prend une pause et, un peu à l'écart de la fête, nous discutons en fumant une cigarette. Pour lui, m'explique-t-il, jouer est un plaisir. Son père possède plusieurs épiceries, dans différents villages, et Cristi gagne sa vie en conduisant le camion qui les approvisionne. Jouer dans les mariages le détend en fin de semaine. (C'est bien la seule fois où j'entendis quelqu'un évoquer un effet relaxant des fêtes de mariage !) Il n'avait encore jamais joué avec David et Costel, aussi ne peut-il pas vraiment les suivre. Il n'a d'ailleurs pas eu non plus le temps de s'entraîner ces jours-ci. Il espère avoir l'occasion de les fréquenter plus souvent... Cristi est agréable, simple, passionné et modeste.

Il ne parle vraiment pas de la musique comme un *lăutar* (du moins pas comme ceux de Zece Prăjini). D'ailleurs, il ne pense pas en être un. Il aime jouer et c'est tout. Je lui demande comment il a obtenu ce contrat : en discutant avec le père de la mariée, à l'occasion de l'une de ses tournées de ravitaillement. Je lui demande quelle sera sa part de la rémunération. La même que les autres, affirme-t-il : 1 000 000 Lei.

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*.

02 : 41

(1)

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 Dagâța*²⁴... La forme chorégraphique qu'elle suscite à Iugani est assez particulière : sur une planche en bois posée devant l'estrade des musiciens (et devant, surtout, leurs enceintes amplifiées), 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 ce matin²⁵, et jamais moins de cinq minutes d'affilée.

02 : 53
(1)

03 : 35 Retour à la fête. Il ne reste presque plus personne mais ceux qui restent n'ont pas fini de danser. Pour la troisième fois ce soir, ils posent une planche devant l'estrade des musiciens, montent dessus et commandent « la première » (*prima*, cf. ci-dessus, 2 : 41). Costel m'enjoint de filmer : il veut me montrer comment il fait danser les Roumains « avec un seul doigt » (*T. : iec naiensa*). Et en effet, pour chaque partie de la mélodie, il n'utilise qu'un piston de sa trompette, et un seul²⁶. Cette fois non plus, les convives ne s'aperçoivent de rien. Ils continuent en commandant « le canard » (*rața*).

03 : 35
(1)

04 : 10 Les 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 mais ceux-ci ne veulent manifestement pas s'arrêter. Ils ne dansent plus que sur la planche, tournant le dos au lever du jour et au ramage des oiseaux qui s'éveillent...

04 : 10
(1)

Au petit matin (6 h), il ne reste plus personne. Les mariés ont payé et sont partis se coucher²⁷. Nous démontons les instruments et attendons l'« Ingénieur » et sa camionnette. Il arrive enfin, avec un quart d'heure de retard (mais cela fait déjà une demi-heure que les musiciens l'injurient copieusement, se rappelant mutuellement diverses mésaventures qui montrent bien

²⁴Je reviendrai sur ces appellations et le champ de variations musicales qu'elles recouvrent au chapitre 6.

²⁵Pour une version non-amplifiée, voir le retour du cortège vers la maison du marié, titre 11 : 34 (2).

²⁶Quelques conclusions auxquelles invitent de telles « prouesses » sont présentées sec. 6.2.2 page 167.

²⁷Les musiciens perçoivent généralement des arrhes en concluant le contrat et le complément de la somme à la fin de leur prestation. Plus qu'une mesure de précaution de la part des commanditaires, c'est là une facilité de caisse car ils n'ont bien souvent pas la somme requise avant d'avoir recueilli les dons de l'*închinat*.

qu'on ne peut pas compter sur lui). 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 (un *lichior* 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.

Notes

^aCând am spate, fac ce vreau. Dar când n-am, orice aş face, parcă tot mă sufoc.

^bAcolo nu se cântă. Trebuie numai să le faci așa, să fie gălăgie. Să vezi cum o să cântăm dacă nu te caci pe tine.

^cDacă n-am avea nevoie de bani, n-am merge. Toți se feresc de satul ăla.

^dT. : Te dikes sar tou-les te kelel. Iec naiensa !

^eProgramați și voi orga un pic, să fie un pic de gălăgie. Că doar nu e mort !

^f- Ce-i asta ? Țsta-i marșul ?

- Ah da, scuze, am înțeles. Hai băieți, facem marșul ăla frumos.

Chapitre 4

Fabricants d'émotion

*Joue-moi, lăutar, de ta laută
Joue-moi ce que tu sais de mieux !
Je te donnerai du vin, je te donnerai de l'argent,
Et même la chemise que j'ai sur moi.
Chanson de lăutari^{1a}.*

Les musiciens de Zece Prăjini sont Tsiganes, comme la plupart des musiciens professionnels du milieu rural roumain. Ils jouent en général pour des *Gaje* (des non-tsiganes). Ces derniers les embauchent pour animer mariages, baptêmes, enterrements, fêtes de village. . . Les musiciens n'ont qu'un rôle réduit dans les actions proprement rituelles qu'impliquent ces occasions. Leur principale fonction est d'animer musicalement l'événement. Pour un enterrement, les musiciens jouent devant la maison du mort, durant la matinée, jusqu'à la venue jusqu'à la venue du prêtre (vers midi). Ils accompagnent ensuite le cortège, d'abord à l'église puis au cimetière. Ils ne jouent alors que des mélodies lentes et les convives ne dansent pas. Leurs autres occasions de jeu sont des fêtes au sens plein du terme, où les convives se distraient, mangent, boivent et dansent à satiété. Une telle fête dure en général entre 12 et 24 heures. Les mariages sont de loin les plus importantes : plus fréquentes, elles sont aussi les plus longues et rémunératrices. Le chapitre 3 en a donné un aperçu.

¹La chanson parle d'un *cobzar* et de sa *cobză*, termes dissyllabiques plus adaptés au mètre mais qui signifient la même chose que *lăutar* et *lăută*. La *lăută* ou *cobză* est un petit luth utilisé jadis par les musiciens professionnels pour l'accompagnement des mélodies (*lăută* est une déformation de *la' oud* , « le oud »). Le mot *lăutar* désignait initialement celui qui jouait de la *lăută* mais signifie actuellement « musicien professionnel », et sous-entend « Tsigane ».

Les musiciens sont embauchés par un commanditaire principal (le père du futur marié 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 « pot de vin » (*bacșiș* ou *șpagă*). L'importance du commanditaire et le montant du *bacșiș* détermineront, de façon approximative, le temps durant lequel les *lăutari* joueront la mélodie demandée, ainsi que l'assiduité qu'ils y mettront.

Ce chapitre analyse les rapports de pouvoir et d'influence suscités par la prestation des musiciens. Il commence par étudier la rémunération en « pots de vin », révélatrice du caractère en principe public (mais potentiellement privé) de leur service. La seconde partie analyse une manière possible de concevoir l'activité des *lăutari* : comme un artisanat. Eux-mêmes adhèrent volontiers à cette représentation, tout en relevant que, si leur métier consiste à fabriquer des émotions, il est aussi, de ce fait, une entreprise de manipulation. Celle-ci s'appuie sur une part de ruse, synonyme ici d'habileté à s'insinuer dans le « cœur » des auditeurs. Moralement trouble, cette aptitude peut fonder aussi bien la stricte efficacité émotionnelle de la musique, qu'un pouvoir général des musiciens sur ceux qui les écoutent. La troisième partie tentera de décrire cet agrégat d'influences.

4.1 Prix, service et corruption

4.1.1 Rémunération

Pour engager des musiciens, le contrat écrit est facultatif. Il faut en revanche discuter personnellement (impossible de s'entendre au téléphone par exemple). Le commanditaire conclut toujours l'arrangement avec un seul musicien. Ils spécifient ensemble un prix pour la prestation, une durée²,

²S. PETTAN (1996) rapporte que les musiciens de Prizren négocient parfois un taux horaire pour leurs prestations. Ceux de Zece Prăjini n'en ont pas besoin pour les mariages — qui durent toujours à peu près vingt-quatre heures. La durée des enterrements, des *hram* (fêtes de saint-patron) ou des demi-mariages (lorsque la fanfare accompagne seulement le rituel du matin), peut en revanche fluctuer. En négociant, les musiciens spécifient alors des limites horaires précises pour leurs performances. S'ils doivent rester plus (que la cérémonie ait pris du retard ou qu'on aime, simplement, leur jeu), ils annonceront sur place le prix des heures supplémentaires.

parfois aussi le nombre de musiciens qui viendront. Le *lăutar* ayant conclu le contrat sera responsable de choisir « ses hommes » (*oamenii lui*), avec lesquels il viendra honorer l'engagement.

Le (bon) choix de ces derniers implique, de sa part, 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, il faudra 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 gagné³.

Le marchandage est une pratique normale dans les transactions économiques locales. La juste valeur des choses n'y est jamais évidente et autorise, en principe, une part de discussion. Bien entendu, marchander s'apprend et donne lieu à des schémas d'interaction plus ou moins récurrents.

Mais c'est un autre mode de négociation qui retiendra notre attention, car il illustre particulièrement le comportement des *șmecheri* et autres « voleurs intelligents » : le refus de marchander. En refusant le marchandage, certains musiciens revendiquent implicitement une valeur absolue pour leur travail. Ce sont soit les meilleurs, soit les « voleurs » (*T. : ciori*), les « toupéistes » (*tupeiști*), ceux qui « n'ont rien à perdre » (*n-au nimic de pierdut*). Honneur, confiance et calcul se trouvent mêlés en un comportement unique, intransigeant, dénotant la qualité (réelle ou supposée) de celui qui l'adopte.



FIG. 4.1 – Pastramă. Patron d'épicerie, tenancier de bar et (parfois) *lăutar*.

³Ce plan recoupe, en partie, le plan d'occupation des sols. Des frères partageront par exemple plus volontiers les bénéfices s'ils habitent dans la même cour que s'ils vivent séparément. On m'expliqua ainsi que si l'un achetait, par exemple, un fer à repasser, les autres pourraient plus facilement le lui emprunter... En pratique, cela signifie que s'il faut choisir entre plusieurs frères, on préférera les engager dans des cours différentes, afin que ceux qu'on laisse de côté aient moins d'arguments pour s'estimer lésés.

Les bons musiciens ne négocient pas et ne signent pas de contrat. Ils préfèrent au contraire afficher une certaine assurance quant au fait qu'ils seront bien payés, que leurs talents et aptitudes seront reconnus, et que ceux qui les engagent les respecteront à leur juste valeur. Lorsqu'ils sont embauchés par un de leurs collègues, ils ne savent donc généralement pas combien ils gagneront. Souvent ce dernier ne le sait pas lui-même, car la somme finale dépendra aussi du *bacșiș* (« pot de vin ») accumulé durant la prestation. Les musiciens moins bons sont plus anxieux et discutent à l'avance, non seulement leur rémunération mais également des « détails » comme le prix du transport (billets de train, essence de la voiture, etc.). Les *lăutari* sûrs d'eux-mêmes se gardent bien de telles mesquineries.

S'ils négocient eux-mêmes avec le commanditaire de la fête, les meilleurs musiciens essayent, autant que possible, de le laisser offrir un prix. Une bonne heure peut ainsi s'écouler entre la première poignée de main et la première offre (chacun sait bien que celui qui propose est en position de faiblesse). Ce n'est que si l'offre ne leur convient pas, ou si le commanditaire refuse obstinément de la faire, qu'ils annoncent leur prix. Le ton est alors souvent très humble mais l'exigence n'est pas négociable : si le commanditaire ne peut ou ne veut payer la somme indiquée, il se verra proposer — non sans une pointe de mépris — d'autres musiciens (moins bons) avec lesquels marchander.

Refuser de négocier implique évidemment un risque : celui de perdre le contrat. En principe, seuls les meilleurs peuvent se permettre de procéder de la sorte. Les autres négocient, acceptent des compromis, demandent des arrhes, un contrat écrit... En pratique cependant, les *lăutari* les plus médiocres utilisent parfois, eux aussi, cette confiance tranquille, à leur avantage.

Pastramă — tenancier de l'un des bar-épicerie du village — réussit par exemple à obtenir une somme coquette pour animer « avec sa troupe » (*cu trupa lui*) le mariage d'un Tsigane *Caștalo* de Dumești. Or Pastramă ne possédait plus d'instrument depuis une dizaine d'années et aux dires des autres villageois, il n'avait de toute façon jamais bien joué. C'est pourtant dans son bar que le père du marié était rentré, pour s'enquérir d'un musicien susceptible d'animer le mariage de son fils. Pastramă lui apprit alors que lui-même était « le meilleur accordéoniste du village, demande à qui tu veux » (*cel mai bun acordeonist din sat, întreabă pe cine vrei*). Par la suite, il sut ne pas négocier ouverte-

ment et s’offusquer chaque fois que son interlocuteur tentait de le faire (« moi, je ne marchande pas », « pour qui tu me prends », « si tu veux de la bonne musique, ça te coûtera tant. Sinon, s’il te faut juste quelques gosses qui fassent du bruit, on peut t’en trouver aussi. », etc.) .

Le mariage se déroula fort bien au demeurant. Pastramă loua l’instrument d’un voisin, s’entoura de bons *lăutari* pour son *orchestră* et prit soin d’éteindre son microphone pendant qu’il pianotait, un peu au hasard, les mélodies (ce mariage est celui dont provient l’exemple 45, qui permettra, incidemment, d’avoir un aperçu du comportement de Pastramă à cette occasion). Dans le village, cet épisode ne fut que faiblement commenté. Il ne faisait que confirmer ce que tout le monde savait déjà : Pastramă est « voleur » (*cior*), « rusé » (*șmecher*), « toupéiste » (*tupeist*), etc.

Cette manière d’être rusé s’appuie sur le « toupet » (*tupeu*). Celui-ci consiste en l’occurrence à imiter le comportement d’un musicien prestigieux, honoré et sûr de lui. Cette manière de leurrer n’est évidemment pas toujours efficace à elle seule (comme l’emploie Pastramă). On la retrouve cependant fréquemment mélangée à d’autres astuces ou stratégies, et peut-être à une réelle qualité musicale, dont elle ne fait alors que rehausser l’éclat.

4.1.2 Pots de vin

En plus de leur rémunération fixe, les musiciens perçoivent, durant la fête, des « pots de vin » (*bacșiș*) ou (*șpagă*)⁴. On donne un *bacșiș* 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 chantonner 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

⁴En Roumain, *bacșiș* ou *șpagă* désignent un éventail de comportements sensiblement plus large qu’en français : ils recouvrent 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. Par 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 lorsqu’il est destiné aux *lăutari* par exemple). Ce n’est pas pour autant une pratique « normale » : je tenterai de le montrer, qu’elle s’assimile toujours, de manière plus ou moins claire, à une corruption en bonne et due forme.

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'accompagne⁵.

Pour dédicacer une mélodie, le convive décline aux musiciens son nom et, éventuellement, celui d'un destinataire. Les musiciens les annonceront au microphone, en entamant la pièce : « 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 (entendre une mélodie, un genre, etc.). Lorsqu'elles s'accompagnent de dédicaces, celles-ci peuvent être de simples marques d'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. Quelques exemples suivent⁶.

- Bogdan — dix-sept ou dix-huit ans — vient de mettre un terme à un flirt avec l'une de ses cousines lointaines. Il commande donc pour sa cousine (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*). Balica 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).
- Laurențiu est, de longue date, en froid avec Șoarec. La rumeur dit que ce serait dû à un flirt adultère du premier avec la femme du second. Durant un baptême, Laurențiu commande une chanson « pour

⁵Les dédicaces n'apparaissent que dans le jeu en *orchestră* car en fanfare, les musiciens ne disposent pas de microphones pour les annoncer.

⁶Tous proviennent de fêtes à Zece Prăjini, car c'est là que je connais suffisamment les relations et histoires des convives, pour comprendre les allusions et les piques véhiculées par leurs dédicaces. Dans les autres fêtes auxquelles j'ai accompagné les musiciens, les dédicaces ont la même forme mais je suis moins à même de les interpréter correctement.

le garçon de Șoarec » (*pentru băiatul lui Șoarec*). Or Șoarec n'a pas de garçon (mais « seulement » une fille)...

- Dans un autre baptême, le même Laurențiu commande et dédicace à Anca (la femme de Șoarec) la chanson « J'ai un Mari Top-model » (*am bărbat fotomodel*). Tout le monde éclate de rire puisque le pauvre Șoarec est plutôt petit et trapu, loin du « *fotomodel* » de la chanson.
- Gogarița a récemment vécu des troubles psychologiques difficiles, qui ont motivé son hospitalisation prolongée et suite auxquels la garde de la petite fille qu'elle venait de mettre au monde lui a été retirée. Denis, l'un de ses anciens amoureux, n'hésite pourtant pas à se « venger » (personne ne sait de quoi au juste) en lui dédicaçant la chanson « Ma petite fille, ma fleur de mai » (*fata mea floare de mai*). Le lendemain, la pauvre Gogarița est à nouveau sous sédatifs. Je passe la voir et elle me demande si j'ai enregistré « ma petite fille, ma fleur de mai », qu'elle aimerait réécouter...

Seuls les hommes commandent et dédicacent la musique. Il doivent en plus être passablement riches pour cela, car à moins d'un *bacșiș* 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 vengeances et règlements de compte tels ceux décrits à l'instant empruntent donc généralement les voies de l'allusion et du sous-entendu. Ceux-ci peuvent être véhiculés par la simple annonce de la dédicace (« pour le garçon de Șoarec ») ou par le contenu des chansons elles-mêmes (« J'ai un Mari Top-model »). Il arrive cependant aussi que les textes et dédicaces soient parfaitement explicites, comme dans cette *manea* de Cristi Nucă (ex. 40) :

40

[L'enregistrement commence par un rappel de la dédicace précédente :]
Et de la part du petit mari, pour son frère, pour Andrei... On fait cette mélodie.

[Tout de suite, autre dédicace :] *On fait cette mélodie de la part d'Austrian, de Ciocan et Suraj... pour ... ceux qui croient qu'ils ont de l'argent mais en fait, n'en ont pas. On fait cette mélodie.*

*Ce n'est pas bien de te vanter que tu as de l'argent.
 Cesse de te donner tout seul de la valeur : je sais que tu n'en as pas.
 Reste plutôt à ta place,
 Car on n'envie pas ton sort !*

[x2]

Refrain :

*Et si tu m'énerves
 Tu me forces à te démontrer
 Que j'ai sur moi, en cash
 De quoi acheter une Mercedes.
 Tu sais que je suis spécial,
 Tu sais que je suis « Number One »,
 Mais pas vantard
 Car ce n'est pas bien.*

[x2]

Allez, plus fort, envoie du jus dans ces enceintes !

[Riturnelă instrumentale]

*Ne te vante pas d'être riche !
 [la 2^e fois : Pourquoi te vantes-tu d'être riche ?]
 Je sais que tu n'as même pas un bout de pain dans le ventre.
 Reste plutôt à ta place, car on n'envie pas ton sort.*

[x2]

Refrain [1 strophe et demie, puis dédicace :]

*Silence ! Cinquante euros de la part d'Austrian. Pour tout le monde !
 Pour tous les riches ! Écoute ça ! (Et plus fort, le microphone !)*

Refrain

[Riturnelă instrumentale]

Écoute ça !

*Ce n'est pas bien de te vanter que tu as de l'argent
 Cesse de te donner tout seul de la valeur : je sais que tu n'en as pas !
 Ah, quel toupet tu as avec moi !
 Tu te couvres tout seul de honte !*

[x2]

Refrain [x2]

[Riturnelă instrumentale]

Allez la sono⁷ !

Allez le petit mari !

Allez Şurubel ! Sur la sono ! En force !

⁷*Hai sistemul* : de « sound system », notion qui, en Roumanie, inclut aussi bien les instruments de sonorisation que les autres musiciens.

Ne te vante pas d'être riche
Je sais que tu n'as même pas un bout de pain dans le ventre.
Ah, quel toupet tu as avec moi !
Tu te couvres tout seul de honte !
 [x2]

Refrain [x2]

Manea chantée par Cristi Nucă dans un mariage à Iași (ex. 40).

Dans tous les cas, 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 *bacșiș* en dédiant spontanément la bonne chanson à la bonne personne. Parfois, il n'est même pas nécessaire de la dédier explicitement : dans un baptême par exemple, chanter une chanson sur le bonheur d'être père devrait provoquer un *bacșiș* de la part de tous les pères qui se respectent. Dans un mariage, louer la beauté florale de la mariée ou ses talents de ménagère, devrait susciter un *bacșiș* 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... Sans oublier, bien sûr, les amoureux⁸. 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. Mais des tactiques plus détournées peuvent s'avérer plus efficaces encore.

Les anecdotes données en exemple précédemment, s'appuient sur des allusions dont la compréhension dépend étroitement du contexte (il faut connaître l'histoire de Bogdan avec sa cousine, celle de Laurențiu avec la femme de Șoarec, etc.). Mais en fin de compte, ces dédicaces « agressives » respectent en général une forme simple, qu'on retrouve souvent telle quelle : « à mes ennemis » (*pentru dușmanii mei*) ou « à Untel », où Untel est connu pour être un « ennemi » (*dușman*) du commanditaire. L'humiliation de ces

⁸B. LORTAT-JACOB (1994b : 123) décrit la manière dont les *lăutari* urbains jouent dans les auberges, où les habitudes et préférences des auditeurs sont parfois moins évidentes : « *Nos lăutari se lancent alors dans une sorte d'exploration musicale : l'enquête (précédant la quête) prend la forme d'un pot-pourri où sont mises bout à bout et sans interruption des pièces d'ordre et de valeur différents.* ».

La dușmani, nici o dată nu vreau să le fac pe plac, Vreau să vadă că sunt șmecher și dotat, Cu bani și cu mare cap.	Je ne veux jamais faire plaisir à mes ennemis, Je veux qu'ils voient que je suis șmecher et doué, Avec de l'argent et un gros cer- veau.
Refren Ce mor dușmanii mei!	Refrain Qu'est-ce qu'ils meurent [qu'ils souffrent], mes ennemis!
Că fac ce vreau cu ei, Că n-au valoarea mea, Și nici puterea mea.	Car j'en fais ce que je veux, Car ils n'ont pas ma valeur, Ni ma puissance.

FIG. 4.2 – Extrait d'une *manea* de Nicolae Guță, reprise par de nombreux *lăutari*.

ennemis n'a alors d'égale que 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. C'est peut-être ce qui explique que le thème des « ennemis » soit abordé dans une multitude de chansons, et spécialement dans des *manele*, genre qui se prête le mieux à la dédicace (un exemple en est présenté fig. 4.2)⁹.

L'intérêt que lui portent les *lăutari* n'est sans doute pas étranger à cela. À première vue, parler de *dușmani* (« ennemis ») pourrait sembler plutôt inapproprié dans le contexte d'une fête de mariage où, précisément, plusieurs « ennemis » risquent de s'être 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

⁹Les *manele* sont un genre ancien mais leur éclosion dans les campagnes roumaines est récente. En attendant une étude qui leur soit consacrée, on ne peut que résumer les faits et émettre des hypothèses. En l'occurrence, il semble clair, pour tous les *lăutari* avec lesquels j'en ai discuté, que les *manele* sont le genre qui provoque le plus de *bacșiș*. Les raisons peuvent probablement être cherchées à la jonction de 1° l'association couramment faite entre *manele* et tziganté 2° l'association entre tziganté, vanité et ostentation 3° le caractère individuel de la danse accompagnant les *manele* (qui permet à n'importe quel danseur de se déplacer, à tout moment, jusqu'à l'estrade des musiciens, pour leur commander une chanson).

dédicace¹⁰.

La *manea* chantée par Nucă pour Austrian et ses amis (ex. 40 et ci-dessus, p. 89) est par exemple clairement dédicacée à « ceux qui croient qu'ils ont de l'argent mais en fait, n'en ont pas ». Les textes de cette chanson sont connus de nombreux *lăutari* à travers le pays. Lorsque je parlai de cet enregistrement à Felix (né à Zece Prăjini mais vivant à Bucarest), il me répondit amusé : « ah oui, on a gagné de jolis sous avec cette mélodie ! » (*da, s-au câştigat bani frumoşi cu melodia asta*).

On observera que dans ce cas, le « pourboire » donné aux musiciens ne récompense pas ces derniers pour l'efficacité émotionnelle de leur musique mais constitue, plus simplement, un « remerciement » pour le service qu'ils rendent en tant que crieurs publics. Pour les *lăutari*, c'est pareil ou presque : dans un cas comme dans l'autre, provoquer ou encourager le *bacşiş* requiert, de leur part, une intelligence spéculative et manipulatrice.

Scandale, tapage et dédicaces

Si commander une mélodie est un comportement normal pour un convive, demander des « dédicaces » (*dedicaţii*) peut passer pour une forme de fanfaronnade. Les Tsiganes sont censés avoir un penchant particulier pour cette forme de vantardise.

[Doru Ciobanu est Roumain. Il dirige le studio d'enregistrement de Roman, la grande ville voisine de Zece Prăjini. Nous parlons du mariage du fils de l'un des magnats Tsiganes de la ville. Les deux familles étaient très riches (le père du marié était d'ailleurs prêteur sur gages) et influentes. Les convives étaient pour l'essentiel Tsiganes. Le musicien principal était Nicolae Guţă, sans doute le chanteur tzigane le plus connu dans le pays.]

Mais bien sûr que j'y étais ! Des Tsiganes [litt. « de la tsignité », țigănie] ! *Tu sais comme c'est avec ces Tsiganes ? Chez eux, au mariage, on ne joue pas. On fait surtout des dédicaces.*

¹⁰ Au petit matin, il n'est 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 fraţi*), qui conviennent particulièrement aux épanchements d'amitié virile. Bien entendu, si les chansons d'« ennemis » (*de duşmani*) incitent à la dédicace, il en va de même de celles « de frères ».

Chez les Tsiganes qui ont de l'argent. (...) Et Guță, à peine il commençait une mélodie que quelqu'un venait : « Tiens, voilà 100 euros, dédicace pour Untel ! ». Et tout de suite, il y en avait un autre qui venait, que t'en avais l'impression qu'ils se disputaient : « joue pour moi ! », « pour moi ! » Et lui [Guță] s'est fait du bacșiș ! Au petit matin, il a ramassé son argent et il est parti. Les Tsiganes, ils se sont vantés, « joue pour moi, joue pour moi », et ils l'ont pété de tunes. Et c'est comme ça.

Mais on ne joue pas, disons, comme à un mariage de Roumains : jouer pour tout le monde au début et puis inviter les gens à table... Là-bas [chez les Tsiganes], il y a de la dédicace et de la muzică lăutărească¹¹. Et quand ils [les musiciens] commencent une pièce, ce n'est pas pour la jouer jusqu'au bout [car les commandes et dédicaces les en empêchent]. Il y a des mariages dont ils repartent avec des centaines de millions, ceux comme Guță. Et en plus, il prend encore 100 DM ou 1 000 \$ ou 2 000 \$ pour l'engagement initial et il repart avec des tunes bien grasses. Mais bon, il a de la popularité et beaucoup de publicité, celui-là !

DORU CIOBANU^b

À Zece Prăjini, Costică émet un jugement similaire, quoique formulé différemment :

La jeune génération, hein ? C'est tous des branleurs¹², Victor [rires dans l'assistance, y compris parmi la « jeune génération »]. Des branleurs ! Si tu vois qu'il travaille tout une journée à Tansa [sous-entendu : comme employé agricole journalier], il gagne soixante ou soixante-dix mille et le soir, il va en discothèque à Dagâța et là, y'a d'autres abrutis qui viennent avec leurs amplis [des musiciens donc]. Et lui, il dit : « Tiens, j'ai travaillé une journée — parce que lui, il bosse, le pauvre ; il gagne cinquante mille et il les donne à l'autre [au musicien] — voilà 50 000, dis que c'est pour moi », pour 'x' ou 'y' ou comment il s'appelle ! Et quand il [le musicien] dit « spécialement pour Untel, de Zece Prăjini »

¹¹Le syntagme désigne littéralement une « musique des lăutari ». Il s'agit d'un genre musical particulier, que seuls les lăutari jouent, et qui est censé être apprécié surtout par les Tsiganes. Je reviendrai sur la notion de muzică lăutărească au chapitre 5.

¹²L'expression employée par Costică (*labagii în termen*) fait plus précisément référence aux pratiques masturbatoires des jeunes recrues du service militaire.

— *c'est à dire qu'il est Tsigane pour de bon parce qu'il bosse lui aussi une journée et il donne à l'autre cinquante mille pour qu'il dise qu'il est... que la mélodie lui est dédiée* [Rires dans la pièce]. *Et tu le vois, qui lève les mains et remue la tête et... comme si c'étaient des androïdes, téléguidés, robotisés.* [Passage incompréhensible] *Mais moi, qu'est-ce que tu veux ? Je peux lui dire bonjour, à ce type ? Quand je le vois, j'ai envie de — passe-moi l'expression — d'aller pisser contre le vent* [rires dans la pièce]. *Ou d'aller pisser dans sa bouche* [autres rires], *à celui qui demande des dédicaces.*

COSTICĂ^c

Bien entendu, lorsque c'est Costică lui-même qui joue (et perçoit les 50 000 lei en question), il s'abstient soigneusement de laisser transparaître ce genre d'opinion. Qui plus est, si les dédicaces peuvent passer pour une vantardise coûteuse et inutile, les commandes qui les accompagnent sont, en principe, un signe de raffinement musical. Celui qui les émet ne se contente visiblement pas de la musique « pour le commun » mais exige des mélodies particulières, pour sa délectation personnelle, quitte à les payer plus cher. Disposer de musiciens qui jouent « spécialement » (comme le disent les dédicaces) pour soi est, de toute façon, l'un des plaisirs qui définit la fête en tant que telle.

Nous y reviendrons. On remarquera pour l'instant que le comportement qui consiste à commander des mélodies et à régler, éventuellement, des comptes de cette manière, tend à être rattaché, par les commentateurs locaux, à une forme de tsiganité. Aussi bien Doru (un Roumain) que Costică (qui est Tsigane) font implicitement ce rapprochement. C'est plus particulièrement à cette manière d'être tsigane qu'illustrent les *Căldărari* ou *Zavragii*, qu'on rattache les dédicaces¹³. Donner son argent de la sorte, c'est s'inscrire dans cette « tsiganité » synonyme de scandale, de superbe et d'esclandre. Les Roumains ne se privent pas de ce comportement bien sûr. Mais dans ce cas, on entend parfois dire d'eux qu'ils agissent comme des Tsiganes (et jamais l'inverse).

¹³Ce groupe, censé incarner une forme d'authenticité tsigane, a été présenté 2.1.3 page 30.

Service public et corruption

Comme l'évoquait Doru, les *bacșiș* liés aux commandes et dédicaces peuvent s'accumuler en des sommes plus importantes que celle, fixe, établie initialement. Les musiciens en tiennent compte lorsqu'ils établissent, avant la fête, un prix pour leur engagement¹⁴. Si cette rémunération complémentaire est perçue comme un « pot de vin », c'est parce que les musiciens sont déjà rétribués pour leur prestation, par le commanditaire de la fête.

La rémunération initiale ne les met cependant qu'au service de la collectivité, et non à celui des individus qui la constituent. Or chacun sait que, comme dans la plupart des administrations, usines, hôpitaux ou écoles de Moldavie, les faveurs individuelles se payent¹⁵. Pour pouvoir vraiment commander les *lăutari*, un convive doit donc 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. La Moldavie fut longtemps un territoire de l'Empire ottoman, et le clientélisme y est un mode d'interaction aux racines probablement solides (le mot « *bacșiș* » est d'ailleurs un emprunt au persan)¹⁶. Il faudrait donc atténuer le

¹⁴Ils acceptent des contrats moins bien rémunérés, initialement, lorsqu'ils savent que dans le village où a lieu la fête, « on fait du *bacșiș* » (*se face bacșiș*). S. PETTAN (2002 : 243-245) note le même calcul de la part des musiciens professionnels de Prizren.

¹⁵Paquets 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 (*iși fac un serviciu, se ajută unul pe altul, etc.*). Nombre de moldaves semblent trouver cette pratique normale et d'ailleurs, une expression synonyme de « donner un *bacșiș* » est « donner son dû » (*a-i da dreptul*) au fonctionnaire ou à l'employé en question. Le rapport 2005 de TRANSPARENCY INTERNATIONAL, évaluée à 3,0 la corruption en Roumanie, sur une échelle de 1 à 10 (où 10 signifie l'absence complète de corruption). La Roumanie est ainsi classée en 87^e position sur 158, dans l'ordre des pays les moins corrompus (pour un ordre de grandeur : la France arrive en 18^e position, avec un indice de 7,5).

¹⁶On se reportera en particulier à l'excellente étude de N. DJUVARA (2002), qui décrit de manière fine le système de gouvernance fanariote en Monténie et Moldavie.

sens donné aux termes « pot de vin » et « corruption » dans notre analyse. Ce ne sont pas des manières vraiment illicites de prendre le contrôle de la musique et d'ailleurs, les *bacșiș* sont parfois annoncés publiquement, au microphone. Leur rôle est plutôt de donner confiance (aux commanditaires) en obligeant (les musiciens), dans une situation où il n'y aurait, autrement, que du désintérêt, voire de la défiance. C'est l'analyse du clientélisme proposée par DENIS VIDAL :

[Le clientélisme] *se développe précisément en bousculant les distinctions habituelles d'intérêt individuel et intérêt collectif. De même, la logique qui lui est propre revient-elle à nier que doive exister une distinction tranchée entre pratique désintéressée et pratique intéressée. Le clientélisme fait, au contraire, du brouillage de cette double opposition le seul fondement vraiment solide d'un lien interindividuel.*

D. VIDAL (1993)

Le mot « *bacșiș* » — ou son équivalent, *șpagă* emprunté au russe — ne désignent pas pour autant des paiements « normaux ». Les *lăutari* sont déjà rémunérés, pour un service en principe « public ». Satisfaire les individus ne les en détourne pas nécessairement mais ces derniers ne devraient pas avoir à payer, en plus, pour cela. Ce que révèle la logique du *bacșiș* est donc moins un « abus de biens sociaux » qu'une méfiance réciproque et au delà, un pouvoir constant des musiciens.

Les *lăutari* recourent par ailleurs à diverses stratégies musicales pour inciter au *bacșiș* : jouer « spontanément » la mélodie préférée d'un convive important appelle, nous l'avons vu, une récompense de sa part ; faire croître l'excitation des danseurs pousse ces derniers à payer pour la maintenir ; ils payeront d'autant plus qu'ils jugent les musiciens virtuoses, et les traits de virtuosité visible (ces traits qui la rendent remarquable) sont justement décrits comme des *șmecherii* (« ruses ») ou des *ciorăni* (« malices », « vols intelligents ») par les musiciens.

Dans cette situation, les *lăutari* — dont le principal objectif est d'assurer leur subsistance — sont au service des convives tout autant qu'ils en exploitent la soif de musique, de danse, d'ivresse et de faste. Une dissociation nette, que nul n'ignore, sépare ainsi l'intérêt des musiciens et celui des auditeurs.

4.2 Les étrangers de la fête

4.2.1 Ségrégations festives

Comme le notait B. LORTAT-JACOB (1994b : 107), « *en agissant à la place et au lieu des principaux intéressés, [les *lăutari*] conduisent une fête qui n'est pas la leur* ». 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, leur venue rend manifeste la puissance économique des commanditaires. Embaucher des étrangers permet, enfin, aux musiciens locaux de participer à la fête en tant que convives (et non en tant que *lăutari*). 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 ; jusqu'à une époque récente, dans les communautés Roumaines, 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 soirée¹⁷. Mais ce sont là de petites fêtes dont la musique, souvent agréable, n'est pas vraiment fastueuse. Pour le devenir, elle doit être commandée et obéie. En impliquant des serviteurs, le luxe requiert, inévitablement, des étrangers.

Incommunion

De façon générale les convives ne perçoivent pas la musique des *lăutari* comme « exprimant » ou « communicant » quelque-chose sur l'état intérieur de ces derniers. Tout d'abord, 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

¹⁷Les flûtes et cornemuses sont des instruments typiquement *gajicani*, que les *lăutari* jouent rarement. Très répandus il y a encore une trentaine d'années, ils tendent désormais à disparaître ou à se cantonner à la musique folklorique médiatisée. Les jeunes préfèrent (et peuvent) à présent se distraire en discothèque — ou simplement avec un cassetophone — plutôt qu'avec ces instruments, que nombre d'entre eux jugent trop rudimentaires.

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 musiciens — et donc serviteurs — qu'on les nourrit à part : même dans les fêtes des *Rroma*, les musiciens embauchés (généralement eux-mêmes *Rroma*) mangent à une autre table. 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 che-fuim. . .*); 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*)¹⁸. 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 pied¹⁹. Sur leurs visages se lit la patience, le flegme, l'ennui et parfois l'effort. 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 « superflus » mais ces derniers restent de toute façon 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.

¹⁸Ce n'est que lors des enterrements que les uns et les autres peuvent boire pour une raison commune : l'esprit du mort (*de sufletul mortului*).

¹⁹Il 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 totale est une posture très particulière, difficile à maintenir pour un musicien qui (comme moi) serait plus habitué à danser qu'à écouter cette musique.

Inexpression

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 mariés. Pendant la fête, ils les auront appelés *mirele* (« le mari ») ou *ginerele* (« le gendre »), et *mireasa* (« la mariée »).

Pourtant lorsqu'ils chantent ou lorsqu'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 : *ginerică* (« le petit gendre ») ou *miresică* (« la petite mariée »)²⁰.

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. La différence de réaction suscitée par les mêmes termes indique qu'ils ne sont pas interprétés de la même manière. 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. Il peut ainsi être vexé lorsque la pensée qu'il en infère lui paraît insultante. Si les mêmes mots ne le vexent plus pour peu qu'ils soient chantés, c'est probablement parce qu'il les interprète alors selon un autre système d'inférences : les mots ne « reflètent » plus la pensée de leur émetteur ; ils « sont », tout simplement, dans la chanson²¹.

La dissociation nette entre l'intérêt des convives et celui des musiciens (pour les premiers, se distraire ; pour les seconds, assurer leur subsistance) se traduit donc par une dissociation tout aussi claire entre les effets produits par la musique sur les uns et les autres. En tant que serviteurs, les *lăutari* ne sont pas censés communiquer avec leur auditoire, ni interagir véritablement avec lui. Leur tâche consiste plutôt à produire des objets sonores efficaces

²⁰Voir par exemple les chants « du marié » et « de la mariée » (fig. 3.2 page 64 et 3.3 page 65) ou la manea chantée par Nucă (fig. 4.1.2 page 89).

²¹De la même manière, les chanteuses peuvent assumer un « je » masculin, et inversement pour les chanteurs.

et ce sont ces derniers qui, à leur tour, susciteront les effets ressentis par les auditeurs. Les commandes et dédicaces illustrent bien cette fonction de « juke-box » humain. Dans cette perspective (qui n'est, nous le verrons, pas la seule possible), les musiciens eux-mêmes restent de simples artisans du sonore.

De(s)-goûts

Le fait que les musiciens soient professionnels et Tsiganes est source d'un troisième niveau de divergence, cette fois proprement esthétique. Même s'ils ne jouent que de la musique « roumaine » (*românească*), les musiciens sont réputés avoir d'autres goûts que leurs principaux commanditaires. On attribue cette différence tantôt à la profession (les uns sont *lăutari*, les autres paysans), tantôt à l'appartenance ethnique. Dans tous les cas, « *muzică lăutărească* » et « *muzică țigănească* » sont deux syntagmes plus ou moins synonymes. Ils désignent un genre musical (parfois deux, pour certains locuteurs), inapproprié(s) dans la plupart des fêtes roumaines.

Les rapports entre appartenance culturelle, professionnelle et esthétique musicale sont complexes, et j'y consacrerai un autre chapitre. Il peut cependant être intéressant de noter, dès à présent, que les *lăutari* (Tsiganes) et leurs principaux commanditaires (Roumains) tendent à s'attribuer des goûts musicaux divergents. Si les seconds embauchent les premiers, ils ne leur demandent donc pas pour autant d'aimer ce qu'ils jouent.

Venus pour travailler (et non se distraire), les *lăutari* sont donc censés rester en dehors de la fête, de sa musique et du plaisir qu'elle procure. Eux-mêmes ne semblent y voir aucun inconvénient :

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^d

La particularité de ce commentaire et des observations qui précèdent apparaîtront sans doute mieux par contraste. On les opposera par exemple à la description, par I. KERTESZ-WILKINSON, du chant des *Rroma Vlach* de Hongrie²².

4.2.2 Professionnels et amateurs

Émotions artificielles

Un individu choisit d'exécuter certaines chansons plutôt que d'autres parce qu'il les tient pour belles et vraies [true] au regard de ses sentiments intimes ou de l'intérêt commun. La chanson choisie devrait être vraie [true] en ce qu'elle charrie des valeurs Tsiganes Vlach importantes ; la performance devrait être bonne afin de faire plaisir à d'autres et ainsi, au chanteur. 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].

I. KERTESZ-WILKINSON (1997 : 173)^e

Les *Rroma Vlach* sont pour la plupart des chanteurs amateurs. Ils jouent pour leur plaisir et celui de leurs proches. Contrairement à eux, les *lăutari* — professionnels par définition — ne sont pas liés à leurs auditeurs par une « vérité commune ». Ils ne « communient » pas dans la fête des convives, et ne sont pas censés leur « transmettre » quelque-chose. Qu'ils jouent à l'intérieur ou en dehors de leur groupe (ethnique, culturel ou professionnel) ils affichent soigneusement le même détachement.

Une autre comparaison permettra de préciser, par contraste là encore, la particularité du métier de musicien rural. C. PASQUALINO, décrit en ces

²²L'importance du chant de « parole vraie » (*čaći vorba*) des *Rroma Vlach* de Hongrie a également été étudiée par M. STEWART (1989 ; 1997 : 181–203). Il parvient, sur ce point, à des conclusions relativement proches de celles de I. KERTESZ-WILKINSON (cf. en particulier 1997 : 95, 97). Une controverse opposa les deux chercheurs (KERTESZ-WILKINSON, KOVALCSIK, STEWART, 1990.) mais elle ne porte pas sur les points discutés ici.

termes l'activité semi-professionnelle des chanteurs flamencos de Jerez de la Frontera :

Face à un public étranger, les interprètes chantent moins bien, c'est en tout cas ce qu'ils prétendent, recherchant l'effet, faisant un peu de théâtre et beaucoup de manières. Ils ne mettraient pas leur sincérité en jeu. Même après de superbes performances publiques, certains m'ont déclaré avoir simplement rempli leur contrat, rien de plus. Ils se sont évertués à me convaincre que lorsqu'ils sont en représentation ils ne se livrent pas. Antonio, voulant m'exprimer qu'il chantait devant les payos uniquement pour gagner sa vie me déclara qu'il « crache et se fait payer ». L'expression n'était pas arrogante. Il s'agissait pour lui de se préserver du monde extérieur [citation d'Antonio] : « 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)

Tout comme le reste de son excellente monographie, cette observation de C. PASQUALINO fait ressortir une dichotomie entre une musique jugée « fausse » — destinée aux étrangers (*Payos*, i.e. non-Gitans) — et une autre, jugée « vraie », destinée aux proches et par extension, aux autres Gitans. À Zece Prăjini, rien de tel.

On notera d'abord que la distinction entre vérité et mensonge — entre une communication sincère et une autre qui ne l'est pas — n'est possible que si musiciens et auditeurs estiment, au moins, communiquer. Ce n'est pas vraiment le cas en Moldavie, où les *lăutari* se présentent moins en émetteurs d'un message qu'en artisans ou « fabricants d'émotions ». Ils ne miment par exemple jamais des sentiments et ne font pas « du théâtre »²³. Ils sont là pour travailler et sauf cas exceptionnels, la qualité de ce qu'ils produisent ne doit rien à leur sincérité.

Lorsqu'ils jouent pour d'autres *Rroma* — et surtout, pour d'autres *lăutari* — bien des barrières tombent : la compréhension mutuelle est plus aisée ne serait-ce que parce que musiciens et auditeurs partagent alors, en principe, les mêmes goûts. Mais même dans ces conditions, les premiers ne sont

²³ À l'exception, parfois, des chanteurs justement. De ce point de vue, la voix semble un instrument à part, et peut-être n'est-elle, en fin de compte, jamais vraiment un instrument.

pas censés communier avec les seconds en une fête et un sentiment uniques. Costică l'évoquait à la fin du passage cité précédemment : « 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. Si la « ruse » et la « malice » (*șmecherie*, *ciorănie*) sont, pour les Prăjiniens, au cœur de toute bonne musique, il faut donc les chercher ailleurs que dans une tromperie fondée sur l'insincérité. Contrairement à une situation comme celle décrite par PASQUALINO (2002) par exemple, dans une performance de *lăutari*, personne n'est « dupé » sur l'authenticité des émotions. Il n'y a pas une émotion « mensongère », pour les autres, et une autre « vraie », pour soi. La musique des *lăutari* est, de toute façon, un artefact. Dans ces conditions, « ruse » et « malice » désignent moins des manières de tromper l'auditeur que des « trucs et astuces » technologiques, qui accroissent l'efficacité du produit.

Des musiciens amateurs ou semi-professionnels peuvent concevoir leur musique comme un acte de communication, ouvrant ainsi la voie à son évaluation en termes de « vérité », « sincérité » ou « mensonge ». Des musiciens professionnels aussi, sans doute, mais il leur faut alors lutter contre les implications, tenaces, du statut marchand de leur musique. Or un *lăutar* n'a aucun intérêt à procéder de la sorte. Au contraire même, puisque ses commanditaires ne doivent en aucun cas oublier que la musique est un objet qui se fabrique, pour eux, à leur demande, et qu'ils sont donc tenus de l'acheter.

Même dans les cas (rares) où les musiciens jouent gratuitement, par amitié, le commanditaire est censé contracter une dette envers eux. Si ces derniers omettaient de le lui faire sentir, négocier des rémunérations convenables pour leurs prestations ultérieures risquerait de devenir difficile. Plus généralement, leur insertion dans une société d'agriculteurs et d'ouvriers serait compromise si eux-mêmes ne présentaient leur moyen de subsistance comme un travail tout aussi pénible.

4.2.3 Un dur métier

À contre-cœur

Il est très rare d'entendre les musiciens évoquer d'un plaisir qu'ils auraient à jouer. Lorsqu'ils mentionnent leurs conditions de prestation, c'est le plus souvent pour s'en plaindre : les Roumains de tel ou tel village sont méchants, bêtes, radins ; jouer est très fatigant, mal payé ; tel musicien a volé une partie des *bacșiș*, 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 de 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 passionnait²⁴. Mais au fur et à mesure, les surprises se firent 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.

DIDIC^f

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 dégoût :

Je la hais, cette mélodie [une bătuță]. Quand je l'entends, j'ai envie de vomir. Je m'en suis crevé les yeux dans la tête à force de la jouer.

COSTICĂ^g

²⁴Lors de mes séjours à Zece Prăjini, les musiciens débutants ne semblaient guère baigner dans cet « âge d'or » que décrivent les *lăutari* confirmés. Mais de l'avis général, les jeunes ne sont plus ce qu'ils étaient...

Et pourtant, lorsqu'il est embauché pour une fête, si on la lui demande, Costică la jouera²⁵. On notera aussi que, contrairement à des musiciens amateurs, les professionnels peuvent jouer ensemble quelles que soient les antipathies et les conflits qui les divisent. Rien à voir avec un comportement d'amateurs passionnés comme ceux de Castelsardo, par exemple, chez lesquels B. LORTAT-JACOB (1998) diagnostique un lien intime entre chant et amour pour les confrères avec lesquels on chante.

La plupart du temps, Didic et Oprică n'ont que mépris l'un pour l'autre. Pourtant, le jour où Oprică alla enregistrer une cassette dans un studio de Roman, c'est à Didic qu'il demanda de l'accompagner. Ce dernier est en effet reconnu comme le *clapist* (joueur de synthétiseur) le plus expert du village, et Oprică voulait que le disque soit parfait. Le jugement des villageois — y compris celui des intéressés — fut qu'Oprică s'était « abaissé » (*s-a înjosit*) en demandant ce service à son ennemi. D'un autre côté, Didic était contraint d'accepter : « que pouvait-il dire ? » (*ce era să spună ?*), m'expliqua-t-on, car s'il avait refusé de faire son métier, il aurait compromis la carrière d'Oprică 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, Oprică et Didic jouèrent donc ensemble, et l'enregistrement ne porte guère de trace audible de leur différend. Cet épisode, dont l'un ni l'autre n'aiment parler, n'affecta en rien leur animosité réciproque.

Jouer hors-contexte, « pour soi », pourrait impliquer plus de plaisir mais de fait, les musiciens confirmés ne jouent que rarement ainsi. Lorsqu'ils jouent à la maison, ils ne parlent d'ailleurs pas de « jouer » (*a cânta*) mais d'« étudier » (*a studia*), se maintenant ainsi délibérément dans une perspective professionnelle.

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 » (*repetiții*), mais toujours en vue d'un événement exceptionnel (comme un concert ou un enregistrement).

²⁵La dissociation peut être plus forte encore. D'après S. PETTAN (2002 : 231), les musiciens professionnels du Kosovo peuvent devenir virtuoses sans jamais aimer leur instrument. Il cite l'un d'entre eux (Bajram Većkolari) : « *I always preferred clarinet, but these instrument [shawm] brings more money* ».

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 jouées et écoutées jusqu'à l'épuisement ; des *bacșiș* 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 aime manifestement son travail. Cipi aussi sans doute, quoique dans une moindre mesure. En tout cas, les deux aiment jouer ensemble (Didic au saxophone et Cipi au synthétiseur). 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 à ce que je vienne aussi, avec mes flûtes et 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 à ce qu'on fasse 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.

Un artisanat comme les autres ?

Il est fréquent qu'instruments et système d'amplification soient appelés « outils » (*scule*). 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 :

ȘULO : *Il y a beaucoup de musiciens mais... Moi aussi, 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 [sic : n-are același stil], il ne sait pas, il n'en connaît pas autant. Il y a beaucoup de professeurs, d'ouvriers, mais beaucoup voient et peu connaissent. C'est comme ça ! [Dialogue fictif :]*

– *De quoi tu joues ?*

– *Du bariton mon gars ! Je m'y connais, et...*

– *Alors si tu t'y connais, c'est quoi do mineur et majeur et... ? »*

Demande à un baritonist : s'il ne sait pas mettre au point, là, devant toi, les baritoni un, deux et trois, attends là c'est mineur, là c'est majeur...

GAJIA [sa femme] : *Ah oui, mon, Șulo, il est professeur [rit] !*

ȘULO (*baritonist, fanfare Ciocârlia*)^h

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 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 tellement... .

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, [T. :] c'est un bon musicien, [R. :] allons l'écouter ! ».
« Allez, s'il te plaît, je te mangerai la bouche²⁶ (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 sârba ! » Et [fredonne un début de mélodie], et il la fait avec goût. [T. :] Alors sors ton argent et donne-lui un bacşiş : [R. :] « Tiens, ça c'est pour toi, joue-la encore une fois [rires dans la pièce]... . Lorsque tu en auras le temps. ».

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].

COSTICĂⁱ

Il faut peut-être connaître Costică et savoir ce que les Prăjiniens pensent généralement des Roumains et de la construction des poêles en terracota pour saisir toute l'ironie de sa dernière phrase. Si les membres de sa 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 s'appuie moins sur la force, la dextérité ou le savoir, que 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 des alentours 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 au regard de la force de conviction qu'on connaît aux *hore*, *sârbe* ou *bătute* de Costică.

²⁶ *Mâncați-aş gura ta.* C'est l'une de ces expressions jugées typiquement « tsiganes » par la plupart des Roumains.

4.3 Un métier de pouvoir

4.3.1 Briser l'auditeur

41 À la fin d'un album de *manele*, Dan Bursuc (le producteur) annonce (cf. ex 41) :

Grand Production Bursuc vous prépare la sélection de manele la plus attendue : Duos à la valeur ²⁷. *Vous écouterez, aux côtés de Sorin l'Enfant d'Or, les solistes les plus en vue* [litt : les plus consacrés] *du moment :*

- *l'Enfant d'Or avec Florin Salam ;*
- *l'Enfant d'Or avec Nicolae Guță ;*
- *l'Enfant d'Or avec Laura Vas ;*
- *l'Enfant d'Or avec Cătălin de Buzău ;*
- *l'Enfant d'Or avec Jan de Craiova ;*
- *l'Enfant d'Or avec Dorel de Popești ;*
- *l'Enfant d'Or avec Liviu le Gosse ;*
- *l'Enfant d'Or avec Cătă Boss ;*
- *l'Enfant d'Or avec Adi de Vâlcea ;*
- *l'Enfant d'Or avec Brendi ;*

Ça c'est une compilation, mes frères ! À la valeur, c'est pour de bon... Tout ce qu'on joue là ! C'est normal, he he he he. C'est là qu'est la force : chez Grand Production Bursuc.

Ces album musical pourra être écouté à l'occasion des Saintes Fêtes Pascales.

Je vous embrasse !

DAN BURSUC (ex. 41)

Le contenu textuel de l'annonce est au moins aussi significatif que les bruitages employés sur l'enregistrement lui-même (ce pourquoi je l'ai présenté, ex. 41). La valeur musicale y est mise en scène comme un épanchement de force. Un phénomène passablement violent (les bruits ponctuant l'annonce pourraient être des tirs de canon laser dans une série de science fiction), qui remporte l'adhésion des masses (applaudissements). De tels procédés prennent sens dans une logique de compétition, entre musiciens ou entre

²⁷ *Duete la valoare* : l'expression peut être comprise aussi bien comme « duos pour la valeur » (auquel cas, ces duos se rapprocheraient des duels par exemple), soit comme « duos de valeur » (c'est alors simplement de la bonne musique).

producteurs. Mais ils découlent également d'une conception de la valeur musicale, qui assimile celle-ci à une force de pénétration.

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*), ou encore « il m'a fait peur » (*m-a speriat*). Pour signifier que Jănică est meilleur qu'Oprică, on pourrait dire que « Jănică réduit Oprică en bouillie » (litt. : « il en fait du chou » – *îl 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*)²⁸.

Ces expressions, dont les formes ci-dessus sont relativement banales, existent en de nombreuses autres variantes, plus ou moins individuelles. Elles

²⁸Par contraste, se contenter d'affirmer que Jănică « est meilleur » qu'Oprică (*e mai bun*), impliquerait une certaine réserve.

explorent 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, défailantes dans le premier cas et bien présentes dans le second.

Comment un *lăutar* « brise-t-il le monde » (*sparge lumea*) ? Les procédés pratiques de captivation de l'auditeur apparaîtront lorsque nous aurons décortiqué les mélodies du répertoire local et présenté quelques principes permettant de les transformer. J'y reviendrai donc au chapitre 15. Notons pour l'heure que le pouvoir des musiciens est perçu comme une capacité d'insinuation et de manipulation des auditeurs.

Ces trucs-là [les « trucs » typiques des lăutari], ils atteignaient le cœur, l'âme, tu chatouillais l'auditeur. Parce que sinon, quand tu lui jouais une pièce comme ça, simple...

N. ANDRIESCU (un extrait plus important de cet entretien est présenté et commenté section 5.4.2 page 141)

4.3.2 S'insinuer dans les cœurs

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. D'autre part, il faut vouloir atteindre, et pouvoir — socialement ou moralement — le faire.

Pour des musiciens professionnels, c'est là un objectif tout naturel.

[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 se termine par une lettre (orale) à ses auditeurs.]

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 pénétre dans l'âme des gens, indépendamment de leur région, nationalité et âge [c'est moi qui souligne]. 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. Bonne année !

NICOLAE GUȚĂ, vol. 13 (on pourra l'écouter sur l'ex. 36).

36

Une musique qui « pénétre 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. La cassette promise « en cadeau » sera par ailleurs (naturellement) payante.

Le folkloriste roumain O. BÂRLEA percevait, lui aussi, une force de pénétration et de persuasion des musiciens professionnels :

Puisque la danse est une expression de la gaieté, de la joie de se manifester, son complément musical est destiné à provoquer cette euphorie (...) En fin de compte, une mélodie à danser n'est rien d'autre qu'un artifice musical créant une bonne disposition, et incitant à sa manifestation par des mouvements appropriés.
(...)

Du lăutar, en même temps que la mélodie, émane une certaine force [forță], une sorte d'impulsion [imbold], qui contribue de façon significative à l'homogénéisation du groupe de danseurs, l'assujettissant, en quelque sorte, à une volonté unique.

BÂRLEA (1982 : 110)^j

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.

4.3.3 Renversements

Le pouvoir des *lăutari*

En premier lieu, ils ont le monopole de la musique fastueuse. Nous avons vu que si une petite fête peut s'accommoder de musiciens amateurs ou semi-professionnels, les grandes occasions requièrent des professionnels au sens

plein du terme. Ils disposent alors, par principe, d'une connaissance et d'un savoirs supérieurs en la matière et s'ils doivent se plier aux exigences de ceux qui les embauchent, ils peuvent également user d'autorité²⁹. À un convive qui proteste contre une manière particulière d'interpréter telle mélodie, ils peuvent répondre « c'est ainsi qu'elle se joue » (*aşa se cântă*) ou simplement « c'est ainsi que moi, je la fais » (*aşa o fac eu*)³⁰. La musique est alors à prendre ou à laisser et seul un *bacşiş* peut, parfois, y changer quelque-chose.

La situation de performance est elle-même, 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 et, tout comme 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 absolue.

45

L'anecdote qui suit correspond à la séquence filmée présentée à l'ex. 45 . Une petite *orchestră* joue à Dumeşti. Les mariés sont des Tsiganes *Caştale* : les Prăjiniens appellent ainsi ces Tsiganes qui tendent à cacher leur appartenance ethnique, parlent mal voire pas du tout *rromanes*, et dansent comme des *Gaje* (voir section 2.1.3 page 34). L'audience semble en fait mélangée et au risque de juger d'après les apparences, il y a un nombre important de *Gaje* dans la salle. Les parrains sont d'ailleurs un couple mixte (lui Roumain, elle Tsigane).

Très vite, les musiciens commencent à me faire part de leurs griefs pendant les pauses : ces *Caştale* sont vraiment insupportables ; ils prétendent connaître la musique *hai on, nişto* (« et en fait rien ») ! Au cours de la soirée, plusieurs incidents, avec deux « fortes-têtes » en particulier. L'ex. 45 commence alors que Didic joue une *sârbă* : *La Nuntă de Om Bogat* (« Au ma-

²⁹S. PETTAN (2002 : 230) explique de même comment les musiciens professionnels de Prizren (surtout des *Rroma*) introduisent, de leur propre chef, des changements de style, de répertoire ou d'instrumentation, essayant ensuite de convaincre leurs commanditaires habituels (surtout des Albanais) de les accepter.

³⁰Dans les situations de conflit, les *lăutari* menacent parfois de ranger leurs instruments et de partir. La menace est surtout verbale (je ne l'ai en tout cas jamais vue suivie d'effet) mais elle permet de rappeler aux fêtards que leur distraction dépend du bon vouloir des musiciens. En général, lorsque les musiciens menacent ainsi de partir, les commanditaires de la fête (qui ont embauché lesdits musiciens) interviennent pour calmer les mécontents.

riage de l'homme riche »). C'est l'un des convives (en chemise blanche) qui la lui a commandée. Au bout d'un temps, Didic change la mélodie et entame une *sârbă* qu'il joue beaucoup depuis quelques semaines (l'histoire de cette mélodie est présentée sec. 6.2.4 page 179). Tout de suite, le commanditaire réagit, de façon assez violente. Par gestes, il fait comprendre à Didic que ce dernier aura affaire à lui. Il n'en retourne pas moins danser dans la ronde collective. Un peu plus tard, il n'est pas satisfait de cette dernière, la brise, essaye de la faire tourner dans l'autre sens, se résigne à reprendre la danse... C'est aussi le genre de convive qui ne s'amuse pas « sagement » comme les autres mais veut diriger la fête. C'est le genre de convive qui donne du fil à retordre aux musiciens. En repassant devant Didic, il tapote sa joue, d'un geste fréquemment employé, dans toute la Roumanie pour signifier quelque-chose comme « n'as-tu donc pas honte »³¹

La performance s'interrompt lorsque de nouveaux invités arrivent à la fête : il faut leur jouer un *marș*. À ce moment, l'homme à la chemise blanche et son ami (chemise jaune) viennent voir Didic et, moitié par mots moitié par signes (car l'amplification est assourdissante), ils lui font comprendre qu'il doit rejouer *La Nuntă de Om Bogat* sans plus changer « tout le temps » la mélodie (geste des deux index qui tournent). L'homme à la chemise jaune reste au pied de l'estrade jusqu'à ce que Didic s'exécute. C'est bien celle-ci. Un dernier tapotement de la joue (« tu devrais avoir honte », « on t'a pourtant payé », etc.) et il repart danser. Didic n'accepte pas pour autant sa défaite, et place en jouant cette *sârbă* qu'il n'aime pas, autant de variations qu'il le peut.

³¹En Roumain, on traduit ce geste par « *Nu ți-e rușine ?* » : « n'as-tu donc pas de *rușine* ? ». Cette *rușine*, qu'on traduirait en français par « honte », a pour étymologie la « rougeur » (de *roșu*, « rouge »). C'est cette rougeur, qui colore la joue lorsqu'on éprouve la honte, qui fait défaut à l'insolent (sur l'utilisation de cette notion, voir aussi note 7 page 31). On dit de lui qu'il n'a « pas de joue ». C'est le sens littéral du mot *obraznic* (d'origine slave) : *obraz*, « la joue », et suffixe privatif *-nic*. On peut aussi employer des périphrases comme « il a la joue épaisse » (*are obrazul gros*). À moins qu'on ne signifie la même chose par un simple tapotement de la joue, comme le font les convives dans cet exemple.

Le fait que les convives mécontents dansent quand-même (avant l'interruption de la performance) est un indice de leur relative impuissance. De même, l'appel à une notion morale comme la « honte » que Didic devrait ressentir en ne rendant pas correctement le service pour lequel il a reçu son *bacșiș*. Des incidents similaires se terminent parfois de manière violente. Mais cela est rare car les musiciens n'ont en général aucun mal à désamorcer ces mécontentements : Ils acceptent toujours les récriminations, ne protestent en aucune manière. . . Ce qui ne les empêche pas d'agir comme ils l'entendent. Dans ces conditions, leur obéissance ne repose jamais que sur leur bonne volonté.

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 parfois même, peut-être, en le recherchant. 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. Lors du *hram* (fête du saint-patron de l'église) de Băcești, hommes, femmes, et parfois même enfants, se laissent aller à une ivresse publique dès le matin, au son de la fanfare. 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*³², 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. . .

Ces bouleversements du comportement rappellent peut-être les renversements d'un temps de carnaval. Dans cette perspective, il n'est pas indifférent que les principales occasions d'embaucher des *lăutari* — mariages, enterrements, baptêmes, Noëls, fêtes pascales, etc. — soient des « rites de passage », des « fins de cycle », des seuils³³. Il n'est pas indifférent non plus que la plupart de ces musiciens professionnels soient Tsiganes.

³²N. PRÉVOT (2001) relève qu'en Macédoine, le genre le *čoček*, réputé plus « tzigane » que le *oro*, donne lieu à des danses plus souvent individuelles, où les hommes adoptent parfois, note l'auteur, des postures efféminées. On rapprochera ce genre Macédonien des *manele* roumaines, elles aussi associées à la « tsganité » et qui semblent inviter les paysans Roumains à une danse imbibée, elle aussi, de « sensualité orientale ».

³³Sur les liens entre carnaval, cycle et révolution, voir Y.M. BERCÉ (1976) et V.I. STOICHTA (1999 :74–103). Voir aussi la notion de « réalisme grotesque » que M. BAKHTINE (1990[1970] : 28) associe à la « fête populaire » en général, et au carnaval en particulier.

Le pouvoir tsigane

Il serait difficile de soutenir qu'une fête puisse conférer soudainement un pouvoir à ceux qui n'en avaient, auparavant, aucun. Il serait également difficile d'expliquer comment ceux-ci pourraient le perdre, tout aussi soudainement, lorsque celle-là s'achève. Qu'un contexte festif puisse autoriser l'utilisation de pouvoirs dont l'usage est, en temps normal, proscrit, se comprend en revanche aisément. Les *lăutari* ont un pouvoir, nous venons de le voir. Le fait que la plupart d'entre eux soient Tsiganes est peut-être lié à d'autres pouvoirs, que les *Rroma* ont ou sont censés avoir, de toute façon, même en dehors de l'exercice de la musique.

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, de vol de bois ou de volailles, de l'escroquerie³⁴...

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 dangereux et plus ou moins illicites.

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

³⁴Lors de mes voyages en Roumanie, des amis (roumains) me mettaient plus d'une fois en garde : dans les trains de nuits les autobus ou aux abords des bureaux de change rodaient des voleurs (tsiganes) d'autant plus dangereux qu'ils étaient discrets. Certains ouvraient les sacs à dos avec des rasoirs au tranchant irréel, 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...

et agréables. Les *lăutari*, sont souvent perçus (et se perçoivent eux-mêmes) comme de tels Tsiganes, « mais » d'élite³⁵.

Si les communautés Roumaines se laissent mouvoir par des Tsiganes le temps d'une fête, ces derniers n'y gagnent donc pas tant un pouvoir que, peut-être, le droit d'utiliser celui qu'ils ont déjà. Insinuation et manipulation sont les outils de l'animation, au sens figuré (celle de l'ambiance générale) mais également propre (celle des corps).

À la fois dangereuses et nécessaires, la ruse et la malice nous invitent à revoir notre analyse de la situation de performance. Dans cette nouvelle perspective, la musique n'est plus un produit artisanal efficace par lui-même. Elle apparaît plutôt comme un outil, au service d'une entreprise de manipulation psychologique. Une forme molle, que les *lăutari* adaptent et remodèlent en profondeur avec, pour seul souci, celui d'atteindre les convives. Les mélodies s'effacent alors ou se diluent, laissant la place à la ruse et au pouvoir d'insinuation des musiciens. Nous en étudierons plusieurs exemples, au fil chapitres à venir.

L'exercice professionnel de la musique peut être vu tantôt comme une prestation de services, 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 que musiciens, les *lăutari* restent en principe des artisans, 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 – et peut-être, plus généralement, leur appartenance ethnique — implique un pouvoir d'insinuation et de manipulation. Ce dernier est une des facettes de la « ruse » ou « malice » (*ciorănie*, *șmecherie*) nécessaires à tout bon musicien.

³⁵Sur le statut particulier des *lăutar* par rapport à celui d'autres tsiganes, cf. M. BEISINGER (2001) et S. RĂDULESCU (2004).

Notes

^aSă-mi cânti, cobzar din cobza ta Să-mi cânti ce știi mai bine! Că vin ți-oi da și bani ți-oi da Și haina de pe mine.

^b[Entretien réalisé par moi mais retranscrit par S. Rădulescu (et publié dans RĂDULESCU (2004).]

Da' binențeles!! Io am fost. Țigănie. Tu știi cum ie cu Țiganii-ăștia? La iei [la nuntă] nu să cântă, mai mult să face dedicații. La Țiganii care au bani. Io am prins aici o nuntă [Țigănească] la Moldova, o cântat „Lalarii” pân-o vinit Jan di la Craiova și cu trupa lui, înțelegi, și când o vinit ăla și și-o pus sculili, groapa asta [sic] toată iera plină de Țigani din Strada Nouă, stăteau pi la geamuri să-l ascuti pi Jan di la Craiova, înțelegi, asta acu' câțiva ani. Și nu s-apuca [Guță] să cânte o piesă, că vinea celalalt : „Na-ți 100 E, dedicație pintru Cutare!”. Vine altu', că ziceai că-i răca-ntre iei : Cântă-mi mie! Cântă-mi mie! Și-o făcut ăla șpagă!!... Dimineată și-o strâns banii și-o plecat. [Țiganii] s-o dat mari pi moment, cântă-mi mie, cântă-mi mie, o dat bani lu' ăla di l-o spart. Și asta ie. Da' nu să cântă, să zici, ca la o nuntă di români : să cânti la început pintru toată lumea, după aia îi poftști la masă... Acolo [la Țigani] ieste dedicație și muzică lăutărească. Și nu încep o piesă ca s-o cânte cu cap și coadă. Sunt nunți în cari pleacă și cu-o sută di milioane, de-aldi Guță! Și mai ia vreo 100 DM, sau 1000 USD sau 2000 USD angajamentu' și pleacă cu bani grași, asta-i treaba! Ei, dar are popularitate și publicitate multă, ăla.

^cTineretul care s-a ridicat în ziua de azi, da? Ăștia-s labagii în termen, Victor. [rires dans l'assistance, y compris parmi les « labagii »] Labagii în termen. Dacă vezi că el muncește o zi întreagă la Tansa, ia șaizeci de mii sau șaptezeci, și noaptea se duce la discotecă la Dagăța, și vin alți proști cu niște stații acolo și spune : « Băi, eu am muncit o zi (el muncește o zi săracul, ia cinzeci de mii și dă la ăla :) cinzeci de mii. Spui că-i pentru mine, pentru x sau y cum îl cheamă. » Și când spune : « Special pentru Cutare din zece Prăjini », adică-i Țigan, de o muncit și el o zi și dă la ăla cinzeci de mii ca să spuie la microfon că-i – melodia e dedicație pentru el. [Rires dans l'audience] Și vezi că ridică mâinile sus și dau din cap ca ... parcă-s androizi din ăia teleghidați, robotizați. [Incompréhensible] Eu la ce? Pot să-i dau bunăziua eu la ăla? Când îl văd îmi vine să – mă scuizi de – mă duc să mă piș contra vântului. [Rires dans l'audience] Sau să mă piș în gura lui [autres rires] la acela care-și cere dedicații.

^dEh, noi suntem pretențioși la muzică. Nu pretențioși dar nu ne place orice gen de muzică. Mai ales când e ... când se cântă pentru noi. Când cântăm pentru alții, nu ne interesează. Cântăm ce vrea omul. De asta ne angajează omul : ca să ... lumea care vine acolo să se simtă bine. Nu mă duc să cânt eu ce vreau eu acolo, ce-mi place mie. Că nu cânt pentru mine. Eu sunt angajat să cânt să fie atmosfera bună. Cei care sunt acolo să le placă muzica. Că nu-mi place mie, asta prea puțin îmi pasă. Eu îmi fac meseria, eu cânt. Ce le place lor. Când se cântă pentru noi, atuncea ăia care vin și cântă pentru noi își fac meseria

^eThe songs an individual chooses to sing are performed because s/he regards them as beautiful and true to his or her private feelings or to the communal interest. The chosen song should be true in as much as it conveys important Vlach Gypsy values; the performance should be good in order to please others and thereby the singer. When a performance reaches the level of excellence and is able to move and affect many, then the

common 'truth' is realised.

^fEram pasionat. Stăteam nopți întregi și studiam armonii. Îmi făceam o oală mare de cafea, puneam căștile et stăteam toată noaptea pe orgă; fumam un pachet de țigări și adormeam dimineața.

^gUrăsc melodia asta. Când o aud, îmi vine să vomit. Am cântat-o de mi-au crăpat ochii-n cap.

^hȘulo : Muzicanți sunt mulți dar... Și eu chem unul să-mi construiască mai departe vila, și « hai că cimentuiesc eu », și nu știe! Adică știe să facă, și aruncă aiurea, și nu face drept și... Sau toate treburile. Pun pe unul și cu drujba să taie lemnele : până taie durează două zile, și unul taie în trei ore, fără ajutor, fără nimic! Sau un profesor de matematică e mai bun ca ălăalt. N-are stilu ăla, nu știe, cunoaște atâta. Sunt mulți profesori, muncitori [dar] mulți văd, puțini cunosc. Asta-i!

« - Cu ce cânti ?

- Cu baritonul mâncați-aș! Le am, și...

- Dacă le ai, care-i do minor, și major, și...? » Pune un baritonist : dacă nu știe [să] pună la punct lângă tine [baritonii] unu, doi, trei, stai că-i minor, că-i major...

Gajia : Șulo e profesor [rigole]!

ⁱSuntem o etnie mai... un pic mai dificilă. Din punct de vedere muzical. Nu suntem mai dificili din alte puncte de vedere. Vai de mine – [nu] că spun eu « vai de mine, noi da, facem sobe de teracotă, nu fac Românii ca noi. Sau zidim case, nu zidesc Românii ca noi. » Nu prea auzi. Aici, suntem cam pe ultimul loc. Că mai batem câte un cui, ne mai lovim la degete, nu prea suntem așa de... Dar la muzică, știm s-o facem destul de bine. Și la asta avem pretenții. Mergem la nuntă : « Cine cântă? Cutare. Eh, bun muzicant, hai să-l auzim. » « Hai fă-mi și mie, mâncați-aș gura ta (mai ales dacă bei un coniac două și vezi viața mai în roz, așa, că ești la nuntă) fă și mie o sârbă, bă... cum îl cheamă? » Și [Fredonne]Și o face cu gust. Scoate banii și dăi *bacșiș* : « Ia de aicea, mai fă-o odată [rires dans l'assistance]. Când mai ai timp. » Da dar la... uite, soba de teracotă [arată soba din bucătărie], o face românul. Știe. Dar eu știu s-o fac așa? Eu știu să fac hora, *sârba*, bătuta. Aicea-s bun eu. Aicea [soba], românul știe mai bine [rires dans l'assistance].

^jFiind dansul o exprimare a veseliei, a bucuriei de a se manifesta, complementul muzical e menit el însuși să contribuie la provocarea acestei euforii (...). O melodie de joc, în cele din urmă, nu este altceva decât un artificiu muzical de a crea o bună dispoziție, și de a incita la manifestarea ei prin miscări adecvate (...). Din lautar, concomitent cu melodia, emana și o anumită forță, un fel de imbold, care contribuie în chip substanțial la omogeneizarea grupului de jucători, subsumându-l oarecum unei vointe comune. Adesea, acest imbold imperativ al lautarului să manifeste fatiș prin anumite strigate de incitare, prin lovirea viorii cu arcusul peste spate, clampanirea violentă a corzilor etc.

Chapitre 5

Musique tsigane et Tsiganes musiciens

5.1 Une définition improbable

Dans un livre récent (publié en 2004), S. RĂDULESCU s'entretient avec une quinzaine de *lăutari* Roumains 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 entretien¹.

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'« identité » ethnique de

¹S. RĂDULESCU (2004 : 23). Ces contradictions apparaissent souvent dans des entretiens en groupe, où plusieurs musiciens du même village discutent avec l'auteur. Cette dernière remarque qu'ils ne se contredisent jamais entre eux mais affichent au contraire la plus grande solidarité discursive. Quel que soit l'avis exprimé par l'un des musiciens, le groupe tout entier le soutient. Lorsque, par inadvertance, l'un émet une opinion contredisant celle qu'un autre soutenait un instant auparavant, ses collègues s'empressent de corroborer ses dires, comme s'ils ne remarquaient aucune incohérence. Peut-être, en effet, n'en voient-ils aucune. En tout cas, dans cette situation, ils semblent plus attachés à leur cohésion qu'à une logique de l'ethnicité musicale, ce qui montre les limites de cette dernière.

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 « circonstancielles »².

Pour contourner cette piste quelque peu glissante, un ethnologue pourrait commencer par construire lui-même un objet d'étude, qu'il nommerait « musique tsigane ». S. PETTAN par exemple décide d'appeler ainsi « toute musique jouée par des *Rroma* » (S. PETTAN 2002 : 224). Présentée comme un postulat, cette définition n'est sans doute pas illégitime d'un point de vue épistémologique³ : l'auteur formule l'hypothèse que les Tsiganes modifient la musique qu'ils jouent d'une manière qui leur est propre.

S. RĂDULESCU (2003) a critiqué la définition de S. PETTAN (2002), en rappelant que les musiciens Tsiganes professionnels refusaient de voir l'ensemble de leur musique comme une conséquence de leur ethnicité. Ceux de Roumanie sont en tout cas loin de revendiquer la tsiganité de l'ensemble de leur répertoire. Mais la définition de Pettan a peut-être un désavantage plus grand encore : elle fige un concept dont l'une des principales caractéristiques semble être la malléabilité.

Prenons un exemple simple. Jouée par un *lăutar* tsigane — disons, dans le métro parisien — la fameuse sonate « *alla turca* » de Mozart (connue comme « la marche turque ») devrait, si l'on suit Pettan, être vue comme « tsigane ». Pour soutenir ce point de vue, on pourrait montrer les nombreuses différences stylistiques, entre l'interprétation de cette mélodie par les *lăutari*, et celles que peuvent en offrir des musiciens classiques. On aurait même des chances de trouver, dans la rame de métro, plusieurs voyageurs-auditeurs prêts à affirmer que cette musique est « tsi-

²« Les 'vérités' concernant la 'musique tsigane', quelles qu'elles soient, sont circonstancielles. Elles n'existent et ne sont valables que dans une aire géo-culturelle et une période limitées et bien connues de ceux qui les soutiennent et les partagent. (...) Au fond, il n'y a pas une 'musique tsigane' unique mais une multitude de musiques tsiganes distinctes, dont chacune est inscrite dans ses propres coordonnées spatiales, temporelles et culturelles. » (S. RĂDULESCU 2004 : 41 — ma traduction).

³Dans S. PETTAN (1996), cette idée apparaissait en revanche comme un résultat : « *The analyzed examples suggest that Gypsy musicians treat the tunes in a creative manner, with all musical parameters considered changeable, regardless of the origin of a tune (...) Through the process of adaptation in Gypsy performance, tunes of whatever origin in fact become Gypsy tunes* ». L'auteur n'explique toutefois pas pourquoi il considère que l'appartenance ethnique est plus importante que la profession des musiciens. On pourrait aussi bien envisager que, à travers ce processus d'adaptation (que l'auteur décrit fort bien), les airs ne deviennent pas tant « Tsiganes » que « professionnels ».

gane » (par exemple, des voyageurs qui ne connaîtraient pas le nom de son compositeur mais remarqueraient que ceux qui la jouent sont Tsiganes). D'un autre côté encore, en discutant avec le musiciens, on s'apercevrait probablement que s'ils jouent la « marche turque » — pièce étrangère au répertoire habituel des *lăutari* roumains — c'est précisément parce qu'elle ne leur semble ni roumaine ni tsigane⁴. Enfin, un musicologue pensant à la biographie de Mozart aurait probablement un autre avis, encore, sur la question.

Dans cette situation comme dans d'autres, l'« appartenance » de la musique n'est pas claire bien que plusieurs protagonistes (sinon tous) puissent formuler des avis clairs à son sujet. Faute de consensus, circonscrire par une définition les limites d'une « musique tsigane » laisserait échapper cette malléabilité, qui semble bien être l'une de ses propriétés essentielles.

Pour cerner l'« identité » ethnique de la musique, aucune des deux alternatives ne paraît donc satisfaisante : suivre les musiciens conduit à un chaos terminologique, tandis qu'une définition simple et opératoire risque d'ignorer la malléabilité inhérente au concept. La question est sans doute mal posée.

À Zece Prăjini, les termes *rromani* et *gajicani* peuvent être compris de trois manières différentes lorsqu'on les applique à la musique.

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 aussi une manière de jouer, qui distingue les musiciens *Tsiganes* des musiciens *Gaje*.

L'existence de trois sens est en fait incertaine car en pratique, les locuteurs glissent souvent de l'un à l'autre. C'est cependant sous ces trois angles que

⁴C'est en tout cas ce que m'expliqua Costel Văru, trompettiste de Zece Prăjini (protagoniste du mariage décrit aux chapitre 3), que je retrouvai un jour jouant cet air, sur la ligne 9. À Paris, me dit-il, il ne faut pas jouer « des nôtres » (*T. : amarendar*) mais « des leurs » (*T. : lendar*). Outre la *Marche Turque*, les *lăutari* du métro parisiens jouaient à l'époque la *Lettre à Élise*, *Besame Mucho*, l'*Hymne à la Joie* ou la *Vie en Rose*. C'est à ce pot-pourri que Costel se référait en disant « des leurs ».

nous regarderons, successivement, les logiques d'attribution de l'ethnicité musicale. Je voudrais montrer comment les références ethniques s'articulent au discours sur le répertoire, l'écoute et le style de jeu et plus particulièrement, aux ruses, malices et corruptions, qu'on y décèle parfois.

5.2 À qui est cette mélodie ?

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 « j'aime pas cette *manea*, elle est trop *gajicani* ! » ou encore « je ne sais pas comment il se permet de jouer ça chez les Tsiganes »⁵. Mais personne n'éprouve le besoin de discuter de tels énoncés et encore moins de les contredire. Ils 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 *Rroma*, 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,

⁵En *rromanes*, *gajicanes* et *rroman*es signifient respectivement « à la roumaine » et « à la tsigane ». Nous verrons que les connotations attachées à l'ethnicité musicale ne sont pas exactement les mêmes pour les Prăjiniens que pour le reste des Roumains. Ils s'y réfèrent généralement par les termes tsiganes, même si le reste de la phrase est en roumain.

ne semble donc pas lié au style d'interprétation. Presque toutes les mélodies jouées durant la « nuit » (*noapte*) du mariage présenté au chapitre 3 sont dans ce cas. D'autres exemples en sont *Rusasca lui Borona* (DVD-2, ex 15) *Ca la Uşa Cortului*, *Bătuta de la Suceava* ou *Bătuta de Dagâta* (ex. 1 ; voir aussi ex. 42).

À l'inverse, si les éventuels textes évoquent les frères, la mère, la solitude ou la capacité de gagner facilement de l'argent, on tend plutôt vers le style *rromano*⁶. 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 indansable. Des exemples de mélodies typiquement *rromane* sont *Sârba Lacrimii* (ex. 9) ou *Sârba de la Bârlad* (ex. 21).

Si la plupart des musiciens commencent par affirmer que les mêmes pièces peuvent être jouées aussi bien chez les *Rroma* que chez les *Gaje*, leur pratique n'en donne donc pas beaucoup d'exemples. Lorsque je soulevai 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 » ne pouvaient être jouées avec la complexité mélodique et harmonique requise par le jeu *rromano*, et inversement.

Et ça dépend aussi de la mélodie. Il y a la ligne ... la ligne mélodique (...) Par exemple [fredonne une chanson typiquement gajicani] : comment veux-tu la faire à la tsigane ? Tu peux pas. Tu peux pas, si elle est faite comme ça. C'est aussi les mélodies qui sont différentes.

ȘULO^a

Un auditeur non averti a peu de chances de distinguer les pièces qui peuvent être adaptées aux deux types de public, de celles qui ne conviennent qu'à l'un d'entre eux. Avec un peu d'entraînement, on parvient cependant à sentir une légère différence. Dans l'ensemble, les pièces typiquement *gajicane* répètent plutôt des motifs restreints (deux ou quatre mesures), et les modulations y sont rares voire inexistantes. Elles semblent structurées selon un principe essentiellement rythmique. Les pièces typiquement *rromane* impliquent en revanche des lignes mélodiques plus longues, dont la constitution motivique

DVD-1

19 : 50

à

4 : 10

DVD-2

15

1, 42

9

21

⁶Ces différences textuelles sont apparemment évaluées de manière similaire ailleurs dans le pays. Voir par exemple l'entretien de S. RĂDULESCU avec des *Rroma* du Bihor (RĂDULESCU, 2004 : 118-129).

est moins évidente.

Cependant ces critères restent fort vagues et ne permettent pas de distinguer à coup sûr les mélodies *gajicane* et *rromane*. Les musiciens invoquent alors une autre explication, peut-être plus décisive : certaines pièces sont liées, par expérience et habitude, aux auditeurs *Rroma* ou *Gaje*.

DVD-1
2 : 53

[Nous écoutons *Mitraliera* avec Şulo (pour un exemple de cette mélodie, voir DVD-1 02 :53). 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 !

ŞULO^b

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'on sait très bien que les auditeurs qui les apprécient habituellement sont de piètres musiciens.

Alors que 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 tzigane, de nostalgie, de feu et de douleur ... et de faim aussi, si possible. ».

COSTICĂ^c

Leurs contextes habituels d'exécution, et éventuellement leur forme même, stigmatisent donc certaines pièces comme *gajicane*, et d'autres comme *rromane*. Entre les deux arguments, les pièces que l'on entend aussi bien dans les fêtes *Rroma* que dans celles des *Gaje* sont en nombre limité⁷.

⁷C'est du moins le cas tant qu'elles restent reconnaissables. Les musiciens s'appuient bien sur leur expérience lorsqu'ils affirment qu'ils peuvent adapter n'importe quelle pièce, de sorte à la jouer aussi bien chez les *Rroma* que chez les *Gaje*. Mais à l'issue de ces transformations, elle ne sera pas nécessairement reconnue comme identique par les auditeurs. Plus généralement, l'identité des mélodies jouées par les *lăutari* soulève de multiples questions, qui seront abordées en détail dans les chapitres à venir.

Nous avons vu que, de façon générale, les Prăjiniens tendent à se présenter comme « plutôt Roumains » (et « moins Tsiganes » que d'autres, cf. chap. 2). Affirmer qu'ils n'ont qu'un seul répertoire et que celui-ci est « roumain », conforte ce point de vue. À l'inverse, d'autres groupes *Rroma* — que les villageois considèrent comme plus « typiques » qu'eux-mêmes — sont censés posséder un répertoire propre. Les *Căldărari* notamment cultiveraient un genre de chansons lentes et plaintives, qui ne se joue jamais chez les *Gaje*. L'attitude des Prăjiniens à l'égard de ce répertoire est ambivalente. On les appelle parfois chansons « de douleur », « de tristesse » ou « de aïe » (*cântece de jale / de dor / de of*) et c'est sous ces noms qu'on peut demander aux musiciens d'en jouer lors des fêtes dans le village. Mais lors de ces mêmes fêtes, on peut également les critiquer comme des chansons « de prison / de prisonniers » (*de pușcărie / de pușcăriași*) et s'en prendre — parfois violemment — aux musiciens qui en joueraient trop. Dans le premier cas, c'est le contenu émotionnel des mélodies qui est mis en avant, tandis que dans le second, la critique vise leur origine supposée : les (mauvais) *Rroma*, qui fréquentent l'univers carcéral au point d'y développer un répertoire spécifique.

5.3 Les maîtres du goût

5.3.1 L'oreille ethnique

En employant les termes ethniques (*Rroma/rromanes* vs. *Gaje/gajicanes*) pour parler de musique, les villageois désignent deux types d'auditeurs, dont les compétences et les exigences musicales diffèrent. Leurs « *Rroma* » sont de fins connaisseurs, tandis que leurs « *Gaje* » constituent un grand public plus ou moins fruste.

Dans la pratique, le lien entre appartenance ethnique et expertise musicale est lâche. Tous les musiciens le savent.

Beaucoup entendent mais peu connaissent. Il y a des Tsiganes qui sont comme des Roumains, qui ne se rendent pas compte. Pas tous [se rendent compte]. Parmi les Tsiganes, 60 % se rendent compte de la musique, et parmi les Roumains, 7 ou 8 %. C'est aussi simple que cela.

ȘULO^d

Cela est sans doute « simple ». Encore faut-il le savoir. En l'occurrence, Şulo m'en parle parce que je lui avais posé la question. N'importe quel musicien sait 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, plus particulièrement d'une performance récente de Costică, lors d'un mariage du village]

Allez, je te donne un exemple. Eh bien si moi je jouais plus enfantin [mai copilăreşte], d'une qualité moins bonne, avec moins d'intérêt et tout... Tu sens. Tu sens parmi les danseurs. Ça se voit, qu'ils tournent la tête vers toi et regardent : « Eh ? C'est une blague ou quoi ? » Non... Tu sens, surtout... Tu ne sens pas chez les Roumains. Oui. 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... Regarde, par exemple à Dağata, 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. Bon, mais chez les Tsiganes [pe când la Țigani], si moi je jouais comme ça... comment te dire... ce qui me tombait 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^e

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 précé-

dentes (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 ». Mais ce sont 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). La plupart du temps, les villageois opposent simplement deux groupes : les « *Rroma* » et les « *Gaje* ».

On peut se demander pourquoi ce sont précisément par les termes ethniques 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, moins connotés, 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 ?

5.3.2 « Nous, on écoute avec le cœur, pas avec les pieds »

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. À titre d'exemple, l'enregistrement 33 provient d'un baptême de *Gaje*, tandis que l'enregistrement 34 (mêmes musiciens et même mélodie) provient d'un baptême à Zece Prăjini. De même, les ex. 29 et 30 sont joués pour les *Rroma*, tandis que l'ex. 32 est la même mélodie, jouée par la même fanfare, mais pour un disque destiné aux *Gaje*.

33 vs. 34

29 et 30

vs.

32

Les deux types d'auditeurs écoutent la musique de façon différente. Plus précisément, dans les commentaires des Prăjiniens, les *Rroma* « écoutent » alors que les *Gaje* se contentent de « danser ».

Parce que moi — moi, en tant que Tsigane — elle me réchauffe en rien la horă — quand j'entends [fredonne le début d'une hora typiquement gajicani], celle-là, elle est bonne pour les Gaje. Eux, ils dansent à leur manière mais ... nous, on ne ... 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, moi je veux entendre la horă et rester tranquille et écouter. Et si — si elle n'est pas mélodique, ce n'est pas, ce n'est pas ce qui nous faut à nous. Nous n'avons aucune satisfaction. Mais quand tu en entends une comme ça, comme la horă que j'avais jouée au mariage [fredonne une horă typiquement rromani, que sa fanfare avait jouée quelques jours avant lors d'un mariage dans le village] — 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 avec nous autres, qui jouons. Puisque je joue, je sais — et pas parce que je serais un grand musicien, ni quoi que ce soit — je vois la vie plutôt en ... Je sens la musique de façon spirituelle, je ne la sens pas avec les pieds, pour gigoter, pour danser. Je la sens d'autres points de vue

Ce n'est pas que ... je ne dis pas que nous ... que oh mon Dieu ... j'aime moi aussi [danser] si j'entends une gigoterie comme ça, une rusască, bien faite, joliment exécutée, raffinée, arrangée, faite [făcută, i.e. bien jouée], elle me plaît, elle 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^f

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 semblent incompatibles : 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 blasés⁸.

Lorsque la musique est convenable (c'est à dire, pas *gajicani*), la plupart des Prăjiniens et Prăjiniennes dansent cependant sans complexe. Leurs pas sont fondamentalement les mêmes que ceux des *Gaje* mais leur style est différent : « plus posé » (*mai așezat*), m'expliquait-on généralement. L'exemple 47 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. L'ex. 48 illustre quant à lui le style de danse en couples typique des *Rroma* (on opposera par exemple la tranquillité de ce couple à l'énergie que déploient les danseurs de Iugani (cf. DVD-1., tit. 00 : 50)).

47

48

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 par les danseurs. Leurs prouesses 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. C'est ce qui s'appelle 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) disent 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

⁸Peut-être faut-il rappeler que cette description n'est pas nécessairement valable en dehors de la Moldavie. En Transylvanie par exemple, ce sont plutôt les *Rroma* qui dansent beaucoup et vite, tandis que les Roumains préfèrent écouter (S. RĂDULESCU 2004, 11^e entretien, p. 153-155). Il n'en reste pas moins que la préférence pour une écoute en mouvement ou au repos est un critère fréquemment cité par les musiciens pour opposer les *Rroma* aux *Gaje*.

fait part de leur dégoût à danser avec des *Gaje*, précisément pour cette raison.⁹

Pour participer aux bals et autres fêtes, il fallait apprendre à danser. Je connaissais déjà les pas des danses en chaîne (*hora*, *sârba*), qui sont sensiblement les mêmes dans toute la Roumanie. On me montra, lentement, celui utilisé pour danser en couple, et il ne semblait guère compliqué. (cf. annexe A, fig. A.2 page 487) Au bout de quelques jours, je parvenais à l'exécuter « correctement ».

Pourtant, lors des premiers bals, il me fût impossible de danser en couple. En fait, c'étaient surtout mes partenaires qui n'y arrivaient pas. Balica — mon professeur attitré — ne savait pas me dire pourquoi. Elle s'arrêtait simplement au bout de quelques mesures en me disant que ça n'allait pas. D'accord, mes pas étaient en place, mais elle ne pouvait pas danser avec moi. C'est alors Lăcrămioara — une danseuse passionnée et experte en la matière — qui m'aida à progresser. Un peu moins timide que Balica, elle m'expliqua que je dansais « comme les Roumains » (*sar e Gaje*). Je dûs alors apprendre à :

- bouger les pieds le moins possible, en les gardant bien à plat sur le sol ;
- garder les genoux presque droits sur les trois premiers temps de la mesure ;
- ne plus frapper violemment le sol sur le quatrième mais plutôt, fléchir le genou d'appui avec un léger déhanchement, l'autre pied se repliant en arrière ou effleurant le sol vers l'avant. Idéalement, ce fléchissement devrait avoir la même amplitude que celui de la partenaire.

Aux dires de mes professeurs, je partais cependant avec un avantage : j'étais « léger » (*ușor*) à danser. Effectivement, ne sachant pas trop quoi faire, je m'efforçais de suivre les mouvements de ma partenaire. Ailleurs en Roumanie, on me l'avait reproché

⁹Certaines d'entre elles apprécient pourtant ce style, comme Camița : « Moi, je préfère danser avec des *Gaje*. Je veux qu'ils me tiennent, qu'ils me fassent tourner... Ici, dans le village... [T. :] tu restes sur place et... à quoi ça sert ? Moi, quand je veux danser, je veux danser ! » (*Eu prefer să dansez cu Gajii. Vreau să mă țină, să mă-nvâрте, ... Aici, în sat ... beșes ote pe loc hai so căres ? Me, cana chelau, camau te chelau !*).

comme un défaut : dans le Maramureș par exemple (chez des Roumains), on m'avait expliqué que l'homme devait diriger clairement la femme, et en aucun cas l'inverse. Mais à Zece Prăjini, se laisser guider pouvait être, pour un homme, une qualité.

La musique *rromani* est donc destinée, d'après les musiciens, à l'écoute, plutôt qu'à la danse. Lorsqu'on la danse, on bouge peu et la dépense d'énergie physique est une défaut, plutôt qu'une qualité. La différence musicale et chorégraphique entre *rromanes* et *gajicanes* est ainsi projetée sur l'opposition, classique, du corps et de l'esprit. Dans les campagnes Roumaines, cette dichotomie est véhiculée par les prêches et discours de l'Église orthodoxe, ainsi que par différents proverbes, plus ou moins répandus. Lorsque Costică affirme : « nous, on écoute avec le cœur, pas avec les pieds. », il oppose, lui aussi des *Rroma* « intellectuels » à des *Gaje* enclins à la dépense physique.

Ce stéréotype est en accord avec celui que nous avons déjà rencontré, au chapitre 2 : vu de Zece Prăjini, les *Gaje* sont travailleurs mais un peu bêtes, tandis que les *Rroma* sont oisifs et rusés. La perspective musicale montre cependant que cette opposition a des racines plus profondes. Ce n'est pas directement le labeur qui est en cause, mais davantage le poids accordé 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 bras, et manifestent leurs émotions avec leurs pieds. Les *Rroma* réfléchissent, combinent, et ne font jouer leurs muscles que dans des conditions de rendement maximales. La musique les atteint tout autant, mais dans le calme voire l'immobilité.

Dans cette posture se mêlent un refus délibéré de l'agitation (celle-ci étant propre aux *Gaje*) et une attention particulière pour les jeux de l'esprit et de la perception pure. La bonne musique ne meut pas nécessairement les connaisseurs mais elle les absorbe, entraînant leur attention et leur imagination. Elle est comparable en cela aux rumeurs qui occupent, dans le village, l'essentiel du temps dévolu, ailleurs, aux travaux des champs. Malgré des modes de participation différents, les histoires et les mélodies constituent des objets fantastiques (et passablement ludiques), dans lesquels les Prăjiniens engagent tout autant leurs émotions, que leur ruse et leur fantaisie. Je reviendrai sur cette manière de goûter la musique (chapitres 11 et 15). On retiendra cependant son inscription dans une dichotomie plus large, qui oppose une posture « mentaliste » — celle, en principe, des *Rroma* — à la

corporalité exacerbée des *Gaje* stéréotypes.

5.3.3 Style et non-style

La plupart des Prăjiniens estiment que que les *Gaje* ne prêtent pas attention à la subtilité de la musique. Pour les satisfaire, il suffirait de jouer vite, en marquant bien la pulsation. Les *Rroma* seraient en revanche plus exigeants et prêteraient une attention particulière à la précision et la complexité de l'exécution.

Allez, je vais te donner une explication : entre la musique qu'écoutent les Tsiganes et celle qu'écoutent les Roumains ... ou celle qui plaît aux Tsiganes, il n'y a pas de grande différence mon petit. 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, [chuchotte] 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 Dagâta [village roumain à côté de Zece Prăjini], 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 ou... c'est pas de la sârbă qu'on joue ? Peut-être la même sârbă, mais mieux faite.

COSTICĂ^g

Dans le village, *rromanes* et *gajicanes* impliquent toujours une évaluation qualitative de la musique. Les musiciens relèvent plusieurs traits formels qui distinguent, selon eux, les deux types de jeu. Ils sont résumés dans le tableau de la fig. 5.1.

	<i>Rromanes</i>	<i>Gajicanes</i>
rapidité du tempo	-	+
précision (« propreté »)	+	0
complexité mélodique	+	-
complexité harmonique	+	0

FIG. 5.1 – Comparaison des caractéristiques musicales appréciées dans le jeu *rromano* et *gajicano* (+ : apprécié ; - : déprécié ; 0 : indifférent).

Quatre critères seraient nécessaires pour définir le jeu *rromanes*, alors que deux suffiraient pour le jeu *gajicanes*. Ce ne sont donc pas des choix esthétiques équivalents aux yeux des Prăjiniens. Les *Gaje* se contenteraient d'une pulsation rapide et marquée, habillée d'une vague notion de musique. Si *rromanes* est bien un « style », *gajicanes* apparaît plutôt comme un « manque de style ».

Mais les Roumains par exemple, s'il y a une trompette — je parle de fanfare ou d'orchestre. À l'orchestră, si tu mets une boîte à rythme et des rythmes comme il faut et que tu joues une sârba, elle est bonne ! Ils dansent ! Donc, ils ne se rendent pas compte comme ces 70% là [de Tsiganes qui comprennent la musique]. Ils ne se rendent pas compte. C'est à dire, si c'est le bon rythme et qu'il y a un chanteur là avec des textes, et que c'est une horă, une sârbă ou une băutură, quoi que ce soit...

ȘULO^h

« Ils ne se rendent pas compte » : l'expression revient souvent dans les commentaires des musiciens. Un certain nombre de dimensions musicales pertinentes pour les *Rroma*, ne le seraient pas pour les *Gaje*. C'est ce que Costel entendait illustrer durant le mariage à Iugani, lorsqu'il chanta des textes en *rromanes* (des textes pornographiques qui plus est), ou lorsqu'il fit danser les *Gaje* avec un seul doigt (voir chapitre 3 et DVD-1, titres 02 : 06 et 03 : 35).

D'après les Prăjiniens, les *Gaje* ne sont pas simplement inattentifs. Ils n'apprécient, qui plus est, pas la « bonne » musique. Cette opinion est soutenue par d'innombrables anecdotes.

Donc tout un village — nous on y allait et il y avait 80 couples qui venaient au mariage. Et nous, on essayait de jouer comme Tuta au mariage de Corici [c'est à dire bien]. On essayait ce qui est bon, de qualité pour un mariage et comme une fanfare doit jouer. Et eux, toutes les 80 paires du village, quand on accélérât et qu'on commençait à faire n'importe quoi [ils disaient :] « Comme ça les gars ! 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. Et [quelque temps après], quand j'y suis allé avec Măguț — moi je jouais de la trompette [Șulo n'est pourtant pas trompettiste].

[Les Roumains :] « *Rien ! Il y a eu — je ne sais pas ce qui se passe, il [Tuta] ne joue plus ! Ni Borona [le père de Tuta] ni... Ah, mais il y a eu Șulo et Măguț ! Ah, ils nous ont brisés [i.e. ils ont bien joué] !* »

Et nous, on avait joué Dieu sait comment ! On mourrait de peur qu'ils ne nous battent pas ! 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. On leur a joué toute la nuit. On a joué, on est passé un peu entre les tables, on a annoncé les cadeaux [différents moments du rituel de mariage], aucun de nous n'a dormi, on ne s'est pas saoulés... « Ah, ils ont joué à en briser le monde ! » 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.
ȘULOⁱ

On pourrait croire qu'il y a deux styles d'interprétation, l'un « pour les Roumains » et l'autre « pour les Tsiganes ». Mais les musiciens n'en parlent pas de cette manière. Pour eux, la différence est 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. C'est là une preuve évidente de leur bêtise.

Mais s'ils [les Roumains] savaient ce qu'on joue quand — quand on se moque d'eux ! Quand on s'énerve et...

[Les Roumains :] « *Allez, jouez ça !* »

[Les musiciens :] « *D'accord !* »

Quand on commence ! S'ils savaient ce qu'on fait, ils ne bougeraient même plus le pied. Ils resteraient sur place et diraient : « Qu'est-ce qui leur prend ? Ils sont devenus fous ? Amène de

l'essence qu'on leur mette le feu ! » Mais non, loin de là ! Et tu sais quel est le comble ? Et même si je dois alors travailler plus, souffler plus, j'aime bien parce que je joue mal [prost] et vois les imbéciles [proști] danser. L'un joue dans un ton, l'autre dans... l'harmonie joue où elle veut, moi je fais ce qui me passe par cet imbécile de ballon que j'ai [sa tête], chacun fait ce qu'il veut. Et quand nous voyons que les imbéciles réagissent bien, que :

[Roumains :] « *Bravo, les gars !* »

[Nous :] « *Allez les gars, on y va ! Continuez l'absurdité [nebulia], allez !* »

[Vers les Roumains :] « *Alors, vous aimez ça ?* »

[Eux :] « *Oui !* »

[Nous :] « *Alors dansez ! Dansez jusqu'à en crever, que le diable vous emporte !* » [Rires dans la pièce]

COSTICĂ^j

Difficile de ne pas voir une forme de revanche dans la violence d'un commentaire comme celui-ci. 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 musiciens soient Tsiganes accentue ce rapport de forces et les transforme occasionnellement en souffres-douleur de la « distraction » des convives¹⁰. Pourtant, dans la perspective des musiciens, la domination est inverse : ce sont ces derniers qui maîtrisent la musique.

Ils reprennent les mélodies des *Gaje* (leur répertoire est en principe « roumain », cf. sec. 5.2) mais parviennent à les jouer « mieux », au point de les revendre à leurs « propriétaires ». Parallèlement, pour leur propre usage, ils en élaborent d'autres variantes, qu'ils considèrent comme plus abouties. Si les Roumains n'apprécient pas ces dernières, ce n'est pas parce qu'ils auraient d'autres « goûts ». Vues de Zece Prăjini, les choses sont beaucoup plus simples : il n'y a qu'un seul « goût » et ce sont les *Rroma* qui en détiennent le monopole.

¹⁰ Les convives leur donnent en général des ordres très directs et parfois volontairement blessants. Lorsque la fête est chaude, ils y ajoutent parfois des brimades (jet de choux farcis dans les tubas, de poignées de gravier sur les musiciens, etc.), voire des coups. Les musiciens racontent aussi 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.

Cette idée s'appuie, paradoxalement, sur un discours largement répandu parmi les *Gaje* : les Tsiganes ont un talent « inné » pour la musique. Une preuve en serait la proportion très élevée de *Rroma* parmi les *lăutari*. De fait, autour de Zece Prăjini, les musiciens professionnels roumains se comptent sur les doigts d'une main. Les villageois n'ont donc aucun mal à considérer la musique comme une « chasse gardée », non pas des musiciens mais de l'ensemble des Tsiganes.

[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 « tzigane ».]

COSTICĂ : *Des Tsiganes ! Ils disent qu'ils jouent — ça c'est de la musique tzigane ? Si ça, c'est de la musique tzigane, moi je me coupe la tête à la tronçonneuse ! Je me la coupe moi-même et sans douleur ! Ça, c'est de la musique tzigane de lăutari [muzică țigănească lăutărească] ? Ça, c'est de la misère !*

VICTOR : *Mais pourquoi est-ce que les gens disent que c'est de la musique tzigane ? Parce qu'il y en a quand-même beaucoup qui disent que c'est de la musique tzigane.*

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 tzigane », 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 tzigane. D'accord. Qui jouait de la musique tzigane de lăutari [muzică lăutărească țigănească] ? Dona Dumitru Siminică, Gabi Luncă, Romica Puceanu, Fărâmiță Lambru... De la musique d'autrefois, qui se portait avec goût, avec... Eux, ils savaient ce qu'ils jouaient. »*

COSTICĂ^k. Pour un autre commentaire du même genre, cf. sec. 4.2.3 page 106).

5.3.4 Comprenez qui pourra

Des connaisseurs pourraient tenter de jouer un rôle d'« avant-garde » musicale dans le milieu rural. C'est ainsi, par exemple, que PETTAN (2002 : 230) décrit les musiciens *Rroma* de Prizren (cf. note 29 page 112). Les Prăjiniens sont cependant loin d'une telle préoccupation. Le goût musical est le seul espace où ils peuvent dominer les *Gaje*, et ils n'ont aucune raison de les y introduire.

Cela pourrait même leur être nuisible. Un vieux musicien m'expliquait ainsi un jour que « *il ne faut pas jouer trop bien [pour les Gaje] sinon après, ils s'habituent à la musique et ne te laissent plus tranquille* »¹. Les *lăutari* ont tout intérêt à jouer pour des auditeurs peu exigeants. Les *Gaje* demandent déjà le volume, la vitesse et la durée et c'est bien assez fatigant comme cela. Quel intérêt y aurait-il à leur inculquer — en plus — le goût de la « qualité » (de la complexité, de la précision, etc.) ?

Cette attitude pourrait faire penser à celle des Gitans de Jerez ou des *Rroma* de Harangos, décrites respectivement par C. PASQUALINO (2002 : 116 ; 141-144) et M. STEWART (1998)¹¹. Ces groupes réservent un chant « vrai » aux seuls membres de la communauté. Pour les autres (*Payos* ou *Gaje*), ils jouent et chantent une musique en apparence plus élaborée mais qu'ils considèrent en fait de moins bonne qualité, car elle serait moins « sincère ». Nous avons déjà vu que ces références à la « vérité » musicale n'étaient pas employées de la même manière par les *lăutari* de Zece Prăjini. Une autre différence, qu'il peut être intéressant de relever, est que ces derniers n'invoquent pas 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. Les *lăutari* de Zece Prăjini ne font certes rien pour leur en inculquer le goût mais ce n'est pas pour la « protéger ». D'ailleurs, certains Roumains sont connaisseurs au même titre que les Tsiganes et pour eux, on joue *rroman*es (voir sec. 5.3.1 page 125).

En second lieu, le style — inutile désormais de préciser « *rromano* » — est conçu à Zece Prăjini comme un ajout. Il enrichit la mélodie et l'harmonie. Les musiciens décrits par C. PASQUALINO (2002) et M. STEWART (1997 : 181-

¹¹c'est C. PASQUALINO (2002 : 145-147) qui rapproche sa description de celle de M. STEWART.

203 ; 1998) cherchent plutôt à épurer ces dimensions musicales lorsqu'ils jouent pour leurs proches.

Enfin, ce style est réputé difficile à comprendre. Les *Gaje* critiquent le jeu *rromano* en des termes comme « c'est trop embrouillé » (*e prea încurcat*) ou « on n'y comprend rien » (*nu se-nțelege nimic*). Ils demandent à ce qu'on leur joue « 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* ; je reviendrai sur ce point au chapitre 15). Les deux types d'auditeurs relatent donc leur expérience en des termes similaires : le jeu *rromano* est plus difficile à comprendre que le jeu *gajicano*. Mais ce qui est un défaut pour les uns devient une qualité pour les autres.

Les Prăjiniens reprennent, ici aussi, le discours des majoritaires (voir aussi le chap. 2) : le jeu *rromano* est compliqué, enchevêtré et résiste à la compréhension. Parallèlement un autre discours, très répandu lui aussi en Roumanie, affirme que les Tsiganes sont « doués pour la musique ». Plus on insiste sur le premier (la musique tzigane est incompréhensible), plus le second ressort avec évidence : les Tsiganes sont des musiciens d'élite, volontiers élitistes. Les Prăjiniens n'ont donc nul besoin d'une identité musicale « pour eux-mêmes » qui s'opposerait à une identité apparente « pour les autres ». L'identité que ces « autres » leur attribuent ne fait que conforter leur monopole sur la compréhension des arcanes musicales.

5.4 Les corrupteurs du *folclor*

5.4.1 La musique dans la peau

Pour de nombreux Roumains, les comportements et les aptitudes sont aussi héréditaires que les traits physiques ou les maladies. Assiduité, ivrognerie ou talent musical se transmettent d'une génération à l'autre, tout comme la couleur des yeux. Les Prăjiniens partagent en général ce point de vue.

[Costică parle la manière dont les musiciens sont évalués dans le village.]

Il faut qu'ils [les autres musiciens de Zece Prăjini] *trouvent un*

motif pour dire, pour expliquer pourquoi il est mauvais : « tiens, il ressemble à son grand-père » ou « son père aussi, il était comme ça » (...) Ou si le père est moins bon musicien et que son fils est meilleur, il faut trouver un motif pour dire : « attends, c'est le neveu d'Untel. Celui-là, il était un peu plus malin. Son père est moins bon musicien mais lui, il s'est — on dit comme ça — lui, il s'est jeté sur [s-a aruncat pe] son grand-père parce qu'il était meilleur. » Mais tu sais tout ça maintenant [rit]. Il y a toujours une bonne raison pour dire pourquoi il est bon, ou pourquoi il est mauvais ou pourquoi ... Il faut trouver une explication pour dire pourquoi il joue comme ça ou pourquoi il se manifeste comme ça, pourquoi il a un comportement comme ça.

COSTICĂ^m

Les Prăjiniens partagent avec les Roumains une autre opinion, directement liée à la précédente : les Tsiganes (en général) sont prédisposés à des rapports privilégiés avec la musique¹². Même lorsqu'ils ne sont pas musiciens, ils sont censés la « comprendre » mieux que les *Gaje*. C'est d'ailleurs par ce raccourci que les mots « *Rroma* » et « *Gaje* » sont employés pour désigner des groupes de compétence musicale.

Le jeu de chaque musicien est censé être particulier et inimitable. Qu'il le veuille ou non, il marque son exécution d'une empreinte individuelle et indélébile. Celle-ci renseigne sur son identité mais également sur son appartenance ethnique. Nombre de villageois s'estiment ainsi capables de reconnaître à la simple écoute d'un enregistrement si les interprètes sont Tsiganes ou *Gaje*.

Nous écoutons une compilation de fanfares de Serbie lorsque, au début d'une nouvelle pièce, Costică s'exclama : « Ah, tu vois ? ! Qui est Tsigane et qui ne l'est pas ! Ça change tout de suite ! »ⁿ. Selon lui, le morceau précédent était *gajicano* — au sens, ici, de « joué par des *Gaje* » — alors que celui qui venait de commencer était *rromano*¹³. En écoutant à nouveau le disque, Costică n'eut

¹²M. BEISSINGER (2001) note le même discours chez les musiciens du Sud de la Roumanie : « *As lăutari portray it, the 'ethnic' part of their identity endows them with the 'skills' or 'aptitude' for their profession.* »

¹³L'album en question était *Golden Brass summit : Fanfares en délire*. C'est un double CD présentant diverses fanfares à succès des Balkans. Il est construit autour du festival de Guča (en Serbie), où concourent chaque année des groupes constitués de *Rroma* mais

aucun mal à « deviner » de la même manière l'appartenance ethnique des musiciens de chaque piste. En général, les deux ou trois premières secondes lui suffisaient pour se prononcer, sans jamais montrer le moindre doute dans ses jugements. Répétée avec d'autres musiciens de Zece Prăjini, l'expérience donna des résultats similaires.

À dire vrai, la différence n'était pas très difficile à saisir. Après quatre ou cinq pièces j'étais capable de prévoir les réponses de Costică. Il était en revanche plus délicat d'en mettre à jour les principes sous-jacents. La différence entre *gajicanes* et *rromanes* (au sens de « par les *Gaje/Rroma* ») semble reposer sur un ensemble de facteurs allant du timbre à la mélodie elle-même, en passant par le degré de complexité de l'harmonie et la coordination rythmique des musiciens. Ce seraient alors les mêmes facteurs discriminants que ceux qui départagent les performances « pour les *Rroma* » de celles « pour les *Gaje* ». Cette fois, ces traits ne s'expliqueraient cependant plus par les goûts des commanditaires mais par l'appartenance ethnique des musiciens.

La « tsiganité » des *lăutari* se manifesterait donc dans leur façon de jouer. Les termes ethniques s'enrobage ainsi d'une couche sémantique supplémentaire : *rromanes* désigne parfois des morceaux structurellement tsiganes, d'autres fois un style que les Tsiganes aiment particulièrement écouter, et d'autres fois encore, une « marque de fabrique », qu'ils apposent inmanquablement sur tout ce qu'ils jouent.

L'expression « *muzică lăutărească* » (de/pour les *lăutari*) est presque synonyme de « *muzică țigănească* » (de/pour les Tsiganes). La première peut s'entendre, elle aussi, dans les trois sens décrits à l'instant, et le métier de *lăutar* est, de toute façon, « typiquement tsigane » en Roumanie. Mais attribuer les particularités de ce qu'on entend à des « Tsiganes » ou à des « *lăutari* », ne charrie pas tout à fait les mêmes connotations.

aussi de *Gaje*.

5.4.2 Tsiganes ou *lăutari* ?

Les communautés voisines, qui embauchent des *lăutari* tsiganes, ont à leur égard des attitudes partagées¹⁴. On peut apprécier leur virtuosité de professionnels, 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*) ou qu'ils « gâchent » (*strică*) le répertoire local en y incluant des idées piochées ailleurs ou encore lorsque leurs hauts-parleurs toujours défectueux, leurs microphones saturés de réverbération et leurs synthétiseurs bon marché, altèrent la saveur particulière du « folklore authentique ». Lorsqu'ils brouillent ainsi les mélodies, mélangent les répertoires et que leurs bricolages hasardeux font, en plus, sauter les fusibles, 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 *lăutărie* 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 ».

[Niculai Andriescu est un musicien roumain de Botoșani (à une centaine de km de Zece Prăjini)¹⁵. Il expose en ces termes l'esthétique des concours de musique folklorique.]

¹⁴La description esquissée ici est 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 M. BEISSINGER (2001), B. LORTAT-JACOB (1994), S. RĂDULESCU (2004).

¹⁵On pourrait le qualifier de *lăutar* car il joue effectivement parfois dans les fêtes populaires, contre rémunération. Lui-même ne s'appelle cependant pas ainsi. Comparé aux Prăjiniens, ce serait d'ailleurs un « semi-*lăutar* » car il n'est que semi-professionnel. Sa principale occupation est celle d'auxiliaire vétérinaire dans son village. 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, avant 1989 — à des événements officiels.

VICTOR : *Vous disiez que du temps de Ceaușescu, ils n'autorisaient pas le glissando, comme vous venez de le faire à l'instant.*

N. ANDRIESCU : *Oui. Ben si j'allais à un concours, pour présenter un morceau — bon, c'est sûr qu'on demandait des morceaux comme ça, spécifiques, qui soient les tiens propres, de ta zone à toi de là-bas... Mais si vraiment t'en avais pas, tu en interprétais d'autres, comme ça, de ceux qui... circulaient. De ta zone aussi, mais jouées par Costică Lupu, par Farcaș [i. e. par des vedettes médiatisées de la musique folklorique] par... 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 tzigane, 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 comme ça... Plus aérée 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. Eux [les juges], ils disaient « tzigane » 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... Presque toutes les pièces que je jouais au concours : presque aucune n'était jouée dans les mariages. Elles n'étaient pas appréciées, elles n'étaient pas...

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

C. : *Mais bien sûr que oui ! Jouées plus comme ça, avec du pathos [patos], de la petite fleur [floricică], du...*

ANDRIESCU^o

Je reviendrai sur l'efficacité émotionnelle des « petites fleurs » et de la « complication » au chapitre 15. On retiendra pour le moment l'usage alternatif des notions de « țigănie » et « lăutărie ». Aux concours, les juges

voulaient du *folclor* et non de la « tsiganité ». Les procédés stylistiques pour lesquels ils enlevaient des points n'étaient, d'après Andriescu, pas spécialement « tsiganes » : c'étaient juste des « trucs » professionnels. D'un autre côté, la logique de cette profession de *lăutar* n'est décidément pas la même que celle du *folclor*. Alors que le *folclorist* cherche l'authentique, en retournant aux origines, le *lăutar* cherche l'efficace, en s'insinuant dans les cœurs et dans les âmes.

5.4.3 Costumes et broderies

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 révèlent, à elles seules, l'ambiguïté de la position des *lăutari*.

La fanfare de Costică 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, seule la tête 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 » (fig. 5.2(a) page suivante). 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 bien des « mélodies cueillies dans le folklore traditionnel » (*melodii culese din folclorul tradițional*).

Les Lalaru ont quant à eux sorti simultanément deux cassettes. *Nunta* (le mariage) est destiné à un large public. La pochette annonce des « mélodies populaires instrumentales » (fig. 5.2(b)). Les musiciens, y posent en costume traditionnel, sur fond de motifs tissés¹⁶. Ils y apparaissent comme un collectif : la « *Formation "Juniorii"* ». À Zece Prăjini, personne n'écoute cette cassette car elle est vraiment trop *gajicani*. On préfère de loin l'autre, intitulée simplement « *Juniorii Lalaru* » (fig. 5.2(c)).

Cette dernière 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

¹⁶Un regard attentif reconnaîtra les mêmes costumes que ceux que porte la fanfare de Costică. Doru les a achetés en 2003 et en habille, depuis, les musiciens tsiganes de tous les disques qu'il destine au « grand public ». Pour des exemples d'utilisation similaire du « costume national » par des musiciens *Rroma*, voir PETTAN (1996 : ill.16-18 ; 2001).



FIG. 5.2 – *Lăutărie et folclor vestimentaires.*

« populaire » est ainsi remplacée par l'appartenance familiale. Une 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 ne s'est presque pas vendue auprès du « grand public » mais son impact fut considérable dans le milieu des connaisseurs, notamment à Zece Prăjini.

5.4.4 Pureté et perversion

Depuis plus d'un siècle, le *folclor* s'est constitué en une sorte de reflet « naturel » et « spontané » des racines ancestrales qui lient les descendants des Daces (ou des Romains, cela dépend des époques) à leur terre maternelle¹⁷. Intimement lié à la constitution et au maintien de l'identité nationale, le *folclor* roumain est construit et validé par les 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 court¹⁸. Cette importance ne faiblit sous aucun des régimes politiques que la Roumanie a connus.

Depuis une dizaine d'années, une chaîne de télévision (« Etno TV ») est entièrement dédiée au *folclor*. Ses programmes consistent pour la plupart en « clips » de différents interprètes : parés du costume « typique » de leur région, ces derniers viennent y jouer leurs pièces — dont la durée est toujours comprise entre deux minutes et deux minutes trente — en *playback*, dans un décor d'auberge en carton. Des figurants « typiques » les entourent, souriant, agitant des verres ou esquissant quelques pas de danse à l'arrière-plan. La chaîne émet nuit et jour sans interruption, par câble et par satellite, et se targue de 3 700 000 d'abonnés¹⁹. Sa devise est : « parce que tu es Roumain ! » (*pentru că ești Român !*).

¹⁷Sur le folklore et ses liens avec le pouvoir politique et l'idéologie nationaliste, voir notamment : L. BOIA (1990, 1997), C. KARNOOUIH (1990), A.M. THIESSE (1999).

¹⁸Sur la musique folklorique roumaine on se reportera à l'excellente étude de S. RĂDULESCU (2002).

¹⁹Sur son site internet, www.etno.ro (juin 2006).



FIG. 5.3 – *Folclor et médias* : couverture du supplément culturel d'un quotidien national.

Chacun sait donc ce qu'est le *folclor*²⁰ et seuls quelques chercheurs plus ou moins « pervers » se permettent de douter de sa valeur. Dans ces conditions, les termes qu'on lui oppose véhiculent obligatoirement l'idée d'artifice et d'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 style d'exécution serait empreint d'approximation — autre source de corruption — et ils auraient tendance à surcharger les mélodies d'ornements superflus.

La plupart du temps, le discours sur la corruption du *folclor* par les *lăutari* ne manque pas de souligner que ceux-ci sont (évidemment) Tsiganes. Leur appartenance ethnique est en fait bien plus souvent invoquée que ne l'est leur profession. D'ailleurs, les ensembles folkloriques professionnels — dont les éventuels musiciens Tsiganes sont dirigés et encadrés par des Roumains — restent à l'abri de ces accusations. Ce n'est donc 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 n'en a pas.

La logique folklorique dépend étroitement d'un discours sur le « terroir », or cette notion ne fait pas sens pour les Tsiganes. Si on leur reconnaît parfois des « traditions » (*tradiții*) ou une « culture » (*cultură*) propres, il leur est difficile de revendiquer un *folclor*, au sens que les autres peuples de la région attribuent à cette notion. Les musiciens professionnels tsiganes sont donc dans une position contradictoire : ils jouent une musique « patrimoniale », mais sans partager l'hérédité de ses propriétaires « légitimes ».

Plusieurs stratégies sont alors possibles. L'une est le déguisement, qu'il s'agisse d'un travestissement vestimentaire (comme celui commenté précédemment, cf. fig 5.2) ou d'un discours affirmant qu'au fond, les musiciens sont « presque Roumains », installés là depuis longtemps, sans spécificité culturelle... Mais les *lăutari* insistent aussi parfois, à l'inverse, sur leur spécificité ethnique. Celle-ci leur conférerait une maîtrise de la musique, supérieure à celle des *Gaje*. Ces *Gaje* eux-mêmes ne prétendent pas le contraire, puisque

²⁰De 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.)

ce sont presque toujours des musiciens tziganes qu'ils embauchent pour leurs fêtes. Cette efficacité émotionnelle supérieure repose alors aussi bien sur leur statut d'étrangers, que sur leur ruse et leurs tactiques d'insinuation légendaires (voir chapitre 4).

5.4.5 Groupes et solistes

Une autre propriété du *folclor* est qu'il est collectif et anonyme. Ceux qui le jouent n'en sont que des interprètes ou tout au plus des « collecteurs » (*culegători*). Dans cette conception un peu particulière de la tradition, la création individuelle est discréditée d'emblée. Un jeune flûtiste d'Olteni (district de Teleorman) m'expliquait cela de la manière suivante :

Tu vois, cette horă, c'est moi qui l'ai faite. Un jour, j'étais là dans le jardin et la mélodie m'est venue dans la tête. Mais quand je la joue sur scène, il faut que je dise que je l'ai recueillie [ou litt., « cueillie » : cules-o]. Si je dis que c'est moi qui l'ai faite, ça ne va pas. Ils disent [alors] que ce n'est pas traditionnel.

GELU VOICU^P

N. ANDRIESCU exposait la même contrainte (voir sec. 5.4.2 page 141). Le style *rromano* suppose en revanche un jeu individuel voire individualiste.

Pour expliquer ce qu'est à leurs yeux la musique « tzigane », les Prăjiniens donnent comme exemples des *tarafuri* ou des *orchestre* mais jamais une fanfare ni aucun autre ensemble de grandes dimensions²¹. Zece Prăjini est pourtant avant tout un village de fanfares.

[Nous sommes à Roman, au studio d'enregistrement de Doru Ciobanu]

VICTOR : *Ce qu'on joue à Zece Prăjini, c'est de la musique tzigane ?*

DORU : *Nnon ... ce n'est pas de la musique tzigane ...*

COSTICĂ : *Non, ça n'en est pas.*

²¹Les *tarafuri* sont de petits ensembles, comportant généralement entre trois et cinq musiciens. À Zece Prăjini, on emploie le mot pour des formations sans synthétiseur (autrement ce serait une *orchestră*) et comportant souvent un violon et/ou un cymbalum. Les *tarafuri* ont disparu de la région dans la première moitié du XX^e siècle, à mesure que les aérophones s'imposaient sur les violons. Ils sont en revanche typiques de la *muzică lăutărească* bucarestoise.

D. : *Eux, ils aiment la musique tsigane mais ils... Bon, ils jouent eux aussi à leur manière, comme ils apprennent là-bas...*

C. : *Chez nous, ça a toujours été un village de fanfares et pour nous, la musique, ça a été la musique de fanfare. Les orchestre ne nous ont pas trop attirés. Chez nous la fanfare...*

D. : *Depuis qu'ils sont petits, si les enfants entendent la fanfare, depuis qu'ils naissent et jusqu'à ce qu'ils meurent. Ça domine tous les jours, comme on dit...*

*Doru, Costică*⁹

Pourquoi les fanfares se prêteraient-elles moins à la « musique tsigane » que ces petits ensembles que sont les *tarafuri* (en Olténie) et les *orchestre* (en Moldavie) ? Une première réponse est qu'elles nécessitent la coordination d'une dizaine de musiciens, contre quatre ou cinq pour une *orchestră*. Il leur est donc plus difficile d'atteindre la complexité mélodique et harmonique caractéristique du style *rromano*. Mais il y a également une autre raison, liée au type de rapports entre les musiciens et l'ensemble.

Les *orchestre* sont des groupes restreints — entre trois et cinq *lăutari* — et s'organisent autour d'un « soliste » (*solist*), que les autres accompagnent. Ce sont ces *solişti* qui donnent à l'ensemble son nom et son identité, les autres musiciens restant dans une interchangeabilité plus ou moins obscure. Les fanfares quant à elles comptent au moins six musiciens (une dizaine le plus souvent) et surtout, aucun des instruments n'y est considéré comme plus *solist* que les autres. Si elles portent parfois le nom de leur chef, c'est surtout parce que ce dernier en est le représentant et négocie, par exemple, les contrats. Étant en principe plus vieux et plus expérimenté, on peut lui attribuer l'arrangement des pièces mais son jeu proprement dit n'est pas plus important que celui des autres. D'ailleurs, on peut tout aussi bien désigner les fanfares par le nom du village d'où proviennent les musiciens, ou encore — plus récemment — par un substantif quelconque²². Cela n'aurait pas de sens pour une *orchestră*.

Entre les *fanfare* et les *orchestre*, la distinction n'est donc pas uniquement organologique. Les premières sont perçues comme des ensembles jouant collectivement, alors que les secondes permettent et supposent l'existence de « solistes » individuels, par rapport auxquels les autres musiciens ne sont

²² *Ciocârlia* : « l'alouette », *Şavale* : « les garçons », *Dracula*, etc.

que des accompagnateurs. Les fanfares sont donc plus proches de l'« esprit » du *folclor* que de celui de la *lăutărie*. De la même manière, nous avons vu que lorsque *Doru Ciobanu* veut vendre les jeunes Lalaru aux *Gaje*, il les affuble d'un « uniforme » folklorique mais également, d'un nom de groupe : « *Formația Juniorii* » (lit. : « la Formation Les Juniors »). À l'inverse, pour leur cassette de style *rromano*, les mêmes musiciens redeviennent les « Juniors Lalaru » (*Juniorii Lalaru*), individus distincts, qui réunissent leurs personnalités le temps d'une cassette (ci-dessus, sec. 5.4.3 page 143).

Ceci étant, *gajicanes* et *rromanes* peuvent aussi être employés pour décrire le jeu d'un musicien de fanfare. Le premier signifie en général qu'il joue faux, hors du rythme ou avec une simplicité navrante. Le second implique qu'il ne fait pas d'erreurs, que son jeu est « propre » et surtout, qu'il se démarque de celui des autres. Dans la masse sonore des cuivres et clarinettes poussés à plein régime, un musicien seul parvient à se faire remarquer par une variation hors du commun. C'est une « ruse » (*șmecherie*) ou une « malice » (*ciorănie*) : le virtuose joue la même pièce que les autres mais, à partir des mêmes matériaux, il parvient à un résultat plus élaboré.

VICTOR : *Mais c'est quoi, les ciorăanii ?*

COSTICĂ : *Ruses [șmecherii], raffinement [dichiseală], persévérance [tenacitate]. Une sorte de technique, tu sais ?*

V. : *Mais c'est une technique plutôt individuelle, la ciorănie, ou est-ce que tu peut la faire... Est-ce que tu peut dire d'un arrangement, pour un ensemble, que c'est une ciorănie ?*

C. : *Moi, je crois que c'est surtout individuel. Parce qu'il y en a beaucoup qui aimeraient faire [des ciorăanii] mais si leur tête ne débite pas ce qu'il faut... Ceux qui sont plus ciorani, qui débitent de là [montre sa tête], ils compliquent comme ça, il la font plus...*

COSTICĂ^r

Dans une fanfare, la « malice » est double car, en se démarquant des autres musiciens, le *cioran* dépasse les manières habituelles de faire mais transgresse également le principe même du jeu en fanfare. Il faut être un peu « voleur » (autre sens de *cioran* ou *șmecher*) pour briller à titre individuel, alors qu'on est là pour jouer « ensemble ». Le style *rromano* suppose de telles individualités qui « dépassent », contrairement au *folclor* et au jeu *gajicano*. Par son mode d'organisation, l'*orchestra* s'y prête donc mieux que

la fanfare. Pour le reste, dans les deux ensembles, le style *rromano* implique que les musiciens jouent de manière « propre » — donc coordonnée — avec toutefois la lenteur suffisante pour permettre aux auditeurs d’apprécier leurs variations et traits de génie individuels.

Le tableau de la fig. 5.4 page ci-contre résume la série d’oppositions dans laquelle s’insèrent *gajicanes* et *rromanes*.

<i>gajicanes</i>	<i>rromanes</i>
mauvais goût	bon goût
rapide, énergique	lent, calme
brouillon	propre, précis
droit, simple	enchevêtré, embrouillé, compliqué
<i>folclor</i>	<i>lăutărie</i>
collectif	individuel
spontané, naturel	pervers, corrompu

FIG. 5.4 – Deux façons de jouer (schéma)

Rien n’indique qu’un couple d’opposition soit plus important que les autres. Ceux sont plutôt deux ensembles de valeurs qui s’opposent, et l’identité ethnique n’en est qu’une facette parmi d’autres. C’est ainsi que les termes la désignant peuvent apparaître et disparaître au fil de la discussion avec une facilité parfois déconcertante.

Leur emploi trouve toutefois sa logique dans la rencontre de plusieurs discours, répandus en Roumanie. L’un affirme que les Tsiganes ont un talent héréditaire pour la musique. Un autre soutient que seuls des « autochtones » peuvent comprendre et jouer le *folclor* roumain de manière légitime. Par ailleurs, les Tsiganes sont paresseux, couards, chétifs (etc.) tandis que les Roumains sont fiers, forts, travailleurs (etc.). . . Enfin, un dernier stéréotype attribue aux *Rroma* un penchant — inné lui aussi — pour la perversité. Les Prăjiniens ne cherchent pas à contredire ces clichés et n’en proposent pas vraiment d’autres non plus. Ils se contentent de les recombinaisonner à leur avantage. Pour cela, la réévaluation de la perversité est déterminante : d’immoraux et condamnables, les contournements, ruses, malices, égoïsmes et autres fantaisies individuelles, deviennent des sources de raffinement et de délectation.

Notes

^aȘi depinde și de melodie. Are linia... linia melodică... (...) De exemplu [fredonne hai Catrină...] cum s-o faci pe țigănește? Nu poți. Nu poți dacă e în așa fel. Sunt și melodiile diferite.

^bSă-mi cânte asta la nuntă? Cred că plec. Că deja știu unde se cântă (...) Nu mă arde aicea [la inimă]. Păi? Cum să mă ardă asta? Când eu am cântat și juca Românii de ieșea praf!

^cPe când dacă ar fii să fie o nuntă la noi, sau o cumătrie, să fie o petrecere, și să-ncepi să cânti Mitraliera, spun țiganii: «păi ce faci măi omule, ai înnebunit, o iei razna? Mă iei în răs? Eu sunt Român? Mitraliera keres man? Ker-mange i dili rromani, de dor și de foc și de jale... și de foame, dacă se poate.

^dMulți văd și puțini cunosc. Sunt țigani care e la fel ca un român, care nu-și dă seama. Nu toți. Țiganii, 60% își dă seama la muzică, și Românii 7%, 8%. Și asta-i toată șmecheria.

^ePăi hai să-ți dau un exemplu. Păi dacă eu cântam mai copilărește, de o calitate mai proastă, cu mai puțin interes, și așa... Simți... Simți în publicul dansator. Se vede că întorc capul la tine, se uită: «băi, ăsta glumește? Nu...». Simți, mai ales... Nu simți la Români. Da. La Români nu simți, asta ți-o spun. Se întâmplă ca și din Români, să fie o parte care... Uite, de exemplu la Dagăța, cunosc câteva persoane care — cum să-ți spun eu... Când îi văd că dansează, îmi face plăcere să cânt. Au un ritm și o bătaie de picior în mișcare, care îți face plăcere să le cânti. Nu simți nici un fel de oboseală. Îți face plăcere să le cânti, că vezi că ei dansează bine. Ei, pe când la țigani, dacă eu aș cânta așa... cum să-ți spun eu, la... ce mi-ar cădea la deget, numai de faptul ca să cânt, să treacă timpul, să-mi termin misiunea care o am. Dacă aș face o muzică de proastă calitate, se întorc repede și numai vezi că încep semnele printre ei: «*uarta băi, nișto na janel. Diches so cherel*... De ce mai pune mâna pe saxofon ca să cânte? ».

^fCă pe mine — eu ca țigan — nu mă-ncălzește hora, când aud [fredonne] asta-i bună pentru Români, pentru gajii. Ei joacă în felul lor dar... noi nu ne... pe noi nu ne satisface numai-decât să ne zbânțâim. Noi vrem să fim satisfăcuți sufletește când ascultăm muzica. Noi ascultăm cu inima nu cu picioarele. Cu piciorul te manif — se manifestă ăștia care le place. Fiecare simte muzica în felul lui. De exemplu, când fac hora și ăștia joacă, ăla o simte în felul lui. Aude hora și joacă [accentuează termenul]. Eh, pentru mine, eu vreau să aud hora și să stau liniștit și s-ascult. Și da—dacă nu-i melodică, nu — nu-i ceea ce ne trebuie nouă, n-avem satisfacție. Dar când auzi una așa, cum am făcut la nuntă hora aceea [fredonne] — dacă cânti la Români, spune: «Ts! Băi, asta-i... ce cântați măi, ca la mort? ». Noi ascultăm cu inima nu cu picioarele. Asta ar fii ma... asta ar fii diferența dintre noi ăștia care cântăm. Atâta timp cât cânt, eu știu—nu că-s mare muzician sau nu știu ce—văd viața mai mult în... Muzica o simt sufletește, n-o simt cu picioarele, să mă zbânțâi, să dansez. O simt din alte puncte de vedere.

N-ar fii... nu zic că ne... zic că vai de mine... îmi place și mie dar dacă aud o zbânțâieală din asta, o rusască, bine făcută, frumos executată, dichisită, aranjată, făcută, și aia-mi place. Atuncea mă mai zbânțâi și eu. Dar nu, «repede repede, hai mă să mă-nvârt să amețesc ». Mai ciorănește, mai ciorănește, mais șmecherește, așa mai rar.

^gHai să-ți dau eu o explicație. Între muzica care o ascultă țiganii și muzica care o ascultă românii... sau le place la țigani, nu-i mare diferență tată. Ritmurile sunt aceleași (?),

numai că țiganii știu mai bine ce-i aia muzică ca românii. Vor perfecțiune întruchipată. Vor mai bine făcut. Armonia să fie armonie, partea solistică partea solistică, [șoptește] când e lento lento, încet, [revine spre tonul lui normal] când e să explodeze explodeze. Muzică cu gust. Asta este. (...)

Ce, la Dagâța... la Dagâța când cânt sârbă, nu? Sârbă, joacă *sârbă* românii. În sat la mine când e o nuntă sau când vine ... nu tot *sârbă* cântă? Nu joacă tot sârbă? Poate aceeași *sârba*, dar făcută mai bine.

^h Dar Românii de exemplu, că este o trompetă și – mă refer la fanfară sau la orchestră. La orchestră, dacă ai pus niște tobe și ritmuri ca lumea și ai făcut o sârbă, e bună domle, joacă. Deci nu-și dau seama ca ăștia 70% [de Țigani care cunosc muzica]. Nu-și dă seama. Adică, dacă e ritmul bun, și un solist cu cuvinte acolo, și fie horă, fie sârbă, fie bătută, ce este ...

ⁱ Deci un sat întreg — mergeam și venea 80 de perechi la nuntă, și noi încercam să cântăm cum cânta Tuta la Corici. Încercam ce este bun, de calitate, pentru nuntă și cum se cântă la fanfară. Și ăia, toți 80 de perechi de la un sat care era, când o dădeam mai repede și pe hurluială și pe asta, « așa domle! nu cântați pe note! » zice. Ce înseamnă asta Victor? Înseamnă că nu cunoaște la muzică. Mulți văd, puțini cunosc. Asta-i tată! Nu știe ce-i aia muzică.

(...)

Sau a cântat Tuta o nuntă în Mănăstire și când am fost eu cu Măguț, eu cu trompeta : « Nimic domle! A fost — eu știu, nu mai cântă domle! Nici Borona nici ... Băi dar a cântat Șulou acela și cu Măguț! Băi, ne-o spart! » Și noi am cântat cum o dat Dumnezeu. Muream de frică să nu ne bată! În 91 când era. S-a dus Tuta cu ăștia, cu Motor, cu 3-4 microfoane, 2 saxofoniști, 2 orgi ... « Domle, o cântat [rău]. Și-o bătut joc de noi domle. » Și când am fost eu, cu unul de aicea cu orga, aveam — în loc de microfon, interfon aveam. Le-am cântat toată noaptea. Am cântat, și m-am dus oleacă printre mese, am anunțat câți bani au dat, și n-am dormit nici unul, nu ne-am îmbătat, ... « Domle, au cântat de-au spart lumea domle! » Ei vezi? Aicea este chestia, Victor. Multe cazuri vezi așa. cel mai scurt : nu-și dă seama, nu știe ce-i.

^j Dar el dacă ar știi ei ce cântăm noi când — când îi luăm noi în răs! Când ne enervăm la...

[Românii :] « băi faceți asta »

[Lăutarii :] « da ».

Când o începem tată! Dacă ar știi ei ce facem noi acolo, nici n-ar — n-ar mai mișca piciorul. Ar sta și ar spune : « băi, ce-s cu ăștia? Au înnebunit? Adă benzina să le dăm foc! » Dar de unde?! Culmea culmei știi careé — și chiar dacă muncesc mai mult atunci, suflu mai mult — îmi face plăcere că cânt prost și-i văd pe proști cum joacă. Unu într-un ton, unu ține ... armonia ține unde vrea, eu fac ce-mi debitează dribla asta proastă pe care o am, fiecare face ce vrea. Și când vedem că proștii reacționează bine, că : « bravo băieți! »

[Noi :] « Hai, dăm bătaie băieți! Hai, continuați cu nebunia, hai! »

[Spre Români :] « Băi, vă place? »

[Ei :] « Da. »

[Noi :] « E, jucați (...) jucați până crăpați dracului să vă ieie naiba de ... » [rires dans

l'audience].

^kC. : Țigani! Spune că fac – asta-i muzică țigănească? Dacă asta-i muzică țigănească, eu îmi tai capul cu drujba. Mi-l retez singur, fără să simt durerea. Asta-i muzică lăutărească țigănească? Asta-i mizerie.

V. : Dar oare de ce zic oamenii că-i muzică țigănească? Că mulți zic că-i muzică țigănească.

C. : Dar cine zic? Proștii. Care n-au de-a face cu muzica. Dar dacă zice un dobitoc, un tâmpit, dintr-un sat, un român prost care prășește și mulge oile [rires dans l'audience, pendant toute la diatribe] : « Băi, ăștia-s țigani, fac muzică țigănească ». De unde să știe ăla ce-i muzica aia țigănească. Ce știe ăla? Ăla știe să mulgă oile, să cosască, să prășască, să taie lemne, da ce? El e străin de muzică. Ce știe ăla ce-i muzică? Întrebă-mă pe mine ce-i aia muzică țigănească. Da. Cine făcea muzică lăutărească țigănească : Dona Dumitru Siminică, Gabi Luncă, Romica Puceanu, Fărâmiță Lambru, ... Muzica de altă dată, care se purta cu gust, cu ... știau ce cântă

^lNu trebuie să le cânti prea bine că dup-aia se nvață cu muzica și nu-ți mai dau pace.

^m Trebuie să găsească un motiv adică ca să spuie, să explice de ce-i prost : « Băi, seamănă cu bunică-su » sau « Așa a fost și taică-su » (...) Sau dacă tata e mai prost lăutar și copilul e mai bun, trebuie să găsească un motiv să spuie : « Băi stai bă că e nepotul lui Cutare, acela a fost o leacă mai deștept nu ... taică-su e mai prost lăutar dar el s-a — zice : — s-a aruncat pe bunică-su că era mai bun'. » Doar știi acum [râde]. Existe un un motiv întemeiat ca să spui de ce-i prost sau de ce-i bun sau de ce-i rău sau de ce ... Trebuie să găsești o explicație să spui de ce – de ce cântă așa sau de ce se manifestă așa, de ce are un comportament așa.

ⁿUite, vezi? Cine-i țigan și cine nu e! Imediat se schimbă!

^oV : Spuneți că asta, pe timpul lui Ceaușescu nu dădea voie la un glisando, cum ați făcut acum.

A : Da, păi dacă mergeam la concurs, să prezint o piesă — bine că și atunci se cereau piese tot așa, adică să fie specific, să fie a tale proprii, din zona ta de-acolo, dar dacă nu aveai și nu aveai, interpretai din astealalte așa care mai ... circulau. Tot din zonă, de-a lui Costică Lupu, de-a lui Farcaș, de-a lui ... Și dacă mai făceam o piesă [din asta], dacă mai făceam o chestie din asta [un glisando], mă depuncta acolo că « e țigănie, nu-i românesc. Fără lăutărie! » Pe undeva, atunci lăutăria nu prea trebuia să ... elemente de lăutărie, floricele din astea, scheme așa ... Să fie curat, românesc, țărănească (...)

Să fii fost cât mai simplu, nu așa întortocheat, nu așa o melodie densă și de virtuositate din astea nu așa ... Mai aerisite cumva spus, adică mai simple. Simple că « așa se cânta ». Tot veneam înapoi, înapoi la origine. Cât mai simplu, cum se cânta, fără ... mordenți fără apogiaturi sau ... din astea care să aducă a lăutărie. Ei ziceau « țigănesc » dar el era lăutărie că doar ... Și astea ajungeau la inimă, la suflet, gâdilai pe om. Așa, când îi cântai o piesă, așa, simplă, aproape toate piesele cu care mergeam la concurs la din astea, nu erau cântate la nuntă de loc. Nu erau gustate, nu erau ...

V. : La nuntă se gustau alea mai complexe.

C : Da sigur că da. Mai așa, cântate mai cu patos, mai cu floricele mai cu ...

^pPăi ca exemplu, hora asta eu am făcut-o. Stăteam așa într-o zi în grădină și mi-a venit melodia în cap. Dar când o cânt pe scenă, trebuie să spun c-am cules-o. Nu trebuie să zic

că eu am făcut-o. Că atunci ei zic că nu e tradițional.

^a[Entretien transcrit par Speranța Rădulescu]

V. : la Zece Prăjini, ce se cânt-acolo e muzică țigănească ?

D.C. : Nnnnnu... nu iese muzică țigănească...

C. : Nu iese.

D.C. : Lor le place muzica țigănească, da'iei... Bine, cântă șiiei în felu' lor, cum se formează-acolo...

C. : La noi o fost sat di fanfara, și noi, muzica pentru noi a fost muzica di fanfară, nu ni-a interesat orchestrele. Fanfara la noi...

D.C. : Tot copilu' dacă iel aude fanfară, de când se nasc și până mor, fanfara-i pintruiei. Domină în fiecare zi, cum se zice...

^rV. : Dar ce-s ciorăniile ?

C. : Șmecherii, dichiseală, tenacitate. Un fel de tehnică, știi ?

V. : Dar e o tehnică mai mult individuală, ciorănia, sau poți să faci... poți să spui despre un aranjament de ansamblu că e o ciorănie ?

C. : Eu cred că e mai mult individual. Adică mulți ar vrea să facă dar dacă nu debitează dribla [capul] nu fac. Care-i mai cioran, care debitează aici [arată capul] întortochează așa, mai face mai...

Deuxième partie

L'objet de l'échange

« Un *lăutar* doit savoir jouer de tout » (*lăutarul trebuie să știe să cânte de toate*). Dans le village, cette phrase a valeur de maxime²³. 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 l'été 2003, les principales sources d'inspiration étaient les *manele* et les chansons folkloriques (pour les *Gaje*). En 2004, les premières entament un léger déclin tandis que les secondes reviennent au devant de la scène. Les *dilea fanfaritike* — mélodies « fanfaresques », que les *orchestre* jouent cependant tout autant que les *fanfare* — restent quant à elles bien présentes, et si les marches et polkas tombent lentement en désuétude, on continue à trouver (« sortir » — *a scoate* — disent les musiciens) des *hore* et *sârbe* dans un style digne des kiosques à musique du début du XX^e siècle. Il faut que chacun y trouve son compte et 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 forme²⁴. 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 désintéret pour la qualité musicale. La qualité découle du travail, de la maîtrise et de l'attention, et prend toujours la forme d'une *melodie*, ou bien d'une suite de *melodii*, enchaînées les unes aux autres. Toutes n'ont pas 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* constituant le répertoire d'un musicien. Pour un *lăutar*, une question comme « combien de *melodii* connaissez-vous ? » n'a pas vraiment de réponse. Personne ne la pose

²³ Ailleurs en Roumanie aussi. Les *lăutari* de Baia Mare disaient simplement à B. LORTAT-JACOB (1995) qu'ils savaient « tout jouer ».

²⁴ Le mot roumain *melodie* (pl. *melodii*) correspond à *dili* (pl. *dilea*) en tsigane. Tous deux peuvent être traduits par le mot français « mélodie ». Toutefois, j'utiliserai fréquemment « *melodie* » (en roumain donc), pour désigner spécifiquement ces entités qu'auditeurs et musiciens moldaves repèrent dans les performances musicales. J'espère ainsi préserver l'étrangeté de cette notion, sans doute aussi étrange en français qu'en roumain d'ailleurs.

d'ailleurs dans la région (ni les musiciens ni leurs commanditaires). Un bon *lăutar* doit savoir jouer « de tout » mais on ne tente pas de quantifier cette capacité. Il arrive toutefois que des auditeurs occidentaux, habitués à dénombrer et énumérer des « morceaux » de musique se demandent combien les *lăutari* sont capables d'en produire. Dans ce cas, les *lăutari* les plus rodés annoncent simplement un chiffre au hasard (je pus m'en rendre compte lorsque je servis de traducteur pour des interviews de la Fanfare Ciocărlia). C'est que les mélodies 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 au statut de « mélodie » à part entière. C'est sur cette ambiguïté et ses conséquences que porteront les chapitres de cette partie.

Considérées isolément, les notions de « répertoire », « style » ou « performance » sont également inaptes à décrire le fonds de commerce des *lăutari*. Un « répertoire » implique l'existence silencieuse d'un ensemble d'items clairement définis, dénombrables et actualisables individuellement. C'est bien sur ce principe que les convives commandent aux musiciens des mélodies particulières et que ces derniers les leur servent. C'est également ainsi que l'emballage d'un disque ou d'une cassette stipule un nom pour chacune des plages de l'enregistrement qu'il contient.

L'idée de « répertoire » n'inclut toutefois aucun principe d'évolution. Elle ne peut même en inclure car pour ranger, ordonner et définir ses items, ceux-ci doivent être tenus pour inertes. L'apparition, la disparition ou la transformation des *melodii* relèvent de mécanismes qui lui sont étrangers, et dont il ne peut que constater et recenser les effets.

Or inertes, les *melodii* jouées par les *lăutari* ne le sont justement pas. D'un été sur l'autre (et en fait 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. Le moment auquel ces variantes divergent suffisamment pour accéder au statut de *melodii* à part entière n'est clair pour personne. Ce qui est sûr, est que des *melodii* « nouvelles » (*noi*) peuvent apparaître, sans que personne ne les « invente » (*inventează*) ni ne les « crée » (*crează*). C'est en fait la frontière entre composition et interprétation qui est floue, les musiciens pouvant recourir aux deux notions pour décrire une même réalité (dans

des contextes discursifs différents).

L'un des termes qui préserve le mieux cette ambiguïté (et il est fréquemment employé) est « sortir » (*a scoate*). Un musicien peut dire d'une mélodie qu'il joue : « c'est moi qui l'ai sortie » (*eu am scos-o*), la présentant ainsi, à la fois comme un objet préexistant (qu'on peut « sortir ») et comme une nouveauté, puisqu'auparavant, cet « objet » était enfoui, caché ou enfermé, et qu'il n'est apparu au grand jour que parce que le musicien l'y a « sorti ».

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 musicale n'est pas toujours flagrante. Les musiciens qui « sortent » des *melodii* expliquent que leur procédé de création est, en essence, une recombinaison de matériaux mélodiques préexistants. C'est d'ailleurs, nous le verrons, l'un des aspects de la *ciorănie* musicale : faire des airs « nouveaux », que les autres ne jouent pas (encore), en piochant des motifs dans ceux qui existent déjà. De la même manière on pourra ajouter une variante à un morceau préexistant, par fantaisie, pour le plaisir, ou pour combler un trou de mémoire ou une incapacité technique. Le « faire » (*a face*) des musiciens n'est donc 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. Cela est trivial mais une accoutumance aux conditions d'existence de la musique écrite (qui s'« interprète » dans la performance mais ne s'y « fait » pas) risquerait d'occulter une question importante : 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 ?

« Chacun joue dans son style » (*fiecare cântă în stilul lui*), commentent les musiciens, avec le même degré d'évidence que lorsqu'ils affirment qu'« un *lăutar* doit savoir jouer de tout ». Aucun musicien ne joue tout à fait comme un autre. Il joue « de tout » mais aussi « comme il a appris » (*cum a învățat*) et « comme son esprit [ou intelligence] le mène » (*cum îl duce mintea*). Pour les connaisseurs, le « répertoire » des *lăutari* moldaves se dissout en « styles » régionaux, locaux, villageois et, en fin de compte, individuels. Oscillant entre reproduction et fabrication, la « performance » musicale est consubstantielle de cet ensemble. Entre les configurations sonores, concrètes et éphémères, auxquelles les musiciens donnent naissance à chaque fois qu'ils jouent, et les structures les plus stables et récurrentes de la musique locale, la transition

est continue. Style, performance et répertoire apparaissent alors comme trois aspects, au fond indissociables, de ce produit sonore et idéal que les *lăutari* proposent à la vente.

C'est cet ensemble que je tenterai d'analyser. L'objectif est d'en comprendre le principe de « fonctionnement », c'est à dire la manière dont les musiciens manipulent la musique qu'ils entendent ailleurs pour en faire la musique qu'eux-mêmes jouent. La *ciorănie* / *șmecherie* apparaît parfois dans ces manipulations et se fige, parfois aussi, dans leurs résultats. On peut ainsi jouer « de manière rusée, comme un voleur, etc. » (*șmecherește, ciorănește, etc.*) et certaines portions particulières de la performance peuvent être relevées comme des *ciorăni* / *șmecherii* par les commentateurs. Le premier chapitre de cette section illustre, à travers plusieurs exemples, la variabilité des mélodies et leurs parentés croisées ; il montre également ce qu'auditeurs et musiciens en pensent (ou n'en pensent pas). Le chapitre suivant présente quelques mélodies, particulièrement stables, afin de comprendre les raisons de cette stabilité et par contre-coup, celles de la malléabilité du reste du répertoire. Il y sera notamment question de la possibilité d'une « erreur d'interprétation » (jouer la mauvaise mélodie, ne pas en respecter le « modèle », etc.). Le troisième chapitre est une tentative d'analyse formelle des unités de la performance musicale. Le quatrième s'inscrit dans le prolongement du précédent, en se concentrant sur la définition de la « mélodie » (*melodie*).

Après quoi, les chapitres de la partie suivante, quitteront la description de la musique au sens strict, pour tenter de comprendre les styles individuels des *lăutari*, leur manières d'apprendre la musique et les principes de leur interaction dans la fabrication de ces objets éphémères mais efficaces.

Chapitre 6

Apories

6.1 Définir les mélodies

Melodia peut désigner une section de fanfare ou d'*orchestră* (la constitution de ces ensembles a été décrite sec. 3.1 page 53). Selon le contexte, le même terme peut aussi référer à ce que cette section joue : des *melodii*. Dans la région, ce sens du mot « *melodie* » recouvre une portion de ligne mélodique, ni trop brève ni trop longue, qui se comporte de façon plus ou moins autonome et qu'on peut entendre dans différents contextes. Les *melodii* sont jouées soit isolément soit en suites. Dans le second cas, les auditeurs n'ont, en général, aucun mal à découper la performance en *melodii* individuelles. Il leur suffit pour cela de reconnaître la forme générale d'une mélodie : c'est la plus grosse unité à être répétée durant la performance. Plus précisément, c'est : (1°) la plus grosse unité de répétition à être (2°) constituée de plusieurs parties distinctes, elles aussi répétées, avec parfois, (3°) pour ces dernières, des cadences alternées en « questions-réponses ».

La plupart du temps, ces critères syntagmatiques simples peuvent être appliqués sans ambiguïté pour distinguer les unes des autres plusieurs *melodii* enchaînées. Il faudra cependant y revenir plus en détail car certains cas sont plus délicats à trancher. Dès que plusieurs de leurs parties commencent à varier d'une répétition à l'autre, il n'est plus certain que ce qu'on entend soit toujours « la même mélodie ». Mais dans l'ensemble, la reconnaissance d'une portion de performance comme « *melodie* » est un processus aux résultats relativement consensuels et prévisibles.

Le problème est toutefois que, telles qu'en parlent les auditeurs, ces *me-*

lodzi ne sont pas de simples portions de performance. Ce sont également — et surtout — des unités relativement stables et identifiables à travers leurs transformations :

- plusieurs musiciens peuvent ainsi jouer « la même *melodie* » (*aceasi melodie*), ensemble mais aussi dans des performances différentes ;
- une *melodie* peut être apprise et oubliée ;
- 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 (dernièrement, à travers le monde), et une fanfare de Zece Prăjini jouer, par exemple, « la même *melodie* » qu'une fanfare de Macédoine ;
- les *melodii* peuvent subir des modifications sans changer d'identité ; ces modifications peuvent affecter le détail de la ligne mélodique mais également sa structure d'ensemble (tronquer ou ajouter des parties, en substituer certaines pour d'autres, modifier le mètre, etc.)
- des *melodii* jugées « nouvelles » apparaissent fréquemment (à raison de deux ou trois par mois).

Le découpage syntagmatique ne suffit donc pas à définir les *melodii*. Celle-ci sont aussi, en principe, des unités relativement stables, capables de voyager entre les genres, les musiciens, les ensembles, tout en maintenant 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 en principe aucun mal à émettre de tels jugements de distinction. Mais cette fois, ils ne sont plus nécessairement d'accord les uns avec les autres.

Leurs jugements sont en partie déterminés par la connaissance préalable qu'ils ont du répertoire. Ce qui est une mélodie nouvelle 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 identités mélodiques. 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 ainsi 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 (« joue-moi une *manea* », « fais-moi une *sârbă* comme tu sais les faire [ou :] comme on les fait chez nous », etc.), comme si l'identité des mélodies était moins importante que leur genre ou le style de la performance.

Les *melodii* sont des entités à la fois nécessaires, mouvantes et ambiguës. Ce chapitre en présente quelques exemples. L'accent sera mis sur leur malléabilité, et sur les questions que celle-ci soulève, en préalable à toute tentative d'analyse. Ces exemples nous amèneront à formuler des hypothèses de travail, qui orienteront la perspective adoptée dans les autres chapitres de cette partie.

Note : La méthode et les conventions que j'ai suivies pour établir les transcriptions musicales sont présentées en annexe (B page 493). Il faut peut-être attirer l'attention sur l'une de ces dernières : les premières parties figurant sur les transcriptions ou sur les exemples interactifs (repérées dans ce cas par la lettre A), ne sont pas toujours celles que l'on entend en premier sur l'enregistrement. Les musiciens commencent parfois leur performance par une *riturnelă*, sorte de « partie-appendice » dont ils expliquent qu'elle ne fait pas partie de la « mélodie proprement dite », bien qu'elle occupe le même espace que n'importe quelle autre partie. La nature et le statut de ces *riturnele* seront présentés sec. 9 mais pour permettre la comparaison des mélodies, il fallait en tenir compte d'emblée. Lorsqu'elles apparaissent au début de la performance, je ne les ai donc pas transcrites. J'ai en revanche noté normalement leurs occurrences suivantes. Ainsi, lorsqu'une pièce est notée « A-B-C », « A » est ce que les musiciens considèrent comme étant la première partie de la *melodie*, même s'ils en jouent une autre pour l'introduire.

En outre, j'ai toujours exclu de la transcription les quelques notes initiales, par lesquelles les meneurs indiquent aux autres musiciens le rythme,

le tempo et la tonalité de la performance.

6.2 Doutes

6.2.1 Nommées ?

La plupart des mélodies jouées dans la région ne reçoivent jamais aucun nom. Au point que les autres, qui portent des noms stables et consensuels, font figure d'exceptions (j'y viendrai au chapitre 7). Lorsqu'il faut nommer ces pièces d'usage courant (pour un enregistrement par exemple), le nom qu'on leur donne paraît un peu aléatoire et se laisse, en tout cas, vite oublié.

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 pour ainsi dire jamais. Les doublons sont d'ailleurs nombreux, sans que personne ne s'en inquiète. Ainsi, 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 différentes 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 d'entre elles 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*).

Pour désigner un air, on peut le fredonner. On peut aussi citer (le cas échéant) les textes qui lui sont rattachés. Le lien entre texte et mélodie est cependant très lâche et à part quelques chansons particulièrement célèbres, le premier n'implique pas la forme de la seconde¹. Enfin on peut parler, par exemple, de « *Sârba lui Tărâță* », auquel cas, le savoir partagé par l'interlocuteur devrait lui permettre de la reconnaître parmi la vingtaine de *sârbe* que Florin Tărâță 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 Florin... De même, on parlera aussi de *Hora lui Nicu* parce qu'elle plaît à Nicu, de *Sârba de la Tarnița* parce qu'on la demande souvent à Tarnița, de *Rusasca lui Costică* parce que c'est par Costică qu'on

¹Voir à ce sujet S. RĂDULESCU (1990 : 70). Par ailleurs, les textes eux-mêmes se laissent en général recomposer avec une certaine liberté. Lorsqu'un vers est tiré d'une chanson pour servir de nom à cette dernière, il ne l'identifie donc réellement (indiquant les autres vers et la mélodie), qu'en vertu d'un savoir partagé, local et éphémère.

l’a connue. Il faut évidemment connaître les goûts de Nicu, les habitudes des *Gaje* de Tarnița 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 mélodies².

6.2.2 Modulaires ?

Comme à l’entrée de la tente



FIG. 6.1 – Ca la Usa Cortului, index 13 sur *Fanfara Speranța vol. 2*

Sur le second album édité par la fanfare de Costică pour le marché local (*Fanfara Speranța vol. 2, 2001*), la dernière pièce (page 13) apparaît sous le titre *Ca la Ușa Cortului*. L’expression signifie, littéralement, « comme à l’entrée de la tente ». Elle fait référence à cette tente qu’on dresse parfois, dans le jardin ou directement dans la rue, pour servir à manger aux convives venus participer à une fête. Dans la tente sont les tables et les bancs pour se reposer ; dehors — à l’« entrée » — la musique et la danse. Cette façon de nommer la mélodie est plutôt inhabituelle. La plupart du temps, on désigne les pièces en précisant leur genre (*hora, sârba*, etc.) et en les attribuant à un individu ou à un village (*Hora lui Costache, Sârba de la Toflea...*). Dans cette liste plutôt homogène, « comme à l’entrée de la tente » fait figure d’exception.

²Pour faciliter la lecture, j’emploierai cependant un nom unique pour chaque mélodie, comme expliqué à la section B.2 page 497.

42

La mélodie est, elle aussi, exceptionnelle puisqu'elle exploite abondamment le registre grave de la clarinette (les deux premières parties y sont entièrement contenues), alors qu'habituellement, la clarinette de fanfare se déploie plutôt dans l'aigu. L'air est festif, destiné à faire danser. On entend en fait cet air aussi bien « à l'entrée de la tente » d'un mariage, que sous la tente érigée en vue d'un *hram* par exemple (ex. 42) ou bien en dehors de toute fête, dans un studio d'enregistrement et au delà, sur les cassétophones et auto-radios où l'enregistrement est reproduit... Ce nom particulier ne désigne donc peut-être pas tant une mélodie particulière, qu'une manière de faire : celle que les musiciens adoptent typiquement « à l'entrée de la tente », mais qu'ils n'ont aucun mal à reproduire ailleurs.

1

Lorsque je lui demandai ce qu'était *Ca la Uşa Cortului*, Costică me répondit par un bout de mélodie et un principe de construction (voir ex. 1) :

VICTOR : *C'est laquelle, « Ca la Uşa cortului » ?*

COSTICĂ : [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 bordel [zăpăceală] ! Pour embrouiller... pour que les gens soient... pour qu'ils voient la vie en rose, là bas, au mariage, quand ils dansent. Parce que de toute façon, les autres jours... Les autres jours, ils la voient juste en bleu.*

COSTICĂ^a

Ca la Uşa Cortului serait donc une bribe de mélodie, 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 déjà l'« embrouille », avant même qu'on ait commencé à jouer, car la mélodie que fredonne Costica n'est pas celle qui, à la page 13 de son disque, s'appelle *Ca la Uşa Cortului*. Elle paraît plus proche de celle qui figure à la page 4 du même disque, sous le titre *Bătută de la Suceava*.

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 Costica fredonne ressemble probablement plus à *Bătută de la Suceava* (n° 4) mais *Ca la Uşa Cortului* (n° 13) n'est pas très loin non plus... Présentées comme différents sur le disque, ces deux airs pourraient bien être deux variétés de la même « chose ». Deux « mitrailleuses » par exemple, éclats différents mais homogènes de « ce qui se

joue à l'entrée de la tente ».

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 « mélodies » 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* (voir ex. 1 et fig. 6.2 page suivante). 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 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.

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. 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 exemple 1, chaque lettre correspond à une séquence de quatre mesures, répétée en principe une fois (seule la séquence marquée B/A ne l'est pas). Mais 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 B. LORTAT-JACOB (1987 : 55)³. Je re-

³J'ai noté les modules presque identiques par la même lettre, et les ai considérés comme

The image displays a musical score for the piece "Bătuta de Dagâta" by Costică. The score is written for five parts, labeled A, B, C, D, and E, arranged vertically. Each part is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of continuous eighth-note patterns. Blue lines are drawn across the staves to indicate "domino" links, which are connections between the end of one part and the beginning of another. Specifically, blue lines connect the end of part A to the beginning of part B, and the end of part D to the beginning of part E. The parts are labeled with their respective letters in red or green at the beginning of each staff.

FIG. 6.2 – *Bătuta de Dagâta*, par la fanfare de Costică (ex. 1). En bleu : lien « en dominos » des deux premières parties.

The musical score is arranged in nine staves, each representing a different instrument or voice part. The parts are labeled as follows:

- F** (First staff, red label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- E** (Second staff, green label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- C** (Third staff, black label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes.
- B'** (Fourth staff, red label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- B''** (Fifth staff, green label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- C** (Sixth staff, black label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes.
- F** (Seventh staff, red label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- E** (Eighth staff, green label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- G** (Ninth staff, black label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes.
- D** (Tenth staff, red label): Treble clef, 2/4 time, key signature of two flats. It features a bass line with eighth and sixteenth notes.

Blue lines connect the staves, indicating a melodic line (F, E, B', B'') and a bass line (C, C, D). The music is written in treble and bass clefs.

FIG. 6.3 – *Bătuta de Dagâța*, par la fanfare de Costică (suite).

FIG. 6.4 – *Bătuta de Dagâța*, par la fanfare de Costică (suite et fin).

viendrai sur ce concept et ses implications (au chapitre 10) mais on peut d’ores et déjà constater que la performance de 1989 montre un principe de construction progressive, qui obéit à certaines règles 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 Dagâța*, 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], marqués en rouge, vert et noir), dont il occupe la troisième. Quatre modules apparaissent à la première position et deux à la seconde. 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 » (en bleu sur la transcription de la fig. 6.2 page 170)⁴.

Pour les musiciens de l’ensemble, la prévisibilité de la suite croît donc au fur et à mesure que la performance progresse de [1] vers [3] (puisque, inversement, le nombre de modules susceptibles d’apparaître à chaque position décroît). Par ailleurs, une fois le module de la position [1] entendu, le début du module suivant est pratiquement connu. Ces différences de probabilité se traduisent par des comportements d’une prudence variable.

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.

⁴Je reprends cette métaphore à B. LORTAT-JACOB (1987 : 242), qui l’emploie cependant dans un contexte et un sens différents.

Lorsqu'il joue dans une fanfare moldave — c'est à dire aussi fort que possible — 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 (le plus imprévisible) est ainsi 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. Ce mode de jeu sera détaillé au chapitre 14. En pratique, il atténue considérablement, pour l'auditeur, la différence entre le jeu « improvisé » (construit de proche en proche) et l'exécution de mélodies connues d'avance.

On remarquera 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.

Cette *Bătuta de Dagăta*, enregistrée lors d'un concert à Iași en 1989, s'accompagnait probablement d'une démonstration de danse et la fanfare prolongea alors son exécution (qui dura près de quatre minutes) selon les modalités décrites à l'instant. Le disque de 2001 fut en revanche enregistré en studio, et *Bătuta de la Suceava* dura alors un peu moins de deux minutes et demie. Elle comporta, cette fois, trois parties clairement identifiées (les trois

DVD-1**2 : 41****3 : 35**

premières de la performance de 1989), répétées à l'identique du début à la fin. Ces trois mêmes parties sont jouées à Iugani, sous le nom de *Prima*, pour les jeunes qui dansent sur une planche posée devant l'estrade des musiciens (cf. DVD-1, 2 : 41 et 3 : 35). On peut penser que si on leur en jouait une forme « ouverte » (à l'instar de *Bătuta de Dagâța*), personne n'y verrait d'inconvénient. D'ailleurs, on peut aussi la leur jouer « à un doigt », comme le démontre malicieusement Costel (DVD-1, 3 : 35).

Ces exemples soulèvent des questions quant à la nature et au mode d'existence des *melodii*. Dans *Bătuta de Dagâța*, personne ne sait si la fanfare en a joué une ou plusieurs ; sur son album de 2001, *Bătuta de la Suceava* et *Ca la Ușa Cortului* en sont deux, mais Costică les confond ; à Iugani, il y en a une, mais son détail n'intéresse personne... La volatilité des noms que porte cette (ou ces ?) mélodie(s) est tout aussi troublante. « Comme à l'entrée de la tente » peut, au besoin désigner une plage d'un disque mais c'est aussi — et peut-être avant tout — une classe regroupant un nombre indéfini de *bătute*, qui conviennent particulièrement bien aux *Gaje* qui dansent à l'entrée de la tente, qu'ils soient de Dagâța, de Suceava ou d'ailleurs. Une *melodie* de cette sorte semble à mi-chemin entre l'objet fini et le processus.

Rusasca lui Borona**15**

D'autres morceaux peuvent illustrer le même principe d'allongement. *Rusasca lui Borona* par exemple, qui figure sur un autre disque de la fanfare de Costică (ex. 15). Après avoir transcrit cette version (fig. 6.5(a) page ci-contre), je demandai à Jănică (alias Borona) de vérifier la transcription, en la lui faisant jouer par l'ordinateur. Très emballé par la précision chronométrique du synthétiseur logiciel, il me proposa de compléter la mélodie pour l'« améliorer » (*s-o îmbunătățești*). Nous rajoutâmes ainsi ensemble deux parties (fig. 6.5(b) page suivante).

Tout comme *Ca la Ușa Cortului*, la version originale de *Rusasca lui Borona* peut donc servir d'amorce à des ajouts ultérieurs. Elle n'est donc pas définie par la somme des parties qui la constituent. Serait-ce un motif particulier alors qui la caractérise ?

Je tentai plusieurs expériences de recombinaison de motifs, à partir de divers morceaux transcrits sur mon ordinateur. J'y reviendrai plus en détail mais l'une des remarques de Costică, à qui je demandais de juger quels hybrides pouvaient être « joués » (et lesquels ne pouvaient pas l'être), mérite



(a) Joué par la fanfare



(b) Ajouté par Borona en fredonnant

FIG. 6.5 – Rusasca lui Borona

d'être présentée d'emblée : « *Ca, c'est une rusască. Tu peux la couper, la massacrer, lui tirer dessus, elle continuera à bouger* »^b.

On comprend aisément que ce qui « bouge encore » est la *rusască* en tant que telle mais pas nécessairement la *rusască* « de Borona ». Qui s'en soucie cependant ? Dans le village, lorsque je parlais de « *Rusasca lui Borona* », mes interlocuteurs hésitaient ou bien ils pensaient parfois à une mélodie différente. Borona lui-même n'était pas en reste : lorsque je lui demandai, un an plus tard, de me rejouer « sa » *rusască*, il m'en joua une autre, que la fanfare avait également enregistrée mais cette fois sous le nom de *Rusasca lui Drosu*. Les morceaux de ce genre de musique se laissent aisément étiqueter mais la « logique » musicale et celle des étiquettes linguistiques semblent largement indépendantes.

6.2.3 Adaptables ?

Nous sommes avec Costică et Didic. Nous discutons d'une *sârba* que fanfares et *orchestre* jouent souvent en ce moment, sous deux formes différentes. Lorsque je lui avais demandé comment s'appelait cette mélodie, Didic m'avait répondu « *Sârba lui Didic* ». Dans l'entretien qui suit, j'essaye de savoir pourquoi (cet entretien est retranscrit, avec les passages fredonnés, p. 2 de l'ex. 2).

2

VICTOR : *Celle-là, tu m'as dit de l'appeler Sârba lui Didic. C'est toi qui me l'as dit. Pourquoi ?*

DIDIC : [La conversation passe en tsigane] *Elle me plaît.*

V. : *Et pourquoi elle te plaît ? Qu'est-ce qui te plaît ?*

D. : *La mélodie.*

COSTICA : *Mais en quoi elle te plaît, dis-le !*

LĂCRĂMIOARA : *Il n'y a rien de particulier...*

COSTICA : *Elle est mélodique, elle est belle, elle est plus... tsi-gane.* [La conversation revient en roumain]. *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... que ce soit plus... 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 ça ait une... que ce soit... visible, comme ça, en fanfare, comme son pas comme... visible... 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! Ca mar- 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. Et tu dois les... des malices [ciorăni], c'est ça qui fait la différence ou des ruses [șmecherii].

COSTICĂ, DIDIC, LĂCRĂMIOARA^c

Comment comprendre cette explication? Manifestement, parmi ceux présents dans la pièce (Didic, Costică, Mariana et Lăcrămioara), aucun n'a de réponse claire à ma question sur l'intérêt esthétique de la mélodie. Costică y répond cependant, de façon indirecte. Au lieu de parler de la mélodie elle-même (de son contour, son rythme, son harmonie, etc.), il entreprend de m'expliquer en quoi les variations de sa forme sont judicieuses.

L'*ifon* (voire « les *ifoane* ») dont parle Costică est (sont), en quelque sorte, une utopie, puisque sa fanfare ne compte aucun *ifonist*. 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 venant toujours d'ailleurs. Si l'on peut admettre que, telle que la joue la fanfare, la seconde partie se prêterait particulièrement bien à une exécution sur cet instrument, ni le timbre, ni les possibilités techniques de l'*ifon* ne suffisent donc à expliquer la transformation⁵. Par ailleurs, Costică ne dit rien de la troisième partie, clairement

⁵Pour un exemple de performance à l'*ifon*, voir la *horă* de l'ex. 46.

distincte dans les deux variantes.



FIG. 6.6 – Maricel, *ifonist* de Valea Mare, jouant (exceptionnellement) avec la fanfare de Costică.

Le sens de l'adaptation n'est pas certain : la pièce est-elle passée de l'*orchestra* à la fanfare ou l'inverse ? L'explication de Costică appuie la première hypothèse (« nous, avec la fanfare, on a fait autrement »). Mais lorsqu'il explique que l'*orchestra* ne peut de toute façon pas jouer la version de fanfare (« ça ne marche pas »), la seconde hypothèse devient, elle aussi, plausible.

Cette incertitude est renforcée par les noms que porte la mélodie. Je la connus d'abord sous sa version pour fanfare, comme « *Sârba lui Didic* ». Comme Didic joue du saxophone et du synthétiseur — instruments, avant tout, d'*orchestră* — je supposai qu'elle avait été adaptée de l'*orchestră* vers la fanfare. Il s'avéra cependant que la fanfare de Costică avait enregistré quelque temps auparavant la même pièce, pour un disque destiné au marché local, sous le nom cette fois de « *Sârba lui Foflează* » (CD *Fanfara Speranța vol. 3*, 2001). Or Foflează est un *ifonist* célèbre dans la région, ce qui laisserait cette fois supposer que c'est sous sa version de fanfare que le morceau apparut initialement. . .

D'ailleurs, les pistes sont encore plus compliquées. La seconde partie de la variante pour *orchestră* rappellera peut-être quelque-chose de familier au lecteur occidental : elle reprend en fait 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 orientale⁶, a connu de nombreuses variantes à travers le monde (y compris par les jazzmen, voir la page 3 de l'ex. 2). Difficile de dire à quel point la mélodie de Zece Prăjini découle de ce « modèle ». Dans le milieu rural moldave, on ne joue

⁶Le plus vieux enregistrement que j'en connaisse est un rouleau de cire, par « George Boulanger et son Orchestre », enregistré dans les années 20 et réédité sur le disque *Tziganes. Paris/Berlin/Budapest/1910-1935* (Frémeaux & Associés FA006 ; disque 1, page 14).

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 ligne, celle-ci étant répétée en entier ; la seconde partie de la *sârbă* ressemble à la seconde moitié de cette ligne ; 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 ». Mais cette mélodie reste, par essence, polymorphe : à Zece Prăjini, elle a deux formes, clairement différentes (puisque seule la première partie leur est commune), dont chacune peut être vue comme une variante de l'autre mais dont aucune ne représente, plus que l'autre, la mélodie « proprement dite ». Dans le monde — dont Zece Prăjini n'est certainement pas isolé — son identité se dilue davantage encore, jusqu'à n'être plus qu'une ombre, derrière les styles et la fantaisie des musiciens dans l'esprit desquels elle est, une fois, entrée.

C'est par cette multiplicité des formes que Costică répond à ma question sur l'intérêt esthétique de la mélodie. Elle est « belle », « mélodique », « tsigane » dit-il, mais le véritable argument semble être qu'elle est toujours bien taillée aux dimensions de l'ensemble qui la joue. Plus que le patron, ce sont semble-t-il les retouches qui comptent le plus.

6.2.4 Reprises ?

Comment une *bătuță*, par Tâgâdă, devint une *sârbă* par Didic

Premier épisode À l'été 2004, Tâgâdă — musicien de Vaslui, fameux dans la région — fut engagé par Vasile Gutman, 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 *bătuță*.

L'exemple 3 montre comment Didic « sortit » (*a scos*) une *sârbă* de la *bătuță* de Tâgâdă. À aucun moment, Didic ne prétend avoir « inventé » la *sârbă* qu'il joue : il l'a simplement « sortie » (*scoasă*) de la performance de son confrère. Il ne prétend pas non plus jouer la *bătuță* de ce dernier,

ce qui serait absurde puisque *sârbă* et *bătută* sont des genres très différents. Pourtant, c'est selon lui « la même mélodie mais en *sârbă* » (*e aceeași melodie dar eu o fac în sârbă*). Que joue donc Didic ?

C'est par une *horă* identique à la *bătută* de Tâgâdâ que Didic aborde la mélodie (ex. 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* (ex. 3, p. 2-6). Par ailleurs, Didic joue la *sârbă* un ton plus haut que la *horă*, en *la* (et non plus *sol*) mineur.

Entre la *sârbă* de Didic et la *bătută* de Tâgâdâ les points communs s'avèrent somme toute assez peu nombreux. Sur leurs trois parties, seules les premières (parties A) se ressemblent, et encore cette ressemblance se dilue-t-elle après les quatre premières mesures. Serait-ce en vertu de ces quatre mesures à peu près semblables que la *sârbă* de Didic et la *bătută* de Tâgâdâ sont « la même mélodie » (*aceiași melodie*) ?

Second épisode Au printemps 2005, l'exemple 3 s'arrêtait à la page 6 et son commentaire (ci-dessus) à la ligne précédente. Un nouvel élément apparut cependant au mois d'avril de cette année. Les yeux brillants, Didic m'annonça que Tărbă (saxophoniste moldave, vedette des jeunes *lăutari*) venait de sortir un nouveau disque... La première pièce de l'album ne manqua pas de m'étonner : c'était la même *sârbă* que celle que Didic jouait, en pensant l'avoir adaptée à partir de la *bătută* de Tâgâdâ (ex. 3 dernière page)... Comment intégrer cette nouvelle variante de la mélodie ?

Première hypothèse Tărbă 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 Tărbă ?

Seconde hypothèse Didic a entendu *Sârbă de la Bârlad* (celle que joue Tărbă) avant d'adapter la *bătută* de Tâgâdâ. Bârlad est le nom d'une grande ville de Moldavie, ce qui laisse croire que d'autres musiciens que Tărbă la jouaient déjà auparavant. Dans ce cas, si Didic connaissait bien *Sârbă de la Bârlad* (par Tărbă ou par un autre musicien) la trace qu'il en gardait en mémoire pouvait être inconsciente. Didic aurait cru

avoir adapté la *bătută* de Tâgâdă, 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.

Troisième hypothèse 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 caché ce modèle, à moi et aux autres musiciens du village. Car en affirmant reprendre la *bătută* de Tâgâdă, il se présente comme un manipulateur — plutôt qu'un imitateur — ce qui est toujours plus sûr. 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 acceptable mais sans plus (un peu « enfantine » — *copilărească* — dira-t-on).

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*. . .) : soit parce qu'il manipule habilement la musique elle-même, soit parce qu'il manipule habilement les esprits, pour présenter son jeu sous le meilleur jour possible. Dans le village, les commentateurs s'arrêtent là, et personne n'essaye de trancher entre les trois hypothèses précédentes. Peu importe l'endroit où Didic a puisé son inspiration, et peu importe aussi que sa *sârbă* soit une variante ou une mélodie autonome. L'essentiel est sa manière de la jouer et de se présenter aux autres musiciens.

Les interrogations sur l'identité des mélodies ne semblent donc appeler aucune réponse fiable. Celle que je croyais avoir trouvée, en m'appuyant sur les explications de Didic, est balayée par la parution du disque de Tărăță quelques mois plus tard. Ce que montrent les premières pages de l'exemple 3 n'est donc probablement pas la manière dont on adapte une *bătută* en *sârbă* mais celle dont se tissent, entre les performances, des liens plus ou moins imaginaires.

Beni, Adrian, Consuelo Velázquez et George Michael composent une *sârbă* à Zece Prăjini

8

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 (ex. 8). 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 ? » (*ghici de unde am scos-o ?*). Je fis deux ou trois tentatives, parmi lesquelles *Besame Mucho*, que me rappelait la première partie de la *sârbă*⁷.

Mais pour Didic, ce n'était pas cela : la mélodie qu'il jouait, « sortait » de *Sunt Singur Și Plâng*, un *bluz* d'Adrian Copilu Minune. 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 d'Adrian. Sa seconde partie — et également la *riturnelă* instrumentale qui lui faisait suite — étaient, presque note-à-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 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 Adrian Copilu Minune, qui est un chanteur vedette, avec des compositeurs et arrangeurs chevronnés à ses côtés, ait repris délibérément un morceau de la chanson de George Michael. Il est toutefois impossible 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).

Quelques mois plus tard, au printemps 2006, Didic ne joue plus cette *sârbă*. Entre temps, elle est devenue l'un des « morceaux de compétition » des saxophonistes moldaves. Tous les virtuoses la jouent, rivalisant d'adresse et de variations astucieuses. Didic, dont l'instrument premier est le synthé-

⁷ *Besame Mucho* est, à l'origine un boléro. Composé au début des années 1940, par la chanteuse mexicaine Consuelo Velazquez, il connut plusieurs centaines d'adaptations à travers le monde (jazz, rock, chant disco, swing...).

tiseur, ne peut faire face. La mélodie a, en ses propres termes, « progressé » (*a progresat*). Lui, un peu moins. On écouterait par exemple 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 *melodie* semble acquérir une existence propre et se développe, en tout cas, de manière relativement autonome.

6.2.5 Apprises ?

La danse à Élise

La transcription de la figure 6.7(a) page suivante présente une mélodie jouée au violon par Ioan Ciucur, *lăutar* à Baia Mare. 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. 6.7(b). Nous pouvons en être (cette fois) certains car Ioan Ciucur joue 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 B. 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. B. LORTAT-JACOB (1995) montre ainsi le caractère systématique de certaines « erreurs » qui révèlent, par contre-coup, 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 affirmative, pour qui le sont-elles ? Probablement pas pour le violoniste qui, entendant la seconde la « reproduit » en jouant une variante de la première (fig. 6.7, respectivement b et a).

Cette variante suit la progression harmonique du modèle mais n'en dévie



(a) Joué par Ioan Ciucur au violon



(b) Joué par Jacques Bouët au violon

FIG. 6.7 – La Danse à Élise? (Transcriptions de B. LORTAT-JACOB, 1995).

pas moins de façon significative. On tend dans ce cas à penser que Ioan Ciurcur « se trompe » (c'est ce que penserait un jury de conservatoire sans doute) car pour la musique classique, une progression harmonique ne suffit pas à assurer l'identité d'une mélodie. Mais le violoniste ne se contente pas de dévier du modèle proposé. Il en reproduit, partiellement, un autre. Il « confond » (dira alors le même jury) la Lettre à Élise et la première Danse hongroise. Deux mélodies différentes, car attribuées à deux musiciens différents, qui les auraient « inventées » séparément, dans des circonstances distinctes. Les conventions sociales entourant la production de la musique savante occidentale (l'existence d'« auteurs », la reconnaissance de leurs droits, etc.) incitent donc à penser que jouer une bagatelle de Beethoven lorsqu'on demande une danse de Brahms est une confusion ou, explique LORTAT-JACOB, une « impropriété ».

Mais même en admettant le caractère « impropre » de l'interprétation de I. Ciurcur, il n'en demeure pas moins qu'elle est, comme tout 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 ».

La parenté historique des deux mélodies semble impossible à établir. On sait cependant qu'un H. von Bülow décrivait la première symphonie de Brahms comme « la dixième » de Beethoven (SLONIMSKY, 2002 : 99), exemple parmi d'autres d'une parenté stylistique mainte fois perçue entre les deux compositeurs. Pour Brahms lui-même, ces « danses hongroises » n'étaient pas des oeuvres originales mais des pièces populaires, qu'il se contentait d'harmoniser. Ce fut d'ailleurs pour cette raison, qu'il ne leur attribua aucun numéro d'opus. L'harmonisation restait, quant à elle, conventionnelle (I IV V I, dans l'exemple de la fig. 6.7), et il semble difficile d'y trouver des traits stylistiques spécialement brahmsiens. En fin de compte, on peine à cerner de manière précise ce qui, dans ces pièces, fut véritablement « composé » (créé, innové, etc.) par le musicien allemand.

Cette incertitude amène à douter, en retour, de ce qui ne fut *pas* « composé » par lui dans les interprétations subséquentes. Est-ce que, par exemple, I. Ciurcur joue moins la « première danse » que J. Bouët ? L'existence d'une partition écrite, datée et signée, permet de tracer aisément une frontière entre « composition » et « interprétation ». La réponse est alors claire : le chercheur français joue la mélodie de Brahms, mais ce n'est pas le cas

du *lăutar* de Baia Mare. Il n'est pourtant pas certain que cette démarcation reflète autre chose que le postulat sur lequel elle s'appuie. L'écriture confère à la mélodie de Brahms un caractère d'original « composé » (quoi que lui-même en ait pensé à l'époque d'ailleurs). C'est ainsi qu'on peut évaluer la performance de J. Bouët comme une « interprétation ». C'est par rapport au même écrit, que la performance de I. Ciucur n'est pas tout à fait une « Danse hongroise » et c'est, enfin, par rapport à une autre partition qu'elle est presque une « Lettre à Élise ». Mais sans écrit (ou simplement, en ne l'interprétant pas comme le signe d'une création), « composer », « apprendre » et « interpréter » correspondraient-ils à des processus musicaux véritablement différents ?

À première vue, « 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 oeuvre mais production de savoirs nouveaux. Cette triade théorique peut aisément être soutenue par de nombreux exemples pratiques, 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. Ciucur :

- « 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. Ciucur) ;
- « interpréta » une mélodie (et non, par exemple, l'« improvisa »).

Face à ces problèmes, il serait aisé 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 oeuvre des savoirs acquis au préalable. Une telle position serait toutefois intenable car elle ne correspondrait ni à l'intuition des musiciens, ni aux données de l'observation. 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. En d'autres termes, si « apprentissage » il y a, il ne porte que sur

des morceaux concrets de musique⁸.

La psychologie cognitive pourra sans doute proposer, dans un avenir proche, une description des processus mentaux à l'oeuvre dans l'apprentissage des musiques de tradition orale. Dans une perspective anthropologique, il semble difficile de séparer apprentissage et invention, quitte à ce que cette dernière puisse être qualifiée, parfois, de « réinvention ». Deux faces de la même pièce donc, ce qui n'implique nullement leur identité. Un exemple nous en est fourni par la manière dont I. Ciucur clôt sa performance. À la dernière ligne (fig. 6.7a), son arpège de *mi* mineur n'est évidemment pas une tentative de restitution de la mélodie jouée par J. Bouët. Pour B. 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 menée par des musiciens « savants ». Quoi qu'en pensent ses examinateurs, I. Ciucur a appris leur mélodie, « et bien qui plus est », martèle son arpège final. Si la frontière entre « apprendre », « imiter », « varier » et « inventer » est discutable, elle donne prise, comme toutes choses négociables, à la ruse⁹.

6.2.6 Reconnaissables ?

Dans ces translations, les mélodies perdent parfois leur identité et les auditeurs ne les reconnaissent plus ou seuls certains les reconnaissent encore. Nous en avons donné un exemple avec *Ca la Uşa Cortului* (« Comme à l'Entrée de la Tente », ex. 1). En voici deux autres.

⁸Le terme apprentissage peut cependant être employé dans d'autres sens également, qui ne sont pas couverts par cette expérience. Ici, il ne s'agissait que de reproduire une mélodie, immédiatement et aussi fidèlement que possible. La mémoire à long terme n'était donc pas sollicitée, les musiciens n'étaient pas confrontés à un corpus large de connaissances, ils n'étaient pas invités à maîtriser des styles de variation. . . Cependant, si « apprendre » une mélodie est bien pouvoir la jouer à son tour, c'est cette opération, sur laquelle s'appuient d'autres apprentissages sans doute plus complexes, que l'expérience permet de cerner.

⁹Deux 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 ».

Frumusețea ta

Durant l'été 2001 la cassette de *muzică lăutărească* des Juniorii Lalaru (celle dont la pochette est reproduite fig. 5.2(c) page 144) était à l'honneur à Zece Prăjini. On parlait du style des Lalarii, de leur virtuosité, de la beauté de leur souffle, de la complexité de leur jeu... L'origine et l'identité de leurs mélodies ne comptait guère en revanche, et c'est donc tout à fait par hasard que j'appris un jour, au détour d'une phrase, que l'un des morceaux de la cassette était, « en fait » (*de fapt*), une *manea* de Vali Vijelie¹⁰. Cette *manea* — m'expliqua Piticu — avait eu un relatif succès il y avait un ou deux ans de cela.

Il me fut impossible de la retrouver dans le village car tous ceux qui l'avaient eue avaient, depuis, réutilisé la cassette pour y enregistrer des morceaux plus frais (comme ceux des Lalarii justement). Ce n'est qu'à l'été 2004 que j'entendis *Frumusețea Ta*, durant un long voyage en autocar, au terme duquel le chauffeur me prêta son disque, pour que je le copie à mon tour.

- 4 En comparant *Sârba lui Beni* et *Frumusețea Ta* (ex. 4), on peut sans doute comprendre que Piticu pense qu'il s'agisse de deux variantes de la même mélodie : deux des trois parties ont effectivement des contours similaires. Mais il faut aussi une part d'imagination musicale pour sentir le lien entre les deux versions, car l'instrumentation, l'ordre des parties et le type d'ornementation subissent des changements importants. Difficile de dire à partir de quand une telle imagination devient fantaisie.

Hora lui Fani

- 5 Costică n'aime pas le *manele* mais s'extasie devant *Hora lui Fani*. Or celle-ci est « en fait » un fragment d'une *manea* de N. Guță. L'exemple 5 permet de comparer les deux variantes. De l'une à l'autre, le rythme a changé (*manea* vs. *horă*). L'ordre des parties également : deux d'entre elles ont disparu (A et B de la *manea*) et la fanfare en a ajoutée une (C de la *horă*, qui reste en fait très proche de B). Les fanfares jouent *Hora lui Fani* notamment dans les enterrements, signe que peu d'auditeurs reconnaissent son origine ou du moins, que celle-ci ne compte pas. Pourtant, lorsque je proposai cette parenté, les musiciens de Costică acquiescèrent en souriant : de telles « dé-

¹⁰Vali Vijelie est un *manelist* « mineur ». Il a ses amateurs mais non de véritables « fans » comme Adrian ou Guță, qui sont les vedettes incontournables du genre.

couvertes » — s’apercevoir qu’une mélodie provient d’une autre — arrivent souvent, m’assurèrent-ils.

Dans ce cas comme dans le précédent, la mélodie d’« origine » (mais est-elle vraiment l’original ?) provient d’un répertoire « à la mode ». En en préservant certains aspects tout en brouillant les pistes de sa reconnaissance, les musiciens la chargent d’un effet en quelque sorte « subliminal » : elle est d’emblée familière, actuelle, appréciée par la plupart, tout en paraissant nouvelle. Il n’est pas certain que cet effet soit délibérément recherché. En l’occurrence, cela ne semble pas être le cas, puisque les musiciens de la fanfare ne semblent pas s’être rendus compte de la parenté des deux mélodies. Mais à la croisée de la compétition professionnelle des *lăutari*, du désir de nouveauté de leurs auditeurs, et d’une certaine inertie liée aux conditions d’apprentissage des uns et des autres, la « mode » musicale consiste essentiellement à réinventer des formes nouvelles à partir des anciennes.

Sortir les mélodies

À Zece Prăjini, personne ne « compose » (*compune*) des mélodies nouvelles. On peut en revanche en « sortir » (*a scoate*). Sortir une mélodie, c’est aussi bien rendre une mélodie connue — en l’enregistrant par exemple — qu’apprendre une mélodie jouée par d’autres. On peut ainsi dire :

- « Le premier qui a sorti cette mélodie, c’était Guță. Nucă est arrivé seulement ensuite et il 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] ! »^d

Les deux premiers exemples sont assez clairs quant au sens de la « sortie » : dans le premier, la mélodie 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 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 simple-

ment 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. En bref, un renouvellement du paysage musical, qui n'implique pas nécessairement une nouveauté proprement musicale.

4

Revenons par exemple sur l'histoire de *Frumusețea ta*, alias *Sârba lui Beni* (ex. 4). Lalarii « sortent » leur *sârbă* (*Sârba lui Beni*) tout comme Vali Vijelie avait « sorti » sa *manea* (*Frumusețea ta*). Le fait que ces deux « sorties » soient décalées dans le temps n'indique en rien leur éventuelle parenté. Piticu pense que Lalarii s'inspirent de Vali Vijelie parce qu'en entendant les premiers, il a reconnu la *manea* qu'il avait entendue chez le second. Mais Piticu est un amateur de *manele*, de bars et de discothèques. Il ne suit pas avec attention l'actualité de la *muzică lăutărească*, genre où excellent les Lalarii. Ce genre a cependant de nombreux adeptes à Zece Prăjini, et la plupart semblent avoir oublié que Vali Vijelie avait, jadis, chanté une *manea* aux contours similaires. En poussant les recherches (et les imaginations) on pourrait sans doute trouver une troisième mélodie, « sortie » encore avant, dont Lalarii et Vali Vijelie se seraient tous deux inspirés¹¹.

Tout cela importe peu, en fin de compte, pour les auditeurs locaux. Ce dont on parle est le « style » (*stil*) des Lalarii. Ils « sortent » la mélodie d'on ne sait où mais ils la jouent à leur manière, « avec style » justement (*cu stil*). Cette manière particulière de faire se reconnaît dans toutes les autres mélodies de leur album. En fait, on ne rencontre nulle part des mélodies « pures », dissociées de leur interprétation.

Sans doute l'écriture musicale est-elle assez particulière en ce qu'elle offre, justement, la possibilité d'une telle distinction. Dans ce que jouent les *lăutari*, ce point de référence commun n'existe pas. Lorsqu'on parle d'une *melodie*, on parle en principe d'une forme générale mais en pratique, c'est toujours à une manière particulière de la jouer qu'on se réfère. La manière dont les musiciens « sortent » les mélodies, illustre cette ambiguïté : ils les « sortent » les unes des autres, sans vraiment les inventer ni tout à fait les reprendre... Il nous faudra cerner avec attention ce point de dissolution, où les *melodii* en principe communes deviennent des styles personnels.

¹¹Voir aussi l'exemple 3, qui présente les tribulations d'une mélodie (*sârbă*, *horă* ou *băutură*) sous les doigts de Tâgâdă, Didic et Tărăță.

6.3 Hypothèse : la variation essentielle

À première vue, les mélodies 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 d'initiative individuelle. Quelques exemples en ont été présentés ci-dessus et nous en verrons d'autres par la suite. Il paraît improbable que, sous la variabilité évidente des performances, des modèles mélodiques stables et consensuels se cachent silencieusement. Les commentateurs locaux ne se soucient pas vraiment de ces questions d'identité mélodique et d'ailleurs, la plupart des mélodies jouées dans la région ne sont même jamais nommées.

Il ne fait guère de doute que musiciens et auditeurs perçoivent des unités paradigmatiques relativement stables, constituant un répertoire. Pourtant, les limites de ces entités sont floues et leur existence n'est toujours que locale (jusqu'à individuelle) et plus ou moins éphémère. Comment s'oriente-t-on dans ce champ musical étendu et polymorphe ? Quelles en sont les limites ? Qu'est-ce qu'une mélodie ? Qu'apprend-on en l'apprenant (et qu'oublie-t-on en l'oubliant) ? Qu'est-ce qu'un style ? Comment exploite-t-on à plusieurs (dans le jeu collectif) ces ressources troubles et mouvantes ? Aux dires des *lăutari*, bien jouer est affaire de « ruse » (*șmecherie*) et de « malice » (*ciorănie*). Pour espérer comprendre la nature et le rôle de ces aptitudes, il est important de choisir d'emblée de bonnes hypothèses de travail.

Un air de famille

Dans ses *Investigations philosophiques*, WITTGENSTEIN illustre par de nombreux exemples le caractère indéterminé de certains concepts, que nous employons couramment sans difficulté aucune. C'est le cas, entre autres, de « langage », « jeu » ou « nombre ».

66 — (...) 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.

67 — 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 ([1945] 1961 : 148)

Au vu des exemples présentés dans ce chapitre, il ne serait sans doute pas impossible d'inclure, à cette catégorie de concepts, les « *melodii* » des musiciens de Zece Prăjini. Chacune d'elles a, en principe, une identité propre mais cette identité ne repose pas sur un ensemble de caractères nécessaires et suffisants. Les exemples précédents incitent davantage à voir une *melodie* comme une nébuleuse, plus ou moins dense, de performances musicales. Ni point ni surface, elle est avant tout un pouvoir d'attraction et de liaison.

Du style régional aux styles individuels, ce sont des préférences (ou des habitudes) qui s'affinent. Les *melodii* apparaissent à mi-chemin de ce parcours, comme des conglomerats de performances « individuelles », mais non encore « individualisées ». D'un côté, elles ne sont pas directement attachées à des personnalités. On peut toujours parler de la *horă* « de Costică » mais Jănică peut pourra sans mal jouer « la même *melodie* ». Si on reconnaît alors l'identité de l'un ou l'autre des musiciens, c'est à des détails plus persistants et plus particuliers. En un sens, ce qui caractérise un musicien est, précisément, ce qui n'est pas caractéristique des *melodii* qu'il joue (puisque d'autres que lui peuvent également les jouer). À l'autre extrême, en élargissant davantage la perspective, les *melodii* sont les « individus » distincts d'un style régional ou historique homogène.

J'aborderai donc les *melodii* comme autant d'« airs de famille », liant entre elles différentes performances selon des critères hétérogènes (et au gré de celui qui les lie). Rien d'exceptionnel à cela, puisque de nombreux autres concepts semblent construits de la sorte. Cependant, ce choix en entraîne d'autres, qui sembleront peut-être plus inhabituels aux anthropologues de la musique.

Parentés et structures

Pour WITTGENSTEIN, les ensembles filamenteux comme le *jeu* ou le *langage* n'ont pas de définition à laquelle se soumettraient chacun de leurs membres¹². Cela ne les empêche pas d'être précis (le concept de nombre sert en tout cas de socle à une discipline de la pensée particulièrement rigoureuse)¹³. Mais il leur manque les caractères nécessaires et suffisants qui les identifieraient sans équivoque. Si l'identité d'une *melodie* repose sur les mêmes principes, elle sera, de même, impossible à cerner avec précision.

Si une *melodie* est un « air de famille », un fil de ressemblances tissé brin à brin, elle ne peut être, en même temps, une structure stable. Opposer une « charpente » ou une « ossature » à des variations « ornementales » ne semble pas adéquat ici. Il se pourrait que ce soit, au contraire, par le détail que les performances individuelles s'agrègent les unes aux autres jusqu'à former des *melodii*.

La distinction entre « création » et « interprétation » pourrait être, elle aussi, difficile à maintenir. Souvent implicite, cette dichotomie sert de référent à des analyses courantes, dont les fondements sont rarement remis en question : « tel musicien a appris telle mélodie de tel autre », « Jănică et Costică jouent la même pièce mais chacun à sa manière », « Oprică reprit le morceau, en lui ajoutant une partie de son crû ». . . Des commentaires aussi banals que ceux-ci reposent néanmoins sur deux hypothèses fortes.

1. La première est que la « mélodie », la « pièce » ou le « morceau » persistent, d'une manière ou d'une autre, malgré les transformations

¹²WITTGENSTEIN parle de « langage » dans un sens large, incluant le langage formel de la logique et divers autres langages hypothétiques, construits pour les besoins du raisonnement. Pour ce qui est des « langues naturelles », une définition fut, on le sait, proposée par MARTINET (1991 : 20), à partir des travaux de SAUSSURE (1972).

¹³On notera que WITTGENSTEIN écrit après la tentative de définition du nombre par B. RUSSEL (1914 [1993 : 218]). Cette dernière faisait, elle aussi, usage de la notion de « similarité ». L'auteur montrait cependant qu'elle soulevait des problèmes importants, qu'il préféra, à l'époque, laisser de côté.

qu'ils subissent. C'est bien là une hypothèse, et on pourrait aussi bien considérer l'inverse : que rien ne « persiste » vraiment, bien que les performances se ressemblent toujours plus ou moins.

2. La seconde hypothèse est que ces traits qui persistent sont l'essence même de la musique, tandis que le reste, variable et éphémère, serait en quelque sorte son agrément ornemental.

La musicologie classique se développa comme une étude du texte musical, et non de sa performance. 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 de BARTÓK pour classer les mélodies en fonction de leurs caractéristiques structurelles, ceux de BRĂILOIU (1949) pour décrire les « systèmes » sur lesquels elles reposent, ceux de J.J. NATTIEZ (1987) et N. RUWET (1966) pour les analyser en « paradigmes » ou ceux de B. NETTL (1983 : 44) pour distinguer leur « contenu » (d'essence invariable) du « style » (plus changeant) sont des exemples illustres de cette approche. Ses objectifs ont été clairement énoncés, sous la plume de S. AROM par exemple :

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)

L'auteur cite plusieurs exemples de travaux engagés dans cette perspective, puis il conclut :

Les réflexions convergentes des différents auteurs que l'on vient de citer montrent l'importance qu'il y a à distinguer, dans tout idiome musical, ce qui appartient de façon inhérente à sa structure même de ce qui relève de la réalisation matérielle de cette structure.

AROM (*ibid.* : 233)

Dans ce courant de pensée, l'objectif est donc de décrire et comprendre la musique à travers ce qui, en elle, varie le moins.

Plusieurs chercheurs explorèrent, cependant, une voie différente. BRĂILOIU (1959) fut sans doute l'un des premiers. Dans ce qui fut son dernier article, il proposa un renversement de radical de perspective (y compris par rapport à celle qui avait été la sienne jusque là) : posant la variation comme principe fondamental de l'activité musicale, il parvenait à la conclusion que, dans une tradition perpétuée sans recours à l'écriture, les mélodies ne constituaient des structures distinctes que de manière locale, éphémère et plus ou moins illusoire. Les variantes ne devaient donc plus être vues comme des réalisations différentes d'un même modèle abstrait. Ce modèle était une simple construction analytique (non plus un « fait » coercitif), issue du rapprochement serré d'un certain nombre de performances individuelles. BRĂILOIU n'eut pas l'occasion d'approfondir cette proposition. Mais quelques années plus tard, à Aj (en Hongrie), l'ethnographie fine de L. VARGYAS (1944 [1999]) mettait en évidence la malléabilité des structures musicales face aux personnalités marquantes du village. La typologie du chant roumain établie par S. RĂDULESCU (1990) dénote une attention comparable pour la variabilité des performances, qu'elle intègre d'emblée à sa démarche classificatrice. Plus récemment, BOUËT LORTAT-JACOB & RĂDULESCU (2002), étudiant les *dant* du Pays de l'Oaş (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 donc 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.

Est-il possible de concevoir la musique sans invoquer sa structure ? Si la première n'est pas *organisation* délibérée du sonore, quelle est sa particularité, par rapport aux autres sons ? Définir la musique est une tâche qui déborde le cadre de cette étude, mais sur laquelle des philosophes se sont récemment penchés

On a notamment proposé d'y voir un objet constitué par une manière particulière d'interpréter les sons perçus : au lieu de les relier à leur cause physique, l'auditeur leur attribue un sens les uns par rapport aux autres. Pour F. WOLFF, c'est un monde d'événements « purs », auquel ne participent pas les choses qui les créent.

Il y a de la musique, pour un auditeur donné, lorsque les sons semblent constituer par eux-mêmes un ordre, c'est à dire lorsque

les événements sonores, au lieu d'être rapportés causalement aux choses qui les produisent et de seulement se succéder dans le temps, semblent, dans l'écoute, causés par tous ceux qui les précèdent et être eux-mêmes la cause de tous ceux qui les suivent. Dans l'expérience purement sonore, les sons se succèdent et leur ordre est celui du temps ; dans l'expérience proprement musicale, les sons se mettent à se déterminer les uns les autres et leur ordre devient causal.

F. WOLFF (1999)¹⁴

La définition ne cherche pas à saisir exhaustivement la richesse de l'expérience musicale : elle permet simplement de la distinguer de l'expérience courante des sons du monde. Ces « choses » (ou ces « gens ») dont les sons musicaux se détachent, ne sont jamais loin. Mais leur importance causale s'estompe, à mesure que croît le sentiment que les sons se déterminent, en quelque sorte, mutuellement.

À l'évidence, les mêmes « choses » (ou les mêmes « gens ») peuvent produire aussi bien de la musique que de la non-musique. Une définition de cette sorte permet de conserver les deux possibilités. Elle conduit à caractériser le fait musical sans faire appel à une structure du sonore. L'auditeur doit simplement y trouver de l'ordre, ce qui n'est pas tout-à-fait pareil¹⁵. Si la musique se caractérise par une stabilité des sons ou des gestes servant à les produire, il est légitime de la chercher dans ce qui, statistiquement, varie le moins. Mais si c'est un ordre *perçu* qui la fonde, la description et la théorisation des récurrences perd de son intérêt. On peut dans ce cas imaginer que des notions comme la « règle », le « système » ou la « grammaire », ne sont que les résidus, plus ou moins bien coagulés, de pratiques par essence mouvantes.

C'est dans cette perspective que nous aborderons la musique des *lăutari*. Nous ne supposerons donc pas qu'elle s'appuie sur un système musical. Sans nier la possibilité qu'une autre recherche, menée différemment, parvienne à formaliser des règles ou des processus récurrents, nous pensons que l'intérêt anthropologique d'une telle démarche serait réduit. Rien n'incite à croire que le principe de l'efficacité musicale soit la norme, le système ou la stabilité. Or

¹⁴cf. aussi R. Scruton (1997 : 39)

¹⁵Peut-être faut-il souligner que cette définition n'implique aucune prise de position dans le débat entre les vues « absolutiste » et « référentialiste » de la musique. L'intention de son auteur est d'ailleurs, explicitement, de dépasser ce débat.

c'est en tant qu'actions efficaces que les pratiques musicales nous intéressent. Elles peuvent ainsi être mises en rapport avec d'autres pratiques efficaces, qui n'impliquent pas particulièrement le sonore.

Cette aptitude qu'on appelle « ruse » ou « malice » *ciorănie*, *șmecherie* et qui peut-être aussi bien musicale que relationnelle, est d'ailleurs toujours, justement, a-systématique. En n'abordant pas la musique comme un système nous préservons donc au moins une chance de comprendre ce mode d'action.

Renoncer à voir la musique des *lăutari* 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 des stratégies locales, inscrites dans le détail des formes sonores.

Notes

^aV. : « Ca la Ușa Cortului » care e ?

C. : [fredonne] Și de acolo poți s-o amesteci o mie și una de ... mitraliere din astea [fredonne]. Un fel de mitraliere. Zăpăceală. Să-nebunești ... să fie omul ... să vadă viața-n roz acolo, la nuntă, când joacă. Că și așa vede în timpul ... restul zilelor o vede numa-n albastru.

^bAsta-i rusască. Poți s-o tai, s-o distrugi, s-o împuști, ea tot se mișcă.

^cVICTOR : ... Și melodiile de pe disc deci. Am ajuns la chestia aia sârba aia [fredonne]. Aia mi-ai zis s-o pun "Sârba lui Didic" . Tu mi-ai zis. De ce ?

DIDIC : *Că placilmanghe.*

V. : *Hai soske placiltuke ? So placiltuke ?*

D. : *E dili.*

COSTICĂ : *Dar prin ce placiltuke ? Pen!...*

LĂCRĂMIOARA [la femme de Didic] : *Nanai cipota...*

C. : *Si melodică, si mândră, si mai rromani...* mai pentru noi. Dar, vezi că există și o modificare la piesa asta. Deci : [fredonne] și partea a doua ar veni. Dar noi la fanfară am făcut altfel ca să vină... să fie mai... să vină mai "*fanfaritiko*". Să rămâie partea a doua — ca să rămâie ifoanele [fredonne]. Niște ciorării, niște speculații. Că eu nu pot să fac [fredonne] aicea e vorba de stil mai lăutăresc,ăștia se adaptează mai bine la orchestră. Dar ca să aibe un efect mai nuanțat așa, ca să aibe o... să fie... vizibil așa, în fanfară ca sunet nu ca... vizibil... vizibil ca sunet, deci facem prima parte și dup-aia când rămâne ifonul : [fredonne] se adaptează bine pentru mișcarea asta care o face... pentru rolul ăsta de ifon. Că una e să faci cu vioara [fredonne]. Ts! Mer- nu merge la orchestră. Merge [fredonne] sau la acordeon sau la saxofon. Dar la ifon, având un fel de sunet de corn englezesc, se aude altfel. [fredonne] și are timp să lucreze armonia : Că vezi, tu n-ai să auzi în orchestră nici o dată așa. Pentru că nu-i, nu se adaptează orchestrei. Între fanfară și orchestră, există o mică diferență. Și trebuie să le... ciorării sunt în diferență sau șmecherii.

^dPrimul care a scos melodia asta a fost Guță. Abia dup-aia a venit Nucă și a cântat-o și el.

Caseta asta nu-i prea bună. Am scos și eu o horă ca s-o am acolo dar în rest...

Vai, am scos acum o sârbă... s-o auzi și tu e beton !

Chapitre 7

Le juste, le faux, la ruse

La plupart des *melodii* que jouent les *lăutari* ne découlent pas de modèles stables et consensuels. Certaines sont toutefois plus malléables que les autres. La malléabilité qui nous intéresse ici pourrait être appelée « de principe » et opposée à une autre plasticité, « de fait ».

Nous ne cherchons pas à savoir quelles sont les mélodies les plus variables dans un corpus donné, mais plutôt celles dont la variation est encadrée par la possibilité d’une erreur. La différence est importante : la variation effective d’une *melodie* (celle qu’on constatera lorsqu’on rapprochera diverses variantes qui en ont été jouées) montre, surtout, l’intérêt des musiciens et/ou des auditeurs pour la *melodie* en question, leurs préférences stylistiques, et ainsi de suite. L’erreur d’interprétation, elle, dessine en creux l’espace d’une liberté musicale, qui n’est que parfois exploitée¹.

S’il joue faux ou hors du rythme, un *lăutar* « se trompe » (*greșește*), « la met dans la barre » (*o dă în bară*) ou, plus directement, « 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

¹B. LORTAT-JACOB (2004) entreprend une recherche similaire sur les chants de passion de Castelsardo. Il y identifie six façons de faire des « fautes ». Chacune est pour lui révélatrice d’un ordre de détermination de la musique. L’auteur avait déjà employé un raisonnement similaire pour les « dictées musicales » de Baia Mare (cf. sec. 6.2.5 page 183). C’est également dans cette perspective que nous tenterons de circonscrire la marge d’action des musiciens, à travers les « fautes » qu’ils peuvent éventuellement commettre. Cependant, nous n’identifierons pas les limites de cette liberté à une « grammaire », comme le fait LORTAT-JACOB (2004). L’adéquation de la notion de « grammaire » à la musique sera discutée sec. 13.1.

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 ou 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, qu'on pourrait distinguer des deux autres en l'appelant « erreur d'interprétation ». Celle-ci ne rapporte la performance ni à une grammaire du « juste » et du « faux », ni à un jugement esthétique du « bon » et du « mauvais » 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 Brahms qu'en donnant à entendre les hauteurs et durées que le compositeur a marquées 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 archétypes musicaux².

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 se 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.

²En 1959, dans ce qui fut son dernier article, l'opinion de BRĂILOIU avait changé : « 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 [1973 : 88])

BRĂILOIU (1949 [1973 : 318])

On notera ici que l'existence de tels modèles collectifs et coercitifs — dont la découverte fut longtemps le but des recherches folkloristes — implique la possibilité d'un type particulier d'erreur : celle qui se produit lorsque les musiciens ne respectent pas les « piliers de la charpente » du modèle. Sous cet aspect, les mélodies que jouent les *lăutari* de Zece Prăjini présentent divers degrés de variabilité.

7.1 Mélodies (presque) invariables

Les mélodies qui sont associées à des circonstances particulières ou à des danses spécifiques sont jouées de façon nettement plus figée que les autres. Il y en a peu de variantes (souvent aucune) et celles-ci sont connues d'un grand nombre de musiciens, sur de grandes étendues géographiques. Il en va de même des mélodies accompagnant certaines danses aux pas spécifiques. Ces pièces stables peuvent être énumérées de façon quasiment exhaustive³.

7.1.1 Énumération

Mélodies de circonstance

Les manuels de folklore qualifient parfois ces mélodies de « rituelles ». Les appeler ainsi soulève toutefois plusieurs difficultés. Il faudrait, d'une part, discuter de la nature « rituelle » des circonstances où elles apparaissent. D'autre part, il faudrait s'assurer que elles-mêmes le sont, c'est à dire qu'elles participent à l'action rituelle en tant qu'acteurs efficaces (et ne se contentent pas de l'accompagner par exemple). Une telle discussion nous entraînerait trop loin de notre sujet, et demanderait probablement aussi une enquête spécifique. J'ai donc préféré utiliser l'expression « mélodies de circonstance ». On trouve dans cette catégorie :

Mariages, baptêmes. Certaines de ces mélodies sont propres aux mariages (celles consacrées aux mariés principalement). D'autres sont jouées dans un nombre plus grand de circonstances, comme la « Chanson des parrains » (jouée dans toutes les fêtes où il y a des parrains) et les « Marches ».

³Le recensement qui suit pourrait être exhaustif en ce qui concerne les mélodies de circonstance mais certaines danses particulières accompagnées de mélodies spécifiques m'ont probablement échappé.

« **Chanson de la Mariée** » (*Hora Miresii*), jouée pour les adieux de la jeune-fille à sa famille, au début du rituel de mariage. Pour un exemple, voir DVD-1, 9 : 02 (3).

« **Chanson du Marié** » (*Hora Mirelui*), jouée pour le départ du jeune-homme vers la maison de sa promise. Voir par ex. DVD-1, 8 : 43 (2).

« **Chanson du Parrain** » (*Cântecul Naşului*) est la chanson « des parrains », considérée comme honorifique pour ces derniers. Les textes les rappellent aussi à leurs devoirs, notamment celui de donner de l'argent. C'est elle que jouent les musiciens au chapitre 7 : 52 (2) du DVD-1.

L'« Habillage » (*Înbrăcarea*) ou « Chant de la Poule » (*Cântecul Găinii*), mélodie instrumentale jouée lors des dons de « cadeaux » (*daruri*), dans les fêtes de mariage ou de baptême. Par exemple, DVD-1, 12 : 03 (3).

« **Marche** » (*Marşul*) est une mélodie instrumentale considérée comme honorifique. On la joue pour saluer l'arrivée de nouveaux convives à une fête, les croix et les églises rencontrées par le cortège nuptial ou encore l'entrée et la sortie des mariés de l'église (cf. DVD-1, fin de 9 : 02 (2), fin de 9 : 47 (3), début de 11 : 34 ou encore, DVD-2, ex. 37). Bien qu'il y ait plusieurs mélodies de *marş* différentes, on parle toujours de « la Marche » (*Marşul*). Une autre appellation possible, surtout lorsque les musiciens n'ont pas à « marcher » au sens propre, est « l'Accueil » (*Primirea*).

Rituel de Noël et du nouvel an. Plusieurs groupes vont de porte en porte, pour chanter des chants de vœux ou exécuter de courtes saynètes dansées, accompagnées de musique instrumentale. Certaines mélodies sont spécifiques à cette occasion. Parmi les plus connues :

Arăpeasca Un danseur, en costume de « turc » (*fes* sur la tête, et sabre à la main) danse, d'abord en avançant puis à reculons.

« **La Chèvre** » (*Capra*) Un enfant se déguise en chèvre et danse sur cette mélodie⁴

⁴Le déguisement ressemble plus ou moins à une chèvre, dont les mâchoires sont figurées par un clapet en bois. Le danseur actionne ce clapet en rythme avec la musique, fait semblant de mordre les auditeurs, etc.

« **La Vieille et le Vieux** » (*Baba si Moşneagul*) Petite saynète où les danseurs, déguisés, imitent un vieil homme et une vieille femme qui dansent.

Enterrements. Dans les enterrements, les fanfares jouent des airs lents. Ce sont des mélodies « à écouter » (*de ascultare*, donc pas « à danser ») mais elles n'ont pas de lien particulier avec les circonstances funèbres.

Marches « pour le mort ». Certaines « marches » (*marşuri*, décrites ci-dessus) ne sont jouées cependant que lors des enterrements. Leur caractéristique commune semble être de commencer par une tonalité mineure. Elles sont les seules à pouvoir accompagner le cortège funéraire. On les appelle les marches « pour le mort » (*pentru mort*) ou « comme à l'enterrement » (*ca la mort*). Lorsqu'on parle simplement de « *marş* » (sans préciser « pour le mort »), c'est implicitement aux marches de mariage qu'on se réfère.

Danses particulières

Certaines danses, au pas spécifique et souvent plus ou moins « ludique », s'accompagnent elles aussi de mélodies figées. Les plus fréquentes sont :

« **Polca en volant** » (*Polca pe furate*) se danse en couples, comme une *horă* normale. Mais à un signal donné par la musique, les couples se brisent, chacun tente de changer de partenaire — ce qui ne manque pas de provoquer cohues et fous-rires — après quoi la danse reprend.

« **Le Pingouin** » (*Pinguinul*). Les danseuses (je n'ai jamais vu d'hommes danser ainsi) se placent l'une derrière l'autre en chaîne, sauf la première, qui fait face aux autres. La danse est une succession de petits sauts à pieds-joints, vers l'avant ou vers l'arrière, effectués dans un ordre bien précis, sur chacune des notes de la mélodie.

« **De Braşov** » (*Braşoveanca*) se danse en couples, les deux partenaires se plaçant côte à côte et les couples formant un cercle. La danse se déroule en deux temps : sur la première partie de la mélodie, les couples avancent et reculent, sur la seconde partie les femmes esquissent quelques pas devant les hommes.

« **La Petite Brebis** » (*Oiţa*) ressemble à une *sârbă*, tant par son pas de danse que par sa mélodie. Toutefois, sur chacune des deux parties de

cette dernière, la ronde tourne dans un sens différent.

7.1.2 Caractéristiques communes

Plusieurs mélodies « de circonstance » ont des propriétés musicales inhabituelles. Par exemple, *Hora Miresii* est la seule « *horă* » au mètre asymétrique (5/8), *Închinatul* et *Capra* sont les seules mélodies de danse en 7/8, les « marches » insistent avec lourdeur sur les quatre temps de la mesure, et celles « pour le mort » sont les seules à commencer en mineur.

Les textes des chansons qui éventuellement les accompagnent restent, eux aussi, comparables d'un musicien à l'autre. Le plus important est le début de la chanson — qui marque clairement son identité — et le thème des vers qui suivent. Le Chant de la Mariée par exemple commence toujours par « Verte feuille et une noisette / Prends congé, jeune mariée » (*Foaie verde și o alună / Ia-ți mireasă ziuă bună*), après quoi, il évoque la merveilleuse vie que la jeune fille quitte, et les horribles privations que lui fera désormais subir sa belle-famille (voir fig. 3.3 page 65). Les musiciens peuvent changer quelques détails de cette évocation, en permuter ou substituer les strophes mais leurs variations restent très limitées.

Il n'est pas nécessaire de bien jouer ces mélodies et pour certaines d'entre elles, il n'est même pas nécessaire de les jouer jusqu'au bout. Les musiciens accueillent par exemple les convives avec un *marș* dont la durée oscille entre une petite dizaine de secondes et une bonne minute (elle est proportionnelle à l'importance des nouveaux arrivants). En dix secondes c'est à peine un tiers de la mélodie qui est esquissée mais même dans ce cas, les *lăutari* ont fait leur devoir.

La réunion des musiques « de circonstance » avec celles accompagnant des danses spécifiques, repose sur trois caractéristiques communes :

1. les unes comme les autres, ne connaissent que peu de variantes ;
2. l'aire de propagation de ces mélodies est souvent beaucoup plus grande que celle des autres pièces que jouent les *lăutari* de Zece Prăjini (on les retrouve sous une forme presque identique, même ailleurs qu'en Moldavie) ;
3. leurs noms sont relativement stables, et les identifient sans ambiguïté.

Si l'on considère que les mélodies « de circonstance » participent d'une action rituelle efficace, alors leurs ressemblances avec les mélodies des danses

particulières s'arrêtent là. Toutefois, dans la perspective des musiciens, les unes comme les autres ont ceci de commun qu'elles accompagnent des actions bien définies et en principe figées.

La frontière entre mélodies « de circonstance » et simples danses s'estompe notamment dans les « rituels » du Nouvel An. Personne ne sait par exemple pourquoi au juste « La Chèvre » (*Capra*) apporte le bonheur et éloigne les mauvais esprits. L'action a une forme très particulière (mélodie et danse à 7/8, déguisement, performance en porte-à-porte...) mais elle est proposée (ou peut être vue) à la fois comme un spectacle et comme un rituel efficace. Pour les musiciens (dont je fis partie à l'occasion) l'objectif est de rendre visite aux amis et à la famille, tout en gagnant de l'argent, qui sera en général dépensé lors des fêtes du réveillon. Lorsque ces mélodies sont jouées, elles ne suscitent généralement guère de commentaires esthétiques. Peu importe si on les joue « mieux » ou « moins bien ». Ainsi les bandes qui quêtent à la nouvelle année ne reçoivent-elles pas leur compensation financière en proportion de la qualité de leur prestation. C'est plutôt à leur taille et aux liens entre leurs membres et les habitants de la maison pour laquelle ils jouent que leur rétribution est évaluée : plus ils sont nombreux, plus il faut les payer, et si certains membres de la bande sont plus ou moins de la famille (même de lointains cousins), c'est le moment de s'en souvenir. Après leur départ, on parle surtout de la composition du groupe, qui révèle parfois des alliances et des conflits cachés, de l'état d'ébriété ou de fatigue des uns et des autres, etc.

Les *marşuri* de fête, les *hore* rituelles et la plupart des autres mélodies associées à un moment cérémoniel ou à des danses spécifiques échappent habituellement, elles aussi, à l'évaluation esthétique. Font exception — et cela est significatif — les *marşuri* funèbres, pour l'arrangement desquels les musiciens jouissent d'une plus grande liberté. On peut alors entendre des commentaires sur la qualité particulière d'un phrasé d'*ifon* ou sur celle de l'harmonie. Ce ne sont pas vraiment de « belles » performances (rien de ce qui est associé à la mort ne peut être « beau » — *frumos* — à Zece Prăjini) mais on suppose que pour ces pièces, et dans ce contexte, les musiciens jouent avec attention.

C'est sans doute la même « présomption d'attention » qui pousse Didic à s'extasier devant un *marş* joué par Florin Tărăţă (ex. 37, qu'on comparera avec les *marşuri* classiques, tels que les joue

la troupe de Iugani (DVD-1)). En principe, les *marșuri* ne sont vraiment pas des mélodies à commenter, ni pour les connaisseurs ni pour les auditeurs habituels. Cependant Tărăța est un musicien hors du commun, au jeu exceptionnellement soigné, et ce que Didic remarque est que « même » ses *marșuri* sont de qualité.

C'est une condition nécessaire et suffisante pour permettre l'évaluation technique ou esthétique de la performance : que l'on puisse croire que les musiciens manipulent activement ce qu'ils jouent. Lorsqu'en revanche, les mélodies se présentent comme intangibles et doivent être simplement jouées parce que la circonstance l'exige, les musiciens les produisent, les auditeurs les entendent, mais personne ne les commente.

7.2 Mélodies « peu » variables

Certains airs, que les musiciens jouent de manière relativement figée offrent, en principe, la possibilité d'une variation plus ample. 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. On ne sait dans quelle mesure leur stabilité doit être attribuée à un principe musical de l'ordre de la règle ou du modèle. Elle pourrait aussi être due à un simple manque d'intérêt de la part des musiciens et/ou des auditeurs. Dans tous les cas, entre ces mélodies-ci et le reste du répertoire, dont nous avons montré la variabilité au chapitre 6, la transition est continue.

Vieux morceaux

Certaines mélodies très connues ne se prêtent guère à la variation. Elles portent d'ailleurs elles aussi des noms remarquablement stables, sur une aire géographique étendue. La permanence de ces formes s'explique de diverses manières. Une mélodie comme *Ciobănașul* (le « petit berger ») 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 n'est pour sa part pas vraiment connue 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 toute façon, elle est suffisamment difficile comme ça :

VICTOR : *Pourquoi est-ce que Mitraliera ne change pas ? T'y mets pas une partie en plus, t'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. : *Mais... Les gens acceptent ?*

C. : *Ils acceptent !*

V. : *Ah oui ?*

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

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

C. : *Allez, on va dire que c'est un pièce un peu plus rapide-et-je-sais-quoi. On ne la joue pas très souvent et on n'est donc pas... Pas trop... Ce n'est pas une mélodie à succès en général. Seulement dans les villages de Ciangăi [villages catholiques de la vallée du Siret].*

(...) *Comment te dire, il y a ces mélodies 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 et 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 je sais pas... 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 chan-*

ger ? 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 qu'elle est... Tout d'abord, elle est très fatigante.

COSTICĂ^a

L'explication de Costică oscille entre des raisons techniques (*Mitraliera* est très rapide/fatigante) et une sorte d'habitude plus ou moins bien définie (« il y a ces mélodies 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 objets musicaux 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.

Mélodies à succès

Qu'elles proviennent des fanfares serbes ou des discothèques de l'été, les mélodies récentes et très médiatisées ne connaissent, elles non plus, que peu de variantes⁵. 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 leur 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. Deux logiques contraires s'opposent ici :

- selon l'une, copier un bon musicien, c'est être soi-même bon ;
- selon l'autre, ne copier personne et avoir son propre style, c'est être un grand musicien ;

Niculai Andriescu, un musicien semi-professionnel de Botoșani, m'expliquait ainsi qu'il s'efforçait de recopier exactement les airs qu'il apprenait⁶.

⁵L. VARGYAS (1999 : 117) notait la même chose en 1940 dans le village de Aj : lorsqu'une forme était connue de source « noble » (gramophone, cabaret,...), les chanteurs évitaient de la modifier.

⁶J'ai brièvement présenté N. Andriescu, note 15 page 141.

Parce qu'autrement, quelqu'un peut venir te dire : « eh, fais attention, là, tu t'es trompé. Ton téléphone ne marche pas bien ! [il mime un combiné téléphonique en riant]

N. ANDRIESCU^b.

Pour Costică en revanche, il suffirait d'assumer fièrement son style.

COSTICĂ : *Ça, c'est une formule de jazz !*

VICTOR : *De jazz, oui !*

C. : *He he ! Tu sais, en multipliant les cioranii comme ça, en faisant plusieurs compléments [completări], en utilisant plusieurs... şmecherii, c'est avec ça que tu impressionnes. Pas forcément avec la ligne mélodique. Bon, tu la joues aussi, la ligne mélodique mais... que tu aies des şmecherii en plus par rapport aux autres !*

V. : *Mais quand-même, à d'autre endroits où j'ai été — chez Andriescu par exemple mais pas seulement chez lui (...) — son but est de jouer comme Untel. Comme les vedettes... il essaye de jouer exactement pareil.*

C. : *Bon, moi je crois que ça c'est... Pour moi, moi je considère que c'est une grosse erreur. Pourquoi est-ce que je devrais montrer que je joue comme Untel ? Je dois d'abord montrer ce que je sais moi. Pourquoi j'en copierais un autre ? Même si c'est un grand...*

V. : *Ben il est grand et fort et si tu joues comme lui, ça veut dire que tu es grand et fort toi aussi.*

C. : *Qu'il ait la santé ! Mais moi, je ne peux pas démontrer moi-même que je peux, moi aussi, être grand et fort ? Par mes propres qualités de musicien ? Moi, je ne suis pas d'accord avec cette idée.*

V. : *Ben [Andriescu] disait que s'il va jouer à un mariage par exemple, et que quelqu'un lui dit « eh, fais-en une de Untel », et que lui la joue mais pas comme lui [Untel], le type vient et lui dit : « regarde, tu t'es trompé ».*

C. : *Bon, bien sûr, il ne faut pas qu'il s'abatte de la ligne mélodique. Mais peut-être que moi je peux la faire assez... Assez bien par rapport à l'autre qui la joue. Moi, j'ai toujours voulu être moi-même et ne copier personne.*

COSTICĂ^c

Andriescu et Costică semblent tenir deux raisonnements contraires : l'un est tourné vers l'imitation de ce qui a de la valeur, l'autre vise plutôt à produire lui-même cette valeur. En pratique, cette antinomie est moins claire car Andriescu a lui aussi ses « trouvailles » et Costică reprend parfois à son compte celles des autres (j'y reviendrai au chapitre 11). Il y a aussi, pour ce dernier, une « ligne mélodique » à respecter même si (comme il le disait un peu avant) elle n'impressionne personne et si (la pratique le montre), les musiciens sont en fait libres de la modifier. Le point de divergence entre Costică et Andriescu tient surtout à une posture différente face à ce que jouent les autres musiciens : l'un admet la possibilité d'une erreur d'interprétation tandis que l'autre la refuse.

Des « connaisseurs » (au sens de Zece Prăjini) ne feraient jamais aux musiciens une réflexion comme « le téléphone ne marche pas », ou alors elle signifierait que ces derniers jouent faux : hors de la tonalité ou du rythme. Tant qu'ils ne s'abattent pas de la « ligne mélodique », le résultat peut être plus ou moins apprécié mais les mauvaises performances ne relèvent pas plus de l'« erreur » (*greșeală*) que les bonnes ne sont « correctes » (*corecte*).

En principe, le « grand public » n'affiche guère plus de prétention : au fond, les *lăutari* sont des spécialistes et tant que la fête est belle, ils peuvent jouer comme ils l'entendent. C'est une petite frange de l'auditoire, à mi-chemin entre les « vrais connaisseurs » et le « grand public », qui peut poser problème.

7.3 Ruse et variation

Les Tsiganes se laissent aller

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 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 cependant 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 alors 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 également courante.

Pour les non-connaisseurs l'erreur d'interprétation est moins souvent liée à une technique ou un savoirs insuffisants qu'à un manque de bonne volonté ou de respect de la part des musiciens. Je n'ai jamais entendu 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 la musique 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. Dans l'ensemble, ces « erreurs d'interprétation » sont moins souvent commentées 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 mélodies 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 mélodie 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 discussion⁷. Le plus souvent, personne ne dit rien.

[Nous écoutons Hora de la Re jouée par Costică lors d'un mariage, en formation d'*orchestră* (ex. 7). Il m'explique ce qu'il

7

⁷De telles solutions sont également monnaie courante dans l'industrie du disque et des cassettes, où l'identité et la différence se règlent plus souvent par le nom des pièces que par des critères sonores. Les deux peuvent rentrer en conflit, comme lorsque Piticu estime que *Sârba lui Beni* et *Frumusețea Ta* sont une seule et même mélodie (voir section 6.2.6 page 188

considère comme des *ciorăanii* dans la ligne mélodique et ajoute, un peu de but en blanc :]

Ça, c'est une horă avec... normalement, elle serait de l'Ardeal [sună ardeleneste]. Mais ça ne compte pas, de quelle zone est la mélodie. Transylvanie, Ardeal, Vallachie... 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^d

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 et signe : 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 serait alors uniquement le signe d'un brouillage insuffisant des pistes, qui laisse la mélodie dans un état intermédiaire.

Combinaison et erreur

À les entendre parler, les *lăutari* ne se soucient guère de respecter de quelconques « textes ».

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 ruses [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.

DIDIC^e

Un rapprochement permettra peut-être d'éclairer la portée de ce qu'énonce Didic. Les psychologues cognitivistes s'accordent pour reconnaître dans le développement des enfants occidentaux, une phase de chansons « pots-pourris », que J.A. SLOBODA décrit en ces termes :

Dans ces chansons, les enfants en inventent d'autres par l'assemblage de bribes de plusieurs chansons qu'ils connaissent déjà. Parole, lignes mélodiques, et rythmes se trouvent souvent mélangés, modifiés, séparés, et différemment réassemblés pour s'intercaler ensuite entre des sections d'« idées originales » (...) À cinq ans, il y a déclin spectaculaire de la fréquence d'apparition de la chanson spontanée. Plus conscient, l'enfant s'efforce à présent d'éviter l'« erreur » et de parvenir à la précision dans l'imitation.

J.A. SLOBODA (1985 : 281)

Sloboda décrit un comportement enfantin alors que Didic décrit plutôt ce qu'un *lăutar* abouti devrait faire. Mais en dehors de cette différence, les deux descriptions sont remarquablement proches. Elles visent apparemment un même mode de jeu, qui consisterait à recombinaison, de manière originale, des segments entendus ailleurs, tout en y ajoutant éventuellement des éléments nouveaux. Ces combinaisons obéissent probablement à certaines règles syntaxiques mais les « pots-pourris » qui en résultent ne sont pas astreints à la ressemblance fidèle avec un donné musical préexistant. Il serait abusif de supposer que la ressemblance superficielle entre les deux descriptions est l'indice d'un traitement cognitif similaire de la musique. On retiendra cependant de la seconde, l'antinomie entre liberté de composition et risque d'erreur. Didic, pour sa part, ne semble pas pouvoir se tromper.

Les « erreurs d'interprétation » sont en fait possibles, dans la pratique des *lăutari*, mais uniquement sur des portions particulières du répertoire (décrites au début de ce chapitre). Dans certaines circonstances — suite à une commande par exemple — les auditeurs peuvent en principe critiquer la musique qui leur est proposée, en faisant valoir qu'elle ne correspond pas à leur demande. Mais on parle alors moins d'une erreur musicale que d'une faute de comportement. L'idée de « fabrication » semble, ici encore, plus adéquate que celle d'interprétation, pour décrire l'activité des *lăutari*. Lorsqu'un musicien « fait » (*face*) une *horă* ou une *sârbă*, il a toujours en tête

un modèle plus ou moins bien défini. Mais ce n'est que dans des circonstances particulières que celui-ci doit correspondre à celui (éventuel) des auditeurs.

Notes

^aV. : Oare de ce Mitraliera nu se schimbă? Nu mai pui o parte, nu mai scoți o parte, tot timpul e aceeași?

C. : Așa am învățat s-o facem, dar putem să-i punem și-încă patru părți dacă vrem.

V. : Dar ... acceptă publicul?

C. : Acceptă!

V. : Da?

C. : Dar de ce să nu accepte? Ce are? (...)

V. : Dar Mitraliera, toată lumea o cântă la fel.

C. : E! Hai să zicem, e o piesă mai de viteză-nu-știu-ce, nu prea o cântăm noi așa de des ca s-ai mai... Nu prea... Nu-i o melodie ca să spui că vai de mine, unde te duci —éda la satele de Ciangăi, în general.

(...) Ei astea care — cum să-ți spun eu — care sunt stabilite din-ainte. Mitraliera : știe toată lumea, « asta-i Mitraliera! ». Ciobănașul, știe toată lumea : « asta-i Ciobănașul! ». Dar făcând o horăcare n-are nume și nu știu ce, s-o făcut așa ... fiecare face cum vrea nu știu ce... asta nu se pune mare acces [sic]« băi, că de ca ai schimbat-o? »

(...) Pe când Ciobănașul, Sârba studenților sau Mitraliera sau ce o mai fii, Brașoveanca sau Polca pe Furate, astea sunt și vor rămâne așa fixe ca linie melodică sau câte părți are.

(...) Mitraliera, asta se știe că are trei părți. Și nu știu ... n-ar avea nici un farmec să-i mai pui o parte-n plus. Că deja ... se cântă-n forță, și toată linia melodică trebuie să ai forță, numai mișcare de deget, numai bătaie de limbă, numai... [fredonne les trois parties en accéléré]și dup-aia [il recommence la 1re] : ei, ce să-i mai schimbi? N-ai putea să-i mai schimbi că nu știu dacă am mai reuși s-o mai cântăm. Că e... foarte obositoare în primul rând.

^bCă altfel, poate să vină unu să-ți spună : 'băi, vezi că ai greșit aici. Nu merge telefonul ca lumea' [mimează și râde]

^cC. : Asta-i formulă de jazz!

V. : De jazz, da!

C. : He he! Băi! Făcând mai multe cioranii din astea, mai multe completări, folosind mai multe șmecherii, cu asta impresionezi. Nu cu — numaidecât cu linia melodică. Cânteți și linia melodică dar ... să ai niște șmecherii față de altul...

V. : Da uite că în alte părți unde am mai fost — la Andriescu de exemplu dar nu numai la el (...) — scopul lui e să cânte ca Cutare. Ca vedetele... s-ajungă să cânte exact la fel.

C. : Bun, eu cred că asta e... Pentru mine, eu consider asta o mare greșală. De ce trebuie să arăt eu că cânt ca Cutare? Trebuie să arăt ce știu eu în primul rând. De ce să-l copii pe ăla? O fii ăla mare...

V. : Păi ăla-i mare și tare și dacă cânteți ca el înseamnă că ești și tu mare și tare.

C. : Să-i fie de bine! Dar eu, eu nu pot să demonstrez că pot să fiu și eu mare și tare? Prin calitățile mele de a executa, de a cânta bine... Eu nu-s de acord cu idea asta.

V. : Păi [Andriescu] zicea că dacă mergi la nuntă de exemplu și zice « bă, fă una de-a lui Cutare! », și el o face dar n-o face la fel ca Cutare, omul îi spune « vezi c-ai greșit ».

C. : Ei, bineînțeles, să nu se abată de la linia melodică. Dar pot s-o fac poate destul... destul de bine față de ăla care o face. Eu întotdeauna am vrut să fiu eu însumi, nu să-l copii pe altul.

^dAsta-i o horă cu — normal sună ardeleneste. Dar nu contează melodia din ce zonă este. Transilvania, Ardeal, Muntenia... toate sunt asemănătoare. Le poți transforma. Poți face... dintr-o doină ardelenescă pot să fac horă, pe ritm de horă și se dansează destul de bine. Nu spune nimeni : domle de ce nu cânti hora moldovenească, de ce ai furat-o de la ardeal și din doină ai făcut horă. Nu.

^eEu tot ce cânt e o ciorănie. Totul e furat, care de la unul, care de la altul. Ciorănie înseamnă că asculți pe altul cum cântă și furi de la el niște șmecherii, încerci să-l copiezi. Pentru mine, asta-i toată muzica. Că așa, să pun din capul meu ... bine că-mi mai vin și mie niște idei, ceva ce n-am auzit la altul. Asta-i fantezia mea proprie. Dar să cânt numai pe baza asta... Nu, baza e ce auzi de la alții. Iei de la unul, de la altul, mais pui și de la tine ... asta-i ciorănia.

Chapitre 8

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. Durant une performance, les mêmes unités se répètent, plusieurs fois d'affilée. D'une performance à l'autre, on les entend souvent sous une forme comparable et les saisir ne pose, en apparence, aucune difficulté sérieuse.

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 pensait Didic par exemple, sec. 7.3 page 212).

Y a-t-il alors des unités minimales, dont l'agencement toujours 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. À moins de considérer ces dernières comme des unités — une hypothèse toujours possible mais faiblement heuristique — il faut trouver un autre cadre explicatif. Comment concilier alors

l'impression d'ordre et de structure, à la friabilité manifeste du répertoire ? Pour répondre à ces questions, je montrerai d'abord comment les performances musicales peuvent être décomposées en constituants plus ou moins autonomes, « imbriqués » les uns dans les autres. Je suivrai, autant que possible, les termes employés par les *lăutari* (il s'agira alors essentiellement d'en comprendre l'usage). Mais passé un certain degré de détail, le langage n'a plus prise sur les constituants musicaux. Nous ne pourrons alors plus suivre les termes vernaculaires, et nous aurons donc recours à une analyse plus spéculative pour comprendre la manière dont les musiciens organisent leur musique.

8.1 Fragments

8.1.1 *Cântări* (« suites »)

Cântare (pl. *cântări*) désigne le jeu musical en général. C'est l'un des substantifs construits sur le verbe « *a cânta* » (chanter/jouer)¹. Ce n'est pas un « chant » (ce serait alors un *cântec*, pl. *cântece*). De façon schématique, *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* ») n'est par exemple pas tout à fait équivalente à « *mă duc să cânt* » (« je vais jouer »). La première 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 « *luna asta n-am avut decât trei cântări* » (« je n'ai eu que trois *cântări* ce mois-ci »), c'est à dire trois contrats, trois séances de jeu professionnel, trois fêtes à animer... *Cântare* est une unité musicale (l'ensemble de ce qui est joué lors d'un événement particulier) et, à Zece Prăjini, une unité d'activité professionnelle.

Selon le contexte, *cântare* peut aussi avoir un sens plus restreint, et désigne alors une suite de mélodies. 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 mélodies appartiennent toutes au même genre (*horă*, *sârbă*, *manele*,

¹Il n'y a pas, en roumain, de distinction entre le jeu instrumental et le chant vocal (la musique se *cântă* de toute façon).

etc.). Pour jouer une pièce d'un autre genre, les musiciens doivent clore l'exécution en cours et en recommencer une autre².

Suites :	... Suite de <i>sârbe</i>	Suite de <i>bătute</i> ...
Mélodies :	A → B → C... pause, arrêt	X → Y → Z...

FIG. 8.1 – Enchaînement des mélodies au sein d'une suite

« *Hai să mai facem o cântare* » (« allez, faisons encore une *cântare* ») équivaut par exemple à « jouons encore un peu », à ceci près que le « peu » correspond implicitement à une suite. De même, dire d'un musicien qu'il « sait mener la *cântare* » (« *știe să ducă cântarea* ») signifie qu'il sait enchaîner habilement les mélodies les unes aux autres (ce qui revient à « mener » une suite).

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 (ex. 18) qu'il répète jusqu'à ce que l'ensemble soit lancé. À l'autre extrémité, la fin de la suite est signalée par une formule conclusive (ex. 19). Commencer une suite ne porte aucun nom particulier. Les musiciens parlent en revanche de la formule de clôture comme d'une « coupure » (T. *cinipe*) ; en toute logique, clore une exécution est la « couper » (T. *te cines la*).

18

19

Livrée à elle-même, la performance se déroulerait à l'infini. Si elle s'arrête, c'est par une fin abrupte et exogène, non parce qu'elle serait arrivée à « son » terme. Chaque constituant musical est limité mais dès qu'il se finit, on en recommence un autre, et l'exécution ne s'arrête que lorsque quelqu'un la « coupe ». À défaut d'appel clair, si l'un des instrumentistes cesse de jouer, ses collègues ne lèvent souvent 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'exécution³.

²Les 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 qu'on joue de cette manière dans les fêtes.

³La manière dont ces formules sont reconnues et la réponse qu'elles suscitent tient du

Une *cântare* est donc un « morceau de musique » dont la longueur ne dépend pas de facteurs musicaux. Ce n'est pas une unité de répertoire mais simplement une portion d'activité musicale.

8.1.2 *Melodii* (« mélodies »)

Les *cântări* se décomposent en « mélodies » (*melodii*)⁴. 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 bigarrure⁵. 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 mélodies 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^a

Nous avons vu qu'une *melodie* était, en principe, à la fois une unité de performance et une unité de répertoire (sec. 6.1 page 163). 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.).

réflexe. Elles peuvent apparaître n'importe où dans la mélodie (et pas seulement à des endroits « logiques » comme les articulations entre parties), elles se laissent abrévier à l'extrême et pourtant, les musiciens ne les manquent jamais.

⁴Ou en tsigane, *dili* (pl. dilea). Pour simplifier, j'utiliserai constamment le mot roumain *melodie*.

⁵Ce mode de construction contraste par exemple avec celui du « concert mystique » de l'Orient islamique. J. DURING 1990 voit dans ce dernier une « manière de signifier la continuité d'un même état affectif. Durant tout le déroulement de la musique, on a "vécu dans le même", on n'a pas été transporté d'un état à un autre, contrairement à ce qui se passe souvent dans les musiques d'art [d'Asie Centrale]. ». On peut penser qu'à ces deux modes de gestion émotionnelle — l'un qui cherche la continuité et l'autre, le changement — correspondent deux « postures » différentes pour les musiciens. Dans le second cas, ces derniers se rapprocheront peut-être plus d'une idéologie de « fabricants d'émotion » (capables d'agir efficacement sur des auditeurs relativement malléables), que lorsqu'ils ne font qu'entretenir ce que ces derniers ressentent déjà.

Toutefois, cette manière de caractériser les *melodii* est encore incomplète. Elle ne donne aucun statut à ces cas ambigus, où la performance ressemble à une *melodie* sous l'un seulement des aspects. Car on peut savoir si ce qu'on entend est ou non une *melodie* sans attendre de l'avoir entendu dans différents contextes. Et à l'inverse, un air qu'on entend partout de façon plus ou moins comparable n'est pas parfois pas tout à fait une *melodie*. Il est toutefois trop tôt pour chercher à définir de façon plus précise les *melodii*. J'y reviendrai au chapitre suivant, après avoir décrit les constituants de taille inférieure de la performance musicale.

8.1.3 *Părți* (« parties »)

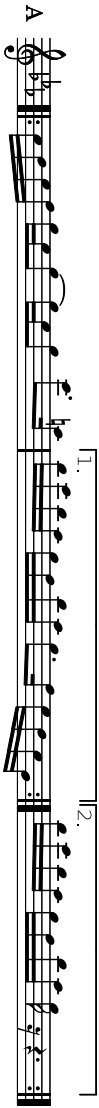
Une *melodie* a toujours plusieurs « parties » (*părți*), entre deux et cinq habituellement. On reconnaît leurs limites grâce à deux critères, souvent (mais pas toujours) concomitants : 1° la partie est répétée, une ou plusieurs fois d'affilée ; 2° son contenu contraste avec celui des parties qui la précèdent et la suivent.

La taille des parties n'est pas nécessairement homogène sur toute l'étendue de la *melodie*. Dans *Hora de la Re* par exemple (ex. 20 / fig. 8.2), les parties A et B durent chacune quatre mesures (répétition comprise). La troisième 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, mais son contenu contraste avec celui des parties qui l'encadrent (B et D). La partie D occupe quant à elle six mesures.

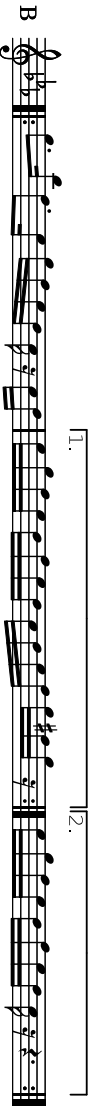
Au sein d'une partie, il est parfois possible de distinguer deux « sous-parties » symétriques : quasiment identiques au début, elles divergent à un moment vers l'une ou l'autre de deux « terminaisons » alternées. Lorsque c'est le cas, la première suspend ou relance la mélodie, tandis que la seconde la clôt provisoirement, en général sur la tonique. Dans *Hora de la Re* (fig. 8.2), 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

A



B



C



D



B

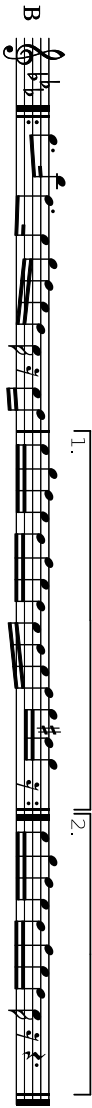
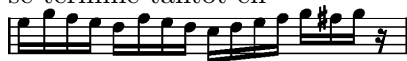


FIG. 8.2 – *Hora de la Re*, par la fanfare de Costică (transcription de l'ex. 20).

bien, là encore, deux « terminaisons » alternées mais cette fois, elles ne parviennent pas à entraîner à leur suite l'harmonie. La phrase B, par exemple, se termine tantôt en



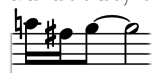
tantôt en



Mais bien que cette alternance soit prévisible — et respectée par toutes les fanfares — on hésite à voir, au sein de la partie B, deux « sous-parties » vraiment distinctes (on pourrait aussi bien considérer que cette partie est « répétée », avec des variations). Quant à la partie C, si on peut la découper en deux constituants homologues (transcrits chacun sur une ligne distincte fig. 8.2), c'est uniquement du fait de la formule



au début, et de



à la fin. Il n'est pas certain qu'il faille voir, dans chacune de ces lignes, une sous-partie. Ce principe de composition n'est peut-être 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 opératoire (ou simplement précise) 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. La difficulté semble tenir au fait qu'entre la succession de deux parties nettement distinctes, et la répétition stricte de la même partie, tous les intermédiaires sont possibles. Une portion plus ou moins grande de la mélodie se répète alors, tandis que le reste varie, mais de façon systématique (c'est à dire, ici, répétée et prévisible).

Prenons un autre exemple. Lorsque Didic joue, au saxophone, la *sârba* de la figure 8.3(a) page suivante, sa performance peut être décomposée en deux moments : 1° un tronc commun, occupant trois mesures et deux temps ; 2° une terminaison, choisie parmi deux alternatives possibles. 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.). Cepen-

(a) Par Didic Panîru (ex. 38)

(b) Par Florin Tărăgă (ex. 21)

FIG. 8.3 – Première partie de *Sârba de la Bârlad*, en deux versions différentes.

dant, 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. 8.4). Les musiciens appellent cela parfois un « lien » (*legătură*) ou, dans une perspective plus dynamique, une « transition » (*trecere*).



FIG. 8.4 – *Sârba de la Bârlad* par Didic. Entourée, la « liaison » (*legătură*) ou « transition » (*trecere*) entre les parties A et B.

Sous les doigts de Florin Tărăță, cette « transition » est nettement plus développée (fig. 8.3(b)). 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.

21

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, estompant plus habilement leurs frontières et dominant ainsi avec plus d'éclat, la *melodie* dans son ensemble. Nous dirons que le modèle mélodique qu'il réalise (celui qu'il a en tête lorsqu'il joue) est plus riche ou plus complexe que celui de Didic. Il faut pour cela admettre que les deux saxophonistes ne jouent pas tout à fait la même *melodie*.

8.2 Structures et détails

8.2.1 *Capete* (« bouts »)

Les plus gros constituants de la performance (les suites, les mélodies et les parties) se laissent discerner selon des principes plutôt stables et consensuels. Il est possible de prévoir, avec une marge d'erreur faible, la manière dont des auditeurs (connaisseurs) les segmenteront. Mais passé un certain degré de détail, il n'y a plus que des « bouts », des « trucs », que le verbe saisit occasionnellement, sans plus en distinguer ni la taille ni la fonction. Sous la surface de la désignation linguistique, des constituants plus petits existent, font sens mais pour les désigner, on recourt surtout au contexte et à l'exemple, joué ou fredonné.

Dérivant de *cap* / [T.] *șero* (« tête »), un *capăt* / [T.] *șero* peut être une extrémité ou un reste de quelque-chose. En musique, ce « bout » est 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 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. Les « parties » (*părți*) décrites précédemment peuvent notamment — et tout aussi bien — être appelées de « bouts ». 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 *capăt* ») par une indication musicale (« j'aime ce *capăt* [+ le fredonner] »). Parler d'un *capăt* revient, en d'autres termes, à parler d'un « truc » dans la ligne mélodique.

Contrairement aux unités décrites jusqu'à présent, ces « bouts » ne sont

donc pas assimilables à des « constituants » de la ligne mélodique. Ils ne la « constituent » véritablement que dans un contexte particulier : 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 solidaire. En fin de compte, le mot « bout » renseigne moins sur une structure univoque des mélodies que sur la relativité de cette dernière.

Si définir un mot est décrire son usage dans la langue (WITTGENSTEIN 1961 : 135), les « bouts » (*capete* /T. *şere*) peuvent être définis comme étant les constituants subjectifs de la ligne mélodique⁶. Cette subjectivité n’est certes pas arbitraire mais elle peut se déployer de multiples façons sur une même portion de mélodie. L’interprétation de la structure musicale rejoindrait, en quelque sorte, celle des tests projectifs employés naguère par les psychologues comme Rorschach.

Il semble donc impossible de prévoir la manière exacte dont tel musicien segmentera une ligne mélodique donnée. C’est d’ailleurs cette impossibilité qui ouvre la voie à des variations relevant de la *fantezie*, *şmecherie* ou *ciorănie*. Une « règle du jeu » paraît cependant vraisemblable : compte tenu de l’architecture manifestement répétitive des « parties » (*părţi*) mélodiques, les « bouts » que les musiciens y verront seront probablement découpés selon les mêmes principes de répétition et de contraste, que nous avons déjà rencontrés à plusieurs reprises. J’appliquerai donc ces principes — de manière spéculative — pour montrer, sur quelques exemples, certaines articulations sans doute plus probables que d’autres.

Hora de la Botoşani

La plupart des mélodies moldaves sont construites en employant à plusieurs reprises les mêmes motifs sous une forme identique ou presque. *Hora de la Botoşani* (ex. 22 / fig. 8.5 page suivante) est par exemple constituée, pour l’essentiel, de deux motifs (α et β). Ceux-ci apparaissent dans la première partie et sont ensuite repris de diverses manières. La variante β' répète ainsi le rythme et le contour de β mais en transposant les hauteurs une quinte plus bas. La parenté est claire et probablement destinée à l’être.

22

⁶Les liens entre la notion prăjinienne de « bout » et celles de « motif », « module » ou « pierres à bâtir » (proposées par des chercheurs comme BARTÓK, LORTAT-JACOB, SIRON et NETTL) sont discutés au chapitre 10.

The figure displays a musical score for a piece titled "Hora de la Botoșani". The score is written on a single staff in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score is divided into three main sections labeled A, B, and C. Section A is marked with a blue box and contains a measure with a blue box labeled α . Section B is marked with a green box and contains a measure with a green box labeled β . Section C is marked with a blue dashed box and contains a measure with a blue dashed box labeled α'' . There are also annotations α' and β' pointing to specific measures in sections B and C respectively. A first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." are shown at the end of section B. The score is annotated with various musical symbols, including accidentals (flats) and dynamic markings (e.g., α , β , α' , α'' , β').

FIG. 8.5 – *Hora de la Botoșani*, par la fanfare de Costică (ex. 22).

Celle entre α' et α'' l'est beaucoup moins. Ce sont pourtant les mêmes hauteurs, les mêmes valeurs rythmiques (et pour les musiciens, les mêmes doigtés) mais un décalage métrique inhabituel — deux temps et demie — brouille cette fois les pistes. Il n'est pas certain que ces portions marquées α et α' soient bien perçues comme apparentées par les auditeurs. Un autre découpage est également possible, qui respecte le mètre et considère alors α'' comme motif. Pour décrire la ressemblance entre α et α'' , 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. 8.6). Une fois de plus, les articulations induites des hauteurs et des valeurs rythmiques ne sont alors pas celles suggérées par le mètre.



FIG. 8.6 – *Hora de la Bo-
toșani* : deux motifs liés.

La conscience n'accède pas nécessairement à cette organisation de détail en tant que telle. Cependant si, comme on peut l'imaginer, musiciens ou auditeurs perçoivent un quelconque rapport entre la troisième ligne et la première, elle ne peut reposer que sur des « allusions » de cette sorte.

Rusasca lui Borona

Rusasca lui Borona (ex. 15 / fig. 8.7 page suivante) est à la fois plus simple et plus compliquée. Plus simple, car elle consiste, pour l'essentiel, à explorer dans toutes les sens l'accord de *mi b* majeur. Plus compliquée car, de ce fait, ses constituants sont encore plus imbriqués.

Cette fois, les parties ne font que deux mesures, et se répètent quatre fois chacune (la cadence changeant une fois sur deux). L'exemple enregistré n'en comporte que quatre (A, B, C, et D) ; les deux autres (E et F) ont été rajoutées par Jănică (alias Borona), en fredonnant, lorsque nous écoutâmes la transcription jouée par l'ordinateur.

La pièce repose sur un motif principal. Sous sa forme initiale (α), celui-ci occupe une mesure, mais cette forme n'est jamais répétée par la suite, au point qu'on hésite à y voir un motif à part entière. Dès la mesure suivante, un décalage métrique donne naissance à α' , qui sera réutilisé à l'identique en B, et deviendra motif principal en C. La partie *D se démarque quant à elle des autres, tant parce qu'elle est jouée par les trompettes, que parce

The musical score consists of six staves, labeled A through F. Staves A, B, and C are for the fanfare of Costică, and staves D, E, and F are for Borona. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. Various musical elements are highlighted with colored boxes and labels: α and α' for first and second endings in parts A and B; β for a specific phrase in part B; γ and γ' for phrases in parts E and F; and δ for a phrase in part F. Part D includes a section with a repeat sign and a first/second ending. Part E has a section with a repeat sign and a first/second ending. Part F has a section with a repeat sign and a first/second ending. The score is annotated with various musical symbols and labels.

FIG. 8.7 – *Rusasca lui Borona*, jouée par la fanfare de Costică (parties A–D, ex. 15) et complétée en fredonnant par Borona (parties E et F).

qu'elle ne reprend en aucune façon ce motif : c'est la *riturnelă* de la pièce⁷.

Lorsqu'il m'indiqua les deux parties supplémentaires (E et F), Jănică précisa bien qu'il fallait les placer après la *riturnelă*. Enchaîner trop de petits motifs les uns à la suite des autres augmenterait sans doute le désordre. La *riturnelă* et les huit mesures de tierces qui la précèdent permettent de « tirer un trait » avant de recommencer. Qui plus est, les parties E et F ne sont pas reliées aux quatre premières par des liens structurels aussi puissants.

Ces rajouts ne sont cependant pas dépourvus de rapports avec ce qui les précède. Entre E et F, la parenté est relativement claire : par le même principe de « dominos » que celui rencontré à plusieurs reprises déjà, la seconde reprend à sa tête le motif final de la première (β'). On pourrait sans doute aussi rapprocher de celui-ci le motif initial de la partie B (β), bien que cette ressemblance soit discutable (comme toutes celles suggérées ici d'ailleurs). De même, on peut penser que la dernière hauteur de la *riturnelă* D* — ce *mi* aigu, qui n'apparaît nulle part ailleurs dans la mélodie — influence, toujours par le principe des « dominos », le point d'entrée de la partie E.

On peut sans doute imaginer d'autres liens encore entre les parties E et F d'une part, et A, B, C, D, de l'autre. Faut-il voir, par exemple, dans le passage marqué γ , un motif autonome ? D'un côté, on hésitera à ériger en unité constituante cette ébauche de triade majeure : du fait de sa fréquence dans le reste du répertoire, elle paraît plutôt insignifiante. Mais d'un autre côté, compte tenu de la brièveté des unités distinguées jusqu'à présent (et du fait que ce motif apparaîtrait dans deux parties que Jănică place dans la même mélodie) il n'est pas impossible de répondre par l'affirmative. Que penser alors de δ , encore plus bref (et en un sens, plus insignifiant) mais qui structure, par sa répétition, la partie F ?

8.2.2 Morceaux de musique et points de référence

Il ne paraît pas possible de répondre à ces questions par une analyse des transcriptions. Les musiciens et les auditeurs locaux ne semblent guère plus à même de le faire, malgré leur connaissance supérieure du répertoire. Même à Zece Prăjini — où les dissections musicales sont pourtant quotidiennes — personne ne découpe explicitement les performances à ce degré de détail :

⁷Les *riturnele* seront décrites sec. 9.2

les « bouts » (*capete*) dont on parle ont en général la taille des parties (A, B, C...) de l'exemple précédent. Cela ne veut pas dire que ce soient là les « bouts » qu'on manipule pour créer ou modifier les mélodies 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 mélodie, dès lors qu'on organise judicieusement ses répétitions et ses transformations. Autrement dit, n'importe quel détail peut devenir unité constituante de la mélodie et donc, la moindre variation de détail peut modifier la mélodie elle-même de façon significative. Dans *Rusasca lui Borona*, il suffit par exemple de remplacer le *sol* du premier δ de chaque mesure par (disons) un *si* (b) pour qu'en deux notes, toute la symétrie de la partie F se trouve bouleversée. Les mélodies comme *Hora de la Botoșani* (ex. 22 / fig. 8.5 page 228) reposent sur des récurrences de taille supérieure mais le principe de répétition qui fonde leur ordre les rend tout aussi sensibles aux modifications de détail. Pour cette *horă* par exemple, changer l'une des hauteurs du motif β à la première ligne (partie A) ouvre deux alternatives : ou bien répercuter le changement sur toutes les occurrences de β et β' (auquel cas, ce n'est plus vraiment un changement de détail), ou bien ne pas le répercuter et alors, β 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).

La structure des performances des musiciens de Zece Prăjini (et plus généralement de Moldavie) se prête particulièrement aux interprétations multiples car elle s'avère remarquablement complexe et morcelée, si on tente de la décrire exhaustivement. On peut penser que dans cet amas de répétitions, symétries, miroirs et inversions, chaque auditeur repère certains motifs, qui lui semblent saillants, et qu'il rapporte éventuellement à d'autres motifs, qu'il connaît déjà.

Les recherches en sciences cognitives ont montré que, pour mémoriser un matériau complexe — quelle que soit sa nature (visuelle, textuelle, musicale, etc.) — les sujets tentent, spontanément, de le rapporter à des figures-types, agissant comme des points de référence⁸.

⁸Pour quelques applications de la théorie des « points de référence » à la musique, cf. J.A. SLOBODA (1985 : 14), D. DEUTSCH ET J. FERROE (1981), D. DEUTSCH (1999a), E. BIGAND (1997).

Pour faire face à l'apparente diversité des événements extérieurs, une stratégie cognitive efficace consiste à regrouper les éléments comparables au sein d'une même catégorie et à définir pour chaque catégorie des événements prototypiques. Ces prototypes fonctionnent comme des points d'ancrage cognitifs qui permettent de situer les autres événements variants. (...) L'existence de points de référence cognitifs s'observe dans tous les domaines des activités perceptives et intellectuelles. Certaines formes géométriques, comme le rond, ou les lignes verticales et horizontales, certaines couleurs, fonctionnent comme des points d'ancrage perceptifs, qui permettent de situer les formes géométriques ou les couleurs déviantes. Ainsi dira-t-on qu'une ellipse est presque un rond, qu'une couleur orangée tire sur le rouge, ou qu'une droite légèrement oblique est presque une verticale et non l'inverse.

E. BIGAND (1997 : 19)

Et, pourrait-on ajouter, c'est également ainsi qu'on dira que telle mélodie (entendue pour la première fois) est « presque » comme telle autre (déjà connue), ce « presque » couvrant alors toute l'étendue disponible entre le « tout à fait pareil » et le « tout à fait différent ».

Mais si le rond, la verticale et le rouge sont des points d'ancrage relativement consensuels de la perception visuelle, la musique moldave n'offre que peu de référents vraiment stables⁹. À Zece Prăjini, l'équilibre entre le reconnaissable et l'inouï n'est pas atteint en paraphrasant de manière variable des structures inaltérables, mais en recombinaison sans cesse des idées piochées dans — ou suggérées par — les performances précédentes. Lorsqu'on tente de réduire la diversité des *melodii* construites sur ce principe, les points de référence sont nécessairement des morceaux de musique, découpés en fonction d'autres points de référence, eux-mêmes morceaux de musique (...). Parmi ces morceaux de tailles variables, certains se cristallisent ainsi durant un temps, se perpétuant d'une performance à l'autre, avant d'être démembrés et recombinaisonnés à nouveau.

La possibilité de découper une même performance de plusieurs manières — ou de douter, du moins, du découpage adéquat — n'est pas seulement une conséquence. C'est probablement aussi un effet que les musiciens recherchent délibérément. Un bon *lăutar* a un jeu à la fois propre (*curat*) et « compliqué »

⁹Cf. chap. 6 ; les repères les plus stables ont été décrits au chapitre 7.

(*complicat*). Je tenterai, plus loin, de montrer que cette complication peut être décrite comme une « sur-détermination » structurelle (chap. 15). La musique moldave se rapprocherait ainsi du tissage et d'autres arts décoratifs de la même région, qui amoncellent des structures parfaitement claires, mais en grand nombre et parfois incompatibles, provoquant un effet de stupeur sur ceux qui les regardent ou les écoutent.

Notes

^aCând se dansează, și ca dansul să fie mai plăcut, trebuie să mai schimbi melodiile ca omul să simtă altfel mișcarea piciorului. Auzind aceeași melodie timp de trei-patru minute... mă rog, se adaptează el dar când o schimbi – depinde : e mai melodică sau mai puțin melodică, mai veselă, mai tristă, mai mișcată... Se adaptează altfel dansului.

Chapitre 9

Qu'est-ce qu'une *melodie* ?

Ce chapitre s'inscrit dans la lignée du précédent. Il revient sur un niveau d'organisation de la musique, particulièrement important dans les commentaires et analyses locaux : la *melodie*. Pour répondre à la question posée en titre (« qu'est-ce qu'une *melodie* ? ») j'exposerai surtout ce que les *melodii* ne sont pas. Dans une première partie, nous verrons qu'elles sont faites de « bouts » (*capete*) mais qu'elles ne sont pas conçues comme de simples assemblages de « bouts ». Dans une seconde partie, je montrerai que les « parties » (*părți*) qui les constituent n'en font pas toutes « partie » au même titre : l'une d'entre elles (appelée *riturnelă*) est considérée comme un ajout presque « ornemental » à la *melodie* proprement dite.

9.1 Bouts et *melodii*

9.1.1 *Persenk* et *melodyia* en Bulgarie

Si les « bouts » (*capete*) sont les constituants subjectifs des *melodii* (cf. chap. précédent) ce sont aussi, semble-t-il, leurs précurseurs historiques. Kostadin, cornemuseur bulgare dont T. RICE (1994) retrace le parcours musical, estimait que ce n'était que trois ans après avoir commencé à apprendre son instrument qu'il joua sa première « mélodie » (*melodyia*). Avant, s'il jouait quelque chose (quelque chose qui constituât une performance écoutable et non de simples tâtonnements sur l'instrument) c'étaient des *persenks*.

*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 référerait à un fragment de mélodie, d'une ou deux mesures de long, soit il référerait à un éventail d'expressions mélodiques, allant du fragment d'une mesure de long aux mélodies entières.

T. RICE (1994 : 69)^a

Quelle différence y a-t-il entre les *persenk* et les *melodiya* ? D'après les archives musicales consultées par Rice, au début du XX^e siècle, les cornemuseurs ne jouaient guère que des *persenks*. Ils enchaînaient simplement, en les répétant parfois, des petits motifs d'une mesure, sans cadence finale. Plus récentes, les *melodiya* s'appuient sur les mêmes constituants et sur une conception plus ou moins similaire de la musique. Mais cette fois, des cadences finales (éventuellement alternées en questions-réponses) structurent l'ensemble d'une autre manière, y délimitant des unités de taille supérieure.

L'analyse de Rice décrit une situation comparable à celle de Zece Prăjini. On reconnaît en particulier la similarité entre la notion bulgare de *persenk* et celle, roumaine, de *capăt* (terme que nous avons traduit par « bout » mais pour lequel « chose » pourrait également convenir). On reconnaît aussi la distinction entre un mode de jeu qui ne fait qu'enchaîner des « bouts » de proche en proche et un autre, qui subordonne leur enchaînement à une structure en « parties », répétées de manière prévisible, pourvues de cadences alternées, etc.¹.

9.1.2 Une vieille *rusască*

La *rusască* présentée fig. 9.1 page 240 fut enregistrée par P. Carp et O. Bârlea en 1949 à Dagâța, le chef-lieu de la commune à laquelle appar-

¹Il n'est sans doute pas nécessaire de souscrire pour autant à l'hypothèse selon laquelle les *persenks* (de Bulgarie) ou les *capete* (de Zece Prăjini) ont eu, jadis des contours structurels plus clairs qu'aujourd'hui. Pour Rice, c'est l'apparition de la catégorie verbale « *melodyia* » qui « déplace » les contours de la catégorie « *persenk* », les rendant ainsi moins clairs pour des musiciens comme Kostadin. Une hypothèse étrange, car on concevrait plus volontiers que l'apparition d'un mot nouveau précise, au contraire, le sens de ceux qui existent déjà. Une hypothèse, en tout cas, que Rice n'argumente pas. À Zece Prăjini, les entités que les musiciens nomment « *capete* » apparaissent comme des « trucs » dans la ligne mélodique, et rien n'incite à croire qu'ils répondaient naguère à une définition plus précise.

tient le village de Zece Prăjini. Elle fut transcrite et publiée par S. RĂDULESCU (1984) D'après les instruments des musiciens (violon et cymbalum), ce sont bien des *lăutari*. D'après leurs noms, ils viennent bien de Zece Prăjini.

D'après leur musique aussi, bien que cette dernière soit plus difficile à qualifier. Ce n'est pas tout à fait d'une « mélodie » qu'il s'agit, ni au sens de Zece Prăjini ni au sens musicologique courant. La tonalité et le rythme, donnés par le cymbalum, restent constants du début à la fin. La performance est structurée assez clairement en portions de huit mesures, avec en général une cadence « significative » dans la dernière d'entre elles (retour sur la tonique, double-cordes, soupir, etc.). Le cymbaliste ne semble pas se soucier de cette structure, sauf une fois, à la fin de la quatrième occurrence de A. Pourquoi cette fois-là plutôt qu'une autre ? La question restera sans doute à jamais en suspens.

L'ordre d'enchaînement de ces sections restera, lui aussi, inexpliqué. Contrairement à une performance comme *Bătuta de Dagăta* (ex. 1 et sec. 6.2.2 page 167), aucune partie ne se répète, ici, à intervalles réguliers. Il ne semble pas y avoir, non plus, de « jeu de dominos » entre les parties, sauf peut-être entre D et D' d'une part, et entre E et E' de l'autre. Mais ces parties sont-elles vraiment différentes ? Il semble impossible d'en décider par l'analyse.

On pourrait considérer E' et D' comme des variantes, respectivement, de E et D. Le rythme et le contour des premières ne sont certes pas tout à fait les mêmes que ceux des secondes mais ces différences sont plutôt légères. D'un autre côté cependant, pour une *rusască* — mélodie dont la principale fonction est de faire danser — les différences rythmiques, même légères, sont généralement significatives pour les auditeurs. D'ailleurs, ces différences sont structurées et maintenues durant les huit mesures que dure chaque section (cela est particulièrement perceptible pour D' par rapport à D, et un peu moins pour E' par rapport à E). Ce seraient là des arguments pour distinguer D, D', E et E' comme quatre parties différentes.

Dans l'ensemble, cette performance n'est pas ce qu'on appellerait, aujourd'hui, une *melodie*. Si on peut y voir des articulations relativement claires, l'organisation d'ensemble des sections qu'elles dessinent ne paraît pas régie par un plan préétabli. C'est le genre de performance qui se construit de proche en proche.

FIG. 9.1 – Une *rusasca*, au milieu du XX^e siècle. D'après S. RĂDULESCU (1984 : 24).

37. RUSASCA

orig. Dagîla — Iași
inf. Lazăr Gheorghe — vîoară
Spiridon Trețan — țambal

fr. 10722 b
cûteg. F. Carp, O. Bîrlea
2-VIII-1949

206

Vîoară

Țambal

A

A

B

C

D

B

The image displays a musical score for a piece titled "Une rusasca" from the middle of the 20th century. The score is organized into six systems, each enclosed in a colored border and labeled with a letter or letter with a prime:

- System 1 (Purple border):** Labeled 'A' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.
- System 2 (Orange border):** Labeled 'A' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.
- System 3 (Orange border):** Labeled 'A' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.
- System 4 (Blue border):** Labeled 'E' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.
- System 5 (Green border):** Labeled 'D' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.
- System 6 (Green border):** Labeled 'D'' below. It consists of two staves with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a melody in the treble and a bass line in the bass.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure.

FIG. 9.1 – Une *rusasca*, au milieu du XX^e siècle (suite).

FIG. 9.1 – Une *ruseasca*, au milieu du XX^e siècle (suite).

En 1949, Gheorghe et Spiridon — les musiciens de cette *rusească* — enregistrèrent quelques autres performances pour P. Carp et O. Bârlea (publiées, elles aussi par S. RĂDULESCU (1984)). Certaines semblent être des *melodii* au sens actuel du terme, d'autres non. Les recherches documentaires de T. RICE incitent quant à elles à penser que ce niveau de structuration est récent : les cornemuseurs bulgares jouent actuellement des *melodiya* mais au début du XX^e siècle, ils construisaient leurs performances par *persenks*. Les spectacles folkloriques ont peut-être contribué à imposer ce mode de construction, où la performance n'est plus une suite de « bouts » mais une suite de mélodies, décomposables en parties, etc.².

Une performance comme celle de la fig. 9.1 est, en tout cas, relativement rare dans le jeu actuel des musiciens. Ils jouent parfois « ce qui tombe sous le doigt » (*ce cade la deget*) ou « ce qui passe par la tête » (*ce trece prin cap*) mais avec, en général, un peu plus de « forme » : l'une des parties se répète à intervalles réguliers, les autres s'enchaînent de façon plus explicite les unes aux autres... On entend parfois aussi des portions de performance semblables à la *rusească* de Gheorghe et Spiridon mais elles ne durent jamais

²S. RĂDULESCU (2002) a montré l'influence profonde de ces manifestations de masse sur les pratiques musicales villageoises.

Chant :	Str. A	(Refrain)	–	Str. B	(Refrain)	–
Instr. mél. :	–	–	<i>riturnelă</i>	–	–	<i>riturnelă</i>

FIG. 9.2 – Alternance de la voix et des instruments mélodiques dans les performances chantées. Le signe « – » indique le silence total ou des interventions sporadiques.

très longtemps. Tout comme ces derniers structuraient leur jeu en portions de huit mesures, les musiciens contemporains structurent ces portions elles-mêmes.

9.2 Aux confins des mélodies : les ritournelles

9.2.1 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 classique³. Appliqué à une chanson, *riturnela* désigne une sorte de « refrain instrumental », qui sépare les strophes chantées (voir fig. 9.2 ; ce mode de composition peut être illustré par la suite de *sârbe* du chapitre 00 : 50 du DVD-1).

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 mélodies qui sont habituellement chantées. L'exemple 6 illustre la manière dont un tel « vide mélodique » peut être rempli par une fanfare.

6

Ce modèle de composition a cependant été étendu à la plupart des mélodies, 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, dans :

³Les manifestations folkloriques organisées sous le régime communiste furent l'occasion de contacts plus ou moins « didactiques » entre les musiciens lettrés (ou semi-lettrés) et ceux du monde du monde rural.

- 1 ***Ca la Ușa Cortului*** (ex. 1) la partie C est une *riturnelă* ;
- 15 ***Rusasca lui Borona*** (ex. 15, cf. fig. 8.7) la partie D (5ème ligne) est une *riturnelă* ;
- 3 ***Sârba de la Bârlad*** (ex. 3 dernière page, ou 21) la partie C est une *riturnelă*.
- 21

Cette distribution des rôles permet de reconnaître facilement la *riturnelă*. Mais elle n'est pas toujours appliquée. Par exemple, dans :

Bătuta de la Suceava et Bătuta de Dagâța (ex. 1) la partie C est une *riturnelă* (tout comme dans *Ca la Ușa Cortului*, même exemple) mais son instrumentation ne l'y distingue pas des autres parties ;

Sârba de la Bârlad jouée par Didic (ex. 3 dernière page, ou 38) la partie C est tout autant une *riturnelă* que dans la variante de Tărăță mais Didic joue cette partie lui-même, tandis que Tărăță laisse faire l'accordéon et la clarinette à cet endroit.

Bătuta lui Tâgâdâ (premières pages de l'ex. 3) la partie C est une *riturnelă*.

Rusasca lui Costică (ex. 6) 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 *riturnelă*. Cependant, tous les auditeurs semblent sensibles à la différence entre ces parties et le reste de la mélodie. 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 semble 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*⁴. Lors de mes premiers séjours à Zece

⁴Les exceptions concernent celles des virtuoses de la *muzică lăutărească*. Ce style raffiné, compliqué, est destiné en premier lieu aux connaisseurs justement. N'importe lequel de ses détails peut être commenté, étudié, ou copié. Face à un virtuose du genre — le « virtuose

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. Par rapport au reste de la mélodie — qui elle, se commente abondamment — les *riturnele* ne « disent » rien ou alors, il n'y a rien à en dire. Elles relèvent d'une fantaisie conçue le plus souvent comme aléatoire ou mécanique. Ce serait du vide, une respiration, une impulsion brute à l'usage des danseurs, sans véritable contenu musical.

Parfois les *lăutari* plus âgés parlent de « *hang* » au lieu de *riturnelă*. En musique, « tenir le *hang* de quelqu'un » (*a ține hangul cuiva*) signifie l'accompagner⁵. *Hang* et *melodie* désignent donc des fonctions opposées. Lorsqu'il est tenu sur une *cobză*, un cymbalum ou un violon, le *hang* prend pourtant volontiers l'allure d'une micro-mélodie : trois ou quatre notes explorant des arpèges et marquant un rythme sous-jacent (c'est le cas dans la *rusască* de Gheorghe et Spiridon, fig. 9.1 page 242). Appeler les *riturnele* — parties jouées par les instruments mélodiques — des *hanguri* est une autre façon de les opposer à la *melodie* « proprement dite » : à cet endroit, cette dernière disparaît, laissant un trou béant par lequel on n'entend plus que la mécanique harmonique et rythmique sous-jacente.

Ce que le terme expose ainsi innocemment, faisant sourire les jeunes musiciens, est passablement enjolivé par la notion de *riturnelă*. Celle-ci désigne, en propre, une portion de ligne mélodique (alors que le *hang* n'est qu'accompagnement). Mais c'est une portion un peu à part. Elle peut être plus ou moins élaborée bien plus, en fait, que les minuscules motifs servant à l'accompagnement harmonique et rythmique. Elle reste pourtant différente de la mélodie « proprement dite », tant par la manière dont elle est faite que par les effets qu'elle suscite. En principe elle est plus simple ou en tout cas, moins intéressante.

absolu » car *muzica lăutărească* est réputée difficile et exigeante entre toutes — on s'extasie même devant ses *încercături* (« essayages »), ces arpèges et chromatismes par lesquels il vérifie le bon état de fonctionnement de son instrument avant de commencer à jouer. Bien plus musicales encore que des « essayages », ses *riturnele* peuvent être commentées dans une perspective esthétique, comme le serait n'importe quelle autre partie mélodique. Elles n'acquièrent cependant cette importance que lorsque les musiciens fascinent de toute façon, par l'ensemble de leur performance.

⁵Plus au nord, à Moldovița ou à Brodina par exemple, on joue à deux violons, l'un « tenant » ainsi le *hang*, tandis que l'autre « tient » la *melodie*.

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 (par Costică), comme 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* « proprement dites ».

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 ce qu'elle n'est pas), il nous faut étudier ces cas, nombreux d'ailleurs, où les *riturnele* sont jouées par les mêmes instruments que la *melodie* « proprement dite ». En quoi consiste alors leur différence ?

9.2.2 De lâches liens

L'analyse montre que les *riturnele* sont en général 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 change, presque toujours, sa *riturnelă*. Des exemples en sont les deux variantes de *Sârba lui Foflează* alias *Sârba lui Didic* (ex. 2), ou les trois variantes de *Bătuta lui Tâgâdă* alias *Sârba lui Didic* alias *Sârba de la Bârlad* (ex. 3). Parfois aussi, la *riturnelă* disparaît simplement, et il ne reste alors plus que la *melodie* « proprement dite ». Jouer ainsi sans *riturnelă* est plus rare, mais la variante de *Sârba lui Tărăță* par Marian Sentiment en est un exemple (cf. ex. 10 joué par F. Tărăță lui-même, avec *riturnelă*, et ex. 11, sans *riturnelă*, joué par M. Sentiment).

Je tentai des ablations et greffes de *riturnele* à l'aide d'un logiciel de transcription. La fig. 9.3 page suivante en montre un exemple. Les deux pièces étaient jouées par la fanfare de Costică, à peu près à la même époque. Je les transcrivis à partir du disque *Fanfara Speranța vol. 4* et, après m'être assuré que les transcriptions étaient « correctes », j'en réalisai plusieurs hy-

10

11

(a) *Bătuta lui Costică* (ex. 16)(b) *Rusasca lui Borona* (ex. 15)

FIG. 9.3 – Permutation expérimentale des *riturnele* (dernière ligne de chacune des mélodies). Les pièces ont été transcrites puis les transcriptions ont été jouées par un synthétiseur logiciel. Mes interlocuteurs devaient dire si quelque-chose les « gênait » et/ou si une fanfare pouvait jouer ces mélodies dans un mariage (par exemple).

brides⁶. Je présentai ces derniers aux musiciens, à travers le synthétiseur du logiciel de transcription, en leur demandant ce qu'ils en pensaient et si, à leur sens, il était possible de jouer de la sorte.

Permuter les *riturnele* ne prêtait pas à conséquence : on reconnaissait que les hybrides n'avaient pas « leur » *riturnelă*, mais cette combinaison n'était ni « meilleure » ni « moins bonne » que celle que la fanfare jouait d'habitude. 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*).

On remarquera qu'une permutation comme celle de la fig. 9.3 conduit 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* »^b. Il se référait alors précisément à l'exemple de la figure 9.3(a). La variabilité des *riturnele* apparaît parfois aussi au cours d'une même performance. C'est le cas surtout dans le jeu en *orchestră*, lorsque la mélodie est chantée (ex. 00 : 50, sur DVD-1).

Jusqu'ici, les *riturnele* semblent aisées à décrire : ce sont les parties les plus variables de la ligne mélodique. La réalité est cependant différente, 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 Dagăta* (présentée dans l'ex. 1 et sec. 6.2.2 page 167), où la *riturnelă* est 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* (par laquelle commence *Bătuta de Dagăta*) 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 Dagăta*) pour voir sa stabilité s'affirmer, la différenciant ainsi des autres parties⁷.

Pourtant, même dans le contexte figé du studio d'enregistrement, cette

⁶Sur cette procédure, voir sec. B.1 page 493

⁷Bartók rangeait lui aussi parmi les pièces à « structure indéterminée » des performances parfaitement répétitives. On peut penser qu'il tenait ainsi compte (quoique de manière implicite) de ce qui lui paraissait être un « potentiel de variation », qui ne se traduisait pas nécessairement en variations effectives. J'y reviendrai au chapitre 10.

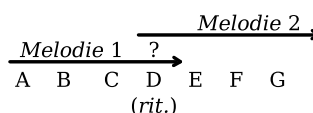
riturnelă contient, en germe, les conditions de son indépendance : elle ne participe pas au jeu de « dominos » des deux autres parties. L'importance de ce principe de construction n'est pas nécessairement perceptible dans *Bătuta de la Suceava*, mais elle devient manifeste dans *Bătuta de Dagăta*. Dans cette dernière, il s'applique à des matériaux différents à chaque séquence et la *riturnelă*, qui n'y a jamais participé, contraste alors par sa stabilité. Si cette partie C est en dehors de la *melodie* « proprement dite », c'est donc parce qu'elle n'est que juxtaposée (et non véritablement reliée) aux deux autres parties.

Les seuils des mélodies

Une analyse sommaire montre que les *riturnele* apparaissent toujours à la fin, et parfois aussi avant les *melodii* proprement dites. Les deux cas peuvent être illustrés par *Sârba de la Bârlad* sous les doigts, respectivement, de Didic et de Tărăță (ex 3, dernière page) : Didic commence directement par A–B–C tandis que Tărăță joue C–A–B–C⁸.

Lorsque les *melodii* sont jouées en suites (ce qui est le cas le plus fréquent), les *riturnele* se comportent de la même manière. Mais entre deux *melodii* successives, il n'y a en général qu'une *riturnelă*. Ce pourra être celle de la *melodie* qui s'achève ou celle de la *melodie* qui commence.

Or puisque la *riturnelă* est la partie la plus variable de la pièce, son changement n'indique pas, à lui seul, qu'on change de *melodie*. Il est donc difficile de déterminer, au sein de la suite,



à quel moment une *melodie* se termine et à quel moment commence la suivante (fig. 9.4). Lorsque je demandais aux musiciens de découper de telles

FIG. 9.4 – Position limitaire des *riturnele*.

performances en *melodii*, ils suspendaient leur jugement jusqu'à entendre ce qui suivait les *riturnele* : soit un retour à la première partie de la *melodie* qui avait été jouée jusque là, soit la première partie d'une *melodie* véritablement

⁸En attribuant des lettres à chaque partie, j'ai toujours laissé la *riturnelă* en dernier, même lorsqu'elle apparaissait en position initiale dans la performance (c'est le cas dans *Sârba de la Bârlad* justement). Sa position finale est obligatoire tandis que commencer par elle est affaire de choix et de goût. Or pour comparer terme à terme différentes mélodies, il m'a semblé préférable de faire abstraction de ces choix, afin que les premières parties des *melodii* « proprement dites » se retrouvent toujours en premier, sous la première lettre de l'alphabet.

nouvelle.

En jouant, les *riturnele* se présentent comme des « seuils » : des zones d'attente, d'annonce, de relative incertitude structurelle... C'est là qu'un *solist* pourra par exemple demander une modulation (par une longue note tenue généralement) et tester ensuite, par une *riturnelă*, que les instruments « fonctionnent » bien dans la nouvelle tonalité, qu'elle « sonne », etc.⁹. Tant que dure la *riturnelă*, tout est envisageable. Ensuite, une fois que la *melodie* a été amorcée, il n'y a plus d'autre choix que de la jouer jusqu'au bout.

Formes et positions

Le terme *riturnela* semble donc désigner à la fois des segments mélodiques (des configurations particulières de hauteurs) et l'espace où permutent ces segments. On pourrait les qualifier de « modules » au sens proposé par B. LORTAT-JACOB (1987 : 55) :

Un module est (...) calibré dans le temps et s'inscrit dans un espace sonore strictement limité. Fixe dans ses frontières, il se compose d'éléments mobiles et d'unités en partie ou totalement substituables. Il possède une autonomie fonctionnelle, ce qui signifie que les parties d'énoncés qui le précèdent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte.

Il apparaît comme un micro-modèle, mais du fait des conditions d'interchangeabilité (ou de « substituabilité ») qui entrent dans sa définition et de son calibrage dans le temps, il constitue également un espace de réalisation où peuvent entrer d'autres énoncés modulaires équivalents. En d'autres termes, un module est à la fois un énoncé et l'ensemble des énoncés équivalents qui peuvent y prendre lieu et place.

LORTAT-JACOB (1987 : 55)

Je discuterai cette notion au chapitre 10. On observera que la description correspond aussi bien aux *riturnele* qu'aux autres parties de la *melodie* :

⁹Parfois vétustes, et plus ou moins (bien) bricolés, certains instruments refusent de jouer dans les tonalités peu communes. En fanfare par exemple, certains tubas perdent brutalement de leur volume dès qu'ils quittent les tonalités « classiques ». Parfois, ce sont les tubistes eux-mêmes qui perdent leur entrain, dans des doigtés et des registres qui ne leur sont pas familiers... Jouer une *riturnelă* dans la nouvelle tonalité, avant d'entamer la mélodie proprement dite, laisse la possibilité de revenir en arrière, au cas où quelque-chose n'irait pas.

ce sont des segments, de taille sensiblement égale, relativement autonomes, qui peuvent être vus, au choix, comme des « contenus » ou comme des « positions » dans la ligne mélodique. La particularité des *riturnele* semble tenir à la manière dont elles s'articulent au reste de la mélodie.

En tant que segments mélodiques, les *riturnele* ne sont pas complètement indépendantes de ce qui les précède et qui suit. 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. C'est donc plutôt par habitude que certaines *riturnele* « appartiennent » à certaines mélodies.

Le fait même qu'on puisse les attribuer de cette manière 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 mélodie donnée, il y a une *riturnelă* (et généralement une seule) qui, normalement, la prolonge. En ce sens, ces moments qu'on appelle « *riturnele* » appartiennent bien aux mélodies proprement dites.

En tant qu'« espaces de réalisation », les *riturnele* semblent en revanche situées « en dehors » des mélodies. Si les conditions matérielles de la performance les insèrent, de fait, dans la succession, elles ne se placent ni vraiment « avant », ni vraiment « après » le reste de la pièce. Le « refrain » (*refren*) est une métaphore commode, puisque ce dernier n'est, lui non plus, ni vraiment « avant » ni vraiment « après » le corps de la chanson.

Tentons de résumer ces données contradictoires.

1. La *riturnelă* peut se distinguer du reste de la mélodie par :
 - (a) ses propriétés formelles (ambitus, rythme, instrumentation) ;
 - (b) sa permutabilité plus forte ou moins forte.
2. Le terme « *riturnelă* » désigne aussi bien une configuration mélodique particulière, que l'espace où elle apparaît.
3. Le comportement et/ou les commentaires explicites des auditeurs montrent qu'ils ressentent une différence entre *riturnela* et le reste de la mélodie.
4. Le lien entre *riturnela* et le reste de la pièce est unilatéral : la mélodie implique sa *riturnelă* mais pas l'inverse. Les musiciens peuvent ainsi

désigner pour chaque pièce « sa » *riturnelă* propre, sans pour autant parvenir à prévoir avec certitude la mélodie qui suivra une *riturnelă* donnée.

5. Lorsqu'un musicien reprend une mélodie jouée par un autre, il modifie presque toujours sa *riturnela*.

En somme, les mélodies à *riturnelă* (soit la plupart des mélodies du répertoire actuel) comportent, 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.

9.3 Les assemblages délibérés

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 :

1. 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 » (sur la relative par exemple) ou dûment préparées (par un appel, longue note tenue, etc.).
2. 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.
3. Troisièmement (mais ce n'est déjà plus tout à fait une règle) : en se succédant, les parties s'enchaînent souvent « en dominos » (la seconde reprend, en tête, la fin de la première).
4. 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 par exemple (*a fortiori*, de l'apprendre ou de l'oublier). Ce qui « tombe sous le doigt » tombe et s'en va aussitôt. Mais pour le reste, les *melodii* « véritables » ne cristallisent pas d'autres règles de construction.

Elles correspondent à un niveau d'articulation dont la pertinence — ou du moins la prédominance — est peut-être récente. Elles sont sujettes, elles aussi, à la variation. Mais contrairement à ce qui se passe lorsqu'on joue « ce qui tombe sous le doigt », en jouant des *melodii*, l'enchaînement des bouts est relativement prévisible. Des variations existent et s'illustrent par exemple dans l'hétérophonie caractéristique des fanfares (où elle est le fait de musiciens différents) ou dans le jeu en *orchestră*, où le *solist* n'emprunte que rarement le même parcours, en détail, deux fois d'affilée. Mais au cours d'une même performance, lorsqu'on joue des *melodii*, ce ne sont que des portions petites et isolées qui varient de la sorte.

Il faut attendre un peu (quelques mois, quelques années) ou aller écouter d'autres musiciens, pour entendre les *melodii* changer de forme en profondeur. Ce sont alors des pans entiers qui apparaissent, disparaissent, permutent ou se remplacent. Les *melodii* stables se comportent, en somme, comme « ce qui passe par la tête », « ce qui tombe sous le doigt », ou « comme à l'entrée de la tente ». Simplement, elles paraissent relativement figées, pour un temps plus ou moins long.

Jouer « ce qui tombe sous le doigt » ne convient ni à tous les moments, ni à toutes les audiences. D'après les musiciens, ce serait de la sous-musique, tout juste bonne pour les *Gaje*. En pratique, on entend de tels enchaînements aussi bien dans les fêtes pour *Gaje* que dans celles pour les *Rroma* connaisseurs. Ces passages motiviques n'apparaissent que dans les performances destinées à faire danser. Les musiciens y ont recours lorsqu'ils sont momentanément à court d'idées, et alors que les convives ne semblent pas prêts à s'arrêter. « *Du bordel [zăpăceală] ! Pour que les gens voient la vie en rose* », disait Costică (sec. 6.2.2 page 167). C'est justement l'absence d'idée, de logique macro-structurale, que les Prăjiniens stigmatisent en commentant cette façon de jouer : « même moi, je ne sais plus ce que je joue » (*nici eu nu mai știu ce cânt*), « il faut juste que ça leur chatouille l'oreille » (*să-i supere la ureche*) ou, autre formule fréquente, « ça n'a aucun dieu » (*n-are nici un dumnezeu*), c'est à dire aucun sens. Ces jugements en rappellent d'autres, suscités par des performances qui paraissent pourtant constituer des *melodii*

au sens plein du terme.

C'est le cas de ces morceaux à danser, typiquement *gajicani*, dont les musiciens expliquent qu'on peut les rallonger ou les raccourcir sans les endommager. Des commentaires comme « *ça, c'est une rusască. Tu peux la couper, la massacrer, lui tirer dessus, elle continuera à bouger* » (voir ci-dessus, p. 248) indiquent assez clairement le peu d'importance — et peut-être l'inexistence ? — de l'architecture d'ensemble de ce genre de *melodie*. Les motifs que Jănică (alias Borona) me suggéra d'ajouter à « sa » *rusască*, tout comme les permutations qu'il accepta que je lui fasse subir confirment cette indifférence relative. *Ca la Uşa Cortului* (alias *Bătuta de la Suceava* ou *Bătuta de Dagâta*) appartient à cette même catégorie des morceaux modulables, même si la mélodie se laisse aussi bien présenter sous une forme figée.

Ce qui est joué par les *lăutari* de Zece Prăjini oscille donc entre, d'une part un enchaînement très libre, sans structure d'ensemble et largement imprévisible de petits motifs musicaux et, d'autre part, des mélodies clairement structurées, dotées d'une architecture aux contours (tenus pour) stables. L'essentiel des performances prăjiniennes se situe quelque-part entre ces deux extrêmes.

Au sens « syntagmatique », une *melodie* est donc une certaine façon d'enchaîner les bouts (de les répéter par parties de 4 ou 8 mesures ; de prévoir une partie dissociée du reste. ...). En tant qu'unité de répertoire, une *melodie* est un assemblage qui a réussi : qui s'est perpétué plus longtemps, avec moins de modifications. Pour l'auditeur, une mélodie est plus directement un assemblage auquel est attribuée une cohérence supérieure au hasard.

Cette définition, qui ne lie pas les *melodii* à des traits formels mais à un jugement subjectif, paraîtra peut-être un bien maigre résultat. Peut-être faut-il éclairer la piste de réflexion qu'elle ouvre.

On notera, tout d'abord, que le résultat de ce jugement de cohérence, qui fait apparaître certains assemblages comme « nécessaires », peut être prédit avec plus ou moins de certitude. Ainsi, le fait de retrouver des segments similaires à des endroits « stratégiques » de la performance, incitera probablement l'auditeur à voir dans celle-ci une *melodie* en bonne et due forme : par exemple, l'enchaînement « en dominos » (la fin d'une partie reprise au début de la suivante), indique ou simule aisément un « plan d'ensemble »

gouverant la performance. De même, le fait de répéter plusieurs fois le même assemblage, avec des cadences alternées en questions réponses, est l'indice d'une « cohérence », supérieure au hasard.

Mais de telles « astuces » ne créent pas tant des *melodii* que le sentiment d'entendre des *melodii*. Leur efficacité repose sur des mécanismes que la psychologie cognitive pourrait sans doute décrire de manière plus précise que l'anthropologie. Pour cette dernière, il suffit d'accepter une définition des *melodii* comme effets, plutôt que comme formes.

On peut comprendre, de cette manière, que les *melodii* soient créées et recombinaées avec une telle facilité, et que les musiciens soient toujours en peine pour dire combien ils en connaissent. Ce n'est pas leur grand nombre, ni l'étendue du territoire sur lequel elles circulent, qui rend leurs trajectoires difficiles à tracer. C'est plutôt qu'elles n'existent qu'à une certaine « distance focale » de l'écoute. À une autre distance, ce sont des bouts plus ou moins grands, dont la cohérence repose, elle aussi, sur un choix similaire de focale. Imbriqués les uns dans les autres, ces niveaux d'organisation produisent des sensations d'ordre, plus qu'ils ne sont des ordres véritablement contraignants. Cela ouvre la possibilité d'une écoute créative ou, du moins, de plusieurs écoutes divergentes. L'innovation musicale peut alors être vue comme une conséquence audible (et certes particulièrement raffinée) d'une liberté d'interprétation qui se manifeste, de toute façon, dès l'écoute de cette musique morcelée. Je tenterai d'appuyer cette proposition au chapitre suivant.

Notes

^aIn the 1970s, Kostadin translated *persenk* as a 'thing', a musical thing to be sure but one whose exact structural dimensions he no longer could reconstruct, presumably because the new verbal category, melody, had displaced it. From our conversations I concluded that *persenk* had two possible meanings : it referred to a not quite fully formed melody, but rather a one- or two-measure melodic fragment ; or it referred to a range of melodic expression from one-measure fragments to complete melodies.

^bAsta-i rusască. Poți s-o tai, s-o distrugi, s-o împuști, ea tot mișcă.

Chapitre 10

Mélodies et modules

Ce chapitre discute une manière d’analyser la créativité musicale traditionnelle, comme une composition de « motifs » ou « modules ». L’une des suppositions courantes en ethnomusicologie est que, lorsque les grandes formes se montrent instables (lorsqu’elles paraissent, par exemple, « improvisées ») elles n’en reposent pas moins sur des unités relativement figées. La marge de manœuvre des musiciens consisterait essentiellement à combiner ces éléments, que les chercheurs appellent généralement des « motifs » ou « modules ». Je commencerai par présenter les tentatives d’analyse motivique de BARTÓK. La seconde partie du chapitre discute la notion de « module », proposée par B. LORTAT-JACOB dans les années 1980. Enfin, la troisième partie tente de montrer comment les analyses de cette sorte manquent, en fait, une part importante de la créativité qu’elles entendent saisir.

10.1 Formes libres

10.1.1 Structures indéterminées

La « classe B »

BÉLA BARTÓK observa à plusieurs reprises en Transylvanie des morceaux à « forme libre », constitués par un enchaînement de motifs « sans forme déterminée » (en ses propres termes). Il en rendit compte pour la première fois dans *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (1923).

Les mélodies de danse y étaient regroupées dans la « classe D » et celle-ci

se subdivisait en deux sous-classes.

1. La première comprenait les mélodies à « forme libre », c'est à dire celles où « *des motifs d'une ou plusieurs mesures étaient répétés de façon ininterrompue, sans forme définie ni conclusion* [ohne feste Form und Endung] » (BARTÓK 1923 : 21). Trois types de mélodies de danse y figuraient, qui ne se distinguaient « *que par leur tempo, et non par leur caractère musical* [musikalischen Charakter] ».
2. La deuxième sous-classe regroupait les mélodies de danse à structure fixe, une structure que BARTÓK qualifiait de « fermée ».

Dans le premier volume de *Rumanian folk music* (1967), consacré aux pièces instrumentales, BARTÓK oppose, une fois encore, les mélodies de danse en fonction du caractère « déterminé » (« classe A ») ou « indéterminé » (« classe B ») de leur structure.

Le caractère déterminé de la structure signifie des répétitions identiques et régulières de certaines successions de sections coordonnées. Rien de cette sorte n'a pu être découvert dans ces pièces [celles de la « classe B »], qui consistent en des répétitions irrégulières [irregular repetitions], sans aucun plan ni coordination, d'un ou plusieurs motifs composés généralement de deux ou quatre mesures.

BARTÓK (1967 : 13)

Ces performances s'intègrent mal à son système de classement. Elles ne constituent pas vraiment des mélodies car leur forme est, en ses termes, « libre », « ouverte » ou « indéterminée ». D'un autre côté, elles ne sont pas non plus dénuées de structure, puisqu'elles se décomposent en petits motifs de deux à quatre mesures, plus ou moins récurrents dans l'ensemble du corpus.

Pour les performances qui n'auraient vraiment aucune forme perceptible, BARTÓK a prévu une autre classe — en fait une « sous-classe », dénommée A-IV — où il range les « mélodies pour le moment inclassifiables ». Voici par exemple la manière dont il décrit le répertoire pour flûte de la région de Hunedoara, dont une partie des pièces aboutirent dans cette sous-classe A-IV :

La plupart d'entre elles ont une forme tellement inconsistante, que sur quatre ou cinq exécutions de la même pièce, toutes auront

une structure différente. De plus, la structure même de chaque exécution a souvent une forme tellement asymétrique, presque incompréhensible, et les mélodies des configurations tellement gauches [awkward] et bêtes [dull], qu'on ne sait comment les évaluer.

(*ibid.* : 52)

BARTÓK poursuit en expliquant que puisque de nombreux interprètes jouent de cette façon, il dut finalement se résoudre à accepter ce style comme « caractéristique ». Il put, « avec un jugement plus ou moins arbitraire », faire rentrer quelques-unes de ces mélodies dans le groupe A-I¹. Mais la plupart durent être rangées en A-IV, la sous-classe des performances vraiment incompréhensibles.

Si les pièces de la « classe B » n'ont pas subi le même sort (ni les mêmes critiques), c'est parce que contrairement à celles de la sous-classe A-IV, ce qui les caractérise aux yeux de BARTÓK est moins l'absence de structure, que la présence de motifs. Derrière la notion de « détermination structurelle », se profile donc la question de l'« existence » des unités : les motifs que BARTÓK repère dans la « classe B » ne sont pas simplement des unités d'analyse plus ou moins arbitraires, mais des choses musicales qui « existent ».

Compositions motiviques

Dans la « classe B », il n'y a pas de forme d'ensemble — pas de « mélodies » — mais les motifs que les musiciens combinent sont des micro-mélodies bien « déterminées ». Après avoir transcrit les performances elles-mêmes (*Rumanian Folk Music*, p. 436-548), BARTÓK entreprend donc de recenser ces constituants en un appendice (*ibid.*, p. 659-669). Formulée, brutalement, une conclusion de cette analyse pourrait être que 112 pages de musique se laissent ainsi ramener à 10 pages de motifs. Cette réduction ne s'accompagne en principe d'aucune perte d'information, puisque l'enchaînement des motifs est, dans les termes de BARTÓK, « indéterminé ».

Bartók s'émerveille devant la capacité des musiciens à jongler avec ces micro-mélodies, tout en se demandant si elles sont bien toutes « traditionnelles » : certaines ne seraient-elles pas « improvisées » (*ibid.* : 50) ? Dans

¹Mélodies de danse à structure déterminée (« classe A ») à sections courtes, avec des sections contenant deux mesures de 2/4 (« sous-classe I »).



(a) Mélodie 664



(b) Mélodie 656



(c) Mélodie 657

FIG. 10.1 – BARTÓK (1967), mélodies de la classe B.

ce cas, il ne faudrait pas en tenir compte dans l'inventaire final puisque ce ne sont pas les aléas de la performance qu'il s'agit de décrire mais bien les prototypes qu'elle réalise (BARTÓK 1912/56 : 62 ; 1935 : XVI).

L'enjeu de cette question est important et nous la retrouverons, formulée différemment, dans les recherches ultérieures sur les musiques « motiviques » et « improvisées » (les deux adjectifs vont souvent de pair sous les plumes des ethnomusicologues). Si des « micro-modèles » existent en dehors de la performance, les musiciens ne font que les combiner. Au lieu de jouer des suites de mélodies, ils jouent des suites de micro-mélodies, ce qui n'engage pas un mode d'analyse vraiment différent. Mais si certains de ces motifs s'avèrent tout aussi « improvisés » que leur ordre — si en dehors de la performance, ils ne constituent pas un stock d'items clairement définis — l'action musicale ne peut plus être décrite comme un simple jeu combinatoire. Nous y reviendrons

En étudiant les pièces rangées dans cette classe B, on peut s'interroger sur ce que Bartók entend réellement par « structure indéterminée ». Il y place sur un pied d'égalité les pièces contenant plusieurs motifs, et celles constituées par la répétition d'un seul². Par exemple, une mélodie telle celle de la figure 10.1(a) (p. 260) aurait une « structure indéterminée ».

Transcrite « sur le vif », lors d'une danse dominicaine (c'est ce que nous dit BARTÓK dans une note), la performance originale était sans doute plus complexe. Cependant, plusieurs pièces de la « classe B », transcrites cette fois en détail à partir d'enregistrements, se révèlent constituées d'un seul motif, avec ses variantes (par ex. n° 656, fig. 10.1(b)) et dans beaucoup d'autres, la répétition d'un motif principal n'est qu'occasionnellement entrecoupée par quelques motifs secondaires (par ex. n° 657, fig. 10.1(c), où le motif 1. prédomine). Comparées à celles-ci, les performances où les différents motifs se présentent à proportions égales sont rares³.

Ces différents cas de figure correspondent à des degrés de structuration différents⁴. Lorsqu'il écrit que les pièces de la classe B « consistent en des

²Sur les transcriptions, Bartók repère les motifs différents par des chiffres arabes. Les variantes pour chaque motif sont distinguées par des lettres. Je ne discuterai pas l'analyse proprement dite de BARTÓK, et accepterai telles quelles ses conclusions. Ce que j'appelle ici « motifs » sont ces portions musicales qu'il repère par des chiffres différents.

³Pour des exemples de telles performances, voir n° 585 ou n° 654, non reproduites ici.

⁴Remarquant cette hétérogénéité, LORTAT-JACOB (1994a) propose un autre principe d'organisation des mélodies du corpus de BARTÓK. Par ce nouveau groupage, les classes A (« structures déterminées ») et B (« structures indéterminées ») éclatent en quatre

répétitions irrégulières, sans plan ni coordination, d'un ou plusieurs motifs » (*ibid.* : 13), Bartók décrit en fait surtout une virtualité : même s'il n'y a qu'un seul motif (et il ne peut alors être répété que de façon régulière), il est toujours possible que cette régularité soit interrompue et qu'un autre motif fasse son apparition. La structure est « indéterminée », parce que le musicien n'a aucun plan en tête, et qu'il ne cherche pas à coordonner les parties. Lorsque celles-ci le sont (ou lorsqu'il n'y a qu'un seul motif), cela ne relève donc pas de la structure, mais — paradoxalement — du hasard.

10.1.2 Structures trop déterminées

À première vue, on pourrait dire des mélodies de Zece Prăjini qu'elles ont, à l'inverse, une forme « hyper-déterminée ». Loin d'être « irrégulières », les répétitions internes s'y multiplient, structurant chaque pièce selon de multiples jeux de miroir et lignes de fracture. Pourtant, le problème posé à l'analyste (qu'il soit ethnomusicologue ou *lăutar*) n'est pas vraiment différent de celui rencontré par Bartók. Les pièces de la « classe B » de ce dernier sont motiviques parce qu'elles n'ont aucune structure d'ensemble. Celles de Zece Prăjini le sont, pourrait-on dire, parce qu'elles en ont trop. À force de se replier sur elles-mêmes, par la répétition totale ou partielle de leurs composants, leur forme se prête à être décomposée, reconstruite, raccourcie et rallongée en autant de segments qu'on le souhaite.

1

Parfois ces constituants s'enchaînent dans un ordre régulier et prévisible mais parfois aussi, on les joue simplement tels qu'ils « tombent sous le doigt » (*cum cad la deget*). Les performances comme *Ca la Ușa Cortului*, *Bătuta de la Suceava*, *Bătuta de Dagâța* (ex. 1) et bien d'autres encore, semblent confirmer l'intuition de BARTÓK, qui rangeait certaines pièces parfaitement prévisibles (comme le n° 664, fig. 10.1(a)) parmi celles qui ne l'étaient pas. Que la fanfare joue *Bătuta de la Suceava* (forme « fermée ») ou *Bătuta de Dagâța* (même début mais forme « ouverte »), ni le répertoire ni la manière de l'actualiser ne changent en profondeur. Dans les termes de Costică, « c'est de la mitraille, du bordel, pour embrouiller les gens » (et il parle ici de *Ca la Ușa Cortului*, qu'il joue comme une forme « fermée » sur son disque).

La « structure déterminée », régulière et répétitive de certaines performances pourrait donc n'être qu'un épiphénomène. Lorsqu'elle existe, elle

ensembles, entre lesquels la transition est plus fluide.

peut facilement être dissoute et recomposée d'une performance à l'autre par exemple. Le fait que cette possibilité devienne manifeste au bout d'une, de trois, d'une dizaine ou d'une centaine de performances ne dépend pas de « règles » musicales.

Le succès de certaines variations auprès des auditeurs est par exemple plus important, or ce succès est lié à l'effet de nouveauté qu'elles suscitent, à la manière dont elles sont adaptées aux instruments qui les jouent (voir *Sârba lui Foflează* ex. 2), à l'aisance avec laquelle les musiciens les parcourent (nous y reviendrons au chap. 12)... S'il faut modifier la structure d'une mélodie pour satisfaire ces attentes, elle le sera, quitte à ce qu'elle en devienne méconnaissable. En cela, la forme des pièces jouées par les *lăutari* peut être qualifiée d'« indéterminée » : non dans l'absolu (car il y a toujours des raisons à la variation) mais au regard d'un système strictement musical.

La chaîne des Carpates, et une centaine d'années de transformations sociales et culturelles diverses, séparent la « classe B » de BARTÓK du répertoire actuel des *lăutari* de Zece Prăjini. Pourtant si, en 1949, BARTÓK avait recueilli la *bătuță* présentée au chapitre 9 (fig. 9.1 page 242), il l'aurait probablement incluse dans la « classe B » (aucune autre classe de son système ne s'y prête). S'il avait recueilli *Bătuța de Dagâța* (ex. 1), en 1989, c'est peut-être là aussi qu'il l'aurait rangée. Quant aux autres mélodies qu'il aurait pu entendre à Zece Prăjini, il les aurait probablement incluses dans la classe A (« structures déterminées »). À moins toutefois que, comparant leurs différentes variantes et constatant le jeu de segmentation et de recombinaison auquel les musiciens se livrent « entre » les performances, il ne décidât finalement de créer une nouvelle classe : celle des mélodies à « structure morcelée », à « forme éphémère », à la « détermination trompeuse » ou à la « régularité imprévisible ».

10.2 Motifs et modules

10.2.1 Motifs comme « unités de sens »

Briques imbriquées

Une encyclopédie de la musique définit le motif de la façon suivante :

Une idée musicale courte, qu'elle soit mélodique, harmonique ou rythmique. Un motif peut avoir n'importe quelle taille, mais

on désigne habituellement ainsi la plus courte subdivision d'un thème ou d'une phrase, qui maintient néanmoins son identité en tant qu'idée [ou bien : qui maintient encore un semblant d'identité : that still maintains its identity as an idea].

(...) Considéré dans sa totalité — en tant que combinaison d'éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques — le motif est la pierre à bâtir des structures polyphoniques, au premier rang desquelles le THEME [objet d'un autre article]. On oppose habituellement thème et motif, considérant que le thème est une idée autonome, tandis que le motif est, par nature, incomplet. En fait, le rapport entre motif et thème est analogue à celui entre le thème et le mouvement ou l'ensemble d'une œuvre : à chaque fois, l'unité la plus petite est incomplète, mais possède une identité caractéristique, dont les conséquences sont importantes pour la forme et la structure de l'unité de taille supérieure.

W. DRABKIN, article « Motif », dans SADIE (1980)^a

On remarquera deux aspects de cette définition : l'analogie entre le thème (construisant le mouvement) et le motif (construisant le thème), ainsi que l'autonomie fonctionnelle relative, caractérisant chacun de ces éléments à son niveau de découpage respectif. L'analyse de quelques morceaux joués par les *lăutari* nous a bien permis de discerner plusieurs « briques » imbriquées les unes aux autres (cf. notre chap. 8). Mais la définition de DRABKIN ne situe pas l'« existence » de ces unités. Sont-elles pertinentes pour les compositeurs, les interprètes, les auditeurs ? Peut-on les découper de façon univoque ? Quelle marge de variation leur reconnaissance tolère-t-elle ? Est-il important qu'elles soient reconnues ? Qu'est-ce qui constitue leur « identité caractéristique » ?

Points de perception

J. SIRON (1994) propose une autre description du « motif », centrée sur la pertinence perceptive des unités musicales. Le thème est, explique-t-il, une idée musicale prise comme point de départ pour des improvisations. Le motif est un petit thème, qui peut faire partie d'une idée plus longue ou être totalement autonome. Ce n'est pas la forme musicale qui le définit mais sa pertinence cognitive :

Le motif est un ensemble de notes formant une petite mélodie autonome et facilement identifiable. Le motif correspond à une petite unité de sens du discours musical. La notion de « note » a pris de l'importance grâce au développement de l'écriture musicale ; la notation graphique favorise une vision « pointilliste » de la musique en la symbolisant comme une succession de points. Mais la perception auditive a besoin d'unités plus grandes pour attribuer un sens au son musical : le motif fonctionne comme une image mentale sonore qui est appréhendée comme un tout.

SIRON (1994 : 613)

Un mode particulier d'improvisation, que SIRON qualifie de « motivique » est « basé sur le motif comme matériel de base » (*ibid.*).

La perception d'une forme complexe — qu'elle soit ou non musicale d'ailleurs — la décompose vraisemblablement en constituants de taille inférieure, qu'elle appréhende, pour certains d'entre eux, en unités insécables⁵. La proposition de SIRON dépasse toutefois cette supposition simple, lorsqu'elle qualifie le motif d'« unité de sens ». L'analogie vise implicitement le langage et plus précisément, la description qu'en donne la linguistique structurale⁶.

Cette perspective soulève une question importante. Admettons que nous disposions d'un découpage relativement consensuel d'une performance musicale : les musiciens ont repéré les limites des mélodies, de leurs parties, sous-parties, et certaines répétitions, substitutions ou permutations pertinentes ont permis d'identifier des segments apparemment autonomes. Comment reconnaître, parmi ces portions de musique, les motifs, au sens de SIRON ? Une « unité » de sens n'est, par définition, pas morcelable. Au delà d'un certain niveau de découpage de la performance, on devrait donc sentir — et se voir indiquer par les musiciens — que les segments découpés à partir de leur seule forme, ont « perdu » quelque-chose.

⁵Diverses études menées dans le champ de la psychologie cognitive tendent à confirmer cette hypothèse. Voir par exemple, pour la perception musicale, DEUTSCH & FEROE (1981), DEUTSCH (1999a), SLOBODA (1985 : 14). DEUTSCH & FEROE (1981) notent que la perception des structures musicales se déroule dans des conditions sensiblement différentes de celle des structures linguistiques, visuelles, ou idéelles. Dans les trois derniers cas, l'une des représentations de la structure est plus efficace et plus adéquate que toutes les autres qu'on pourrait imaginer. Pour la musique en revanche, diverses interprétations concurrentes peuvent avoir la même « validité », au regard de leurs conséquences pratiques.

⁶L'analogie se confirme lorsque l'auteur explique que les motifs s'organisent en « phrases », et que celles-ci sont à leur tour groupées en « récits » (p. 215).

Or rien ne permet de croire à une limite de cette sorte. À Zece Prăjini, il y a bien des découpages qui n'intéressent personne — qui ne « font » pas sens, pourrait-on dire — mais ce n'est pas une question de taille. Même une note isolée peut, dans certains contextes, se voir attribuer un poids spécifique et concentrer sur elle l'attention des commentateurs (voir par exemple le *sol* bécarre de Sica, sec. 11.1.3 page 300). En somme, lorsque J. SIRON oppose, non sans raison, les « notes » aux « motifs », on s'interroge sur la manière dont les seconds acquièrent un « sens » qui ferait défaut aux premières.

Si on attend d'une « unité de sens » qu'elle conserve un contenu sémantique dans différents contextes, seules les *melodii* seraient des unités valables. Elles seules peuvent avoir un « caractère » stable : être par exemple « joyeuses », « mélancoliques », « dansantes » (...), quel que soit leur contexte d'apparition. Cette stabilité est d'ailleurs aussi indépendante de l'émotion ressentie par celui qui en parle (on peut reconnaître qu'une *melodie* est triste sans ressentir soi-même de tristesse). Pour les *părți* (« parties ») cette autonomie est moins claire et pour les *capete* (« bouts ») elle devient plutôt incertaine. Si ces constituants ont un « sens » propre, ils ne l'acquièrent que dans un contexte particulier. L'apparition d'un « contenu sémantique » autonome, reconnaissable indépendamment du contexte, ne semble donc pas brusque (comme elle l'est dans le passage de la lettre au mot par exemple) mais graduelle. Dès lors, il paraît difficile de le décomposer en « unités », comme le permet l'articulation double du langage.

Le sens et la forme

Ce point est important et mérite d'être précisé. Dès 1965, MARTINET expliquait pourquoi certaines propriétés fondamentales des langues humaines — le caractère systémique, arbitraire et conventionnel de leurs signes — reposait nécessairement sur la conjonction de deux niveaux d'articulation.

Si la forme de chaque monème était un grognement inanalysable, il y aurait solidarité complète entre sens et forme vocale. Le sens exercerait une influence directe sur la forme, si bien qu'à tout instant tout usager de la langue serait tenté d'adapter sa prononciation aux nuances particulières de sens qu'il voudrait transmettre à son auditoire. En fin de compte, forme et sens seraient dans un perpétuel état d'instabilité. C'en serait fait alors des unités de sens parfaitement identifiables et bien distinctes les unes des

autres, telles que le sont, en fait, les monèmes de nos langues, grâce à leur forme stable et bien typée. L'articulation d'un mot en une succession de phonèmes empêche le sens de ce mot d'exercer une influence quelconque sur sa forme.

MARTINET (1965 : 8)

Par rapport aux langues décrites par MARTINET, de nombreuses musiques (dont celle des *lăutari* moldaves) font plutôt figure de « grognements inanalysables ». Non que leur analyse soit impossible mais plutôt qu'elle peine à séparer, aussi nettement qu'en linguistique, les variations de la « forme » de celles du « sens ». Suivant l'analyse de MARTINET, ce qui est compromis dans ce cas n'est pas l'un des niveaux de l'articulation mais le principe même de cette dernière, en tant qu'elle repose sur des unités stables et consensuelles.

Les motifs au sens de J. SIRON, correspondent probablement à un fait de perception. On notera d'ailleurs que lui-même ne les qualifie pas d'unités « minimales ». Cependant, y voir des « unités de sens » est déjà, pensons-nous, quelque peu trompeur. J.J. NATTIEZ (2004b) propose, à l'inverse, de considérer que la musique articule seulement des unités de seconde articulation : les « notes » ou « unités scalaires ».

Quelles que soient les cultures en effet, l'unité minimale dont est faite une pièce musicale est la note, ou, plus exactement, l'unité scalaire : do, ré, mi, fa, sol, la et si, par exemple, sont des unités constitutives de la gamme de do majeur à partir desquelles il est possible de produire une infinité de morceaux, de J'ai du bon tabac à la sonate dite « facile » de Mozart. En ce sens, on peut comparer les notes aux phonèmes des langues, puisque chaque culture musicale divise le continuum sonore de manière spécifique : le système tonal tempéré a pour unité minimale le demi-ton ; le système scalaire des Gadsups de Nouvelle-Guinée reconnaît des différences pertinentes d'un quart de ton ; les systèmes pentatoniques, eux, ne connaissent que les tons et les tons et demi, mais pas les demi-tons. Mais à la différence du langage humain, c'est au niveau de ces unités scalaires qu'est organisée la syntaxe musicale, ou plus exactement, de l'ensemble des traits morphologiques dont la note est porteuse (Baroni et al., 1999)⁷

⁷M. Baroni, R. Dalmonte, C. Jacoboni, *La Regolle della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Turin : Edizioni di Torino.

(...)

De la même façon que le langage et la littérature renvoient au monde extérieur, la musique est porteuse de significations : elle peut imiter les cris des animaux et le mouvement, évoquer l'infini, connoter la gaieté et la tristesse, le calme ou la mélancolie, suggérer une succession d'états d'âme, etc. Mais elle ne le fait pas à la manière du langage et de la littérature, tout simplement parce que, étant syntaxiquement organisée au niveau de la seconde articulation, la musique ne relie pas les significations dénotées ou connotées selon la logique propre au langage verbal ou à la littérature.

NATTIEZ (2004b : 258)

Cette proposition soulève le même problème que celle de J. SIRON, mais en sens contraire : si la musique n'articule que des « unités scalaires » sans signification, tout en aboutissant à créer du sens, en quoi ce dernier dépend-il des unités et de leur articulation ?

Que la musique puisse « évoquer » des choses est, probablement, une évidence. On observera cependant que cette évocation n'est pas nécessairement liée à un système ou à l'articulation d'unités. On sait (au moins depuis Proust) qu'une « madeleine » peut faire surgir à la conscience un ensemble complexe d'émotions, d'images, d'odeurs, de paroles... Et pour comprendre cela, il n'est nul besoin d'expliquer qu'elle est faite de miettes. Qu'on la situe au niveau de la première ou de la seconde articulation, l'analogie linguistique semble donc trompeuse. Contrairement à ce qu'elle suggère, l'articulation des formes musicales en espaces ou constituants distincts, ne correspond pas nécessairement à une articulation des effets produits par la musique.

10.2.2 Modules comme unités de forme

En 1987, à l'issue d'un colloque sur l'improvisation, B. LORTAT-JACOB définissait ainsi la notion de module :

Un module est (...) calibré dans le temps et s'inscrit dans un espace sonore strictement limité. Fixe dans ses frontières, il se compose d'éléments mobiles et d'unités en partie ou totalement substituables. Il possède une autonomie fonctionnelle, ce qui si-

gnifie que les parties d'énoncés qui le précèdent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte.

Il apparaît comme un micro-modèle, mais du fait des conditions d'interchangeabilité (ou de « substituabilité ») qui entrent dans sa définition et de son calibrage dans le temps, il constitue également un espace de réalisation où peuvent entrer d'autres énoncés modulaires équivalents. En d'autres termes, un module est à la fois un énoncé et l'ensemble des énoncés équivalents qui peuvent y prendre lieu et place.

LORTAT-JACOB (1987 : 55)

Cette définition s'avéra heuristique, à l'époque, pour distinguer divers types d'improvisation : la *tarantella* de Montemarano, le *ballu* de Sardaigne centrale, le *pendozalis* de Crète, le jeu des *launnedas*... Par ailleurs, une décennie plus tard, B. NETTL (1998 : 13) s'appuiera sur cette définition pour décrire son concept de « points de départ » (*starting points*), servant de base à l'improvisation.

Par rapport à la notion de « motif », dont nous venons de discuter deux définitions, celle de module a l'avantage d'être formulée de manière plus opératoire (il est plus aisé d'imaginer comment elle peut aboutir à des découpages univoques). Tentons d'en évaluer la pertinence pour décrire la composition des musiques jouées par les *lăutari*.

Une définition récursive

La définition soulève une difficulté qu'il nous faut écarter d'emblée. Le module y apparaît tantôt comme un énoncé, tantôt comme l'espace dans lequel peuvent se réaliser plusieurs énoncés équivalents. En toute logique, il ne peut être les deux à la fois : soit il est une configuration sonore déterminée, soit il ne l'est pas. J'associerai donc au mot « module » le sens décrit au premier paragraphe, et parlerai plutôt d'« espace modulaire » pour le second.

Au premier sens, la définition est récursive. Le module :

- (a) « *se compose d'éléments mobiles et d'unités en partie ou totalement substituables* » ;
- (b) « *possède une autonomie fonctionnelle, ce qui signifie que les parties d'énoncés qui le précèdent ou lui succèdent n'ont pas d'incidence sur la configuration qu'il adopte* ».

L'autonomie du module se manifeste par sa capacité à apparaître à l'identique dans différents contextes, ou à apparaître ou non dans un contexte donné. En son sein, d'autres « éléments » ou « unités » manifestent la même propriété, de la même manière. Il doit donc être possible de découper, à plusieurs niveaux d'une même performance, des modules se contenant les uns les autres.

Cette récursivité n'est pas commentée par l'auteur de la définition, et n'apparaît pas dans les exemples d'application qu'il en donne. D'un autre côté, à Zece Prăjini, la fragmentabilité des mélodies semble, nous l'avons vu, potentiellement infinie. Les termes employés par les musiciens permettent de voir des *cântări* (« suites »), faites de *melodii*, elles-mêmes faites de *părți* (« parties »), elles-mêmes faites de *capete* (« bouts »), ces derniers pouvant atteindre une taille infinitésimale, du moins en théorie. La récursivité — qui est, en principe, une caractéristique dangereuse pour une définition — pourrait donc, en l'occurrence, être utile pour caractériser le morcellement structurel de la musique des *lăutari*. Tentons de décomposer en modules une suite de *hore*, jouée par Costică.

Une *horă* par Costică

7

Ce qui est joué sur l'enregistrement 7 représente, d'après Costică, deux *melodii*. L'exemple commence au milieu de la suite, alors qu'une autre *mélodie* (jouée précédemment) s'achève. Je concentrerai mon analyse sur la première mélodie de l'exemple (appelons-la M1) mais considérerai également la seconde (M2) lorsque nécessaire⁸.

Cette première mélodie est transcrite fig. 10.2 page ci-contre. La figure 10.4 page 273 en est une transcription « synoptique »⁹. La mélodie est jouée deux fois et comporte, d'après Costică, trois « parties » (*părți*). Celles-ci sont notées A, B et C, avec un doute sur l'identité de C₁ et C₂.

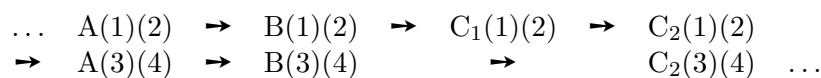
⁸La limite entre les deux pièces est la partie notée F sur l'exemple interactif. D'après Costică, c'est la *riturnelă* de la seconde mélodie (M2). Elle n'appartient donc pas à la première pièce (M1), qui se résume à A, B et C₁ – C₂. Les raisons pour lesquelles j'ai désigné cette *riturnelă* par la lettre F (et non D, dans l'ordre alphabétique) sont exposées sec. 9.2.2 page 249.

⁹La première occurrence de chaque partie est alors transcrite en intégralité. En dessous, n'apparaissent que les portions sur lesquelles les occurrences suivantes divergent par rapport à la première. La transcription « synoptique » traditionnelle ferait figurer chaque partie dans une colonne séparée. C'est ainsi que j'ai disposé les boutons sur l'exemple interactif (ex. 7) mais le format du papier ne permettait pas d'en faire de même pour la transcription proprement dite.

The musical score consists of 12 staves, each containing a single melodic line. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. The staves are labeled as follows:

- A (1)
- A (2)
- B (1)
- B (2)
- C₁ (1)
- C₁ (2)
- C₂ (1)
- C₂ (2)
- A (3)
- A (4)
- B (3)
- B (4)
- C₂ (3)
- C₂ (4)

FIG. 10.2 – *Horă* par Costică (M1 de l'ex. 7)

FIG. 10.3 – Résumé synthétique de la *horă* M1, transcrite fig 10.2 et fig. 10.4.

La transcription tente d'être assez fine. Suffisamment en tout cas pour relever des variations de détail, portant sur une ou deux hauteurs isolées (on pourra la suivre en écoutant le morceau au ralenti, grâce au bouton marqué « R » sur l'ex. 7). Elle reste évidemment imparfaite mais Costică l'accepta lorsqu'il l'entendit jouée par le logiciel de transcription. C'est donc une performance pour le moins « possible ».

Niveau 0 : mélodie. La *melodie* occupe tantôt 32 (8x4), tantôt 24 (6x4) mesures (fig. 10.3). La définition du module ne s'y applique donc pas, puisqu'elle n'est pas « calibrée dans le temps » et qu'elle ne s'inscrit pas dans un « espace sonore strictement limité ». On peut au contraire l'allonger ou la raccourcir, procédés que nous avons déjà rencontrés pour *Bătuta de Dagăta* (ex. 1) ou *Rusasca lui Borona* (ex. 15 ; sec. 8.2.1 page 229), et que Costică applique d'ailleurs également à la mélodie suivante (M2).

Niveau -1 : parties. Au niveau immédiatement inférieur, la mélodie se laisse découper en sections de huit mesures : A(1, 2), B(1, 2), etc. Chacune de ces sections contraste nettement avec ce qui la précède et la suit. Elles sont toutes « calibrées » dans le temps, occupant chacune huit mesures. Leur autonomie fonctionnelle est difficile à mettre en évidence. Il faudrait pour cela les voir, soit changer dans exactement le même contexte, soit rester exactement pareilles dans des contextes différents. Ce n'est jamais vraiment le cas, car aucune de ces sections de huit mesures ne se répète de façon strictement identique (ni dans cette mélodie, ni dans le reste de mon corpus, où des sections similaires à celles-ci apparaissent parfois). À cette réserve près, il semble toutefois possible de les qualifier de « modules ».

Niveau -2 : sous-parties. Il n'est cependant pas difficile de voir comment les sections de huit mesures, isolées à l'étape précédente, se décomposent à leur tour en portions de quatre mesures. Nous les appellerons des

The figure displays a musical score for the piece 'Horă' by Costică, originally performed on saxophone. The score is organized into three main systems, labeled A, B, and C. Each system contains multiple staves representing different musical parts. System A consists of a single melodic line. System B introduces a more complex texture with multiple staves. System C further develops the musical themes. Blue dashed boxes are used to highlight specific musical motifs, labeled *1 through *5. These motifs are identified as 'ciorănie' (a type of musical ornament or flourish) by the performer. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

FIG. 10.4 – *Horă* par Costică (au saxophone), jouée lors d'un mariage à Zece Prăjini. Les repères bleus correspondent à des commentaires de Costică, lorsque nous écoutâmes ensemble l'enregistrement (je lui avais demandé de relever les *ciorănie*) :

*1 : Tu vois, je n'ai rien laissé [fredonne]. *Ciorănie* !

*2 : *Altă ciorănie* ! (« une autre *ciorănie* ! »)

*3 : Tu vois, là il faut de la syncope, des *șmecherii*. . . *ciorăneli* !. . .

*4 : Tu vois [fredonne] : j'ai fait une sorte de liaison, comme ça, entre elles. J'ai fait une sorte de cercle.

*5 : *Altă ciorănie* ! (« une autre *ciorănie* ! »).

« sous-parties »¹⁰.

Là encore, les modules sont « calibrés » dans le temps. Leur « autonomie fonctionnelle » est tout aussi difficile à démontrer, et ce pour les mêmes raisons. On remarque en particulier des variations apparemment systématiques comme la sous-partie A, qui se termine différemment selon qu'elle est enchaînée à elle-même — A(1) et A(3) — ou à la partie B — A(2) et A(4). Costică remarque les terminaisons A(1) et A(3) comme des moments particulièrement réussis de sa performance : « tu vois, je n'ai rien laissé [fredonne]. *Ciorănie!* » (*vezi, n'am lăsat nimic [...]. Ciorănie!*).

Niveau -3 : bouts. Un peu plus loin, une autre *ciorănie* (*4 sur la fig. 10.4) : « tu vois [fredonne] : j'ai fait une sorte de liaison, comme ça, entre elles ; j'ai fait une sorte de cercle »^b. La phrase de Costică implique deux « elles » qui, sans son intervention, eussent été simplement juxtaposées. Difficile de fixer leurs limites : ces entités pourraient être les mesures immédiatement adjacentes à son « cercle », ou s'étendre sur deux mesures de part et d'autre. Dans ce contexte, la seconde interprétation paraît plus plausible, puisque ce cercle, dans C₁(2), remplace le soupir central de C₁(1) qui, lui, délimitait clairement deux portions de deux mesures chacune. En suivant cette interprétation, ces deux portions sont deux modules distincts, que le musicien relie, dans C₁(2), par un « cercle ».



FIG. 10.5 – Formule terminale employée dans la *horă* M1.

Niveau -4 D'un autre côté, ces modules éclatent à leur tour lorsqu'on remarque les occurrences isolées de chacune des mesures qui les composent. Une variante de la 3^e mesure de C₁(2) est exploitée en tête de C₂ (fig. 10.7), tandis que des variantes de la 2^e (ou de la 4^e) mesure apparaissent en position terminale de chacune des sous-parties de la pièce (fig. 10.5), ainsi que dans d'autres mélodies (fig. 10.6).

Niveau -5 En pointant des *șmecherii* et des *ciorănnii*, dans sa performance, Costică les isole comme des unités, en un sens,

¹⁰D'après Costică, il y a trois « parties » (*părți*) dans cette mélodie. Il n'est cependant pas très clair sur leur extension. Tantôt il appelle ainsi les portions de huit mesures, tantôt celles de quatre. Cette ambiguïté, qui n'est pas simplement terminologique, est discutée sec. 8.1.3 page 221. Ici, j'ai choisi d'appeler « parties » les portions de huit mesures.



FIG. 10.6 – Partie F(1), *riturnelă* de la seconde mélodie (M2), jouée à la suite de C₂(4). En brun, une formule similaire à celle caractéristique de M1 (fig. 10.5).

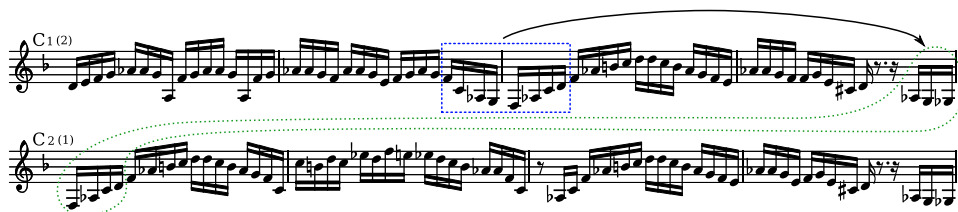


FIG. 10.7 – Extrait de la *horă* de l'ex. 7 (voir aussi fig. 10.2 et 10.4). Le passage marqué en bleu est commenté par Costică de la manière suivante : « Tu vois [fredonne] : j'ai fait une sorte de liaison, comme ça, entre elles. J'ai fait une sorte de cercle ». Un « cercle » similaire réapparaît quelques instants plus tard (en vert).

indépendantes. Ce sont ses trouvailles à lui, qui se détachent du reste de la mélodie. En cela, on pourrait y voir, là encore, des modules. La formule à la fin de A(1) et A(3) par exemple (passage correspondant au commentaire *1) :

- permute avec « zéro » à cette position (elle est absente dans A(2) et A(4)) ;
- réapparaît sous une forme légèrement variée à la fin de B(3) ;
- réapparaît peut-être aussi, sous une forme encore variée, à la fin de C₁(2) ainsi que de C₂(1).

Mais il est difficile de savoir si ces trois passages doivent être vus comme des variantes l'un de l'autre. Leur ressemblance tient à : 1° leur fonction (ils sont des liens, des transitions ; sauf peut-être B(3)) ; 2° leur forme (pente descendante chromatique) et 3° leur registre (extrême grave des possibilités du saxophone). Est-ce pour autant « la même chose » ?

Costică relève ces trois *ciorăanii* mais ne semble pas remarquer leur parenté. Après A(1) (« tu vois, je n'ai rien laissé »), il commente B(3) comme une « autre *ciorănie* ». Dans C₁(2), il verra « une sorte de cercle ». Le contexte est peut-être déterminant dans la perception de ces petites portions de mélodie : si leur environnement est différent, elles seront peut-être perçues comme différentes elles aussi. Mais probablement aussi, Costică ne

se soucie pas des questions d'identité et différence formelles. Celles-ci sont posées par l'usage analytique de la notion de module mais lui-même semble parler d'autre-chose. Ce qu'il commente sont moins des unités de forme que des « gestes » (au sens large), des postures, une attitude. J'y reviendrai.

Niveau -6 Des modules encore plus petits pourraient être découpés. L'auditeur pourrait par exemple sentir un rapport relativement serré entre $B(4)$ et $C_1(1)$, au sens où la seconde lui paraîtrait reprendre quelque-chose de la première. L'analyse permettrait de fonder cette impression, mais elle tiendrait uniquement à l'insistance « syncopée » sur le *la* bémol. Cette forme de développement, par laquelle l'une des parties reprend à sa tête quelque-chose de la fin de la précédente, est un procédé courant dans la musique moldave. C'est ainsi que C_2 est enchaîné à C_1 par exemple. Caractériser la forme résultante de « jeu de dominos », comme je l'ai fait à plusieurs reprises, est une métaphore commode. Soulignons cependant que rien ne permet d'affirmer qu'elle est plus que cela. Dans une partie de dominos, les pièces sont données une fois pour toutes. Ici, elles pourraient apparaître et disparaître selon les besoins du moment.

Au-delà ? Faut-il descendre encore, d'un niveau, de deux ou de trois, pour traduire la fantaisie de Costică en combinaison d'« unités » ? Si on attend d'une « unité » qu'elle soit indivisible, il faudra sans doute descendre jusqu'aux « notes » ou plutôt jusqu'aux « gestes » minimaux les produisant. Mais à ce niveau de découpage, l'analyse de la pièce se résumerait (ou presque) à sa transcription.

La définition du module formulée par B. LORTAT-JACOB (1987) semble apte à saisir le principe combinatoire de la musique des *lăutari* de Zece Prăjini. Cela est dû à la possibilité qu'elle offre, d'être appliquée de manière récursive pour décomposer, toujours plus avant, la performance. Cette propriété n'a probablement pas été remarquée par son auteur (en tout cas, pas explicitement) et dans les exemples d'application qu'il en donne, il ne pousse jamais le découpage aussi loin. Il se peut donc que l'analyse qui précède force son intention initiale. Pour la musique de Zece Prăjini, la récursivité est cependant salutaire. Elle permet d'accommoder l'analyse aux commentaires des musiciens et auditeurs, qui repèrent tantôt de gros modules (comme les *melodii* et leurs « parties »), tantôt de tout petits (comme les *ciorăni* de

Costică). À chaque fois, ces modules sont recombinaibles et transposables dans d'autres contextes.

Il est peu vraisemblable que les niveaux d'organisation dégagés ci-dessus soient tous pertinents en même temps. Plus vraisemblablement, en offrant une structure complexe, dense, morcelée et pourtant cohérente, les *lăutari* offrent à chacun la possibilité d'y « trouver son compte ». La possibilité de s'y perdre aussi, comme nous le verrons au chapitre 15.

10.3 Modules et variété

10.3.1 Les limites de la pertinence

Au regard de la transcription fig. 10.4, il est aisé de remarquer des variantes à première vue « insignifiantes ». Par exemple :

- le fait que la 3^e mesure de la partie A commence par un *do*, comme dans A(1 à 3) ou par un *si* bécarré, comme dans A(4) ;
- le fait que la partie B commence par *la-si-do* ou par un soupir, comme dans B(4) ;
- le fait qu'à la fin du second temps de cette mesure, Costică joue un *do* ou un *si* ;
- ou bien qu'il la lie à la suivante par *fa#-sol* (B(4)) au lieu de *sol-fa* (B(1 à 3))...

Nous pourrions négliger ces variations et considérer qu'elles sont trop réduites pour être vraiment significatives. Plusieurs d'entre elles ne sont d'ailleurs discernables qu'à une écoute ralentie de l'enregistrement, comme le permet notre exemple interactif mais comme personne d'autre, dans la région, n'écoute la musique. Les deux premières mesures de la partie B pourraient alors être considérées comme un module unique (avec des variantes). De même, on pourrait assimiler en un « module » unique (avec variations) les deux premières *cioră-nii* relevées par Costică (fig. 10.8, *1 et *2) : toutes deux apparaissent en fin de phrase et sont construites, de la même manière, en « appendices » descendants et chromatiques à partir de *ré*. Ces réductions permettent de simplifier l'analyse. Quel en est, cependant, le coût ?



FIG. 10.8 – Extrait de la *horă* M1 (comparaison des passages *1 et *2 de la figure 10.4).

Même si on n'en discerne pas toujours les contours de manière précise, les petites variations restent perceptibles. Elles participent d'une « texture » musicale dont le taux de renouvellement est une caractéristique importante. L'un des traits du jeu virtuose est, pour les connaisseurs, le fait de « ne pas jouer deux fois la même chose » (*nu cântă de două ori la fel*). C'est une sensation d'aisance, qui peut faire dire du musicien qu'il « vole » (comme les oiseaux : *zboară*), qu'il « joue » (comme à un jeu : *se joacă*)... Ce type de jugement ne s'appuie pas sur des portions particulières de la performance mais plutôt sur sa variabilité d'ensemble, son caractère globalement imprévisible. C'est ce qu'on pourrait appeler une sensation de « variété »¹¹.

Dès lors, il n'est peut-être pas justifié de qualifier les petites variations différemment des grandes. Le changement musical est sans doute perçu différemment, lorsqu'il affecte une note isolée, et lorsqu'un pan entier de la mélodie est modifié. Mais il n'y a aucune raison de croire que ce critère purement quantitatif permet de tracer une limite entre ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas.

En l'occurrence, les variations de détail participent, tout les plus amples d'entre elles, d'un jeu surprenant, recherché par les virtuoses. L'effet ne consiste pas tant à « déjouer des attentes », qu'à prendre au piège l'écoute analytique des auditeurs. D'une part, la musique se laisse percevoir comme structurée en « bouts », « motifs » ou « modules ». De l'autre sa variété, éparpillée en transformations plus ou moins flagrantes, empêche de cerner précisément le contour de ces entités.

10.3.2 Une autonomie problématique

L'« autonomie fonctionnelle » est une propriété indispensable pour justifier la notion de « module ». Pour l'analyse, ce dernier est une unité, donc une portion d'énoncé qui se comporte comme un bloc indépendant de ce qui le précède et le suit. Un module peut avoir des variantes, connaître des variations, mais si celles-ci sont déterminées par le contexte, la notion perd son sens (elle devient applicable à n'importe quelle portion d'énoncé à peu près cohérente).

¹¹ J'emprunte ici le sens de J.C. Bonne (1998 : 86) : « *Ce qui se donne dans la variété, c'est l'éparpillement non subsumable sous un principe de l'altérité qui la compose, un tissu bigarré (...). La variation laisse en revanche paraître au moins la possibilité d'un passage d'un terme ou moment à l'autre.* »

Parmi les micro-variations décrites à l'instant, certaines sont « contextuelles ». En particulier, Costică entame parfois les nouvelles parties (A, B, C) par une sorte d'anacrouse, en les introduisant dès la fin de la partie qui précède :

- à la fin de A(4), le *do* bécarré lance ainsi la partie B ;
- le *la* à la fin de B(2), qui lance $C_1(1)$;
- ainsi que des trois dernières hauteurs, en descente chromatique, à la fin de $C_1(2)$;
- enfin, à la fin de $C_2(4)$, les trois dernières croches servent de transition vers la mélodie suivante (M2, non transcrite ; on l'entendra sur l'ex. 7).

Sans ces petites variantes, les portions de quatre mesures mises en évidence par la transcription synoptique, pourraient passer pour des « modules ». Elles seraient calibrées dans le temps et paraîtraient relativement « autonomes », d'un point de vue fonctionnel. Cette autonomie se dilue toutefois si l'on prend en compte ces anacrouses ou transitions. On s'aperçoit alors que Costică ne se contente pas de juxtaposer des « unités » mais les adapte, aussi, à ce qui précède et qui suit. Dès lors, il n'est pas sûr que nous ayons affaire à des « unités » préservant leur forme indépendamment du contexte.

Les adaptations énumérées à l'instant sont localisées dans des portions réduites de la ligne mélodique mais d'autres semblent plus importantes. Entre $C_1(2)$ et $C_2(1)$ par exemple : en plus de l'« anacrouse » (trois triple-croches finales de $C_1(2)$), $C_2(1)$ reprend, à sa tête, la 3^e mesure de $C_1(2)$. Cette troisième mesure était d'ailleurs elle-même introduite par une anacrouse similaire (fig. 10.7 page 275).

Il n'est pas possible de savoir si Costică prépare délibérément C_2 à la fin de C_1 — auquel cas, C_2 est prévu d'avance — ou si, une fois C_1 joué, l'idée lui vient d'en reprendre un morceau pour en faire C_2 (auquel cas ce dernier est construit sur l'instant). D'ailleurs, il n'est même pas certain que C_1 et C_2 soient des modules différents. Ils ont en commun cette petite mesure (3^e de C_1 et 1^{re} de C_2), mais également leurs mesures terminales. D'un autre côté, cette formule terminale (fig. 10.5) apparaît dans toutes les parties de la pièce¹². Elle n'est donc pas suffisante pour fonder un jugement sur l'identité de ces deux modules particuliers. Qui plus est, elle est également présente

¹²Sur l'enregistrement, on peut percevoir tantôt un *la b* (un peu bas) tantôt un *sol* (un peu haut) en tête de cette formule. Pour transcrire, j'ai choisi arbitrairement l'une des deux variantes (*la b* donc).

dans la partie F, *riturnelă* de la seconde mélodie (M2 ; fig. 10.6 page 275) et n'est donc pas caractéristique de cette mélodie-ci (M1).

BARTÓK pouvait croire que les pièces de sa « classe B » étaient faites de motifs préexistants. Il tenta donc de dresser l'inventaire de ces derniers. Dans notre cas (et en fait dans le sien aussi, peut-être), l'existence de ces motifs paraît beaucoup plus incertaine. Les *lăutari* pensent probablement leur musique de manière modulaire. Leur terminologie analytique et la manière dont ils l'utilisent pour expliquer les transformations des pièces, sont cohérentes avec cette notion. Toutefois, cette pensée ne consiste pas seulement à juxtaposer des « briques » mais également à découper et recouper ces dernières, à des niveaux sans cesse différents.

10.3.3 Le normal et le rusé

Il est difficile de savoir comment Costică compose mentalement sa mélodie. On peut toutefois remarquer que lorsqu'il l'écoute, la plupart des *ciorăni* (« malices ») qu'il y relève sont des liaisons qui « recouvrent » des points d'articulation. Pour lui, les transitions, intervalles et interstices sont des lieux privilégiés pour l'exercice d'une fantaisie individuelle virtuose (voir aussi son commentaire sur *Bătuta de la Tarnița*, sec. 14.2.1 page 403). S'il y a ruse ou malice, c'est alors avant tout parce que ces protubérances mélodiques relient des entités « normalement » disjointes.

Pour que des métaphores comme celle du « lien » ou du « remplissage » fassent sens, il faut bien supposer des « choses » qui, autrement, seraient séparées. Ces choses paraissent correspondre à la définition du module : on les devine « normalement » calibrées dans le temps, et « normalement » autonomes. D'un autre côté, cette « normalité », à laquelle s'oppose, par principe, la ruse n'est pas nécessairement une manière de jouer habituelle. Une telle hypothèse s'effondrerait sous les doigts des musiciens : il peut être rare de trouver des *lăutari* suffisamment mauvais pour laisser vide l'espace en question.

À écouter jouer les Prăjiniens ou à analyser, sur papier, leurs performances, on constate surtout qu'il est impossible de décrire le « stock » de modules dont ils sont censés disposer. Il paraît même vain de tenter d'en dénombrer les items. S'il y a bien une « normalité » cognitive, par rapport à laquelle la « malice » prend son sens, elle semble toujours éphémère car liée à un contexte particulier. Ce qui était un « cercle » malicieux dans $C_1(2)$ (pas-

sage marqué *4) devient, quelques instants plus tard, constitutif du module C_2 .

L'analyse qui précède s'attache donc principalement à la perception des formes musicales. Il n'est pas certain qu'elle reflète de manière adéquate le principe de composition appliqué par les musiciens en jouant. Après avoir relevé la *ciorănie* dans la seconde mesure de $C_2(1)$, Costică poursuit :

Tu vois que je ne joue pas toujours pareil. Une fois je fais comme ça, une autre fois comme ça : c'est ma liberté à moi... de discuter avec mon saxophone.

COSTICĂ^c

Dans quelle mesure « discuter librement avec un saxophone » implique-t-il de combiner des modules ?

10.3.4 Copier-coller

Supposer un stock de « micro-modèles » constitué par la tradition amènerait à ne voir, dans la fantaisie musicale des *lăutari* qu'une opération de combinaison judicieusement menée. Ce serait oublier l'autre versant de leur activité : avant de combiner judicieusement ces modules, chaque *lăutar* doit se les découper lui-même. « *C'est ma liberté à moi... de discuter avec mon saxophone* », disait Costică en réécoutant sa performance. Cette « liberté » ne se traduit pas en désordre, bien au contraire. Mais ce n'est pas non plus un simple jeu de « dominos » à moins d'admettre qu'à ce jeu, chaque joueur puisse se fabriquer lui-même les pièces, et les retailler lorsque leur forme ne lui convient pas.

Aucun corpus de micro-modèles n'est par exemple transmis lors de l'apprentissage. Il y a bien des clichés, que les apprentis sauront repérer. C'est par exemple la partie C commune à *Bătuta de Dagăta*, *Ca la Ușa Cortului*, et *Bătuta de la Suceava* (ex. 1). Tous les musiciens la connaissent, savent la jouer, et la placent dans leurs performances... Lorsqu'ils n'ont rien d'autre à y mettre. Car ce n'est pas avec une *riturnelă* comme celle-ci, simple et banale, qu'on peut espérer gagner l'estime ou le respect. Jouer cela pour des connaisseurs les vexera probablement. Quant aux auditeurs les moins avertis, en général, ils dansent, crient et trépignent avec plaisir et sans façon, sur ce petit bout de mélodie mais pour eux non plus, il n'y a rien d'exceptionnel (rien qui justifie un *bacșiș* par exemple) : il est toujours agréable de

retrouver ce solide morceau de musique moldave mais pour cela, n'importe quels *lăutari* font l'affaire.

Il n'en va pas de même des parties C_1 et C_2 de Costică. Dans leur principe, elles sont comparables à la partie C de *Bătuta de Dagăta* : la mélodie se condense et le rythme s'accroît. Mais ce que Costică joue, il l'a fait lui-même et il le prouve, en ne jouant pas deux fois la même chose. Il l'a fait et le refait, en combinant des modules, parfois plus grands, parfois plus petits, qu'il a lui-même isolés comme unités de combinaison. Un bon musicien comme Costică ne joue pas à partir d'un répertoire de « micro-modèles » consensuels. Il a, si on veut, son propre répertoire mais cette description est également insatisfaisante. Si « répertoire » il y a, il est constamment entretenu, et il n'arrive jamais à un état de stabilité qui permettrait de le distinguer de sa mise en œuvre.

Cette conclusion est, en un sens, banale : le répertoire des musiciens évolue, ils ne jouent pas tous de la même manière mais développent des styles différents... Nous savions cela depuis le début et c'est précisément ce que nous comptons expliquer grâce à une analyse en termes de micro-unités (« motifs » ou « modules ») : l'articulation d'une permanence et d'un changement, tous deux évidents. Or au terme de notre analyse, nous n'avons fait que repousser la question, des mélodies aux « micro-mélodies » dont nous les voyons à présent composées. Par delà les différentes méthodes et définitions, c'est donc peut-être le principe d'explication lui-même, qui est inadapté à notre objectif.

10.4 Improvisation, contraintes et matériaux

10.4.1 L'instant créatif

COSTICĂ : Il faut trouver une manière quand tu joues, un moyen de... De compliquer le son, l'exécution de la mélodie [de a complica ca sunet, ca execuție melodia]. C'est ce qu'on appelle ciorănie.

VICTOR : Mais ça sert à quoi de compliquer ? Qu'est-ce que tu...

C. : C'est pour démontrer que tu as des qualités. Que tu sais manier l'instrument. Que tu es musicien, que tu es... Que tu

sais improviser, y mettre du tien, compléter [Știi să improvizezi, să faci de la tine, să completezi].

V. : *Mais les gens, quand ils t'entendent... C'est à dire que lorsque tu joues une mélodie, le but est de montrer que tu as des qualités ou de faire danser les gens ?*

C. : *Et la danse et les qualités. Ça va ensemble, ça, Victor. Ça va ensemble, oui.*

COSTICĂ^d

On remarquera, au début de cet extrait d'entretien, l'opposition entre le « son » et l'« exécution » d'une part, et la *melodie* de l'autre (la *melodie* s'exécute, de manière plus ou moins compliquée). Une phrase plus tard, « exécuter » s'est transformé en « improviser, y mettre du tien, compléter ». À l'évidence, Costică n'emploie pas ces termes de la même manière que les théoriciens de la musique occidentale, ni même que les ethnomusicologues. Ces derniers tendent à considérer trois processus différents — « composer », « interpréter », « improviser » — alors que Costică les mélange sans hésiter.

Une distinction courante entre improvisation et composition fait valoir que la première aboutit à un résultat instantané, tandis que la seconde admet les retours, modifications et retouches. SLOBODA (1985) écrit par exemple :

C'est donc ici que réside la différence fondamentale entre improvisation et composition. Le compositeur écarte des solutions possibles jusqu'à ce qu'il en découvre une qui lui paraisse le mieux convenir à ses projets. L'improvisateur doit accepter la première solution qui se présente. Dans les deux cas, il faut que le créateur dispose d'un répertoire de patterns et de choses qu'il est possible de faire à partir de ceux-ci, et qu'il soit en mesure d'y faire appel à volonté ; mais dans le cas de l'improvisation, le facteur crucial est la rapidité avec laquelle il est possible de soutenir le flux de l'invention, et la disponibilité des choses à accomplir sans abuser des ressources disponibles. En composition, l'aisance devient moins importante ; mais il est beaucoup plus important de ne pas perdre de vue le buts structuraux à long terme, et d'unifier le matériau actuel et ce qui a été fait précédemment.

SLOBODA (1985 : 205)

En d'autres termes, improvisateurs et compositeurs s'appuient sur un réper-

toire de « patterns » et de règles préexistants, mais les premiers doivent les mettre en œuvre sur l'instant, tandis que les seconds ont le temps de soulever chaque alternative. On notera que, bien que ce ne soit pas l'intention de l'auteur (le contexte le montre), une telle perspective devrait conduire à préférer, esthétiquement, les « compositions » aux « improvisations » : les premières seraient mûrement réfléchies alors que les secondes n'auraient pour elles que la prouesse du réflexe. Si c'est en cela que consiste la différence entre les deux modes de production musicale, la « composition » est un moyen plus sûr de parvenir aux mêmes résultats. Pourquoi certains auditeurs admettraient-ils — voire encourageraient — la précipitation des musiciens ?

BRUNO NETTL (1996) évite soigneusement l'écueil d'une improvisation qui ne serait que de la composition très rapide. Il critique d'ailleurs un point de vue similaire, se demandant s'il n'est pas entaché de préjugés raciaux :

L'improvisation comme musique de ceux qui ne prévoient pas, et auxquels manquent les rudiments d'une technologie musicale : ne serait-ce pas là la manière dont le monde musical blanc exprime une idéologie raciste ?

NETTL (1996 : 7)^e

Cependant, NETTL est lui aussi d'avis qu'il faut distinguer l'« improvisation » de la « composition ». Il reconnaît que le problème est difficile... Et finalement la solution qu'il propose est pour le moins surprenante :

L'un des aspects par lesquels l'improvisation se distingue radicalement de la composition, et qui nous aide à comprendre les processus improvisatoires et les performances individuelles, tout autant que les pratiques figées, implique qu'on identifie des points de départ [points on departure] (pour lesquels on a proposé le terme de « modèle », cf. ZONIS 1973, 62; et LORTAT-JACOB 1987, 54-47) que l'improvisateur utilise comme base pour son art.

(*ibid.* : 13)^f

Ce qui ne manque pas de surprendre est que le savant ethnomusicologue soulève — mais apparemment, sans s'en apercevoir — le problème que SLOBODA (1985) parvenait justement, à éviter : celui d'une d'une « composition » qui ne s'appuierait sur rien.

Parmi les « points de départ » recensés par NETTL, il y a des formes d'ensemble (la succession *ragam-tanam-pallavi* dans la musique carnatique par exemple), des « micro-mélodies » (comme les *radif* de la musique persane), des notes au sein d'un mode, formant des motifs de taille de plus en plus grande (enchaînés à leur tour dans les *taksim* de la musique arabe)... Si c'est là la différence entre « improvisation » et « composition », autant dire que la première n'est que réemploi et jeu de règles, tandis que la seconde serait pure création *ex nihilo*.

En fin de compte, on s'interroger sur le degré de pertinence de cette notion. L'opposition entre « composition » et « improvisation » reflète-t-elle deux manières différentes de manipuler la musique ? Ou n'est-elle que l'héritage d'une musicologie développée avant tout sur des écrits ? Pour qui voudrait distinguer « composition » et « improvisation », l'alternative semble être la suivante :

- ou bien toutes deux s'appuient sur des matériaux préexistants ; elles ne se distinguent alors que par la possibilité qu'offre la première (mais pas la seconde) de corriger et d'améliorer le résultat ;
- ou bien la différence est plus profonde et concerne les « points de départ » eux-mêmes : l'une s'appuie sur des « modèles » préexistants tandis que l'autre crée à partir de rien.

Aucune de ces alternatives ne nous semble recevable avec toutes ses conséquences (et on ne voit guère comment les recevoir autrement).

10.4.2 Œuvres

On remarquera que l'opposition entre « composition » et « improvisation » reproduit une ligne de faille structurant en profondeur la pensée occidentale de la musique : celle entre « œuvre », « répertoire », « système », « grammaire » d'une part et « interprétation », « performance », « réalisation » de l'autre. Dans le cas précis de NETTL (1996), le titre de l'ouvrage dont il écrit l'introduction (*In the course of performance*) impose, à lui seul, une distinction de cette sorte : manipuler la musique « au cours de la performance » n'est, dès la première de couverture, pas la même chose que la manipuler « chez soi », « sur le papier », « en pensée », etc.

La validité de cette hypothèse est loin d'être évidente pourtant. Si une improvisation se prépare (en jouant, en fredonnant, en écoutant et analysant la musique des autres), la composition s'« improvise », pourrait-on dire,

tout autant (et de la même manière). À Zece Prăjini, les *lăutari* traitent en quasi-synonymes des termes comme « exécuter » (*a executa*), « composer » (*a compune*), « sortir » (*a scoate*), « compléter » (*a completa*) ou « improviser » (*a improvisa* ; cf. entretien avec Costică ci-dessus). Ces mots reflètent et connotent, de manières diverses, un « faire » (*a face*) musical qui ne semble pas se plier à une logique dichotomique. Si une musique écrite peut donner l'illusion qu'elle est fondamentalement différente en pensée ou sur le papier, de ce qu'elle est en gestes ou en sons, celle des *lăutari* (et probablement de bien d'autres traditions) ne donne pas vraiment prise à ce genre de distinction. « Ne pas jouer toujours pareil » (*a nu cânta de două ori la fel*) peut être varier sur l'instant ou reproduire un schéma de variations mûrement prémédité. C'est, plus souvent, un peu des deux à la fois.

D'après Costică, M1 (ex. 7) est une vieille *horă* moldave, qui lui est revenue en tête ce soir-là mais que tout le monde sauf lui aurait « oubliée ». La seconde mélodie en revanche (M2) serait, toujours d'après lui, sa « propre composition d'un bout à l'autre » (*asta e compusă de mine de la cap la coadă*). Pour la plupart des auditeurs, le résultat est le même. Il est le même tant parce que les *melodii* leur sont, à chaque fois, inconnues (en principe), que parce qu'elles leur sont toutes deux relativement familières. La composition « d'un bout à l'autre » de Costică réemploie mainte fois des matériaux présents ailleurs, y compris dans la mélodie « très ancienne » qu'il vient à peine de jouer. Il fait par exemple ressurgir C₂ au milieu de M2 (voir ex. 7). Ou bien, comme nous l'avons déjà remarqué, il réemploie la formule terminale caractéristique de M1 dans la partie F, *riturnelă* de M2 (ci-dessus, fig. 10.6 page 275).

La différence entre « composition » et « improvisation » est certainement une convention importante. Elle établit que faire de la musique sur papier (avec un crayon et une gomme, en fredonnant pour soi, sans la contrainte d'un auditoire à satisfaire, etc.), est autre chose que faire de la musique immédiatement accessible à un public (ensemble d'auditeurs contraignant la marge d'action des musiciens, leur demandant d'être efficaces par ce qu'ils jouent, instaurant la possibilité d'une erreur...). Mais si l'on cesse de voir ces deux activités comme des situations socialement construites, la compréhension bute rapidement sur des obstacles difficiles à surmonter. La composition

et l'improvisation n'aboutissent, par exemple, pas au même résultat, puisque seule la première est à même de produire des « œuvres ».

B. NETTL (1983 : 105) propose une défend une conception relativement large de ce qu'est une mélodie. Il y voit « *quelque chose qui est créé une fois, plus toutes les différentes manières de l'exécuter* » (*something that is once created plus all of the different ways in which it is performed*). Difficile, sans doute, d'imaginer une description plus souple (qui préserve néanmoins un contenu à cette notion). Prenons donc un exemple familier : on attribue à Johann Strauss 550 valse, quadrilles, polkas et marches. Dans quelle mesure cet inventaire reflète-t-il des actes de « création », distincts d'actes de simple « variation » ? Ou pour reprendre les termes de NETTL, dans l'activité de compositeur de J. Strauss, combien y a-t-il de « choses créées une fois » et combien de « manières différentes de les exécuter » ? La question peut paraître inutile en l'occurrence : l'œuvre de J. Strauss est entièrement décomposable en feuilles et brochures, datables et dénombrables. La réponse est donc, nous l'avons dit, 550 « choses créées », et 0 « manières différentes d'exécuter » la même chose. On pourrait bien sûr commenter ce résultat, au regard de la forte homogénéité stylistique du compositeur viennois. Mais ce qui est peut-être plus important est le fait que ce dénombrement repose uniquement sur une convention (celle qui définit ce que nous appelons un « opus ») et sur la persistance matérielle de la musique sous forme écrite. Comment répondra-t-on à la même question au sujet de la musique des *lăutari*, dont aucun ne sait combien de mélodies il connaît ?

Le problème est d'autant plus troublant que musiciens et auditeurs considèrent couramment des « choses » qu'ils appellent *melodii*. Ils les conçoivent d'une manière similaire à, par exemple, B. NETTL (cité à l'instant) : une *melodie* s'apprend, s'oublie, se joue de multiples façons, s'invente, s'adapte, se modifie, se compose... On la commande, on l'achète, on la vend, elle a un nom si nécessaire... Et pourtant, pour chaque *melodie*, on peut trouver une chaîne continue de variantes qui la relie à une ou plusieurs autres *melodii*. Plus que des unités de répertoire, créées une fois et interprétées ensuite, ces *melodii* seraient peut-être mieux décrites comme des micro-styles, des variétés particulières au sein d'une espèce musicale commune.

Nous proposerons alors de considérer la composition et l'improvisation, non comme deux manières fondamentalement différentes de manipuler la musique mais comme deux cadres de compréhension plus ou moins conven-

tionnels. Ces conventions influent bien sur le jeu musical mais dans des sens et avec des poids, qui peuvent varier d'une situation à une autre. En Moldavie, les *lăutari* doivent donner l'impression qu'ils savent « où ils vont ». D'un autre côté, ils ne devraient pas faire sentir qu'ils jouent mécaniquement. Le fait qu'ils conçoivent ce qu'ils jouent sur l'instant, ou qu'ils l'aient conçu, au contraire, au préalable, n'intéresse personne. C'est la maîtrise perçue et la variété sentie, qui sont au centre des discussions. « Improvisation » et « composition » — au sens musicologique courant — reviennent alors au même. En théorie, lorsqu'il « compose » M2, Costică modifie le répertoire, tandis que lorsqu'il joue M1 (cette vieille mélodie « oubliée » de tous), il l'actualise. La différence n'est pourtant qu'un détail historique, connu de Costică et sans doute de lui seul.

10.4.3 Modules et inventions

Ce n'est sans doute pas un hasard si un certain nombre de travaux consacrés à des musiques « improvisées » s'attardent sur la notion de « module » ou « motif »¹³. De façon générale, les auteurs qui tentent de comprendre la « créativité dans l'instant », insistent sur ce qui lui préexiste : le « système », le « modèle », les « règles », la « grammaire »,... Dans cette perspective, le terme « improvisation » se voit cerné d'une épaisse couche de guillemets, et l'explication des modes de jeu qu'il désigne se résume généralement à la mise en lumière de leurs contraintes. Les questions concernant l'inspiration ou l'origine des idées par exemple, ne sont jamais abordées. Une attitude pour le moins paradoxale, lorsqu'on songe au fait que ce qui caractérise, au sens commun, le jeu improvisé est précisément son caractère innovant et imprévisible. Le présenter comme une « réalisation » (particulièrement variable) d'un « modèle » préexistant, n'est pas nécessairement incorrect mais esquive, du moins, le véritable problème : celui de la créativité musicale.

En 1987, J.-J. NATTIEZ écrit par exemple :

À la vérité, de la reproduction stricte — mais existe-t-elle jamais ? — à l'improvisation totalement libre — est-ce que cela aussi existe —, on est en présence d'un continuum de cas de figure. La plupart des chercheurs s'accordent pour reconnaître dans

¹³Pour n'en citer que quelques-uns : BARTÓK (1967), AL FARUQI (1978), B. LORTAT-JACOB (1987), F. GIANNATTASIO (1987), G. GIURIATI (1987), J. SIRON (1993), B. NETTL (1998), J. MALLET (2002).

une improvisation l'existence d'un modèle, et on peut examiner les divers types d'improvisation selon : a) la nature du modèle (mode, thème, formule mélodico-rythmique, schéma abstrait), b) la nature de la distance entre la réalisation et le modèle, c) la conscience que le musicien a ou non du modèle (Lortat-Jacob, à paraître).

NATTIEZ (1987 : 117)

Le passage cité est extrait d'un chapitre portant sur « Le concept d'œuvre musicale ». L'auteur reconnaît que dans ces musiques « de tradition orale » la notion d'œuvre soulève, au premier abord, des difficultés. C'est pour les résoudre qu'il invoque la notion de modèle.

Dans le cas du bocet, c'est l'exécution antérieure dont on a le souvenir qui sert de modèle à la nouvelle exécution, mais on reste assez proche ici, malgré les apparences, de la partition comme modèle s'une interprétation, car il y a volonté de reproduire un chant déjà entendu. Dans le katajjaq des Inuit, les chanteuses vont puiser, dans le stock fourni par la mémoire, des motifs qu'elles agencent selon certaines règles qui, à notre connaissance, ne sont pas explicitées dans la culture, mais que l'analyse permet de reconstituer inductivement à partir de l'observation de la régularité des pratiques.

(*ibid.*)

Le *bocet* est une forme de lamentation, pratiquée au Nord de la Roumanie (NATTIEZ se réfère ici aux travaux de BRĂILOIU). Le *katajjaq* est un jeu vocal, pratiqué par les Inuit (et étudié par NATTIEZ lui-même). On observera que l'analogie entre le modèle du *bocet* et la partition est quelque peu trompeuse : ce qui caractérise une partition n'est pas le fait qu'on la « reproduise » (au sens strict, cela serait la recopier sur le papier) mais le fait qu'elle constitue un modèle auquel peuvent se référer des interprétations diverses, en nombre illimité. Si les modèles du *bocet* sont entendus et conservés en mémoire, il y a, au contraire, peu de chances pour que deux interprètes aient exactement le même référent. La même remarque vaut pour le « stock » de motifs du *katajjaq* : si on accepte qu'il n'est pas simplement « fourni » aux chanteuses mais découpé et constitué activement par elles, tout porte à croire que chacune aura, à sa disposition, des ressources sensiblement diffé-

rentes. On notera aussi, pour finir, que « l'observation de la régularité des pratiques » dégage sans doute moins des « règles » que, tout au plus, des habitudes.

C'est peut-être le projet théorique de départ qui oblige de « forcer » les faits de cette manière, pour être mené à bien. De façon générale, lorsqu'un musicien « traditionnel » affirme avoir « composé », « inventé » ou « improvisé » un air, les chercheurs s'empressent de montrer en quoi sa soi-disante innovation n'a consisté, en fait, qu'à utiliser de manière judicieuse des matériaux préexistants. Pour être rassurant, ce réflexe de pensée n'est pas nécessairement explicatif. Qui plus est, il oblige à admettre un certain nombre d'hypothèses, dont la validité n'est pas assurée.

L'existence de « motifs » ou « modules », conçus comme des entités stables et consensuelles, est l'une d'entre elles. À défaut de jouer des « mélodies », les musiciens joueraient des « micro-mélodies », dans un ordre régi par certaines règles. J'ai tenté de montrer en quoi cette description était insatisfaisante pour la musique des *lăutari* de Zece Prăjini. Dans un premier temps, elle s'est avérée incomplète : pour disposer d'un stock de « micro-mélodies », chaque musicien doit se les découper lui-même dans les performances qu'il entend. Ce découpage est une opération tout aussi importante que la combinaison ultérieure. Dans un second temps, l'hypothèse combinatoire est apparue inexacte : ces portions de musique, considérées à un moment donné, comme unitaires, ne sont ni stables ni consensuelles. Elles ne se laissent pas « répertorier » (énumérer, classer, dénombrer, etc.) et la performance ne peut donc simplement les « actualiser ». En d'autres termes, les musiciens ne disposent pas d'un stock de micro-mélodies mais d'une masse musicale, vaste et morcelée, de laquelle ils extraient des modules, parfois en même temps qu'ils les combinent.

Les performances musicales ne sont pas simplement structurées : elles sont aussi le seul lieu d'existence des structures musicales. Par performance on entendra alors non seulement ce qui est joué sur les instruments, devant des auditeurs, dans le cadre d'une relation contractuelle, mais également tous les fredonnements, les imaginations et les remémorations musicales silencieuses.

Notes

^aA short musical idea, be it melodic, harmonic or rhythmic or all three. A motif may be of any size, though it is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea.

(...) Taken in its totality — a combination of melodic, rhythmic and harmonic elements — the motif is the building-block of polyphonic structures, the first and most important of which is THEME [objet d'un autre article]. Theme and motif have usually been contrasted, theme being viewed as a self-contained idea, as opposed to the elemental, incomplete nature of the motif. In fact relationship between motif and theme is analogous to that between theme and an entire movement or composition : in each case, the smaller unit is incomplete, yet it has a special identity with important consequences for the shape and structure of the larger. »

^bvezi [fredonne] am făcut o legătură, așa, între ele ; am făcut un fel de cerc

^cVezi că nu tot timpul cânt așa. O dată fac așa, altă dată fac așa : asta-i libertatea... de-a mă înțelege cu saxofonul meu.

^d C. : Trebuie să găsești o modalitate când cânti, într-un fel... de a complica ca sunet, ca execuție melodia. Asta se cheamă *ciorănie*.

V. : Dar care e scopul să complici ? Ce... ?

C. : Să demonstrezi că ai calitate. Că știi să mânuiesti instrumentul. Că ești muzicant, ești... Știi să improvizezi, să faci de la tine, să completezi.

V. : Dar omul când aude... Adică scopul la o *melodie* e să demonstrezi că ai calitate sau să faci oamenii să danseze.

C. : Și ca dans, și ca calitate. Astea, se leagă între ele, Victor. Se leagă între ele, da.

^eImprovisation as the music of people who don't plan ahead and don't have elementary musical technology : can this be the white musical world's way of expressing a racist ideology ?

^f One approach that sets off improvisation from composition, and that helps the understanding of the improvisatory processes of individual performances as well as established practices, involves the identification of a point of departure (for which the term « model » has been used : see Zonis 1973, 62 ; and Lortat-Jacob 1987, 54-57) which the improviser uses as a basis for his or her art.

Troisième partie

Ruse et système

Chapitre 11

Personnalités musicales

Les documents 10 et 11 ont été enregistrés dans un baptême à Zece Prăjini. Le premier est joué par Florin Tărbăță (au saxophone). C'était lui qui avait été embauché pour animer l'événement. Marian Sentiment est un accordéoniste de Bucarest. Il est monté de la capitale avec Felix. Ce dernier joue du synthétiseur et est un oncle de l'enfant baptisé. Felix se devait donc d'être là mais certainement pas Marian. Avant même leur arrivée (tardive), le bruit courut que Marian ne venait que pour « détruire » Tărbăță (T. : *te pagherel-les* / R. : *să-l facă varză*, litt. « pour en faire du chou »). Les deux hommes se saluèrent avec un manifeste excès de politesse, et Tărbăță pria Marian de bien vouloir lui faire l'immense honneur de jouer quelques mélodies, etc. Après avoir refusé puis cédé, ce dernier prit l'accordéon, Felix s'installa au synthétiseur, et tous deux jouèrent pendant près d'une heure. Vers le milieu de cette performance, Marian interpréta à sa manière une *sârbă* connue, à l'époque comme *Sârba lui Tărbăță* (ex. 11). Il serait bien sûr erroné de croire que le style d'un saxophoniste ne se compare pas à celui d'un accordéoniste. En l'occurrence, dans les jours qui suivirent, on discuta âprement au *tribunal* de la rumeur villageoise, pour savoir si Marian Sentiment « détruisait » ou non, Florin Tărbăță.

10
vs.
11

Ce chapitre entend montrer comment les styles individuels sont perçus, commentés et manipulés. En fin de compte, il montrera aussi comment les identités et structures mélodiques s'y diluent. La difficulté est que, préci-

sément, rien ne permet de cerner ou d'expliquer d'emblée ce qu'est un tel style.

On peut le voir comme un ensemble complexe, de traits sonores plus ou moins particuliers, dont la combinaison identifie un musicien. C'est un souffle, un phrasé, des manières d'utiliser trilles ou appoggiatures, de commencer et finir les phrases mélodiques ou encore, d'y insérer des déviations et des paraphrases. Aucune frontière nette ne sépare ces traits « stylistiques », attachés à des individus particuliers, de ceux définissant l'identité des « mélodies » (*melodii*).

Seule une certaine familiarité avec la musique locale permet donc de sentir ce qui tient (1^o) de la « *melodie* », ce qui tient (2^o) du « *stil* » particulier de celui qui l'interprète et ce qui tient (3^o) d'une variabilité liée à d'autres causes encore (préférences stylistiques des auditeurs, moment de la fête, etc.). Un style se présente d'abord comme un ensemble d'habitudes : c'est une probabilité plus forte pour que, jouée par tel musicien, la musique prenne telle forme.

Il faut même être plus que familier que cela de la musique car ce sont surtout les « connaisseurs » qui en parlent le plus. Là où le « grand public » entend des musiciens, bons ou mauvais, les connaisseurs entendent Costică, Lalaru, Măguț, etc. Pour cerner ce qu'est un *stil*, du point de vue des auditeurs locaux, c'est donc à ce milieu de connaisseurs que nous nous intéresserons en priorité. Reprenant des données esquissées au chapitre 5, je tenterai d'abord de définir plus précisément ce qui distingue un « connaisseur » d'un *Gajo* « comme les autres ». Je m'intéresserai ensuite à l'articulation « théorique » entre répertoire commun et styles individuels. Cette articulation, tout comme les entités qu'elle distingue, ne semblent exister qu'en théorie. Nulle part ailleurs, les *melodii* ne se présentent dissociées des manières individuelles de les jouer (et nulle part les styles n'apparaissent en tant que tels, sans modifier une mélodie ou une autre). L'idée de ruse/malice apparaît comme un rouage essentiel dans cette construction discursive : c'est la ruse qui permet de copier les bons musiciens (leur « voler » leurs trouvailles), et c'est elle aussi qui permet de préserver une part de personnalité, grâce à un jeu tellement compliqué que nul ne parvient à le copier.

11.1 Connaître

11.1.1 Le réseau

Chacun à Zece Prăjini sait qu'un *Gajo* de la vallée du Siret (à une cinquantaine de kilomètres de là) « connaît » (*cunoaște/T. pijarel*) moins de choses à la musique qu'un *Gajo* du village d'à côté. À son tour, un Prăjinien « connaît » mieux la musique que n'importe quel *Gajo*. Il la connaît encore mieux s'il est un homme (et non une femme), et d'autant plus qu'il a exercé longtemps le métier de *lăutar*. Par ailleurs, les Tsiganes (en général) sont censés mieux « connaître » la musique que les *Gaje*. Il y a toutefois des exceptions notables, comme les *Căldărari* ou les *Modorani* qui sont, de ce point de vue, « comme les *Gaje* » (*ca Gajiii/T. sar e Gaje*) (sur ces stéréotypes, voir sec. 2.1.3 page 28).

Ceux « qui connaissent » (*care cunosc/T. cai pijarel*) sont ceux « qui savent » (*care știu/T. cai janel*), « qui entendent » (*care aud/T. cai șunel*) ou encore, qui « se rendent compte » (*care își dau seama/T. cai hachiarel-pes*). Dans toutes ces expressions, la musique elle-même n'est toujours que sous-entendue. Peut-être n'est-il pas besoin de la nommer, puisque le contexte permet toujours de comprendre que c'est d'elle qu'il s'agit ? Mais des locutions qui restent si souvent en suspens (« ceux qui se rendent compte » ... mais de quoi ?) laissent également penser qu'elle n'est peut-être pas le seul objet de la connaissance en cause.

11.1.2 La rumeur

Zece Prăjini est pris dans un vaste réseau social, professionnel et esthétique. Le village s'étend en fait bien au-delà des limites géographiques que lui impose le cadastre. Il y a d'abord les émigrés et immigrants, ceux partis vivre ailleurs ou ceux d'ailleurs venus vivre ici. Ils suivent leur conjoint, tentent leur chance en ville ou s'y installent pour offrir à leurs enfants de meilleures opportunités scolaires. Ces échanges accroissent sensiblement le cercle de sociabilité des villageois.

Mais c'est avec les professionnels de la musique que ce cercle éclate. Voici par exemple la manière dont Șulo m'expliquait l'histoire du genre *manele*.

ȘULO : *Et Guță, tu vois, avant il chantait de la « musique à écouter » [muzică de ascultare]. Il chantait une doină du Ba-*

nat, une horă, une horă un peu vive, comme ça, avec la voix. Et maintenant, après la révolution, il a entendu Adrian [= Adrian Copilul Minune, une vedette de la musique de discothèque actuelle] chanter un autre style. Il a entendu des manele, le style oriental... comme il y avait, encore avant, Dan Armeanca. Tu connais ?

VICTOR : *Oui.*

Ș. : *C'est lui qui a sorti [a scos] la première fois cette musique, avec des bongas, des trucs [șmecherii]. Moi, quand j'ai entendu pour la première fois une cassette comme ça, dans les années 90, 91, 92, j'ai dit : « attends, c'est quoi cette musique ? ». Et tous, nous avons dit ça ! Avec des bongas, avec des manele, avec... C'était quelqu'un [era cineva] ! Et c'est après qu'Adrian et tous les bucarestois ont commencé, et aussi Guță. Donc pour Guță, ça, ça a été une ciorănie.*

ȘULO (*baritonist* dans la fanfare Ciocârlia)^a



FIG. 11.1 – À Fărcășeni, dans la cour de l'église, en attendant la fin du mariage religieux.

L'explication de Șulo a la forme typique d'un discours « connaisseur » : un discours fait de termes techniques et, surtout, de noms propres. Pour comprendre et soutenir une telle conversation, il faut être capable de situer les *lăutari* importants (les proches et les vedettes) dans un vaste réseau de généalogies stylistiques qui parcourt tout le pays et plonge, parfois, plusieurs générations en arrière. Chacun y a sa place, et même si Șulo n'a jamais rencontré

Guță, Adrian ou Dan Armeanca¹, il n'en a pas moins un avis clair sur le moment et la manière dont les uns ont copié les autres.

Une petite histoire de l'art en somme. Mais une histoire à laquelle les « historiens » eux-mêmes participent, puisque à la suite de Adrian, Guță et

¹Ces trois musiciens sont des vedettes nationales. La plupart des Prăjiniens ne les connaissent que par les médias de masse et les enregistrements (certains ont cependant vu Guță « en personne », lorsqu'il est venu chanter au mariage de l'un des magnats tsiganes de Roman, la grande ville voisine).

d'autres, les musiciens de Zece Prăjini ont commencé, eux aussi, à jouer ces fructueuses *manele*.

Les musiciens de la région se connaissent tous, soit directement soit par histoires interposées. On peut passer des heures à discuter la qualité d'un *baritonist* ou d'un *ifonist*, en la comparant à celle des autres musiciens de son entourage, à ses parents, et ses enfants. Pour cela, il n'est pas nécessaire de le connaître personnellement, ni même de l'avoir entendu jouer. Il suffit d'avoir entendu dire, de source « sûre », quelque chose à son sujet et de le répéter avec tout autant d'assurance. D'ailleurs des anecdotes circulent encore sur des musiciens décédés depuis plus d'un demi-siècle.

Les qualités musicales sont souvent rattachées à un « talent » plus ou moins héréditaire. Les choix de carrière, eux, se commentent en référence à la situation familiale et matérielle des musiciens. Lorsque Tractor s'en fut traîtreusement de la fanfare de Costică à celle d'Oprică (voir notre premier chapitre), c'est par exemple sa femme qu'on blâma, elle qui avait « toujours aimé les bijoux ». De même, tout Zece Prăjini sait que Boban Markovitch (le chef d'une célèbre fanfare macédonienne) a eu des problèmes avec l'alcool mais que maintenant, il s'est assagi. On est content pour lui bien sûr, mais certains regrettent qu'il ne joue plus les mélodies lentes et tristes aussi bien qu'auparavant. . . À l'été 2006, c'est le comportement de Tărâță qui est au centre de l'attention : même s'il joue encore très bien, il ne sort plus de nouvelles mélodies, ce qui peut s'expliquer par 1° la folie (certains disent qu'il aurait fait des séjours en hôpital psychiatrique), 2° la drogue (paraît-il), 3° l'amour (divorce avec sa femme et idylle difficile avec Gabriela) ou encore, 4° le découragement dans la rude compétition à laquelle le soumet Beni, nouvelle étoile des saxophonistes de Roman. . . À Zece Prăjini, chacun a son avis sur la question, même ceux qui n'ont jamais parlé à Tărâță. En fait, parmi ceux qui le connaissent, peu le côtoient régulièrement : ils est né à Bacău, vit à Roman mais sa réputation s'étend au moins jusqu'à Bucarest. Pour la plupart, Tărâță est un nom, une façon de jouer, et une série de ragots. De quoi faire un personnage musical.

Pour prendre part aux discussions sur la musique, il faut donc connaître non seulement ce qui se joue mais également la vie personnelle — et si possible intime — des musiciens. Le milieu des « connaisseurs » est un milieu de proches, d'une proximité qui ne se manifeste pas nécessairement par des contacts directs mais repose au moins sur le ouï-dire. L'appréciation esthé-

tique de la musique se fonde ainsi sur (et dans) la rumeur.

11.1.3 Modes d'écoute

Dans le milieu des connaisseurs se développe une manière particulière d'écouter et de jouer. Ce n'est pas vraiment une « esthétique » car elle ne repose pas uniquement sur des critères musicaux. Elle est plutôt un mélange, difficilement dissociable, entre la musique jouée et la personnalité des musiciens. Cette écoute particulière est soutenue par un type particulier de lien, qu'on pourrait qualifier d'« affectif », si on acceptait de tenir pour « affect » tout ce qui pousse à s'intéresser à la vie d'autrui.

Lorsque, dans un enregistrement de fanfare, Vasile monte d'une quinte avec son *bariton* et émet un chapelet de croches tonitruantes, Lenuș, qui ne l'a pas vu depuis longtemps, sourit tendrement : « et ça c'est Vasilică ! » (*i-auzi și pe Vasilică*)².



FIG. 11.2 – Sica

Sur un autre enregistrement, c'est Sica (*bas-fa*) qui se permet un *sol* bécarré tonitruant alors que tout le monde joue consciencieusement en *mi b* mineur (ex. 17)³. Et Cipi d'éclater de rire : « tu vois, il est complètement fou, le vieux ! ».

En effet, Sica (73 ans) a cette réputation. Il raconte avec passion des histoires burlesques, se vante volontiers de multiples exploits sexuels, tance les jeunes pour leur manque d'audace, se dispute publiquement avec sa femme et tricote sans cesse de sombres intrigues en vue d'un enrichissement improbable. Avec lui, on ne s'ennuie pas, et c'est d'ailleurs pour cela que Cipi l'invite régulièrement chez lui durant les longues soirées d'hiver. Si Sica est tout cela, son *sol* bécarré n'est pas autre-chose que lui-même : une parcelle de sa personne, tout autant que ses histoires, son gilet brun ou sa canine en or.

²Lenuș est la tante de Gianina, l'épouse de Vasile. Ces derniers vivent à Valea Mare, or depuis qu'elle a des enfants, Janica se déplace difficilement. C'est donc le plus souvent par Vasile que ceux de Zece Prăjini s'informent de sa santé, lui transmettent de petites « attentions » et, plus généralement, pensent à elle.

³Plus précisément, il joue *mib-fa-fa#-sol*. L'arrivée sur ce *sol* naturel est surprenante car en *mi b* mineur, c'est plutôt un *sol b* qu'on attendrait. L'« erreur » de Sica n'est cependant pas anodine car son *sol* bécarré — qu'il fait éclater au terme d'une progression chromatique délibérée — est l'apanage du mode majeur de *mi b*. On ne peut jouer plus « faux » tout en restant « juste », ce qui fait penser à un pied de nez, plutôt qu'à une simple inadvertance.



FIG. 11.3 – Florin.

Florin, vieux garçon un peu bourru, manie son *bas-fa* va « comme le tank » (*ca tancul*), comme s'il enfonçait les notes « au marteau » (*parcă dă cu ciocanul*). On le sait, Florin est « fait en un morceau » (*dintr-o bucată*), manque de souplesse, ce qui le rend parfois désagréable, mais également digne de confiance (en musique comme dans la vie quotidienne). Au contraire, Motron, *basist-fa* lui aussi, se montre plus « habile » (*abil*), plus « souple » (*mai suplu*) et « plus rusé » (*mai șmecher*). C'est un homme plus âgé, plus réservé et plus « ciselé » (*cizelat*) que Florin. Il est donc aussi plus dangereux. Il faut le ménager, le traiter avec certains égards — qu'il mérite certainement d'ailleurs — car un *lăutar* tel que lui ne se laisse jamais vraiment assujettir ou contrôler. Pour des connaisseurs, ces traits de caractère s'entendent tout autant qu'ils se voient. On comparera par exemple à la lumière de ces indications les exemples 29 et 30, qui sont la même *horă*, par la même fanfare mais avec, respectivement, Florin et Motron au *bas-fa*.

La musique ne « révèle » pas ces personnalités mais contribue plutôt à les créer. Les styles « individuels » sont parties intégrantes des « individus » qu'ils caractérisent, et participent ainsi de ce qu'on pourrait appeler, avec A. GELL (1998) des personnes « morcelées » ou « composites » (*distributed persons*).

À l'autre extrême, un autre type de lien, cette fois purement marchand, lie les musiciens à leurs commanditaires plus éloignés. Les principes d'appréciation musicale se laissent alors facilement isoler des rapports humains et il n'y a plus aucune trace de styles individuels. De « connaisseurs » non plus d'ailleurs : durant une fête, le « grand public » côtoie lui aussi les musiciens, leur parle, écoute leur musique, mais n'en tire aucune « connaissance ». . . Du moins pas au sens des Prăjiniens. Car autrement, les non-connaisseurs ne manquent pas de se faire ou d'affiner une opinion sur les *lăutari* : combien mangent-ils, sont-ils polis, jouent-ils bien, sont-ils paresseux, combien boivent-ils. . . Dans



FIG. 11.4 – Motron.

29

30

cet ensemble se côtoient des appréciations sur la musique et sur ceux qui la font, tout comme dans les appréciations des connaisseurs. La différence est que ces *Gaje* éloignés ne jugent que le groupe — et non les individus qui le composent — et que leurs évaluations s'échelonnent sur une échelle unique, allant du « bon » au « mauvais », où se mélangent les différents critères du jugement⁴. En conséquence, après une fête, personne ne connaît le nom de chaque musicien et des commentaires comme « le saxophoniste jouait bien mais il était mal accompagné » sont, pour ainsi dire, inexistants.

11.1.4 Le cercle des connaisseurs

Animé par les musiciens, le milieu des connaisseurs englobe aussi l'ensemble de leur famille et, dans une certaine mesure, les *Gaje* des villages voisins. Les femmes de Zece Prăjini ne s'immiscent pas dans les discussions proprement techniques des hommes (celles qui portent sur les marques d'instruments, les ouvertures de becs de saxophone, les embouchures des trompettes, etc.). Elles ne semblent pas vraiment s'intéresser à cet aspect des choses. Ni la sœur ni l'épouse de Costică ne savent par exemple si Florin — l'un des *basisti* de la fanfare de Costică — joue du *bas-fa* ou du *bas-si*. Elles ont pourtant assisté à d'interminables heures de discussion sur Florin et son *bas* (un *bas-fa* en l'occurrence), et elles l'ont vu jouer maintes fois de son instrument, plus petit et aigu qu'un *bas-si*.

Mais même en dépit de ce vocabulaire organologique plus restreint que celui des hommes, elles n'en connaissent pas moins la fonction de chacun des musiciens de la fanfare. Lorsque je demandai à Lenuș (la sœur de Costică) de quel *bas* jouait Motron (un autre *basist*, d'un autre village) elle n'eut aucun mal à me répondre : le même que celui de Florin. Le nom de l'instrument lui échappait, mais pas le fait que Florin et Motron étaient « techniquement » interchangeable. Lenuș pouvait donc suivre, elle aussi, la manière dont son frère gérait les « ressources humaines » de sa fanfare et elle n'hésitait d'ailleurs pas à donner son avis à l'occasion.

Le cercle des connaisseurs se dilue ensuite progressivement, à mesure qu'on s'éloigne du cœur de la rumeur et du milieu des *lăutari*. Si les *Gaje*

⁴Les musiciens savent utiliser cette simplicité d'évaluation à leur avantage. Daniel m'expliquait par exemple qu'un bon *lăutar* devait bien s'habiller et faire reluire son saxophone avant chaque performance. Si en plus, il jouait bien pendant le premier quart d'heure, il était tranquille pour le reste de la fête. Confondre la beauté de l'instrument ou du musicien et celle de la musique, est une méprise typique des non-connaisseurs.

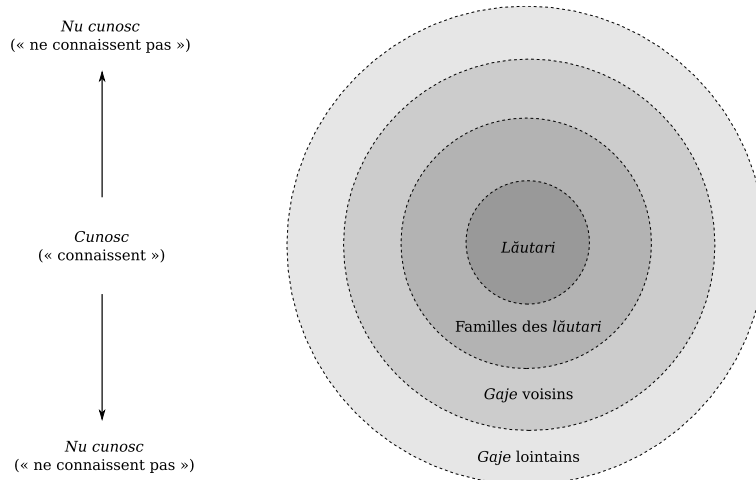


FIG. 11.5 – Le milieu des connaisseurs

des villages voisins « se rendent [encore] compte » (*iși dau seama*), ce n'est plus le cas de ceux de la vallée du Siret. Le vocabulaire musical des *Gaje* voisins a une étendue comparable à celui des femmes de Zece Prăjini mais contrairement à ces dernières, ils ne discutent guère, au quotidien, de musique ou de musiciens.

Dans les bars de Dagâța ou de Piscu Rusului (les deux villages jouxtant Zece Prăjini), ce sont l'agriculture et, bien sûr, les menues histoires de la rumeur locale qui occupent les esprits. Les Prăjiniens expliquent cependant que durant les fêtes, « leurs » *Gaje* (*T. amare Gaje*) se comportent de manière bien plus « civilisée » (*mai civilizată*) que ceux, par exemple, de la vallée du Siret.

Loin, à Iugani ou Fărcășeni par exemple, les *Gaje* sont tous « fous » (*T. denile*). Ils aiment ce qui est laid et refusent ce qui est beau. Les *Gaje* proches, semi-connaisseurs donc, protestent quant à eux lorsque la musique est mal jouée et l'apprécient lorsqu'elle est fine et de « bon goût » (*de bun gust*). Par ailleurs, ils traitent les musiciens en conséquence, avec beaucoup d'égards pour les plus virtuoses et moins pour les autres. Ils restent des *Gaje*, aimant boire et danser de façon un peu violente, sur des mélodies un peu simples et brutales mais on ne peut (ni ne veut) leur jouer n'importe quoi. Comme me l'expliquait Sica : « à force de vivre à côté des *Tsiganes*, ils ont appris quelque chose eux aussi »^b. Les *Gaje* « grand public » en revanche, se méprennent sur la hiérarchie des musiciens ou ne s'en soucient

simplement pas⁵.

Ce sont bien sûr les Prăjiniens qui le leur ont « appris ». Mais on remarquer que ces *Gaje* proches ont acquis, dans une certaine mesure, le goût de la « bonne musique » mais non, par exemple, quelques rudiments de langue *rrromani*⁶. L'esthétique musicale est manifestement plus contagieuse que la grammaire, ce qui signale le fait que ces deux « connaissances » ne sont pas de même nature.

Ici encore, le comportement « connaisseur » est moins lié à la connaissance de la musique elle-même qu'à celle des musiciens. A Iugani, dans la vallée du Siret, les Prăjiniens sont vus comme des *lăutari*, des professionnels à peu près interchangeables à qui on commande de jouer (littéralement de « faire », *să facă*) telle ou telle mélodie, et dont l'avis et la personnalité importe peu. Mais à Dagâță ou à Tansa, tout près du village, il n'y a plus que des individus particuliers. Si Didic joue à un mariage, il n'y est pas simplement le *lăutar* « de service ». C'est aussi celui qu'on rencontre le dimanche au marché, dont la femme vient acheter du lait dans le village, dont les enfants fréquentent la même école communale que ceux des convives... D'ailleurs, on l'appelle « Didic », tout comme à Zece Prăjini, et rares sont ceux qui connaissent son véritable prénom d'état-civil (« Marius »). C'est déjà ainsi qu'on l'appelait lorsque, plus jeune, il venait jouer au football avec ceux qui, maintenant, l'embauchent pour leurs fêtes. On ne peut alors pas le commander de la même manière qu'un inconnu et s'il a un avis à donner, on en tient compte d'une autre manière. À l'inverse, connaissant personnellement la plupart des convives, Didic ne peut pas jouer uniquement pour l'argent, comme il le ferait à Iugani. S'y mêlent des amitiés, des services rendus ou à rendre...

Connaître quelqu'un qui parle tsigane ne suffit pas pour connaître soi-même cette langue. En revanche, connaître un autre « connaisseur » (au sens musical cette fois), c'est participer, à travers lui, de la « connaissance » des musiciens et de leur musique. Une connaissance indirecte, qui se dilue ou se concentre, à mesure qu'on s'éloigne ou s'approche du milieu des *lăutari*. Ce que les connaisseurs « connaissent » n'est donc ni un système ni un

⁵C'est ce qu'expliquait par exemple Șulo ou Costică, sec. 5.3.3 page 133.

⁶Les enfants apprennent bien quelques expressions usuelles (insultes, etc.) en fréquentant leurs camarades *Rroma* au collège de Dagâța mais aucun n'est capable de parler la langue. Selon Costică il n'y a, dans les environs, qu'un seul *Gajo* (Niculai de la Tansa) qui aurait appris suffisamment le tsigane pour construire de véritables phrases.

répertoire : c'est avant tout un réseau de relations personnelles, dans lequel ils sont eux-mêmes pris. Cette appartenance se manifeste avant tout par une manière particulière d'écouter la musique. Ou plutôt, au lieu d'écouter « la musique », les connaisseurs écoutent les musiciens.

On remarquera que les connaisseurs n'ont nul besoin d'avoir côtoyé des musiciens pour les écouter différemment. Il est vrai qu'il faut savoir leur nom et si possible, quelque autre détail qui leur donne corps mais il suffit de quelques brins d'anecdote pour écouter différemment.

Dans le village, personne n'a rencontré le saxophoniste d'Adrian Copilul Minune. On sait cependant de lui qu'il s'appelle Selciuc, qu'il est « macédonien » de Constanța et (pour l'avoir vu dans un clip télévisé), qu'il est beau garçon. Ces informations sont maigres mais faute de mieux, elles permettent de l'inclure dans le champ musical qui intéresse les villageois. C'est bien pour cela qu'on les a retenues d'ailleurs. Lorsqu'on me fit écouter pour la première fois un morceau où jouait Selciuc, on m'expliqua à peu près d'une traite : « écoute-le, c'est Selciuc, il est macédonien, il vient de Constanța, t'entends comment il joue bien ? Et en plus, il est beau garçon... ».

En apposant des noms propres sur la musique, celle-ci acquiert une autre dimension et c'est là, semble-t-il, le principal point de divergence entre l'écoute connaisseuse et celle du « grand public ». La musique devient alors l'un des lieux de la vie sociale du village : on s'y observe, s'y épie, s'y répond, s'y « vole ». . . Et tout comme la vie du village dépasse ses cinq cents habitants officiels, c'est un réseau beaucoup plus vaste que l'écoute des connaisseurs crée et saisit. Les *lăutari* en sont le centre car ils sont les seuls à pouvoir soutenir les discussions proprement techniques sur la musique. Mais de fait, tout le monde interprète, donne son avis, décèle des faiblesses, des malaises ou des ruses habiles. Au final, *radio-șanț* (la « radio-ornière » de la rumeur villageoise) charrie dans sa rumeur autant d'analyses et de critiques musicales, que d'histoires d'amour secrètes. Les unes et les autres ne sont d'ailleurs pas nécessairement distinctes.

Ni l'une ni l'autre de ces deux manières d'écouter ne sont propres au milieu culturel moldave. Ailleurs, les amateurs de jazz se passionnent tout autant pour la musique que pour la vie privée des musiciens, et interprètent volontiers l'une en fonction de l'autre. De même, C. PASQUALINO (2002)

montre les Gitans de Jerez appréciant le chant et la danse *flamenca* lorsqu'ils expriment de « belles » personnalités (et non lorsqu'ils sont « beaux » en vertu d'un canon esthétique)⁷. Dans ces situations comme dans d'autres, la personnalité du musicien paraît liée à sa musique par des liens profonds et inévitables. À l'inverse, en écoutant un *orchestre* symphonique par exemple, les auditeurs ne prêtant généralement attention ni à la vie privée ni même à l'identité de chacun des musiciens qui le composent. Ce qui est toutefois particulier à Zece Prăjini est que connaisseurs et non-connaisseurs écoutent différemment une musique qui, pourtant, se joue à peu près de la même manière et dans les mêmes contextes. Deux écoutes différentes donc, sur un objet plus ou moins constant.

11.2 Personnes sonores

11.2.1 Propriétés intellectuelles

En vertu d'une sorte de déontologie plus ou moins tacite, un musicien devrait éviter de copier les performances de ses collègues.

Mais quand tu reprends une mélodie à quelqu'un, tu dois y mettre aussi un peu du tien [ceva de la tine]. Sinon, celui à qui tu la reprends peut se fâcher. Et il DOIT même se fâcher. Ben oui, comment ça ? ! Moi, j'ai peut-être travaillé sur cette mélodie, une semaine, ou deux ou un mois, et toi, tu viens et tu la joues EXACTEMENT comme moi ?

GEORGEL (*basist-fa* dans la fanfare Șavale)^c

S'il n'y a pas vraiment de droit de propriété sur les mélodies, il faut tout de même les modifier pour vraiment se les approprier. À titre d'exemple, Georgel exposait le cas d'une mélodie que Les Boules de Feu — fanfare des étudiants en médecine de la ville de Reims — avaient reprise à Șavale — fanfare de Zece Prăjini, où Georgel était bassiste à l'époque. Les deux groupes avaient eu l'occasion de se rencontrer à plusieurs reprises, grâce à un vague accord de partenariat entre leurs *impresari* respectifs. Lors de l'une de ces rencontres, les Boules de Feu firent entendre aux Șavale l'une des mélodies que ces derniers avaient coutume de jouer. La copie était sans

⁷Voir par exemple C. PASQUALINO (2002 : 109, 125, 142).

doute trop fidèle car, loin d'apprécier l'attention, les Şavale trouvèrent ce comportement tout à fait déloyal. Georgel commenta :

GEORGEL : *Et ça, c'est quoi ? ! Ça veut dire qu'ils nous ont pris la mélodie !*

VICTOR : *Mais elle vous appartenait, cette mélodie ?*

G. : *Non, c'est pas qu'elle nous appartenait. Mais eux, ils nous ont pris la mélodie, et ils la jouaient exactement comme nous : mélodie, harmonie, interventions⁸, tout ! Et nous, on leur a dit : « c'est pas possible, les gars ! À ce point-là vraiment ? Vous la jouez exactement comme nous ? ! ».*

V. : *Et eux, qu'est-ce qu'ils ont dit ?*

G. : *Ils ont dit que « oui » mais que « attends, parce qu'on est amis », et que je sais pas quoi.*

V. : *Et vous n'êtes pas amis ?*

G. : *Mais si mais quand même !...*

GEORGEL^d

Après avoir exposé le différend entre Şavale et les Boules de Feu, Georgel me cita un exemple de reprise « loyale » : la fameuse *Kalashnikov* de Goran Bregovic (ex. 13). Elle était selon lui construite sur la (non moins fameuse) *Ciocârlia* (ex. 12), un morceau qui aurait été joué d'abord par « les Roumains » (« Români »)⁹. La parenté des deux mélodies lui semblait claire mais Bregovitch avait agi comme il le fallait : il avait éliminé certaines parties, en avait rajouté d'autres et recombina le tout à sa manière. Il pouvait donc jouer sans honte sa *Kalashnikov* et tant mieux pour lui s'il avait réussi à gagner autant d'argent avec. À l'époque où il m'exposait cela, Goran Bregovic avait déjà acquis une certaine réputation de « voleur »¹⁰. Ce que Georgel savait précisément des péripéties judiciaires du compositeur serbe est incertain mais la manière très construite dont il m'exposait les ar-

13

12

⁸Les « interventions » (*intervenții*) regroupent un ensemble de procédés d'arrangement, où les instruments harmoniques passent au premier plan, pour jouer la mélodie ou dialoguer avec les instruments mélodiques en questions-réponses.

⁹Georgel prend sans doute en compte le fait que *Ciocârlia* figure sur un grand nombre d'enregistrements de musique populaire roumaine.

¹⁰La bande originale du film *Arizona Dream* avait dû être retirée de la vente peu après sa sortie, suite à des condamnations pour plagiat. Il y eut ensuite le différend entre Bregovic et Saban Bajramovic, au sujet de la *Mesecina* du premier (alias la *Djeli Mara* du second). L'affaire suscita l'indignation de plusieurs défenseurs de la culture *rromani*, un début de procès, et Emir Kusturica désavoua publiquement les pratiques de son compositeur et (ancien) ami.

guments de son plaidoyer, laissait supposer que l'affaire avait déjà été jugée, plus d'une fois, à *radio-șant*.

La position de Georgel implique que le champ ouvert — et en fait indiqué — à la créativité des *lăutari* dépasse de loin les « ornements » d'une structure préétablie. Ils interprètent d'autant mieux les mélodies qu'ils y apposent leur marque, ce qui contribue à les rendre méconnaissables. De fait, dans le village, on parle bien plus souvent de l'art de Bregovitch que de la parenté entre Kalashnikov et Ciocârlia, et il n'est pas nécessaire de saisir cette dernière pour apprécier le premier. Il suffit de reconnaître, de façon plus ou moins confuse, qu'au sein d'un style balkanique général, le compositeur serbe se démarque par des innovations significatives.

Imiter les meilleurs

L'existence d'un « droit d'arrangeur » en vertu duquel la variation serait le seul mode d'appropriation admissible est un principe déontologique, qui recueille l'assentiment de tous dans le village. Mais si sa valeur morale est certaine, son application pratique l'est bien moins. Car en dehors des conversations sur la propriété intellectuelle de la musique — comme celle avec Georgel, décrite à l'instant — il paraît évident que les bons musiciens doivent être imités, et ce aussi fidèlement que possible. C'est l'une des méthodes privilégiées de l'apprentissage mais s'accaparer l'identité acoustique des autres peut être, également, un tour de force.

Moi, je dis que le plus correct [cel mai corect], c'est de ne pas copier un autre. Tu joues toi, et tu joues joli, naturel... Si tu es bon musicien, tu ne copies personne. Et ça vaut aussi pour le souffle et pour... Bon, peut-être que tu attrapes toi aussi une șmecherie, souffler plus comme ci ou comme ça. Mais quand tu exécutes toi-même et que tu mets. Par exemple Godici¹¹ — il y a lui et un autre saxophoniste qui est comme ça... [le nom lui échappe] — moi, je dis qu'ils ne copient personne. Lui, il fait la riturnelă d'une manea tout seul, en s'appuyant juste sur lui-même. Il la tourne de telle manière, il la... Et pourquoi lui, il s'appuie juste sur lui et les autres, là [les saxophonistes du village], ils ne la font pas pareil : qu'ils entendent la mélodie et

¹¹ Godici est le nom du saxophoniste qui accompagne Nicolae Guță (vedette mentionnée précédemment) lorsque celui-ci chante des *manele*.

qu'ils la fassent de telle manière qu'ils donnent envie à quelqu'un d'autre de les copier ? Donc celui qu'ils copient... Et c'est ciorănie que de lui prendre quelque-chose. Parce que la musique se vole. Plus tu es bon, plus tu voles. Parce que si tu n'es pas bon et que tu ne sais pas exécuter, qu'est-ce que tu peux faire, qu'est-ce que tu peux voler ? Et c'est comme ça. Et tous les saxophonistes du village aimeraient voler, faire, mais s'ils n'en sont pas capables ? C'est à dire qu'ils ne peuvent pas faire comme... Et tu voles la musique, mais tu dois être capable de... Oui !

ȘULO^e

Șulo est ici perdu en pleine aporie. D'un côté, « si tu es bon musicien, tu ne copies personne » et de l'autre, « plus tu es bon, plus tu voles ». S'il est bel et bien perdu, c'est parce qu'en évoquant l'une des perspectives, les arguments en faveur de l'autre semblent s'inviter d'eux-mêmes dans la discussion. De façon schématique :

1. « si tu es bon musicien, tu ne copies personne » ;
2. mais cela paraît quelque peu invraisemblable alors, « bon, peut-être que tu attrapes toi aussi une *șmecherie* par-ci, par-là » ;
3. Godici, lui, est un bon musicien parce qu'il ne copie personne et que les autres cherchent à l'imiter ;
4. « C'est [donc] *ciorănie* que de lui prendre quelque-chose » ; dans ce contexte, *ciorănie* est d'abord un vol, sans aucune connotation positive (on vole le travail du pauvre Godici) ;
5. « Parce que la musique se vole » (cette phrase est presque proverbiale, à Zece Prăjini comme ailleurs en Roumanie) ;
6. mais alors, « voler » c'est apprendre or apprendre, c'est être bon (ou devenir meilleur).
7. Donc « plus tu es bon plus tu voles. Parce que si tu n'es pas bon (...) qu'est-ce que tu peux voler ? »

Entre le respect du travail des autres et la convoitise du succès, l'imitation charrie des connotations morales ambiguës. Si Godici est bon, n'est-ce pas être soi-même bon que de l'imiter ? On s'approprierait ses idées mais le résultat ne serait pas une simple duperie, car ce que joue Godici est bel et

bien difficile à jouer. La technique proprement motrice n'est pas nécessairement un obstacle mais en l'absence d'une partition, comprendre (intellectuellement) les gestes à imiter peut s'avérer bien difficile.

21

Par exemple, dans *Sârba de la Bârlad* telle que la joue Tărăță, la première partie comporte une variation qu'il est, à ce jour, le seul à pouvoir jouer (voir fig. 8.3(b) page 224, terminaison 4.). Les autres saxophonistes — du moins ceux de Zece Prăjini — entendent cette ligne, connaissent son existence mais n'en connaissent pas pour autant le contenu. En fait, personne ne peut même la fredonner. Le lecteur comprendra aisément pourquoi s'il s'y essaye lui-même, à partir de l'enregistrement (ex. 21). Tărăță ne joue pas plus vite à cet endroit, mais ce qu'il joue est bien plus tortueux que le contour mélodique relativement simple des lignes précédentes.

Les virtuoses peuvent avoir intérêt à crypter leur style ou du moins, à y favoriser ces traits qu'ils savent difficiles à reproduire pour leurs concurrents.

VICTOR : *En fait, c'est comment, le mieux, ici ? Je ne me rends pas compte : est-ce qu'il vaut mieux jouer comme Untel ou avoir ton propre style, que personne d'autre ne joue ?*

ȘULO : *Ah ben ça, si tu arrives à faire en sorte que... que tu aies ton propre style et que ce soit quelque-chose de suspect [suspect] pour les autres musiciens, qu'ils ne parviennent pas à l'imiter — ou peut-être qu'ils l'imitent mais qu'il t'en reste au moins 50% — ça veut dire que tu es le plus grand musicien. Là, tu le mérites vraiment.*

ȘULO^f

Avoir une « bonne idée » ne confère, en soi, qu'une suprématie éphémère. Seules les idées à la fois bonnes et « suspectes » sont à même de fonder un style durable. L'individualité persistante des bons musiciens suppose donc, de leur part, une ruse plus ou moins délibérée ou du moins, quelque-chose qui résiste aux investigations de leurs confrères.

Voler le métier

On apprend la musique en imitant les autres musiciens. J'y reviendrai plus en détail au chapitre 12 mais on peut déjà tenter de répondre à l'une des questions que pose cet apprentissage : pourquoi serait-ce du « vol » ? Comme le rappelle Șulo : « la musique se vole » (*muzica se fură*). Sans doute n'est-ce

là qu'une image, mais c'est une image assez forte. En Roumanie, le vol ne fait pas partie des sujets consensuels de plaisanterie et on ne l'évoquerait probablement pas si l'apprentissage n'était lui-même perçu comme une opération quelque peu immorale. La métaphore du vol de métier est employée dans tout le pays, pour parler de musique mais aussi de certains autres artisanats, admettant des talents exceptionnels et/ou des secrets de fabrication. En observant et imitant, on peut « voler » des astuces pour faire des flûtes, ou des *bătute*, devenir musicien mais aussi, réparateur automobile.

L'objet du vol se laisse aisément cerner en général, tout comme il n'est guère difficile d'identifier le voleur et le volé. Ce en quoi le premier lèse le second n'est, en revanche, pas évident. En musique, si on « vole le métier », ce n'est pas parce que le répertoire ou le style régional connaîtraient un quelconque droit de propriété. Il n'y a rien de tel : en principe, les mélodies appartiennent à tous, tout comme la technique instrumentale. Les « voleurs » de musique ne privent d'ailleurs pas leurs « victimes » de leur habileté. Ils se contentent de la partager avec elles.

Le fait que « le métier se vole », indique qu'il ne consiste, justement, ni en un répertoire (qu'on apprendrait), ni en des règles stylistiques (qu'on maîtriserait). C'est plutôt un ensemble de comportements liés, en principe, à des individus. On n'« apprend » pas ces manières de faire : on les reprend, et c'est là que le vol peut apparaître. Ce qui faisait l'identité de certains — peut-être même leur fierté — se voit ainsi repoussé dans le « domaine public ». En lui-même, l'apprentissage n'est pas un vol mais plus il est réussi, plus il démantèle la personnalité des autres musiciens. Or en perdant leur exclusivité stylistique, ils perdent aussi, cela va de soi, un relatif monopole commercial.

11.2.2 Imitations mouvantes

Imitation et perversité

En tant qu'imitation délibérée, *ciorănia* apparaît comme le principal moteur des mouvements historiques et géographiques de la musique.

[Suite de l'entretien entamé au début de ce chapitre, où Șulo explique comment Guță a copié les *manele* d'Adrian Copilul Minune et de Dan Armeanca.]

ȘULO : *Donc pour Guță, ça, ça a été une ciorănie.*

VICTOR : *Ah oui, parce qu'il s'est inspiré de son style.*

Ș. : *Oui. Ciorănia, ça veut dire ça : par exemple, Tărăță a vécu à Timișoara pendant un an. (...) Avant, lui il jouait comme Lalaru¹². (...) Et quand il est rentré de Timișoara, il est rentré avec un style du Banat et des trucs comme ça. Ça, ça veut dire une ciorănie. Donc c'est un musicien qui joue dans plusieurs styles, n'importe quel genre de musique. Par exemple de la musique orientale, du Banat, turque.*

(...)

[Et c'est aussi] quelqu'un qui peut copier ça, c'est à dire jouer dans plusieurs styles, comme Selciuc, comme Tărăță.

(...)

Par exemple Didic, il joue du saxophone, et il entend un bout de mélodie de Tărăță : il l'entend dans un mariage ou sur une cassette et il peut le reproduire exactement. Donc une imitation. Enfin, pas exactement comme lui mais tu te dis : « tiens, il s'entend [comme] Tărăță ». Non ? Didic. C'est un exemple.

(...)

Par exemple, [Didic] fait une partie et [il se dit] : « attends ! lui, il donne plus avec la langue par ici, et là, un peu plus court et il joue plus vite et il a un autre souffle » — et tu as réussi à faire pareil. [Ou encore, autre exemple :] « allez, je vais faire moi aussi comme Luca lui Novac ». Tuta par exemple, une ruscă, et il la joue exactement, il le copie. Et il entend là un petit peu... Donc un musicien qui copie tout le monde : Tărăță ou... [Encore un autre exemple :] « je veux me faire comme Gheorghe Anghel, comme il joue, lui. Il a peut-être un style, une horă, comme il la joue lui, moins bien, à l'ancienne, je veux faire moi aussi comme lui. [Ou] comme Marin Popa, je veux me faire moi aussi comme lui ». C'est ça la ciorănie, en musique. Et pour être cioran, tu dois être exécutant et musicien et toutes les qualités.

ȘULO^g

J'ai déjà cité un passage de cette discussion (p. 297, ci-avant). Șulo continue ici à m'expliquer sa conception de la *ciorănie*, en décrivant un réseau de

¹²Le style des Lalarii est jugé « moldave » par les Prăjiniens ; Timișoara est une grande ville du centre du Banat, à l'ouest de la Roumanie.

noms propres. Dans l'extrait précédent toutefois, ce qui passait d'un musicien à l'autre était une manière très générale de faire de la musique : avec des « bongas » et des « trucs » dans le « style oriental ». Ce n'était ni une manière de chanter, ni vraiment un répertoire mais tout au plus un filon esthétique et commercial, que les musiciens se mettaient à exploiter les uns après les autres. Sans transition, Șulo continue ici en décrivant *ciorănia* comme un art du détail : attaquer un peu plus fort par ci, souffler un peu moins fort par là... Il y a en fait bien peu de détails techniques dans sa description : c'est plutôt une avalanche de noms propres qui se copient les uns les autres, sans qu'on apprenne vraiment comment, musicalement, ils s'y prennent. Un faisceau de « détails » à la fois microscopiques et insignifiants conduit simplement à s'écrier : « *tiens, il s'entend* [comme] *Tărâță. Non ?* ».

On remarquera que telle qu'il la décrit, *ciorănia* ne vise pas nécessairement à copier le jeu de musiciens appréciés. Gheorghe Anghel et Marin Popa sont par exemple passés de mode. Ils jouent « moins bien, à l'ancienne » mais les imiter est quand même une forme de malice. Plus qu'une virtuosité immédiate et évidente, *ciorănia* est la capacité d'être polymorphe, de jouer dans plusieurs styles.

Le travestissement est une forme de *ciorănie* qui déborde de loin la musique. Bien des Prăjiniens (tous probablement, à un degré ou un autre) jouissent auprès de leurs covillageois d'une réputation de « perversité ». Être « pervers » (*pervers*), c'est être hypocrite, masquer ses sentiments et intentions réels. Les « pervers » sont des « gens à deux visages » (*oameni cu două fețe*). Ils « ne se montrent pas à l'endroit » ou bien, littéralement, « pas sur le visage » (*nu se arată pe față*). En cela, ils sont « dangereux » (*periculoși*) et on ne peut leur faire confiance. En musique, les *lăutari* « dangereux » sont ceux qui s'avèrent imprévisibles, capables de tout jouer, dont le style ne se laisse pas cerner. Ce sont des concurrents redoutables sur le marché du travail musical, car ils peuvent répondre à toutes les demandes des commanditaires. Mais s'ils sont « dangereux », c'est également parce qu'ils narguent sans cesse l'écoute des connaisseurs qui, justement, ne parviennent jamais à vraiment les « connaître ».

Style, ruse et fantaisie

Revenons à l'écoute connaisseuse décrite dans la première partie de ce chapitre. Écouter en connaisseur, c'est s'intéresser aux personnes dont la

musique est faite. D'un autre côté, si ces personnes sont « hypocrites », « perverses » ou « rusées » dans la vie quotidienne, il y a des chances pour qu'elles le soient également en musique. Et en effet, elles cherchent plus d'une fois à reprendre à leur compte les trouvailles des autres musiciens. Un connaisseur ne devrait pas pour autant être dupe puisque chaque musicien laisse, en principe, son empreinte sur la musique qu'il joue. Mais la possibilité de « s'entendre un autre » — ou simplement le fait qu'on s'y essaie — indique qu'il est possible, du moins en théorie, d'effacer ses propres empreintes pour reproduire celles d'un autre.

Loin d'être condamnable, une telle dérobade est en fait tout aussi appréciée que l'originalité proprement dite. Si l'écoute des connaisseurs postule un lien entre le comportement musical et les autres facettes de la personnalité, il nous reste donc à comprendre comment ce postulat est compatible avec le principe général d'appréciation de la ruse. Un exemple permettra de comprendre le type d'intimité assez particulière, qui s'établit entre ces auditeurs et ces musiciens, plus rusés les uns que les autres.

9

Un jour où Didic était particulièrement triste, nous écoutions un morceau des Lalariai (ex. 9). La larme à l'œil, il loua le clarinettiste en ces termes : « écoute comme il se dorlote » (*TS. şunta 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 (roumains) 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 satisfait¹³... Mais comme toutes les « gâteries », les « dorlotages » (*alintări*) exposent également au pourrissement et à la corruption. La « malice voleuse » (*ciorănia*) n'est donc pas très loin.

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 ressenti¹⁴. Elle est toujours associée à un jeu lent, et de préférence un peu triste. Selon

¹³D'autres sens peuvent être impliqués. Ainsi, la marque de café Jacobs (très connue en Roumanie) stipule sur ses emballages que son café contient de l'*alintaroma* (« arôme dorlotant » ?), terme et procédé d'ailleurs brevetés.

¹⁴La métaphore s'insère dans un réseau sémantique où figurent d'autres termes comparables. Un musicien peut par exemple 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*).

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...*

VICTOR : *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, pour te... 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. : *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 tu veux 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 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. : *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 Zi¹⁵ ? Tiens, la voilà : taradarada, papa-papa, 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*

¹⁵ *Zi 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).

comme ça, cette compétition. Tu comprends ?

PÂNCA^h

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 : *mă alint* (« je me dorlote ») et non *alint* tout court. Même si cela peut paraître absurde (surtout pour des *lăutari* soucieux de leur professionnalisme), on se dorlote donc peut-être tout autant soi-même que l'on cajole la musique qu'on joue.

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 » mais 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 faire de la musique.

Dans les conditions habituelles de jeu, auprès du public non-connaisseur, les musiciens ne s'« expriment » pas (voir aussi notre chapitre 4). Leur musique est un artefact qui se suffit à lui-même, et ne nécessite aucun rapport mimétique avec les états d'âme de ceux qui le font. Entre connaisseurs, les choses sont sensiblement différentes. La musique gagne alors une dimension « personnelle », en ce qu'elle est tout autant son, mélodie et style, qu'identité et comportement de ceux qui la font.

Mais « intimité » et « vérité » ne sont pas plus synonymes en musique que dans la vie quotidienne du village. En disant par exemple qu'un musicien « se dorlote », on infère bien quelque-chose de sa musique. Un état d'âme si on veut mais cet état est bien différent des sentiments et émotions habituels. En un sens, il en est même le contraire, puisqu'avant d'être ressenti, le dorlotage est agi. Qu'on soit chat, enfant ou musicien, se « dorloter » est une pure fantaisie, un égoïsme, un simulacre. C'est là que les « personnes musicales » que nous avons suivies tout au long de ce chapitre sont les plus proches mais

c'est aussi dans cette intimité capricieuse qu'elles se laissent le moins saisir.

Notes

^aȘ. : Și Guță ăsta cânta tot muzică de ascultare (...) El făcea înainte o doină din asta bănățeană, făcea horă, horă puțin mai iute așa, stacată, cu vocea. (...) Și acum, după revoluție sau când, a auzit de la Adrian mai multe. A auzit manele, oriental, cum era înainte – nu știu dacă-l știi pe Dan Armeanca.

V. : Da.

Ș. : Când a scos el prima dată cu bongasuri, cu șmecherii. Eu când am auzit prima dată o casetă de asta, prima dată în 90, 91, 92 : « băi, ce muzică este asta ? » Și toți ! Cu bongasuri, cu manele cu – era cineva ! Și după-ăia a început Adrian, și toți bucureștenii, și Guță. Deci pentru Guță, asta a fost o ciorănie.

^bde când trăiesc lângă țigani, au mai învățat și ei ceva

^cDar când iei o melodie de la cineva, trebuie să pui și ceva de la tine (...) Altfel ăla de la care iei poate să se supere. Chiar trebuie să se supere. Păi cum, eu poate am muncit la melodia asta : o săptămână, două, o lună, și tu vii și o cânti exact ca mine ? (...)

^dG. : Și asta cum se cheamă ? Înseamnă ca ei au luat melodia de la noi ! V. : Dar melodia vă aparține ? G. : Nu că ne aparține. Dar ei au luat melodia de la noi, și o cântau exact ca noi : melodie, armonie, intervenții, totul. Și noi le-am spus : dom-le nu se poate ! Chiar așa, cântați exact ca noi ? ! V. : Și ei ce-au spus ? G. : Au zis că da, da să vezi, că 'suntem prieteni', că nu știu ce... V. : Și nu sunteți prieteni ? G. : Ba da dar totuși !...

^eEu zic că cel mai corect e să nu copiezi pe altul. Cânti tu, și cânti frumos natural ... dacă ești un muzicant bun nu copiezi pe altul. Și nici ca suflare nici ca ... Poate prinzi și tu o șmecherie, să suflii mai așa sau mai așa. Dar când ai executat tu și ai pus — de exemplu Godici ăla care-i așa și cine mai este, un saxofonist — eu zic că nu copiază pe nimeni. El face riturnela la o manea, el pe baza lui. Cum o întoarce el, cum o ... Și de ce face el pe baza lui și ăștia nu fac ei, cum aude melodia s-o facă, să placă și la altul să-l copieze. Deci pe ăla pe care-l copiază și e ciorănie să prindă de la el – că muzica se fură ; mai mult numai furi dacă ești bun ; că dacă nu ești bun și (nu) poti să execuți, ce să faci, ce să mai furi ? Și asta e. Și toți saxofoniștii din sat ar încerca să fure, să facă, dar dacă nu poate ? Adică nu poate să facă ca ... Și furi muzică, dar să fii în stare să ... Da !

^fV. : Adică cam cum e ... Aicea nu-mi dau seama, aici în Zece Prăjini, cum e mai bine : să cânti ca Ctare sau să ai stilul tău care nu-l face nimeni altcineva ?

Ș. : Păi chestia asta, dacă reușești în așa fel să ... să ai stilul tău propriu și să fie pentru ceilalți muzicanți ceva suspect care nu poate – poate imită dar ... măcar 50% — deci nu 100% — să ai, înseamnă că ești cel mai mare muzicant. Atunci e pe dreptate.

^gȘ. :Deci pentru Guță, asta a fost o ciorănie.

V. : Da. Că s-a inspirat din stilul lui...

Ș. : Da. Ciorănia înseamnă în felul următor. De exemplu Tărăța a stat în Timișoara un an de zile. Și când a venit – [înainte] el cânta la fel ca a lu Lalaru. (...) Și ăsta [Tărăța], când a stat în Timișoara, a venit cu stilul bănățean și cu chestii de astea ... asta înseamnă o ciorănie. Deci un muzicant care cântă mai multe stiluri, orice gen de muzică. De exemplu orientală, bănățeană, turcească, cum cântă ăsta – cum îl cheamă ăsta care, saxofonistul ăsta?... V : Selciuc ? Ș : Selciuc, așa ! ăla turecește, macedonia, stilul ăsta. Și unul care poate să copieze chestia asta, adică să cânte în mai multe stiluri, ca Selciuc, ca Tărăța, ... De exemplu, cum cântă Selciuc, Tărăța ... așa. Și unul copiază, de exemplu zici că

cântă ca — de exemplu Didic, cântă cu saxofonul și aude un capăt de la Tărăță — merge până-n parc, îl aude la o nuntă, nu știu sau înregistrat pe o casetă — și poate să execute exact. Deci o imitație. Nu exact ca el dar zici că : « băi, s-aude Tărăță ». Nu? Didic. E un exemplu. V : Și asta-i ciorănie deci dacă ... Ș : Da. De exemplu face o riturnelă și [și zice] : « băi, stai că eu — el dă cu limba mai mult aicea și puțin mai scurt, și are o viteză mai mare și are altă suflare ». Și ai reușit să faci la fel : « Ia să fac și eu ca Luca lui Novac », Tuta de exemplu, o rusască, și face exact, îl copiază, și aude de acolo puțin [și de acolo puțin] — deci un muzicant care copiază pe toți — Tărăță [sau] vreau să mă fac ca Gheorghe Anghel, cum cântă el. Are, poate are un stil, o horă, cum cântă mai rău, bătrânesc, vreau să fac și eu după el. Ca Marin Popa, să mă fac și eu după el, sau ... Aia-i ciorănie, în muzică. Și ca să fii cioran, trebuie să fii și executant, și muzicant bun și toate calitățile.

^hP. : La noi se cântă mai rar. Mai alintat, mai rar, mai așa...

V. : « Mai alintat » ce înseamnă?

P. : Adică să... tot legat de fantezie. Să improvizezi, să faci, să te... devieri, mai multe chestii. Mai dulce, să zic așa. Calitativ, nu cantitativ. La români o dai pe cantitate, știi? E o chestie, să te alinți pe instrument. Asta e...

V. : Dar te alinți pe tine sau îl alinți pe cel care ascultă?

P. : Alinți melodia care o faci, ceea ce scoți din instrument. Că de alintat, ce să spui? « Băi ce frumos sunt? Ce... » [Râde] Nu nu nu nu. Vorbesc de momentul când ești cu instrumentul în mână. Îți permiți să te alinți. Cu diferite chestii : cu toată fantezia ta, cu știu eu ce, căderi, forță, iarăși, devieri,... sunt mai multe chestii. V : Și asta că-ți face ție plăcere sau că-ți cere publicul? P : Cine poate să se alinte, eu zic că e și o plăcere. Pentru că la un moment dat, trebuie să-ți placă și ție. Poate că nu tot timpul. Depinde de împrejurări : unde cânti, cum, unde și ce. La o nuntă așa, de « foaie verde », nu cred că-ți mai îndemână. Și mare parte are și publicul, cine te aude. Că altfel n-am să mă alint eu acum înaintea unui cioban, unul care nici în stânga nici în dreapta [n-are sulețe]. N-are rost. « Ce vrei bă? Zii Vasile. Ți-am zis-o : taradarada, papapapa, servus! ». Când știi că ești ascultat de muzicanți, de aia, de aia, normal că trebuie să faci ceva... Oamenii sunt totuși în domeniu și te simte. Asta este, competiția asta, înțelegi?

Chapitre 12

Bricolages et inventions

À Zece Prăjini comme dans le reste de la Moldavie, il y a des modes. Tous les mois, quelque deux ou trois mélodies nouvelles retiennent l'attention. Elles arrivent par la télévision, la radio, les cassettes ou on les entend directement jouer par d'autres musiciens. Certaines correspondent plutôt aux goûts des connaisseurs, d'autres plutôt à ceux du grand public mais dans les deux cas, les *lăutari* se doivent de les apprendre pour rester « à la page ».

Les musiciens de Zece Prăjini répètent peu. Tout juste de quoi vérifier la mécanique de leur instrument et s'échauffer un peu avant une performance. Ils semblent pourtant capables de jouer les mélodies nouvelles « du premier coup » ou presque, sans erreur et avec une complexité d'emblée surprenante. Rien de très étonnant, dira-t-on, puisque le style local est relativement homogène. Des tournures similaires apparaissent dans des mélodies différentes, ce qui réduit la part de nouveauté à maîtriser pour apprendre chacune d'elles. D'ailleurs, étant donnée l'importante marge laissée à la variation individuelle, il n'est pas nécessaire de reproduire une mélodie de manière fidèle pour l'avoir « apprise ». Dans le jeu collectif, l'hétérophonie est bien plus fréquente que l'unisson.

Ces explications, relativement simples, seront probablement familières à la plupart des musiciens formés au jeu « d'oreille ». Elles sont probablement pertinentes à Zece Prăjini, tout comme à de nombreux autres endroits : probablement partout où la musique s'apprend « d'oreille », de manière informelle (sans maître ni professeur) et sans recours à une théorie explicite.

Elles soulèvent cependant d'autres questions, dont la réponse est moins

claire. Lorsqu'un musicien apprend de la sorte, qu'apprend-il au juste ? Qu'est-ce qui est vraiment « nouveau » pour lui ? Peut-il l'oublier ? Si les mêmes tournures apparaissent dans plusieurs mélodies, qu'est-ce qu'une mélodie ? Une « pièce », un « morceau », une « portion » de musique ? Les Prăjiniens commentent la capacité d'apprendre vite comme une « légèreté » d'esprit (*a fi uşor la minte*). Comment celle-ci s'articule-t-elle à l'intelligence quotidienne ?

Le cadre épistémologique et théorique de la psychologie cognitive permettrait sans doute une approche intéressante de ces questions. C'est cependant dans la perspective d'une « anthropologie de l'art » (au sens de A. GELL 1998) que nous avons choisi de les aborder. L'analyse ne portera donc pas sur les processus cognitifs en tant que tels mais sur leur place dans les interactions par et autour de la musique. Le style individuel, la variation, la copie ou l'erreur, dépendent de mécanismes psychiques mais aussi — et tout autant — de leur évaluation par les protagonistes de la fête. C'est entre ces deux versants que cheminera notre description.

On commence à jouer de manière assidue vers neuf ou dix ans, et on arrête à l'adolescence, vers dix-sept, dix-huit ans. En principe les organes d'émission du son sont alors formés et les doigtés acquis. Ensuite, tout se passe comme si les musiciens n'apprenaient plus leur instrument mais simplement de nouvelles mélodies. L'apprentissage d'un *lăutar* semble donc se dérouler en deux temps, sensiblement différents. Je décrirai chacune de ces étapes et leurs enjeux respectifs, en accordant une attention particulière au rôle de la ruse dans cette formation professionnelle. Au chapitre 13, je tenterai de montrer comment ces apprentissages individuels conditionnent les transformations d'ensemble du répertoire local.

12.1 L'apprentissage des débutants

12.1.1 Premiers pas

Un amour de jeunesse

Les tout-jeunes enfants (autour de quatre ou cinq ans) s'amuse 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. Vers neuf ou dix ans, de telles imitations ne sont plus considérées comme des

« distractions », mais bel et bien comme des exercices : à cet âge, les jeunes commencent à « étudier » (*a studia*) leur instrument. Difficile pourtant de savoir ce qui a changé. Il n'y a toujours ni professeur ni méthode. Dans le rendu acoustique, la transition est continue entre les premiers tatonnements et l'apprentissage proprement dit. 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 doigts, 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, semble-t-il, rien à dire.

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 ou les éventuels interdits parentaux¹. L'« oreille », qui comme chacun sait peut être plus ou moins « musicale » (*ureche muzicală*), et l'intelligence, plus ou moins « légère » (*mintă ușoară*), sont des « dons » nécessaires eux aussi, mais qui n'apparaissent qu'ensuite. Les premiers pas du *lăutar* sont mus par l'obsession et non par le choix. À l'adolescence, il y aura d'ailleurs deux voies possibles : soit la passion musicale sera bien installée soit elle ne le sera pas. Dans le second cas, il sera trop tard, car les rapports amoureux, la vie de bohème et de discothèques, capteront vraisemblablement toute l'attention du jeune musicien.

Mihai (le fils cadet de Costică) et Andrei (celui de David) jouent correctement mais n'ont jamais montré de réelle passion pour leur instrument. Or ils ont respectivement dix-sept et quinze ans. Dans leur entourage, il est devenu consensuel de penser qu'ils ne « se feront pas » (*n-o să se facă*) : ils ne « se feront pas »

¹Les débuts de l'apprentissage sont souvent douloureux. Les instruments à anche blessent la lèvre, les gros tubas sont lourds et fatiguants... Et plusieurs (bons) musiciens racontent aussi comment on les avait destinés à un autre instrument (voire un autre métier), et comment leur obstination fut source de nombreux conflits.

lăutari, mais la tournure est la même que celle qu'on emploie pour le blé ou le fruits qui, eux aussi, se « font » (*se fac*, i.e. mûrissent correctement) ou non, d'année en année. Lorsque je tentais de soutenir qu'il n'était jamais trop tard, on me répondait en citant divers ragots, qui tous indiquaient que les deux adolescents avaient commencé à s'intéresser, de manière assidue, aux membres de l'autre sexe. Désormais, « leurs pensées ne vont plus à la musique » (*nu le mai merge gândul la muzică*).

Arrivé sur ses dix-sept ans, Didic (fils aîné de Costică) avait en revanche déjà à son actif de longues heures passées à « étudier » (*a studia*) les harmonies, sur un vieux synthétiseur ayant appartenu à l'un de ses oncles. Il y avait passé des jours et des nuits, buvant café sur cigarette mais oubliant parfois de manger. Lorsqu'il commença à jouer dans les fêtes de la région, il fût impossible de ne pas remarquer (ou entendre remarquer autour de soi) que le petit Panțiru avait du talent. Les premiers fils de son idylle avec Lăcrămioara se tramèrent lors des bals du village. Lui jouait, Lăcrămioara dansait, et c'est là qu'ils « se remarquèrent » (*s-au remarcat*). Les autres contrats de Didic (mariages, baptêmes, etc.) lui permirent de s'habiller avec goût, de fumer des cigarettes de qualité, et d'arborer divers autres signes extérieurs de succès et de maturité. Associés à sa réputation de bon musicien (et à bien d'autres qualités sans doute), ils firent céder, sans beaucoup de résistance d'ailleurs, Lăcrămioara et sa famille. Pour Didic, musique et relations amoureuses s'avérèrent ainsi complémentaires et on peut penser que les secondes ne firent que renforcer sa passion pour la première.

Depuis la naissance de son premier enfant, Didic a en revanche cessé d'« étudier » (*a studia*). Lorsque je lui demandai pourquoi, il me répondit, que maintenant, il connaissait « la musique » (*acum, muzica o cunosc*). Didic est certainement un musicien accompli, mais ce n'est pas non plus par hasard si, pour lui comme pour d'autres, cette « connaissance » ultime se déclare précisément à l'heure où il accède définitivement au statut d'adulte.

Le souffle et la lèvre

À Zece Prăjini, la formation des jeunes musiciens a pour principal objectif de forger leurs muscles et de leur apprendre les doigtés nécessaires². Un musicien est en forme lorsque sa « lèvre » (*buză/T. : ușt*) est formée. Chez les clarinettes et saxophonistes, cela 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'anche³. Pour les trompettistes et les tubistes, aucun signe visible n'en confirme le bon état mais 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*)⁴. Lorsque la lèvre s'« amollit » (*se înmoaie/T. : covlel*), l'intensité sonore décroît. L'ambitus est lui aussi plus restreint et certaines notes sont inaccessibles⁵. Le phrasé, enfin, manque de précision, surtout dans les passages aux attaques rapides et serrées. En termes physiologiques, la « lèvre » est probablement tout autant « lèvres » 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 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. Au fur et à mesure, les périodes virtuoses s'allongeront, et en principe, la lèvre d'un musicien formé ne lui fait plus de caprices⁶.

²J'emploie « formation » au sens de J.A.SLOBODA (1985 : 268). Ce dernier appelle ainsi un apprentissage formalisé, distinct de l'« enculturation » (apprentissage sans effort conscient).

³Un musicien confirmé qui n'aurait pas joué pendant longtemps (après Carême par exemple), devra jouer quelques quatre ou cinq fêtes, à intervalles rapprochés, pour que celle-ci se forme. Pour les débutants il faut environ un an de jeu régulier pour qu'elle apparaisse.

⁴On notera qu'en roumain, le mot « force » (*putere*) désigne la force physique ou l'intensité sonore, mais ne couvre pas l'habileté technique. Un musicien habile ne serait pas « fort » (*puternic*) mais plutôt « dur » (*tare* ; bien que ce mot puisse désigner, lui aussi, la force physique, ce n'est pas son sens premier). En tzigane, il serait vraisemblablement « grand » (*baro*) tandis que s'il était puissant, il serait « fort » (*zoralo*).

⁵Ce sont les notes plus aiguës (sur tous les instruments), et parfois aussi les plus graves (sur les trompes surtout).

⁶Ce qui ne veut pas dire que lui-même n'est fasse pas : la « lèvre » continue d'être invo-

Apprentissage autodidacte

Les débutants ne possèdent généralement pas d'instruments. Il leur faut emprunter ceux de leurs aînés, ce qui les condamne généralement à jouer dans la pièce d'à côté. 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 a toujours « honte » (*ruşine*) de jouer devant un musicien meilleur que soi, et on a encore plus « honte » si ce dernier est un membre de la famille et qu'il est plus âgé⁷. Les pères, grands-pères ou frères ne montrent, pour leur part, qu'une compréhension minimale des difficultés auxquelles le débutant se trouve confronté... Autant de raisons pour lesquelles les rares interventions des adultes 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* ; voir aussi sec. 11.2.1, p. 310).

Lorsqu'ils sont suffisamment âgés pour être « responsables », les jeunes gagnent le droit d'emporter l'instrument ailleurs, pour aller jouer avec des amis. L'été, ils se rassemblent ainsi autour de feux de brindilles ou d'épis de maïs séchés. On bavarde, on boit 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

quée comme argument pour rallonger les pauses, éviter les morceaux fatiguants, demander à boire (car, c'est bien connu, l'alcool « fortifie la lèvre – *întăreşte buza*), etc.

⁷Ou du moins, on devrait avoir honte, le contraire étant considéré comme du « toupet » (*tupeu*).

ne fait pas baisser les voix. On les monte plutôt, pour couvrir la cacophonie. Ce n'est donc, on le comprend, pas encore de la « musique » mais toujours de l'apprentissage et, tout comme pendant le reste de la journée, on le subit plus qu'on ne s'y intéresse.

Lorsqu'ils atteignent un niveau jugé suffisant, les adultes de la famille commencent à emmener les apprentis 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 camouflé⁸. Les convives ne toléreraient pas les preuves flagrantes d'inexpérience or à quinze ans — l'âge approximatif auquel on commence 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... Là encore, la musique procède nécessairement de la débrouillardise.

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 hanche à rajuster, un son de synthétiseur qui ne convient pas, etc.). Les autres *lăutari* s'empresseront quant à eux de revenir à une mélodie qu'il savent plus facile pour lui. S'il joue d'un instrument mélodique, il devra maîtriser au moins une ou deux mélodies, au cas où les convives voudraient s'assurer de son bon niveau personnel. S'il joue du synthétiseur (*clapă*), la formation jouera exceptionnellement à deux *clape*, l'autre étant maniée par un musicien confirmé.

Pour devenir *lăutar* au sens plein du terme, les apprentis doivent donc, dans un premier temps, 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 incompetence et suivre les autres, ce qui implique qu'ils remodèlent

⁸S. PETTAN (2002 : 245) décrit comment, de façon similaire, les noces des Albanais du Kosovo servaient de stage pratique aux jeunes musiciens *Rroma* de Prizren.

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.

12.1.2 Petites ruses de débutants

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 — mais cette simplicité peut être plus ou moins camouflée. Si des experts ne s'y laissent pas prendre — et c'est bien pour cela, pourrait-on dire, qu'on les considère comme experts — les auditeurs peu attentifs ne remarquent pas toujours la différence.

Un exemple de simplification peu perceptible en tant que telle 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 percevoir : ceux qui essaient de jouer le même morceau, qui ont l'oreille absolue ou qui entendent, au 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, et qu'il le transpose dans une tonalité qui lui est plus familière, ceux qui connaissent l'original, et qui ont l'oreille suffisamment exercée, perçoivent la différence. Les autres, non⁹.

⁹Il m'est arrivé plus d'une fois de comparer ainsi ce qui n'était pas comparable. Je

(a) Selon Mihai

(b) Selon Costică

FIG. 12.1 – *Sârba de la Buruienești*, selon Mihai et Costică. En rouge, passages de mauvais goût (*gajicani*, selon Cîpi), dans l'interprétation de Mihai. En bleu, modifications apportées à la transcription par Costică. Une version de cette *sârba* peut être écoutée ex. 23.

ce que lui-même jouait avec sa fanfare (ex. 23). Après l'avoir entendue, jouée le synthétiseur du logiciel de transcription, il la corrigea avec plus de soin, me fredonnant les détails à rajouter ou à modifier (fig. 12.1(b)). 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 « émique » mais adaptée à des musiciens plus expérimentés que Mihai ou moi-même.

La version que Mihai s'était construite était, en un sens, plutôt rusée. De cette ruse qui camoufle les faiblesses à celle qui exhibe la virtuosité, il n'y a qu'un pas, que Mihai franchira sans doute prochainement. En attendant, son apprentissage du répertoire et de la technique instrumentale est aussi — et de façon indissociable — celui de la variation qui adapte (et camoufle l'adaptation).

Styles personnels et mélodies

Chaque musicien commence ainsi 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'on maîtrise ont par exemple 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 prête¹⁰. 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'approximative¹¹. 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. Cela semble aller de soi, aussi bien pour les villageois que pour l'anthropologue formé à la théorie musicale classique. Ce dernier pourra

¹⁰B. LORTAT-JACOB (1994b : 117) remarquait, au sujet des *lăutari* Roumains, que « d'une façon générale, les automatismes acquis dans une perspective de virtuosité conduisent inévitablement à la standardisation ». On pourrait ajouter que ce qui se standardise est d'abord le jeu individuel, et ensuite seulement celui des *lăutari* en tant que groupe.

¹¹L. VARGYAS (1999 : 112) notait déjà qu'à Aj, la variation était parfois involontaire (comblait des trous de mémoire par exemple), et qu'elle prenait toujours appui sur les mélodies déjà connues.

cependant être surpris (et sans doute quelque peu dérouté) d'apprendre que, par exemple, la « Lettre à Élise » et la première « Danse Hongroise », qu'il pensait composées par deux individus distincts et à des époques différentes, sont en fait la même mélodie, jouée simplement dans deux styles différents. C'est pourtant ce qu'affirme implicitement Ioan Ciucur dans l'expérience décrite par B. LORTAT-JACOB (1995) (voir sec. 6.2.5 page 183).

On voit mal quels arguments permettraient de le contredire, car 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. D'après les normes en vigueur dans les écoles de musique par exemple (que ce soit en France ou en Roumanie) Ioan Ciucur n'a pas appris convenablement la « Danse Hongroise » qui lui était présentée. Mais en l'absence de partitions écrites, datées et signées (ou si les jurys des écoles de musique n'en avaient pas connaissance) la « méthode Ciucur » s'avérerait remarquablement efficace.

Elle permet, en effet, de restituer quelque chose qui ressemble à la mélodie proposée, tout en préservant le caractère musical, immédiatement appréciable (écoutable, dansable, etc.) de la performance. Il est difficile de préciser ce qu'il « apprend » ce faisant mais il semble en tout cas certain qu'il « prend » (et restitue) quelque chose de la proposition qui lui est faite. Et même si le violoniste 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 et d'un nombre sans doute important de musiciens professionnels ailleurs dans les Balkans. Ce qui le caractérise est le primat de l'exigence d'efficacité sur celle de correction. Être efficace serait, en l'occurrence, satisfaire aussi vite et aussi longtemps que possible, une attente musicale. 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 plus ou moins divergentes, n'existe nulle part et ne s'apprend à aucun moment. En un sens, on apprend uniquement à contourner ou surmonter des incapacités pour répondre à des attentes. C'est en tout cas sur ces ruses et astuces multiples

que les styles individuels se cristallisent graduellement.

De la légitimité des individus

Lors d'un apprentissage au parcours obligatoire, durant lequel les débutants apprennent tous selon (parfois sur) 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. Il faut être un musicien déjà avancé pour construire et revendiquer un style et un répertoire propres.

En apprenant sans maître ni méthode, un débutant développe en revanche d'emblée une manière de jouer personnelle. Pour progresser, il doit s'efforcer de copier les musiciens meilleurs que lui, mais ses imitations ne pourraient être parfaites que s'il était lui-même un parfait musicien. L'apprentissage autodidacte sécrète 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. Loin d'être une simple « coquetterie » musicale qu'on ajouterait à un jeu, par ailleurs, normalisé, l'individualité est donc ici donnée d'emblée, et c'est sa transgression qui constitue une virtuosité (cf. sec. 5.4.1 page 138 et sec. 11.2 page 306).

Lorsque Mihai joue *Sârba de la Buruienesti* 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. Mais s'il lui prenait fantaisie de se présenter comme un véritable *lăutar*, plusieurs dépréciations plus ou moins insultantes le remettraient vite à sa place¹² : un mauvais *lăutar* joue « comme à la maternelle » (*ca la grădiniță*), « comme un benêt » (*Ts. 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

¹²C'est ce qui arriva d'ailleurs lorsque, après avoir joué *Sârba de la Buruienesti* à Costica 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.

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 *lăutăr* et les moyens musicaux dont il dispose.

Les performances des apprentis semblent se laisser évaluer selon deux échelles : la musique « en général » (et alors, Mihai n'est ni vraiment bon ni vraiment mauvais) et la *lăutărie* (où il n'est certainement pas à la hauteur). Deux poids deux mesures donc, 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 » (*fiecare o face în felul lui*), l'un moins bien que l'autre mais sans qu'aucun des deux ne « se trompe » (*greșește*).

Les styles individuels forment un ensemble plus ou moins homogène, selon la distance sociale et culturelle depuis laquelle on l'écoute. Pour des non-connaisseurs typiques, les musiciens du village sont largement interchangeable¹³. Les intéressés évitent pour leur part de particulariser leur jeu d'une manière trop flagrante, car les conditions habituelles de performance ne laissent généralement que peu de place à l'expression d'une identité personnelle (voir sec. 4.2 page 96). Et pourtant, pour des connaisseurs aguerris, rien ne ressemble moins à un *lăutar* qu'un autre *lăutar*. Les heures que les villageois passent à commenter et disséquer les styles individuels sont ainsi longues et manifestement palpitantes.

Les différences individuelles apparaissent en germe dès les premières

¹³Si on les distingue, c'est sur d'autres critères. Il arrive par exemple que des *Gaje* viennent dans le village pour y embaucher tels musiciens qu'ils ont vus jouer dans une fête et qui leur ont plu. Lorsqu'ils demandent leur chemin à un passant, il n'est pas rare que ce dernier tente de les dissuader d'aller voir ces musiciens là : ils sont ivrognes, ils ont cassé leur instrument, ils demandent des prix exorbitants, ils sont partis en Italie ou tout simplement, ils sont morts. Bien entendu, le passant a toujours d'autres musiciens à proposer en échange, meilleurs, moins chers, plus résistants etc. Les futurs employeurs réagissent alors de deux manières différentes. Parfois ils refusent (parce qu'ils connaissent personnellement les musiciens, qu'ils sont sensibles à leur prestige, qu'ils ont réellement apprécié leur manière de jouer ou qu'ils sentent, simplement la supercherie). Mais il est tout aussi fréquent qu'ils acceptent sans plus de réticences : ils sont venus chercher des *lăutari* pour leur fête et peu importe, au fond, lesquels. Voir aussi sec. 11.1.3, sur la différence entre l'écoute connaisseuse et celle du grand public.

notes et se répercutent, de proche en proche, tout au long de l'apprentissage. De ce point de vue, l'apprentissage musical comporte une « dépendance sensitive aux conditions initiales », propriété caractéristique des systèmes chaotiques¹⁴. Pour les connaisseurs, les particularités stylistiques sont en principe explicables. Comme le disait Costică, « il faut trouver une explication pour dire pourquoi il joue comme ça ou pourquoi il se manifeste comme ça, pourquoi il a un comportement comme ça » (voir sec. 5.4.1 page 138). De fait, une partie non négligeable des discussions de connaisseurs vise à établir de telles parentés. Mais l'explication surgit toujours après-coup et 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 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. La « formation » de ces musiciens accomplis s'arrête alors plus ou moins vite. On ne les voit plus jouer que sur commande et, en principe, contre rémunération. Leur apprentissage — qui ne se résume pas nécessairement à des pratiques explicites, manifestes ou même conscientes — ne s'arrête pas pour autant.

¹⁴Cf. GLEICK (1991). Ce type de système a fréquemment été décrit par l'« effet papillon » (dont le battement d'ailes en un endroit du globe provoque, sous certaines conditions, une tempête aux antipodes). Dans un article célèbre, E. N. LORENZ (1963) démontre l'impossibilité de prévoir, à long terme, l'état des systèmes non-périodiques, comme l'atmosphère :

« *When our results concerning the instability of non-periodic flow are applied to the atmosphere, which is ostensibly nonperiodic, they indicate that prediction of the sufficient distant future is impossible by any method, unless the present conditions are known exactly. In view of the inevitable inaccuracy and incompleteness of weather observations, precise very-long-range forecasting would seem to be inexistent.* »

C'est en 1972, semble-t-il, que LORENZ concentra ce résultat en une formule plus frappante. Cette année-là, il donna une conférence pour l'American Association for the Advancement of Science (Washington), avec pour titre : « *Predictability : Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil set off a Tornado in Texas ?* ». ».

12.2 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, les touches. Avant des performances plus importantes — tournée ou enregistrement — les fanfares se rassemblent durant quelques heures, mais toujours un peu à contre-cœur semble-t-il. Dans celle de Costică en tout cas, des voix s'élèvent presque à chaque fois, pour écourter ou annuler les séances.

Ce sont les débutants qui ont besoin de répéter. Les « vrais » *lăutari* connaissent (par définition) la musique et pour eux, cela ne sert donc plus à rien.

D'ailleurs, même dans une « répétition », ce n'est pas vraiment la musique que l'on répète. Un minutage approximatif d'une répétition de la fanfare Ursarii (en vue d'un enregistrement) donnait les valeurs portées au tableau de la fig. 12.2. Le tout est bien une « répétition » mais ce qu'on y met au point tient tout autant (voire un peu plus) des relations humaines entre les membres du groupe, que de la musique proprement dite.

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

FIG. 12.2 – Minutage approximatif d'une après-midi de répétition (fanfare Ursarii).

Didic m'expliquait 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 cessent alors de jouer hors-contexte et commencent à afficher, envers la musique,

cette suffisance un peu blasée caractéristique des professionnels. Pourtant, ils ne manquent pas de renouveler leur répertoire et qui plus est, leur compétition continue. 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, aux... [creierul dacă percutează, automat merge pe degete] 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^a

On remarquera que Pânca qualifie de *cioricăneli* (une variante diminutive et péjorative de *ciorăni*) les solutions pratiques par lesquelles les musiciens maladroits ou les débutants comblent leurs insuffisances techniques. Comme nous l'avons déjà évoqué, ces simplifications et variations liées à l'incapacité technique, sont plus proches de la ruse que de l'erreur. Ce sont des approximations, qui appauvrissent la mélodie, sans pour autant être « fausses ». D'un autre côté, ce ne sont que de petites entourloupes, comparées à la ruse des virtuoses (qui, elle, aurait plutôt tendance à « enrichir » le morceau).

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 : « celui là 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*)... Pour Costică, c'est l'une des principales différences entre les « notistes » (*notiști*) et les « oreillistes » (*urechiști*) :

Les [auditeurs] musiciens ont 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. Parce qu'avec la chaleur, la merde se gâte alors que si tu lui mets du froid, elle reste bien dure. C'est un peu comme ça chez nous aussi. Je ne m'intéresse pas à ce qu'a joué Beethoven, Tchaikovsky 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, allez, 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 Tarnița ? [Rires dans la pièce, Costică fredonne quelques mesures virtuoses]. Lui, il contrôle ses doigts à la télécommande [el poartă degete teleghidate] tandis que chez 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. Et les oreilles pour... [rit] Parce que nous, c'est comme ça qu'on dit à ceux qui n'entendent pas bien — qui sont lăutari et jouent, mais qui sont un peu bêtes : « ben mon gars, t'as une oreille de cochon ! ».

COSTICĂ^b

L'opposition entre théorie musicale classique et la musique traditionnelle est un cliché, aussi bien en Roumanie qu'ailleurs. Costică le connaît et le manie ici à son avantage. Les termes et métaphores de son opposition révèlent toutefois une dichotomie plus intéressante. Il présente la « théorie » musicale (classique) comme un savoir externe, qui « téléguide » les doigts en fonction

d'une partition. Par contraste, le savoir musical dont se vante Costică est, lui, directement intégré à ses organes (oreille, lèvre, matière grise...). 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 » (métaphore fréquente de la virtuosité), c'est bien parce qu'aucun obstacle matériel ne le retient.

La première étape de l'apprentissage, celle où on joue beaucoup, viserait donc à créer des schémas moteurs transparents, au travers desquels la musique pensée se transformerait instantanément en son. Nous avons vu que l'interaction des débutants avec les contraintes mécaniques et physiologiques est en fait un peu plus complexe (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, lorsqu'on « connaît » la musique, les schémas moteurs sont en principe bien implantés et ne doivent plus faire l'objet d'entraînements hors-contexte. L'apprentissage ne cesse pas pour autant mais les difficultés auxquelles les musiciens se trouvent désormais confrontés sont, pour l'essentiel, cognitives.

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-connaisseurs¹⁵. La vitesse repose sur des automatismes que n'importe qui peut acquérir, et tous les *lăutari* du village savent d'ailleurs jouer vite. Mais être virtuose, au sens de Zece Prajini, est une capacité avant tout mentale.

L'air de rien

E. BIGAND (1997) définit l'apprentissage implicite comme un processus constant, involontaire et inconscient :

L'apprentissage implicite désigne l'acquisition des connaissances sans verbalisation explicite de ce qui est appris. Il s'agit d'un processus cognitif involontaire et non conscient qui conduit à re-

¹⁵Dans 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, vers la vente), on consultera les coupures de presse concernant la Fanfare Ciocărlia, réunies sur le site internet de leur maison de production (www.piranha.de). En Roumanie, ni les connaisseurs ni le « grand public » ne commentent la vitesse de jeu. Parfois les premiers critiquent simplement les seconds, qui demandent un jeu trop rapide pour être raffiné. Mais pour le reste, jouer vite n'est un exploit pour personne.

*présenter de façon abstraite les régularités de l'environnement
par simple exposition à cet environnement.*

E. BIGAND (1997 : 97)

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) pourraient être apprises, de manière « implicite ».

De ce point de vue, l'apprentissage des *lăutari* commence très tôt, et il n'est pas certain qu'il s'achève vraiment un jour¹⁶. Didic exagère sans doute un peu 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. Même s'il n'en connaît pas tout, elle ne le surprend par exemple plus. Sur cette trame de prévisions au tissage implicite et involontaire, les mélodies se détachent comme des configurations identifiables et relativement stables d'une performance à l'autre. Si les musiciens débutants les apprenaient en pratiquant assidûment leur instrument, les *lăutari* accomplis se contentent, désormais, de les fredonner.

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 » ou « toum », en intercalant leur parcours dans celui de la mélodie. Un tel fredonnement peut être illustré par l'exemple 28. Cet exemple est discuté sec. 14.2.1 page 403.

28

Un jour, alors que nous allions en voiture à la ville, je fredonnais ainsi une *sârba* que j'avais entendue quelques jours plus tôt. J'étais en bonne forme : articulant clairement chaque syllabe, je

¹⁶Dans la terminologie de J.A. SLOBODA (1985 : 268) ce mode d'apprentissage est qualifié d'« enculturation ».

« voyais » clairement la mélodie et pour la première fois, j'avais l'impression de réussir à la fredonner comme Didic ou Costică. Assis à côté de moi, ce dernier me dit alors d'un air joyeux : « ah ben ça y est ! tu l'as apprise ! ».

Costică entendait sans doute me faire plaisir car à l'époque, j'aurais été bien incapable de la jouer. Je ne connaissais pas les doigtés nécessaires et de toute façon, je n'avais pas la lèvre formée pour ce type de jeu rapide. Mais si je parvenais à la fredonner correctement, je savais donc où placer les attaques et quelle note devait en sortir. D'un point de vue cognitif, je maîtrisais donc la mélodie et en ce sens, je l'avais sans doute « apprise ».

Pour des musiciens expérimentés, l'assimilation de la microstructure mélodique est la principale difficulté dans l'apprentissage d'une nouvelle pièce. En la fredonnant de cette manière, ils s'en construisent progressivement une représentation mentale qui, une fois établie, sera en principe aisée à traduire en gestes sur l'instrument. Une sorte de « notation orale » donc, mais une notation dont le « code » reste celui des onomatopées et du fredonnement léger. On pourrait comparer l'utilisation de ces syllabes aux *bol* par lesquels les percussionnistes indiens mémorisent et manipulent les *tala*. La différence — et elle est importante — est qu'à Zece Prăjini, le fredonnement n'est pas conçu comme un outil musical.

Plusieurs syllabes alternatives peuvent être employées pour le même son (« poum », « toum », « pam », « pom », pour les plus graves — « di », « 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. Par ces allées et venues, langue et dents en modèlent graduellement la représentation, précisant certains passages, ajoutant ou supprimant des variations, essayant 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. L'institution « répétition » — bien connue des musiciens classiques, qui constitue une activité à part entière et occupe une portion déterminée de leur temps — se voit ainsi remplacée par

une « répétition » de fait, imperceptible car fondue dans le fil des actions quotidiennes.

12.3 En quête du détail

12.3.1 Un apprentissage particulier

Dans son *Esprit musicien* (1985), J.A. SLOBODA se demande en quoi les représentations mentales des experts se distinguent de celles des autres auditeurs. Il parvient à la conclusion que les premières sont plus détaillées et structurées que les secondes :

Sans doute le nombre et la complexité des caractéristiques structurales constituent-ils le principal facteur permettant à l'auditeur de se représenter la musique. En remarquant de petits patterns constitués de quelques notes réelles, l'auditeur « ordinaire » n'a probablement conscience que du « premier plan » musical. Les Mozart du monde partagent vraisemblablement avec lui ce niveau de représentation, mais ils l'ont recouvert de processus de groupement d'ordre supérieur, qui, à partir de groupes d'unités de « premier plan », forment des unités de « second plan » isolées. Au départ de ces nouvelles unités, on pourrait répéter ce même processus pour former des unités encore plus importantes, construisant ainsi un schéma hiérarchique capable de couvrir une pièce musicale d'une durée de plusieurs minutes.

J. A. SLOBODA (1985 : 15)

La même idée réapparaît quelques pages plus loin, de façon peut-être plus explicite :

l'exécution inexperte est habituellement contrôlée par les caractéristiques superficielles du 'premier plan' musical. (...) [Elle] n'est pas capable d'exercer un contrôle de niveau élevé, parce que ses ressources se trouvent entièrement engagées dans la recherche de solution aux problèmes locaux immédiats.

(*ibid.* : 143)

Cette explication, qui privilégie un parcours « de bas en haut », semblera certainement plausible pour une musique s'appuyant sur l'écriture. La notation musicale présente bien, au « premier plan » de la représentation, une

microstructure où les notes s'assemblent les unes aux autres. Les débutants apprennent alors qu'ils doivent se détacher du jeu « note-à-note », pour viser l'expressivité de l'ensemble.

Cependant, en l'absence de partitions, la difficulté est souvent inverse car dans ce cas, les musiciens doivent disséquer eux-mêmes la performance qu'ils entendent reproduire. L'apprentissage progresse alors plutôt « de haut en bas », les novices reproduisant vaguement l'air là où les experts en maîtrisent le moindre trille. C'est le cas à Zece Prăjini, où les jeunes *lăutari* jouent les mêmes pièces que les plus experts mais avec moins de détails ou avec des détails plus simples (voir l'exemple de *Sârba de la Buruienesti*, ci-dessus p. 329).

Pour maintenir l'idée d'une organisation hiérarchique de l'apprentissage, il faudrait donc considérer que le « premier plan » de la représentation n'est, pour eux, pas la micro- mais la macro-structure des mélodies. Ce qui caractériserait les experts serait leur capacité supérieure d'encodage des performances entendues : les décortiquant selon un nombre supérieur de traits, ils pourraient ensuite les reproduire et les modifier à volonté. L'enjeu de l'apprentissage serait alors d'ajouter au « premier plan » des débutants, qui ne saisissent et manipulent que le contour d'ensemble de la mélodie, d'autres « plans » successifs où se déploieraient les détails.

Toutefois, si ce renversement de perspective peut sembler suffisant, la pratique musicale montre qu'il ne l'est pas. Distinguer plusieurs niveaux d'organisation d'une mélodie est sans doute une manière commode de l'analyser mais ce n'est pas nécessairement de cette manière qu'opère la cognition musicale. En particulier, ce qu'une perspective musicologique pourrait amener à décrire comme des « ornements », s'avère souvent indissociable, pour les musiciens, de leur représentation de la mélodie en tant que telle.

12.3.2 *Eureka experience*

T. RICE (1994 : 64–88, 1995) relate en détail son apprentissage de la cornemuse bulgare (*gaida*). Son récit ne reflète pas le cheminement le plus courant des instrumentistes de la région mais en illustre la spécificité. En Bulgarie, l'apprentissage musical se déroule dans des conditions comparables à celles de Zece Prăjini : les débutants ne sont pas vraiment dirigés (ni professeur, ni méthode, ni exercices ni répertoire qui leur soit dédié) ; par ailleurs, la voie de l'amélioration technique est celle d'une maîtrise, toujours plus pous-

sée, des détails de la ligne mélodique. Ces deux facteurs créent les conditions d'un apprentissage particulier, différent de celui de la musique classique occidentale mais également de celui d'un certain nombre de traditions dites « orales ».

Pas plus que celles de Zece Prăjini, les mélodies des *gaidari* ne sont difficiles à reproduire dans leurs grandes lignes. T. Rice n'eut donc aucun mal à comprendre que l'enjeu de son apprentissage de la *gaida* serait le détail. Habitué à distinguer macro- et micro-structure en termes de « mélodie » et « ornement », il pensa donc avoir acquis la première et se mit en quête du second, sans penser, à l'époque, que les deux aient pu ne faire qu'un.

Initialement, il pensait acquérir le style approprié en copiant le plus fidèlement possible les mouvements des musiciens locaux. Il tentait donc de reproduire le détail de leurs gestes, en les observant directement (en regardant leurs doigts bouger sur l'instrument) ou en les écoutant avec attention et en s'aidant, au besoin, de transcriptions. Mais quels qu'aient été ses efforts et sa minutie, les *gaidari* (au premier rang desquels Kostadin, que Rice s'était choisi pour « professeur ») trouvaient que son style n'était pas bon. Le problème n'était pas la mélodie d'ensemble, mais précisément ce que T. RICE (1994 : 77) en était venu à appeler « le mystère des doigts bulgares » : un mystère de l'ornementation et du détail.

Cette période prit fin lorsque, dans une « eurêka experience » (RICE 1995), il comprit que le rapport entre mélodie et ornementation n'était pas celui qu'il croyait :

La découverte la plus profonde fut sans doute celle par laquelle j'appris à fusionner mes concepts de mélodie et d'ornementation en un seul concept, exprimé avant tout par les mains et non plus par la notation musicale.

(...)

Je comprenais dorénavant que la myriade de sons que je percevais comme mélodie et ornementation étaient, dans la perspective physique et conceptuelle d'un musicien, unifiées en un seul concept, décrivant une manière de se mouvoir d'une note à l'autre.

T. RICE (1994 : 77, 84)^c

Grâce à cette nouvelle compréhension, Rice put enfin jouer d'une manière acceptable pour les *gaidari* bulgares et ceux-ci commencèrent alors à

l'intégrer à leurs « horizons » (*ibid.* : 85). De façon pour lui « surprenante » (RICE 1995), ses ornements furent d'emblée différents de ceux de Kostadin, qu'il avait pourtant essayé de copier durant des années. Rice lui-même ne parvenait d'ailleurs pas à en maîtriser le détail, et il s'étonnait parfois lui-même des formules qui naissaient sous ses doigts. Après son « eurêka experience », son style devint donc à la fois conforme à la tradition mais aussi, résolument individuel. Bien d'autres musiciens formés à l'une ou l'autre des musiques « occidentales » durent vraisemblablement franchir une faille cognitive comparable.

Cette expérience tend à invalider l'hypothèse décrite à la section précédente. D'abord parce que ce ne fut ni par un encodage plus poussé ni par une reproduction plus fidèle que Rice parvint à résoudre le « mystère des doigts bulgares ». Les longues années d'imitation ne manquèrent certainement pas de former son jeu mais il n'acquit un style traditionnel qu'en cessant de modeler ses exécutions sur celles des autres. En second lieu, ce ne fut pas en ajoutant à un « premier plan » macro-structurel d'autres « plans », de plus en plus détaillés qu'il progressa. Au contraire, cette méthode s'avéra un échec. Il n'intégra le style local que lorsqu'il comprit qu'il n'y avait pas de tels « plans », et que les ornements naissaient « durant le déplacement d'une note de la mélodie à une autre » (Rice 1995). Enfin, les termes dans lesquels il décrit sa « révélation », de même que les années d'efforts infructueux qui la précédèrent, indiquent assez clairement l'écart subjectif entre cette conception de la musique et celle à laquelle il s'attendait. Ce qui le surprit ne fut probablement pas l'« oralité »¹⁷, ni le manque de pédagogie des musiciens locaux (en bon ethnomusicologue, il s'y attendait certainement). Ce à quoi il n'était pas préparé était plutôt l'apprentissage d'une musique qui, comme celle des *gaidari*, avait pour horizon le détail.

12.3.3 Hypothèses

Dans sa deuxième partie (après l'« eurêka experience »), la description de RICE devient cohérente avec ce que nous savons de l'apprentissage et, plus généralement, de la pratique des musiciens de Zece Prăjini. On remarque notamment, dans les deux cas, la continuité entre l'organisation de détail et la structure d'ensemble, ainsi que le caractère involontaire et indélébile des

¹⁷Il critique d'ailleurs l'idée de tradition « orale » en faveur de celle de tradition « visuelle-auditive-kinesthésique » (RICE 1995).

empreintes sonores de chaque musicien. Ces deux caractéristiques sont liées, car c'est la complexité de la structure qui empêche (lorsqu'on s'y essaye) de reproduire fidèlement les performances des autres musiciens.

Pour jouer avec des détails raffinés, tout en maintenant un tempo convenable, il faut s'appuyer sur des « automatismes » : des séries de mouvements faisant l'objet d'un choix unique. Or il est difficile de faire siens les « automatismes » d'un autre. Ainsi, bien qu'exerçant leurs influences en des directions (en principe) contraires, modèles mélodiques et styles individuels sont cependant acquis conjointement durant l'apprentissage.

Les performances instrumentales des traditions balkaniques s'accompagnent souvent d'une profusion de détails, qui implique une profusion de mouvements. Celle-ci ne paraît possible que si ces gestes ne sont pas tous choisis individuellement mais organisés en « paquets cognitifs » dont le déroulement, plus ou moins automatique, est déclenché par une seule instruction consciente¹⁸. De fait, les musiciens peuvent reproduire des pans entiers de leurs performances, tout en pensant à autre chose.

On pourrait alors imaginer un mode d'apprentissage créant ces automatismes par l'habitude. Il consisterait à enchaîner les mouvements d'abord lentement puis, au fur et à mesure, de plus en plus vite. C'est de cette manière que procéderait un musicien classique qui voudrait apprendre et maîtriser un trait virtuose. Mais le fait que la plupart des musiciens de tradition balkanique éprouvent des difficultés (souvent insurmontables) à décomposer leurs gestes ou à les jouer plus lentement qu'ils n'en ont l'habitude semble infirmer cette hypothèse.

Dans mon propre apprentissage de la flûte roumaine, ainsi que dans celui, plus récent, de la clarinette de fanfare, la vitesse fut un élément déterminant. Lorsque je commençai à jouer de ces instruments, je n'étais capable de reproduire que l'allure générale des mélodies. Je finis par comprendre, un peu comme T. Rice, qu'il était inutile de chercher à orner délibérément ces dernières. Mais en jouant vite, ce n'était même pas nécessaire, car une multitude de petits hasards commençaient à en émailler le parcours. Certains apparaissaient comme des erreurs, d'autres comme des accidents sans importance, mais je tombais aussi parfois sur de

¹⁸ J.A. SLOBODA (1985 : 136) compare ce mode de jeu au « pilotage automatique » d'un avion.

« bonnes surprises », des tournures (appoggiatures, cadences, traits, etc.) qui sonnaient « stylistiquement juste ». J'essayais alors de les maîtriser pour les reproduire à volonté, d'abord dans le même contexte mélodique, puis — plus difficile — dans un autre. De telles surprises apparaissaient surtout lorsque le tempo était légèrement supérieur à celui que je pouvais suivre avec attention. Des pans plus ou moins grands de la mélodie se déroulaient alors en « pilotage automatique » et c'était dans ce flot à demi-maîtrisé que les « bonnes erreurs » étaient les plus fréquentes (les mauvaises aussi d'ailleurs). En jouant plus vite, l'aléatoire prenait le dessus, je perdais le contrôle et trébuchais irrémédiablement à un moment ou un autre ; plus lentement, je contrôlais mieux la mélodie mais plus rien d'intéressant ne se produisait.

Comment acquiert-on alors, en pratique, ces automatismes indispensables ? Pour l'instant, la description de ce mode d'apprentissage combinera les faits et les hypothèses. Des recherches menées dans le cadre des sciences cognitives permettraient vraisemblablement de tester ces dernières.

1. Les débutants cherchent à imiter les performances qui leur plaisent.
2. Leurs imitations sont approximatives. Elles ne reprennent que le contour général des performances visées.
3. [**Hypothèse :**] Durant l'apprentissage des détails naissent « spontanément » sous les doigts des musiciens, d'une manière qui, pour eux, est imprévisible.
4. [**Hypothèse :**] Ces « hasards » sont évalués, les musiciens cherchant à reproduire volontairement ceux qui leur plaisent. Une « sélection culturelle » favorise la « survie » de certains gestes par rapport à d'autres.
5. → L'apparition d'un style individuel est inévitable.
6. → Les styles individuels forment des ensembles relativement homogènes (styles régionaux).
7. [**Hypothèse :**] Même lorsque la reproduction des « hasards » est réussie, les détails restent en dehors du champ de la conscience. Ils constituent des séries de mouvements, dépendant d'une seule instruction consciente et inaccessibles à l'analyse (ou dont l'analyse implique des efforts importants).

8. → Pour ceux qui s’y essayent, la décomposition de ces gestes reste difficile.
9. → Le style de chaque musicien est indélébile, le détail de son propre jeu lui étant inaccessible.

Si c’est bien ainsi qu’on apprend à jouer, que ce soit à Zece Prăjini, en Bulgarie ou dans d’autres traditions, alors la variation des mélodies repose, en partie, sur un facteur aléatoire. Les musiciens ne construisent pas note à note le détail de leurs performances mais combinent des automatismes gestuels, dont le contenu échappe, en grande partie, aux tentatives d’organisation consciente.

Il nous faudrait donc comprendre plus précisément comment ce facteur s’articule à l’homogénéité stylistique et à la stabilité relative de l’ensemble du répertoire. On pourrait imaginer que ces dernières reposent sur une grammaire partagée. Celle-ci autoriserait une part de variation mais astreindrait, d’autre part, la fantaisie à certaines règles. Au chapitre suivant, je tenterai de montrer qu’une analyse de cette sorte serait inadéquate. Je proposerai dans un second temps un autre modèle de compréhension. Adapté de l’évolutionnisme darwinien, il présente l’avantage d’éviter les notions de règle et de système pour expliquer l’homogénéité et la relative inertie du répertoire des *lăutari*.

Notes

^aAstea două sunt legate : un om care-și cunoaște instrumentul își permite orice. Deci nu mai depinde « vai ce ton greu, vai ce aia, ce aia ». La el, creierul dacă percută, automat merge pe degete, pe... Deci nu are problemă. Un om care nu prea-și cunoaște instrumentul caută « cioricăneli » să zicem așa. Mai simple, mai nu știu ce. Și ăla, normal că nu-i luat în seamă : « băi e bun, își face treaba dar știi ceva... Până aici. » Altfel n-ar mai fi diferențele astea între muzicanți. [Pauză] Un om care-și cunoaște instrumentul într-adevăr își permite orice.

^bMuzicanții sunt mai pretențioși la muzică, na. De aia e muzicant : știe cât de cât ce-i aia muzică. Nu teoria. Teoria pentru noi e rahat cu apă rece. Că rahatul dacă dă de cald se cam strică, dacă-i pui rece stă mai tare. Cam așa și la noi. Nu mă interesează pe mine ce a cântat Beethoven, Tchaïkovsky sau Nicolai Ceaușescu. Prea puțin. Pe mine mă interesează ce cântă Nucă, ce a cântat Cutare, Cutare, Cutare. Nu știm teoria. Nici nu ne-a interesat. Păi, hai s-aduc un plutonier de armată, care-i subofițer în armată. Își pune partitura-n față și face [fredonne] Dar să văd, face, face bătuta de la Târnița ? [rires dans l'assistance ; fredonne]. El poartă degete teleghidate și la mine, până se încălzește mâna și buza, după ... zboară. Dar eu nu știu teorie. Și nici nu m-a interesat. Ce-mi trebuie mie do, c, m, f, d și-așa mai departe. Eu o am aici [arată mâna]. Aicea [arată buza], aicea [capul] și aici [urechea], aicea [limba] și aici [buza]. Deci mâna, degetul, buza, limba și materia cenușie. Și urechile, ca să — dacă ai ... [râde] noi așa le spunem la ăștia care nu prea aud bine, care-s lăutari și cântă dar îs cam proști : « ai ureche de porc, măi. »

^cPerhaps the most profound discovery was that I learned to fuse my concepts of melody and ornamentation into a single concept expressed most vividly in the hands, not in musical notation. (...) I now understood that the myriad of sounds I perceived as melody and ornamentation were, from a player's conceptual and physical point of view, unified into a single concept as ways of moving from tone to tone.

Chapitre 13

Sélection et innovation

Ce chapitre poursuit le précédent. Il tente d'établir un modèle de compréhension permettant de situer l'apprentissage des *lăutari* par rapport à l'évolution du répertoire local. Il commence par une critique d'un principe d'explication grammatical, selon lequel l'apprentissage consisterait à acquérir des règles. Il poursuit par une critique du modèle épidémiologique, qui tente d'expliquer la propagation des idées (dont les mélodies) par leurs interactions avec l'environnement. Enfin, dans une troisième partie, je proposerai une adaptation de la théorie de la sélection artificielle, avancée par DARWIN. Les *lăutari* nous apparaîtront alors comme des « éleveurs » ou des « dompteurs » de musique.

13.1 Grammaire et fantaisie

La linguistique générative est à l'origine d'un modèle d'explication de la compétence devenu populaire dans d'autres disciplines. Parmi elles, l'ethnomusicologie¹. Mon objectif n'est pas de critiquer cette approche — sans doute pertinente pour répondre à certaines questions — mais de montrer en quoi ses limites la rendent peu heuristique pour le problème qui nous occupe.

L'argument peut être résumé. Une grammaire générative idéale est capable de produire toutes les phrases d'une langue donnée, et rien que ces

¹HUGHES (1991) a recensé et comparé plusieurs grammaires génératives établies pour de musiques non-européennes. COOK (2004) a récemment proposé une discussion de la notion de syntaxe musicale. Sa perspective se limite toutefois à la musique savante occidentale (exceptée peut-être une brève citation de NETTL 1983). Elle ne nous semble pas incorporer des situations musicales comme celle des *lăutari* roumains.

phrases. Elle délimite ainsi un champ de possibles. Mais elle ne précise pas pour autant leurs conditions d'actualisation. Appliquée à la musique des *lăutari*, une telle démarche expliquerait en quoi leurs performances appartiennent bien au système, elle permettrait de produire des énoncés corrects, mais n'expliquerait pas les raisons pour lesquelles une mélodie donnée connaît plusieurs variantes. Elle renseignerait sur la forme générale que doit avoir le jeu musical pour être acceptable, mais non sur ce qui détermine sa forme concrète. Loin de saisir la créativité délibérée ou le bricolage créatif, elle n'en décrirait donc que les contraintes.

L'apprentissage des jeunes *lăutari* est tourné vers la performance et repose entièrement sur elle. Il n'y a, nous l'avons vu, ni répertoire, ni exercices, ni méthode « pour apprendre » : à force de jouer, on devient *lăutar*. Le principal objectif de l'apprentissage est de parvenir à maîtriser une performance, et non d'acquérir une « compétence » qui en serait dissociable. La méthode générative requiert en revanche une distinction nette entre « compétence » et « performance ». Ses fondements épistémologiques ne lui permettent, en effet, d'expliquer que la première.

Les linguistes n'ont jamais caché cette limite. N. RUWET écrivait ainsi qu'une grammaire générative s'intéressait à la « grammaticalité » des énoncés et non — du moins en principe — à leur « acceptabilité » :

Comme nous l'avons dit, le fait qu'une phrase soit ou non observée n'a rien à voir avec sa grammaticalité, et, d'un autre côté, il est toujours possible, quelle que soit la bizarrerie ou le degré d'anomalie grammaticale, d'imaginer un contexte où elle serait acceptable.

N. RUWET (1967 : 41, n.27)

Dans *Syntactic Structures* (1957), N. CHOMSKY consacrait l'un de ses premiers chapitres à cette notion de grammaticalité. Il réfutait certaines manières de la concevoir, qui lui semblaient incompatibles avec la perspective qu'il entendait proposer. Il peut être intéressant de résumer ce que la grammaticalité n'est pas, pour un grammairien comme N. CHOMSKY.

Corpus. La grammaticalité ne peut, expliquait Chomsky, dépendre d'un corpus fini d'énoncés. L'objectif d'une grammaire est de générer un nombre potentiellement infini de phrases (et de refléter en cela la capacité qu'a tout locuteur, de juger la grammaticalité ou l'agrammati-

calité d'un énoncé qu'il n'a jamais entendu auparavant).

Signification. La grammaticalité ne peut être identifiée à la signification.

L'un des exemples employés par CHOMSKY est resté célèbre : « Colorless green ideas sleep furiously » (*ibid.* p. 15), est une phrase dépourvue de sens (ou dont le sens est obscur) mais parfaitement grammaticale.

Fréquence. La grammaticalité ne peut être identifiée à la fréquence statistique des énoncés. Les exemples évoqués au point précédent justifient également celui-ci. « Des idées vertes dorment furieusement » est un énoncé relativement peu probable. Néanmoins, sa structure grammaticale est des plus banales (on peut aisément imaginer que « des tomates vertes mûrissent rapidement » par ex.).

La conclusion de CHOMSKY est que la grammaire est indépendante, aussi bien du sens, que de l'usage statistique qu'en font les locuteurs (*ibid.* : 17 ; cf. aussi sa section 9). Une telle définition comporte le risque d'une certaine circularité. Selon RUWET :

Une phrase est dite grammaticale dans une langue donnée si elle est bien formée ; elle est dite agrammaticale, ou non-grammaticale, si elle s'écarte, d'une manière ou d'une autre, des principes qui définissent la grammaticalité de cette langue.

RUWET (1967 32)

Or plus loin, la grammaire reçoit la définition suivante :

Une grammaire explicite doit être conçue comme un mécanisme fini, capable d'engendrer un ensemble infini de phrases grammaticales et de leur associer automatiquement une description structurale.

(*ibid.* : 57)

Pour éviter la tautologie — la « grammaire » qui définit la « grammaticalité » qui définit la « grammaire » — les chercheurs doivent donc s'appuyer, en fin de compte, sur le sentiment linguistique des sujets (*ibid.* : 38).

CHOMSKY (1956) explique qu'on pourra leur proposer des énoncés générés par le modèle grammatical, en leur demandant si ces phrases sont elles mêmes « grammaticales »... « Grammaticales » et non « acceptables » car, compte tenu de ce qui vient d'être dit, les sujets devront détacher leur compréhension de la phrase, du jugement qu'ils porteront sur sa correction. En

d'autres termes (et en simplifiant un peu) ils doivent accepter pour « corrects », même les énoncés qu'ils ne comprennent pas.

Ce cas de figure est-il possible en musique ? Peut-on distinguer, de la même manière que pour le langage, un jugement de « correction », d'un jugement de « compréhension » ? Pour CHOMSKY, c'est la compétence des « locuteurs natifs » (*native speakers*) que la grammaire doit reproduire. Leur consensus découpe la forme de ce qui est grammaticalement correct. Le langage peut offrir de tels locuteurs, dont la compétence est relativement homogène. Il est plus difficile d'imaginer ce que serait un « auditeur natif » en Moldavie. Un homme ou une femme ? À partir de (et jusqu'à) quel âge ? Musicien ou pas ? Du village où à lieu la fête ? Invité venu d'ailleurs ? Berger, instituteur, folkloriste ? ... Que faire lorsque ces auditeurs refusent de faire coïncider leurs jugements ? Il y a bien une évaluation relativement consensuelle : celle qui repère les fausses notes (les dissonances par exemple) et le jeu hors-rythme. Mais une grammaire qui ne saisisait que ce type de consensus offrirait bien peu d'explications pour l'anthropologie de la musique : jouer juste n'est (évidemment) pas une fin musicale, et peut-être n'est-ce même pas un moyen.

Même si on parvenait à dégager, selon une méthode épistémologiquement acceptable, des « règles grammaticales » pour une musique, le gain heuristique serait somme toute minime. Une série de règles permettant de produire la musique des *lăutari* aurait (peut-être), pour un musicien, un intérêt pédagogique mais si elle n'explique ni les performances individuelles ni, plus généralement, les interactions que la musique suscite, elle n'est pas vraiment pertinente pour une approche anthropologique².

13.2 Des mélodies contagieuses ?

En 1931, BARTÓK décrivait la musique comme un « produit de la nature », au même titre que les arbres, les oiseaux et les fleurs sauvages.

En fait, nous [les chercheurs en folklore hongrois, de même que ceux des « sciences sœurs », c'est à dire le folklore général et l'ethnographie] *sommes des hommes de science dans le domaine des*

²GELL (2002 : 164) formule la même critique au sujet d'une grammaire générative établie par FARIS (1971) pour les peintures corporelles Nuba : « *Who wants to know how to do Nuba body-painting by being given step-by-step instructions ? Nobody but a Nuba (...)* ».

sciences naturelles, qui nous sommes choisis pour objet de notre étude un certain produit de la nature, la musique paysanne. (...) Ces produits peuvent être considérés comme des produits naturels parce que la naissance de leur caractéristique la plus particulière — la formation de styles profondément unitaires — ne peut être expliquée autrement que par la prédisposition créatrice de variations des grandes masses qui vivent dans une communauté spirituelle, prédisposition qui fonctionne instinctivement dans une seule direction. Cette prédisposition créatrice n'est qu'une force de la nature.

BARTÓK (1931 [1956])^{3 a}

Formulée ainsi, la proposition paraît bien archaïque. Tous les étudiants apprennent désormais, dès leurs premières lectures en ethnomusicologie, que la musique est un produit « culturel ». À l'époque de BARTÓK toutefois, l'opposition n'est pas tant entre « nature » et « culture » qu'entre « nature » et « artefact ». Voir les musiques comme des produits de la nature c'est, essentiellement, ne pas les voir comme des produits de l'action humaine délibérée.

Les approches « naturalistes » ou « matérialistes » de la culture, ont connu un regain d'intérêt dans la dernière décennie du XX^e siècle. Cette redécouverte s'appuie, en grande partie, sur une adaptation de l'évolutionnisme darwinien au champ des sciences sociales. Une perspective comme celle de BARTÓK, qui pensait que la diffusion et la variation des mélodies pouvaient s'expliquer par leurs propriétés intrinsèques et par celles de l'environnement où elles tombaient, pourrait sans doute trouver appui dans les théories comme la « mémétique » ou l'« épidémiologie des représentations ». Je discuterai ces dernières, afin d'en montrer une limite, qui me semble aussi problématique qu'instructive : elles permettent de (ou s'obligent à) transférer la qualité d'agent, des individus vers les idées elles-mêmes. Je tenterai ensuite de montrer en quoi une autre adaptation du modèle darwinien, fondée sur la sélection artificielle (et non plus naturelle) pourrait s'avérer plus intéressante pour comprendre la créativité musicale des *lăutari*.

³Voir aussi BARTÓK (1931b). L'auteur y expose avec plus de détail sa manière de concevoir l'apparition des styles paysans homogènes. J'ai décrit ailleurs (V.A. STOICHIȚĂ 2001) les conséquences de cette conception naturaliste de la musique, sur les travaux de BARTÓK.

13.2.1 La sélection naturelle des idées

En 1976, le biologiste RICHARD DAWKINS proposait une nouvelle approche de l'évolutionnisme darwinien. Dans *Le gène égoïste* et, plus tard, *Le phénotype étendu* (1999), il proposait que l'évolution (la sélection naturelle, la survie du plus apte, etc.) concerne, non les organismes mais leurs constituants plus petits. Baptisés « réplicateurs » (*replicators*), ceux-ci étaient, par exemple, les gènes.

Ma thèse est la suivante. Il est légitime de parler des adaptations comme étant « au bénéfice de » quelque chose mais il vaudrait mieux ne pas voir cette chose comme un organisme individuel. C'est une unité plus petite, que j'appelle le réplicateur actif, et qu'on peut comparer à un germe. Le type le plus important de réplicateur est le gène, le fragment de code génétique. Les réplicateurs ne sont bien sûr pas sélectionnés directement mais par l'intermédiaire de leurs effets phénotypiques [phenotypic effects]. Il est parfois utile de penser ces effets comme étant contenus dans des « véhicules » discrets, comme les organismes individuels, mais au fond cela n'est pas nécessaire. Il vaudrait mieux considérer que le réplicateur a des effets phénotypiques étendus et prendre en compte tous ses effets sur le monde au sens large, pas seulement ceux qui affectent l'organisme individuel auquel il se trouve appartenir.

(...) le renversement de perspective [mental flip] que je souhaite encourager peut être caractérisé de la manière suivante. En observant le vivant, nous commençons par voir un ensemble d'organismes individuels qui interagissent. Nous savons qu'ils contiennent des unités plus petites et aussi qu'ils font partie d'unités composites plus vastes, mais nous concentrons notre regard sur les organismes individuels. Puis soudain, l'image bascule. Les organismes individuels sont encore là, ils n'ont pas bougé mais ils semblent être devenus transparents. Nous voyons à travers eux, jusqu'aux fragments réplicateurs d'ADN, et nous voyons le monde comme une vaste arène dans laquelle ces fragments jouent leurs tournois d'adresse manipulatrice [their tournaments of manipulative skill]. Les gènes manipulent le monde

et lui donnent la forme nécessaire à leur réplication. Il se trouve qu'ils ont « choisi » de faire cela surtout en modelant la matière en gros amas multicellulaires, que nous appelons des organismes. Mais il eut pu en être autrement. Le fait fondamental est que les molécules répliquantes assurent leur survie à travers leurs effets phénotypiques sur le monde. Le fait que ces effets phénotypiques se trouvent être réunis en unités appelés organismes individuels, n'est qu'une conséquence secondaire.

DAWKINS (1999 : 4)^b

Les répliqueurs ne sont pas nécessairement des gènes. DAWKINS en mentionne un autre type, particulièrement important pour le genre humain : les *memes*. Par cette contraction, de « *mimesis* » et de « gène », il entend désigner la forme neuronale d'une unité minimale d'information.

Un meme devrait être vu comme une unité d'information située dans le cerveau (...) Il a une structure définie, matérialisée de la manière dont le cerveau stocke l'information. Si le cerveau stocke l'information comme un pattern de connections synaptiques, un meme devrait en principe être visible au microscope, comme un pattern donné, de connections synaptiques. Si le cerveau stocke l'information de manière « distribuée » (...) le meme ne pourrait pas être localisé sur une lame de microscope, mais je continuerais à considérer qu'il réside, physiquement, dans le cerveau. Cela afin de le distinguer de ses effets phénotypiques, qui sont ses conséquences sur le monde extérieur.

DAWKINS (1999 : 109)^c

Les *memes* ont un mode d'existence différent de celui des gènes (ce ne sont pas des molécules) et utilisent d'autres moyens de réplication. Mais pour le reste, ce sont des répliqueurs, ni plus ni moins « égoïstes » que leurs homologues biologiques.

Plusieurs sociologues, anthropologues, et psychologues engagèrent leurs recherches dans la perspective ouverte par DAWKINS. Connue comme « mémétique » (notamment par le *Journal of Memetics*) ou « épidémiologie des représentations » (SPERBER 1996), ce courant de pensée multiforme a pour point commun de traiter les « idées », « concepts », « représentations » ou « *memes* » comme des entités plus ou moins autonomes des individus qu'elles « habitent ». Sous la plume de D. SPERBER :

Tous les modèles épidémiologiques, quelles que soient leurs différences, ont ceci en commun qu'ils expliquent des macrophénomènes qui se produisent à l'échelle d'une population, comme les épidémies, par l'effet cumulé de microprocessus qui entraînent des événements individuels comme la maladie.

SPERBER (1996 : 9)

Une « épidémiologie des représentations », comme la propose D. SPERBER dans sa *Contagion des idées*, consisterait donc à voir le « macrophénomène » culturel comme un effet cumulé des processus individuels de réplication des idées. Cette démarche est, en principe, empreinte d'une rigueur toute matérialiste. S'y adjoint souvent un souffle visionnaire, résultant tout autant des techniques d'écriture des différents auteurs, que de leurs propositions théoriques⁴.

13.2.2 Qu'est-ce qu'une idée ?

Formulée par DAWKINS (1999 : 109 ; p. 357 ci-dessus), la définition des *memes* est extrêmement claire. On remarquera cependant que pour l'auteur, la raison d'être de cette définition est de « distinguer le *meme* de ses effets phénotypiques, qui sont ses conséquences dans le monde extérieur ». L'état actuel des techniques d'imagerie cérébrale ne permet guère de visualiser les *memes* directement dans le cerveau, et DAWKINS admet qu'elles ne le permettront peut-être jamais. Il n'est donc pas possible (et il ne le sera peut-être jamais) de reconnaître directement un *meme* dans sa configuration biologique matérielle. Nous sommes donc obligés de le repérer à ses « effets phénotypiques », ce qui soulève un problème d'interprétation.

D'après DENNETT (1990), des exemples de *memes* seraient « *les idées de : arche, roue, porter des vêtements, vendetta, triangle rectangle, alphabet, calendrier, l'Odyssée (...), impressionnisme, Greensleeves, (...) déconstructionnisme* »^d. L'auteur essaye de promouvoir l'approche mémétique et c'est sans arrière-pensée critique qu'il construit son énumération. Celle-ci illustre

⁴Voir par exemple DAWKINS (1999 : 4) décrivant son « *mental flip* », ci-dessus p. 356. L'épistémologue A. PICHOT (2000 : 112, 120) a critiqué l'écriture de Dawkins en des termes assez durs : « [Le gène égoïste] est écrit dans un style de camelot bêtifiant (dans le genre : "la génétique et la société expliquées aux petits enfants malins et aux adultes un peu simples"), style sans doute nécessaire pour cacher les incohérences de la théorie, mais qui en rend la lecture assez vite insupportable. (...) les développements théoriques ainsi rédigés ne peuvent guère être pris au sérieux (on peut démontrer n'importe quoi dans ce genre de style). »

pourtant, à elle seule, l'écart entre le matérialisme professé par la mémétique et la fantaisie gouvernant, de fait, la reconnaissance des *memes*⁵. Avant de pouvoir les étudier, il faut deviner quels effets phénotypiques correspondent à des structures neuronales distinctes, et la mémétique se construit ainsi sur un art de l'interprétation (voire de l'imagination).

L'« épidémiologie des représentations » (SPERBER 1996) s'est quant à elle développée dans une apparente indépendance par rapport à la mémétique. SPERBER (2000) a même critiqué l'approche proposée par DAWKINS, jugeant qu'elle ne distinguait pas suffisamment l'imitation du « déclenchement » (*triggering*) de dispositions préexistantes. Il n'utilise donc jamais le terme « *meme* » lui préférant celui de « représentation », parfois remplacé par la simple « idée » (dans le titre de son ouvrage de 1996 par exemple).

Pour être différente, cette notion n'échappe pourtant pas au problème décrit à l'instant. En fait, la définition de la « représentation », par SPERBER, suit de près celle du *meme*, par DAWKINS :

Les représentations mentales sont des états cérébraux décrits en termes fonctionnels, et ce sont les interactions matérielles entre cerveaux et environnements qui expliquent la distribution de ces représentations.

SPERBER (1996 : 41)

On notera que, contrairement à DAWKINS, SPERBER abandonne d'emblée la distinction entre configuration neuronale et « effet phénotypique ». Les états cérébraux sont décrits « en termes fonctionnels », c'est à dire par leurs effets perceptibles. Reconnaître une représentation d'une autre n'en est pas plus aisé pour autant.

L'auteur relève bien cette difficulté mais semble la traiter comme un fait normal : si les virus répliquent plus souvent qu'ils ne mutent, les idées, elles, mutent plus souvent qu'elles ne répliquent. Il faudra donc, tout simplement, étudier leurs mutations.

La réplication ou la reproduction stricto sensu d'une représentation, si tant est qu'elle se produise jamais, est une exception.

⁵Le *Journal of Memetics*, qu'on pourra feuilleter à l'adresse <http://www.jom-emit.org/> (juin 2006), fournit de nombreux autres exemples de cet écart. C'est peut-être ce problème méthodologique — que peu d'auteurs abordent pourtant comme un problème — qui favorisa la multiplication des définitions du *meme*. ROSE (1998), lui-même méméticien, en recense quelques-unes et déplore leur multitude.

Dans ces conditions, l'épidémiologie des représentations est d'abord et avant tout une étude de leurs transformations. Elle considère la reproduction d'une représentation comme un cas limite de transformation zéro.

(*ibid.* 1996 : 82)

Mais pour pouvoir appliquer un tel projet, il faudrait disposer d'un moyen de reconnaître une idée à travers ses transformations. Or SPERBER ne donne, à ce sujet, pas plus d'indications que les méméticiens.

À première vue, la circulation des mélodies moldaves, couplée à la notion de *ciorănie* (dans ses dimensions de vol intelligent et de ruse captivante) incitent à une étude de type épidémiologique⁶. Chaque trouvaille mélodique serait une « idée », un « *mime* » ou une « représentation », et on pourrait étudier la manière dont sa forme la rend ou non plus apte à perdurer et à se propager. Mais comment saisir, en pratique, les transformations de ces « virus musicaux », alors qu'il n'est même pas possible de dénombrer les mélodies que connaît un musicien (ni ses trouvailles mélodiques, ni ses *ciorăni*, ni ses *șmecherii*...)? Même un cas en apparence clair — Didic qui affirme reprendre la *bătută* de Tâgâdă pour en faire une *sârbă* (ex. 3) — s'avère en fait impossible à analyser : la *sârbă* de Tărăță, enregistrée six mois après celle de Didic (mais vraisemblablement sans que Tărăță ait entendu Didic entre temps), réduit à néant toutes les spéculations bâties auparavant.

Le problème soulevé par ces théories — plus, malheureusement, que par les auteurs qui les défendent — provient de la nature des idées, dont la matérialité est, en pratique, bien différente de celle des gènes ou des virus. Au sein du génome, chacun des gènes se laisse identifier par la chaîne de nucléotides qui le caractérise ; chacun des virus biologiques, par leur ADN ou leur ARN ; chacun des virus informatiques par une suite d'instructions ; mais à ce jour, ni la « mémétique » ni l'« épidémiologie des représentations » n'ont proposé un moyen opérationnel de distinction entre une idée et une autre. Il faudrait pour cela parvenir à décrire ces idées autrement que par leur phénotype c'est à dire, comme le souhaitait DAWKINS (1999), en tant que structures de connexions neuronales. Or lui-même reconnaît que ce ne sera peut-être jamais possible. En attendant un hypothétique résultat des

⁶Les méméticiens citent souvent les idées musicales parmi les *memes* (par exemple DAWKINS 1999 : 110 ; DENNETT 2001). À l'occasion, ils s'appuient pour cela sur des recherches ethnomusicologiques (ainsi FOG 1997, sur celles de LOMAX 1968).

neurosciences dans ce domaine, le simple fait qu'on puisse raisonnablement supposer que les idées sont matérialisées dans les cerveaux, ne permet pas, à lui seul, l'étude matérialiste de leur diffusion.

Il nous semble donc impossible de comprendre la production et la diffusion de la musique moldave dans une perspective de cette sorte. Cependant, la théorie de DARWIN présente aussi un autre volet, moins célèbre que la sélection naturelle : la sélection « artificielle ». Cette dernière pourrait offrir une perspective intéressante pour comprendre la manière dont les musiciens entretiennent leur bazar-brocante musical.

13.3 Éleveurs de musique

13.3.1 Darwin et la sélection artificielle

Pour introduire et expliquer le concept de « sélection naturelle », CHARLES DARWIN emploie, dans son *Origine des espèces*, plusieurs analogies. L'une d'entre elles est la « sélection artificielle »⁷, par laquelle il ouvre son argument et à laquelle nous nous arrêterons. Le principe de la sélection naturelle est bien connu et peut être formulé, de façon schématique, en trois propositions :

1. en se reproduisant, les organismes vivants varient ;
2. dans un milieu donné, certains de ces êtres variés s'avèrent plus aptes à la survie et à la reproduction que les autres.
3. c'est ainsi qu'apparaissent et se perpétuent, par sélection, les espèces, races et variétés des règnes animal et végétal.

La sélection « artificielle » s'exerce sur la même variabilité de départ, mais elle est, cette fois, l'œuvre de l'homme. Ce dernier choisit, au sein des espèces de plantes et d'animaux qu'il domestique, les individus qui lui paraissent les plus intéressants. Les raisons de ces choix (ou de cet intérêt) peuvent être multiples et différer d'une culture à l'autre. Ces adaptations guidées par l'homme peuvent surgir de manière plus rapide que celles de la sélection naturelle. Elles ne présentent pas nécessairement d'autres avantages pour l'organisme concerné, que celui d'amener les hommes à le sélectionner.

⁷Pour une étude de cette analogie et des raisons de son emploi, voir PATRICK TORT article « Sélection artificielle » dans P. TORT (1996). DARWIN lui-même ne parle pas de sélection « artificielle » mais de « *variation under domestication* », « *unconscious selection* » (qui en est un cas particulier) ou de « *Selection* » tout court (avec un S majuscule).

*Un des caractères les plus remarquables de nos races domestiques, c'est que nous voyons chez elles des adaptations qui ne contribuent en rien au bien-être de l'animal ou de la plante, mais simplement à l'avantage ou au caprice de l'homme. Certaines variations utiles à l'homme se sont probablement produites soudainement, d'autres par degrés ; quelques naturalistes, par exemple, croient que le Chardon à foulon armé de crochets, que ne peut remplacer aucune machine, est tout simplement une variété du *Dipsacus sauvage* ; or, cette transformation peut s'être manifestée dans un seul semis. Il en a été probablement ainsi pour le chien Tournebroke ; on sait, tout au moins, que le mouton Ancon a surgi d'une manière subite. Mais il faut, si l'on compare le cheval de trait et le cheval de course, le dromadaire et le chameau, les diverses races de moutons adaptées soit aux plaines cultivées, soit aux pâturages des montagnes, et dont la laine, suivant la race, est appropriée tantôt à un usage, tantôt à un autre ; si l'on compare les différentes races de chiens, dont chacune est utile à l'homme à des points de vue divers ; si l'on compare le coq de combat, si enclin à la bataille, avec d'autres races si pacifiques, avec les pondeuses perpétuelles qui ne demandent jamais à couver, et avec le coq Bantam, si petit et si élégant ; si l'on considère, enfin, cette légion de plantes agricoles et culinaires, les arbres qui encombrant nos vergers, les fleurs qui ornent nos jardins, les unes si utiles à l'homme en différentes saisons et pour tant d'usages divers, ou seulement si agréables à ses yeux, il faut chercher, je crois, quelque chose de plus qu'un simple effet de variabilité. Nous ne pouvons supposer, en effet, que toutes ces races ont été soudainement produites avec toute la perfection et toute l'utilité qu'elles ont aujourd'hui ; nous savons même, dans bien des cas, qu'il n'en a pas été ainsi. Le pouvoir de sélection, d'accumulation, que possède l'homme, est la clef de ce problème ; la nature fournit les variations successives, l'homme les accumule dans certaines directions qui lui sont utiles.*

DARWIN (1979 : 39)^e

On remarquera que la phrase initiale, tout comme le contenu de la dernière énumération, suggèrent que la sélection artificielle peut être guidée par

des considérations utilitaristes mais aussi par la fantaisie (si tant est qu'on doive distinguer celle-ci de celles-là). Dans le processus décrit par DARWIN, l'important est que des choix soient faits, quelles qu'en soient les raisons.

Elle se distingue en cela des théories épidémiologiques ou mémétiques qui, prenant modèle sur la sélection « naturelle », éliminent la possibilité d'un libre-arbitre. La propagation des « idées contagieuses » et des *memes* s'explique par leurs caractéristiques propres, et non par les choix délibérés de ceux et celles qui les portent (ou alors, ces choix sont eux-mêmes conditionnés par d'autres *memes* et idées, fondamentalement autonomes). La force de ces théories est de dépasser les barrières de l'organisme (pour la biologie) ou de l'individu (pour les sciences sociales). Mais pour le sujet qui nous intéresse, c'est une limite majeure : les notions comme la « ruse » ou la « malice » (*ciorănie*) / (*şmecherie*) désignent un type d'interaction, entre un individu — en pleine possession de sa volonté — et le monde, constitué d'autres individus ou d'objets tels les mélodies.

Cette qualité d'agent, d'initiateur de chaînes causales (GELL 1998 : 16), peut être vue elle-même comme une « représentation virale » ou un *meme* (en fait, n'importe quelle idée peut l'être). Mais il nous faut l'accepter en « règle du jeu ». Car ce qui nous intéresse est bien ce « jeu » induit par la possibilité d'une intelligence déviante mais efficace. Pour saisir les rapports possibles entre les agents et leur environnement, la domestication ou « sélection artificielle » offre un modèle plus pertinent que la sélection naturelle⁸.

13.3.2 Une perspective dynamique

L'une des questions que peut éclairer une analogie avec la sélection artificielle, est celle de l'origine ou du « modèle » des faits étudiés.

Mais, en fait, tout comme pour un dialecte, il est difficile de soutenir qu'une race a vraiment une origine distincte. Un homme conserve et fait reproduire un individu qui présente quelque légère déviation de conformation ; ou bien il apporte plus de soins qu'on ne le fait d'ordinaire pour apparier ensemble ses plus beaux sujets ; ce faisant, il les améliore, et ces animaux perfectionnés

⁸Cette idée est également avancée par GELL (1988), dans une perspective légèrement différente de la nôtre. Il propose de voir, au fondement de la reproduction sociale (de la perpétuation, de génération en génération, de certaines valeurs, modes d'organisation, etc.) une technique de domestication de l'homme par l'homme.

se répandent lentement dans le voisinage. Ils n'ont pas encore un nom particulier ; peu appréciés, leur histoire est négligée. Mais, si l'on continue à suivre ce procédé lent et graduel, et que, par conséquent, ces animaux s'améliorent de plus en plus, ils se répandent davantage, et on finit par les reconnaître pour une race distincte ayant quelque valeur ; ils reçoivent alors un nom, probablement d'abord un nom provincial.

(*ibid.* : 45)^f

La sélection artificielle offre un modèle pour penser l'ordre et la variation musicaux, en reléguant d'emblée en position périphérique les notions de « structure », « système », « unité », ou « catégorie ». Cela est essentiellement dû au fait qu'elle n'est pas de type synchronique (contrairement aux modèles d'inspiration structuraliste). L'objet d'étude n'est pas censé être un « état » mais, d'emblé, un ordre dynamique.

Il y a bien, dans le règne animal comme végétal, des variations corrélées. Par exemple, les chats mâles entièrement blancs et aux yeux bleus sont généralement sourds (*ibid.* : 25). Les éleveurs peuvent connaître ces corrélations et les utiliser dans leurs choix. Mais les naturalistes n'infèrent pas, de ces données statistiques, l'existence d'un système. Il ne s'agit pas, en l'occurrence, de saisir le lien anatomique entre couleur des yeux, du pelage et capacités auditives. On cherche plutôt à comprendre comment ces caractéristiques favorisent ou non la survie et la reproduction des individus.

Si on acceptait de se placer dans cette perspective, on supposerait que la situation des *lăutari* par rapport à la musique est à peu près comparable à celle des agriculteurs ou éleveurs par rapport aux règnes animal et végétal. Ils doivent y sélectionner des individus « intéressants » (au sens large exposé précédemment) pour les perpétuer et, si possible, les améliorer. Ces individus seraient des « bouts », des enchaînements de « bouts » (jusqu'aux mélodies, voire aux suites), des « trucs », « astuces », « ruses » ou « malices » . . .

Les données dont nous disposons, en particulier celles sur l'apprentissage et la variation (voir chap. 12), paraissent compatibles avec ce modèle. Nous avons vu comment, sur une intention imitative globale (reproduire telle mélodie) se greffent des hasards, largement imprévisibles. Face à ces « mutations », le musicien est en position, non de spectateur mais d'éleveur ou de dompteur. Un certain nombre de gestes musicaux sont produits en dehors de l'attention consciente et dévient, parfois, de ceux qu'on connaissait jus-

qu'alors. Le musicien peut alors tenter de les écarter (comme des « erreurs ») ou de les reproduire (comme des « trouvailles », *ciorăni* ou *șmecherii* nouvelles). Tout comme les choix des éleveurs, ce type de sélection aboutit à une spéciation insensible des mélodies.

13.3.3 La spéciation musicale

Traiter les mélodies comme des êtres « vivants » est une idée déjà ancienne en ethnomusicologie. On se souvient de Bartók (passionné par ailleurs d'entomologie), qui les collectait pour leur beauté — comparable, selon lui, à celle des « fleurs sauvages » — et pour le « folklore comparé », qui n'était selon lui rien d'autre qu'une « science de la nature ». Deux dizaines d'années plus tard L. VARGYAS introduisait, de façon allusive, la sélection comme modèle explicatif du changement musical dans le village hongrois Aj.

Durant l'érosion, la disparition progressive d'un style, les pièces vivantes furent sauvées ; quand on n'en créait plus beaucoup de nouvelles, quand l'ensemble sombrait dans l'oubli, seuls les sommets les plus élevés — les pièces ayant le plus de succès — restaient à la surface. Durant le fleurissement d'un style, il y a beaucoup de gâchis, beaucoup de tentatives éphémères assemblées à partir des éléments du style. Le style en génère constamment de nouveaux, dont pourront émerger, à leur tour, des pièces plus mûres et policées, qui seront choisies et préservées, dans un incessant processus de sélection.

L. VARGYAS (1940[1999 : 103])^g

Cette évolution n'est pas unilinéaire et ne tend pas vers un « progrès » général. VARGYAS explique cependant ainsi l'impression selon laquelle les airs anciens sont « plus réussis » que les nouveaux : des variantes d'antan, seules les plus « parfaites » (au regard des critères locaux) ont été préservées. Il remarque aussi que la variation est un corollaire inévitable de l'apprentissage, surtout lorsqu'on « attrape » un air à la première écoute. On mémorise alors une trame, qu'on remplit par la suite du mieux qu'on le peut. Souvent, ses interlocuteurs lui expliquaient que c'était leur « remplissage » qui était le bon (*ibid.* 112). L'auteur note, enfin, que la variation n'est jamais entièrement aléatoire, car « elle se modèle toujours sur des exemples gardés en mémoire »^h (*ibid.*). Elle n'est pas toujours involontaire non plus, puisque

certaines « personnalités » musicales plus fortes que les autres parviennent à la diriger et influencent parfois les autres chanteurs.

À partir de la multitude de variantes accidentelles et sans fantaisie [uninventive], ces personnalités peuvent produire des formes viables, en leur donnant une tournure appropriée avec simplement quelques ajustements mineurs ; en perpétuel changement, les chansons prennent, à travers eux, une forme artistique, les plus fines d'entre elles exprimant leur vie émotionnelle la plus riche et la plus profonde : ce sont eux, les artistes de la culture populaire.

(*ibid.* 145)ⁱ

Il n'est donc possible de considérer les mélodies comme des formes relativement fixes que sur des périodes de temps assez courtes (mesurables en mois) ou alors, en ne considérant qu'un seul musicien.

*En dépit de toutes les fluctuations et déviations, une forme bien définie de chaque chanson vit [lives] dans l'esprit de l'individu. Cette forme n'est pas intangible, elle tolère des changements mineurs dans certaines limites. Cette limite peut être plus restreinte chez l'un et plus large chez l'autre mais chacun l'a. La chanson peut changer lorsqu'elle est transmise. L'apprentissage impromptu [extemporized learning], la mémoire défaillante et de nombreuses autres circonstances peuvent l'altérer. À l'échelle de l'ensemble de la communauté, la vie d'une chanson est alors un processus de changement et de transformation ininterrompu. L'envie de chanter ensemble dans les veillées⁹ sort certaines chansons de ce changement perpétuel et leur donne une forme stable pour quelque temps. La forme d'une chanson apprise lors d'une veillée sera préservée par l'usage collectif. Quand la structure disparaît — quand le groupe des veillées se sépare [à la fin de la saison de filage] — le chant collectif s'arrête et les chansons retombent dans le changement.**

[NOTE * :] *Ou dans le changement potentiel.*

(*ibid.* : 117)^j

⁹Les chants étudiés par l'auteur sont notamment chantés lors des veillées où les jeunes filles (et par extension, les jeunes hommes) se rassemblent pour filer la laine. Le même groupe se retrouve de soir en soir chez les un ou les autres pendant la saison de filage.

Conçu pour expliquer les mécanismes du changement musical dans le village hongrois de Aj, le modèle de Vargyas s'avère globalement cohérent avec ce que nous savons de l'apprentissage et de la performance à Zece Prăjini. Résumons-en les principales caractéristiques communes :

- Le répertoire est soumis à des effets de mode.
- Les mélodies admettent plusieurs variantes ou variations.
- Il est possible de jouer/chanter la même mélodie à plusieurs.
- Les variantes sont plus différenciées d'un musicien à l'autre que d'une exécution à l'autre. (Il y a au moins autant de variantes que d'individus mais moins de variantes que de performances.)
- Les performances d'un musicien ont normalement plus d'affinité entre elles qu'avec celles d'un autre musicien. Il est possible de reconnaître des styles individuels.
- L'apprentissage est autodidacte et vise à l'efficacité (pouvoir jouer/chanter avec et pour les autres), plutôt qu'à la correction (jouer/chanter d'une manière déterminée). Il ne s'appuie pas sur une méthode ou un parcours prédéfini, et n'est pas non plus dirigé par un maître.

Aucune règle ne semble entraver a priori ce jeu d'hybridations musicales, même si la durée de vie de certains rejets n'excède pas quelques secondes. Dans cette perspective, une mélodie répandue n'est rien d'autre qu'une variante qui « réussit » et une erreur, une variante qui « échoue ». Entre les deux, tous les intermédiaires sont possibles.

Notes

^aJe retraduis à partir de l'édition roumaine (BARTÓK 1956).

^bThe thesis that I shall support is this. It is legitimate to speak of adaptations as being "for the benefit of" something, but that something is best not seen as the individual organism. It is a smaller unit, which I call the active, germ-like replicator. The most important kind of replicator is the "gene" or small genetic fragment. Replicators are not, of course, selected directly but by proxy; they are judged by their phenotypic effects. Although for some purposes it is convenient to think of these phenotypic effects as being packaged together in discrete "vehicles" such as individual organisms, this is not fundamentally necessary. Rather, the replicator should be thought of as having extended phenotypic effects, consisting of all its effects on the world at large, not just its effects on the individual body in which it happens to be sitting.

(...) the mental flip that I want to encourage can be characterized as follows. We look at life and begin by seeing a collection of interacting individual organisms. We know that they contain smaller units, and we know that they are, in turn, parts of larger composite units, but we fix our gaze on the whole organisms. Then suddenly the image flips. The individual bodies are still there; they have not moved, but they seem to have gone transparent. We see through them to the replicating fragments of DNA within, and we see the wider world as an arena in which these genetic fragments play out their tournaments of manipulative skill. Genes manipulate the world and shape it to assist their replication. It happens that they have 'chosen' to do so largely by moulding matter into large multicellular chunks which we call organisms, but this might not have been so. Fundamentally, what is going on is that replicating molecules ensure their survival by means of phenotypic effects on the world. It is only incidentally true that those phenotypic effects happen to be packaged up into units called individual organisms.

^cA meme should be regarded as a unit of information residing in a brain (...). It has a definite structure, realized in whatever physical medium the brain uses for storing information. If the brain stores information as a pattern of synaptic connections, a meme should in principle be visible under a microscope as a definite pattern of synaptic structure. If the brain stores information in 'distributed' form (...), the meme would not be localizable on a microscope slide, but still I would want to regard it as physically residing in the brain. This is to distinguish it from its phenotypic effect, which are its consequences in the outside world.

^dthe ideas of : arch, wheel, wearing clothes, vendetta, right triangle, alphabet, calendar, the Odyssey (...) impressionism, Greensleeves (...) deconstructionism

^eOne of the most remarkable features in our domesticated races is that we see in them adaptation, not indeed to the animal's or plant's own good, but to man's use or fancy. Some variations useful to him have probably arisen suddenly, or by one step; many botanists, for instance, believe that the fuller's teasel, with its hooks, which can not be rivalled by any mechanical contrivance, is only a variety of the wild *Dipsacus*; and this amount of change may have suddenly arisen in a seedling. So it has probably been with the turnspit dog; and this is known to have been the case with the ancon sheep. But when we compare the dray-horse and race-horse, the dromedary and camel, the various breeds of sheep fitted either for cultivated land or mountain pasture, with the wool of

one breed good for one purpose, and that of another breed for another purpose ; when we compare the many breeds of dogs, each good for man in different ways ; when we compare the game-cock, so pertinacious in battle, with other breeds so little quarrelsome, with "everlasting layers" which never desire to sit, and with the bantam so small and elegant ; when we compare the host of agricultural, culinary, orchard, and flower-garden races of plants, most useful to man at different seasons and for different purposes, or so beautiful in his eyes, we must, I think, look further than to mere variability. We can not suppose that all the breeds were suddenly produced as perfect and as useful as we now see them ; indeed, in many cases, we know that this has not been their history. The key is man's power of accumulative selection : nature gives successive variations ; man adds them up in certain directions useful to him.

Ma traduction suit celle, collective, de [http ://fr.wikisource.org/](http://fr.wikisource.org/).

^fThese views appear to explain what has sometimes been noticed — namely, that we know hardly anything about the origin or history of any of our domestic breeds. But, in fact, a breed, like a dialect of a language, can hardly be said to have a distinct origin. A man preserves and breeds from an individual with some slight deviation of structure, or takes more care than usual in matching his best animals, and thus improves them, and the improved animals slowly spread in the immediate neighbourhood. But they will as yet hardly have a distinct name, and from being only slightly valued, their history will have been disregarded. When further improved by the same slow and gradual process, they will spread more wildly, and will be recognised as something distinct and valuable, and will then probably first receive a provincial name.

^gDuring the erosion, the slow demise of this style, the living pieces were saved ; when not many new ones were created, when the whole was sinking into oblivion and only the highest peaks — the most successful pieces — remained salient. During the flowering of a style, there is a lot of waste, there are many fleeting attempts pieced together from the elements of this style, the style constantly generating new ones from which more mature and polished pieces may emerge which, in turn, become picked out and preserved by incessant selection.

^hVariation always takes place modelled on examples in the memory.

ⁱThese personalities may produce from the multitude of accidental, uninventive variants viable forms with an appropriate turn, a little adjustment ; the constantly changing songs take artistic shape through them, their finest songs which express their more profound and richer emotional life : they are the artists of folk culture.

^jDespite all fluctuation and deviation, a definite form of each song lives in the individual's mind. This form is not untouchable, it tolerates minor changes within a certain limit. This limit may be narrower in one person and broader in another, but everyone has it. The song may change when it is passed on. Extemporized learning, failing memory and many other circumstances may alter it. In view of the large community, then, the life of a song is an incessant process of change and transformation. From this permanent change, the compulsion to sing collectively in the spinning-room gives a constant form to a song for some time. The form of a song they learnt first in the spinning-room will be preserved by joint use. When the structure is removed—the spinning-room disbands—collective singing stops and the songs fall back into a changeable state*

[NOTE * :] Or potential changeability

Chapitre 14

Le sixième sens

14.1 Une cohésion miraculeuse

À Zece Prăjini, on joue, nous l'avons vu, sans partitions. Par ailleurs, il n'y a que peu ou pas de « répétitions » : de séances de jeu autorisant l'essai, l'erreur, l'arrêt ou les commentaires. Plus les musiciens jouent ensemble, plus leur jeu collectif s'améliore. Mais la plupart du temps, ces performances sont achetées, et les commanditaires ne doivent alors sentir ni faiblesses ni tâtonnements.

À elle seule, l'harmonie d'une fanfare repose sur quatre musiciens (parfois trois, parfois cinq). Chacun y a un rôle différent : les deux *başi* jouent ensemble mais à l'octave (ce qui implique des doigtés différents), les deux *baritoni* leur répondent sur le contre-temps, à la tierce, quarte ou quinte l'un de l'autre. L'ensemble de ce compartiment harmonique doit être stable,



FIG. 14.1 – Position de jeu courante des fanfares.

coordonné, et suivre la mélodie. Dans la position normale de jeu (fig. 14.1), chacun des harmonistes voit uniquement le dos des autres et la communication visuelle est quasiment impossible.



FIG. 14.2 – Position de jeu courante des *orchestre*.

La même contrainte vaut pour le jeu en *orchestră*. Cette fois, le jeu mélodique ne repose plus que sur un ou deux *solisti* 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 *solisti* se placent face au public et tournent le dos aux *clapiști* (fig. 14.2)¹. Dans ces conditions, que ce soit en *orchestră* ou en fanfare, les musiciens ne peuvent guère communiquer 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.

Ce chapitre tente de décrire la manière dont les *lăutari* interprètent des indices musicaux, laissés par leurs collègues, pour parvenir à un jeu collectif « coagulé » (*închegat*). Nous verrons que ces indices sont des variations facultatives, inscrites souvent dans le détail de la ligne mélodique. Cela nous amènera à reprendre, dans une seconde partie, une question déjà abordée dans les chapitres précédents : quelle est le rapport entre ces détails et les contours généraux des formes musicales ? Je tenterai d'évaluer, à cet effet, la pertinence de la notion d'ornement.

14.1.1 Des trois manières d'étaler une fanfare

Les connaisseurs de fanfare concentrent leur écoute et leurs commentaires sur les *bași* et les *baritoni* (le gros de l'*armonia* ; la grosse caisse, qui en fait théoriquement partie elle aussi, les intéresse moins). Lorsqu'ils enregistrent ou filment des performances dans une fête, ces connaisseurs se

¹Cette position de jeu n'a probablement pas été choisie pour son intérêt musical. Elle paraît plutôt imiter celle des ensembles folkloriques ou des *taraf* télévisés. Le nom même d'« *orchestră* » semble d'ailleurs confirmer cette influence.



(a) Harmonie en relief (plutôt pour le « grand public »)



(b) Mélodie en relief (plutôt pour les « connaisseurs »)

FIG. 14.3 – Deux mixages différents de la fanfare (à partir de fig. 14.1).

placent en général du côté du compartiment harmonique, quitte à ce que leur enregistrement ne reflète au final que vaguement la mélodie. Pour les non-connaisseurs, le rapport est exactement inverse : la mélodie est l'élément premier, que l'harmonie ne fait que rehausser.

Pour ce « grand public », les producteurs de disques et cassettes du marché local tendent à placer trompettes et clarinettes aux extrêmes du panoramique (donc au premier plan de l'écoute), laissant les tubas aux centre (donc à l'arrière-plan). Ces enregistrements manifestent ainsi la disposition acoustique idéale pour les non-connaisseurs : une *melodie* qui éclate, soutenue (mais de loin) par la grille rythmique et harmonique de référence (cf. fig 14.3(a)).

Lorsque les musiciens enregistrent, ils essayent plus d'une fois de convaincre l'ingénieur du son de procéder autrement. Il faudrait, selon eux, placer les *bași* aux extrêmes du panoramique (le *fa* d'un côté, le *si b* de l'autre), et les *baritoni* immédiatement à côté, laissant la mélodie au centre (fig 14.3(b)). Ainsi située, l'harmonie s'entend plus et semble « envelopper » les autres instruments. L'exemple 15 comporte un tel mixage particulièrement « réussi »².

²Costică se vantait d'ailleurs de l'avoir « fait lui-même ». Il exagère sans doute puisque Doru Ciobanu, patron du studio d'enregistrement, paraît trop soucieux de l'intégrité de son matériel sophistiqué pour le laisser manipuler par Costică. Il est en revanche possible

On le comparera à l'ex. 14, qui est destiné au grand public.

Les négociations pour l'un ou l'autre des modèles de mixage peuvent être plus ou moins âpres. Le plus souvent, les producteurs tentent de faire des disques agréables aux oreilles du « grand public ». Les musiciens peuvent avoir le même objectif mais comme ils ne sont que faiblement rémunérés pour ces enregistrements (parfois, ils ne le sont même pas du tout), ils peuvent également estimer que le résultat devrait, au moins, leur plaire, impressionner leurs concurrents, etc. Dans ce cas, c'est un mixage « pour connaisseurs » qu'ils tenteront d'obtenir. Les producteurs eux-mêmes peuvent avoir intérêt à produire des disques pour cette catégorie de mélomanes avisés, peu nombreux mais prêts à bien payer pour la (bonne) musique. . . En fin de compte, dans la région, les disques et cassettes de fanfare oscillent entre ces deux tendances.

On remarquera toutefois qu'aucun enregistrement commercial ne reprend la disposition « naturelle » des fanfares : celle que les musiciens adoptent, presque toujours, lorsqu'ils jouent dans une fête (et qu'on pourra écouter sur l'ex. 20). Ils se placent alors en arc de cercle, l'*armonia* d'un côté et la *melodia* de l'autre. Plus précisément, de gauche à droite : les *başı*, les *baritoni*, les trompettes puis les clarinettes ; la grosse-caisse peut quant à elle jouer soit à gauche des *başı* soit devant l'ensemble, au centre de l'arc de cercle. Le son résultant normalement d'une telle disposition peut être écouté sur l'ex. 20³. Même lorsqu'ils enregistrent en studio, les musiciens se placent généralement ainsi. Ce n'est qu'ensuite, lors du mixage, qu'ils « déplacent » les instruments dans le panoramique, posant l'*armonia* au centre et la *melodia* sur les pourtours, ou l'inverse.

Il est en fait difficile pour une fanfare de jouer autrement. Pour que *başı* et *baritoni* assurent le bon « balancement » (*balans*) ils doivent s'entendre parfaitement et se placent, donc, côte à côte. L'*armonia* doit également être entendue avec précision par la *melodia*. Or les tubas sont des instruments directionnels : leur son est projeté dans la direction de leurs pavillons et

que ce dernier ait assisté au mixage, ait réussi à y imposer son point de vue et estime que, globalement, le placement et l'équilibre acoustique des instruments reflète son idéal esthétique.

³Cette position en arc de cercle peut être assouplie si

- la fanfare joue dans un espace couvert (comme la tente d'un mariage) car dans ce cas, le « plafond » les murs renvoient, de toute façon, une partie du son ;
- la fanfare se déplace (dans ce cas l'*armonia* est derrière et la *melodia* devant).

ne rayonne pas de tous les côtés (comme celui des clarinettes, qui rayonne également par les trous de jeu)⁴. Une fois les instruments harmoniques placés côte à côte et, dans le prolongement de leurs pavillons, les instruments mélodiques, la position de jeu des fanfares est quasiment décrite. Le recourbement en arc de cercle permet simplement une meilleure écoute réciproque, ainsi qu'un semblant de communication visuelle entre les musiciens.

Tandis que le mixage des enregistrements commerciaux reflète, peut-on croire, des dispositions « idéales » des instrumentistes, leur disposition spatiale réelle s'avère fortement influencée par des contraintes acoustiques. Faute de s'entendre correctement, ils ne peuvent se coordonner les uns aux autres. Il n'en serait pas nécessairement ainsi si la connaissance commune de la mélodie à jouer, ou les « regards » (et autres indices visuels) étaient des indices fiables. Les musiciens pourraient alors se disposer autrement et placer, par exemple, un *bas* et un *bariton* à chaque extrémité de leur arc de cercle, là où ils aiment les entendre. Ce la ne poserait vraisemblablement aucun problème si, de part et d'autre, les *bași* et le *baritoni* pouvaient prévoir à l'identique ce qu'ils allaient jouer (les deux *bași* devant jouer à l'octave, les deux *baritoni* à la quinte ou à la tierce). Mais ils ne le peuvent pas, ce qui indique qui indique « chaîne décisionnelle » sensiblement plus hiérarchisée.

14.1.2 La ruse prévoyante

Les connaisseurs prêtent attention à la cohésion du jeu d'ensemble. On aime qu'il soit « arrangé » (*aranjat*) et « coagulé » (*închegat*). Les instruments mélodiques peuvent se permettre une part d'hétérophonie mais le rapport entre mélodie et harmonie doit être aussi serré que possible. Telle fanfare est louée pour sa « précision d'horloge » (*merge ca ceasul*), tel *claprist* critiqué parce qu'il « s'en va dans les champs » (*a luat-o pe tarla* ; sous-entendu : il s'écarte du « chemin » de la mélodie) ou encore parce qu'il « reste en arrière » (*rămâne în spate*). Sentir que les instrumentistes se suivent les uns les autres (s'accordent mais avec un léger décalage temporel) est déjà une perte de qualité : idéalement, ils doivent « marcher comme un seul homme » (*să meargă ca un singur om*). Faute de cela, le jeu des musi-

⁴C'est également le cas des trompettes mais les trompettistes orientent facilement leur instrument dans la direction voulue. Les *bași* sont en revanche gros, lourds, dotés d'un grand pavillon qui dépasse, et les musiciens qui les portent évitent de pivoter sur eux-mêmes (un accident est vite arrivé).

ciens devient plus fatigant, et pour les auditeurs, la danse est compromise, surtout en cas d'imprécision de la section harmonique (son rôle étant en fait tout autant rythmique que proprement harmonique).

Pourtant, contrairement à ce que pourraient laisser croire « marcher comme un seul homme » et les autres expressions similaires, la fantaisie individuelle ne contrevient pas nécessairement à cette esthétique de la synchronisation. Simplement, les écarts ne doivent apparaître ni « après » ni « pendant » l'exécution collective mais, en quelque sorte, « avant » cette dernière. En pratique, la fantaisie ne doit s'exercer ni en conclusions ni en paraphrases mais en introductions, préparations et anticipations. Nous en présenterons bientôt quelques exemples.

Les musiciens décrivent une capacité de prévision comparable à un sixième sens. C'est ce sixième sens que Nelu associe spontanément au terme « *ciorănie* »

VICTOR : *C'est quoi, pour toi, ciorănia ?*

NELU : *Ciorania... Un exemple de ciorănie : je joue avec Tractor et je le sens, je le connais bien, je vois quand il est fatigué, quand il joue une mélodie, je sais à peu près par où il va continuer... C'est ça, ciorănie. Bon, ça a plusieurs sens.*

NELU (saxophoniste et ami de Tractor, trompettiste)^a.

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

Tu sais comment c'est avec les répétitions, Victor ? 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 pour cent, 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 du 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* dans la fanfare Ciocârlia)^b

La musique serait donc pour l'essentiel — à « 80–90 pour cent » estime Pânca — affaire de déduction. Pour jouer à plusieurs, comportements passés et présents doivent être combinés en une équation complexe, dont le résultat est la présomption des comportements à venir. Mais peut-être la complexité de ce calcul est-elle telle qu'il en devient merveilleusement simple ? Dans les termes de Pânca, c'est aussi bien une opération intellectuelle (une « déduction ») qu'un « sens » (*simț*), un « regard » (*privire*).

On parle aussi de « lire » quelqu'un (*a-l citi*) : non pas « deviner » (*aghici*) ce qu'il pense mais l'ouvrir comme un livre et y lire, noir sur blanc, ses intentions, secrets, ruses 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. L'intelligence qui devine est probablement la même que celle qui trompe. Toutes deux emploient, en tout cas, les mêmes moyens.

En musique, deviner ce que les autres joueront (et y répondre avec aisance) repose sur la même *ciorănie* que la maîtrise virtuose du jeu instrumental. S'il faut de la *ciorănie* pour jouer ensemble, c'est parce qu'on joue moins selon des règles que selon des personnes. 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. La « légèreté » mentale permet de se déplacer rapidement et avec aisance dans un champ musical qui est à la fois comportement et structure, mélodie, performance et personnalité.

14.1.3 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 mélodies). 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, l'harmonie doit s'adapter à la mélodie (jamais l'inverse⁵). 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 cependant, elle est compensée par un ensemble de connivences et de politesses entre celui qui mène et ceux qui suivent.

Articuler

Le fait que le parcours harmonique d'une fanfare soit généralement calqué sur des « patrons » plus ou moins prévisibles ne suffit pas à assurer un jeu « coagulé » (*închegat*). 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 avec autres.

26

La mélodie proposée en exemple (ex. 26, fig. 14.4) est une *horă* « à écouter » (*de ascultare*). Nous n'en écouterons cependant que la première partie. Elle fût 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.

⁵La mélodie doit en fait respecter certains principes de modulation mais elle n'est pas astreinte par ce que jouent les instruments harmoniques.

The musical score is written for three voices: *ifon* (treble clef), *bari-toni* (bass clef), and *bas fa* (bass clef). The time signature is 3/4. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into five systems, each with a measure number and a key signature indicator (MI b, LA b, SI b, MI b). Orange boxes highlight specific passages in the *ifon* and *bas fa* parts, indicating harmonic paths and articulations. A red circle highlights a specific passage in the *bari-toni* part.

System 1 (Measures 1-3): *ifon* part has orange boxes around measures 1-2 and 3. *bari-toni* part has orange boxes around measures 1-2 and 3. *bas fa* part has orange boxes around measures 1-2 and 3.

System 2 (Measures 4-6): *ifon* part has orange boxes around measures 4-5 and 6. *bari-toni* part has orange boxes around measures 4-5 and 6. *bas fa* part has orange boxes around measures 4-5 and 6.

System 3 (Measures 7-9): *ifon* part has orange boxes around measures 7-8 and 9. *bari-toni* part has orange boxes around measures 7-8 and 9. *bas fa* part has orange boxes around measures 7-8 and 9.

System 4 (Measures 10-12): *ifon* part has orange boxes around measures 10-11 and 12. *bari-toni* part has orange boxes around measures 10-11 and 12. *bas fa* part has orange boxes around measures 10-11 and 12.

System 5 (Measures 13-15): *ifon* part has orange boxes around measures 13-14 and 15. *bari-toni* part has orange boxes around measures 13-14 and 15. *bas fa* part has orange boxes around measures 13-14 and 15.

FIG. 14.4 – (a) Première partie d'une *horă* à l'*ifon*. En orange, diverses « articulations » et indications du parcours harmonique.

The image displays a musical score for a piece titled "horă à l'ifon". The score is written for three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number and a note name in parentheses: 17 (MI b), 20 LA b, 25 SI b, and 28 MI b. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Several passages are highlighted with orange rectangular boxes: in the first system, the final eighth notes of the treble staff and the final eighth notes of the bass staff; in the second system, the first eighth notes of the bass staff and the final eighth notes of the bass staff; in the third system, the final eighth notes of the bass staff; and in the fourth system, the first eighth notes of the bass staff and the final eighth notes of the bass staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

FIG. 14.4 – (b) Première partie d'une *horă* à l'*ifon* (suite).

Baritoni Dans une fanfare, les deux *başı* jouent en principe à l'octave, et plutôt sur le temps. Les contre-temps sont occupés par les *baritoni*, 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 *başı* (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 *başı*. La mélodie et leurs tessitures respectives ne leur laissent en fait pas beaucoup de choix. Lorsque nous harmonisons des mélodies sur mon ordinateur (à l'aide d'un logiciel de transcription), les musiciens commençaient ainsi par placer soigneusement la ligne des *başı*, ne s'occupant des *baritoni* qu'à la fin et de façon nettement plus expéditive. Dans une performance réelle, les *baritoni* collaborent un peu plus cependant. 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...* » ^c

Des indications comparables apparaissent dans l'exemple 26 : aucun des deux *baritonîşti* ne fait vraiment « pom » à l'autre mais en changeant de tonalité, tous deux marquent occasionnellement l'articulation qu'ils entendent suivre en accentuant le dernier contre-temps 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. La fantaisie des *baritoni* est cependant nécessairement limitée, car elle ne fait que répondre à celle des *başı*.

Başı Entre les deux *başı*, c'est le *bas-fa* qui mène. Il est le plus aigu des deux (ses notes sont donc plus claires) et 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*)⁶, sur-

⁶ *Încheietură* peut être traduit par « articulation » (l'articulation des membres du corps par exemple) mais aussi par « terminaison », car il est construit sur le verbe *a încheia* :

tout lorsqu'elles se placent en fin de phrase et prennent une tournure chromatique (mes. 5, 14, 19). Dans la position normale de jeu, les harmonistes ne se voient pas les uns les autres, ne voient pas non plus les mélodistes et qui plus est, ils n'entendent pas clairement la mélodie⁷. 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 dans tous les autres cas, c'est sur lui que repose la cohésion de l'ensemble.

Lorsqu'il souligne ainsi les « articulations » du parcours harmonique, les autres n'ont guère d'autre choix que de s'y plier car c'est alors l'instrument le plus sonore. 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 26 (fig. 14.4), les mesures 14 et 15 illustrent particulièrement 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* (et en principe aussi, du *si b*, qui 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*

terminer, clore quelque-chose. Les *încheieturi* des *bași* articulent généralement la mélodie en marquant la fin de ses sections.

⁷On joue très fort dans une fanfare moldave et en temps normal, les instruments sont dirigés vers les auditeurs. Chaque musicien perçoit clairement ce que joue son voisin mais le reste ne lui parvient que de manière confuse.

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 de tonalité à la fin de la mesure 11, en se prévenant mutuellement : ils accentuèrent le dernier contre-temps 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 en *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 est en *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 en *la b* durant la mesure 25, tous deux changent « sèchement » de tonalité à la mesure suivante. Le jeu de Maricel est apparemment devenu plus prévisible.

La performance idéale

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, à l'œuvre également dans le jeu mélodique. Leur présence est donc nécessaire, indépendamment de leur utilité pour la coordination de l'ensemble. C'est ce que montre l'harmonie « rêvée » par Costică pour *Sârba de la Buruienesti* (fig. 14.5 page suivante).

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 (transcrite d'après l'enregistrement de l'ex. 23), 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

The musical score is for a piece titled "Sârba de la Buruienestî". It is written for three staves: 1. fon (first violin), bar-i-son (baritone), and bas-i (bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with four measures. The first system is marked with a "1." and a repeat sign. The second system is marked with a "2." and a repeat sign. The third system is marked with a "3." and a repeat sign. The melody is primarily in the upper staves, while the bass line provides a drone. Some measures are highlighted with orange boxes, indicating specific harmonic or melodic points of interest.

FIG. 14.5 – *Sârba de la Buruienestî* : harmonie fredonnée (transcription)

comme celle de la mesure 7 (première ligne, 4^e 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 une durée évidemment exagérée). 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* marquent en principe la pulsation et 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. Un autre trait typique des performances en fanfare a en revanche disparu : les débuts « en anacrouse » des parties mélodiques.

La plupart des mélodies 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. C'est le moment, pour eux, de reprendre 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 nos exemples de fanfare peuvent illustrer cette manière de jouer⁸. Seuls ces « meilleurs » musiciens s'y essayent cependant 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 ». Ces derniers n'ont pas toujours besoin d'une telle indication. La mélodie peut être suffisamment connue (surtout lorsqu'elle est répétée plusieurs fois d'affilée) pour ne pas prêter à confusion. Mais de telles 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.

On peut entendre ces anticipations mélodiques sur la plupart

⁸On écoutera par exemple l'enregistrement de *Sârba de la Buruienestî*, ex. 23. Ce qui apparaît comme un soupir sur la transcription de la fig. 14.5 est généralement « rempli », d'une manière ou d'une autre, par un ou plusieurs musiciens.

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.

Par ailleurs, les « anacrouses » des instruments mélodiques sont souvent complexes et comme nous le verrons, les musiciens y relèvent mainte *ciorănie*. Cependant, elles sont aussi 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. 14.5), 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. A 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. 14.5, on peut se passer de liens mélodiques, pour mettre en valeur ceux de la section harmonique. Mais dans le jeu réel, mieux vaut pouvoir compter sur les deux.

Signaux et indices

D'après les musiciens, jouer ensemble requiert une part de *ciorănie* c'est à dire, ici, un « sixième sens » grâce auquel les actions des autres musiciens deviennent prévisibles. Par ailleurs, la communication visuelle est souvent impossible. Les « articulations » des harmonistes ou les « anacrouses » des mélodistes sont donc probablement les indices les plus sûrs et les plus fréquents sur lesquels l'intuition musicale peut s'appuyer.

Comme l'explique G. MOUNIN (1970 : 13), « *toute sémiologie correcte repose sur l'opposition catégorique entre les concepts cardinaux d'indice et de signal* ». Il rattache cette opposition

à L.J. PRIETO (1973 : 95) , qui définit l'indice comme « *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 alors un type d'indice, particulier en ce qu'il est produit volontairement par l'émetteur pour manifester une intention au récepteur. C'est donc l'intention de communiquer qui différencie signaux et indices, une intention parfois difficile à prouver ou à reconnaître mais qui induit, en principes deux sortes différentes de comportement. Pour G. MOUNIN, « *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* » (*op. cit.* : 14). Seuls les signaux relèvent, pour lui, d'une « sémiologie de la communication ».

D'après les commentaires des musiciens, c'est par indices (plus que par signaux) que chacun des membres d'un ensemble extrait, de la musique, les informations nécessaires pour se coordonner aux autres. C'est une capacité de déduction, un « sixième sens », que certains ont plus que d'autres (voir le commentaire de Pânca ci-dessus). Hormis quelques appels clairs, qui introduisent les modulations ou les coupures, les stratégies d'adaptation réciproque se fondent donc dans la musique destinée aux auditeurs, sans qu'on puisse les en distinguer avec certitude.

Certains procédés de déduction, récurrents et relativement consensuels, peuvent être mis en lumière : parmi eux, les « articulations » de la section harmonique mais également les subtiles différences d'intensité des attaques, que l'enregistrement laisse percevoir à certaines charnières de la performance mais que la transcription peine à saisir. Toutefois, quels que soient les méthodes employées pour les décrire, en l'absence d'un « code » (au sens de la sémiologie), et puisque ces indices ne relèvent pas toujours d'une intention de communication, l'explication doit se contenter de principes généraux et d'hypothèses. Plus que des signes ou des signaux, ce sont des « politesses », des « prudences » et des « attentions » qui sont indispensables au jeu « coagulé » (*închegat*).

On peut les résumer par deux principes de déduction. Le premier définit des possibles : « A pense que B est/n'est pas en mesure de jouer x ». Dans cette évaluation interviennent les capacités techniques qu'on suppose

aux autres musiciens, les mélodies dont on pense qu'ils les connaissent, la variante sous laquelle on pense qu'ils les connaissent, etc. Le résultat de ces supputations est presque imperceptible dans la performance : il s'agit de choix de répertoires et de variantes et l'on remarque simplement qu'avec, par exemple, de bons accompagnateurs, un *solist* se lance dans des mélodies plus ardues, variées et compliquées que s'ils étaient mauvais. Le second principe est la chaîne récursive d'attentes que les musiciens s'attribuent mutuellement pendant qu'ils jouent : « A pense que B pense que A pense que B pense que... la mélodie se poursuivra de telle manière ». Pour construire cette chaîne, chacun prend en compte non seulement la forme habituelle de la mélodie, mais également le détail de ce qui a été joué (les « articulations » par exemple, les nuances particulières des attaques), et la connaissance des habitudes de comportement de chacun des musiciens en présence. Par contre-coup, des « gestes sonores » amples, dont le point d'aboutissement est clairement prévisible, augmentent les chances d'une coordination réussie.

14.1.4 La forme du lien

Au mariage de Corici, Costică n'était invité qu'en tant que convive. On le pria cependant de faire lui aussi un petit *program* (quelques mélodies ; en principe, ses « morceaux de choix »). Il prit donc le saxophone et joua pendant près d'une demi-heure, trois suites : d'abord des *sârbe*, ensuite des *hore* et finalement, des *bătute*. Cipi, son frère, l'accompagnait au synthétiseur et Petronel était à la batterie.

Pour Petronel, la tâche était simple : il tenait le rythme lancé au début de chaque suite par Costică, quelles qu'aient été les mélodies jouées par ce dernier. En revanche, Cipi devait deviner, au fur et à mesure, l'harmonie correspondante. Il était placé derrière Costică qui, lui, faisait face aux danseurs, comme cela est normal en *orchestră*. Habitué à jouer avec son frère, il pouvait prévoir, dans ses grandes lignes, le parcours des mélodies que celui-ci jouait. Toutefois, la fantaisie de Costică comporte certains aspects imprévisibles.

Sa suite de *bătute* est résumée sur le diagramme de la figure 14.7 page 398. On pourra l'écouter sur les exemples 24 et 25 (ce dernier, au ralenti). La transcription, avec quelques-uns des commentaires de Costică, est présentée

35
I-B

39
I-B

43
I-C

47
I-C

51

54
II-A

58

62
II-A

66

(b)

FIG. 14.6 – Suite de *bătute* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

70
II-B

74
II-B

78
II-A

82

86
II-A

90

94

96
III-A

100
III-A

(c)

FIG. 14.6 – Suite de *bătute* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

104
III-A

108
III-A

112
III-B

116
III-Bb

120
III-Ba

124
III-Bb

128
III-C?

132
III-Ba

136
III-Bb

(d)

FIG. 14.6 – Suite de *bătuțe* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

140
III-D

144
III-D

148
III-E

152
III-E

156
III-A

160
III-A

164
III-Ba

168
III-Bb

172
III-Ba

(e)

FIG. 14.6 – Suite de *bățute* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

III-Bb 176

III-C? 180

III-Ba 184

III-Bb 188

192

IV-Aa 194

IV-Ab 198

IV-Aa 202

IV-Ab 206

(f)

FIG. 14.6 – Suite de *bătăute* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

210
IV-B

214
IV-B

218
IV-Aa

222
IV-Ab

226
IV-Aa

230
IV-Ab

234
III-A

238
III-A

242
IV-Ba

(g)

FIG. 14.6 – Suite de *bătuțe* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

246
III-Bb

250
III-Ba

254
III-Bb

258
III-D'

262
III-D'

266
III-E

270
III-E

274
IV-Aa

278
IV-Ab

(h)

FIG. 14.6 – Suite de *bătuțe* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

282
IV-Aa

286
IV-Ab

290
IV-C

294
IV-C

298
IV-Aa

302
IV-Ab

306
IV-Aa

310
IV-Ab

314
IV-C

(i)

FIG. 14.6 – Suite de *bătute* par Costică (ex. 24 et 25). En bleu : *ciorăni* relevées par Costică.

I-A(x2)	I-B(x2)	I-C(x2)							
I-A(x2)	I-B(x2)	I-C(x2)							
			II-A(x2)	II-B(x2)					
			II-A(x2)						
			III-A(x4)	III-B(x4)	III-C*(x1)				
			III-A(x2)	III-B(x2)	III-D(x2)	III-E(x2)			
				III-B(x4)	III-C*(x1)				
				III-B(x4)					
				III-B(x2)					
			III-A(x2)	III-B(x4)	III-D*(x1)	III-E(x2)			
								IV-A(x4)	IV-B(x2)
								IV-A(x4)	
								IV-A(x4)	IV-C(x2)
								IV-A(x4)	IV-C(x1)

Les chiffres romains et les barres verticales distinguent les quatre *melodii* de la suite. Les lettres distinguent, au sein de chaque *melodie*, ses différentes « parties » (*părți*) (avec, entre parenthèses, le nombre de leurs répétitions). L'astérisque signale des parties dont l'identité est incertaine :

- C n'est pas tout à fait une partie distincte : elle n'est pas répétée et son contour résulte d'une combinaison de A et de B ;
- D' apparaît dans le même contexte que D et lui ressemble, mais de façon quelque peu lointaine.

FIG. 14.7 – Résumé synoptique de la suite de *bătăuțe* jouée par Costică lors du mariage de Corici (ex. 24). La performance est retranscrite de gauche à droite et de haut en bas.

fig. 14.6⁹.

On constate aisément que la succession des parties devient de plus en plus imprévisible au fur et à mesure de la performance (fig. 14.7). Au milieu de la mélodie IV, Costică revient même en arrière, pour un « petit tour » dans la mélodie III.

Cipi a pourtant de nombreuses indications lui permettant de suivre son frère dans les méandres de sa fantaisie. À l'occasion, Costică lui indique clairement la modulation nécessaire (mes. 24-26 ; 50-51). Ce n'est pas la seule raison d'être de ces mesures un peu vides : on les retrouve de toute façon, ponctuant à l'occasion les transitions entre mélodies (et offrant au *solist* un moment de repos), que l'harmonie doive ou non changer (mes. 94-95 ; 192-193).

Pour prévoir les modulations, Cipi a également d'autres indices, de même nature mais fondus directement dans le parcours mélodique. Dans la première pièce par exemple (I), le passage de *fa* majeur (A) en *fa* mineur (B) est plutôt inhabituel au regard du répertoire local. S'il ne connaît pas la mélodie (ou s'il en a oublié la seconde partie, ou s'il la connaît sous une autre variante...) Cipi a peu de chances de le prévoir. Cependant, Costică introduit le *fa* mineur, par son échelle descendante, dès la mesure 8. La même formule sera répétée mesure 34, pour la seconde occurrence de cette transition. Costică « prépare » ainsi ses auditeurs, tout autant que Cipi et peut-être aussi, que lui-même. En tout état de cause, Cipi peut prévoir, avec deux temps d'avance, la tonalité suivante.

Même s'il connaît les mélodies et qu'il se souvient de leurs parcours

⁹Conventions :

- Les chiffres romains différencient les *melodii*.
- Au sein d'une mélodie, chaque « partie » (*parte*) reçoit une lettre majuscule, dans l'ordre alphabétique.
- Sur le diagramme de la fig. 14.7, le nombre d'occurrences successives de chaque partie est indiqué entre parenthèses (ainsi II-A(x2), signifie par exemple « deux fois la première partie de la seconde mélodie »).
- Certaines parties peuvent avoir deux cadences finales différentes, dont l'alternance est généralement régulière (III-B par exemple). Dans ce cas, j'ai considéré qu'elles avaient deux « sous-parties », notées respectivement a et b sur la transcription. Cette distinction n'apparaît pas sur le « résumé » de la fig. 14.7.

J'avais demandé à Costică de me signaler les *ciorăni* / *șmecherii* qu'il entendait dans sa performance. Les passages correspondants sont entourés en bleu foncé sur la transcription. Notre conversation dévia à plusieurs reprises et son relevé ne fut donc pas systématique. J'ai marqué également les autres passages, qui répétaient ceux qu'il avait lui-même remarqués auparavant mais qui étaient survenus pendant que nous parlions d'autre-chose. Dans ce cas, les ovales correspondants comportent un point d'interrogation en haut à droite.

harmoniques, il ne peut être certain du moment auquel Costică jugera bon de passer d'une partie à l'autre. Car en jouant, ce dernier ne se soucie pas de les faire apparaître à intervalles réguliers. Cette liberté s'illustre surtout dans la seconde moitié de sa performance (mélodies III et IV).

Dans la mélodie III, la partie A est en *ré* mineur et B se déroule sur la relative majeure (*fa*). Elle alterne deux cadences finales, l'une en *fa* (Cipi joue alors quelque-chose comme I-II-V-I) et l'autre en *ré* mineur (I-II-III-VI¹⁰). Après cette dernière — et sauf indication contraire — la partie suivante continuera en *ré* mineur, qu'il s'agisse de C (mes. 128, 180) ou de D / D' (mes. 140, 258).

Les « indications contraires » apparaissent lorsque Bb est enchaîné à Ba, autrement dit, lorsque l'ensemble de la partie B est répété. Elles prennent la forme d'un petit arpège de *fa* majeur, sur la dernière mesure de Bb (mes. 119, 167). La même indication apparaît aussi à la fin de C. Cipi peut ainsi « sentir », avec un temps d'avance, que Costică repart dans B et qu'il doit donc ramener son accompagnement en *fa* majeur.

Costică « lie » aussi Ba à Bb, alors même qu'aucun changement harmonique n'est requis (mes. 115, 123, 135, 167, 175, 187). À première vue, Ba se termine en *fa* majeur et Bb reprend dans la même tonalité. Mais à y regarder de plus près — et à en parler avec Costică — Ba ne se termine en *fa* majeur que « par *ciorănie* ». La troisième mesure de cette sous-partie peut prendre deux formes (avec des variantes pour chacune) : l'une « normale », que Costică ne commente pas (mes. 114 par ex.) et l'autre qu'il relève comme une *ciorănie* (mes. 134 par ex.). Sous cette dernière forme, le *fa* majeur final ne fait aucun doute. Mais sous la première, c'est au *ré* qu'elle devrait aboutir (et qu'elle aboutit dans les parties Bb) : à quelques virevoltes près, elle n'est en fait qu'une échelle de *ré* mineur descendante. Si elle aboutit malgré tout au *fa* dans les parties Ba, c'est uniquement parce que Costică la rattrape « de justesse ». Il emploie pour cela des formules qui réaffirment le *fa* majeur, et qu'il qualifie alors de *ciorăni* (mes. 115, 123)¹¹.

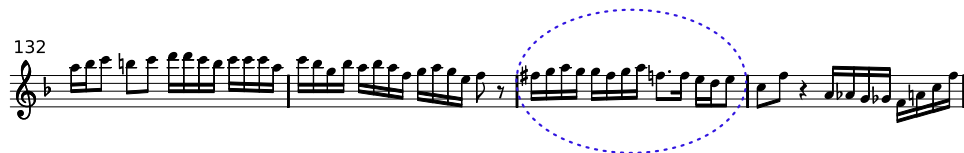
Le potentiel de variation de cette partie est en fait plus compliqué encore. D'après Costică, la variante « vraiment » normale est celle de la fig. 14.8(a)

¹⁰Ou bien, puisque la progression tend vers *ré* mineur, III-IV-V-I.

¹¹Une seule fois, il laisse parvenir cette partie jusqu'au *ré* et reprend cependant en *fa* (mes. 171). On remarquera qu'il ne manque alors pas de « désamorcer » le basculement en mineur, par un arpège bien soigné à la fin de la mesure.



(a) Variante « vraiment normale » selon Costică (mais il ne la joue jamais).

(b) Variante à *ciorănie* simple.

116

(c) Première ligne : variante avec « feinte » par Bb et *ciorănie* terminale. La seconde ligne présente la partie Bb telle que Costică la joue normalement.

FIG. 14.8 – *Bătute* par Costică : partie III-Ba. Les variantes (b) et (c) peuvent être retrouvées en contexte, fig. 14.6 page 392.

(p. 401). Or il ne joue jamais cela : il y a toujours une *ciorănie*, celle-ci pouvant prendre deux formes.

L'une est celle de la mesure 134 (fig. 14.8(b)), qui enveloppe simplement la variante « normale » à cet endroit (fig. 14.8(b)). Dans ce cas, l'ensemble de Ba reste en *fa* majeur et peut donc alterner sans autre modification avec Bb (qui cadence en *ré* mineur). Mais à d'autres moments, le motif de la troisième mesure est en fait celui qui appartient, « normalement », aux parties Bb (fig. 14.8(c), seconde ligne).

En soi, cela n'est pas une *ciorănie* : ça pourrait être simplement une erreur. Si Costică ne « rattrapait » pas la fin de ce motif, il enchaînerait deux fois Bb, donc deux cadences en *ré* mineur, ce qui ne se fait pas vraiment dans la musique locale. Mais cette feinte lui donne, justement, un prétexte pour placer, dans la mesure qui suit, une formule qu'il commente comme une *ciorănie*. Par delà cette mesure finale, ce qui tient de la « ruse » est donc toute la série d'inversions permettant d'y parvenir.

Le même procédé peut être illustré sur les sous-parties Aa et Ab de la mélodie IV. Là encore, les cadences alternent en *fa* et *ré* mineur. Là encore, la mélodie devrait « normalement » rester en *ré* mineur après Ab. On remarque d'ailleurs (mes. 208, 224, 232, 292, 304, 312) des formules similaires à celles discutées à l'instant. Construites autour d'une échelle de *ré* mineur descendante, c'est « normalement » à cette tonalité qu'elles aboutissent. Là encore, la mélodie revient parfois en *fa* majeur, et Costică amorce alors ce retour dès la dernière mesure de Ab. Il emploie pour cela des formules relativement élaborées (mes. 199, 225) ou une simple attaque sur la dominante (*do*) de la nouvelle tonalité (mes. 281).

Grâce à ces liaisons Cipi peut prévoir, de proche en proche, ce que son frère jouera, et ajuster ainsi sa propre représentation du plan d'ensemble de la mélodie (à supposer, d'ailleurs, qu'il connaisse cette dernière). Les indices sont très brefs et ne relèvent pas vraiment d'un « code ». A cette vitesse, Cipi ne peut en fait que « sentir », de façon intuitive, la direction que prendra la mélodie. S'il est « malin » (*cioran*), « rusé » (*şmecher*), il suivra lui aussi, voire préparera activement sur son synthétiseur les modulations nécessaires. Si en revanche, il est « lourd de la tête » (*greu de cap* ; cf. citation de Pânca ci-dessus, p. 376), il ne réagira qu'avec retard ou — pire — contraindra la fantaisie de Costică en lui préparant systématiquement les mêmes transitions aux mêmes endroits, sans tenir compte des indices laissés par ce

dernier. Dans ce dernier cas, il jouera « droit » (*drept*) mais Costică évitera probablement de jouer avec lui.

La ruse « réceptive », que les *lăutari* comparent à un « sens » (*simț*), rejoint ainsi celle qui consiste à produire des variantes nouvelles. L'une interprète les traces laissées par l'autre, des traces comparables à des excroissances « pertinentes » le long de la ligne mélodique, et qui annoncent de manière subtile l'avenir immédiat. L'annonce est destinée tout autant aux collègues qu'aux auditeurs qui, ainsi, n'entendent pas simplement des motifs juxtaposés (ce que sont, peu ou prou, toutes les performances locales), mais une *melodie* solidaire, planifiée, liée, « inéluctable » et en un sens, « nécessaire ».

14.2 L'art du lien

14.2.1 Principes de ruse

Préparer l'épate

Transcription de l'exemple 28 : fragment d'un entretien avec Costică.

28

27

[Costică fredonne. Didic commence à chanter la ligne de basse.]
Et les basses [fredonne] ; *les baritoni* [fredonne] ; *et les clarinettes* [fredonne] ; *et, ciorănie* : [fredonne] : *tu ne l'as pas laissée — il ne reste pas d'intervalle. Pas* [fredonne]. *Non.* [fredonne], *lies — tu la lies. Maillon à maillon, tu en fais une chaîne. Tu ne la 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.*

COSTICĂ^d

On pourra écouter cet entretien sur l'exemple 28 et une performance de la mélodie correspondante sur l'exemple 27 (transcrite fig. 14.9, p. 404). Lors de cette discussion, nous n'avons pas écouté l'enregistrement de *Bătuta de la Tarnița* (le nom que Costică me donna pour cette mélodie). Entre la performance et l'entretien, une bonne semaine s'était d'ailleurs écoulée. La *ciorănie* de Costică n'était donc pas une « improvisation » sur l'instant mais

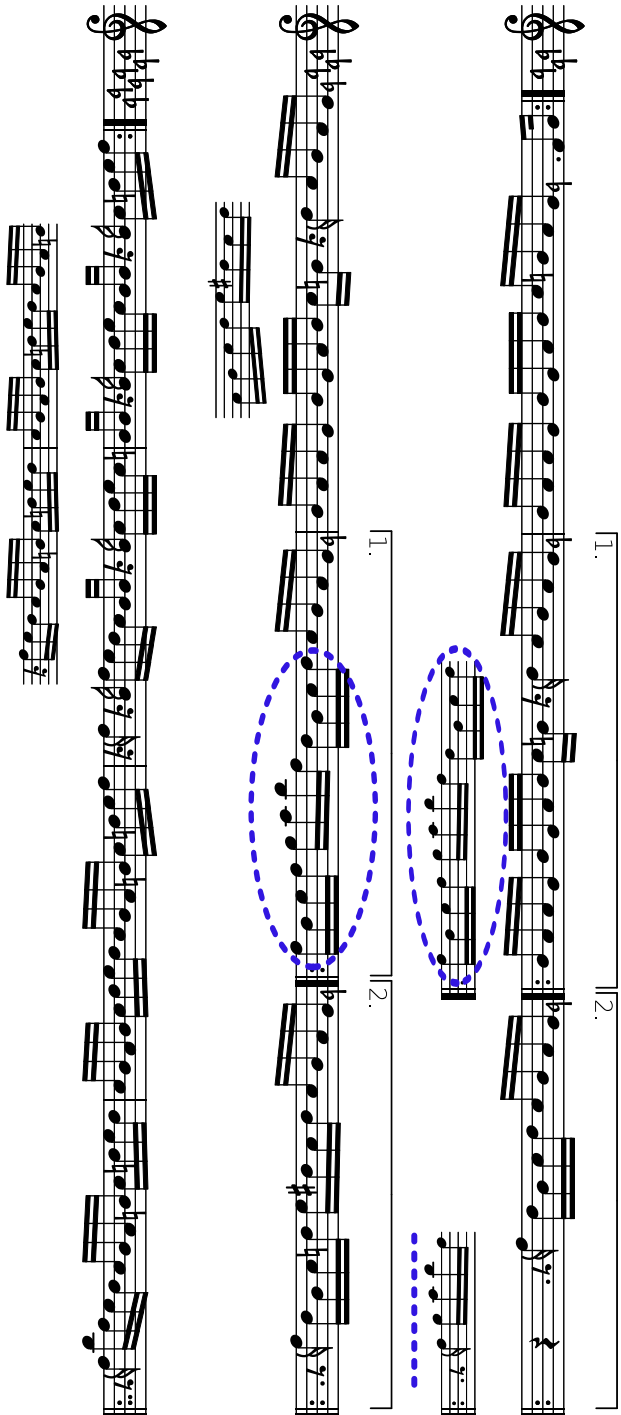


FIG. 14.9 – *Bătuta de la Târnița*, jouée par Costică à la clarinette (ex. 27). En bleu, entourée, la ciorănie fredonnée par Costică lors de l'entre-tien (ex. 28). En bleu, soulignée, une formule conclusive courante dans le jeu en fanfare. Les fragments de portées intermédiaires indiquent des variantes jouées à un moment ou un autre par Costică.

une formule qu'il avait mûrement préméditée, au point de l'inclure dans sa représentation mentale de la mélodie, et de se la remémorer en même temps que cette dernière.

De telles liaisons nécessitent une certaine résistance physique, puisqu'elles impliquent de renoncer, délibérément, à une bouffée d'air. Mais l'aspect le plus important est ailleurs. En renseignant sur ce qui va suivre, elles manifestent une maîtrise virtuose du temps et du parcours mélodique : si l'on « annonce » la suite, c'est qu'on la connaît avec certitude ; on ne joue pas dans l'instant. Cabrioler ainsi durant les pauses est une forme de défi car il faut « retomber sur ses pieds » au terme de la durée disponible. Cela n'est pas donné à tout le monde, et certaines liaisons sont plus périlleuses que d'autres. Si *ciorănia* est de la malice, cette forme-ci de *ciorănie* reviendrait, en quelque sorte, à « faire le malin ».

Pour cela, une formule aussi simple qu'une progression diatonique peut suffire, à condition de bien la calibrer (voir par ex. fig. 14.6, mes. 123, 221, 229, 301, 309). D'autres *ciorăonii* ont une forme plus compliquée : celle que Costică relève dans *Bătuta de la Tarnița* (ci-dessus, ex. 27, fig. 14.9), celle de la mes. 31 de l'ex. 24 (fig. 14.6), ou celle de la mes. 115, ou celle des mesures 134, 166...

En entendant cette dernière *șmecherie*, alors que nous réécoutions l'enregistrement, Cipi et Didic éclatèrent simplement de rire. Dans d'autres contextes, les auditeurs attentifs ne rient pas mais sont, en principe impressionnés. Au sujet de la mesure 205 de sa performance (ex. 24/fig. 14.6), Costică commente :

Ça, c'est une formule de jazz! (...) He he! Tu sais mon gars, en multipliant les ciorăonii 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... que tu aies des șmecherii en plus par rapport aux autres!

COSTICĂ^e

La visée est clairement agonistique. Tout le monde joue les mêmes mélodies ou pourrait, en principe les jouer mais la *ciorănie* – *șmecherie* départage les meilleurs musiciens des moins bons d'entre eux.

Pour constater cela, Costică doit distinguer la « ligne mélodique » (*linia melodică*) des modifications individuelles que lui apporte chaque *lăutar*.

Qu'est-ce que cette « ligne mélodique » ? Est-ce une mélodie extrêmement simple ? Un contour ? Une idée ? Et si les *ciorăni* et *șmecherii* n'en font pas partie, à quel niveau de la performance se placent-elles ? Il n'est pas certain que par *linie melodică*, Costică veuille dire autre-chose que *melodie*. Ce qui est sûr en revanche est que pour lui comme pour d'autres musiciens, les *ciorăni* et *șmecherii* n'en font pas partie. Incluses, par la force des choses, dans la ligne continue de la monodie, elles ne participent pas du même ordre musical que la mélodie « proprement dite ».

Spéculer la mélodie

La théorie de Zece Prăjini distingue deux façons de varier : la première relève, de la ruse musicale ; l'autre en revanche se contente d'apposer les variantes sur la mélodie, et ce n'est alors, dit-on, que du mauvais goût.

Tous les métiers, tous les arts ont ... une fantaisie. Et si tu as une fantaisie de bon goût, c'est une chose, c'est ... que ce soit un plaisir de jouer, que tu aies une fantaisie de bon goût. Mais ça ne sert à rien qu'il y en ait un qui me fasse là des absurdités. (...) Moi je fais quelque-chose et lui, derrière, il a ses fantaisies absurdes à lui, qu'il connaît. Il part ... il dépasse la limite admise pour ...

COSTICĂ^f

Costică critique ici une variation visant simplement à « orner » la mélodie : au lieu d'exploiter cette dernière, on se contente d'y apposer des formules élaborées à l'avance et adaptables, en fait, à un large éventail de situations. À Zece Prăjini, il n'est nul besoin d'« improviser » les variantes dans l'instant. On peut très bien les préméditer chez soi, et mes réemployer d'ailleurs dans différents contextes. Mais en principe, elles doivent jaillir de la mélodie, sans qu'on puisse vraiment les en distinguer.

[Le cioran n'est] pas un voleur. Cela veut dire voleur intelligent. Il sait spéculer la ligne mélodique, il sait mettre... tu comprends, une sorte de ciorănie, șmecherie, ténacité. Habile. Cioran, habile. Il sait fructifier la valeur du son. Qui s'adapte à la fanfare, à l'orchestra, à Tarnița, à Zece Prăjini, à...

COSTICĂ^g

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 car elles traduisent, de façon imagée, un aspect fondamental de l'esthétique de la ruse.

D'après le dictionnaire (*Dicționarul Explicativ al limbii Române*), *speculație* signifie :

1. *Étude, recherche abstraite, considération purement théorique sur un problème.*
2. *Speculă : en affaires, affaire fondée sur la tromperie.*
3. *Transaction de valeurs en vue de la réalisation d'un profit.*

Le second sens renvoie à speculă, que le même dictionnaire définit comme suit :

1. Commerce illicite consistant en la vente ou la revente, à des prix exagérés, de marchandises ne faisant pas l'objet d'un commerce particulier, qui ne se trouvent pas sur le marché, etc.
2. Transaction boursière consistant à acheter (et à vendre) les valeurs, afin d'obtenir des profits de la différence des cours.

La sphère sémantique de speculație est à peu près identique à celle de « spéculation », sa traduction française. Tous deux s'emploient aussi bien pour une conduite économique (troisième sens) que pour un type d'énoncés sur le monde (premier sens). Cependant, le dictionnaire roumain mentionne également une connotation morale (second sens : « affaire fondée sur la tromperie » ; « prix exagérés »). Celle-ci est absente de la définition du Larousse par exemple.

En tant que « vol intelligent », speculație se présente comme un synonyme presque parfait de ciorănie. Dans ce contexte, lorsque Costică explique ciorănie par « savoir fructifier la valeur du son », sa métaphore est plus directement économique qu'arboricole. Nous verrons cependant que la croissance des plantes et des fruits n'est pas totalement étrangère au choix de son image .

Être rusé, ce n'est pas tant ajouter qu'exploiter. Le potentiel est déjà là, dans la mélodie que tous les musiciens jouent (ou sont susceptibles de

jouer). Mais certains le voient et d'autres pas. La *ciorănie* de *Bătuta de la Tarnița* illustre bien ce principe, puisqu'elle est bâtie sur une cadence finale courante dans le jeu en fanfare (fig. 14.9, soulignée en bleu). Dans les *bătute* de l'exemple 24, les *ciorăonii* comme celles de la mesure 134 ne font, là encore, que « fleurir », en quelques notes, un motif préexistant (fig. 14.8 page 401). À la mesure 123 (p. 392), c'est une échelle de *fa* majeur : rien qui provienne plus de Costică que de la mélodie. Elle est rendue nécessaire, non sans habileté, par l'utilisation, à la mesure précédente, d'un motif également présent dans la mélodie mais dont ce n'était pas tout à fait la place... Si la hiérarchie des musiciens repose sur la ruse et la malice, elle ne s'explique ni par les aptitudes physiques ni par la connaissance d'un répertoire particulier : même si ces deux facteurs ont leur importance, l'essentiel est la maîtrise cognitive de la pièce, qui permet de la manipuler avec aisance, « l'air de rien », et d'en faire ressortir les charmes cachés.

Entre deux unités (deux parties par exemple), les *ciorăonii* se présentent en général comme de petits appendices liant celle qui finit à celle qui commence. La première aboutit « dans » la seconde, conférant à cette dernière un caractère inéluctable. La « logique » ainsi manifestée est à la fois celle du musicien et celle de la mélodie, dont le contour permet ou non telle ou telle liaison. Ce faisant, cette *ciorănie* « productrice » s'avère complémentaire du principe de découpage et recombinaison que les musiciens mettent maintes fois en œuvre pour varier les mélodies. Si le « copier-coller » est, d'après les musiciens, une technique de variation importante, la *ciorănie* en est une autre qui « arrondit les angles » de la précédente.

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, désignée par les mêmes mots. *Ciorani* — « voleurs intelligents » — *șmecheri* — « 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 la ligne mélodique » — la « ténacité », dit aussi Costică — définissent une attitude pour laquelle la forme sonore est plus qu'un donné : c'est l'indice d'un mouvement, d'une intention enfouie, d'un sens caché qui pourrait être mais n'est pas encore.

14.2.2 Le détail

Mélodies et décorations

Par définition, *ciorănia* est ruse ou malice, autre chose donc que la *melodie* « normale ». Elle est individuelle et facultative. On pourrait alors être tenté de la décrire comme un « ornement ». Toutefois, l'usage courant de ce terme ne s'y prête pas, et dans cette inadéquation se révèle une propriété essentielle de la première : bien que n'étant pas la *melodie* « normale » elle n'est, par ailleurs, rien d'autre que la *melodie*.

Un dictionnaire encyclopédique de la musique définit ainsi les ornements :

Ces formules d'embellissement plus ou moins brèves et conventionnelles, qui ont toujours été susceptibles d'apparaître dans les traditions de libre ornementation [renvoie à l'article sur l'improvisation, dans le même dictionnaire] et qui ont proliféré dans la musique européenne de l'époque baroque.

R DONINGTON (article « Ornament », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. SADIE 1980)^h

On remarque d'emblée que les *ciorănii* sont tout le contraire de la « convention ». Même si la fantaisie des *lăutari* s'exerce dans un champ de possibles circonscrit, et même si les musiciens se volent parfois ces petites astuces, *ciorănii* et *șmecherii* n'en sont pas moins, dans leur principe, des trouvailles propres à chaque musicien. Par ailleurs, leur « brièveté » est discutable : elles peuvent s'étendre de quelques notes à plusieurs mesures. Enfin, *ciorănie* et *șmecherie* n'entretiennent que des rapports occasionnels avec l'improvisation, puisque les musiciens préparent souvent à l'avance ces petits « traits de génie » qui apparaissent, ensuite, dans leurs performances. Au-delà de ces inadéquations ponctuelles, je voudrais montrer que la notion même d'« ornement » — en tant qu'elle est synonyme d'« embellissement » — est inadéquate pour qualifier quoi que ce soit de la musique des *lăutari*.

À première vue, tout ne peut pas être également « pertinent » dans l'avalanche d'unités sonores souvent microscopiques que les musiciens déversent sur leurs auditeurs. Lorsqu'on écoute à vitesse normale des *bătute* comme celles jouées par Costică (ex. 24), on perçoit aisément des contours mélodiques. Il est toutefois pratiquement impossible d'entendre distinctement chacune des « notes » qui les composent. Celles-ci ne se dégagent en fait qu'à une écoute au ralenti (ex. 25) S'il y a autant de sons minuscules,

serait-ce pour « faire joli » ?

L'idée d'ornement suggère celle d'« embellissement » (comme dans la définition précédente) ou de « décoration ». C'est ce second terme que C. RĂDULESCU-PAȘCU (1998) emploie dans l'introduction de son étude sur l'« ornementation des mélodies vocales du folklore roumain » (RĂDULESCU-PAȘCU 1980 : 7). L'auteur propose une méthode de transcription analytique des ornements, qui reflète de manière fort astucieuse le mode d'organisation qu'il faut supposer aux performances pour supposer que certains traits y sont « ornementaux » (fig. 14.10 page ci-contre).

La transcription originale est notée sur la portée du bas, avec ses textes. Sur la portée immédiatement supérieure, apparaît une « structure de base » (SB), que l'auteur définit ainsi :

Ce squelette est constitué de sons de l'échelle du chant respectif et comporte la relation la plus directe à la structure du support poétique. Ainsi, à chaque syllabe du vers correspond un son de la structure de base, union que j'ai nommée, pour simplifier l'exposé, repère.

RĂDULESCU-PAȘCU (1998 : 18 ; c'est l'auteur qui souligne)ⁱ

Au dessus de la « structure de base » apparaît une seconde « strate sonore » (S II).

La structure de base (SB) est « habillée » d'une seconde strate sonore (S II) constituée de notes et dessins mélodiques ; ceux-ci opèrent typiquement le passage d'un son de la structure au son suivant, remplissent la ligne mélodique, et constituent une forme d'ornementation dotée d'un poids spécifique et d'une relative stabilité : notes de passage, broderies, anticipations, échappées etc., ainsi que leurs diverses combinaisons possibles.

(*ibid.* : 19 ; c'est l'auteur qui souligne)^j

Enfin, une troisième strate (S III) contient les « ornements proprement dits ».

(...) la troisième et dernière strate (S III) est représentée par les ornements proprement dits, éléments qui décorent véritablement la ligne mélodique, illustrant ainsi le sens le plus habituel du terme ; leur apparition est aléatoire et n'affecte le plus souvent

AUMB

MĂ UITAI DIN DEAL PĂ VALE

Roșia, Bihor

Mă u-i-tai din deal pă va-le, Mă u-i-tai din
 deal pă va-le, A-le, Si va
 u-i-tai pe ba-dea-n ca-a-le.

FIG. 14.10 – Transcription d'un chant de Roșia (Bihor) par C. RĂDULESCU-PAȘCU (1998 : 143)

que le repère sur lequel elles se produisent. Cette catégorie comprend notamment : les appoggiatures, les mordants, les glissandi et, parfois, les grupetti.

(*ibid.* : 20 ; c'est l'auteur qui souligne)^k

L'auteur reconnaît qu'il est parfois difficile de distribuer les sons entre les seconde et troisième strates. D'ailleurs, le nombre de ces niveaux de découpage a été choisi de façon conventionnelle : c'est celui qui, après divers essais, offrait les meilleurs résultats sur la plus grande partie du corpus (*ibid.* : 18). En dehors de ces inconvénients mineurs, exposés clairement dans la description initiale de la méthode de transcription, les définitions sont claires et peuvent être appliquées avec relativement peu d'ambiguïtés. De son étude, l'auteur tire plusieurs conclusions, la plupart ayant trait aux modes d'organisation régionaux des ornements. Elle la clôt par un chapitre sur « le principe de la variation et l'ornementation » (*principiul variației și ornamentația*).

C'est la première remarque que nous ferons sur la notion d'ornement : elle est nécessairement définie en rapport avec la variation. Dans l'analyse de RĂDULESCU-PAȘCU, la strate II, relativement stable, ne constitue ainsi qu'« une forme d'ornementation » tandis que la strate III contient les « ornements proprement dits ». La « structure de base » (implicitement « strate I ») est le seul niveau qualifié de « structure ». De bas en haut, la stabilité diminue ou si on préfère, la variabilité augmente.

Sans référence à la variation, l'usage de termes comme « ornement », « embellissement » ou « décoration » n'aurait pas de sens : ce qui « orne », « décore » ou « embellit » est nécessairement un ajout, sinon facultatif du moins variable, sur ce qui n'orne pas et (donc) est stable. Ce composant premier peut être qualifié par diverses métaphores, dont « charpente » (BRĂILOIU 1949/73 : 318) « squelette » (RĂDULESCU-PAȘCU 1998 : 18) et « structure » (RĂDULESCU-PAȘCU 1998 : 18). On notera que dans ce contexte, l'emploi de « structure » est tout aussi métaphorique que celui de « squelette » : ce n'est pas d'une « structure » dont les éléments se conditionneraient mutuellement qu'il s'agit mais simplement de quelque-chose qui est stable et suffisamment vide pour être rempli (« habillé » écrit RĂDULESCU-PAȘCU), de façon toujours différente.

C'est là un premier obstacle à l'application de la notion d'ornement à

la musique des *lăutari* de Zece Prăjini. Nombre de détails, qu'on pourrait être tenté de qualifier ainsi, tellement ils sont menus, s'avèrent en fait parfaitement stables, aussi bien au sein d'une même performance que d'une performance à l'autre. On comparera par exemple la manière dont Costică fredonne *Bătuta de la Tarnița* à celle dont il la joue.

En comparant des mélodies identiques jouées par des musiciens différents, la variabilité est plus forte mais ne se manifeste pas là où on voudrait employer la notion d'« ornement ». L'illustration la plus simple en est le jeu en fanfare. Normalement hétérophonique il tend, par moments, vers l'unisson. Or ces moments de cohésion ne sont en aucune manière plus « dépouillés » que les autres : toute la mélodie enregistrée sous le nom de *Bătuta de la Suceava* (ex. 1) est par exemple jouée pratiquement à l'unisson par les clarinettes et les trompettes. Rien ne « dépasse », pas plus que dans d'autres performances similaires (par exemple, lorsque le même air est joué au début de *Bătuta de Dagâța*, même ex.). Difficile alors de séparer un « squelette » de son « habillage » car les moindres détails de la forme paraissent figés à l'identique dans le jeu de chacun des musiciens.

A contrario, des variations importantes, comme celle de la seconde partie de *Sârba lui Foflează* (ex. 2), cadrent mal avec l'idée d'« ornement », bien qu'elles ne soient que des « améliorations » facultatives, restreintes à un nombre réduit de musiciens. Un autre exemple : les *riturnele*, dont les musiciens disent qu'elles ne sont pas la *melodie* « proprement dite », que Costică assimile à des « fleurs de perle » (*floare de mărgăritar*), qui s'avèrent instables, variables et modifiables à souhait, pourraient, elles aussi, être qualifiées d'« ornements ». Mais une telle interprétation serait bien sûr très éloignée de l'emploi courant du terme, qui désigne habituellement de minuscules portions de ligne mélodique. Qui plus est, ces « fleurs de perle » sont presque obligatoires dans la musique moldave contemporaine (il est rare d'entendre des airs sans *riturnelă*).

Par ailleurs — et pour revenir au sens courant du terme « ornement » — il n'y a aucune raison de croire que les musiciens partent du simple pour faire du complexe¹². En apprenant une nouvelle pièce, ils commencent par la jouer sous une forme relativement simple, plus que celle qu'ils lui donneront par

¹²A. GELL fait la même remarque au sujet de ce qu'il appelle les « arts décoratifs » : « One cannot understand decorative art by generalizing from simple, easily interpreted, examples, because the telos of decorative art lies in the opposite direction, towards the complex, the ambiguous, and the multitudinous. » (1998 : 79)

la suite, mais elle ne manque pas pour autant de trilles, appoggiatures, mordants... Nulle part (même sous les doigts des débutants), on ne peut entendre jouer la mélodie sous une forme vraiment « squelettique ». Tout porte donc à croire que les *melodii* ne sont pas tant des charpentes vides mais plutôt, au contraire, des entités pleines, denses, dont certains parviennent à extraire plus de richesses que d'autres.

Par ailleurs, la sémantique de la ruse et de la malice n'est pas tout à fait celle de la « décoration ». Le jeu rusé repose sur un équilibre fragile entre une « normalité » et une « fantaisie », dont aucune ne se laisse clairement définir. Costică parlait, on s'en souvient, de faire « fructifier la valeur du son ». Dans le contexte, cette métaphore avait plutôt un sens économique. On notera cependant sa parenté avec une autre métaphore, beaucoup plus répandue dans le milieu rural, y compris auprès des musiciens non-professionnels : celle des « fleurs » (*flori*)¹³.

Fleurs et fruits

Les mélomanes utilisent cette notion pour décrire un traitement que l'on peut, si l'on veut faire subir à la mélodie. Un chant ou une performance instrumentale peuvent ainsi être plus ou moins « fleuris » (*înfloriți*). Plus c'est « fleuri », plus il y a de détails. Ces détails peuvent également être désignés de manière individuelle (on dira par exemple que telle « fleur » est ou non semblable à telle autre). Chaque musicien a ses « fleurs », qu'il est le seul à savoir produire mais sans lesquelles il ne peut, de toute façon, pas jouer.

Assimiler ces « fleurs » à des « ornements » est un raccourci tentant : en termes musicologiques, ils sont des appoggiatures, des trilles, des mordants... Les paysans n'utilisent pourtant jamais des métaphores comme la « décoration » (*podoabă*) pour qualifier ce qui, en musique, est plus variable que le reste. Le mot existe dans le vocabulaire rural : on « décore » un arbre, une carriole, la tente d'un mariage... Mais pas une mélodie. Costică fait « fructifier » (*a fructifica*) ses airs tandis qu'ailleurs, d'autres musiciens les font « fleurir » (*a înflori*). Le point commun est qu'ainsi décrits, les détails « poussent » le long de la ligne mélodique, au lieu d'y être « ajoutés ».

¹³À ma connaissance cette métaphore est courante (et en tout cas comprise) dans tout le pays mais je l'ai pour ma part surtout entendue auprès des flûtistes et violonistes du Teleorman (région de Dobrotești), auprès desquels je séjournai à plusieurs reprises.

Lorsque Costică ou sa fanfare jouent, on ne peut vraiment suivre chacun de leurs gestes. Ils dessinent des mélodies connues (ou à défaut, « connais-sables »), tout en leur donnant une « profondeur », de fait, insondable. C'est dans cette profondeur, et non à la surface du contour, que se joue la virtuosité de la ruse et de la malice. Son principe est moins additif que productif ou « spéculatif » : c'est par excroissances et appendices que la mélodie se développe, croît et se ramifie. Elle prend ainsi corps sans avoir jamais eu de squelette.

Plus qu'à une armature que l'on « ornerait », la *linie melodică* à laquelle s'opposent *ciorăni* et *șmecherii* fait donc plutôt penser à un « modèle dynamique », qui contiendrait en lui-même le principe de sa variation. Le terme a été proposé par LORTAT-JACOB (1987).

Selon une conception statique, le modèle, de par sa stabilité formelle et ce qu'on pourrait dénommer son « antériorité structurale », sert d'ancrage à l'improvisation. Cet ancrage reconnu et mémorisé, le modèle a par la suite une fonction d'évaluation : c'est par rapport à lui que sont reconnues variantes et variations. Dans une conception dynamique, le modèle joue un rôle sensiblement différent. Ses composantes, ne constituant plus un simple lieu de référence, interviennent directement dans la production d'énoncés improvisés : elles sont en quelque sorte projetées en temps réel. Le modèle, d'inerte qu'il était dans la conception précédente, joue le rôle d'une matrice et prend dans ces circonstances, une fonction génératrice.

B. LORTAT-JACOB (1987 : 51)

L'une des dimensions de la ruse est une forme de maïeutique florale ou arboricole, qui permet de faire advenir des variantes comme si le modèle les contenait déjà. À première vue, c'est bien d'un « faire comme si » qu'il s'agit : en comparant plusieurs performances d'un musicien comme Costică, il s'avère qu'il joue aussi avec des « formules », qu'il réemploie dans différents contextes et que plusieurs d'entre elles sont également employées par d'autres *lăutari*. D'un autre côté, si la *melodie* est un « modèle dynamique », qui contient en lui un principe de variation — un potentiel à « spéculer » — elle ne peut se mouvoir que de proche en proche, absorbant des variantes d'abord individuelles, ensuite occasionnelles et qui deviendront, en fin de compte, la *melodie* « elle-même ».

Toute performance est, à un degré ou un autre, un modèle pour les performances à venir et dans la pratique des musiciens, il n'y en a aucun autre. Concluant leur étude sur les *danț* du Pays de l'Oaș (au nord-ouest de la Roumanie), J. BOUËT, B. LORTAT-JACOB & S. RĂDULESCU écrivent :

(...) chaque énonciation — et sans doute chaque moment d'énonciation — passe par une mise en relation avec d'autres danț voisins ou familiers. Que ce soit sous le kiosque de danse ou durant les visites sérénades, ou encore durant une noce regroupant de nombreux convives, toute exécution particulière implique en effet, pour les musiciens autant que pour le public, une remémorisation et une réévaluation constante des matériaux thématiques qui circulent dans tout le pays de l'Oach et dont chacun a une connaissance fragmentaire.

(...) En résumé, tout se passe comme si la forme du danț, à laquelle nous nous sommes intéressés tout au long de ce travail, existait moins en fonction de ce qui lui préexiste qu'à travers la façon dont est modifiée cette préexistence.

J. BOUËT, B. LORTAT-JACOB, S. RĂDULESCU (2002 : 293)

Aussi bien pour les musiciens que pour les auditeurs, les variations prennent sens en tant que telles (en tant que différentes), par rapport à ce qui est connu. Or ce qui est immédiatement connaissable n'est pas une structure dépouillée et abstraite mais d'autres variantes, toujours plus ou moins complexes. De proche en proche, parce qu'il faut s'adapter aux musiciens en présence, satisfaire les auditeurs, parce qu'une tournure inouïe a jailli sous les doigts d'un musicien et qu'elle en a impressionné d'autres, les formes se modifient. Mais plus encore, elles dévoilent, dans ce qui leur préexiste, des richesses inépuisables, qui étaient en fait là depuis toujours mais que l'on n'avait simplement pas encore découvertes.

Notes

^a V. : Pentru tine, ce e ciorănia ?

N. : Ciorănia. . . De exemplu, *ciorănie* : cânt cu Tractor și-l simt, îl cunosc bine, văd când e obosit, știu când cântă o piesă cam care urmează . . . Asta-i *ciorănie*. Bine că are mai multe înțelesuri.

^bȘtii cum e cu repetițiile, Victor : în funcție de oamenii, de trupa care o ai. Mie mi-e de-ajuns să mă uit la tine, să te privesc o dată, în maxim zece minute am pus o melodie [la punct]. Și n-am bătaie de cap cu nimeni.(...) Toată lumea știe ce are de făcut. Nu în totalitate dar 80,90 la sută știe fiecare, adică deduce dinainte cam ce s-ar întâmpla. (...) Dar când ai de aface cu. . . cum să-ți spun eu, când știi că ai ceva bătaie de cap, că ăla e puțin mai greu de cap, că ăla e puțin mai nu știu ce,. . . aceea intervin cheștiile. (...) Dacă te-nțelegi cu trupa ta, cu oamenii tăi, nu trebuie [repetiție]. Și din priviri poți să. . .

^cEra suficient să faci "pom" acolo unde trebuia eu să merg : gata, am înțeles, El cobora înapoi la treaba lui . . .

^dȘi basurile [fredonne] baritoanele [fredonne] și clarinetele [fredonne] și *ciorănie* : [fredonne] n-ai lăsat — nu rămâne interval. Nu : [fredonne], nu. [fredonne], leg — o legi. Verigă cu verigă, lanț. Nu lași să . . . pauză între ele. Asta-i tehnica virtuozității. Dacă n-ai asta : « uite rapalăul », spune lumea, « ăi, ăsta-i rapalău, nu știe să cânte. » Cântă dar n-are sare, n-are nici o legătură. Dacă există o leacă de ciorănie, tehnică, [e] bună treaba. Dacă nu, mai puțin bună.

^eAsta-i formulă de jazz [răde]. Băi, făcând mai multe *ciorăni* din astea, făcând mai multe completări, folosind mai multe. . . *șmecherii*, cu astea impresionezi. Nu numai decât cu linia melodică. Cânti și linia melodică dar. . . să ai niște *șmecherii* față de altul.

^fOrice meserie, orice artă, toate au . . . are o fantezie. Și una e să ai o fantezie de bun gust, de . . . să fie o plăcere ca să cânti, să ai o fantezie de bun gust. Dar degeaba îmi face mie unu niște nebuneli acolo. El . . . Eu fac ceva și el, în spatele meu, are fanteziile lui de alea nebunești, care le știe el. Se duce . . . depășește limita admisă ca să . . .

^gNu hoț. Adică hoț deștept. Știe să speculeze linia aia melodică, știe să puie . . . înțelegi, un fel de ciorănie, șmecherie, tenacitate. Abil. Cioran, abil. Știe să fructifice valoarea sunetului. Care se adaptează la fanfară, la orchestră, la Târnița, la Zece Prăjini, la. . .

^hThose more or less brief and conventional formulae of embellishment which have always been liable to occur within traditions of free ornamentation (see Improvisation [i.e. article « Improvisation »), and which proliferated in European music of the Baroque period.

ⁱAcest schelet este alcătuit din sunetele scării sonore corespunzătoare cântecului respectiv și are relația cea mai directă cu structura suportului poetic. Astfel, fiecărei silabe a versului îi corespunde un sunet al structurii de bază, îmbinare pe care am numit-o, pentru simplificarea expunerii, reper

^jStructura de bază (SB) este « îmbrăcată » într-un al doilea strat sonor (S II) alcătuit din note și desene melodice ; acestea realizează în mod caracteristic trecerea de la un sunet al structurii la cel următor, împlinesc linia melodică, constituind o formă de ornamentare cu o greutate specifică mare și relativă stabilitate : note de pasaj, broderii, anticipații, échappée-uri etc., ca și diversele combinații ce se pot realiza din ele.

^k(. . .) un al 3-lea și ultim strat sonor (S III) este reprezentat de ornamentele propriuzise, elemente care efectiv împodobesc linia melodică, ilustrând cel mai obișnuit sens al

termenului ; ele au o apariție aleatorie și afectează, în cele mai multe cazuri, doar reperul pe care se produc. Din această categorie fac parte : apogiaturile, mordentele, glissando-ul și, în anumite condiții, grupetele.

Chapitre 15

Captivations

Tu vas voir ce qui sortira de moi. Tu vas pleurer et tu vas boire 7 bouteilles de vin et tu donneras 1 000 euros de bacșiș. Je t'embrasse, Didic.

Courriel de Didic, sur le point d'enregistrer un disque promotionnel^a.

15.1 La valeur musicale

L'association d'une valeur marchande à la prestation musicale est une condition de possibilité du métier de musicien. Rien ne permet de croire que la musique possède intrinsèquement une telle valeur. Nombre de chanteurs ou d'instrumentistes restent en dehors de la sphère économique, que ce soit en Roumanie ou ailleurs. Ces « amateurs », chantent et jouent, pour eux-mêmes ou pour d'autres, sans recevoir ni ne prétendre à une quelconque rétribution¹. Leur musique n'a pas de prix et si elle peut avoir une « valeur », cette dernière n'est pas économique. Les *lăutari* en revanche sont rétribués. Leur activité et ses produits, sont évalués à la même aune que l'ensemble des autres biens et services échangés sur le marché local : l'argent.

D'un point de vue économique, être *lăutar* consiste à fabriquer de la musique afin de la vendre. Cette activité se structure, pour une part, en réponse à une demande (celle des auditeurs). Répondre à une demande, une

¹Ni en roumain ni en tsigane, il n'y a vraiment de terme pour désigner l'ensemble des « amateurs », par opposition à celui des professionnels. Non seulement ils ne sont pas *lăutari* mais vus depuis Zece Prăjini, ils ne sont même pas *muzicanți* (« musiciens »). Les *muzicanți* sont les musiciens des orchestres classiques, de la variété rock ou pop, mais pas ces paysans et bergers, qui chantent et jouent pour leur simple plaisir.

attente ou un besoin est une façon sûre de vendre un produit. Mais créer de tels besoins est une stratégie encore plus efficace, puisqu'elle assure, pendant un temps, un quasi-monopole. Le renouvellement incessant des styles et mélodies, couplé à la valorisation de la ruse et de la malice (indispensables au bon musicien), permettent de penser que l'activité des *lăutari* consiste à répondre mais aussi à s'« opposer », en un sens, aux attentes de leurs auditeurs.

Virtuosité, prouesse, épate ou séduction sont des qualités nécessairement hors du commun (incompatibles avec la banalité par exemple). Surprendre, dépasser ou déjouer les attentes de l'auditeur *afin de l'amener à donner de son argent* implique une attitude plus proche de la prédation que du simple échange de biens et services. Sous cet angle, la musique est une « technologie de l'enchantement » (GELL 1992) : un ensemble de techniques permettant d'amener ceux sur qui on les exerce à répondre aux désirs de ceux qui les emploient. C'est de la musique comme piège qu'il sera question dans ce chapitre².

15.1.1 Utilité, rareté et valeur

Enregistrements commerciaux

Dans les magasins de Roman, les cassettes les plus populaires sont aussi les moins chères. Celles des *lăutari* ou des ensemble folkloriques locaux valent environ 50 000 lei (un peu moins de deux euros), tout comme les cassettes de *manele* et quelques autres albums de disco roumaine³.

Ces prix sont modérés. Pour en saisir l'ordre de grandeur, on l'encadrera entre le prix d'un paquet de cigarettes de qualité moyenne (35 000 lei) et celui d'une glace à la terrasse d'un restaurant (80 000 lei). Les livres sont bien plus chers, commençant aux environs de 120 000 lei pour les classiques à l'usage des élèves et étudiants. La musique enregistrée n'est donc pas un

²Le terme « captivation » ne semble pas connu des dictionnaires français. Je serai cependant amené à employer ce substantif, aux côtés de la forme verbale « captiver » et de l'adjectif « captivant » (qui sont, eux, admis par l'Académie).

³Les prix indiqués sont ceux de l'été 2004. L'inflation et une récente réforme monétaire les ont sensiblement altérés depuis mais ils restent semblables en proportion. Certains magasins de luxe proposent aussi des enregistrements plus spécialisés — quelques titres de musique classique ou de variété internationale — et leur prix peut alors monter jusqu'à 80 000 lei (près de trois euros). Les disques compacts oscillent pour leur part entre 100 000 lei (trois euros) et 150 000 (quatre euros et quelques). Les vinyles sont désormais introuvables tout comme, d'ailleurs, les appareils servant à les jouer.

bien particulièrement luxueux.

Les prix varient en fonction du magasin mais non de l'identité des interprètes. Sur l'étal d'un marchand, tous les musiciens se valent : 50 000 Lei, qu'ils soient Guță (chanteur de renommée nationale), Tărăță (vedette du saxophone moldave), la fanfare de Zece Prăjini, ou Didic, fils de Costică, essayant de se tailler, lui aussi, une place parmi les *lăutari*. Mais pour animer une nuit de fête, Tărăță demande 800 euros pour lui-même et son ensemble⁴. Après négociation, il accepte de venir pour 400 mais « par amitié » et avec une formation réduite au minimum. Didic, lui, ose à peine demander 200 euros pour lui-même et deux autres musiciens. Cette différence mérite d'être commentée.

Si Tărăță vaut le double de Didic, c'est tout simplement parce qu'il « joue mieux » (*cântă mai bine*). Mais cela est tout aussi vrai sur cassette qu'en chair et en os. Or seul le prix des performances festives reflète la différence de qualité perçue entre les deux musiciens.

Lorsqu'il joue dans une fête, Tărăță ne se comporte pas différemment des autres *lăutari* : immobile sur son estrade, il égrène, les unes après les autres, les mélodies. Certes, il joue plus longtemps que lors d'un enregistrement, répond aux commandes des convives et ajuste sa performance à l'ambiance générale mais Didic en fait de même, et pas nécessairement moins bien. Les morceaux que Tărăță joue dans les fêtes sont pour la plupart ceux de ses cassettes. Entre les variantes enregistrées en studio et celles jouées dans les fêtes, les différences sont bien minces, qui plus est. D'une part, aucun artifice n'est ajouté aux premières pour les embellir⁵. D'autre part, enregistrer un album dure rarement plus d'une journée (en général une après-midi suffit), ce qui implique une attitude similaire à celle que les musiciens adoptent dans les fêtes : ils jouent ensemble (et non en prises séparées) et ne « se trompent », pour ainsi dire, jamais. Ce qui prend du temps est le réglage des microphones et les petites politesses avec le patron du studio mais la musique elle-même se déroule toujours d'une traite, sans faute ni regret, comme dans une fête en somme.

Pourquoi la valeur marchande des enregistrements est-elle donc uniforme, tandis que celle des musiques qu'ils contiennent (ou celle des talents qu'ils

⁴Il est habituel d'exprimer les petites sommes en lei et les fortes sommes en euros ou en dollars.

⁵Si ce n'est un mixage parfois plus soigné et, pour les fanfares, une touche de réverbération. Je reviendrai plus loin sur ces procédés.

reflètent) ne l'est pas ? Pour comprendre les stratégies des *lăutari* sur ce « marché des sensations » (musicales), une brève incursion dans une maison de disques peut s'avérer intéressante.

Commerce, modes et tendances

Afin de maintenir des prix bas, proches en fait du coût production et d'acheminement des médias eux-mêmes, l'industrie des disques et cassettes pratique un fort taux de roulement des titres. Dans un bazar, l'échoppe d'un marchand de musique en compte, à tout moment, une cinquantaine, jusqu'à une petite centaine pour les plus gros étals. Celle du marchand voisin présente en général les mêmes titres à une ou deux exceptions près et le tour d'un grand marché urbain montre quelques quatre ou cinq étals, garnis des mêmes pièces ou presque. Ces titres, que tout le monde vend, sont récents. Il est en général impossible de retrouver, en hiver, les succès de l'été dernier (et inversement).



FIG. 15.1 – Doru Ciobanu

D'après Doru Ciobanu, patron du studio d'enregistrement et maison de disques de Roman, cette uniformité de l'offre est due au fait que les distributeurs retournent disques et cassettes au producteur, dès que ces derniers commencent à moins bien se vendre⁶.

La surface des étals est limitée et les vendeurs rechignent à garder les titres en stock. Doru peut réutiliser les cassettes pour y enregistrer d'autres musiciens mais les disques sont perdus⁷... Les « livrets » (une feuille recto-verso, en couleurs) aussi, tout comme le timbre fiscal que Doru doit légalement apposer sur chaque disque produit.

Dans ce type de marché, l'offre et la demande ne s'ajustent pas par le prix (quasiment fixe) mais par la quantité. La prudence est donc de mise

⁶Doru (*nea Doru*, « tonton Doru » comme l'appellent les musiciens) possède un studio d'enregistrement, dont il est l'ingénieur du son. « SC Alidor COM SRL » est la société lui permettant de produire et commercialiser ces enregistrements. C'est sous ce label que la plupart des *lăutari* des environs de Roman enregistrent leurs cassettes. Doru les distribue directement, dans le petit magasin à l'entrée du studio ou bien sur les marchés, à une centaine de kilomètres à la ronde, grâce à l'unique autre employé de sa société. À l'occasion, des arrangements avec d'autres compagnies semblables poussent ses produits un peu au-delà, jusqu'à Iași, Bacău ou Botoșani.

⁷C'est d'ailleurs la principale raison pour laquelle ils coûtent plus cher car autrement, le prix des médias vierges et de leur enregistrement est, dans l'ensemble, comparable pour les disques et les cassettes.

avant de produire un nouvel album, après quoi une prompte surveillance permet de réduire les pertes. Le système accélère considérablement les effets des modes musicales car il suffit qu'un titre voie sa popularité pâlir, pour devenir définitivement inaccessible. Il est adapté, en premier lieu, aux acheteurs en quête de nouveauté ou à ceux cherchant, simplement, « de la musique ». En revanche, les mélomanes qui voudraient retrouver de vieux albums — ou simplement se procurer l'intégralité des disques de leur musicien préféré — auraient peu de chances d'y parvenir. Ils doivent se tourner vers le prêt, l'échange et la duplication (ce qui suppose un réseau social de mélomanes) ou bien assister aux fêtes auxquelles sont conviés les musiciens qui les intéressent. À terme, ils sont contraints de suivre, eux aussi, la mode⁸

De 2001 à 2005, la fanfare de Costică a par exemple enregistré six albums chez Doru avec pour titres, *Fanfara Speranța*, de « vol. 1 » à « vol. 6 ». Seul le dernier volume peut encore être acheté, et même Doru ne possède plus d'exemplaires des albums précédents. Selon lui, la fanfare se vend bien mais il doit rester prudent et ne produit donc qu'un nombre raisonnable de disques et cassettes pour chaque titre.

Il suffit à la fanfare d'une après-midi pour enregistrer un disque. Les dix musiciens perçoivent, en tout, à peine 2 000 000 lei, une somme bien moindre que celle qu'ils demanderaient pour une prestation dans une fête (5 000 000 au minimum). Mais comme le dit Costică (qui dirige le groupe) il faut bien « montrer qu'on bouge » (*să arăt că mă mișc*) : rappeler qu'on existe et qu'on est toujours au goût du jour, avec des variantes uniques sur le marché... Sur la pochette de l'album figure le numéro de téléphone de la formation, et c'est là que les affaires peuvent commencer. D'autres musiciens, moins connus, acceptent même d'enregistrer gratuitement, pour « se faire de la réclame » (*să-și facă reclamă*)⁹.

Didic sollicite par exemple lui-même Doru, pour que ce dernier l'enregistre et publie une cassette qui le ferait connaître dans la région. Didic joua

⁸Le caractère éphémère des enregistrements se laisse également déceler aux messages qu'y incluent parfois les musiciens. À la fin de son *Nicolae Guță vol. 13*, le chanteur vedette souhaite par exemple « une bonne année » (*la mulți ani*) à ses auditeurs, ce qui n'a bien sûr de sens que sur une portion bien particulière du calendrier. Voir ex. 36 et sa traduction, section 4.3.2 page 110.

⁹Il est également courant qu'ils payent pour être programmés dans les émissions télévisées. Jouissant d'une certaine notoriété, la fanfare de Costică, elle, ne paye pas. Mais les télévisions qui l'invitent lui remboursent à peine le voyage en autocar jusqu'à Bucarest (où a lieu la plupart des enregistrements).

alors gracieusement (sans manquer, bien sûr, de prétendre le contraire dans les bars de Zece Prăjini). À ce jour, Doru hésite toujours à produire ladite cassette. Il a en revanche commercialisé une cassette de David et Pânca, sans pour autant les rétribuer en aucune manière (les deux musiciens semblent trouver cela normal). Juniorii Lalaru ont quant à eux eu recours à une forme de troc : ils ont enregistré, en même temps, deux cassettes, l'une pour les *Gaje* « grand public » et l'autre pour les *Rroma* « connaisseurs » (voir fig. 5.2 page 144). La première était une concession faite à Doru car Lalarii jouent surtout (et préfèrent jouer) pour les connaisseurs. Doru n'accepta cependant d'engager les frais pour la cassette *rromani* qu'à condition qu'ils enregistrent aussi une cassette *gajicani*, « pour les Roumains ». Lalarii ne furent rétribués pour aucune des deux mais leur popularité parmi les connaisseurs décupla, tout comme leurs engagements subséquents. Doru estime avoir fait une erreur car cette opération lui fit perdre plus d'argent (dans la production des deux cassettes), qu'elle ne lui permit d'en gagner.

J'ai déjà montré comment les *lăutari* insistent sur le caractère professionnel de leur activité (sec. 4.2.3 page 103). Pour justifier le fait qu'ils jouent gratuitement ou presque pour les enregistrements, ils parlent généralement de « réclame » (*reclamă*). Ce n'est pas tout à fait d'une publicité qu'il s'agit. Celle-ci annoncerait le produit, vanterait ses mérites mais en resterait, par essence, distincte. Disques et cassettes font plutôt figure d'échantillons promotionnels, qui présentent un aperçu, toujours récent, du fonds de commerce et des capacités des musiciens. Si les premiers attirent aux seconds des clients, c'est donc moins par des promesses que par un principe de dépendance : « écoutez, vous en redemanderez ! », « vous ne pourrez plus vous en passer ! ». . .

Des enregistrements de valeur

Loin de l'uniformité affichée par le prix commercial des enregistrements, la valeur non-marchande de ces derniers peut être très disparate, une fois entrés dans le milieu des musiciens et mélomanes. Certains albums n'y font qu'un court séjour et ne suscitent guère de passions. D'autres sont traités comme de petites merveilles, qu'on va écouter chez leurs possesseurs, qu'on aimerait avoir ou qu'on garde jalousement.

Lorsqu'on sut que Nucă (un chanteur de Iași) avait sorti une

nouvelle cassette, tout le monde voulut se la procurer. Nucă est un chanteur apprécié, qui s'entoure de *lăutari* de talent et il faut donc suivre attentivement ce qu'il fait. À ma connaissance, un seul « original » (si tant est que le terme convienne à une cassette elle-même réenregistrée) parvint à Zece Prăjini. Il n'arriva pas de Iași, où il avait été produit et qui se trouve à moins d'une centaine de kilomètres du village, mais de Bucarest, par l'intermédiaire d'un musicien originaire de Zece Prăjini et installé à la capitale. Preuve s'il en est que le village est inséré dans un réseau musical aussi vaste qu'alambiqué.

La renommée de Nucă n'était en fait assise qu'auprès des connaisseurs car il explorait ce style typiquement *lăutăresc* ou *rromani*, qui ne plaisait guère au grand public moldave. De ce fait, peu de producteurs acceptaient de l'enregistrer et même alors, ses enregistrements suivaient un circuit de diffusion plutôt confidentiel.

Aussitôt arrivée dans le village, la cassette commença donc à être copiée. Pour les musiciens, l'intérêt était clair : afin d'être un bon *lăutar*, il faut se tenir informé des dernières nouveautés or cette cassette en était une. Ceux qui l'auraient en premier étaient susceptibles de commencer à en étudier les morceaux avant les autres et donc de les « sortir » (*a scoate*) en premier, lors des bals dans le village, de leurs enregistrements, etc. Mais même pour les non-musiciens, la cassette était devenue un bien de valeur et de convoitise.

Une atmosphère d'urgence entoura, pendant un temps, la diffusion de l'enregistrement et son parcours devenait ainsi significatif des liens d'amitié et de parenté des musiciens. Le premier à l'avoir eue avait été Radu, trompettiste de la fanfare Ciocârliă, par son fils, Felix, vivant à Bucarest. Il la prêta à Oprică, chef de sa fanfare et, par ailleurs, fils de son beau-frère. Oprică la fit circuler entre les membres de son groupe et de sa famille, en commençant (dit Radu) par Monel (*basist-si*) avec lequel il venait justement de se réconcilier après un différend.

Pendant ce temps, il était impossible aux Panțiru de mettre la main dessus. Une vieille rivalité les opposait à la fanfare Ciocârliă

et surtout à la famille Ivancea, qui y était majoritaire. Lors de ses allers-retours en voiture, sur la grande route du village, Oprică (Ivancea) écoutait la cassette au maximum et — pensait Didic (Panțiru) — faisait exprès de ralentir devant sa maison, à seule fin de le faire enrager ou, plus précisément, de « se moquer de lui » (*ca să-și bată joc de mine*)... Didic ne pouvait demander lui-même la cassette à ses rivaux mais au bout d'une semaine, il parvint à convaincre Petronel, son voisin, de l'emprunter, soi-disant pour lui-même.

À huit heures du soir, lorsque la nuit tombait, Petronel appela donc Didic à la clôture qui séparait leurs cours respectives et lui passa la cassette, en spécifiant bien qu'il devait la rendre une heure plus tard. Comme par malheur, le cassétophone de Didic choisit ce moment précis pour tomber en panne. L'ensemble des occupants de la cour des Panțiru atteignit alors le comble de l'énervement. Pendant que certains s'afféraient à réparer la maudite machine, d'autres pestaient contre les enfants, coupables désignés de son mauvais fonctionnement, tandis que d'autres encore cherchaient une solution de rechange. Pendant ce temps, Petronel venait toutes les dix minutes à la palissade pour réclamer la cassette, qu'il devait bientôt rendre à ses puissants propriétaires. Finalement, nous parvînmes à la copier, en la faisant jouer par un magnétophone aux enceintes duquel fut appliqué un microphone, lui-même relié à mon DAT...

Après avoir franchi cet obstacle, la cassette de Nucă (sur laquelle on pouvait désormais discerner quelques bruits de porte et cris d'enfants) fut disséminée parmi les Panțiru, leur fanfare et leurs amis. Elle confirma son importance dans les semaines à venir : non seulement les Prăjiniens en « sortaient » (*scoteau*) des mélodies, principalement au saxophone ou à la clarinette, mais d'autres musiciens, invités à venir jouer dans le village pour une fête ou une autre, s'avéraient obnubilés par la même référence. Dans le milieu des connaisseurs, les airs de Nucă étaient à la fois « dans l'air du temps » et « à la pointe du progrès »¹⁰.

¹⁰L'hiver précédent, j'avais assisté à un engouement similaire autour d'une autre cassette, cette fois de fanfare (Fanfara Moldovenească, un enregistrement de la fanfare de

Dans le circuit des mélomanes, la durée d'existence des enregistrements n'est guère supérieure à celle qui est la leur dans le commerce. Au bout d'un ou deux mois, les mêmes cassettes seront réenregistrées avec d'autres musiques, indépendamment de l'engouement qu'elles auront suscité lors de leur découverte¹¹. Avant de disparaître, ces enregistrements de (mais sans) prix auront pourtant été écoutés sans relâche, et non sans un certain émerveillement.

Aussi forte qu'éphémère, cette passion radicale peut être vue comme une forme d'enchantement (au sens de GELL, 1992). D'une part, les musiciens enregistrés parviennent à capter l'attention d'un nombre conséquent d'auditeurs pendant plusieurs semaines d'affilée. Obnubiler ainsi les esprits, faire taire à distance les conversations, occuper l'espace musical d'un village où on n'est pas, est, en soi, une petite prouesse. *A fortiori* lorsque l'effet produit repose sur six ou sept mélodies — à peine une heure de musique — et non sur une nuit entière, comme ce serait le cas dans une fête. La manière dont s'achèvent ces engouements passagers tient quant à elle de la rupture de sortilège. Ces si belles mélodies, qu'on écoutait avec tant d'attention, n'intéressent alors plus personne, et rien n'indique qu'elles pourraient encore, un jour, fasciner quelqu'un. Pendant un temps, les vieilles cassettes sommeillent sur une étagère ou dans une boîte-à-gants, et on les effacera sans hésiter pour y inscrire de nouvelles merveilles. Enfin, les termes par lesquels ces mélodies sont appréciées — du moins tant que dure leur charme — les assimilent mainte fois à des pièges. On y relève des *șmecherii* (ruses), des *ciorăni* (malices, « vols intelligents »), le style des interprètes captivants est décrit comme « propre » (*curat*), « précis » (*precis*) et, en même temps, « embrouillé » (*încurcat*) ou « compliqué » (*complicat*). Si ailleurs dans le pays, des notions comme la « tendresse » (*duioșenie*) ou la « nostalgie » (*dor*) sont importantes, elles s'effacent, à Zece Prăjini, devant l'appréciation

Chetriș). Ma perspective avait alors été inverse, car c'était moi qui avais trouvé la cassette (toujours à Bucarest) et l'avais apportée aux Panțiru. Pendant une semaine, on l'écouta souvent, entre nous mais aussi chaque fois que quelqu'un venait rendre visite à Costică et aux siens. La cuisine-salon-chambre-à-coucher de Costică devenait alors étrangement silencieuse, la discussion se concentrant en quelques grommellements appréciatifs de temps à autre. Une semaine plus tard environ, Oprică se résolut à me demander de lui prêter la cassette, qu'il n'avait pas encore entendue mais dont la renommée lui était parvenue. Ce n'est qu'à partir de là que je commençai à l'entendre sur les cassétophones et auto-radios des autres villageois.

¹¹Seule l'apparition récente de quelques ordinateurs dans le village laisse deviner le début d'une forme de thésaurisation des richesses musicales.

d'une complexité à la fois ordonnée et incompréhensible. Les mélodies ont de la « douceur » (*dulceață*), elles « touchent » le « cœur » (*ating la inimă*), « meuvent » l'auditeur (*îl mișcă*), le « réchauffent » (*îl încălzesc*) mais ce qui en est rendu responsable est moins le sentiment partagé que la complication et la feinte.

ȘULO : *Par exemple, il y a une différence entre une mélodie pour Roumains et une autre, pour Tsiganes. En quoi ?* [pause] *On joue plus compliqué* [complicat]. *C'est à dire que* [pour les Tsiganes] *la mélodie est plus compliquée que celle pour les Roumains. Elle est — par exemple une horă — on la joue plus simple et... elle est plus simple* [simplă] *et pas si compliquée qu'elle t'atteigne — je parle des 70% des Tsiganes* [qui comprennent la musique] *— qu'elle t'atteigne au cœur* [să te atingă la inimă].

VICTOR : *Mais quand c'est plus compliqué, ça t'atteint plus au cœur ?*

Ș. : *Ben évidemment !*

V. : *Ah bon ?*

Ș. : *Ben oui, et comme harmonie et comme mélodie. Pour qui est musicien et s'y connaît.*

ȘULO^b

Dans cet entretien, Șulo m'expliquait que la musique pour les Tsiganes connaisseurs (70 % des Tsiganes selon lui) était fondamentalement la même que celle pour les autres auditeurs, mais poussée à un degré de raffinement supérieur.

Pour Șulo — et en fait, pour nombre de *lăutari* — le fait qu'une musique plus « compliquée » pénètre mieux le « cœur » est une évidence¹². Une telle affirmation a pourtant de quoi surprendre. La musique « compliquée » (*complicată*) n'est, par définition, pas facile à comprendre. On la décrit aussi comme « tortueuse » (*întortocheată*), ou « embrouillée, enchevêtrée » (*încurcată*), ce qui dénote la même difficulté à en reconstituer mentalement l'organisation. Pourquoi serait-elle plus pénétrante et attachante qu'une musique « simple » (*simplă*) et « droite » (*dreaptă*), comme on en joue pour les non-connaisseurs ?

¹²Cf. aussi N. Andriescu, section 5.4.2 page 141.

15.2 Valeur, complexité, compréhension

15.2.1 Ça ne se comprend pas

La « compréhension » musicale est une qualité impersonnelle, couramment invoquée par les auditeurs de tous bords, qu'ils soient ou non connaisseurs. On dira ainsi d'une musique qu'elle « se comprend » (*se înțelege*) ou « ne se comprend pas » (*nu se înțelege*). La propriété est rattachée à la performance mais non à ses artisans (on ne dira pas directement d'un musicien qu'il est compréhensible ou pas).

Pour le grand public moldave, la musique que les connaisseurs apprécient le plus « ne se comprend pas » (*nu se înțelege*). Doru Ciobanu le sait bien, qui voit revenir régulièrement d'importants stocks d'invendus de ces cassettes mêmes qui, à Zece Prăjini, sont les plus en vogue.

[Nous parlons de Juniorii Lalaru. Ils ont enregistré deux cassettes chez Doru, l'une intitulée *Nunta* (« le mariage »), que les Prăjiniens estiment *gajicani* et qui n'est guère écoutée dans le village, et l'autre, sans titre, de *muzică lăutărească*, qui est au centre de l'actualité musicale du village. D'après Doru, la première s'est vendue un peu (mais pas assez), et la seconde pas du tout. Beni et Florin Lalaru (respectivement saxophoniste et clarinettiste) sont les fils des frères Lalaru, des musiciens assez connus dans le milieu des *lăutari*.]

DORU : *Les enfants, ils jouent... Moi, je ne les ai pas laissés jouer comme leurs parents. Enfin, c'est pas que je les ai pas laissés : ils savaient bien que je ne les accepterais pas s'ils jouaient comme leurs parents. Il n'y a aucun moyen de vendre ça, et moi, j'engage des dépenses...*

VICTOR : *Mais c'est quoi la différence ?*

D. : *Les vieux, ils jouent beaucoup plus compliqué [cântă mult mai complicat].*

V. : *D'accord. Il faut qu'ils jouent plus simple ?*

D. : *Plus droit [drept], comme on dit. Les Lalarii [parents], ils jouent trop compliqué.*

V. : *Mais certains apprécient quand même, non ? Ce truc de la complexité ?*

D. : *Oui, mais il n'y a que les lăutari qui apprécient. Seuls les lăutari apprécient. Les Roumains ou les... Mettons que tu veuilles écouter un peu de musique pour te sentir bien. Tu peux pas écouter la leur ! Je parle d'un homme de base [un om de rând]. Non ! Mais même un homme cultivé ! Un homme cultivé, c'est évident qu'il n'écoute pas un truc comme ça. Oui. Non ?*

(...)

V. : *Mais quand-même, ce style plaît beaucoup à certains. À Zece Prăjini en tout cas, on ne parle en ce moment que des Lalarii.*

D. : *Oui, on en parle entre lăutari.*

V. : *Entre lăutari, oui.*

D. : *Eux, ils font leur boulot comme lăutari mais pas... Ils n'effraient pas le monde [nu sperie lumea]. Ben pourquoi on en parle ? Parce qu'ils [Lalarii] sont meilleurs qu'eux [les Prăjiniens]. S'ils mettaient la main sur l'outil [dacă ar pune mâna pe sculă] et qu'ils travaillaient, on ne parlerait plus des Lalarii, on parlerait d'eux ! Non ? Sans travail, on ne peut rien faire. Parce que quoi ? Lalaru, il a pas deux mains lui aussi ? Et une tête ? Il pense autrement ?*

V. : *Mais à Zece Prăjini, personne ne joue vraiment ce style de musique. Ils le copient un peu mais...*

D. : *Ben c'est comme ça qu'ils ont grandi ! Si ces enfants-là [Lalarii], ils ont grandi avec les parents, et les parents restaient à la maison, à faire juste des petites fleurs [floricele, sous-entendu, au saxophone], c'est ça qu'ils ont appris.*

V. : *Mais Lalarii jouent aussi plus lentement, plus... Parce qu'à Zece Prăjini, les gens jouent très vite.*

D. : *Oui, ils jouent aussi plus lentement mais par exemple, Lalarii, si tu les prends à un mariage, à un mariage, ils ne te jouent pas « classique » [nu-ți cântă clasic] ! Eux, ils jouent — pour te donner une idée — la ligne mélodique avec un peu de populaire [puțin de populară] et après, ils retombent dans leurs... dans leurs mauvaises herbes [bălării], comme on dit, les mêmes petites fleurs [floricele] que personne ne comprend. C'est ça, le truc. Parce que c'est comme ça qu'ils ont appris. Mais s'ils avaient*

joué « classique », comme on joue dans un taraf de musique populaire, c'eût été complètement différent.

DORU CIOBANU^c

Lorsque des auditeurs non-connaisseurs reprochent quelque-chose aux *lăutari*, c'est en général l'excès de complexité ou le manque de structure : ils jouent « trop compliqué » (*prea complicat*), pas « droit » (*drept*), « mou » (*lălăit*), tant et si bien que la mélodie « ne se comprend plus » (*nu se mai înțelege*). Doru n'est pas loin de partager cet avis et en tout cas, il le défend. Mais il semble également comprendre l'esthétique des connaisseurs. Dans sa description, la complexité des Lalarii consiste tantôt en « petites fleurs » (*floricel*) — ce qui est plutôt bien — tantôt en « mauvaises herbes » (*bălăarii*) — ce qui l'est nettement moins. Tantôt il reconnaît le travail sous-tendant cette complexité, tantôt il attribue cette dernière à un simple héritage culturel, aussi inévitable que collant.

Personne n'accuse les Lalarii de « mal » jouer ou de ne pas avoir assez travaillé leur instrument. Il est clair qu'ils ne jouent pas au hasard et qu'ils maîtrisent le saxophone. Mais ce qu'ils jouent est inintelligible pour l'« homme de base ». Leur style est peut-être dû à l'héritage culturel, peut-être aussi au penchant bien connu des Tsiganes pour brouiller et compliquer les choses simples et droites... Quoi qu'il en soit, pour ceux qui ne « comprennent » pas leur musique, ils évoluent dans un monde à part.

Pourtant, en changeant légèrement de perspective, ce monde ne paraît pas si différent. En premier lieu, parce que la plupart des *lăutari* sont capables de jouer pour les *Gaje* non-connaisseurs d'une manière qui satisfait ces derniers (les premiers savent donc rendre leur musique « compréhensible » aux seconds). Ensuite parce que les musiciens affirment volontiers que la musique qu'ils jouent pour le grand public est, en essence, la même que celle qu'apprécient les connaisseurs (ce sont notamment les mêmes mélodies, voir chap. 5). La réciproque est aussi vraie : si les *Gaje* non-connaisseurs accusent parfois les *lăutari* de « pervertir » le *folclor*, personne ne leur reproche de jouer un *folclor* qui leur serait propre. De part et d'autre, les différences stylistiques sont décrites en « plus » et en « moins », en « trop » ou en « pas assez » mais elles portent, dans l'ensemble, sur les mêmes variables (vitesse, complexité, rythmicité). Dans ces conditions, si une partie des auditeurs ne « comprend » pas la musique de l'autre, ce n'est peut-être pas tant parce que cette musique s'organise selon d'autres principes, que parce que le degré

et le niveau de son organisation différent.

On peut aimer la musique « tortueuse » ou « enchevêtrée » mais personne n'aime la musique « incompréhensible ». La juger par ce terme équivaut à lui attribuer une efficacité et un intérêt nuls : on ne peut pas danser, on ne ressent aucune émotion, elle rate sa cible et passe simplement à côté. Pour Costică (qui fait partie des connaisseurs), la musique classique occidentale est ainsi — et en bloc — « incompréhensible », tout comme le jazz de C. Mingus, J. Coltrane ou D. Reinhardt, ou encore les *ragas* d'Inde du nord. S'il reconnaît parfois la virtuosité des interprètes, c'est à des critères purement techniques (ils jouent vite, sont précis, atteignent des notes difficiles, etc.). Mais à elles seules, ces prouesses ne sont pas suffisantes pour éveiller un quelconque intérêt de sa part. Pour ce qui est de la musique « des environs » (moldave, serbe, macédonienne ou bulgare) je n'ai jamais entendu Costică admettre qu'il ne la comprenait pas. La seule exception — et elle mérite d'être retenue — est la manière dont il qualifie parfois son propre jeu pour les *Gaje*.

COSTICĂ : *C'est une chose que de jouer... de flouer [să dai abureală], de renverser [la mélodie], de jouer comme ça te tombe sous le doigt, pour faire du bruit, et une autre que de jouer — en général quand tu joues aussi pour des Tsiganes. Chez les Roumains, je la renverse à tel point que moi-même je ne sais plus ce que je joue.*

VICTOR : *C'est à dire, tu la fais comment chez les Roumains ?*

C. : *Plus vite et plus... sans intérêt. Vas-y ! Qu'ils entendent du bruit, qu'ils entendent qu'on joue pour que lui, il puisse danser. Mais au fond...*

V. : *C'est à dire comment ? Tu mets moins de notes dans la ligne mélodique ou...*

C. : *Non, c'est pas que j'y mets moins de notes. Je la joue plus... j'y mets moins d'attention, moins d'intérêt. Parce que eux, ils ne savent pas, dans l'ensemble, ce que je joue. Lui, il entend : « Ah, y'a le Tsigane qui joue ! Allez, je vais danser ! ». Mais ceux-là... ceux-là... Les Tsiganes qui sont Tsiganes, pendant qu'ils dansent, plus tu joues bien, plus ça lui donne envie de danser lui aussi. Les Tsiganes sentent la musique. Ils ont un autre raffinement musical. Voilà ! Ciorănia ! [T. :] C'est ça, ciorănia !*

COSTICĂ^d

Dans ce commentaire comme dans d'autres, les termes de l'opposition ne sont pas directement la « bonne » et la « mauvaise » musique. Il y a plutôt une manière de jouer « comme cela tombe sous le doigt » (*cum îți vine la deget*), où Costică affirme ne plus savoir lui-même ce qu'il joue (et au fond, s'en désintéresser) et une autre, raffinée, attentive, relevant de la *ciorănie*. De telles appréciations peuvent sembler paradoxales de la part des *lăutari*. D'une part, ils décrivent la musique pour *Gaje* comme étant « simple » (*simplă*) et « droite » (*dreaptă*) tandis que de l'autre, ils affirment qu'elle est insensée, aléatoire, au point qu'eux-mêmes ne savent plus ce qu'ils jouent.

Pourquoi les connaisseurs associent-ils « simple » et « insensé » ? Où trouver, d'ailleurs, cette simplicité proverbiale de la musique *gajicani* ? Lorsqu'on joue « ce qui tombe sous le doigt », le résultat résiste (plus qu'il ne se prête) à l'analyse et à la réduction formelles. On se souvient par exemple de *Rusasca lui Borona* (analysée sec. 8.2.1 page 229) : pourquoi les connaisseurs — musiciens et non-musiciens confondus — trouvent-ils que cela est simple jusqu'au ridicule ?

15.2.2 Qu'y a-t-il à comprendre ?

Levons un possible malentendu. Celui-ci concernerait les objets de cette compréhension. Il nous semble difficile de saisir ce que représente « comprendre » une musique, si on considère celle-ci comme une forme sonore et temporelle. En général, ce genre d'approximation n'est pas gênant et s'avère même plutôt commode parfois. Toutefois, ici, le problème gagne à être posé différemment. Je tâcherai de montrer pourquoi.

Du son en musique

Selon une opinion plus ou moins courante, la musique est, par essence, sonore. Sous la plume de J.J. NATTIEZ par exemple :

1. *Le son est une donnée irréductible du musical. Même dans les cas — marginaux, semble-t-il — où il est absent, il est tout de même présent par allusion.*
2. *Le musical est du sonore construit, organisé et pensé par une culture.*

J.J. NATTIEZ (1987 : 95)

Habituellement, le mot « son » désigne un phénomène physique provoquant une réaction mécanique de l'oreille interne et, au delà, une excitation du nerf auditif. À ce niveau, rien qui puisse être « construit, organisé et pensé par une culture », car ce « sonore » n'apparaît que sur des instruments de mesure. Au-delà de la simple perception des oscillations de l'air, la cognition humaine répartit les différents types de sons en diverses catégories, et ces classements sont, on le sait, très différents selon les lieux et les époques. Le « sonore construit, organisé et pensé par une culture » n'aboutit donc pas nécessairement dans une catégorie unique qui justifierait l'emploi du seul mot « musique » (en France, on tend par exemple à concevoir le « langage » et la « musique » comme des phénomènes distincts).

Dans un ouvrage récent, l'auteur reprend la même définition, mais en l'étoffant de manière substantielle.

(...) la musique n'est pas seulement du son organisé. Lorsque nous qualifions un phénomène quelconque de musical, nous nous référons moins à « la » musique qu'à une réalité plus vaste : le « fait musical total » (MOLINO, 1975). Il comprend non seulement la manifestation sonore — qui est première et essentielle — mais tout ce qui se rattache au musical : l'existence de catégories professionnelles (les compositeurs et interprètes), d'institutions (les sociétés philharmoniques ou de musique de chambre, la salle de concert), des objets spécifiques (la partition, les instruments, les disques, la baguette du chef d'orchestre). Pour composer, produire et écouter le son, il faut autre chose que le son : des êtres humains, des outils, des institutions et des cadres sociaux. Si 4'33" peut être considéré comme une œuvre musicale, c'est parce que l'auteur qui la signe est un compositeur, parce que l'œuvre fait l'objet d'une partition et est publiée chez Peters, parce qu'elle est jouée chez un pianiste, parce qu'il fait usage d'un piano, parce que l'ouverture et la fermeture du couvercle du piano marquent le début et la fin des mouvements, parce que, à l'intérieur de l'espace ainsi délimité, notre attention est portée sur des sons, parce que nous sommes invités, pour les entendre, à un concert.

NATTIEZ (2004 : 19) [les emphases sont de l'auteur]

Dans cette proposition, qui prélude une définition en bonne et due forme de la musique (j'y reviendrai), la « manifestation sonore » reste « première

et essentielle ». Mais quel est donc ce « son » auquel se réfère l'auteur ? Il n'est pas celui de 4'33" car la célèbre œuvre de John Cage n'en contient, on le sait, aucun¹³. Il n'est pas non plus celui du sens commun, puisque l'auteur nous indique que « *pour composer, produire et écouter le son, il faut autre chose que le son : des êtres humains, des outils, des institutions et des cadres sociaux* ». De telles contraintes placent le « son » de NATTIEZ loin de la définition qu'en donnent l'acoustique ou la biologie (qui acceptent sans peine des sons non-humains). On s'interroge dès lors sur le sens de cette notion. Pourquoi — si ce n'est pour maintenir un semblant de logique — parler de « son » et non, directement, de « musique » ?

Plus loin, dans le même texte, la définition de la musique, construite sur ce fondement, est tout aussi étrange (nous en avons cité et discuté une autre variante, à la sec. 10.2.1 page 267).

La musique, c'est du sonore produit et organisé par une culture. Ce sonore est porteur de connotations sémantiques et affectives, mais sa syntaxe n'est pas organisée, comme dans le langage, au niveau d'unités liées à des significations lexicales, mais au niveau d'unités minimales et discrètes, ce que l'on appelle le plus souvent les notes, plus techniquement les unités scalaires ou, dans le cas spécifique des musiques électroacoustiques, des objets sonores.

NATTIEZ (2005 : 24) [l'ensemble du passage cité est souligné dans le texte ; les emphases sont de l'auteur]

Ce qui est étrange ici, est surtout la manière dont cette définition fait appel aux sciences du langage, tout en parvenant antipodes de ce que propose un linguiste comme SAUSSURE :

D'ailleurs, il est impossible que le son, élément matériel, appartienne par lui-même à la langue. Il n'est pour elle qu'une chose secondaire, une matière qu'elle met en œuvre. Toutes les valeurs

¹³Rappelons la partition de cette oeuvre :

I. *Tacet* II. *Tacet* III. *Tacet*

Le compositeur ne prescrit donc à l'interprète que trois « mouvements » de silence. On pourrait certes arguer, comme semble le faire NATTIEZ, que les sons du monde — ceux produits par les spectateurs par exemple — durant ces 4 minutes 33 secondes, sont des manifestations sonores musicales, absentes de la partition écrite par CAGE mais auxquelles le « *happening* » pensé par ce dernier donnerait un sens nouveau... Il nous semble toutefois que c'est là pousser à l'extrême la compréhension de l'expression « son organisé », que l'auteur place au cœur de sa définition.

conventionnelles présentent ce caractère de ne pas se confondre avec l'élément tangible qui leur sert de support. Ainsi, ce n'est pas le métal d'une pièce de monnaie qui en fixe la valeur ; un écu qui vaut nominalelement cinq francs ne contient que la moitié de cette somme en argent ; il vaudra plus ou moins avec telle ou telle effigie, plus ou moins en deçà et au delà d'une frontière politique. Cela est plus vrai encore du signifiant linguistique : dans son essence, il n'est pas vraiment phonique, il est incorporel, constitué, non par la substance matérielle, mais uniquement par les différences qui séparent son image acoustique de toutes les autres.

SAUSSURE (1972 : 164)

Bien qu'elle ne vise en aucun cas un parallèle entre langue et musique, l'approche que je voudrais adopter est proche des principes exposés par SAUSSURE. Dès lors, il est impossible de suivre une conception de la musique qui confond cette dernière avec un phénomène sonore : il nous faudrait, au contraire, distinguer celle-ci, des sons par lesquels elle est perçue.

Si l'écoute musicale a quelque-chose de particulier, qui l'écarte de l'écoute des sons en général, c'est sans doute la manière dont elle les met en relation les uns avec les autres, au lieu d'en déduire l'état du monde physique environnant. Sous la plume de SCRUTON :

Lorsque nous entendons de la musique, trois choses se produisent : il y a une vibration de l'air ; par cette vibration nous percevons du son, qui est un « objet secondaire », entendu comme un événement pur ; et dans ce son, nous entendons une organisation qui n'est pas réductible à une propriété du son, ni à une propriété de la vibration qui le produit. Nous entendons des sons grâce aux oreilles : c'est la preuve d'une capacité acoustique et en entendant des sons, nous n'entendons que les propriétés secondaires des objets sonores. Les animaux entendent aussi ces propriétés et réagissent aux sons et aux informations contenues dans les sons. Mais pour entendre de la musique, il faut des capacités que seuls des êtres rationnels ont. Nous devons être capables d'entendre un ordre qui ne contient aucune information sur le monde physique, qui se situe en dehors des relations courantes de cause à effet, et qui n'est réductible à aucune organisation physique. En même

temps, il contient une causalité virtuelle propre, qui anime les éléments qu'il relie.

SCRUTON (1997 : 39)^e

Un argument similaire, de F. WOLF (1999), a déjà été exposé sec. 6.3 (p. 195)¹⁴. Pour qu'une suite de sons apparaisse comme « musique », l'auditeur doit les assembler et leur attribuer un sens les uns par rapport aux autres. Des entités comme la « mélodie », le « rythme » ou la « progression harmonique » ne sont possibles que si des sons passés, qui n'ont plus d'existence physique, sont néanmoins mis en rapport. Leur ordre et leurs durées continuent alors d'être pertinents mais ils échappent à une loi fondamentale du temps, en vertu de laquelle ce qui se succède ne peut, aussi, coexister.

Forme et temps

La non-temporalité essentielle (et peut-être même constitutive) de la musique a déjà été remarquée. C. LÉVI-STRAUSS l'assimile par exemple à celle du mythe :

(...) cette relation au temps est d'une nature assez particulière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchrone et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité.

C. LÉVI-STRAUSS (1964 : 24)

Il est certes discutable que la musique provoque, généralement, un sentiment d'« immortalité » mais pour le reste, l'intuition de LÉVI-STRAUSS trouverait

¹⁴J.J NATTIEZ insiste bien sur l'importance des « renvois intrinsèques » à la musique (*ibid.* : 185). Il ne paraît cependant pas en tirer toutes les conséquences : si ces renvois sont possibles, la « linéarité » de la musique et au delà, son caractère sonore, ne sont que des épiphénomènes.

des appuis argumentatifs auprès de philosophes comme WOLFF ou SCRUTON.

Dans une tentative récente pour décrire un hypothétique « temps musical », J. KRAMER (2004) en distingue cinq sortes¹⁵. Il nous semble qu'un tel degré de complication résulte moins de la complexité inhérente à l'objet, que d'un manque de définition stricte ou d'un emploi lâche du mot « temps ». Il n'est pas certain qu'on ait intérêt à qualifier de « temporelles » toutes les relations établies entre des sons successifs. La causalité, par exemple, pourrait être un principe d'ordonnement plus pertinent pour décrire l'expérience musicale¹⁶.

Nous considérerons donc que l'essence de la musique n'est pas « sonore » car la musique n'est pas soumise aux lois habituelles du temps (alors que les sons le sont). En un sens elle est alors, toute entière, une « vue de l'esprit », puisque ce n'est qu'en esprit que les sons entendus en succession peuvent s'agréger les uns aux autres pour former les dimensions et entités qui la constituent (les rythmes, les mélodies, etc.). De cela, il nous faut tirer plusieurs conséquences.

Conséquences

En premier lieu, ainsi définie, la musique ne s'oppose pas véritablement aux objets visibles et palpables. La dichotomie traditionnelle entre des arts « performatifs » et d'autres, qui seraient « non-performatifs » ne nous semble, dans cette perspective — celle de la perception des formes — pas vraiment fondée. Sur ce point aussi, nous nous éloignerons donc une fois de plus des propositions de J.J. NATTIEZ.

Ici intervient la différence entre les modes physiques d'existence de la sculpture et de la musique : la sculpture, même mobile [il était question des mobiles de Calder], est offerte globalement à la perception, et si elle bouge, les variations s'inscrivent dans le même champ perceptif que si elle était restée immobile. Au contraire, en musique, une variation n'existe que par rapport à un donné musical qui, en raison de la linéarité temporelle de la

¹⁵Nommément : temps linéaire orienté vers un but, temps linéaire non orienté vers un but, temps linéaire à parcours multiples, temps momentané, temps vertical.

¹⁶Pour une tentative de formalisation des rapports de causalité dans l'écoute musicale, cf. OCKELFORD (1991, 2004).

musique, a été fourni avant, ou ailleurs, mais jamais pendant.

J.J. NATTIEZ (1987 :114)

Un examen attentif, à la lumière des arguments exposés ci-dessus, montre que la dernière proposition, pour paraître évidente, n'en comporte pas moins une approximation (et en l'occurrence, celle-ci est source d'erreur). Le « donné musical » évoqué par NATTIEZ est, explique-t-il, inaudible au moment où la variation, à laquelle il sert de référent, est perçue. S'il fut, jadis, du son, il ne l'est donc plus à présent. Dès lors, en vertu de la définition donnée par l'auteur quelques pages auparavant, ce « donné » ne devrait plus être « musical ». Dans le cas contraire, si l'on accepte parmi les « donnés musicaux » ce qui, jadis, était une oscillation de l'air et n'est désormais plus qu'une trace en mémoire, il n'y a plus aucune raison de supposer que la musique est nécessairement « linéaire ». La « linéarité temporelle » évoquée par NATTIEZ implique donc, au mieux, une métaphore du temps (qui n'est plus celui des objets du monde), au pire une incompréhension de la musique (réduite aux simples sons).

NATTIEZ n'a certainement pas tort de remarquer qu'une sculpture s'offre d'emblée à la perception. L'œil peut la saisir en entier, la détailler par parties dans tous les sens, revenir au besoin sur des parties déjà focalisées... La musique au contraire, n'apparaît qu'au fur et à mesure. La conséquence n'en est toutefois pas que la sculpture est « spatiale » tandis que la musique est « temporelle ». C'est plutôt que cette dernière sollicite avec plus d'intensité la mémoire.

L'incompréhension musicale qui sépare, de manière plus ou moins nette, les goûts des connaisseurs de ceux du grand public, peut dès lors être caractérisée de deux manières. L'une est propre à la musique. Elle invoque le degré d'entraînement de la mémoire auditive : sous cet aspect, les connaisseurs seraient capables d'analyser et manipuler mentalement des formes musicales plus longues que le grand public. L'autre explication néglige la spécificité sonore de la musique. Elle fait valoir que la « surdétermination » structurelle est un procédé courant dans plusieurs domaines de l'esthétique moldave. Une manière commune de capter l'attention se dégage ainsi, à ce niveau où la musique n'est plus vibration, les tissus ne sont plus des fibres et où la ponte des canards ne détermine plus les œufs de Pâques. Cette technique de captivation consiste à prendre l'entendement au piège de formes tellement structurées qu'elles en deviennent insaisissables. Une part d'incompréhension

sion serait alors appréciée et déterminerait, en partie, la valeur des objets, à la fois pour les connaisseurs et pour le grand public. Simplement, le point d'équilibre entre la simplicité inintéressante et la complexité incompréhensible, serait différent pour ces deux types d'auditeurs. Je développerai, tout à tour, ces deux perspectives.

15.3 Le piège musical

15.3.1 Vitesse et complication

La vitesse est un trait souvent retenu pour commenter la différence de « compréhensibilité » entre les styles *gajicano* et *rromano*. Pour les connaisseurs, il n'y a rien à comprendre dans le jeu (trop) rapide qu'apprécie le grand public. C'est, comme le disait Costică, « du bordel » (*zăpăceală*). Pour les non-connaisseurs en revanche, la musique *rromani*, trop lente, est une *lălăitura* : un « lalala » plus ou moins amorphe, sans but ni ordre ni structure.

Puisqu'un certain nombre de performances sont destinées à être dansées, on pourrait croire que ce sont les styles chorégraphiques qui conditionnent les *tempi* musicaux. Rien n'indique toutefois que « comprendre une musique » (notion qui nous intéresse) découle de la capacité à la danser. Sans doute l'ordre serait-il même inverse car il faut déjà « comprendre » ce qui est joué, avant de pouvoir bouger en accord. Si la vitesse a un effet sur la « compréhensibilité » de la musique, c'est donc probablement avant une quelconque référence aux mouvements qu'elle permet ou suscite.

On peut alors émettre une autre hypothèse. Jouées vite, les mélodies sont difficiles à appréhender car elles se présentent en amas compacts et serrés. À l'inverse, lentement, elles sollicitent davantage une mémoire musicale qui, d'un auditeur à l'autre, peut être plus ou moins entraînée. Deux sortes de difficultés donc, qui ouvriraient la voie à deux sortes d'« incompréhension ».

L'appréhension des mélodies repose nécessairement sur la mémoire. C'est la seule instance à même de rassembler en un même « plan » les sons entendus en succession. Plus le jeu est lent plus ce « plan » doit être allongé. S'il suffit, par exemple d'une minute et demie pour entendre l'exposition complète d'une mélodie jouée *gajicanes*, il en faut deux pour entendre exposer la même mélodie, jouée *rromanes*. Toutes choses égales par ailleurs — et en particulier, à complexités harmonique et mélodique égales — la reconstitu-

tion mentale de son organisation d'ensemble demande donc probablement des capacités d'attention et de mémorisation supérieures dans le second cas.

Pour une expérience introspective, le lecteur pourra comparer, sous cet aspect, les variantes *gajicani* et *rromani* de *Hora lui Maricel* (ex. 32 pour la variante *gajicani* vs. ex. 29 et 30 pour les variantes *rromane*). En principe, les variantes *rromane* devraient paraître plus touffues et laisser, dans l'ensemble, une impression moins claire de la ligne mélodique que la variante *gajicani*. Pour vérifier le rôle de la vitesse d'exécution sur cette impression, l'ex. 31 présente l'ex. 30 (une variante *rromani* donc) accéléré artificiellement pour parvenir au même tempo que l'ex. 32 (la variante *gajicani*).

32
vs.
29 et 30

31

Une expérience similaire pourra être tentée avec les exemples 33 et 34, qui sont des enregistrements d'*orchestră*. Cette fois, la variante *rromani* (ex. 34) a un parcours mélodique nettement plus tortueux que la variante *gajicani* (ex. 33). Pourtant, en accélérant artificiellement la première pour l'amener au même tempo que la seconde (ex. 35), son architecture d'ensemble devrait sembler plus claire.

33
vs.
34

35

Les procédés de variation sont, nous l'avons vu, les mêmes pour les styles *rromano* et *gajicano* : découpages, permutations et substitutions à toutes les échelles et dans tous les styles. Pour les non-connaisseurs, le résultat doit cependant offrir des repères plus clairs. Le déroulement de la musique se laisse alors suivre de proche en proche et ne sollicite que faiblement la mémoire. En reflet de cette écoute locale, les musiciens peuvent plus souvent jouer simplement les « bouts » (*capete*) qui leur « tombent sous le doigt » (*cad la deget*) sans se soucier de raffiner la cohérence de l'ensemble. Les résultats typiques de cette façon de jouer (comme *Ca la Uşa Cortului*, ex. 1 ou *Rusasca lui Borona*, ex. 15) semblent modulaires et modulables : faits de petites sections, ils sont construits de proche en proche, extensibles et aménageables sur l'instant.

À l'inverse, les articulations se raréfient dans ces pièces qui ne sont jouées que pour les connaisseurs (comme *Sârba Lacrimii*, ex. 9). Les musiciens décrivent parfois ces dernières comme « plus mélodieuses » (*mai melodice*) et elles sont, en un sens, plus des *melodii* : des unités dont la cohérence

repose moins sur des liens de proche en proche que sur une architecture d'ensemble.

La vitesse d'exécution est un moyen simple de rapprocher ou d'éloigner les articulations mélodiques et harmoniques. Pour ces pièces qui peuvent être jouées aussi bien *rromanes* que *gajicanes*, elle est le premier paramètre à ajuster pour atteindre la « distance focale » la plus adaptée aux auditeurs. En ralentissant, les cadences s'éloignent les unes des autres, les « questions » restent plus longtemps sans « réponse », des « fleurs » et « spéculations » nouvelles peuvent « fructifier » dans les interstices. . . Tandis qu'en accélérant, la mélodie se compacte, ses articulations se resserrent, les symétries et répétitions se dégagent avec plus de clarté.

Entre la complexité du jeu *rromano* et celle du jeu *gajicano*, une différence essentielle serait donc que la première tend à s'étaler dans le temps, tandis que la seconde tend à se concentrer en formules serrées, enchaînées étroitement les unes aux autres. . . Il y a sans doute là de quoi fonder deux esthétiques différentes. Mais plus qu'une « beauté », c'est l'apparition et la disparition d'un « sens » que les auditeurs commentent. Dire de la musique qu'elle « se comprend » ou non, engage moins l'émotion que cette esthétique particulière de la rhétorique, de l'équation ou de la devinette.

Il faut peut-être souligner que notre approche ne vise pas à réduire l'écoute musicale à de simples calculs « intellectuels ». C'est plutôt la portée de cet intellect que nous voudrions élargir, pour l'amener en contact avec, sinon l'émotion, du moins la fascination que la musique des *lăutari* peut exercer. Lorsqu'on les embauche, ce n'est pas pour qu'ils expriment leurs sentiments et états d'âme. On ne leur prête pas non plus une valeur morale, qui leur permettrait d'atteindre et de communiquer, par leur musique, des vérités spirituelles. Le statut des musiciens est, nous l'avons vu, proche de celui des artisans (cf. chap. 4). Je voudrais montrer que la valeur de leur musique, en tant qu'artefact, est liée au degré d'artifice qu'ils y incorporent. Celui-ci se manifeste comme une technologie, aussi bien matérielle (instruments, effets spéciaux, etc.), qu'intellectuelle. L'incompréhension musicale, parfois critiquée comme un défaut est, le reste du temps, une simple compréhension inachevée. Sous cette forme, il semble que musiciens et auditeurs (qu'ils soit « connaisseurs » ou « grand public ») la recherchent activement.

15.3.2 Effets spéciaux

Échos et réverbérations

Un *orchestră* joue. Au terme d'une chaîne complexe de microphones bon marché, de câbles plus ou moins fiables, d'amplificateurs anciens et d'enceintes rafistolées, la musique jaillit, aussi puissante que saturée. Le *hal* (effet de réverbération¹⁷) la grossit. Les *stacatti* rythmés des musiciens la morcellent et l'*ecou* (effet d'écho) la pourvoit d'une longue traîne de lamelles sonores, ondulant dans un espace irréel. Le tout est joué vite, très vite même parfois.

Lorsque la fête a lieu à l'extérieur — que l'on mange sous une tente et danse à son entrée — on peut croire que la puissance sonore est rendue nécessaire par la nature, les dimensions ou l'acoustique de l'espace à animer. Mais les noces organisées dans les « foyers culturels » (*cămine culturale*) des villages, démentent cette hypothèse. Malgré l'espace, cette fois confiné, et les murs en béton, le volume des amplificateurs y est tout aussi fort qu'à l'extérieur. La réverbération naturelle du lieu n'a quant à elle que peu d'incidence sur le *hal* et l'*ecou* que les musiciens ajoutent au son amplifié. Tout est fait pour donner à la musique un caractère artificiel, démesuré et en fin de compte, fantastique.

Car il y a bien quelque chose de fantastique à regarder jouer un saxophoniste d'*orchestră*. Il est là, à portée de main, dans le même espace et la même lumière que les convives. Parfois son estrade le surélève un peu mais chacun peut y monter pour lui parler. Et pourtant, l'espace dans lequel se déroule sa mélodie n'est pas — ne peut être — celui où lui-même et les convives se trouvent.

Les lois intuitives de l'acoustique situent sa musique dans quelque-chose de beaucoup plus vaste. Il faudrait une vallée profonde ou une grotte gigantesque pour qu'une telle réverbération et un tel écho soient possibles. En fait, même ainsi, ils ne le seraient pas tout à fait : amplifiés, les instruments évoluent dans un espace limité (car il réverbère), vaste (en proportion de son délai d'écho et de réverbération) mais aussi éthéré (puisque très peu d'énergie se perd entre le son initial et ses multiples retours). Bien sûr, chacun sait que l'effet est produit par une petite machine, avec ses boutons, ses câbles

¹⁷Le « *hall* » est en fait, plus précisément, le nom standardisé d'un type particulier de réverbération. Moins profond que le « *cavern* », il est cependant plus puissant que les « *room* » ou « *plate* ».

et ses diodes, mais l'opacité du dispositif électronique préserve efficacement le caractère fantastique de l'effet. À la fois avéré et impossible, l'espace artificiel dont les musiciens entourent leur musique tient, pourrait-on dire, de l'« effet spécial »¹⁸.

Cet espace n'est pas celui des corps et des objets mais s'impose à eux par sa puissance. À force de décibels, il annule les lois acoustiques du lieu où la musique est produite et les remplace par les siennes propres. Par ses seules proportions, ceux qui l'écoutent se voient (et surtout s'entendent) transportés dans un ailleurs omniprésent.

L'importance de ce transport apparaît en creux. Les musiciens n'utilisent, dans leur grande majorité, que les effets de spatialisation (*hal* et *ecou*). Souvent, ils en ont d'autres à leur disposition, comme le « chorus » ou la « distorsion », que nombre de tables de mixage intègrent d'office¹⁹. Tout le monde a, un jour ou l'autre, expérimenté ces effets qui altèrent le timbre même du son. Mais si ces expériences font volontiers sourire (à la manière, peut-être, des miroirs déformants des fêtes foraines), le résultat est trop grotesque pour être utilisé dans une fête « sérieuse ». Les professionnels des aérophones ne jouent pas à trafiquer leur son mais uniquement à le respatialiser. Un peu de la même manière, les joueurs de *clapă* (synthétiseur) n'utilisent pas l'ensemble des sons invraisemblables que leur permettent leurs instruments mais uniquement les imitations d'instruments conventionnels (accordéon, guitare, cymbalum, basse, batterie, etc.). Ces effets acoustiques sont clairement modernes, puisqu'ils ne sont rendus possibles que par l'électronique, mais ils sont utilisés au service d'une esthétique classique — voire conservatrice — des timbres et sonorités.

Les *orchestre* ne sont pas les seules à employer des effets spéciaux. Il faudrait un grand nombre de microphones et des amplificateurs d'une puissance considérable pour sonoriser une fanfare mais lors des enregistrements en stu-

¹⁸La revue *Terrains* a récemment consacré un numéro aux « Effets spéciaux et artifices ». Dans un premier article, en forme de préface, E. GRIMAUD, S. HOUDART, D. VIDAL (2006) en pointent une propriété commune : « *Les effets relatés dans ce numéro renvoient clairement à des pratiques de monstration/démonstration qui ont en commun de déployer des moments "spéciaux" de grande intensité technique ou de paroxysme qui visent à étonner le spectateur et à troubler ses catégories perceptuelles* ». C'est en ce sens que j'emploie ici ce terme.

¹⁹Souvent le choix est plus grand encore. Pour obtenir le *hal* et l'*ecou* qu'ils désirent, les musiciens acquièrent parfois des « racks » : ensemble de pédales reliées à une banque d'effets, où ces derniers se comptent alors par centaines (« flanger », « wha-wha », « octave voice », etc.).

dio — où ces moyens sont disponibles — les fanfares recourent elles aussi au *hal* et à l'*ecou*. L'hétérophonie du jeu collectif les contraint alors à une certaine retenue dans l'utilisation de ces effets²⁰. Elles utilisent en revanche le mixage et l'équalisation, qui ne leur sont normalement pas accessibles.

En *orchestra*, on dose, de toute façon, la proportion et le placement des différents instruments. Leur son transite nécessairement par une table de mixage et le synthétiseur n'y arrive, par exemple, ni plus ni moins fort que le saxophone, ni à sa droite ni à sa gauche. Les dimensions et proportions sonores des instruments sont alors uniquement affaire de réglages. Il n'y a pas de référent « naturel » (non amplifié, non mixé, non équalisé) pour le son d'une *orchestră*. Les fanfares, elles, ne peuvent régler ces aspects qu'en studio. Or là, le mixage s'accompagne généralement d'un réajustement drastique des proportions. Une répartition des instruments comme celle de l'ex. 15 est par exemple largement invraisemblable ou plutôt, elle n'est permise que par l'électronique (voir sec. 14.1.1 page 372).

Bien loin d'une logique réaliste, la sonorisation des *lăutari* moldaves montre donc une quête délibérée de l'effet spécial et artificiel. Pas n'importe quel effet cependant : le point commun de ces procédés (mixage, équalisation, réverbération et écho) est qu'ils resituent et redimensionnent les sons, sans vraiment en altérer le grain²¹.

Il ne s'agit pas uniquement de faire traîner les sons et d'en provoquer le mélange, ni de faire baigner les oreilles dans un espace ample et éthéré jusqu'à l'impossible. Il faut également s'assurer que ce mélange ne soit pas laissé au hasard ou du moins, que l'auditeur ne se sente pas perdu dans l'aléatoire. En cela, l'*ecou* joue un rôle important car il introduit un balancement régulier, alors que le *hal* ajoute simplement une « traînée », au

²⁰Si les musiciens explorent volontiers les effets de réverbération et d'écho offerts par l'électronique musicale, ils s'inquiètent de ces mêmes effets lorsqu'ils sont produits « naturellement », par la géométrie de l'espace où ils jouent. C'est alors du *haos* (« chaos »), un mélange sonore indistinct et dégoûtant. Au sens acoustique, celui-ci n'est lui-même que réverbération et écho, ce qui montre l'importance du caractère artificiel du *hal* et de l'*ecou*. Les fanfares peinent en fait à jouer dans les conditions acoustiques dans lesquelles elles se donnent à entendre sur les disques et cassettes. Le silence feutré du studio permet une écoute parfaite, sur laquelle repose la précision du jeu collectif. *Hal* et *ecou* ne sont ajoutés qu'ensuite.

²¹Il faudrait nuancer cette affirmation, surtout pour l'équalisation. Celle-ci modifie la position spectrale des instruments mais aussi, par la même, leurs timbres. On peut cependant supposer que ce qui est visé est le placement relatif dans le spectre, plus que le grain propre à chaque instrument.

signal d'entrée²². Dans des conditions acoustiques naturelles, un écho est principalement déterminé par la distance entre la source et les parois, ainsi que par la matière et la forme de ces dernières. Sur une pédale d'écho, on trouve généralement :

1. un bouton qui contrôle l'intervalle des retours ; il permet de régler le délai entre le signal d'entrée et ses répercussions ;
2. un autre bouton contrôle la perte d'énergie à chaque retour ; c'est de ce paramètre que dépendra la persistance de l'écho ;
3. un bouton qui détermine le volume de l'effet (des échos ainsi générés) par rapport au signal entrant.

Ce troisième bouton permet de créer, par exemple, une longue traînée d'échos tout en la plaçant à un volume très faible par rapport au son direct (sans effet). L'acoustique naturelle ne permet pas de tels résultats car normalement, l'écho ne dure qu'en proportion de son volume (il ne peut être à la fois faible et durable). Grâce à cet artifice, les musiciens peuvent maîtriser un effet qui, autrement, risquerait d'aboutir au *haos* (voir note 20 page précédente).

34

Sur une pédale d'« *ecou* », le principal point d'ajustement est toutefois le premier bouton. En le réglant correctement, l'écho artificiel suivra — s'imprimera sur ou se fondra dans — le tempo musical. C'est ainsi qu'est réglé, par exemple, l'*ecou* du saxophone et de l'accordéon sur l'enregistrement de l'ex. 34. On ne s'en aperçoit vraiment que lorsqu'une note en staccato est suivie d'un silence (assez rarement donc). On peut alors remarquer que l'écho prolonge parfaitement la pulsation. Le reste du temps, les deux instruments mélodiques paraissent simplement « emplir » l'espace (il n'y a pas de « vide » entre les différents sons) et surtout, ils semblent se déplacer avec une incroyable aisance rythmique. Les deux musiciens sont certes brillants et maîtrisent, sans conteste, le phrasé swingué de la *muzică lăutărească*. Cependant, dans une fête comme celle-ci (un baptême qui durera toute la nuit, chez des connaisseurs qui plus est), le fait de disposer en permanence d'un « tapis sonore » pulsé et harmonieux les aide à déployer leur imagination de manière plus fluide, plus longtemps et avec moins d'efforts. Cette posture de

²²En fait, les deux effets opèrent de la même manière mais à des échelles différentes. Il s'agit, dans les deux cas, de répéter le signal d'entrée. Pour la réverbération, le délai entre le signal « sec » et sa répétition est très faible (de l'ordre de quelques millisecondes), et cette dernière s'« affaisse » rapidement (elle perd son énergie en quelques répercussions). Lorsque le délai et la persistance du son répété croissent, celui-ci tend à être perçu plutôt comme un écho.

force et de mollesse qu'on qualifie parfois de « dorlotage » (*alintare*) (voir sec. 11.2.2 page 313), prend ainsi la forme d'un jeu complaisant avec son propre son.

C'est surtout dans les fêtes de connaisseurs que j'ai vu employer l'*ecou* de cette manière. Cela nécessite des réglages assez fins, car il faut caler correctement les répercussions artificielles sur le tempo de la boîte à rythmes (donné par le synthétiseur) et/ou le pas des danseurs. Il faut aussi leur donner la bonne profondeur : celle où elles ne sont plus perçues en tant que telles mais restent présentes « en toile de fond ». Qui plus est, le procédé n'est efficace que pour les tempos lents. Chez les *Gaje*, on joue de toute façon très vite et la ligne mélodique est déjà remplie autant qu'elle peut l'être. On utilise alors simplement le *hal* ou un *ecou* réglé de façon approximative.

Les effets électroniques — principalement réverbération, écho et mixage — oscillent donc entre plusieurs utilisations. À une extrême, ils peuvent être vus comme des trucages. Ils servent alors à spatialiser différemment le son ou à donner une illusion de richesse hétérophonique. À l'autre extrême, on les voit intégrés au jeu des musiciens, qui les utilisent comme des « prolongements » de leurs instruments. Tout comme les percussionnistes utilisent parfois le rebond naturel de la baguette sur la peau tendue, les instruments mélodiques des *orchestre* peuvent ainsi se laisser bercer par les remous (artificiels) de leur propre mélodie.

Comme la plupart des effets sonores, le *hal*, l'*ecou*, le mixage et l'équalisation « traitent » une matière mais ne créent rien par eux-mêmes. Ils sont de ce fait, difficiles à localiser. En *orchestră*, le son des instruments prend d'emblée la forme d'un espace (fictif) mais celui-ci n'existe, de toute façon, que par celui-là. S'il est possible de dissocier, en théorie, deux utilisations des effets spéciaux, elles se présentent donc confondues pour les auditeurs.

Valeur et artifice

La musique est volontiers traitée comme un artefact, tant par les musiciens qui la vendent que par les commanditaires qui l'achètent. Un certain nombre de techniques, aussi bien musicales que discursives, permettent d'en affirmer ou d'en accentuer le caractère artificiel. La recherche d'artifice (en tant qu'opposé au « naturel ») est une tendance générale, perceptible éga-

lement dans d'autres domaines de l'esthétique paysanne²³. Elle mériterait une étude séparée mais il est peut-être possible d'en donner ici un aperçu, à travers quelques exemples disparates²⁴.

Une loi fondamentale de la décoration intérieure et extérieure des maisons pourrait être que « tout ce qui peut être recouvert le soit ». Sols, murs, lits, étagères, télévisions ou tables doivent, si possible, porter tissus, motifs peints ou broderies. Les murs extérieurs doivent être peints et, si les finances le permettent, porter eux aussi des motifs, en creux ou en plein²⁵. Lorsqu'on dresse une tente pour un mariage ou un baptême, aux piliers de bois qui la soutiennent doivent être liées des branches de sapin, de manière à ce que celles-ci recouvrent ceux-là et qu'on « ne voie pas le bois » (*să nu se vadă lemnul*). Les surfaces lisses ou chaotiques, offertes par le bois, le torchis ou la pierre, ne montrent que « du vide » (*gol*). Lorsqu'on « recouvre » (*acoperă*) des murs, des planchers ou des tables, ce n'est pas pour les remplir (*a le umple*) — ce qui ne ferait pas sens — mais bien pour que « ça ne reste pas vide » (*să nu se vadă gol*).

Le principe est également valable en musique. Costică explique par exemple qu'une des formes de *ciorănie*, qui relève en l'occurrence de la « technique de la virtuosité » (*tehnica virtuozității*) est de lier les phrases mélodiques entre elles pour qu'il ne « reste pas de vide » (*nu lași... gol între ele*)²⁶. De même, une autre conséquence de l'utilisation du *hal* et de l'*ecou*, est qu'ils

²³Nous suggérerons qu'il est peut-être possible de dégager une esthétique générale de l'artefact, perceptible dans des contextes culturels très différents. Sa caractéristique serait d'attribuer aux objets une valeur d'autant plus grande qu'ils se distinguent des produits de la nature, de l'intuition ou du hasard. On pourrait comparer en cela, les astuces techniques des *lăutari*, aux « gadgets » et plus généralement, à ce qu'on a parfois appelé le « kitsch ». Sur ces notions dans le milieu rural roumain, voir NICOLAU ET POPESCU (1985). Voir aussi A. MOLES (1971 : 67), sur le « kitsch » en général. Pour notre propos il n'est cependant pas nécessaire de faire appel à ces notions, d'un emploi évidemment périlleux.

²⁴Je me suis intéressé au tissage, à la sculpture et à la peinture sur œufs lors de divers séjours en Roumanie. À part un peu de tissage, les Prăjiniens ne sont guère versés dans ces artisanats. J'ai séjourné chez des sculpteurs sur bois, dans le Teleorman et en Vrancea. J'en ai rencontré d'autres dans le Maramureș (spécialisés dans les grands portails des maisons de cette région). Les œufs de Pâques fleurissent, à la bonne époque, en Bucovine (c'est à Moldovița que j'ai pu en suivre la fabrication). Quant au tissage et à la broderie, on trouve un peu partout des femmes qui les pratiquent encore, quoique de manière sporadique. Je m'y suis intéressé surtout dans le Maramureș et en Moldavie, dans les villages autour de Zece Prăjini, où on emploie la technique du *năvădit* (décrite plus loin dans ce chapitre). À Zece Prăjini, certaines femmes tissent, l'hiver surtout, en utilisant des métiers à tapisserie (métiers verticaux, qui n'ont que peu de rapports avec le *năvădit*).

²⁵Les motifs en relief sont réalisés en appliquant ou en enlevant du plâtre, grâce à des moules. Ces derniers sont en général possédés et maniés par des spécialistes.

²⁶Voir l'ex. 28, traduit et commenté sec. 14.2.1 page 403.

couvrent artificiellement la plupart des pauses de respiration de l'interprète. Ce n'est pas tout à fait contre « la nature » qu'on agit (personne ne lui reproche rien) mais contre le vide que peut laisser subsister l'action humaine. L'artifice est alors synonyme de ténacité.

Ailleurs, il s'impose cependant dans le cadre d'une « chasse au naturel ». Dans le tissage artisanal par exemple, les couleurs « naturelles » (*naturale*) furent remplacées, dès que cela fut possible, par des substances « artificielles » (*artificiale*). Ces dernières sont plus faciles à obtenir : il suffit en général de diluer une poudre dans de l'eau. Mais elles passent également pour plus belles. Elles sont « plus vives » (*mai vii*) et offrent la possibilité d'un contraste plus important. Il en va de même dans la décoration des œufs peints, qu'on s'offre et s'échange lors des fêtes pascales.

On observera que broyer, bouillir et filtrer des plantes n'est pas, en soi, plus « naturel » que de diluer un sachet de poudre acheté sur le marché. C'est bien le résultat qu'on qualifie ainsi (la couleur, en l'occurrence), non la méthode employée pour y parvenir. Ces couleurs « artificielles » sont une solution facile, et en aucun cas une « technique de la virtuosité », comme précédemment. Mais elles condensent, un peu par magie, une force ou une efficacité supérieures à celles obtenues péniblement par les techniques « naturelles ».

L'artifice peut également être recherché dans le goût des boissons et aliments. En Moldavie (et peut-être ailleurs aussi dans le pays), le jus d'orange « naturel » (*natural*) ne contient pas moins de colorants, édulcorants et arômes de synthèse : il n'a simplement pas de bulles. En cas de troubles de la santé (intestinale mais aussi mentale), les médecins recommandent parfois de ne plus boire que ce jus « naturel », les bulles ayant, paraît-il, un effet excitant. En demandant simplement un « jus d'orange » (*suc de portocale*), dans un bar par exemple, la boisson servie sera probablement gazeuse. Plus simple, le « naturel » est néanmoins une option.

De la même manière, le café lyophilisé (*cafea « ness »*, nommé d'après la marque Nescafé) est parfois considéré comme supérieur au « café naturel » (*cafea naturală*). Il l'est encore plus s'il est préparé avec du *Coca-Cola* à la place de l'eau, et si le mélange a été frotté pendant longtemps, de sorte à produire une mousse

abondante. On m'offrit plusieurs fois cette boisson en signe de bienvenue, alors que du café « naturel » existait par ailleurs dans la maison, et était couramment consommé par mes hôtes. C'était une marque d'attention « spéciale » comme l'était le fait de ne pas utiliser les tasses dépareillées et/ou ébréchées du quotidien, mais celles d'un service à café qui ne sortait guère, le reste du temps, de l'armoire à vitrine. Dans les bars de village ou de petites villes la *cafea ness cu coca-cola* est, en toute logique, plus chère que la *cafea naturală*.

Les Prăjiniens ne partagent pas ces goûts : dans le village, on préfère le café « naturel », surtout s'il est cher et de marque étrangère (cf. sec. 2.2.2 page 44). L'artifice réapparaît cependant dans les boissons de fête. Les breuvages de luxe sont les *coniacuri* et *lichiori*, alcools de synthèse aux arômes divers (myrtille, fraise des bois, café...). Quant au champagne, celui AOC (importé de France) n'a aucune chance de plaire, face au *șampanie* de la marque Angelli, sucré et aromatisé à l'abricot.

Dans le milieu rural, le travail est réputé créer de la valeur. Cela vaut aussi bien pour les travaux agricoles que pour les activités comme le tissage, la musique ou la décoration des œufs de Pâques. Plus une pièce (tapis, broderie, mélodie, etc.) est « travaillée » (*lucrată*), plus elle coûte cher, et cela indépendamment de l'attrait esthétique qu'elle suscite. Les deux tendent à aller de pair mais on les dissocie volontiers dans les négociations et marchandages.

Les tisserandes font par exemple valoir le temps qu'elles ont passé à réaliser tel tapis, les musiciens expliquent aux commanditaires venus les embaucher que le tuba est lourd, que souffler dans le froid (ou dans la chaleur) est pénible... On ne parle alors ni de la beauté ni de l'utilité du produit mais de la peine qu'on prend à le produire. Souvent on ne parle pas, d'ailleurs, car l'assiduité se voit ou s'entend. C'est en général la profusion et la concentration des détails qui la traduisent. Pour une broderie, un œuf de Pâques ou un portail sculpté, « travaillé » (*lucrat*), « minutieux » (*migălos*), « beau » (*frumos*) et « valeureux » (au sens de « cher » : *de valoare*) sont pratiquement synonymes. De même, en musique, la virtuosité consiste à remplir des vides et à faire du « compliqué » ou de l'« enchevêtré » (*complicat, încurcat*), avec du « simple » et du « droit » (*simplu, drept*). Si on ne peut convaincre



(a) de face



(b) de profil

FIG. 15.2 – Œufs de Pâques, réalisés en 2002 par Olimpia Darie, de Moldovița (au nord de la Moldavie). Ceux de gauche présentent, sur leur profil, une même « ceinture » (*brâu*) mais de proportions différentes. On remarque aussi la similitude, de face, entre les quatre œufs de gauche, en particulier le fait qu'ils utilisent tous une sorte de triangle rouge orné de blanc. Tantôt celui-ci semble un motif autonome, tantôt il forme une étoile centrale. La composition motivique des œufs de Pâques évoque en celà, celle que nous avons décrite pour la musique des *lăutari*.

un interlocuteur qu'il apprécie, subjectivement, l'objet qu'on lui propose, on peut du moins faire en sorte qu'il ne se méprenne pas sur la quantité de travail que le produit objective. La quête d'artifices naît alors d'un effort visant à rendre manifeste le labeur.

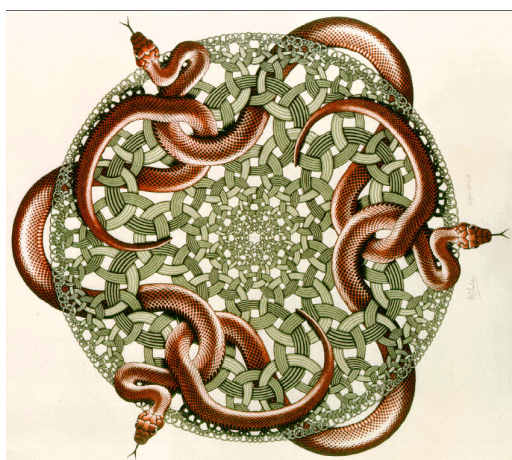
J'ai tenté de montrer comment, par essais, erreurs et imitations réciproques, les musiciens s'efforcent d'accroître l'efficacité de ce qu'ils jouent. Il faut croire qu'ils y arrivent parfois, puisque Didic m'expliquait un jour, au sujet d'une mélodie que je n'avais pas entendue depuis longtemps : « tu vas voir, comme elle a progressé ! » (*să vezi cum a progresat melodia asta !*). Sans revendiquer un quelconque mérite, il remarquait que les uns et les autres avaient travaillé la variante que je venais de lui fredonner, la rendant, à présent, bien plus percutante.

Pour Didic comme pour les autres Prăjiniens, l'histoire de la musique est soumise au progrès, celui-ci pouvant être défini de deux manières : 1^o dans la forme, c'est une plus grande complexité, 2^o dans l'effet, ce sont des sensations plus fortes et plus irrésistibles. *Ciorăni* et *șmecherii* (ici, des artifices, trucs, ruses, astuces...) jalonnent et animent ce développement orienté. La technologie qui modifie les formes sonores, rejoint ainsi les développements organologiques. Ces derniers sont plus voyants : les fanfares qui supplantent, au début du XX^e siècle les *tarafuri* (plus petits, organisés autour du violon) ; les *orchestre*, apparues dans les années 1980, tendent désormais à supplanter les fanfares... Mais les mélodies nouvelles et leurs « progrès » respectifs ne répondent pas à d'autres objectifs : impressionner, séduire, captiver.

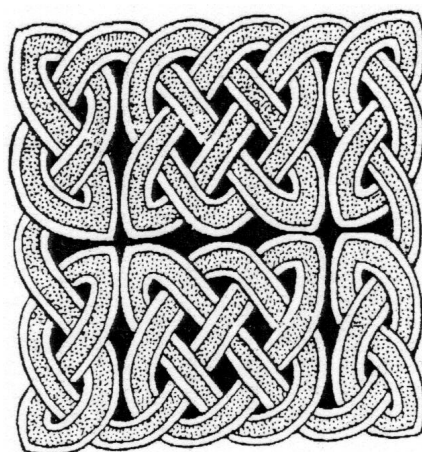
15.3.3 Techniques d'enchantement

La sensation de valeur — que je distinguerai de la valeur marchande — a été rapprochée par G. SIMMEL de la résistance subjective qu'opposent certains objets.

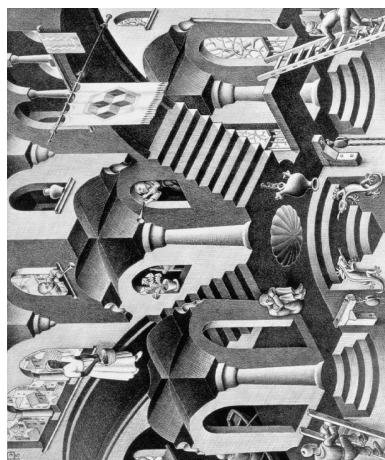
On a soutenu que notre idée de la réalité objective émanait de la résistance que nous éprouvions de la part des choses, en particulier au toucher. Cela est transposable d'emblée au problème pratique [celui de la valeur]. Nous désirons les choses seulement par-delà leur abandon inconditionnel à notre usage et jouissance, c'est-à-dire pour autant qu'elles leur prêtent une quelconque résistance ; le contenu devient objet dès qu'il s'oppose à nous, non seulement de par le sentiment de son impénétrabilité, mais aussi



(a) *Snakes*. M.C. ESCHER (1969). Gravure sur bois.



(b) Tressage celtique. D'après GELL (1998 :84).



(c) *Concave et Convexe* M.C. ESCHER (1855), lithographie.

FIG. 15.3 – Ralentir la perception



(a) *Old time letter rack*. J. F. Peto (avant 1908). Huile sur toile.



(b) *Violon*. W. M. HARNETT (1886), huile sur toile

FIG. 15.4 – Tromper les yeux

de par la distance due au non-encore-jouir, dont l'aspect subjectif est le désir. (...) L'objet ainsi établi, caractérisé par son éloignement du sujet, que le désir de ce dernier constate aussi bien qu'il cherche à le surmonter — est pour nous une valeur.

SIMMEL (1999/77 : 31)

Cette proposition de SIMMEL est reprise par A. GELL (1992). Ce dernier l'utilise pour bâtir sa théorie de l'« objet d'art », un objet relevant pour lui, à la fois d'une « technologie de l'enchantement » et (cela va de pair) de l'« enchantement de la technologie ». GELL appuie ses raisonnements principalement sur des exemples empruntés à la « culture matérielle » (aux arts visuels donc). Cependant, son analyse devrait également s'appliquer, avec des modifications mineures, aux arts « performatifs », dont les produits ne durent pas matériellement (GELL 1992 ; 1998 :13). Si cette théorie nous intéresse, c'est parce que la valeur de la musique des *lăutari* nous semble reposer, en partie, sur l'enchantement technologique. Tentons d'en résumer les points que nous reprendrons.

Pour GELL, un objet d'art est avant tout un artefact. Mais un artefact d'un genre particulier, en ce qu'il met en œuvre une « technologie de l'enchantement ». Celui qui le contemple se trouve enchanté, pris au piège de l'objet, attaché à ce dernier et susceptible de se plier au projet qu'il matérialise²⁷.

Ces projets peuvent être de diverses natures : apotropaïque, magique, économique. . . Mais au delà de ces fonctions particulières, la valeur commune à ces objets, et ce en quoi ils se démarquent des autres artefacts, tient à la résistance cognitive qu'ils opposent (GELL 1992 ; 1998 : 66–94). Ce n'est pas, observe GELL, leur valeur marchande que cette résistance détermine. Ce sont plutôt les sentiments de désir, frustration, envie, jalousie, fascination, peur ou captivation, qui reposent sur l'incapacité, pour le spectateur ou l'auditeur, de comprendre pleinement l'objet ou la manière dont il a été fabriqué.

Pour que le « piège » fonctionne, il faut que la compréhension paraisse possible, et donc qu'elle le soit en partie. Les formes semblent ordonnées, créées selon des processus simples, bien connus mais une fois que l'intellect accepte de s'engager dans le labyrinthe, il s'y perd : elles s'avèrent ordonnées selon des principes multiples, incompatibles les uns avec les autres ; le

²⁷Sur les notions d'« art » et d'« artefact » dans une perspective anthropologique, voir plus particulièrement GELL (1996, 1998 : 1–26).

procédé de fabrication s'avère trop virtuose, impossible à reconstituer mentalement ; des miracles se produisent dans les objets eux-mêmes... GELL (1992) étudie par exemple la « transsubstantiation » de l'huile pigmentée en formes réalistes, technique dont l'aboutissement ultime serait la peinture en trompe l'œil (fig. 15.4 page 454). Les « arts décoratifs » (GELL 1998 :76), fondés sur l'imbrication de motifs plutôt que sur l'imitation iconique, captivent eux aussi par une compréhension inachevée : celle de leur structure, de leur ordre, interprétables de plusieurs manières, souvent concurrentes. GELL s'attarde par exemple sur les dessins des manuscrits gaéliques et les *kolam* d'Inde du Sud (fig. 15.3 page 453).

Tissages

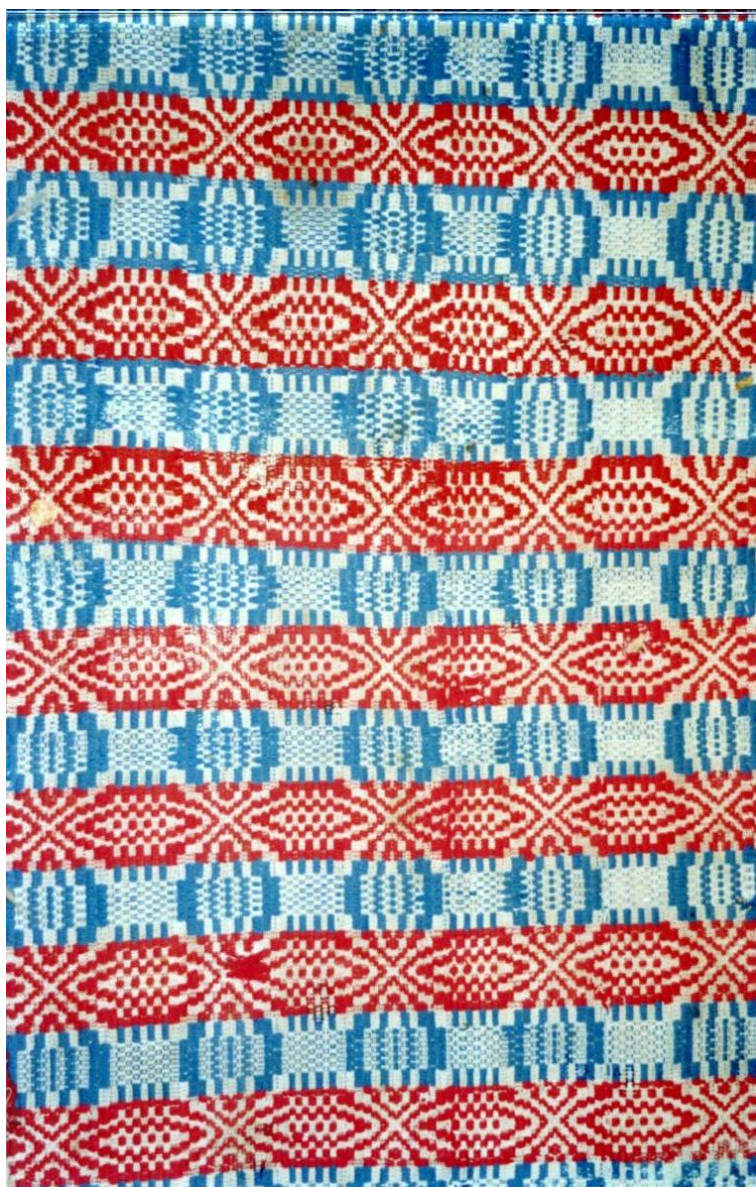
À quelques détails près, on pourrait reproduire l'analyse de GELL pour le tissage réalisé à Zece Prăjini et dans les alentours (je reviendrai plus tard à la musique des *lăutari*). En particulier, le tissage « à programme » (*cu năvădeală*) produit des motifs répétés, qui ont tous la propriété de permettre plusieurs lectures incompatibles (fig. 15.6 page ci-contre). La même technique permettrait d'obtenir des tissus à pois, à losanges, à carrés... Mais il faut croire que cela n'intéresserait personne car on ne tisse jamais de tels tissus. Ce sont toujours des motifs complexes et fuyants qui s'achètent et se vendent.



FIG. 15.5 – Tissage « *cu năvădeală* », chez Ruxandra Grădinariu (Piscu Rusului)

Les tissus de cette sorte sont réalisés de manière artisanale, sur des métiers à tisser particuliers. Ils sont l'œuvre de femmes spécialistes, en général roumaines, qui les fabriquent sur commande. Leur spécialisation revêt trois aspects. D'une part, elles possèdent le dispositif approprié : ce métier à tisser est un peu plus grand que les autres et comporte quatre rangs de lisse (au lieu de deux habituellement). D'autre

part, elles possèdent de petits bouts de papier sur lesquels sont inscrites les *năvădeli* propres à chaque motif (fig. 15.7 page 460). Elles possèdent, enfin, le savoir permettant de les lire et de régler le métier à tisser en conséquence.



(a) Cuvrălit. Tisă par R. GRĂDINARIU (de Piscu Rusului)

FIG. 15.6 – Tisus *cu năvădeală* (photo)



(b) Tapis. Tissé par M. NEGRU (de Piscu Rusului)

FIG. 15.6 – Tissus *cu năvădeală* (photo)



(c) *Carpetă* (à mettre au mur). Motif du *Paianjen modificat* (« araignée modifiée »). Par RUXANDRA GRĂDINARIU. Cf. fig. 15.7 page suivante.

FIG. 15.6 – Tissus *cu năvădeală* (photo)

Le principe du tissage *cu năvădit* est que les motifs sont « programmés ». Cela prend une journée environ, pendant laquelle on lie, un par un, chaque fil de chaîne aux dispositifs actionnés par l'une ou l'autre des pédales. En tissant, on passe simplement les navettes (en général, il y en a plusieurs) horizontalement, pour rentrer les fils de trame. Contrairement aux autres types de tissage, les motifs ne naissent donc pas en insérant manuellement la trame, de différentes manières. C'est entre chaque passage de navette que, en appuyant sur les pédales, en combinaisons variées, la tisserande soulève les fils de chaîne dans des ordres préétablis au moment du *năvădit*.

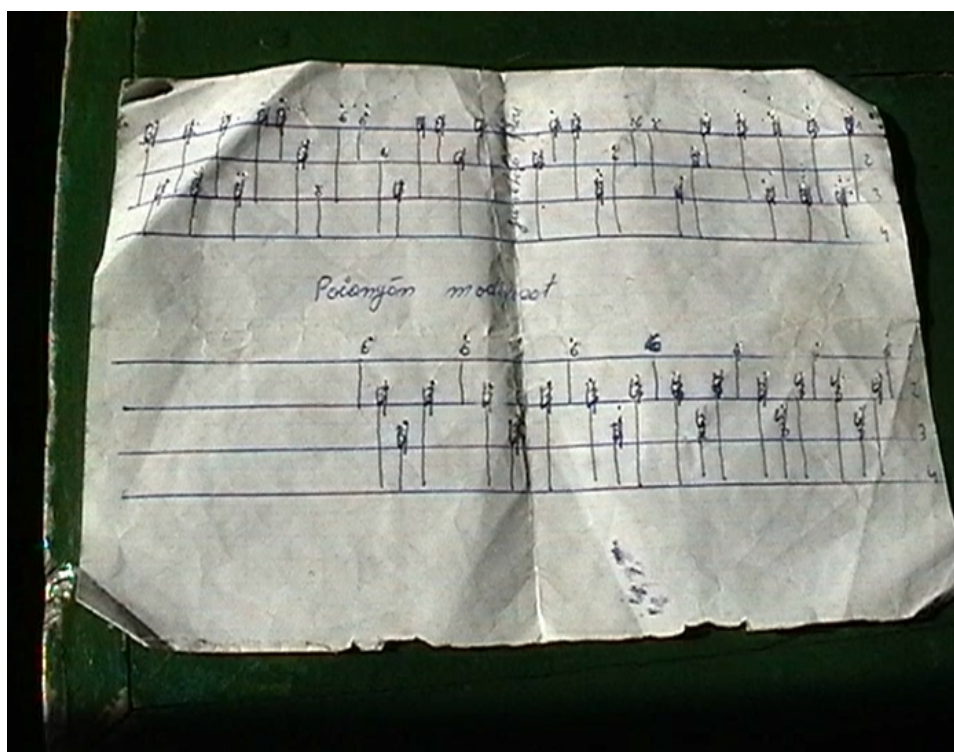


FIG. 15.7 – Modèle pour le tissage *cu năvădeală*. La fig. 15.6(c) page précédente présente un tissu réalisé d'après ce modèle-ci.

Ce *năvădit* est donc l'opération cruciale dont dépend le motif réalisé. La manière appropriée de lier les fils de chaîne est indiquée par ces petits papiers, que les tisserandes s'échangent depuis longtemps semble-t-il. Même les plus habiles et reconnues d'entre elles ne savent pas « inventer » de nouveaux motifs et même les plus âgées ne se souviennent pas d'avoir connu un jour une femme qui en fut capable. Il semble qu'il y ait eu, à Tarnița (un village

reculé, à cinq ou six kilomètres de la route principale), quelqu'un qui pouvait « sortir » (*a scoate* ; même mot que pour la musique donc) des motifs à partir d'un tissu : en voyant ce dernier, elle pouvait reconstituer la *năvădeală* qui lui avait donné naissance. Mais elle est morte depuis une dizaine d'années à présent.

Si personne n'invente des motifs à partir de rien, certaines tisserandes, parmi le plus expertes, peuvent adapter et recombinaer les motifs existants : agrandir tel carré, remplacer une colonne dans l'un par une colonne de l'autre... Mais il faut des années de pratique pour, tout au plus, modifier localement les modèles existants.

Ce type de tissage repose donc sur plusieurs mystères technologiques. D'une part, la majorité des tisserandes qui tissent selon les techniques habituelles ne savent ni « programmer » ni utiliser ce type particulier de métier *cu năvădit*. Mais d'autre part, même pour les spécialistes qui savent s'en servir, la correspondance entre le « programme » sur papier et son résultat est largement incompréhensible. À voir le papier, elles ne peuvent imaginer le tissu et l'inverse semble tout aussi difficile.

Les motifs ainsi tissés exploitent tous, à un degré ou un autre, les lois de la perception des formes, mais uniquement pour les déjouer. Sans même vouloir les tisser, on peine à se les représenter mentalement. Les incertitudes les plus fréquentes concernent l'interprétation de ce qui est le fond et ce qui est la forme. Sur celui de la fig. 15.6(b), faut-il voir par exemple des « X » et des « yeux » noirs ou divers types de losanges blancs ? Fig. 15.6(a) (où on pourra d'ailleurs retrouver un losange similaire), faut-il découper les motifs selon l'alternance des bandes rouges et bleues ? Ou faut-il plutôt se concentrer sur le blanc, couleur prédominante ? Et comment faut-il regarder le motif 15.6(c), que Ruxandra appelait l' « araignée modifiée » (*păianjen modificat*) ? Ici, ce n'est pas l'entrelacs qui arrête l'œil (comme c'était le cas dans les images de la fig. 15.3 page 453) mais la juxtaposition serrée de formes qui n'existent que les unes par les autres.



FIG. 15.8 – Ruxandra Grădinariu (Piscu Rusului)

Si l'on peut voir dans ces objets des « pièges », c'est parce qu'ils invitent à une forme de compréhension (par leur structure fortement ordonnée) mais ne l'autorisent pas totalement. On ne les possède jamais entièrement et c'est sans doute cette frustration agréable et un peu mystérieuse, qui incite à y revenir, en les achetant éventuellement pour ce faire²⁸.

GELL rappelle que l'« affaire inachevée » a été identifiée, au moins depuis l'« essai sur le don » (MAUSS 1924/1993), comme une forme majeure du lien social. Dans cette perspective, en tant que technologies d'enchantement et de captivation, les objets d'art acquièrent un sens particulier pour l'anthropologie sociale. Ils servent d'intermédiaires dans des interactions qui tiennent moins de la « communication » que de la séduction, de la captivation ou de la prédation.

Musiques

Les artefacts musicaux — du moins ceux des *lăutari* de Zece Prăjini — peuvent être décrits de la même manière. D'une part, ils sont l'œuvre de spécialistes, possédant et sachant manier des instruments particuliers. D'autre part, ces spécialistes emploient volontiers des « effets spéciaux » comme la vitesse, les staccati stroboscopiques, les réverbérations, échos et mixages impossibles. Enfin, les artefacts eux-mêmes sont d'autant plus complexes qu'ils sont ordonnés. Le piège le plus efficace est peut-être dans la structure de ces mélodies, qui semble claire et compréhensible mais qui s'effrite lorsqu'on tente de la saisir. L'illusion première est celle d'une combinaison d'unités, mais le nombre de ces unités et leurs rapports exacts s'avèrent, en fait, susceptibles de plusieurs interprétations incompatibles. Tout comme les motifs tissés *cu năvădeală*, la musique offre à l'auditeur la possibilité de plusieurs écoutes concurrentes. Il peut comprendre son agencement de diverses ma-

²⁸GELL (1998 : 81) remarque à ce sujet : « *I would deny that the contemplation of an oriental carpet that one does not own is the same kind of experience as the contemplation of a carpet that is one's personal possession* ».

nières, y repérer des unités de tailles différentes, mais un ou plusieurs autres agencements restent possibles.

La frustration agréable qui naît des *ciorăni* et *șmecherii* répétées est peut-être comparable à celle que laisse un bon tour de magie. Ici, le procédé n'est pas la prestidigitation (la « vitesse digitale »)²⁹ mais, en quelque sorte, la « lentidigitation ». Il s'agit de bouger aussi peu et aussi lentement que possible. Lorsque le résultat est, malgré tout, trop complexe, l'auditeur est probablement pris au piège : il demandera au *lăutar*, comme il le ferait au magicien, de répéter son tour. De façon humoristique — mais la pratique est réelle — Costică raconte une scène dans un mariage :

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 mangerais la bouche [formule affectueuse] — surtout si tu as bu un coniac ou deux et que tu vois la vie plus comme ça, en rose, parce que tu es au mariage — fais-mois une sârbă s'il te plaît... » Et [fredonne un air de sârbă]. Et il la fait avec goût. Sors ton argent et donne lui un bacșiș : « Tiens, prends ça, c'est pour toi. Et refais-la encore une fois [rires dans la pièce]. Quand tu en auras le temps. »

COSTICĂ ^f

À Zece Prăjini, la musique est un métier. Parfois, on en parle comme d'un « artisanat » (*mesteșug*), quelque chose que n'importe qui pourrait apprendre et pratiquer, s'il s'en donnait la peine. Dans ce cas, les inégalités de statut et de rémunération entre musiciens sont dues au travail inégal fourni par les uns et les autres. Ceux qui « étudient » (*studiează*) plus, jouent mieux, donc gagnent plus.

Mais à d'autres moments, c'est plutôt une opération de braconnage, un « vol intelligent », une *ciorănie*. Dans cette perspective, ce n'est pas le travail qui paye mais l'intuition, l'idée, l'astuce et la chance. Quelque part, dans l'écoute des auditeurs, un point d'équilibre entre compréhension et incompréhension assure aux musiciens un revenu maximal.

Charme, admiration et envie supposent que leur objet ne soit pas pleinement possédé. Or il semble possible de construire, en musique comme dans

²⁹ Je reprends cette étymologie à E. GRIMAUD (2006).

d'autres domaines de création artisanale, des objets qui résistent durablement aux tentatives d'appropriation mentale tout en paraissant, simples, attrayants et inoffensifs. Pour ceux qui se laisseraient prendre au piège, la solution est simple : acheter, pour au moins posséder matériellement l'objet, pouvoir y revenir et tenter à nouveau d'en percevoir les mystères. En musique, cela signifie écouter et réécouter la même cassette à longueur de journée ou (mieux) embaucher et réembaucher ceux qui possèdent le secret de sa production.

Payer des *lăutari* (du moins lorsqu'on les juge bons) consiste alors tout autant à rétribuer leur travail qu'à leur payer un tribut. La pratique des *bacșiș*, telle que Costică y faisait allusion ci-dessus, reflète ce double fondement de la valeur musicale : on paye à la fois pour féliciter, et pour entendre une autre *sârbă*, pareille à la première. L'argent gagné par les *lăutari* est alors un revenu de leur travail mais aussi, pour les meilleurs d'entre eux, de la dépendance qu'ils suscitent.

Notes

^aAi sa plingi si ai sa mai bei si 7 sticle de vin si ai sa dai si tu 1000 de euro bacsis. Te pup. Didic

^bȘ. : De exemplu, este o diferență între o melodie pentru Români și pentru Țigani. În ce sens? [pause] Este puțin mai complicat. Adică melodia este mai complicată ca aia pe românește. Este, de exemplu o horă, se cântă puțin mai simplu și . . . este mai simplu și nu este așa complicată să te atingă — adică pe cei 70 Țigani la sută — să te atingă la inimă. V. : Dar când e mai complicat te atinge mai mult la inimă?

Ș. : Păi normal!

V. : Da?

Ș. : Păi, și ca armonie și ca melodie, care-i muzicant și știe.

^cD. : Nu, deci ăștia, copiii, cântă. . . Eu nu le-am dat voie sa cânte ca părinții. Nu că nu le-am dat voie : știau și ei că nu-i accept să cânte ca părinții lor. Nu se vinde sub nici o formă și cheltui niște bani. . .

V. : Adică cum? Care-i diferența?

D. : Ei cântă mult mai complicat, ăia bătrânii.

V. : Da. Deci trebuie să cânte mai simplu. . .

D. : Mai drept, cum se zice. ăia cântă prea complicat, Lalari.

V. : Dar unii apreciază totuși, nu? Chestia asta de complexitate?

D. : Da, dar numai lăutarii apreciază. Numai lăutarii apreciază. Românii sau. . . Vrei și tu să asculți o muzică ca să te simți bine? Nu poți s-ascuți de-a lor! Adică mă refer la un om de rând. Nu! Dar nici unul cult. Unul cult, evident că nu ascultă așa ceva! Da. Nu?

(. . .)

V. : Dar unora le place foarte mult. În Zece Prăjini în orice caz, se vorbește de Lalarii în dreapta, Lalarii în stânga. . .

D. : Se vorbește ca lăutari.

V. : Ca lăutari, da.

D. : Ei își fac treaba ca lăutari dar nu. . . Nu că sperie lumea. Păi de ce se vorbește? Că-s mai buni ca ie! Dacă ar pune mâna pe sculă și ar munci, nu s-ar mai vorbi de Lalaru, ar vorbi de ei! Nu? Fără muncă nu se poate nimic. Ce, Lalaru nu tot două mâini are? Și un cap? Gândește altfel?

V. : Dar în Zece Prăjini nimeni nu prea cântă în genul ăsta. Mai copiază ei dar. . .

D. : Păi așa au crescut ie! Dacă copiii ăștia au crescut cu părinții, și părinții au stat în casă și făceau numai floricele, asta au învățat.

V. : Dar cântă și mai rar și mai — că în Zece Prăjini, oamenii cântă foarte repede.

D. : Cântă și mai rar dar de exemplu, Lalarii dacă-i ie la o nuntă, la o nuntă, ei nu-ți cântă „clasic”! Ei cântă — deci ca idee — linia melodică puțin de populară, și o dă tot în. . . bălăriile lor, cum se zice, tot în floricelele-alea care nu le-nțelege nimeni. Asta-i chestia. Că așa au învățat. Dar dac-ar fi cântat „clasic”, cum se cântă într-un taraf de muzică populară, era cu totul altfel.

^dC. : Una e să cânti . . . să dai abureala, s-o dai peste cap, să cânti cum îți vine la deget, ca să faci zgomot și alta e să cânti — în general când cânti și pentru țigani. La Români o dau peste cap de nu știu nici ei ce cânt.

V. : Adică cum o faci la Români ?

C. : Mai repede și mai ... nu la interes. Dă-i bătaie. S-audă zgomot, s-audă că se cântă ca el să joace. Dar în fond...

V. : Adică în interiorul liniei melodice pui mai puține note sau...

C. : Nu că pun mai puține note. O cânt mai ... pun mai puțin suflet, mai puțin interes. Pentru că ăia nu știu, în mare măsură ce cânt eu. El aude, « ei cântă țiganul ! Hai să joc ! ». Dar pe când ăsta ... ăsta ... țiganii care-s țigani, în timp ce dansează, cu cât o cânti mai bine, cu atât îi vine și lui mai bine să danseze. Țiganii simt muzica, au alt rafinament muzical. Na ! Ciorănia ! Adaika si ciorănia !

^e When we hear music, three things occur : there is a vibration in the air ; by virtue of this vibration we perceive sound, which is a 'secondary object', heard as a pure event ; and in this sound we hear an organization that is not reducible to any properties of the sound, nor to any properties of the vibration that causes it. Hearing sound involves the exercise of the ear : it displays an *acoustic* capacity, and all that we hear when we hear sounds are the secondary properties ou sound events. Animals also hear these properties, and respond to sounds and to the information contained in sounds. But to hear music we need capacities that only rational beings have. We must be able to hear an order that contains no information about the physical world, which stands apart from the ordinary workings of cause and effect, and which is irreducible to any physical organization. At the same time, it contains a virtual causality of its own, which animates the elements that are joined by it.

^fMergem la nuntă : "Cine cântă ? Cutare. Eh, bun muzicant, hai să-l auzim." "Hai fă-mi și mie, mâncați-aș gura ta (mai ales qdacă bei un coniac două și vezi viața mai în roz, așa, că ești la nuntă) fă și mie o *sârbă*, bă ... (cum îl cheamă) ?" Și [Fredonne] Și o face cu gust. Scoate banii și dăi bacșiș : "Ia de aicea, mai fă-o odată [rires dans l'assistance]. Când mai ai timp."

Chapitre 16

Conclusion

Dans les pages qui précèdent, nous avons essayé de décrire un « champ notionnel ». Celui-ci est pertinent pour les musiciens professionnels de Zece Prăjini, leurs proches, et sans doute d'autres musiciens professionnels ailleurs dans les Balkans. Nous avons suivi deux termes caractéristiques : *șmecheria* et *ciorănia*, que nous avons traduits par « ruse » et « malice ». Légèrement redondants, ces deux termes invitent cependant à approfondir deux perspectives différentes : la ruse désigne plutôt un type d'intelligence non-conventionnel, tandis que la malice évoque plutôt une attitude, une manière de se comporter, ludique mais peut-être aussi immorale.

Je résumerai d'abord quelques données, résultats ou hypothèses, apparus au fil des pages précédentes. Après quoi, je proposerai deux manières de les intégrer à une perspective comparative plus large : l'une s'attachera au statut professionnel des musiciens (et à celui, commercial, de leur musique) ; l'autre se concentrera sur la ruse, en tant que mode de pensée et d'action.

16.1 Le vol intelligent

Tentons de résumer quelques idées qui contextualisent et caractérisent la ruse/malice dont parlent les Prăjiniens.

16.1.1 Éthique et esthétique

1. Les musiciens jouent pour l'argent. Ils ne cherchent pas à communier avec leur auditoire mais plutôt à agir efficacement sur lui.

2. Du point de vue des auditeurs, cette efficacité est source de plaisir (d'entrain, d'émotions suscitées ou libérées par la musique...). Du point de vue des musiciens, l'efficacité est principalement source de revenus. Les deux vont en principe de pair.
3. Les commanditaires perçoivent clairement le caractère commercial de l'activité des *lăutari*. Il n'est pas camouflé, comme cela peut être le cas (y compris en Roumanie) pour la musique folklorique, classique ou de variétés. Ce caractère explicitement marchand dessine un régime de professionnalisme particulier. L'activité des *lăutari* roumains y rejoint probablement celle d'autres musiciens professionnels à travers le monde.
 - (a) Les goûts des musiciens peuvent alors ne pas être les mêmes que ceux de leurs commanditaires. À Zece Prăjini, cette divergence peut résulter d'un constat empirique mais elle est aussi, de toute façon, une position de principe. Il est important que l'activité des musiciens soit considérée comme un « travail », et ne puisse être imputée au plaisir qu'éventuellement ils en tirent.
 - (b) Ce travail est un artisanat :
 - comparable à n'importe quel autre, lorsqu'on considère les objets qu'il produit ;
 - particulier lorsqu'on considère la source de leur efficacité : la capacité d'insinuation et de manipulation émotionnelle.
 Cette double interprétation correspond à deux statuts concurrents des musiciens durant leur prestation :
 - serviteurs de musique dans le premier cas ;
 - manipulateurs des corps et des esprits, dans le second.
4. Les termes ethniques sont couramment employés pour désigner :
 - soit des mélodies particulières ;
 - soit des styles adaptés à des auditoires particuliers ;
 - soit des styles conditionnés par l'appartenance ethnique des musiciens.
 Ces emplois s'expliquent moins par une croyance ferme en des particularités ethniques, que sur les connotations véhiculées par les termes « Tsigane », « Roumain », « Gajo », etc.
5. Des stéréotypes sur l'ethnicité découlent à la fois :

- une certaine méfiance envers « les Tsiganes » (peur qu'il ne corrompent le *folclor*, qu'ils ne profitent des faiblesses de ceux qui traitent avec eux, etc.);
- leur nécessité dans le contexte particulier des grandes fêtes populaires.

On les y embauche en tant que spécialistes de la musique mais aussi, de la manipulation. Leur tsiganité les pourvoit, en principe, d'une certaine efficacité sous cet aspect. Par ailleurs, leur position d'étrangers autorise les convives à un certain « laisser aller ».

16.1.2 Musique et intelligence

1. Les *lăutari* distinguent, au sein de leur public, ceux qui « connaissent » et ceux qui ne « connaissent » pas. La connaissance en cause se manifeste par une manière particulière d'écouter la musique. Elle découle principalement d'une connaissance du « milieu » des *lăutari*.
2. En principe, les *lăutari* ne trompent pas leurs auditeurs et ne leur jouent pas des tours (de tels comportements sont possibles, mais ils ne définissent pas le comportement normal des professionnels). La ruse des musiciens n'est donc pas celle d'un *trickster*, bouffon farceur, espiègle et « décepteur ». Elle n'est pour eux qu'un outil, non la caractéristique principale de leur comportement.
3. En tant qu'habileté intellectuelle ou « légèreté d'esprit », la ruse est utile aux *lăutari*, pour le jeu musical proprement dit. Elle les aide notamment à :
 - (a) Apprendre la musique, et en particulier à
 - i. décomposer mentalement les formes jouées par d'autres musiciens ;
 - ii. simplifier les morceaux trop difficiles,
 - iii. camoufler autant que possible ces simplifications.
 - (b) Enrichir les mélodies reprises ailleurs,
 - i. en les combinant les unes aux autres, et/ou
 - ii. en y révélant des possibilités jusque là ignorées.

- (c) Coordonner le jeu collectif. Cette forme d'intuition est comparable à celle qui permet d'agir efficacement sur les auditeurs. Cependant, elle interprète moins des indices gestuels, verbaux ou vestimentaires, que des traces fondues dans la musique.

La capacité à entretenir une clientèle fournie et à négocier avec elle des transactions profitables, implique une aptitude au « vol intelligent ». 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 ». À l'inverse, des charlatans sont possibles : on peut penser d'un musicien à succès qu'il joue, en fait, mal. Mais cela n'en fait pas vraiment un mauvais *lăutar*. Être *lăutar*, n'est pas simplement jouer de la musique mais, surtout, la vendre.

16.2 L'exception et la règle

Au chapitre 6, nous avons adopté deux hypothèses de travail (sec. 6.3 page 191). L'une concernait la définition de ce que nous entendrions par « musique ». Cette hypothèse a été commentée sec. 15.2.2 (p. 433) et je n'y reviendrai pas ici. L'autre, en revanche, mérite d'être soupesée à nouveau.

Nous avons décidé de considérer que l'« essence » du phénomène musical — ce qui lui donnait son intérêt et sa raison d'être dans une interaction — ne devait pas être recherchée dans sa stabilité mais au contraire, dans ce qui, en lui, variait le plus. Nous avons donc proposé de renverser la perspective traditionnelle, qui conçoit la variation et l'ornement comme « accessoires », tandis que le système ou la règle seraient « essentiels ». Nous avons choisi de considérer que la musique des *lăutari* était variable par essence, et que sa stabilité n'en était, en quelque sorte, qu'un résidu.

Ce choix de perspective n'exclut pas la possibilité d'analyser les mêmes données, avec d'autres hypothèses. Nous ne prétendons pas que la musique des *lăutari* « n'a pas de système » ou qu'elle « n'obéit pas à des règles ». C'est ce point qu'il nous faut peut-être préciser.

Comme le rappelle C. LÉVI-STRAUSS, la structure est une propriété du modèle, et non de la réalité.

Le principe fondamental est que la notion de structure sociale ne

se rapporte pas à la réalité empirique mais aux modèles construits d'après celle-ci.

LÉVI-STRAUSS (1974 : 333)

Oublié, ce principe exposerait toute recherche destinée à faire apparaître des structures à une critique facile : la réalité est toujours plus compliquée ou plus simple que l'abstraction à laquelle on entend la réduire. Mal compris, le même principe conduirait à un relativisme stérile : puisque le modèle est toujours construit et que la réalité n'est pas, elle-même, structurée, tous les modèles se valent. Or, en suivant toujours LÉVI-STRAUSS, l'un des modèles (et un seul d'entre eux) est « vrai ».

On peut en effet concevoir beaucoup de modèles différents mais commodes, à divers titres, pour décrire et expliquer un groupe de phénomènes. Néanmoins, le meilleur sera toujours le modèle vrai [c'est l'auteur qui souligne], c'est à dire celui qui, tout en étant le plus simple, répondra à la double condition de n'utiliser d'autres faits que ceux considérés et de rendre compte de tous.
(*ibid.* : 334)

En d'autres termes, en renonçant à employer la notion de structure (mais on pourrait en dire de même de celle de grammaire par exemple), notre hypothèse ne porte pas sur des propriétés que la musique « aurait » ou « n'aurait pas ». Elle concerne le cadre d'analyse qui est le plus heuristique pour comprendre le sujet qui nous intéresse.

La ruse est — presque par définition — une manière de produire des exceptions. Par rapport à quoi celles-ci se remarquent-elles ? On connaît par exemple l'adage selon lequel l'« exception confirme la règle ». Sa valeur rhétorique est certaine mais les faits ne s'y plient pas : dans l'expérience courante (mais également scientifique), l'exception infirme toujours la règle à laquelle elle se rapporte. Si elle confirme quelque-chose, c'est plutôt l'existence d'une habitude.

L'un des écueils que nous avons tenté d'éviter dans notre approche de la musique, fut la confusion entre les notions de règle et d'habitude. La première implique, en général, un principe coercitif (ses transgressions sont sanctionnées d'une manière ou d'une autre)¹. La seconde n'est, en revanche, qu'une

¹Ce n'est pas le cas des règles formulées pour les grammaires génératives. Celles-ci décrivent, en premier lieu, un procédé de fabrication, et le fait qu'elles délimitent ainsi un champ de possibles n'en est qu'une conséquence secondaire. J'ai discuté cette perspective

répartition statistique, doublée parfois d'un effet psychique. Des habitudes quotidiennes, dont le taux de prévisibilité frôle la certitude, ne reposent, ainsi, sur aucune règle.

La ruse musicale des *lăutari* ne s'oppose pas à des règles, explicites ou implicites. Il est rare, en effet, que les auditeurs moldaves portent un jugement de correction sur ce que jouent les musiciens (cf. chap. 7). À les entendre, un *lăutar* fait preuve d'incapacité technique ou de mauvaise volonté, bien plus souvent qu'il ne « se trompe ». Même le fait qu'il soit ou non « compréhensible » ne dépend pas de sa capacité à respecter des règles coercitives (sec. 15.2 page 429). D'ailleurs, comme nous l'avons suggéré à partir propositions de GELL (1998), l'incompréhension partielle est une manière efficace d'attacher les auditeurs à une musique et, au delà, aux spécialistes qui maîtrisent sa production.

Si le jeu rusé ne se remarque pas par rapport à des règles, faut-il penser qu'il contredit des habitudes, au sens statistique du terme ? Une telle explication serait incomplète. Comme nous l'avons exposé (sec. 10.3.3 page 280), alors même que tous les musiciens jouent quelque-chose à tel endroit d'une mélodie, le fait de jouer à cet endroit peut néanmoins être qualifié de « *ciorănie* ». Il y a, par exemple, des soupirs imaginaires — au sens où personne ne les respecte — mais dont l'existence implicite permet d'évaluer en « liaisons » ou « transitions », les appendices musicaux qu'on y fait passer. Plus qu'à l'habitude, la ruse s'oppose alors à une normalité qu'on devine, mais à laquelle ne correspond aucune forme précise.

Ciorănia et *șmecheria* nous apparaissaient d'emblée comme des principes dynamiques. Si nous avions supposé un système, des règles ou des structures musicales, nous aurions probablement traité les *ciorăni* et *șmecherii* en « événements ». Nous avons cependant évité de recourir à de telles notions car ce qu'elles saisissent sont, avant tout, des états.

La créativité musicale est difficilement compréhensible tant qu'on y cherche la modification d'un corpus de connaissances, d'une grammaire ou d'un système. Car dans ce cas, deux alternatives seulement sont possibles : soit l'innovation se résout, finalement, en une recombinaison de ce qui préexiste (auquel cas, elle n'est plus vraiment innovante), soit elle vient « du dehors », c'est à dire, stucturellement, de nulle-part (chap. 10). Entre le simple jeu avec des possibles et l'événement *ex-nihilo*, cette conception de la musique n'offre

que peu d'intermédiaires.

Nous avons donc favorisé un modèle de compréhension qui intègre la variation d'emblée, en tant que donnée première. Dans ce cas, l'ordre et la régularité naissent d'une forme de sélection. C'est ce qui nous a amené à proposer une analogie avec la sélection artificielle, telle que l'expliquait DARWIN (chap. 13). Nous pensons que les notions de « système », « règle » ou « grammaire » obscurcissent en fait, une manière bien plus simple de considérer la créativité musicale. Lorsque Didic affirme que telle mélodie a « progressé », il dénote simplement le fait qu'elle est devenue, pour lui, plus efficace. Les raisons matérielles de cette efficacité ne sont pas nécessairement intéressantes pour l'anthropologie (elles pourraient l'être davantage pour la psychologie cognitive par exemple). La manière dont des techniques isolées sont groupées et théorisées en une technologie réputée efficace est, en revanche, un domaine d'étude dont les anthropologues sont familiers. Ce qui pourrait leur sembler inhabituel serait plutôt le fait de considérer la musique comme une technologie. Je reviendrai sur ce point.

En fin de compte, les hypothèses adoptées au chapitre 6.3, nous ont permis d'en éviter d'autres, plus nombreuses et dont le gain heuristique n'eut pas été certain. Ce faisant — et même si nous n'avons pas adopté la méthode d'analyse structurale — nous espérons nous être rapproché de l'objectif préconisé par C. LÉVI-STRAUSS : celui d'un modèle « *qui, tout en étant le plus simple, répondra à la double condition de n'utiliser d'autres faits que ceux considérés et de rendre compte de tous* ».

16.3 Le travail musical

On se gardera de généraliser le savoir et les opinions des Prăjiniens à l'ensemble des *lăutari*. Les situations peuvent varier et les habitants du territoire de la Roumanie sont loin de former une communauté homogène. En franchissant les Carpates vers l'ouest ou en descendant vers les plaines du Danube, plus au Sud, les rapports entre les musiciens et leur clientèle peuvent connaître d'importants changements. De même, en quittant le monde des fêtes rurales pour celui des faubourgs, des tavernes et des bistrots, les *lăutari* adoptent des manières de faire sensiblement différentes. Même les clients habituels des Prăjiniens ne forment pas un groupe homogène. Ces derniers y distinguent des « connaisseurs » (*Rroma* pour la plupart) d'un « grand

public » (essentiellement *Gajo*) et au sein de ce dernier, une majorité très fruste (les *Ciangăi*, catholiques), d'une frange plus éduquée (les Roumains, orthodoxes).

D'un autre côté, Zece Prăjini n'est pas un village autarcique. Les Prăjiniens jouent, écoutent et commentent une musique qui se joue aussi ailleurs : dans la région Moldavie, en Roumanie, voire dans les Balkans. Il ont aussi des contacts fréquents avec d'autres *lăutari*, qui jouent pourtant dans des conditions apparemment très différentes. En fait, quelles que soient ces conditions, des déterminants communs demeurent (en particulier, ceux exposés à l'instant, sec. 16.1.1 page 467).

À Zece Prăjini, la concentration exceptionnelle de musiciens professionnels, ainsi que le poids économique de cette activité, poussent les discussions sur la musique à des seuils de raffinement inhabituels. On peut donc croire que ces discussions révèlent une perspective qui est partagée, en partie, par d'autres musiciens professionnels. C'est de « la musique » (*muzica*) qu'il s'agit d'ailleurs, ni les Prăjiniens ni les autres *lăutari* n'ayant l'habitude d'employer ce mot pluriel.

Je laisserai à d'autres le soin de généraliser ou de relativiser leurs propos. Il est possible, cependant, de suggérer quelques contrastes. Ainsi, il nous est apparu que la manière dont les Prăjiniens conçoivent leur activité musicale est déterminée par leur statut professionnel, davantage que par leur appartenance ethnique. Au sein de ce groupe vaste et multiforme que sont « les Tsiganes », leur regard sur la musique est assez éloigné de celui des *Rroma* Vlach de Hongrie ou des Gitans andalous. Il est proche, en revanche, de celui d'autres musiciens professionnels, comme ceux du Kosovo (cf. sec. 4.2.2 page 100 et sec. 5.3.4 page 136). Cette démarcation ethnique se laisse d'ailleurs comparer, avec une certaine facilité, à d'autres démarcations : celle qui oppose, en Mauritanie, les griots aux guerriers et aux marabouts par exemple (sec. 2.1.1 page 26).

Pour que de tels rapprochements soient productifs, il faut évidemment en préciser les limites. En l'occurrence, ce qu'on compare n'est pas l'ensemble de la situation sociale des musiciens, ni leurs musiques mêmes. C'est plutôt la position qu'ils occupent, dans des situations de manipulation émotionnelle impliquant la musique, dans des rapports de pouvoir où les musiciens démontrent publiquement le prestige de leurs commanditaires ou encore, dans ces sociétés où les aptitudes professionnelles d'un musicien sont imputées, en

partie, au groupe dans lequel il est né. Une comparaison intéressante n'aboutirait probablement pas à la conclusion que ces positions sont identiques. Elle permettrait en revanche de mieux cerner le fondement des interactions musicales : qui agit, sur qui, avec quels moyens, selon quels principes, de quels droits, à quelles fins ?

Un autre type de comparaison aurait pour objet la ruse, en tant que mode d'action. Nous laisserons pour cela de côté (du moins dans un premier temps) le statut des *lăutari* et la valeur de leur musique. Le centre d'attention sera plutôt cette manière d'agir qui contourne les manières habituelles de faire, afin d'exploiter les possibilités offertes par la circonstance.

16.4 Ruses, mètis et stratégies

16.4.1 Ruses agonistiques

La ruse suppose une intention cachée. Elle est donc à la manière d'agir simple et droite ce que la subtilité de l'argumentation est à la preuve directe. Elle n'a, par suite, rien de commun avec les moyens qui naissent de l'instinct, de l'intérêt de la situation, ou de la force même des événements, mais elle a de nombreux rapports avec le mensonge qui suppose également une intention cachée, et, bien qu'elle en diffère en ce qu'elle ne procède pas comme lui, par un manquement direct à la parole exprimée, elle conduit, en somme, au même résultat.

L'homme rusé laisse celui qu'il veut tromper tomber de lui-même dans l'erreur, et y persévérer jusqu'à perdre tout sentiment de la situation réelle.

C. VON CLAUSEWITZ (1832 : 59)

C'est ainsi que le général VON CLAUSEWITZ définissait la ruse, au dixième chapitre du troisième livre de son traité *De la guerre*. Il ne portait sur elle aucun jugement moral, mais n'y voyait qu'une solution de dernier recours. La ruse est — expliquait-il — un risque trop grand, au regard des résultats qu'elle permet d'obtenir.

La direction stratégique devient accessible à la ruse dans la mesure même de l'insuffisance des forces dont elle dispose, si bien

que, en dernière instance, elle y a exclusivement recours, lorsque, ne pouvant plus rien tirer des moyens de la prudence, de la sagesse et de l'art, elle en arrive au degré d'épuisement où tout semble l'abandonner

(*ibid.* : 61)

Deux mille ans auparavant, dans la Chine des Royaumes Combattants, SUN TZU n'hésitait pas à affirmer au contraire, dès les dix-septième paragraphe de son *Art de la guerre*, que « *tout l'art de la guerre est basé sur la duperie* » (SUN TZU, 1972 : 95). Il déclinait cette idée sous de multiples formes et ses commentateurs ultérieurs illustraient le texte par des anecdotes. Pour n'en donner qu'un exemple, SUN TZU écrit :

23. Faites semblant de vous trouver en état d'infériorité et encouragez-le [le général de l'armée adverse] à l'arrogance

À quoi CH'EN HAO ajoute :

Donnez à l'ennemi des jeunes garçons et des femmes pour lui tourner la tête, ainsi que du jade et de la soie pour exciter ses ambitions.

La guerre de VON CLAUSEWITZ ne ressemble pas à celle de SUN TZU. Les deux stratèges repèrent pourtant un même mode d'action : celui qui, derrière l'intention apparente (ou le manque apparent d'intention) ourdit le plan secret. L'écart culturel et les difficultés de traduction empêchent une comparaison vraiment serrée des deux textes mais il est probable qu'une divergence aussi forte ne s'explique pas seulement par un hiatus linguistique. Elle tient plus vraisemblablement à des manières différentes de concevoir l'efficacité militaire, voire l'efficacité tout court.

C'est la position que défend F. JULLIEN (2005) : il y aurait une divergence ancienne, remontant au moins aux racines de la philosophie grecque, entre les manières dont Européens et Chinois pensent l'efficacité.

Je crois que la façon grecque de concevoir l'efficacité peut se résumer ainsi : pour être efficace, je construis une forme modèle, idéale, dont je fais un plan et que je pose en but ; puis je me mets à agir d'après ce plan, en fonction de ce but. Il y a d'abord modélisation, puis cette modélisation appelle son application. Ce qui conduit la pensée classique européenne à concevoir deux facultés : l'entendement qui, comme dit Platon, « conçoit en vue du

meilleur » — telle est la forme idéale ; puis la volonté qui s'investit pour faire entrer cette forme idéale, projetée, dans la réalité.

(...)

La pensée chinoise a pensé, non le but et l'aboutissement, mais l'intérêt ou le profit, li. Si ce profit est recherché à l'échelle du monde, il fait le Sage (...); à une échelle réduite, et dans un rapport antagoniste, il fait le stratège (...). Ni l'un ni l'autre ne construisent un ordre des fins ni ne visent ce qui pourrait être un objectif (skopos, en grec). Mais ils tendent chaque fois à tirer parti de la situation, érigée en dispositif : pour le bien de tous les hommes et dans une intention morale (le Sage); ou pour le compte d'un prince en rivalité avec les autres : le stratège.

JULLIEN (2005 : 17, 38)

La pensée sans modèle, qui exploite l'occasion en vue du profit, n'était bien sûr pas inconnue des Grecs. Elle est cependant, aux antipodes du savoir et de la vérité, l'intelligence du sophiste et non celle du philosophe. DÉTIENNE ET VERNANT (1974) ont pu montrer que cette *mêtis* était aussi celle du pêcheur, des navigateurs, d'Athéna aidant les argonautes, des pieds tordus d'Héphaïstos, du mors qui domestique, des tiges tressées en paniers, du fil rendu toile...

La réalité que nous nous efforçons de cerner se projette sur une pluralité de plans, aussi distincts les uns des autres que peuvent l'être une théogonie ou un mythe de souveraineté, les métamorphoses d'une divinité aquatique, les savoirs d'Athéna ou d'Héphaïstos, d'Hermès et d'Aphrodite, de Zeus et de Prométhée, un piège pour la chasse, un filet de pêche, l'art du vannier, du tisserand, du charpentier, la maîtrise du navigateur, le flair du politique, le coup d'œil expérimenté du médecin, les roueries d'un personnage retors comme Ulysse, le retournement du renard et la polymorphie du poulpe, le jeu des énigmes et des devinettes, l'illusionnisme rhétorique des sophistes.

DÉTIENNE ET VERNANT (1974 : 8)

Une notion ramifiée donc, qui sans avoir été théorisée par les philosophes occidentaux, jouissait néanmoins d'une certaine cohérence.

16.4.2 Ruse et artifice

On remarquera à ce sujet une différence importante, entre la *mètis* grecque et l'efficacité des stratèges chinois. Comme le relève F. JULLIEN (2005 : 40–43), pour SUN TZU, le général habile est celui qui ne remporte que des victoires faciles (il a su saper les chances de réussite de l'ennemi, bien avant d'avoir engagé le combat). Par conséquent, son mérite paraît insignifiant. Au contraire, la *mètis* reste spectaculaire et en un sens, superbe (cheval de Troie ou ruses d'Ulysse par exemple).

En cela, la *ciorănie* / *șmecherie* des musiciens moldaves ressemble davantage à la *mètis*. Il y a bien quelque chose de naturel dans ces « fleurs » qu'on fait « fructifier » (ou qu'on « spéculer », etc.) le long de la mélodie. Ce sont des possibilités qui en principe étaient déjà là, et que le *lăutar* habile ne fait qu'exploiter. On ne parvient pas à bien distinguer son apport personnel de la mélodie « proprement dite ». D'un autre côté, il est clair que le musicien ajoute quelque-chose. Les ruses des bons *lăutari* ne sont pas invisibles. Au contraire même : on les remarque comme des « traits de génie ».

Le principe d'efficacité de la ruse musicale est ambivalent. Si elle est, pour les bons musiciens, synonyme de plus-value esthétique et de virtuosité, c'est la même *ciorănie* qui leur permet, lorsqu'ils sont moins bons, de camoufler leurs incapacités techniques ou leurs trous de mémoire. Du bricolage savant des spécialistes, à celui qui cache les faiblesses, oublis et incapacités il n'y a qu'un pas. Un autre pas, dans une direction peut-être différente, mène à l'invention de variantes, à l'adaptation des mélodies existantes ou à la création de nouvelles mélodies. Tout cela repose sur la même aptitude. « Ruse » (*șmecherie*), « malice » (*ciorănie*) ou « agilité d'esprit » (*a fi ușor la cap*) pointent dans la même direction, et ne se distinguent que par leurs connotations.

Le point commun de ces déplacements est qu'ils relèvent plus de l'astuce que du système. Ce sont des solutions locales, des opportunités exploitées à profit, plutôt que de la force ou de l'effort. Ils sont le fruit d'une pensée qu'on pourrait qualifier, avec M. DE CERTEAU, de « tactique », en tant que celle-ci s'oppose à une « stratégie ».

16.4.3 Stratégies et tactiques

J'appelle « stratégie » le calcul des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (un propriétaire, une entreprise, une cité, une institution scientifique) est isolable d'un « environnement ». Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et donc de servir de base à une gestion de ses relations avec une extériorité distincte (des concurrents, des adversaires, une clientèle, des « cibles » ou « objets » de recherche). La rationalité politique, économique ou scientifique s'est construite sur ce modèle stratégique.

J'appelle au contraire « tactique » un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de base où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des « occasions ». Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères.

M. DE CERTEAU (1980 : 21)

Dans cette perspective, la tactique est définie sans référence à l'intention des acteurs. C'est un mode d'action, reconnaissable à sa forme et non plus à la volonté de cacher ou de tromper. Elle englobe les ruses et duperies des stratèges militaires mais ne s'y résume pas. Ce qui la caractérise est l'utilisation des circonstances, plutôt que celle d'une force propre (d'où cette impression qu'elle agit « sans effort »), ainsi que la dilapidation rapide des acquis.

Sans lieu propre, sans vision globalisante, aveugle et perspicace comme on l'est dans le corps à corps sans distance, commandée par les hasards du temps, la tactique est déterminée par l'absence

de pouvoir comme la stratégie est organisée par le postulat d'un pouvoir. (...)

(*ibid.* : 88)

Pour DE CERTEAU, des actions comme « habiter, circuler, parler, lire, faire le marché ou la cuisine » relèvent, en ce sens, d'une pensée tactique (*ibid.* : 91). Cette dernière n'est pas définie en référence à une culture donnée et en fait, elle n'est même pas spécifiquement humaine.

Ces performances opérationnelles relèvent de savoirs très anciens. Les Grecs les désignaient par la Mètis. Mais elles remontent à bien plus haut, à d'immémoriales intelligences avec les ruses et les simulations de plantes ou de poissons. Du fond des océans aux rues des mégapoles, les tactiques présentent des continuités et des permanences.

(*ibid.* : 22)

La *șmecherie* ou *ciorănie* dont parlent les Prăjiniens ressemble, par bien des aspects, à la « tactique » de M. DE CERTEAU. Cependant, habiter, circuler, parler, lire et en fait, la plupart des comportements quotidiens analysés par M. DE CERTEAU, ne pourraient passer pour des *șmecherii*. À Zece Prăjini, il n'y a « ruse » et « malice » que lorsque des règles sont contournées, des procédures « normales » enfreintes. En d'autres termes, si la définition de la « tactique » correspond, à peu près à notre objet, nous avons dû suivre une direction opposée à celle de son auteur. Alors que ce dernier entendait traquer une « invention du quotidien », c'est plutôt un « art de l'exception » — idée certes paradoxale — que nous avons tenté de décrire.

16.5 L'art de la feinte

Les musicologues emploient le mot « technique » de diverses manières. On le trouve parfois désigner des pans de culture matérielle, qu'on voudrait distinguer d'une musique « proprement dite ». Sous la plume de J. MOLINO par exemple, dans un article intitulé « Technologie, mondialisation, tribalisation » :

1. Technologie

La musique tonale européenne s'était développée dans une période de grande stabilité technique dans le domaine de la produc-

tion des sons. Tous les types d'instruments utilisés avaient déjà une longue histoire et, s'ils ont subi de nombreuses améliorations du Moyen Âge à l'époque contemporaine, ces changements restaient dans la logique de chaque famille d'instruments. Il n'y a pour ainsi dire pas eu d'invention de nouveaux instruments de musique au XVIII^e et au XIX^e siècles (...)

À la fin du XIX^e siècle, la situation change complètement : la technique, qui envahit peu à peu les différents domaines de l'existence, fait son entrée dans le monde sonore.

MOLINO (2003 : 70)

Ici, la « technique » est synonyme d'ébénisterie, de ferronnerie et, à partir du XIX^e siècle, de manufacture industrielle. Peut-on penser l'articulation entre cette « technique » et le reste de ce qu'on appelle musique (qu'est-ce qu'une sonate pour piano sans piano par exemple) ? Nous laisserons la question ouverte. On remarquera cependant que ce que MOLINO appelle ici « technique » ne recouvre pas un pan important de ce que les musiciens occidentaux appellent parfois du même mot : la « technique » proprement motrice, qui permet de jouer certains passages, de produire certains effets sur un instrument ou grâce à la voix... Les procédés de composition restent, eux aussi, en dehors de cette conception de la technologie, synonyme essentiellement d'outillage matériel.

Une définition un peu plus large se trouve sous la plume de S. FRITH (2003) :

La technologie de la musique décrit les façons dont les sons sont produits et reproduits.

Pour être simple, cette formule distingue efficacement (1^o) un ensemble fait d'organologie, de techniques d'écriture, de doigtés, d'outils d'enregistrement et de reproduction, de (2^o) un autre ensemble, constitué de stratégies d'écoute, d'effets de la musique, de ses utilisations possibles. D'un côté, la manière dont les sons sont produits et reproduits et de l'autre, comprend-on, ce qu'ils produisent et reproduisent...

Cette distinction semble plus intéressante. Mais concevoir une « technologie » sans référence à ses objectifs est, d'un autre côté, une manière quelque peu bancal d'engager la compréhension. Si certaines actions ou suites d'actions peuvent être vues comme des « techniques », c'est précisément parce qu'elles sont ordonnées en vue de produire certains effets.

A. GELL a proposé une définition de la technique qui intègre ces derniers d'emblée :

Les moyens techniques sont des moyens détournés pour parvenir à un objectif donné. (...) Ce qui distingue la « technique » de la non-technique est un certain degré de contournement [circuitness, souligne l'auteur] dans la manière d'atteindre un objectif donné. Ce n'est pas tant que la technique doive être apprise. Elle doit surtout être ingénieuse. Les techniques créent un pont, parfois simple parfois compliqué, entre un ensemble d'éléments « donnés » (le corps, des matériaux bruts, des propriétés de l'environnement) et un but qui doit être atteint en utilisant ces donnés. Les éléments sont réarrangés de manière intelligente, de sorte que leurs propriétés causales sont exploitées pour aboutir un résultat, auquel on n'aurait probablement pas abouti sans cette intervention particulière.

GELL (1988)^a

Cette perspective nous intéresse particulièrement, puisque ce « contournement », caractéristique de la technique au sens de GELL, n'est pas sans rappeler celui qui fonde la ruse, au sens des Prăjiniens. Dans quelle mesure les artefacts musicaux (quels qu'ils soient) doivent-ils leur efficacité à une forme de ruse technologique ?

GELL n'a pas étudié en détail des interactions musicales (les objets dont il traite tiennent surtout de la « culture matérielle »). On relève cependant cette proposition :

Tout comme une hache, une flûte est un outil, un élément d'une séquence technique. Mais elle sert à contrôler et modifier les réponses psychologiques des humains, dans des contextes sociaux particuliers, et non à démembrer les corps des animaux.

A. GELL (1988)²

Une anthropologie centrée sur les artefacts et la technologie qu'ils condensent, fait apparaître des rapprochements nouveaux (penser les flûtes comme des « haches psychologiques » est, sans doute, au moins stimulant)³. Mais c'est

² « Technology and Magic », *Anthropology Today*, 4(2), 1988. p. 6-9.

³ Par « technologie », nous entendons — toujours avec Gell (1988) — un ensemble plus large que les « techniques », définies précédemment : « *technology, in the widest sense, is those forms of social relationships which make it necessary to produce, distribute and*

surtout le sens de l'acte musical qui peut ainsi apparaître sous un autre jour. Sa caractéristique première n'est plus d'utiliser un « système musical » : ce sont des individus qui produisent et disposent les sons d'une manière particulière, pour agir les uns sur les autres.

Sous cet angle, la ruse est un principe d'efficacité. On la décèle par exemple dans ces pièges psychologiques, exploitant la fascination et la stupeur. La musique rejoint ainsi le tissage ou les œufs de Pâques, mais également les tours anciens d'Hermès, que DÉTIENNE ET VERNANT (1974 : 290) décrivent « tressant des liens pour le plaisir de fasciner ». Les *lăutari*, eux, tressent des sons et la fascination qu'ils peuvent exercer est sans doute comparable.

Dans une autre acception, elle est un « sixième sens », qui déduit les intentions et les comportements à venir, à partir de leurs indices annonciateurs. Peut-être n'est-ce alors plus tant une « hache psychologique » qu'une manière de percevoir. C'est cependant la même ruse qui, inversée, projette à nouveau ces mêmes indices, créant ainsi une forme de dialogue à mi-chemin entre politesse et connivence. Cette communication ne s'appuie pas sur des signes clairs, disposés à l'usage de ceux qui sauraient les lire. Ce qui est ainsi sécrété ressemblerait plutôt à un « milieu » ou une « ambiance ». L'énonciation y dépasse rarement la suggestion, et l'interprétation se borne en général à une présomption plus ou moins forte.

Difficile de dire, dans ce cas, si c'est toujours d'une technique musicale qu'il est question. Si quelque chose reste à travers ces transformations, ce n'est pas l'objet de l'action mais sa forme et son résultat. Les Prăjiniens savent bien qu'un *lăutar* malin ne peut être, en même temps, un homme bête. Qu'on l'appelle ruse, malice, vol intelligent, dorlotage, perversité, caprice ou encore, spéculation, l'art de la feinte garde une cohérence de principe. Il articule l'action aux incertitudes — sans agir directement sur elles — et parvient ainsi à un profit, aussi improbable que nécessaire.

consume goods and services using "technical" processes ».

Notes

^a Technical means are roundabout means of securing some desired result (...) What distinguishes “technique” from non-technique is a certain degree of *circuitousness* in the achievement of any given objective. It is not so much that technique has to be learned, as that technique has to be ingenious. Techniques form a bridge, sometimes only a simple one, sometimes a very complicated one, between a set of “given” elements (the body, some raw materials, some environmental features) and a goal-state which is to be realized making use of these givens. The given elements are rearranged in an intelligent way so that their causal properties are exploited to bring about a result which is improbable except in the light of this particular intervention.

Annexe A

Glossaire

Cette annexe se décompose en deux parties. La première décrit les principaux genres musicaux joués par les *lăutari* de Zece Prăjini. Ces informations figurent ici, plutôt que dans le corps du texte, car elles tiennent d’une sorte de « culture générale » de la Roumanie : les mêmes mots sont attachés aux mêmes rythmes et aux mêmes formes de danses, sur une grande partie du territoire. La seconde partie rappelle le sens et les variations morphologiques, de quelques termes vernaculaires employés dans le corps du texte.

A.1 Principaux genres joués par les *lăutari* de Zece Prăjini

J’ai appelé « genres » ces catégories que les Prăjiniens appellent *horă*, *sârbă*, *vals*, *polcă*... Chacun est un vaste ensemble de mélodies, définis par deux critères principaux : le rythme et le tempo d’exécution.

La plupart des mélodies perçues comme « traditionnelles » se répartissent en quatre genres : *horă*, *sârba*, *bătută* et *rusască*. À ces genres « locaux » s’ajoute, parfois, la *doină* (dont les Prăjiniens situent l’origine au Banat, à l’ouest du pays).

Aux côtés de ces genres, perçus comme plus anciens, les *manele* (pl. de *manea*) et les *bluzuri* (pl. de *bluz*) se rattachent davantage 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 : il y a des genres 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'*etno-pop* par exemple : mélange de disco et de mélodies folkloriques)... L'énumération qui suit n'est donc pas exhaustive.

On notera que 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 *melodie* en *horă*, *sâră* ou *bătută* (le chapitre 6 présente plusieurs exemples de cette fluidité). Les genres sont donc surtout des manières de performance, auxquelles correspondent (de façon approximative au demeurant), des types de danse.

La plupart des performances peuvent comporter des paroles chantées. Pour les genres les plus rapides, ce chant s'organise moins en mélodies qu'en cris de danse (hauteur ambiguë, ambitus restreint, forte rythmicité des syllabes...). Les Prăjiniens ne semblent pas accorder d'importance au fait qu'une mélodie soit ou non chantée. Il n'y pas, comme cela peut être le cas dans d'autres traditions, un « primat » du chant sur les instruments (ni l'inverse d'ailleurs).

Horă (pl. hore) Mètre binaire et tempo plutôt lent. Se danse en chaîne ou en couples (cf. fig. A.1 et fig. A.2 page suivante). Le nom est utilisé de façon constante dans presque toute la Roumanie.

Sâră (pl. sâră) Tempo un peu plus rapide que la *horă* et mesure en principe ternaire (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 des durées.

Dans l'ensemble, à la jonction du tempo moyen et des groupes mélodiques plutôt ternaires, les auditeurs s'y trompent rarement¹. Il faut cependant un peu d'expérience pour reconnaître ce qu'est une *sâră* dans le jeu des fanfares moldaves.

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

¹Cela peut cependant arriver. La *sâră* se danse en couples ou en chaîne et dans le second cas, son pas de danse est caractéristique. Il arrive que les convives adoptent ce pas particulier, sur ce que les musiciens considèrent comme une *horă* ou comme une *bătută* (c'est le cas sur notre ex. 44). Les *lăutari*, n'attachent en général aucune importance à ce genre de malentendu.



FIG. A.1 – 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. A.2 – Pas de danse en couples, pour la *horă*, la *sârbă*, la *bătută* ou la *rusască* (seule la vitesse change). L'astérisque signale, comme à la fig. A.1 un déhanchement, un temps de repos ou une figure (taper du pied par exemple). On notera que par rapport au mètre 12/8 dans lequel nous avons transcrit les *sârbe*, les croches figurées ici doivent être lues en duolets.



FIG. A.3 – Pas de danse en chaîne de la *sârbă*. La transcription reprend le mètre ternaire, adopté pour la transcription des *sârbe*. On notera cependant que les séquences chorégraphiques n'ont pas la même longueur que les séquences mélodiques (respectivement 18/8 et 12/8). Les unes et les autres se rejoignent donc toutes les deux mesures chorégraphiques (ou toutes les trois mesures musicales).

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 chapitres 5 et 11). *De ascultare* signifie que le tempo est vraiment lent et que le pièce est indan-sable. C'est ce qu'on joue, par exemple, lorsque les convives d'un mariage sont à table et mangent.

À Zece Prăjini, on joue plus lentement pour les connaisseurs que pour le « grand public ». *Lăutărească* et *de ascultare* sont donc souvent interchan-geables, sans toutefois signifier exactement la même chose. Leurs connota-tions sont différentes : rattachement à la société des *lăutari* dans un cas, à la simple action d'écouter dans l'autre (cf. chap. 5 et 11).

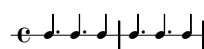
***Bătuță* (pl. *bătute*), *rusască* (pl. *rusești*)**

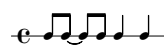
Les *bătute* sont plus rapides que les *sârbe*, et leur mètre est clairement binaire (comme celui des *hore*). Les *rusești* sont, en principe, encore plus ra-pides que les *bătute*. Toutefois, comme les Prăjiniens ont l'habitude de jouer, de toute façon, très vite, eux-mêmes ne s'accordent pas toujours sur cette distinction, pour leurs propres performances (un musicien peut dire qu'il a joué une *bătuță* et, une semaine plus tard, en réécoutant l'enregistrement, que c'était une *rusască*).

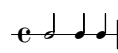
Au delà de la différence de tempo — celle que pointent les musiciens pour distinguer les deux genres — les mélodies plus simples tendent à être rangées parmi les *rusești*, tandis que les plus compliquées tendent à être appelées *bătute*. Il y a, de ce fait, plusieurs « *bătute rromane* » (*bătute* « tsiganes », cf. chap 5) mais je n'ai jamais entendu parler d'une « *rusască rromani* » (elles sont toujours *gajicani* — pour les *Gaje*).

***Manea* (pl. *manele*)**

Les *manele* constituent un genre devenu très populaire après 1989, sur-tout parmi la jeunesse Roumaine. Elles sont caractérisées par leur rythme :

e  ou

 ou encore,

 (lorsqu'elles sont jouées par les fanfares).

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 tzigane » (dans l'ensemble, les Prăjiniens ne partagent toutefois 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* ».

A.2 Autres termes vernaculaires

Armonie (pl. *armonii*) Désigne soit la section harmonique d'un ensemble, soit une progression harmonique particulière. Avec article défini : *armonia* (pl. *armoniile*).

Capăt (pl. *capete*) « Bout » de quelque chose. En musique, le mot désigne une petite portion, de la ligne mélodique généralement, 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*).

Ciorănie (pl. *ciorăonii*) Malice. 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*).

Bas (pl. *bași*) Gros tuba de fanfare. Avec article défini : *basul* (pl. *bașii*). Celui qui en joue est un *basist* (pl. *bașiști*).

Bariton Petit tuba de fanfare. Avec article défini : *baritonul* (pl. *baritona-nele*). Celui qui en joue est un *baritonist* (pl. *baritoniști*).

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 fem.).

Ifon (pl. ifoane) Petit tuba utilisé en fanfare pour jouer des mélodies. Avec article défini : *ifonul* (pl. *ifoanele*).

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*).

Năvădit (pl. năvădeli) Technique de tissage consistant à réaliser les motifs en « programmant » le métier à tisser au préalable. Autres formes du mot : *năvădeala / năvădeală* (manière dont un métier est « programmé », respectivement avec et sans article défini).

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.

Șmecherie (pl. șmecherii) Ruse. Avec article défini : *șmecheria* (pl. *șmecheriile*).

Rrom (pl. Rroma) Tsigane (en langue tsigane). Autres formes du mot : *rromanes* (« 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 »).

Annexe B

Note sur la notation

Les transcriptions des musiques de tradition orale n'ont, on le sait, que peu de chances d'être parfaitement fidèles à leurs modèles. Dans cette étude, leur objectif n'est donc en aucun cas, de se substituer aux enregistrements. Ceux-ci sont bien plus aptes à restituer avec exactitude les événements sonores.

Mais ce n'est pas en tant « qu'évènement sonore » que la musique nous intéresse. Au contraire même, c'est précisément ce qui, en elle, n'est *pas* sonore qui est au centre de notre analyse (voir sec. 15.2.2 page 433 et 6.3 page 195). Dès lors, le rôle des transcriptions est de fournir un support abstrait, élaboré à partir des matériaux sonores mais qui en est, déjà, un commentaire. Sur ce support s'appuient ensuite d'autres réflexions, matérialisées sous forme graphique (flèches, ovales, rectangles colorés, etc.) ou textuelle.

B.1 Vérifications et corrections

Le caractère subjectif et (donc) discutable des transcriptions présentées dans le corps du texte, ne fait guère de doute. Compte tenu de leur finalité il ne les dessert toutefois pas. En tant qu'abstractions, ce qu'elles transcrivent n'est pas « le » sonore mais une certaine idée qu'on peut s'en faire. Il importait uniquement que « mon » idée ne soit pas trop éloignée de celle — variable, au demeurant — des musiciens et auditeurs locaux.

Afin de m'en assurer et de corriger d'éventuelles « erreurs », j'ai réécouté

chacune des transcriptions avec des musiciens du village¹. Pour cela, je les inscrivais à l'aide d'un logiciel de transcription et les faisais rejouer par le synthétiseur de ce dernier. Il en sortait une sorte d'« épure », au son mince et strident mais suffisamment clair pour que mes interlocuteurs puissent repérer des endroits où « quelque chose n'étaient pas en règle » (*unde ceva nu e în regulă*).

Je me rendis vite compte qu'il était préférable d'employer des périphrases de ce genre, plutôt que des termes clairs comme « erreur » (*greșeală*). Ainsi, mes interlocuteurs n'avaient pas à contester directement ma capacité à transcrire la musique (ce qu'ils hésitaient à faire, par politesse ou délicatesse). Nous n'écoutions d'ailleurs jamais l'original et ils ne savaient souvent pas sur quel enregistrement je m'étais appuyé. Leurs « corrections » étaient donc uniquement fondées sur l'idée qu'eux-mêmes se faisaient d'un jeu « correct » ou « possible » de la pièce en question.

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, Costică m'indiquait un détail, certes élégant mais qu'il était probablement le seul à jouer et qui, de fait, ne s'entendait pas vraiment sur l'enregistrement. Les autres musiciens à qui je posais la question étaient alors toujours d'accord : c'était ainsi que la pièce « se jouait » (*așa se cântă*). Mais je ne parvins jamais à me rendre compte si c'était leur « écoute » qui différait de la mienne, ou si, plus simplement, leur intérêt pour la notation était plus « prescriptif » que le mien. Dire qu'une pièce « se joue comme ça » (*așa se cântă*) peut signifier, selon les contextes, 1^o « *habituellement*, c'est ainsi que nous la jouons ou 2^o « *en principe*, c'est ainsi qu'un bon musicien devrait la faire entendre ». Les deux sens ne se recoupent pas vraiment. Entre plusieurs transcriptions alternatives de la même exécution, j'ai préféré celle qui avait la faveur des musiciens.

Les commentaires des musiciens sur ces transcriptions ne prenaient pas toujours une forme normative (comme le « c'est comme ça que ça se joue », évoqué à l'instant). Je pouvais par exemple présenter à Costică la transcription d'une mauvaise performance, par un mauvais musicien : il me disait alors

¹ J'ai aussi tenté de faire « corriger » mes transcriptions par des non-musiciens du village mais les résultats m'ont semblé moins 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.

que c'était « faible » (*slab*), en précisant éventuellement pourquoi, mais sans m'enjoindre de corriger autre-chose que d'éventuelles fausses notes. Pour dire si « ça allait » ou « n'allait pas », il jugeait alors probablement la cohérence interne de la mélodie qui sortait de l'ordinateur : son caractère « possible » ou « acceptable » (voir par ex. *Sârba de la Buruienești* par Mihai, fig. 12.1(a) page 329).

Enfin, parfois, nous reprenions une transcription, la transformant en « partition », pour l'améliorer à tous points de vue (y compris esthétique). Mes interlocuteurs sifflotaient ou fredonnaient les modifications à apporter, et je les rentrais dans l'ordinateur. Les versions ainsi réalisées étaient parfois celles dont mon interlocuteur rêvait mais qu'il ne pouvait, en fait réaliser (par ex. *Sârba de la Buruienești* par Costică, fig. 14.5 page 384). J'ai distingué ces « utopies » des « transcriptions » proprement dites. D'un autre côté, ces dernières ne sont, on l'aura compris, pas dépourvues d'une part d'imaginaire. Par l'étape des « corrections » j'ai donc simplement tenté de rester proche de l'imaginaire des musiciens du village, en allant jusqu'à le « provoquer », dans les expériences d'amélioration.

B.2 Simplifications

Mesures de 4 pulsations (4/4 ou 12/8) L'organisation de la mélodie en sections de quatre temps est la plus courante. Lorsqu'on danse en couples, les pas se répètent tous les quatre temps. Lorsqu'on chante, le « vers populaire chanté », bien connu grâce aux travaux de BRĂILOIU (1954) occupe la même durée. Cependant, les pièces instrumentales « à écouter » (*de ascultare*), n'obéissent pas nécessairement à ce principe. Les musiciens sont alors plus libres d'étirer les notes ou les silences et on rencontre ainsi occasionnellement des sections de six temps (4+2).

Il m'a semblé plus simple de ne pas changer le mètre durant la transcription. J'ai donc fait abstraction de ces valeurs rythmiques qui, parfois, s'allongent. Deux raisons à cela : d'une part, même lorsqu'une mélodie peut être jouée, au choix, « pour danser » ou « pour écouter », le premier cas est de loin le plus fréquent ; d'autre part, en faisant abstraction de ces allongements occasionnels, les transcriptions sont plus aisément comparables.

Dans mes transcriptions, le mètre ne figure pas en tête de la première mesure, comme le demandent les conventions solfégiques. Il se laisse aisément

déduire cependant. L'avantage est ainsi que les notes de la première ligne ne sont pas décalées vers la droite, par rapport à celles des lignes suivantes. Là encore, la comparaison des similitudes et différences devrait être visuellement plus claire.

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 de la 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 (cf. supra).

Formules d'amorce Habituellement, pour lancer une performance, un ou deux instruments meneurs indiquent aux autres la tonalité, le rythme et le tempo, en utilisant pour cela une formule de quelques notes arpéggiées (quelques formules de cette sorte sont présentées à l'ex. 18). Je n'ai pas transcrit ces formules car elles ne font, pour les musiciens, 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 indiquer le nom de la tonalité avant de commencer, battre la mesure de la main ou énoncer un « 1, 2, 3, et... »).

Transcription et *ciorănie* Les *ciorăni* liant entre elles les phrases ont été le plus souvent omises de la transcription (sauf lorsque cette dernière visait précisément à les faire apparaître). 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, est laissé à l'appréciation de chaque musicien. Une forme particulière de *ciorănie* consiste à

remplir ces « vides » avec astuce (cf. par ex. sec. 14.1.4 page 388 et p. 403 dans le même chapitre).

En dehors des transcriptions visant à montrer cette manière particulière de faire, je n'ai pas transcrit ces passages. J'ai plutôt tenté de faire ressortir la structure commune à toutes les répétitions successives de la mélodie, en remplaçant donc ces variations libres et imprévisibles, par des silences. La transcription reflète toujours la mélodie 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 sec. 9.2 page 243.

Elle apparaît toujours après la « mélodie proprement dite », et parfois aussi avant. Elle ne s'intercale en revanche jamais entre les parties de cette dernière. J'ai donc marqué ces *riturnele* par des lettres majuscules, comme les autres parties mais je n'ai pas tenu compte de sa présence (optionnelle) au début de la performance. Une *riturnelă* ne porte donc jamais la lettre A, même lorsqu'elle est, en fait, la première partie à être jouée sur l'enregistrement. Les raisons de ce choix sont exposées note 8 page 249).

Noms des mélodies Les noms qui, parfois, sont attribués aux mélodies, ne permettent pas de les identifier avec précision (voir en particulier section 6.2.1 page 166). L'analyse, l'explication ou simplement la description verbales ont pourtant besoin de repères linguistiques stables pour être comprises. J'ai donc choisi un nom unique pour chaque mélodie, parmi ceux qu'elle est susceptible de recevoir en Moldavie. Ce nom l'identifie tout au long de cette étude. C'est celui qui figure dans la liste d'exemples notamment (annexe C). Dans le texte, il apparaît en italiques et (afin de le distinguer des expressions vernaculaires) avec une majuscule en tête de chaque nom (*Ca la Ușa Cortului* par exemple).

Annexe C

Documents

La présentation générale des deux DVDs de documents, joints au texte écrit, se trouve dans l'avant-propos (p. xxi). Le DVD-1 — « Un mariage à Iugani » — est décrit en détail au chapitre 3. La liste qui suit est le contenu du DVD-2. Ce dernier est conçu pour être lu dans un ordinateur. On retrouvera cette liste dans le fichier "Documents.html" (ou simplement « Documents », sur certains systèmes). Il s'ouvre grâce à un navigateur internet classique. Un double-clic sur le fichier devrait suffire. C'est grâce à ce document que le lecteur accédera le plus aisément aux différents médias.

C.1 Documents interactifs

1. *Ca la Uşa Cortului – Bătuta de la Suceava – Bătuta de Dagâta*.

Trois airs par la fanfare de Costică, illustrant une manière motivique de structurer les performances.

- *Ca la Uşa Cortului* figure à la page 13 du disque *Fanfara Speranța*, vol. 2.
- *Bătuta de la Suceava* est à la 4^e page du même disque. (Cet enregistrement sera également présenté séparément, ex. 14.).
- *Bătuta de Dagâta* est la page 7 du disque *Fanfara paysanne de Zece Prăjini*.

NOTE : L'exemple 42 présente une performance de ce genre (semblable à *Ca la Uşa 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-fanfara « 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, ex. 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 Tâgâdă pour en faire une *sârbă*. Quelques mois plus tard, il s'avère que Florin Tărăță 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 Tâgâdă* fut enregistrée par Mihai (frère cadet de Didic) lors d'un mariage à Zece Prăjini.
- J'enregistrai *Sârba lui Didic* lors d'une répétition avec une micro-fanfara « expérimentale » (voir ex. 38 pour des précisions sur cette version, et ex. 45 pour une autre version, filmée durant une fête de mariage).
- J'enregistrai la *horă* que Didic joua brièvement avant de sortir sa *sârbă* (première page de l'exemple) lors d'un mariage à Dumesti. Voir aussi séquence vidéo, ex. 44.
- *Sârba de la Bârlad* est la page 1 du disque *Florin Tărăță și invitații săi*. Elle est présentée séparément aussi, ex. 21 ci-dessous.

4. *Sârba lui Beni* (par Juniorii Lalaru) – *Frumusețea ta* (par Vali Vijelie). Deux performances différentes, parfois perçues comme « la même *mélodie* ».

- La *sârbă* figure à la page 1 de la face B de la cassette *Juniorii Lalaru*.
- La *manea* de Vali Vijelie peut être entendue sur la compilation *La Plăcere, programul 6* (page 4).

5. *Hora lui Fani* (par la fanfare Ciocârlia) – *Au au au sufletul meu* (par Nicolae Guță).

Deux performances différentes, parfois perçues comme « la même *melodie* ».

- J’enregistrai *Hora lui Fani* lors d’un enterrement à Băcești, à la fin de l’année 2004. L’ex. 43 présente la vidéo complète de cette performance.
- *Au au au sufletul meu* est une *manea* du disque *Nicolae Guță, leader la toți șmecherii*, 2004.

6. *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 *Fanfarașe Paysannes de Moldavie* (page 14).
- *Floare de Mălin* a été enregistré par moi lors d’un mariage à côté d’Olteni. Je lui donne ce nom d’après le premier vers du refrain.

7. Suite de *hore* par Costică.

Enregistrée par moi lors du mariage de Corici, à Zece Prăjini.

8. *Sârba lui Didic, Adrian, Consuelo, George... Et finalement Beni*.

Didic joue une *sârbă*, qu’il estime « sortie » d’un *bluz* d’Adrian Copilu Minune. Ce *bluz* ressemble lui-même beaucoup à *Besame Mucho* (de Consuelo Velazquez, ici dans la version de Fapy Lafertin), et à *Careless Whispers* (de George Michael). Didic arrêta de jouer cette *sârbă*, après que Beni l’eut exécutée avec brio, lors d’un bal dans le village.

- La *sârbă* de Didic a été enregistrée par ce dernier, pour un disque promotionnel.
- *Sunt singur și plâng* figure, entre autres, sur *1001 de nopți... albe*, vol. 4.
- « Careless Whispers » est paru initialement en 45 tours (Epic).
- La *sârbă* jouée par Beni au saxophone (et Didic au synthétiseur) a été enregistrée par David Brossier, lors d’un bal à Zece Prăjini.

C.2 Documents audio

9. *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 *sârbă*). 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*).]

10. *Sârba lui Tărâță* (par Florin Tărâță).

J'ai enregistré cette *sârbă* dans un baptême à Zece Prăjini. La mélodie y était connue à l'époque sous ce nom (*Sârba lui Tărâță*), ce qui indique qu'elle était attachée de manière particulière à la personnalité de Tărâță. Comparer avec ex. 11.

11. *Sârba lui Tărâță* (par Marian Sentiment).

J'ai enregistré cette version à l'accordéon durant le même baptême que celle de l'exemple 10. Marian Sentiment était venu de Bucarest spécialement pour régler un vieux compte avec Tărâță. Durant le *program* qu'on l'invita à jouer au cours de la fête, il prit donc « la » mélodie de ce dernier et en offrit une variante personnelle, censément plus virtuose, imbibée du style fantasque des accordéonistes bucarestois.

12. *Ciocârlia* (« l'alouette ») par Grigoraș Dinicu.

Enregistrée dans la première moitié du XX^e siècle. Republiée sur *Tziganes. Paris/Berlin / Budapest / 1910-1935*, Frémeaux et associés FA006. Comparer avec ex. 13

13. *Kalashnikov*, de Goran Bregovitch (extrait).

Bande originale du film *Underground* (réalisé par Emir Kusturica). Comparer avec ex. 12. L'extrait présenté ici omet une longue introduction non-mesurée et le premier couplet chanté.

14. *Bătuta de la Suceava*.

Bătută jouée par la fanfare de Costică sur le disque *Fanfara Speranța vol. 2*. Cet enregistrement est également utilisé dans l'ex. 1. Il est présenté ici séparément, pour permettre la comparaison directe avec l'ex. 15.

15. *Rusasca lui Borona*.

Une *rusască* jouée par la fanfare de Costică sur le disque *Fanfara*

Speranța vol. 4 (page 17). Autre illustration du jeu combinatoire et allongeable.

16. *Bătuta lui Costică.*

Sur le même disque que l'ex. 15. La *riturnelă* de cette mélodie est permutable avec celle de l'ex. 15.

17. Le *sol* de Sica.

Extrait de l'ex. 16, vers la minute 00 : 45. Sica (au *bas-fa*) y lance un *sol* bécarre tonitruant, alors que tout le monde joue prudemment en *mi b* mineur.

18. Formules d'amorce.

Montage visant à illustrer quelques manières usuelles d'entamer une performance.

19. Formules de coupure.

Illustre quelques formules habituelles pour « couper » (T. : *te cines*) l'exécution.

20. *Hora de la Re.*

Par la fanfare de Costică, page 15 du disque *Fanfares paysannes de Moldavie*.

21. *Sârba de la Bârlad.*

Par Florin Tărâță, première page du disque *Florin Tărâță și invitații săi*. Cet enregistrement apparaît également dans l'exemple interactif 3.

22. *Hora de la Botoșani.*

Par la fanfare de Costică, page 6 du disque *Fanfares paysannes de Moldavie*

23. *Sârba de la Buruienesti.*

Une *sârba* jouée mainte fois lors du *hram* de Buruienesti à l'été 2003. Enregistrement personnel.

24. Suite de *bătute*, par Costică.

Enregistrée par moi lors du mariage de Corici, à Zece Prăjini.

25. Suite de *bătute* par Costică (au ralenti).

Même enregistrement que le précédent mais ralenti à 0,7 fois sa vitesse d'origine.

26. *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.

27. *Bătuta de la Tarnița* (jouée).

Jouée par Costică avec quelques-uns des membres de sa fanfare, pour un enregistrement que nous destinions à un disque « promotionnel ». Enregistrement personnel.

28. *Bătuta de la Tarnița* (fredonnée).

Fredonnée par Costică (et un peu Didic), alors que nous discussions dans sa cuisine.

29. *Horă à écouter*, version *rromani*, Florin au *bas-fa* (extrait).

Jouée par la fanfare de Costică (avec, en invité, l'*ifonist* Maricel) lors d'un mariage à Zece Prăjini. Même mélodie que ex. 30 et ex. 32. Le *bas-fa* était tenu par Florin (et le *si b* par Sandu, son père). Enregistrement personnel.

30. *Horă à écouter* version *rromani*, Motron au *bas-fa* (extrait).

Jouée par la fanfare de Costică dans la cour de sa maison (à ma demande). Même mélodie que ex. 29 et 32. Les instrumentistes sont les mêmes que pour l'ex. 29, à ceci près il n'y a plus l'*ifon* de Maricel, et que les *basiști* ont changé : Motron au *bas-fa* et Dănuț au *si b*. Enregistrement personnel.

31. *Horă à écouter* version *rromani*, Motron au *bas-fa* (extrait), accélérée.

Même enregistrement que l'ex. 30 ci-dessus mais accéléré artificiellement. Sa vitesse a été multipliée par 1.170, afin de parvenir au même tempo (ou presque) que la variante *gajicani* de la même mélodie, ci-dessous, ex. 32.

32. *Horă à écouter* version *gajicani* (extrait).

Jouée par la fanfare de Costică, sur le disque *Anuța Săcneanca cu Fanfara Speranța*. Même mélodie et mêmes instrumentistes que ex. 30 et 31.

NOTE : L'enregistrement permet également d'entendre l'équalisation et le mixage particulièrement audacieux, appliqués par Doru Ciobanu, lors de la production de ce disque.

33. *Sârbă*, version *gajicani* (extrait).

Jouée par Florin Tărăță et son ensemble, probablement lors d'une fête

chez des *Gaje*. L'origine de l'enregistrement est inconnue. La cassette a apparemment été enregistrée directement sur la sortie de la table de mixage (on y entend parfois des cris et bruits de fête, mais rarement). Elle circule, depuis, parmi les *lăutari*. Le style de jeu est clairement *gajicani* et le saxophoniste est (tout aussi clairement) Tărăță. Même mélodie que l'ex. 34.

34. *Sârbă*, version *rromani* (extrait).

Jouée par Florin Tărăță et son ensemble, lors d'un baptême à Zece Prăjini. Même mélodie que l'ex. 33. Enregistrement personnel.

35. *Sârbă*, version *rromani* (extrait), accélérée.

Même enregistrement que ex. 34 ci-dessus mais accéléré artificiellement, pour parvenir au tempo de l'ex. 33.

36. Annonce, par Nicolae Guță, de son prochain album.

Figure à la fin de la face B de la cassette *Nicolae Guță vol. 13*. Extrait transcrit et traduit sec. 4.3.2 page 110.

37. *Marșuri* d'accueil.

J'ai enregistré ce passage dans un baptême à Zece Prăjini. L'enregistrement commence alors qu'on joue une *sârbă* lente. Un nouvel arrivant se présente à l'entrée. Le chanteur demande alors au microphone « *Primirea* » (l'« Accueil »), c'est à dire le *marș* par lequel chaque invité est accueilli. C'est ici Florin Tărăță qui joue au saxophone. Les variantes d'un tel raffinement sont exceptionnelles. Florin lance ensuite une *bătuță* mais il n'a même pas le temps de commencer la mélodie qu'un autre invité se présente au portail. . . Ce genre d'enregistrement, où les où les mélodies sont interrompues à l'improviste par les *marșuri*, sont typiques des premières heures d'un mariage.

38. *Sârbă* par *Didic*.

Par Didic Panțiru (au saxophone), Costică Panțiru (tuba *bas fa*), Vasile Gavril (tuba *bariton*), Liviu Panțiru (accordéon), ainsi que moi-même (percussions). Cette micro-fanfare est « expérimentale », au sens où elle s'est formée durant un après-midi d'ennui et n'a pas subsisté au delà. Des micro-fanfares de compositions diverses, jouent cependant parfois, à certains moments des fêtes de mariage ou en porte-à-porte, lors des fêtes calendaires (Pâques et Nouvel An principalement). L'histoire de cette mélodie est commentée dans l'exemple interactif 3.

Une variante, filmée durant un mariage, en est présentée à l'exemple 44. Pour suivre l'analyse et la transcription (fig. 38 page précédente) on se référera à cet exemple-ci, enregistré dans des conditions acoustiques plus favorables.

39. *Masterat în şmecherie.*

Manea chantée par Cristi Nucă, sur l'album *Chef de manele vol. 2*. Les paroles de cette chanson sont transcrites et traduites dans le texte principal (fig. 1, p. xi).

40. « Pour ceux qui croient qu'ils ont de l'argent et en fait n'en ont pas. . . »

Manea chantée par Cristi Nucă dans un mariage à Iaşi. Les paroles de cette chanson sont transcrites et traduites dans le texte principal (fig. 4.1.2, p. 89).

41. Annonce d'un album par Dan Bursuc.

À la fin d'un album de *manele*, le producteur (Dan Bursuc) annonce un prochain titre. L'exemple donne un aperçu de la mise en scène auditive d'une force musicale. J'ai copié cet enregistrement en 2006, depuis l'ordinateur de Mihai, où il était rangé parmi les *manele* de Adrian Copilul de Aur.

C.3 Documents filmés

42. *Ca la Uşa Cortului.*

Bătută filmée par moi en 2004, durant le *hram* (fête de saint-patron) de Buruienesti. Une autre version de cette pièce apparaît dans l'exemple 1.

43. *Hora lui Fani.*

Filmée par moi durant un enterrement à Băceşti. La bande sonore de cet enregistrement est utilisée dans l'exemple 5.

44. *Hora lui Didic-Tâgâdă.*

J'ai filmé cette séquence durant un mariage à Dumeşti. La bande sonore de cet enregistrement est utilisée dans l'exemple 3. On remarquera que les convives dansent ici une *sârbă*, alors que les musiciens jouent une *horă* (la même mélodie, jouée « vraiment » en *sârbă*, figure ex. 3). De telles confusions sont fréquentes et personne ne semble s'en soucier.

45. *La nuntă de om bogat, Sârba lui Didic–Tâgâdă.*

J'ai filmé cette séquence dans le même mariage que l'ex. 44. Elle commence avec une *sârba* 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 *sârba* qu'il estimait être « la sienne ». L'histoire de cette mélodie est discutée en détail dans l'exemple 3. Des convives protestent mais il continue de jouer cette *sârba*, 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.

46. *Hora lui Maricel.*

Exemple de *horă* à l'*ifon*. Même mélodie et mêmes instrumentistes que ex. 29.

47. 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.

48. Danse à Valea Mare.

Je filmai cette séquence durant un mariage à Valea Mare, au mois de juillet 2006. Le couple de danseurs, juste devant la fanfare, vient de Zece Prăjini. Un peu à l'écart d'autres danseurs forment une ronde. Mes amis de Zece Prăjini les identifièrent comme des *lingurari/caștale* (on pense qu'ils sont de la famille de la mariée, du côté de Bălteni). La fanfare joue d'abord une *sârba*, puis une *horă*. Sur la seconde, les « *caștale* » adoptent un pas non-conventionnel (je n'avais jamais vu danser ainsi une *horă*). À Zece Prăjini, en regardant la vidéo, Mariana et ses filles s'étonnèrent elles aussi et ironisèrent : ces *caștale*, vraiment, dansaient encore plus *gajicani* que les *Gaje* ! Le couple de danseurs (Radu et Camița) dansaient quant à eux *rromanes*, tranquillement et avec une complicité manifeste.

Table des figures

1	Une <i>manea</i> de Cristi Nucă (textes)	xi
2	Graphie et phonèmes de la langue roumaine (tableau)	xxxiii
1.1	<i>Radio-șanț</i> (photo)	5
2.1	« Palais » des <i>Căldărari</i> de Grajduri (photo)	31
2.2	Ruse et ethnicité (schéma)	40
2.3	Chemise de lăutar	46
3.1	Musiciens du mariage à Iugani (photos)	59
3.2	« Chant du Marié » (textes)	64
3.3	« Chant de la mariée » (textes)	65
4.1	Pastramă (photo)	83
4.2	Une <i>manea</i> de Nicolae Guță (textes)	90
5.1	Musiques <i>gajicani</i> vs. <i>rromani</i> (schéma)	132
5.2	<i>Lăutărie</i> et <i>folclor</i> vestimentaires (reproductions)	144
5.3	Supplément culturel d'un quotidien national (reproduction) .	146
5.4	Deux façons de jouer (schéma)	151
6.1	<i>Ca la Ușa Cortului</i> (transcription)	167
6.2	Bătuta de Dagâța (transcription)	170
6.3	Bătuta de Dagâța (suite)	171
6.4	Bătuta de Dagâța (suite)	172
6.5	<i>Rusasca lui Borona</i> (transcription)	175
6.6	Maricel (photo)	178
6.7	La Danse à Élise? (transcriptions)	184

8.1	Suite de mélodies (schéma)	219
8.2	<i>Hora de la Re</i> (transcription)	222
8.3	<i>Sârba de la Bârlad</i> : deux versions (transcription)	224
8.4	<i>Sârba de la Bârlad</i> par Didic (détail)	225
8.5	<i>Hora de la Botoșani</i> (transcription)	228
8.6	<i>Hora de la Botoșani</i> (transcription : détail)	229
8.7	<i>Rusasca lui Borona</i> (transcription)	230
9.1	Une vieille <i>rusască</i> (transcription)	240
9.1	Une vieille <i>rusască</i> (suite)	241
9.1	Une vieille <i>rusască</i> (suite)	242
9.2	Alternance de la voix et des <i>riturnele</i> (schéma)	243
9.3	Permutation expérimentale de <i>riturnele</i> (transcription)	247
9.4	Position liminaire des <i>riturnele</i> (schéma)	249
10.1	BARTÓK : mélodies de la « classe B » (transcr. reproduites) .	260
10.2	<i>Horă</i> par Costică (transcription)	271
10.3	<i>Horă</i> par Costică : synopsis (transcription)	272
10.4	<i>Horă</i> par Costică : quelques <i>ciorăni</i> (transcription)	273
10.5	<i>Horă</i> par Costică : fragment (transcription)	274
10.6	<i>Horă</i> par Costică : fragment (transcription)	275
10.7	<i>Horă</i> par Costică : fragment (transcription)	275
10.8	<i>Horă</i> par Costică : fragment (transcription)	277
11.1	Bavardages (photo)	298
11.2	Sica (photo)	300
11.3	Florin (photo)	301
11.4	Motron (photo)	301
11.5	Le milieu des connaisseurs (schéma)	303
12.1	<i>Sârba de la Buruienesti</i> , selon Mihai et Costică (transcr.) . .	329
12.2	Minutage d'une répétition (tableau)	336
14.1	Position de jeu d'une fanfare	371
14.2	Position de jeu en orchestră	372
14.3	Mixage des fanfares (schéma)	373
14.4	<i>Horă</i> à l' <i>ifon</i> (transcription)	379
14.4	<i>Horă</i> à l' <i>ifon</i> (suite)	380

14.5	<i>Sârba de la Buruienesti</i> : harmonie fredonnée (transcription)	384
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (transcription)	389
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	390
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	391
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	392
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	393
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	394
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	395
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	396
14.6	Suite de <i>bătute</i> par Costică (suite)	397
14.7	Résumé synoptique de la transcription précédente (schéma)	398
14.8	<i>Bătute</i> par Costică : détail (transcription)	401
14.9	<i>Bătuta de la Tarnița</i> (transcription)	404
14.10	Analyse des « ornements » (transcr. reproduite)	411
15.1	Doru Ciobanu (photo)	422
15.2	Œufs de Pâques (photo)	451
15.3	Ralentir la perception (reproductions)	453
15.4	Tromper les yeux (reproductions)	454
15.5	Métier à tisser (photo)	456
15.6	Tissus <i>cu năvădeală</i> (photo)	457
15.6	Tissus <i>cu năvădeală</i> (photo)	458
15.6	Tissus <i>cu năvădeală</i> (photo)	459
15.7	Modèle à tisser (photo)	460
15.8	Ruxandra Grădinariu (photo)	462
A.1	Pas de danse en chaîne de la <i>horă</i>	487
A.2	Pas de danse en couples	487
A.3	Pas de danse en chaîne de la <i>sârba</i>	487

Bibliographie

ACADEMIA ROMÂNĂ **1998** *Dicționarul explicativ al limbii române. Ediția a II-a*, Bucurest : Univers Enciclopedic.

ACHIM VIOREL

1998 *Țiganii în istoria României*, Bucurest : Editura Enciclopedică. Comporte un résumé en anglais.

AJDAČIĆ DEJAN (ÉD.)

1994 *The Magical and Aesthetic in the folklore of balkan slavs*, Belgrade : Library Vuk Karadžić.

ANTOKOLETZ ELLIOTT

1997 *Béla BARTÓK, A Guide to Research, Second Edition*, New York and London : Garland Publishing Inc.

ASSELINEAU MICHEL, BEREL EUGÈNE, CHAPGIER CLAUDE

1995 *Musiques et danses traditionnelles d'Europe*, Courlay : Edit. J. M. Fuzeau.

BAKHTINE MIKHAÏL

1990 *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970 (traduction française).

BĂNĂȚEANU TANCREDE

1975 *Arta populară bucovineană*, Suceava : centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Suceava.

BARTH FREDRIK

1969 *Ethnic Groups and Boundaries*, Boston : Little, Brown, 1969.

BARTHES, ROLAND

1961 « Le message photographique », dans *Communications*, 1, p. 128-130.

BARTÓK BÉLA

1912 « Az összehasonlító zenefolklore », dans *Új Élet - Népművelés*, p. 109-14. Traduit (en roumain) dans BARTÓK (1956), p. 62-66.

1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Munich : Drei Maskenverlag.

1931a « Cigányzene ? Magyar zene ? Magyar népdalok a német zeneműpiacon », dans *Ethnographia*, 2, p. 49-62. Traduit (en roumain) dans BARTÓK (1956), p. 114-139.

1931b *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, London : Humphrey Milford. Original hongrois (*A magyar népdal*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1924), puis traduit en allemand (*Das Ungarische Volkslied*, Walter de Gruyter CO., Berlin - Leipzig, 1925), puis en anglais.

1935 *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Vienne : Universal Edition.

1995 *Éléments d'un autoportrait, textes de B.B., réunis, traduits et présentés par Jean Gergely*, Éd. Bilingues A.L.M., n°2, Bibliothèque finno-ougrienne n°9, Paris : L'asiathèque-langues du monde.

1913 *Chansons populaires du département de Bihar (Hongrie)*, Bucarest : Academia Română. Préface traduite dans BARTÓK (1997).

1976 *Essays*, éd. par Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber.

1993 *Hungarian folk songs. Complete collection*, Budapest : Akadémiai Kiado.

1956 *Insemnări asupra cîntecului popular*, Bucarest : Editura de stat pentru literatură si artă. Divers articles de BARTÓK, traduits du hongrois.

1967 *Rumanian Folk Music*, éd. par B. Suchoff, 5 vol., La Haye : Martinus Nijhoff. Parutions échelonnées de 1967 à 1975.

1971 *Letters*, éd. par János Demény, London : Faber and Faber.

1981 *Musique de la vie, Autobiographie, lettres et autres écrits choisis et présentés par Philippe A. Autexier*, Paris : Stock Musique.

1972 *Bela Bartók, Weg und Werk, Schrieften und Briefe*, éd. par Bence Szabolcsi, Bärenreiter Verlag, Deutscher Taschenbuch Verlag.

1978 *Yugoslav Folk Music*, éd. par B. Suchoff, 4 vol., State University of New York Press, Albany. Manuscrit achevé en février 1943.

1997 *Studies in Ethnomusicology*, éd. par B. Suchoff, Lincoln et Londres : University of Nebraska Press.

BAR-YOSEF AMATZIA

2001 « Musical Time Organization and Space Concept : A Model of Cross-Cultural Analogy », *Ethnomusicology*, vol. 45 n°3, p. 423-442.

BÂTCĂ MARIA

1997 *Însemn și simbol în vestimentația țărănească*, București : Abeona, éd. par Liga culturală pentru unitatea românilor de pretutindeni.

BAUMANN MAX PETER

1992 « The Ear as Organ of Cognition : Prolegomenon to the Anthropology of Listening », *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developments and Recent Trends*, éd. par Max Peter Baumann, Artur Simon, Ulrich Wegner, Inter-cultural Music studies n°4, Berlin.

BAYARD SAMUEL P.

1954 « Two Representative Tune Families of British Tradition », dans *Midwest Folklore*, vol. 4 n°1, Bloomington : Indiana University, p. 13-33.

BEISSINGER MARGARET H.

2001 « Occupation and Ethnicity : Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. », *Slavic Review*, Vol. 60, No. 1, p. 24-49.

BERCE YVES-MARIE

1976 *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris : Hachette.

BIGAND EMMANUEL

1997 *La perception des structures musicales*, Tome 1, Note de synthèse soumise à l'appui d'une demande d'Habilitation à Diriger des Recherches (H.D.R.).

BIGAND E., VIEILLARD S., MADURELL, F., MAROZEAU J., DACQUET A. **2005** « Multidimensional scaling of emotional responses to music : the effect of musical expertise and excerpts' duration. », *Cognition and Emotion*, 19(8), p. 1113-1139.

BÎRLEA OVIDIU

1982 *Eseu despre dansul popular românesc*, Bucarest : Cartea Românească, 1982.

1983 *Folclorul românesc*, 2 tomes, Bucarest : Editura Minerva.]

BLOCH MAURICE

1989 « Symbols, song, dance and features of articulation : Is religion an extreme form of traditional authority ? », dans Maurice Bloch, *Ritual, History and Power*. London : Athlone Press. p. 19-45. D'abord publié dans *Archives Européennes de Sociologie*, 1974, 15 : 55-81.

BLOCK MARTIN

1991 *Die Materielle Kultur des rumänischen Zigeuner. Versuch einer monographischen Darstellung*. éd. par Joachim S. Hohmann, Frankfurt, Bern, New York & Paris : Peter Lang. Publication posthume d'une thèse soutenue à la faculté de philosophie de l'université de Leipzig en 1923.

BOIA LUCIAN

1990 *Două secole de mitologie națională*, Bucarest : Humanitas.

1997 *Istorie și mit în conștiința românească*, Bucarest : Humanitas.

BONNE JEAN-CLAUDE

1998 « L'ornement - la différence dans la répétition », *La variation*, éd. par Charles Carraud, Orléans : I.A.V.

BOSSEUR JEAN-YVES

1992 *Le sonore et le visuel, Interactions musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris : Dis voir.

BOUËT JACQUES

1987 « Elasticité de la forme et renouvellement : musique de danse pour violon, pays de l'Oach (Roumanie) », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf. p. 221-234.

1973 « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », Bucarest : *Studii de muzicologie*, vol. IX. p. 353-396.

BOUËT J., LORTAT-JACOB B., RĂDULESCU S.

2002 *À Tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre : Société d'ethnologie.

BOUGEROL CHRISTIANE

1997 *Une ethnographie des conflits aux Antilles. Jalousie, commérages, sorcellerie*, Paris : PUF, 1997.

BOURAS ALAIN

1986 *Quand l'arbre devient bois : Techniques et croyances des paysans roumains*, Paris : Études et documents balkaniques et méditerranéens, 11.

BOURDIEU PIERRE

1980 *Le sens pratique*, Paris : Editions de Minuit.

BOYER PASCAL

1988 *Barricades mystérieuses & pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang.*, Paris : Société d'ethnologie.

BRĂILOIU CONSTANTIN

1932 « Despre bocetul de la Drăguș », *Arhiva pentru știință și reformă socială*, anul X, n° 1-4, Bucarest : Monitorul oficial și imprimeriile statului, Imprimeria națională.

1936 « *Ale mortului* » *din Gorj*, Publicatiile arhivei de folclor, VII, Societatea Compozitorilor Români, Bucarest.

1938 « Bocete din Oaș », *Grai și suflet*, Revista institutului de filologie și folclor VII, Bucarest : Societatea compozitorilor români.

1936 « Vicleiul din Târgu-Jiu », *Sociologie Românească*, I, n°12, Bucarest : Tiparul universitar.

1938 « unta la Feleag », *Sociologie Românească*, I, n°12, Bucarest : Tiparul universitar.

1949 « Le Folklore Musical », *Musica aeterna*, Zurich, M.S. Metz. Republié dans BRĂILOIU (1973).

1954 « Le vers populaire roumain chanté », *Revue des Etude Roumaines*, II, Paris. Republié dans BRĂILOIU (1973).

1959 « Réflexions sur la création musicale collective », *Diogenes* n°25, Paris : Gallimard. Republié dans BRĂILOIU (1973).

1960 « La vie antérieure », *Histoire de la musique* 1, article Brăiloiu, Paris : Gallimard-*Encyclopédie de la Pléiade*.

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff Reprint. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget.

1974 *Opere*, vol. III, Bucarest : Editura muzicală a uniunii compozitorilor.

1981 *Opere-Oeuvres*, vol. V, Bucarest : Editura muzicală (édition bilingue).

CARTERETTE EDWARD C. & KENDALL ROGER A. « Comparative Music Perception and Cognition », *The Psychology of Music*, éd. par By Diana Deutsch, San Diego : Academic Press, p.725—791.

CERECEDA VERONICA

1978 « Sémiologie des tissus andins : les talegas d'Isuga », *Annales*, Paris : EHESS, p. 1017–1037.

CERTEAU MICHEL DE

1980 *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris : Christian Bourgeois Editeur

CHOMSKY NOAM

1957 *Syntactic Structures*, La Haye : Mouton & Co.

CIOBANU GHEORGHE

1969 *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare*, București : Editura muzicală a uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

CIOBANU STANCA

1991 « Sentimentul continuității în cultura populară românească », dans *Revista de etnografie și folclor*, 36, 5/6. p. 263–266.

CLAUSEWITZ CARL VON

1886 *Théorie de la grande guerre*, traduction du Lt-Colonel de Vatry, Paris : Librairie militaire. Parution originale : *Vom Kriege*, Berlin : Dümmlers Verlag (1832).

COATU NICOLETA

1998 *Structuri magice tradiționale*, Bucarest : editura Bic All.

COLLAER PAUL

1982 « Béla Bartók et la musique populaire hongroise », dans *Revue de musicologie*, tome 68, n°12, p. 128–135.

COOK NICHOLAS

2004 « Forme et syntaxe », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 : *Les savoirs musicaux*, dir. par J.J. Nattiez, p. 162–888.

COSTEA CONSTANTIN

1965 « Aspecte compozitionale in 'jocurile de invirtit' », *Revista de etnografie si folclor*, X, n°2.

DANCKERT WERNER

1937 « Wandernde Liedweisen. Eine Grundfrage volkskundlicher Musikforschung », *Archiv für Musikforschung* (Leipzig) (II). p. 101–112.

DANIELOU ALAIN

1975 « The Psychology of Improvisation in the Music of North India », *The World of Music*, vol. XVII, n°4. p. 16–22.

DAWKINS RICHARD

1976 *The Selfish Gene*. New York : Oxford University Press.

1993 « Viruses of the mind » dans *Free Inquiry*, 13(2), p. 34–41. Consulté à l'adresse <http://www.simonyi.ox.ac.uk/dawkins/WorldOfDawkins-archive/Dawkins/Work/Articles/1993-summervirusesofmind.shtml> (10/10/2006).

1999 *The Extended Phenotype. The Long Reach of the Gene*. New York : Oxford University Press. (première édition : 1982)]

DARWIN CHARLES

1979 *The Origin of Species*. Dent, London, Melbourne, Toronto : Rowman and Littlefield. Première parution en 1859 (Londres : John Murray).

DELAPORTE HÉLÈNE

2001 « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Epire », DEA d'ethnomusicologie, Université Paris-X Nanterre, sous la direction de B. Lortat-Jacob et le tutorat de M. Xanthakou.

DALMONTE ROSSANA

2004 « Mélodie », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux*, dir. par J.J. Nattiez, p. 67–88.

DENETT DANIEL C.

1990 « Memes and the Exploitation of Imagination », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, n°2, p. 127–135.

2001 « In Darwin's Wake, Where Am I? », *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, vol. 75, n°2. p. 11+13-30.

DÉTIENNE MARCEL, VERNANT JEAN-PIERRE

1974 *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris : Flammarion.

DICULESCU FELICIA

1995 « Fluierul, între legendă și realitate », *Revista de etnografie și folclor*, tome 40, 1, p. 43–51.

DILLE DENIJS

1990 *Béla Bartók, Regard sur le passé*, Louvain-La-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, collège Erasme, éd. par Yves Lenoir.

DILLE DENIJS (ÉD.)

1964-81 *Documenta Bartókiana*, Budapest : Akadémiai Kiadó, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 6 vol. parus respectivement en : 1964, 65, 68, 70, 77, 1981.

DEUTSCH DIANA

1999a « Grouping Mechanisms in Music », *The Psychology of Music*. éd. par By Diana Deutsch, San Diego : Academic Press. p. 299-348.

1999b « The processing of pitch combinations », *ibid.*, p. 449-412.

DEUTSCH DIANA & FEROE JOHN

« The **1981** Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music », *dans Psychological Review*, vol. 88 n°6, 503-522.

DJUVARA NEAGU

1999 *O scurtă istorie a românilor, povestită celor tineri*, Bucarest : Humanitas.

2002 *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne*, Bucarest : Humanitas. Traduction de : *Le pays roumain entre orient et occident. Les principautés danubiennes au début du XIX^e siècle*, Publications orientalistes de France, ALC – Djuvara, juin 1989.

DOMOKOS MARIA

1982 « Bartók's Systeme zum Ordnen der Volksmusik », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24/3-4. p. 315-326.

DOWLING JAY

1989 « Simplicité et complexité en musique et en cognition », *La musique et les sciences cognitives. Actes du symposium*, sous la direction de Stephen McAdams et Irène Deliège, 14-18 mars 1988, Liège : Mardaga. p. 351-360.

1991 « Pitch Structure », *Representing Musical Structure*, P. Howell, R. West, and I. Cross editors, Londres : Academic Press, p. 33-57].

DOWNEY GREG

2002 « Listening to Capoeira : Phenomenology, Embodiment and the Materiality of Music », *Ethnomusicology* n°3 vol. 46. p. 487-509.

DOWNEY JOHN

1956 *La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*, Thèse de Doctorat, Paris. Sous la direction de Constantin Brailoiu. Deux volumes.

J. DUBOIS, M. GIACOMO., L. GUESPIN, C. MARCELLESI, J-B MARCELLESI, J-P MEVEL

1994 *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris : Larousse.

DURING JEAN

1990 « L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient »,

Cahier des Musiques traditionnelles 3 , Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, p. 57–78.

1987a « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf. p. 17–23.

1987b « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *ibid.* p. 33–44.

1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical.*, Lagrasse : Verdier.

EBERHARDT CORNELIUS, WEISS GÜNTHER (ÉDS.)

1989 *Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa*, Regensburg : Gustav Bosse Verlag, Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München Band 9, Südosteuropa-Studien Band 40.

EEROLA TUOMAS, JÄRVINEN TOPI , LUOHIVUORI JUKKA, TOIVIAINEN PETRI

2000 « Categorising Folk Melodies Using Similarity Ratings », *Proceedings of the 6th International Conference of Music Perception and Cognition (ICMPC) August 5 - 10, 2000*, Keele University, United Kingdom.

ESTIVAL JEAN-PIERRE

1994 *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil) : tulle asurini et musique rituelle arara*, Thèse de doctorat en ethnomusicologie, présentée à l'université de Paris-X, dirigée par Mireille Helffer.

FARIS JAMES C.

1971 *Nuba Personal Art*. London : Duckworth.

AL FARUQI LOIS IBSEN

1978 « Ornamentation in Arabian Improvisational Music : A Study of Interrelatedness in the Arts », *World of Music*, vol. XX n°1, p. 17–32.

FAVRET-SAADA JEANNE

1977 *Les mots la mort les sorts*, Paris : Folio.

FELD STEVEN, FOX AARON A.

1994 « Music and Language », *Annual Review of Anthropology*, vol 23, p. 25–53.

FITZPATRICK SHEILA

2004 « Le monde d'Ostap Bender. Escrocs en Union soviétique des années vingt et trente », *Les raisons de la ruse. Une perspective anthropologique et psychanalytique*, éd. par Latouche S., Laurent P.-J., Servais O., Singleton M. (dirs.), Paris : La Découverte, p. 283–297.

FOG AGNER

1997 « Cultural r/k Selection », *Journal of Memetics – Evolutionary Models of*

Information Transmission, 1. Consulté à l'adresse

http://jom-emit.cfpm.org/vol1/fog_a.html (15/09/06).

1999 *Cultural Selection*, Dordrecht : Kluwer. Consulté à l'adresse :

<http://www.agner.org/cultsel/toc.php> (15/09/06).

FORMOSO BERNARD

1986 *Tsiganes et sédentaires : la reproduction culturelle d'une société*, Paris : L'Harmattan.

FOUCAULT MICHEL

1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard.

FRITH SIMON

2003 « L'industrialisation de la musique et le problème de la valeur », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, dir. par J.J. Nattiez, p. 1132–1146.

GABRIELSSON ALF

1999 « The Performance of Music », *The Psychology of Music.*, éd. par By Diana Deutsch, San Diego : Academic Press, p. 501–602.

GARFIAS ROBERT

1984 « Dance Among the Urban Gypsies of Romania », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 16, p. 84–96.

GELL ALFRED

1988 « Technology and Magic », *Anthropology Today*, 4(2), p. 6–9.

1992 « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », *Anthropology, Art and Aesthetics*, éd. par J. Coote & A. Shelton, Oxford : Clarendon Press.

1996 « Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps. », *Journal of Material Culture*, 1(1). p. 15–38.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press, p. 40–66.

GEORGESCU CORNELIU DAN

1995 *Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik*, Eisenach : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.

GIURCHESCU ANCA

1986 « Power and Charm, Interaction of Adolescent Men and Women in Traditional Settings of Transylvania », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18, p. 37–46.

GIANNATTASIO FRANCESCO

1987 « Systèmes d'improvisation dans les musiques d'Italie du Sud », *L'improvi-*

sation dans les musiques de tradition orale, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf, p. 239–250.

GIBSON JAMES J.

1986 *The Ecological Approach to Visual Perception*, London : Laurence Erlbaum Associates.

GIURIATI GIOVANNI

1987 « Parties fixes et “à rallonges” : le *saltarello di amatrice* (Italie centrale) », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf, p. 251–253.

GLEICK JAMES

1991 *La théorie du chaos*, Paris : Flammarion.

GRIMAUD EMMANUEL

2006 « Têtes multiples et jeux d'optique. Ou l'art de truquer les dieux hindous », *Terrain* n°46, p. 85–106.

GRIMAUD E., HOUDART S., VIDAL D.

2006 « Artifices et effets spéciaux. Les troubles de la représentation », *Terrains* n°46 p. 5–14.

GUIGNARD MICHEL

2005 *Musique, Honneur et Plaisir au Sahara*, Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

GUILLEBAUD CHRISTINE

2005 « Le croisement des musiques classiques et populaires : l'exemple de la catégorisation au Kerala (Inde du Sud) », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 3 : Musiques et cultures*, dir. par J.J. Nattiez, p. 672–699.

HERRMANN ANTON

1999 *Märchen und Lieder der Roma*, éd. par Joachim S. Hohmann, Frankfurt am Main : Peter Lang.

HOBSBAWM ERIC ET RANGER TERENCE (ÉDS.)

1995 *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, (Première édition : 1983).

HODAK CAROLINE

2006 « Créer du sensationnel. Spirale des effets et réalisme au sein du théâtre équestre vers 1800 », *Terrains* n°46, p. 49–66.

HUGHES DAVID W.

1991 « Grammars in non-Western musics : a selective survey », *Representing musical structure*, éd. par P. Howell, R. West, and I. Cross, Academic Press : London, p. 327–362.

HUIZINGA JOHAN

1951 *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard.

IONICĂ ION I.

1944 *Drăguș, un sat din țara Oltului (Făgăraș), manifestări spirituale. Reprezentarea cerului*, Bucurest : Institutul de științe sociale al României.

JAKOBSON ROMAN

1969 *Langage enfantin et aphasie*, Paris : Les éditions de Minuit. 187 p. Publié initialement sous le titre « Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze », dans *Spraketenskapliga Sällskapets Föreläsningar*, de 1940 à 1942 et sous forme de plaquette, à Uppsala en 1941.

1971 « Musicologie et linguistique », *Musique en jeu*, 5, p. 57–59. Traduction de « Musikwissenschaft und Linguistik », *Prager Presse*, 7 dec. 1932.

JULLIEN FRANÇOIS

2005 *Conférence sur l'efficacité*, Paris : PUF.

KAHANE MARIANA

1965 « De la cântecul de leagăn la doină », *Revista de etnografie și folclor*, X (5), p. 477–489.

1967 « Trăsăturile specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică », *Revista de etnografie și folclor*, XII (3). p. 203–211.

1979 « De la sistem sonor la formă arhitectonică », *Revista de etnografie și folclor*, XXIV (1).

KARNOUHU CLAUDE

1990 *L'invention du peuple : chroniques de Roumanie*, Paris : Arcantère.

KERBRAT-ORECCHIONI CATHERINE

1980 *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Collin.

KERTESZ-WILKINSON IRÉN

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.

2005 « Nomadisme et musique : le cas des Tziganes », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 3 : Musiques et cultures*, dir. par J.J. Nattiez, p. 796–822.

KERTESZ-WILKINSON IRÉN, KOVALCSIK KATALIN, STEWART MICHAEL

1990 « Some Observations on 'True Speech' », *Man, New Series*, 25(2), p. 336–337.

KODÁLY ZOLTAN

1956a « Bartók le folkloriste », *Bartók sa vie et son œuvre*, éd. par Bence Szabolcsi, Budapest : Corvina, p. 62–72.

1956b « Eine Vorbedigung der Vergleichenden Liederforschung », *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini, pp. : 7-8.

KOVACS SANDOR

1993 « The Bartók System of Hungarian Folk Music », *Hungarian folk songs. Complete collection*, éd. par Sandor Kovacs, Budapest : Akadémiai Kiado, p. 11-155.

KOVALCSIK KATALIN

1996 « Roma or Boyash Identity ? The music of the “Ard’olean” Boyashes in Hungary », *The World of Music, Journal of the International Institute for Traditional Music*, Berlin, vol 38 (1), p. 77-93.

KRAMER JONATHAN

2004 « Le temps musical », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux*, dir. par J.J. Nattiez, p. 189-218.

KUCKERTZ JOSEF

1963 *Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden*, Regensburg : Gustav Bosse Verlag.

KURKELA VESA

1999 « Is Folk Music Youth Music and What is the Eastern Influence ? Two Debates on Contemporary Folk Music », *East European Meetings in Ethnomusicology*, 6, p. 11-23.

LABORDE DENIS

1994 « Des mots pour la dire : l'improvisation sur le chant du Bertsulari », dans *L'improvisation musicale en question Actes du Colloque International tenu à l'Université de Rouen les 15,17 et 18 mars 1992*, éd. par J.-P. Dambricourt, Rouen : Centre d'Etudes et de Difusion des Langages Artistiques de l'Université de Rouen (Centre de Musique Moderne et Contemporaine, p. 117-135.

LABOV WILLIAM

1976 *Sociolinguistique*. Paris : Les Editions de Minuit.

LAMBERT JEAN

1995 « Musique dans la maison tour, harmonie et dissonances », *Sanaa, architecture domestique et société*, éd. par dans Bonnenfant Paul, Paris : CNRS éditions. p. 165-173.

LANNOY MICHEL DE

1987 « De l'improvisation : le jeu des définitions », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. par dans B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf, p. 61-66.

LATOUCHE S., LAURENT P.-J., SERVAIS O., SINGLETON M. (DIRS.)

2004 *Les raisons de la ruse. Une perspective anthropologique et psychanalytique*. Paris : La Découverte.

LE WITA BÉATRIX

1988 *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris : Editions de la maison des sciences de l'homme.

LEBLON BERNARD

1990 *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris : L'Harmattan, Études tsiganes.

LENOIR YVES

1974 « Bartók et le folklore », *Clés pour la musique*, n°69. p. 13-17.

1986 *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940-1945)*, Louvain-la-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art.

LEVAILLANT DENIS

1996 *L'improvisation musicale*, Paris : Actes Sud.

LÉVI-STRAUSS CLAUDE

1964 *Mythologiques. Le cru et le cuit* Paris : Plon

1974 *Anthropologie structurale*, Paris : Plon.

LICHT MICHAEL S.

1980 « Harmonica Magic : Victuoso Display in American Folk Music », *Ethnomusicology*, 24(2), p. 211-221.

LIST GEORGE

1978 « The Distribution of a Melodic Formula : Diffusion or Polygenesis? », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 10, p. 33-52.

LOMAX ALAN

1968 *Folk Song Style and Culture.*, Washington : American Association for the Advancement of Science.

LONCKE SANDRINE

2002 *Lignages et lignes de chant chez les Peuls Wodaabe du Niger*, Thèse présentée à l'INALCO, dirigée par Christiane Seydou et Hugo Zemp.

LORENZ EDWARD N.

1963 « Deterministic Non-periodic Flow », *Journal of the Atmospheric Sciences* 20(2), p. 130-141.

LORTAT-JACOB BERNARD

1977 « Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique », *Musique en jeu*, n°28, p. 105-111.

1981 « Danse de Sardaigne : composition et renouvellement », *Le courrier du CNRS*, p. 42-43.

1987a « Les entraves sociales à l'improvisation », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf, p. 29-32.

1987b « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *ibid.* p. 45-59.

- 1987c** « Jeu de métamorphoses : *Launeddas* de Sardaigne », *ibid.*, p. 255–266.
- 1994a** « Le jeu du kaléidoscope : hommage à Béla Bartók Folkloriste », dans *Saggiatore Musicale*, I (1). p. 165–196.
- 1994b** *Musiques en fête*, Nanterre : Société d'ethnologie, coll. Hommes et Musiques.
- 1995** « Le champ expérimental : Dictée musicale à Baia Mare (Roumanie) », *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines (textes offerts à Simha Arom)*, éd. par V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin, É. Olivier, H. Rivière, F. Voisin, Paris : Peeters, p. 339–364.
- 1998** *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris : éditions du Cerf.
- 2004** « Ce que chanter veut dire », *L'Homme* 171-172, p. 83–102.
- LORTAT-JACOB BERNARD, ROVSING-OLSEN MIRIAM,
- 2004** « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172, p. 7–26.
- LOZA STEVEN, ALVAREZ MILO, SANTIAGO JOSEFINA, MOORE CHARLES
- 1994** « Los Angeles Gangsta Rap and the Aesthetics of Violence », *Musical Aesthetics and Multiculturalism in Los Angeles*, Los Angeles : University of California. p. 149–161.
- MALLET JULIEN
- 2002** *Liens sociaux et rapports ville/campagne : Le tsapiky, « jeune musique » de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)*, Thèse de doctorat sous la direction de Hugo Zemp, soutenue à Paris X Nanterre en 2002.
- MANUEL PETER
- 1989** « Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics », *Yearbook for Traditional Music*, 21 (1989), p. 70–93.
- MARQUET JACQUES
- 1986** *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven et Londres : Yale University Press.
- MARSDEN ALAN A.
- 1988** « L'écoute : un apprentissage par la découverte », *La musique et les sciences cognitives*, éd. par Stephen Mc Adams et Irène Deliège, Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga, p. 459–476.
- MARTINET ANDRÉ
- 1965** *La linguistique synchronique. Etudes et recherches*, Paris : PUF.
- 1985** *Syntaxe générale*. Paris : Armand Colin.
- 1991** *Éléments de linguistique générale*, 3^e édition, Paris : Armand Colin.
- MAUSS MARCEL
- 1924** « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques »,

L'année sociologique 1923-1924, republié dans Mauss 1993.

1993 Sociologie et anthropologie, Paris : PUF.

MERRILL-MIRSKY CAROL

1986 « Girls' Handclapping Games in three Los Angeles Schools », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 18, p. 47-59.

MEYER LEONARD B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago : University of Chicago Press.

MOLINO JEAN

2003 « Technologie, mondialisation, tribalisation », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 1 : Musiques du XX^e siècle*, dir. par J.J. Nattiez, p. 69-86.

2005 « Musique et travail », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 3 : Musiques et cultures*, dir. par J.J. Nattiez, p. 613-642.

MOLES ABRAHAM A.

1971 *Le Kitsch : l'art du bonheur*, Paris : Mame.

MONSON INGRID

1999 « Riffs, Repetitions, and Theories of Globalization », *Ethnomusicology*, 43 (1), p. 31-65.

MÜLLER HERMANN-CHRISTOPH

1994 *Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation*, Kassel : Gustav Bosse Verlag.

MUSSET DANÈLE

1981 « Le mariage à Moisei, Roumanie », Paris : Études et documents balkaniques, 3.

NARMOUR EUGENE

1999 « Hierarchical Expectation and Musical Style », *The Psychology of Music*, Diana Deutsch, San Diego : Academic Press. p. 442-472.

NATTIEZ JEAN-JACQUES

1971 « Situation de la sémiologie musicale », *Musique en jeu*, 5, p. 3-18.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgeois Editeur.

2004a « Pluralité et diversité du savoir musical », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux*, dir. par J.J. Nattiez, p. 17-44.

2004B « La signification comme paramètre musical », *ibid.*, p. 256-289.

NETTL BRUNO

1983 *The Study of Ethnomusicology : Twenty-nine Issues and Concepts*, Chicago : University of Illinois Press.

1998 « Introduction : an Art Neglected in Scholarship », *In the Course of Performance : Studies in the World of Musical Improvisation*, éd. par B. Nettl & M. Russel, Chicago : University of Chicago Press, p. 1-26.

NICOLAU IRINA, POPESCU IOANA

1985 « Kitschul ca traditie », *Revista de etnografie si folclor*, XXX(2).

NICOLESCU VASILE D. ET PRICHICI CONSTANTIN GH.

1963 *Cîntece si jocuri populare din Moldova*, Bucarest : Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR.

NISTOROAIA GH.

1975 *Stergare populare*, Bucarest : Muzeul de Arta Populara al Republicii Socialiste România, Bucuresti.

NOLL WILLIAM

1991 « Economics of Music Patronage among Polish and Ukrainian Peasants to 1939 », *Ethnomusicology*, 35(3). p. 349–379.

OCKELFORD ADAM

1991 « The Role of Repetition in Perceived Musical Structures », *Representing Musical Structure*, éd. par Peter Howell, Robert West et Ian Cross, Lndon : Academic Press, p. 129-159.

2004 « On similarity, derivation and the cognition of musical structure », *Psychology of Music*, 32 (1). p. 23 – 74.

OLIVERA MARTIN

2004 « Tsiganes, stéréotypes et idéal type : Une approche wébérienne de l'altérité », *Ateliers*, 28. p. 181-219.

PASQUALINO CATERINA

2002 *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*. Paris : CNRS Editions.

PETTAN SVANIBOR

1996 « Gypsies, Music, and Politics in the Balkans : A Case Study from Kosovo », *Journal of the International Institute for Traditional Music*, 38(1). p. 33–61.

1996 « Selling Music, Rom Musicians and the Music Market in Kosovo », *Echo der Vielfalt : Traditionelle Musik von Minderheitethnischen Gruppen / Echoes of Diversity : Traditional music of Ethnic Groups-Minorities*, éd. par Ursula Hemetek, Wien : Böhlau, p. 233-243.

2001 « Encounter with 'The Others from Within' : The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia », *The World of Music*, 43(2+3). p. 119–137.

2002 *Roma muzsikuskok koszovóban : kölcsönhatás és kreativitás / Rom Musicians in Kosovo : Interaction and Creativity*, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences : Budapest. Édition bilingue hongrois/anglais.

PIASERE LEONARDO

1985 *Mare Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane*, Paris : Etudes et documents balkaniques et méditerranéens.

PICHOT ANDRÉ

2001 *La société pure. De Darwin à Hitler*, Paris : Flammarion.

POPESCU IOANA

1995 « L'«art national» chez les Roumains », *Ethnologie française*, XXV(3), p. 394–410.

PREVOT NICOLAS

2001 « La Macédoine en fanfare », *Ethnologie française*, XXXI(4), p. 695-706.

PRIETO LUIS J.

1973 « La sémiologie », dans *Le Langage — Encyclopédie de la Pléiade*, Paris : Gallimard.

PROCA-CIORTEA VERA

1969 « On Rythm in Rumanian Folk Dance », *Yearbook of the International Folk Music Council*, I. p. 176–177.

RĂDULESCU SPERANȚA

1984 *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucarest : Editura muzicală.

1988 « La formation du Lautar roumain », *Cahier de musiques traditionnelles*, 1. p. 87-99.

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*, Bucarest : Editura muzicală.

2003 « What is Gypsy Music? (On Belonging, Identification, Attribution, The Assumption of Attribution) », *Romská Hudba na přelomu tisíciletí : zborník z konference / Romani Music at the Turn of the Millenium : Proceedings of the Ethnomusicological Conference*, éd. par Zuzana Jurková, Prague : Studio Production Saga s.r.o.

2004 *Taifasuri despre muzica țigănească [Chats about Gypsy music]*, Bucarest : Paideia. Comporte un résumé en anglais.

RAHN JAY

1976 « Text-Tune Relationships in the Hora Lungă Versions Collected by Bartok », *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 8, p. 89–96.

RICE TIMOTHY

1987 « Toward the Remodeling of Ethnomusicology », *Ethnomusicology*, 31(3). p. 469–488.

1994 *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago and London : University of Chicago Press.

1995 « Understanding and Producing the Variability of Oral Tradition, Learning from a Bulgarian Piper », *Journal of American Folklore*, 108(429). p. 266–276.

ROSE NICK

1998 « Controversies in Meme Theory ». *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission*, 2. Consulté à l'adresse :
[http ://jom-emit.cfpm.org/1998/vol2/rose_n.html](http://jom-emit.cfpm.org/1998/vol2/rose_n.html).

ROUGET GILBERT

1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien », dans *Échanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire*, éd. par Jean Pouillon et Pierre Maranda, Paris : Mouton. p. 677–706.

RUSSEL BERTRAND

1914 *Our Knowledge of the External World, As a Field for Scientific Method in Philosophy*, London et New York : Routledge. Republié en 1993.

SADIE STANLEY (ÉD.)

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Washington : Macmillan Publishers Limited.

SAUSSURE FERDINAND DE

1972 *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro, Paris : Payot.

SAYGUN A. ADNAN

1976 *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, éd. par László Vikár, Budapest : Akadémiai kiadó.

SCHAFFER SIMON

2006 « Une science de l'éclat. Les bulles de savon et l'art de faire de la physique à l'époque victorienne », *Terrains* n°46, p. 15–32.

SCHEYDER PATRICK

1996 *Histoires de musiques, l'improvisation*, Paris : Cité de la Musique.

SCRUTON ROGER

1997 *The Aesthetics of Music*, Oxford : Clarendon Press.

SILVERMAN CAROL

1988 « Negotiating "Gypsiness" : Strategy in context », *The Journal of American Folklore*, 101(401), p. 261–275.

SIMMEL, GEORG

1999 *Philosophie de l'argent*, Paris : PUF (Quadrige). Traduction française de *Philosophie des Geldes*, Berlin : Dunker & Humblot, 1977.

SIRON JACQUES

1994 *La partition intérieure Jazz, Musiques improvisées*, Paris : Outre Mesure.

SLOBODA JOHN A.

1985 *L'esprit musicien. La psychologie cognitive de la musique*, Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga éditeur.

SLONIMSKY NICOLAS

[2002 Slonimsky's Book of Musical Anecdotes, New York & Londres : Routledge.]2002
Slonimsky's Book of Musical Anecdotes, New York & Londres : Routledge.

SPERBER DAN

1996 *La contagion des idées : Théorie naturaliste de la culture*, Paris : Odile Jacob.

2000 « An objection to the memetic approach to culture », *Darwinizing Culture : The Status of Memetics as a Science*, éd. par Robert Aunger, Oxford University Press, p. 163–173. Consulté sur
<http://www.dan.sperber.com/meme.htm> (01/07/06).

STAHL PAUL H.

1987 *Maisons et attachances des paysans roumains de Marginea Sibiului (Transylvanie)*, Paris : Études et documents balkaniques et méditerranéens, 12.

2000 *Triburi si sate din sud-estul Europei, Structuri sociale, structuri magice si religioase*, București : Paideia.

STEWART MICHAEL

1989a « 'True Speech' : Song and the Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community », *Man*, 24(1), p. 79–102.

1989b « La fraternité dans le chant : l'expérience des Rom hongrois », *Tsiganes : identité et évolution, Actes du colloque pour le trentième anniversaire des Etudes Tsiganes*, éd. par Patrick Williams, Paris : Etudes Tsiganes – Syros Alternatives, p. 497–513.

1997 *The Time of the Gypsies*, Oxford and Boulder : Westview Press.

STOICA GEORGETA ET POSTOLACHI ELENA (ÉD.)

1998 *De la fibră la covor*, București : Editura fundației culturale române.

STOICHITA VICTOR A.

2001 « Béla Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique ». *Analyse Musicale*, n°41, p. 55–65.

2006 « A Matter of Attitude : Gypsiness and Style in Zece Prăjini (Romania) », *Shared Musics and Minority Identities*, éd. par Naila Ceribași et Erica Haskell, Zagreb et Roč : Institute of Ethnology and Folklore Research/Cultural-artistic Society "Istaraski željezničar", p. 189–200.

STOICHITA VICTOR I., CODERCH ANNA MARIA

1999 *Goya. The Last Carnival*, Londres : Reaktion Books.

O'SÚILLEBHÁIN MICHEÁL

1987 « "Tourner un air" : l'improvisation dans la musique traditionnelle irlandaise »,

L'improvisation dans les musiques de tradition orale, éd. par B. Lortat-Jacob, Paris : Selaf, p. 211–220.

SUN TZU

1972 *L'art de la guerre*, Paris : Flammarion.

SULITEANU GHIZELA

1979 « Antiphonal Performance in Rumanian Folk Music », *Yearbook of the International Folk Music Council*, p. 40–58.

1976 « Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain », *Yearbook of the International Folk Music Council*, p. 97–107.]

TAPPERT

1890 *Wandernde Melodien. Vermehrte und Verbesserte Ausgabe 2*, Leipzig : List & Francke.

THIESSE ANNE-MARIE

1999 *La création des identités nationales Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Seuil (Univers Historique).

TORT PATRICK (DIR.)

1996 *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris : PUF.

TRANSPARENCY INTERNATIONAL

2005 *Corruption Perception Index*,

http://www.transparency.org/cpi/2005/cpi2005_infocus.html.

VAN EGMOND RENÉ & POVEL DIRK-JAN

1996 « Perceived similarity of exact and inexact transpositions », *Acta Psychologica*, 92(3), p. 283–295.

VARGYAS LAJOS

1999 *Egy felvidéki falu zenei világa - Aj, 1940 / The musical World of a Hungarian Village - Aj, 1940*. Budapest : Planétas. Édition bilingue.

VIDAL DENIS

1993 « Le prix de la confiance », *Terrain*, n° 21. Consulté sur :

<http://terrain.revues.org/document3068.html> (12/10/06).

2006 « Les sirènes de l'expérience. Populisme expérimental ou démocratie du jugement », *Terrain* n°46, p. 67–84.

WILLIAMS PATRICK

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.

1984 *Une cérémonie de fainçailles chez les Rom de Paris*, Paris : L'Harmattan -
- Selaf

WILLIAMS PATRICK (ÉD.)

1989 *Tsiganes : identité et évolution*, Actes du colloque pour le trentième anniversaire des Etudes Tsiganes, Paris : Études Tsiganes -- Syros Alternatives.

WILSON E. O

1975 *La sociobiologie*, Monaco : Le Rocher.

WOLFF FRANCIS

1999 « Musique et événement », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n°8, p. 54-67.

Discographie (références citées)

« Orice s-ar intampla » (aussi connue comme « Au Au Au sufletul meu »), par Nicolae Guță, album *Nicolae Guță leader la toți șmecherii*, Voxstar.

« Besame mucho », composé par Consuelo Velazquez, interprété par Fapy Lafertin & le jazz, album *Swing Guitars* (violon : Steve Elthworth), Autoproduction, LJFL 1.

Careless whispers, George Michael, version 1984, Epic A4603.

« Ciocârlia », par G. Dinicu, album *Tziganes. Paris / Berlin / Budapest / 1910-1935*, Frémeaux et associés, FA006.

« Dark Eyes », sur l'album *For musicians only*, Stan Gets, Dizzie Gillespie, John Lewis. Verve, B00000478F.

Fanfare 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.

Fanfares paysannes de Zece Prăjini, Musée du paysan roumain – Ethnophonie, CD002. Avec un livret par Speranța Rădulescu.

Fanfares paysannes de Moldavie, Musée du paysanroumain – Ethnophonie, CD002. Avec un livret par Speranța Rădulescu.

« Frumusețe ca a ta », par Vali Vijelie, album *La Plăcere, programul 6*, Media Music Pro.

Golden Brass Summit : Fanfares en délire, Network, 39541.

Juniorii Lalaru, cassette, S.C. "Alidor Com" S.R.L. Roman.

« Kalashnikov », par G. Bregovic, B.O. du film *Underground* (par Emil Kusturica), Universal B00006JOP6.

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.