

# COLLOQUE FRANCO-ROUMAIN

Actes des Rencontres de Villecroze  
4 au 6 octobre 2001

*sous la direction de Claude Viala*

Speranța Rădulescu

*Les musiciens d'aujourd'hui face aux musiques de tradition orale :  
le cas des musiciens roumains*

## Les musiciens d'aujourd'hui face aux musiques de tradition orale : le cas des musiciens roumains <sup>1</sup>

*Speranța Rădulescu*

Nous vivons, depuis quelques bonnes décennies, dans un monde qui nous accable par les musiques les plus diverses du point de vue de leur aspect général, de leur qualité artistique, de la complexité, de la modalité de leur création et colportage (écrit ou oral), de l'aire culturelle d'origine et de diffusion, de leurs fonctions, etc. Quelques-unes sont incontournables : par exemple les musiques publicitaires, les musiques d'ambiance qui « coulent » sans interruption dans les grandes surfaces, dans les bars, les restaurants et les hôtels, au bord de la mer, etc. Il y en a d'autres que nous tolérons sans faire vraiment attention ; pourtant leur absence occasionnelle nous montre bien qu'elles constituent une composante indestructible de notre horizon sonore quotidien : les musiques de cinéma et de théâtre, les musiques accompagnant les exercices de gymnastique, les génériques d'émissions de radio et de télévision, etc. D'autres musiques existent loin de nous, mais il ne nous est pas difficile de les aborder par le truchement des disques, spectacles et émissions radiophoniques ou de télévision. Toutes nous sont contemporaines, parce que toutes sont interprétées et écoutées par les gens de nos jours. (Entre parenthèses, l'une des particularités de notre époque est celle de synchroniser toutes les musiques qui ont existé, indépendamment de la période historique ou de la culture qui les a engendrées).

Nous sommes par conséquent entourés par des musiques parallèles, discrètes ou ostentatoires, anciennes ou nouvelles, d'aspects différents. Les unes proclament de manière unilatérale leur supériorité : c'est le cas de la musique lettrée occidentale. D'autres se cachent dans quelque coin éloigné du monde, sans refuser pour autant les influences externes : c'est le cas des musiques

---

<sup>1</sup> Les vifs remerciements de l'auteur vont à M. Bernard Lortat-Jacob et Mlle Fanny Logeay, qui ont eu la gentillesse de réviser la version française de ce texte.

rurales. D'autres sont expansionnistes et s'efforcent de disloquer ou d'engloutir les musiques qui leur font concurrence sur le marché : c'est le cas de la pop-rock mondiale, qui attire dans ses moules, en les uniformisant, les musiques traditionnelles du monde entier. Chacun de nous a la possibilité de découper de cette avalanche de musiques les sections qui l'intéressent, en fonction de sa propre culture et d'un complexe de raisons sociales, circonstanciées et/ou strictement personnelles. Les musiciens font eux aussi leur choix, motivé différemment, et peut être de manière plus complexe que les autres.

Je présenterai dans les pages qui suivent les affinités électives de musiciens de Roumanie, telles qu'elles se sont manifestées au cours du siècle dernier. J'ai la conviction que, jusqu'à un certain point, ces affinités ressemblent à celles de tous les musiciens européens. Pour rester dans le sujet, je me pencherai uniquement sur leurs options relevant de ces musiques de tradition orale.

Avant de m'attaquer au sujet, il me paraît nécessaire de faire quelques précisions :

Les musiques orales sont celles dont la création et la transmission n'impliquent pas l'usage de l'écriture. Pendant longtemps, les musiciens savants (ou lettrés) de l'Europe les ont méprisées à un tel point qu'ils ne se sont même pas fatigués pour montrer leur mépris. Depuis un siècle, leur attitude a partiellement changé, en plusieurs étapes qui se sont succédées rapidement, à savoir :

- a) vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la période de l'ascension résolue de l'idéologie nationaliste dans les pays du vieux continent, dans la période où les musiques ethniques s'installent dans la sphère de préoccupation des gens de culture et font l'objet de recherches spécialisées, matérialisées en collections et archives ;
- b) au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les folkloristes révèlent au monde occidental les « hautes » musiques de tradition orale de l'Orient, en ébranlant par là-même la croyance dans l'« infériorité » foncière de l'oralité ;
- c) à peu près à la même époque, lorsque l'intérêt pour l'interprétation des musiques de la Renaissance et du Baroque met clairement en lumière le fait que les propriétés de la musique savante occidentale qui ne se retrouvent pas dans l'écriture – telles que les timbres, les modalités

d'attaque du son, les ornements, l'agogique et la dynamique – se transmettent oralement, par imitation, de maître à disciple ;

- d) enfin, dans la période du modernisme radical (les années 60-70<sup>2</sup>), quand les musiques traditionnelles dévoilent aux compositeurs des modalités « inédites » de structuration musicale du temps.

Dans le contexte de cette lecture positive de l'oralité, quelques musiques sans écriture gagnent petit à petit un statut honorable : c'est le cas du jazz. Pourtant, la majorité des musiciens savants continuent d'avoir, jusque de nos jours, une attitude indifférente, sinon arrogante, vis-à-vis des musiques des « incultes ». Situation qui n'a pas trop changé après l'inclusion de la *world music* (musiques du monde) dans l'enseignement universitaire de plusieurs pays occidentaux – ou, peut-être, qui n'a pas changé précisément à cause de cette inclusion offensante.

1. En principe, par musicien je ne comprends pas exclusivement une personne qui ait suivi les cours d'une institution académique accréditée par le monde « civilisé ». Du point de vue de la discipline que je représente, musicien est également le griot de cour africain qui exalte son maître par des textes mélodisés, le *lăutar* produisant la musique de fête pour les noces balkaniques, le rocker et le rappeur du monde entier. Les différences essentielles entre les musiciens sont celles qui concernent les cultures musicales qu'ils expriment et les manières de composer qui leur sont inhérentes, le type d'instruction et le contexte dans lequel ils interprètent les musiques, les fonctions de celles-ci. Pourtant, tenant compte du fait que nous sommes ici dans un cercle de musiciens de formation « savante » ouest-européenne, je prendrai en considération pour ce qui suit simplement les options de la catégorie de musiciens « savants » ;
2. Toujours en principe, tout musicien, sans rapport avec le lieu et le temps où il s'est instruit, est naturellement attaché à la musique qu'il cultive, celle avec laquelle il s'identifie. Il se montre souvent incompréhensif ou même dédaigneux face aux autres musiques, soient-elles écrites ou orales, savantes ou populaires. Par exemple, les paysans de Roumanie trouvent que la musique symphonique est une musique « de mort », probablement importante du moment où les Messieurs lui accordent de l'importance ; pour la plupart des musiciens éduqués à la façon européenne, la musique traditionnelle chinoise (ou japonaise, ou thaïlandaise) est inintelligible,

---

<sup>2</sup> Trim. Valentina Sandu.

cacophonique et énervante, etc. Il est vrai que, pendant les dernières décennies, la réceptivité de tous les musiciens pour diverses expressions musicales s'est accrue, sans se transformer toutefois en une réelle ouverture.

3. Enfin, et dans un autre ordre d'idées : l'attitude des musiciens, des « savants » surtout, envers les musiques orales dépend toujours en large mesure de l'idéologie dominante de leurs temps et lieux de résidence, quelle que soit leur attitude par rapport à celle-ci (approbatrice, critique, contestataire ou indifférente).

Revenons toutefois aux musiciens roumains.

Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, leur préoccupation pour les musiques orales est presque exclusivement polarisée vers les musiques de leur propre pays. Pour les évaluer, ils s'appuient sur quelques idées préconçues, provenant en partie des générations précédentes et pour une part héritées des précurseurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

Préjugé a) La musique orale (j'emploie ici le singulier justement pour souligner la croyance commune dans l'unicité et l'universalité de la musique) s'identifie avec la musique paysanne, la seule qui, même imparfaite dans son ensemble, est capable d'engendrer des chefs-d'œuvre et, par conséquent, a droit au respect. Dans une certaine période historique (qui s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle), l'importance de cette musique est surestimée pour des raisons idéologiques : les compositeurs espèrent, par son insertion dans leur musique, obtenir un hybride à empreinte ethnique particulière, spécifique. Sur ce point, les créateurs des pays de l'Est se distinguent déjà de leurs collègues occidentaux qui, autant que je sache, ne ressentent point un besoin aussi vif d'exploiter leurs propres musiques populaires dans ce but (il y avait certainement des exceptions, dont Vincent d'Indy fut probablement la plus notable).

Préjugé b) La musique orale, c'est-à-dire paysanne, est aujourd'hui (de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours) complètement dégradée : les savants du début des années 1900 avaient déjà signalé son imminente disparition. Par conséquent,

Préjugé c) Il n'est pas nécessaire que les musiciens fassent des efforts spéciaux pour l'écouter. Ils peuvent se contenter de consulter les notations des folkloristes prestigieux des générations passées, notations réalisées lorsque la musique paysanne se situait encore à un niveau artistique qui lui valait toute admiration (pour être « prestigieux », un folkloriste devait se distinguer dans le

champ nettement plus honorable de la composition ou de la musicologie générale). L'identification tout à fait précaire des aspects sonores et graphiques<sup>3</sup> a pour effet l'éloignement des musiciens de la musique même qui fait l'objet de leur admiration verbale. Cette aliénation a pour résultat qu'une bonne partie des musiciens savants de la Roumanie d'aujourd'hui n'ont pas écouté durant leur vie plus d'une dizaine de mélodies paysannes (il n'est pas moins vrai que les occasions d'en faire connaissance sont peu nombreuses) ; ensuite, que 80% d'entre eux ne peuvent pas s'imaginer que, il n'y a que quelques années, on a encore pu enregistrer des pièces telles que *Danțul mare*, « La grande danse » (début d'une suite de danses de la région de Codru-Maramourech), interprétée par trois jeunes de la ville de Carei (2001) ; qu'une *Chanson lyrique (hore)*, chantée par deux paysans de Hoteni et Lăpușul Românesc-Maramourech (2000) ; que la chanson épique *Antofiț-a lui Vioară*, chantée et jouée au violon par le lăutar tzigane Gică Diricel du village de Dobrotești (1991) ; à l'époque, cette chanson était encore interprétée pendant les grands repas nuptiaux des villages de la région.

Préjugé d) L'origine sociale d'une musique est le garant *a priori* de sa position dans une hiérarchie non-officielle, pourtant fermement accréditée. La paysannerie a une « attestation de noblesse » signée par les intellectuels les plus réputés du XIX<sup>e</sup> siècle, réputation qui se transfère sur sa musique. Alors que les habitants des faubourgs citadins (*mahalașii*) sont visiblement vulgaires et dépaysés du point de vue culturel ; il est fort probable que leur musique traduise les mêmes propriétés. Les mendiants, les forçats ou les Tsiganes sont eux aussi des *parias* de la société, fait qui justifie largement leur marginalisation ainsi que celle de leur musique. Par principe, une « attestation de noblesse » s'attribue par un consensus quasiment unanime, visiblement tributaire de l'idéologie dominante de l'époque. Une voix singulière, fut-elle fort sonore, n'a que peu de chances d'attribuer une telle attestation de noblesse. Par exemple, Georges Enesco aimait la musique de *lăutar* (approximativement « ménétrier »), interprétée le plus souvent par les Tsiganes (il n'est pas exclu que son goût « français » pour les exotismes en soit partiellement responsable). Mais, à une seule et notable exception (Mihail Jora), ses sentiments ne sont point partagés par les autres musiciens, ni alors, ni plus tard : les préjugés anti-tsiganes ont été et restent encore forts et difficiles à changer en Roumanie, tout autant que dans les pays voisins. Après la mort d'Enesco, les musicologues le corrigent avec délicatesse : ils suggèrent, en fait, que le compositeur n'était pas attaché à la

---

<sup>3</sup> Trim. Udo Will.

musique des Tsiganes mais à la musique paysanne qui, de façon circonstancielle, était ou pouvait être jouée par les Roms. À proprement parler, leur interprétation n'est pas inexacte ; sauf qu'elle minimise délibérément le rôle des Tsiganes dans la production et le colportage des musiques orales de Roumanie. Le cours ultérieur des changements de la musique de *lăutar* (*muzică lăutărească*), pensent-ils, ne fait que confirmer la justesse des opinions dépréciatives qui l'accompagnent : les créations récentes sont, *grosso modo*, d'une stridence et d'un mauvais goût insupportables ; il va de soi qu'elles ne méritent pas d'être prises en considération – en fait, elles ne l'ont jamais mérité. Ce désintérêt fit que les musiciens d'aujourd'hui négligent des oeuvres d'une qualité artistique hors de doute. Dans les grandes lignes, les musiciens roumains du XX<sup>e</sup> siècle accordent donc aux musiques orales une attention plutôt distraite et de toute manière visiblement marquée par les préjugés présentés ci-dessus. La seule suscitant un intérêt durable est la musique des paysans roumains ; mais même cet intérêt varie en fonction d'une multitude de facteurs, dont le plus significatif est l'idéologie politique dominante.

Dans les premières décennies, c'est-à-dire dans la période de la constitution et consolidation de l'Etat national roumain, la préoccupation pour « le folklore » (c'est-à-dire la musique paysanne) est particulièrement vive. En suivant l'exemple de Bartók, les compositeurs Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Dima, Gheorghe Cucu, Dimitrie Georgescu Kiriac, Constantin Brailoiu, etc. partent à la campagne pour écouter et noter eux-mêmes la musique villageoise dans son contexte de production : les sources d'information complémentaire étant pauvres, l'accès immédiat paraît être – et il l'est vraiment – la seule modalité pour connaître cette musique.

Après la guerre, dans les années de l'instauration du communisme stalinien, le folklore est investi par les officiels d'une signification de musique des masses populaires jusqu'alors opprimées, dorénavant prises en charge par le parti des travailleurs – une modification de perspective qui ne tarde pas à diminuer l'appétit des intellectuels pour le « folklore ». Plus encore : vers le début des années cinquante, le pouvoir s'empare de la création musicale paysanne et, à l'aide des médias, la transforme graduellement en caricature triomphaliste et instrument pour la domination du peuple – une autre raison pour que les musiciens savants prennent distance par rapport au folklore. Enfin, à partir de 1961, le pouvoir devenu national-communiste transforme le folklore en emblème sonore ostentatoire de l'ethnie majoritaire. À la même époque le déclin de la vraie musique paysanne s'accélère ; enfin, c'est aussi à

cette époque que les écoles nationales des pays de l'Est, y compris l'école roumaine, se dissolvent graduellement ou plutôt se fondent dans la composition européenne à traits ethniques adoucis, difficilement repérables sinon inexistantes.

Les circonstances évoquées ici sont de nature à décourager l'attachement des musiciens pour une musique qu'ils ont perdu de vue et qui signifie déjà autre chose. Les interprètes la rejettent avec mépris. Mais les compositeurs réagissent de manière différente et différenciée. Les plus âgés considèrent qu'il est de leur devoir de conserver coûte que coûte la liaison avec le folklore recommandée par les précurseurs; quant aux jeunes, ils se démarquent résolument de la culture musicale populaire en s'éloignant des significations symboliques que nous venons de lui attribuer. D'ailleurs les traditionalistes eux-mêmes s'en détachent à leur façon : ils décident de faire abstraction du « folklore » arrangé par les médias (l'identifiant à tort avec les productions populaires les plus récentes, qu'ils refusent de connaître) et se réfugient dans les vieilles collections de mélodies paysannes, devenues depuis assez nombreuses. Cette précaution les met provisoirement à l'abri des concessions politiques ; plus tard elle les rapprochera, de manière inattendue et contraire à leurs intentions, des nouveaux objectifs du pouvoir. Dans les années 1970-1980, ce dernier dirige toute création artistique et scientifique du pays vers le *protochronisme* – une orientation culturelle visant à mettre en valeur les produits archaïques du peuple roumain, en soulignant à tout prix leur antériorité et éventuellement leur supériorité par rapport aux productions similaires des autres peuples. Le pouvoir a donc une nouvelle raison de suggérer aux compositeurs de s'« inspirer du folklore » – ce folklore déjà vu comme le garant de l'accessibilité de la musique. Les compositeurs sérieux ne s'empressent pas de tenir compte de cette suggestion. Pourtant dans les années 1970-1990, ils retournent à la musique paysanne à deux reprises : la première à l'époque du modernisme radical<sup>4</sup> des années soixante, la deuxième dans les années quatre-vingt, période de culte pour les archétypes. Le retour est, d'une certaine manière, formel et passéiste : comme je l'ai déjà dit, les compositeurs, tout comme les musiciens ordinaires d'ailleurs, ont des idées tout à fait vagues sur les musiques orales de leur présent. Mais, en traitant les mélodies provenant des collections de folklore de façon brutale, décomplexée et par des techniques de composition de dernière mode, les créateurs contredisent leur vocation populaire et désobéissent de la sorte aux « directives » du parti unique.

---

<sup>4</sup> Voir note 2.

En Occident, dans les années 1960 et 1970 – durant lesquelles la Roumanie socialiste traverse sa petite période de libéralisme relatif – les musiques orales du monde surgissent et puis explosent grâce à une production discographique significative. Les compositeurs roumains les plus ouverts et informés s'en approchent avec une curiosité avide. Ils y découvrent des structures, des archétypes et des *universalia* musicaux aptes à dynamiser leur pensée et renouveler leur création. Les musiciens roumains ordinaires n'ont pas d'accès au disque ethnique ou peut être ne se pressent pas pour s'en laisser séduire. L'inertie persiste même après 1989, ce qui est explicable : c'est justement le moment où, après avoir un peu épuisé son élan pour les musiques traditionnelles, l'Occident porte son attention vers *les musiques du monde*. À quoi bon – se disent les musiciens roumains – se pencher sur ces musiques métisses et peu intéressantes du point de vue artistique ? On en connaît déjà une, celle développée en Roumanie à partir des années 1970-1980, l'ex-musique des *lăutar* de faubourgs métamorphosée en musique populaire pan-balkanique, répugnante par sa trivialité et choquante par son absence d'identité ethnique claire. Bref, on a vraiment mieux à faire que de gaspiller son temps avec les « autres ».

\* \* \*

Aussi rudes que mes propos concernant les musiciens savants roumains puissent paraître, ils ne veulent point être accusateurs. Si les musiciens roumains ont vu et voient encore les musiques orales de manière « bizarre », « rétrograde » ou « incorrecte » selon la perspective occidentale, c'est en grande partie parce qu'ils ont eu et qu'ils ont toujours des raisons qu'il faut connaître et interpréter dans le contexte politique et culturel particulier de leur pays.

Prenons les l'une après l'autre.

Une partie des préjugés des musiciens roumains ont été, et il est possible qu'ils soient encore, partagés par leurs confrères de l'Ouest : à un certain moment, ils « flottaient » dans l'air du temps. Par exemple, l'indifférence pour les musiques des « autres » est en Roumanie aussi impitoyable que dans le reste du monde. Ce n'est pas par hasard que, vers 1950, le classique commun des ethnomusicologies française et roumaine, Constantin Brailoiu, reproche souvent à ses collègues de la Société Française de Musicologie, de la façon acide et véhémement qui lui est propre, leur superbe ignorance. Pourtant les Occidentaux,

et surtout les Français, s'ouvrent vers des musiques différentes de la leur bien plus que les citoyens des pays européens de l'Est. Ils manifestent, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle déjà, une vive curiosité pour les « exotismes » des musiques espagnole, tzigane, norvégienne, russe, orientale et américaine – exotismes incorporés dans les musiques de Bizet, Lalo, Debussy, Ravel, Sarasate, Messiaen, etc. Cette curiosité se transforme en un intérêt sincère et constant pour les musiques de tradition orale venant d'un peu partout.

À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'idéologie dominante européenne – celle qui nourrit la préoccupation de l'homme pour son semblable minoritaire, défavorisé, venant d'autres aires géo-politiques impulse la constitution d'un public des musiques traditionnelles qui sera relativement large, stable, dévoué, intelligent et compétent. Les Roumains perdent l'occasion. Tout d'abord, ils sont en train de traverser la phase culminante d'une isolation politique et culturelle sans précédent; puis après 1989, ils se voient noyés dans les troubles liés à la démolition convulsive du régime totalitaire. En conformité avec l'idéologie nationale-communiste – assimilée par la plupart des Roumains et persistante jusque de nos jours – l'intérêt pour « l'autre » et pour ses valeurs culturelles équivaut à une potentielle trahison nationale. Les musiciens vivent dans ce climat oppressif et ont du mal à lui résister. Après les événements de 1989, c'est certainement grâce à l'accès accru à l'information que la mentalité générale tend à s'approcher dans ses grandes lignes de la mentalité occidentale. Pourtant il y a des idées européennes que les Roumains ne se dépêchent pas d'embrasser, soit parce qu'ils n'y sont pas préparés, soit parce qu'elles leur semblent secondaires par rapport aux problèmes sérieux qui sont les leurs. Par exemple, la passion de l'Occident pour les *musiques du monde* leur paraît ridicule par rapport à leur tâche de reconstruction de leur passé et de leur identité musicale. Pourquoi se pencheraient-ils sur des valeurs musicales hybrides et douteuses, sinon nulles – je reproduis ici un point de vue qui n'est pas le mien ou plutôt qui n'est pas entièrement le mien – résultant d'un processus lui-même douteux, que l'on pourrait interpréter comme une agression à l'adresse des identités nationales ou une forme masquée d'impérialisme culturel ?

Les Roumains identifient les musiques orales avec les musiques paysannes. C'est vrai. Mais ils le font tout autant que leurs contemporains de l'Europe en général. Rappelons-nous que, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, l'ethnomusicologie – qui n'avait pas encore adopté ce nom – démarrait à peine les premières recherches plus poussées sur les musiques extra-européennes, jusqu'alors presque ignorées. Il n'y a pas de raison pour qu'à cette époque les

musiciens roumains aient été plus savants et plus ouverts que les gens des autres pays.

Le *folklore* – c'était le nom des musiques traditionnelles jusqu'il y a trois ou quatre décennies – qui incarne et garantit la « spécificité nationale » de la composition est, pour les Occidentaux, l'une des idées les plus contrariantes. Mais, en ce début de siècle, l'élaboration d'œuvres musicales à empreintes ethniques aisément identifiables hante tous les créateurs des pays en cours de construction sur les ruines des grands empires multinationaux de l'Europe. Même après avoir atteint plus ou moins leur objectif, les pays en question poursuivent une certaine politique d'intolérance envers des minoritaires, qu'ils justifient par les tentatives destabilisatrices, hypothétiques ou réelles, venant de l'intérieur ou de l'extérieur. Mais cette politique nationaliste ne diffère pas substantiellement de celle promue par d'autres états européens, secoués pour des raisons différentes – faut-il le rappeler ? – par des vagues xénophobes bien plus virulentes.

Après la deuxième guerre, l'existence de l'Etat roumain semble ne plus être en danger. Pourtant le réflexe de sa protection persiste, au moins sous la forme de l'étalage ostentatoire du « spécifique national ». Le pouvoir communiste s'en empare habilement, en deux reprises. Au début, il impose la « folklorisation » de la création populaire, sa transformation en instrument de propagande idéologique populiste (*proletcultiste*) et sa large promotion (par radio, spectacles, festivals, concours) ; après quelque temps, ils lui font exprimer une dignité nationale ferme, et même un peu agressive. À quelques exceptions près que je viens d'évoquer, les musiciens sentent le piège et s'éloignent de la musique paysanne, l'identifiant à tort avec la musique folklorique officielle récemment inventée. Par contre, les non-musiciens, flattés par l'unicité et la magnificence de « leur » culture, s'approchent de cette musique officielle. Ils apprennent à distinguer nettement la musique des Roumains des musiques des « autres » (voisins, co-nationaux d'autres ethnies), en exaltant ses qualités. En outre, ils prennent l'habitude de repérer les abîmes qui la séparent des autres musiques – même là où quelqu'un sans préjugés remarquerait surtout les ressemblances. Par exemple, ils croient sincèrement que les musiques roumaine et hongroise de Transylvanie sont clairement différentes, la première – c'est-à-dire la « leur » – ayant l'avantage indéniable de l'antériorité historique, de la diversité, de la consistance, de la qualité artistique, etc. De leur côté, les Hongrois de Transylvanie croient tout aussi sincèrement les mêmes choses, mais en leur faveur. Les similitudes des deux musiques, lorsqu'elles sont trop

frappantes, sont interprétées des deux côtés comme des emprunts/vols des derniers venus (faibles, peu nombreux, illégitimes, inférieurs) aux dépens des premiers (forts, nombreux, légitimes, supérieurs). Mais ces ressemblances peuvent de nos jours s'expliquer par la coexistence séculaire des deux cultures dans la même aire culturelle intra-carpathique. Mais peut-on reprocher aux gens d'hier de ne pas raisonner comme les gens d'aujourd'hui ? Qu'ils n'aient pas eu la force et la lucidité de résister à l'endoctrinement, au manque d'informations et à la suspicion induite et cultivée pendant plusieurs décennies ?

Il n'en est pas moins vrai que, pendant la période communiste, les musiciens roumains d'une certaine qualité intellectuelle et professionnelle adoptent des attitudes différentes par rapport aux musiques orales. Ils se démarquent prudemment de la « spécificité nationale » officielle nourrie par les « honorables » sources rurales – par exemple en avertissant de manière prudente, comme le fait Ștefan Niculescu<sup>5</sup>, que l'identité roumaine n'est pas nécessairement dépendante du « folklore ». Sans montrer la moindre exaltation nationaliste, ces musiciens conservent toutefois une curiosité et un respect toujours vifs pour des musiques dont les productions passées montrent un niveau artistique indéniable. Enfin, ils se penchent tout autant que les Occidentaux vers d'autres musiques traditionnelles du monde. Il est probable que dans le futur ce soient eux qui mettent en oeuvre un changement de position radicale de tous leurs confrères, les musiciens de Roumanie.

Pourtant, l'ouverture vers les musiques orales soulève partout dans le monde bon nombre de questions, encore sans réponse.

La première est la suivante : pourquoi les musiciens « savants » devraient-ils prendre en considération les musiques orales ? Au nom de quelle cause impérative seraient-ils obligés de charger leur mémoire avec des faits sonores qui ne les intéressent point ou qu'ils trouvent souvent dérisoires ? Un violoniste d'orchestre symphonique ne peut-il vivre en parfaite tranquillité sans se soucier de la musique des moines bouddhistes, des jeux de glotte des esquimaux Inuits ou des ballades des *lăutar* danubiens ? Oui, c'est vrai, il peut très bien s'en passer. Pourtant il est préférable que la décision d'exclure ces musiques de son horizon soit prise après une information minimale. Personne n'a le droit moral d'exclure une musique inconnue uniquement parce qu'elle

---

<sup>5</sup> Ștefan Niculescu, « Național și universal în creația lui George Enescu » dans *Național și universal în muzică*, Conservatorul de muzică Ciprian Porumbescu, Bucarest, 1967, pp. 193-201.

est « étrangère », parce qu'elle appartient à une classe sociale ou groupe ethnique inférieurs, etc. D'autre part, les musicologues et les professeurs universitaires – c'est-à-dire ceux qui construisent pour leurs lecteurs ou leurs disciples des paysages musicaux globaux et émettent des jugements de valeur sur une musique ou une autre – sont dans une situation différente. Selon moi, ils ont le devoir professionnel de se tenir au courant des évolutions générales des musiques parallèles, pour ne pas risquer de mettre en circulation des idées fausses ou aberrantes et pour ne pas accréditer des préjugés.

La deuxième question est la suivante : quels sont les critères permettant d'évaluer les musiques différentes de la musique savante européenne ? Décidément, « nos » critères ne sont pas appropriés. Une musique doit être comprise à partir de critères qui sont ceux de la culture qui la produit. Mais ceux-ci sont difficiles à déchiffrer, et quelquefois partiellement ignorés par les spécialistes eux-mêmes. Alors, est-ce que cela veut dire que les *outsiders* n'ont pas droit de se prononcer ? Le dilemme est sérieux et, pour autant que je sache, n'a pas encore reçu une solution convaincante.

La troisième question, en subtile connexion avec la deuxième, est la suivante : quelles sont les musiques orales qui méritent d'être connues et étudiées plus que les autres ou avant les autres ? Les Français embrassent l'idée que la sélection précédant la recherche (et implicitement la connaissance) doit privilégier les musiques traditionnelles dont l'existence est de nos jours gravement menacée. Cette position est clairement exprimée par Gilbert Rouget, dans une interview pour le journal *Le Monde*<sup>6</sup>, interview qui a depuis fait carrière, comme manifeste-programme de l'école française :

Je peux passer pour réactionnaire [...], mais je prétends qu'il y a urgence à s'occuper des ces musiques profondément intégrées à la vie, à la génétique même de ces groupes ethniques, encore protégés de la modernité, avant de s'intéresser aux métissages de la *world music*, par ailleurs fort intéressants. Il y a quelque chose de fondamentalement différent entre le métissage contemporain et celui qui s'est effectué tout au long des millénaires. De tout temps les gens ont voyagé. Si la musique traditionnelle a survécu au choc du métissage pendant si longtemps, c'est parce que d'abord il n'existait pas de diffusion massive comme aujourd'hui, et ensuite parce que les peuples étaient très attachés à leur identité musicale, à leurs différences, ce qui est aux antipodes de la *world music*.

---

<sup>6</sup> Gilbert Rouget, « Je préconise l'ethnomusicologie d'urgence pour les musiques de tradition orale » dans *Le Monde*, mardi 30 septembre 1997, p. 15.

L'ethnomusicologie orientée vers les musiques traditionnelles, c'est-à-dire les musiques « profondément intégrées à la vie » qui risquent de nos jours une rapide et définitive disparition, met en avant, au fond, les musiques identifiées par le « sens commun » comme supérieures du point de vue artistique. C'est une vérité que tous les ethnomusicologues acceptent, mais qu'aucun n'ose proclamer à haute voix – tant que l'on n'a pas encore formulé des critères d'évaluation valables pour toutes les musiques du monde.

À leur manière, les folkloristes roumains pratiquent eux aussi une sorte d'ethnomusicologie d'urgence, visant les genres et les pièces de la musique paysanne qui sont à la fois vulnérables face au temps et de qualité artistique sans conteste. Je crains que leur option n'ait des raisons cachées, partiellement inavouables ou redevables à l'idéologie nationale-communiste : parmi elles, l'habitude de souligner à tout prix l'ancienneté, l'antériorité, la perfection et la spécificité des musiques orales roumaines. Pourtant, ce qui est important pour le sujet de notre débat est le fait que leur orientation passéiste et « esthétisante » – aussi mal qu'elle soit jugée par les confrères des autres pays – leur offre, au moins théoriquement, la chance de capter l'attention de leurs compatriotes musiciens. En fin de compte, peut-être font-ils ce qu'il vaut mieux faire : car une musique traditionnelle touchera sans doute nettement plus que n'importe quelle autre musique métissée du présent, si intéressante du point de vue de l'ethnologue qu'elle puisse être.

