

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LHOM&ID_NUMPUBLIE=LHOM_192&ID_ARTICLE=LHOM_192_0023

Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie

par Victor Alexandre STOICHITA

| Éditions de l'EHESS | *L'Homme*

2009/4 - N° 192

ISSN 0439-4216 | ISBN 978-2-7132-2212-2 | pages 23 à 38

Pour citer cet article :

– Stoichita V. A., Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie, *L'Homme* 2009/4, N° 192, p. 23-38.

Distribution électronique Cairn pour les Éditions de l'EHESS.

© Éditions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Pensée motivique et pièges à pensée

Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie

Victor Alexandre Stoichiță

DANS SON *ART AND AGENCY* (1998), Alfred Gell proposait deux manières de comprendre l'effet de virtuosité. Selon la première, le spectateur connaît les rudiments de l'art. Il sait, par exemple, ce que c'est que dessiner ou manier un pinceau. Grâce à cette connaissance, il peut tenter de reconstituer mentalement les processus ayant donné naissance aux objets qu'il contemple. Lorsqu'il est forcé d'abandonner devant la complexité, la finesse ou la vitesse des gestes requis, une frustration admirative le gagne : les objets sont bien là, mais ils matérialisent l'impossible (*ibid.* : 69). Selon la seconde, ce sont les objets eux-mêmes qui se comportent en « pièges à pensée » (*mind traps*), sans référence aux gestes ayant servi à les produire. Cette notion avait été proposée par Pierre Smith (1979), et reprise par Pascal Boyer (1988) dans son *Introduction à l'analyse des épopées fang*. Mais c'est Alfred Gell (1998 : 74-94) qui lui donna son expression théorique la plus générale.

Au sens de ce dernier, les pièges à pensée sont des objets qui paraissent simples à comprendre, en ce qu'ils exhibent des structures manifestes. Néanmoins, lorsque le spectateur y engage ses facultés de compréhension, il se trouve pris dans un labyrinthe de symétries, permutations, rotations et translations qui le laissent pantois. Cette fascination n'emprunte pas les mêmes chemins que celle produite par les gestes virtuoses, mais l'effet reste comparable : captivé par la technique, qui se joue de ses capacités de compréhension, le spectateur éprouve une frustration agréable, apte à le lier aux objets, et aux projets qu'ils matérialisent.

La notion de piège à pensée est intéressante en ce qu'elle incite à chercher des logiques de captation communes au-delà des modes d'existence manifestes des objets. Dans cet article, je propose une comparaison entre trois

ÉTUDES & ESSAIS

types d'artefacts dont les rapports ne sont pas évidents. Tous sont produits en Roumanie, dans la même région (la Moldavie), par des spécialistes, afin d'être vendus. Cela mis à part, leurs parentés paraissent s'estomper.

Œufs, tissus et mélodies

D'une part, il y a les œufs peints, échangés entre parents et amis dans les jours suivant Pâques (Fig. 4, p. 31) ; de l'autre, une catégorie particulière de tissus, réalisés sur des métiers à la tire, et employés comme tapis couvertures ou tapisseries (Pl. 2). Ces objets ne sont pas de même nature. La surface des œufs est close sur elle-même tandis que celle des tissus pourrait, en principe, être déployée à l'infini. Les œufs montrent des espaces distincts, et des motifs clairement séparés ; la surface des tissus semble recouverte d'un même entrelacs, au sein duquel il est difficile de dénombrer des motifs individuels. Comme nous le verrons, chaque œuf est unique (ou tend à l'être), tandis que les tissus sont produits par dizaines de mètres, d'après des modèles relativement stables. Nonobstant leurs différences, ces objets ont plus de similitudes entre eux qu'avec l'autre terme de notre comparaison : la musique des musiciens professionnels ruraux.

Les œufs et les tissus se déploient dans l'espace, tandis que la musique se déroule dans le temps. Les uns se regardent, l'autre s'écoute. Les femmes qui peignent les œufs et celles qui tissent les tissus sont roumaines, tandis que les musiciens (toujours des hommes) sont tziganes. Peindre et tisser sont des activités individuelles, tandis que les professionnels jouent toujours à plusieurs (nous nous intéresserons surtout aux fanfares)¹. Le tissage et la peinture des œufs sont considérés comme un simple artisanat, qui requiert des outils particuliers mais non un « don ». En Moldavie, la musique se range aussi parmi les artisanats, mais cette fois, le « génie » est possible, et le talent au moins requis. Les modes de production et d'existence de la musique diffèrent à tel point de ceux du tissage et des œufs que personne, dans la région, ne songe à les comparer.

Notre rapprochement s'appuiera sur le type de rapport que ces objets favorisent avec ceux qui les perçoivent². Les tissus, les œufs et le jeu des *lăutari* sont conçus pour capter l'attention, focaliser la perception, et

1. En Moldavie, les professionnels jouent dans deux types d'ensembles : les fanfares (*fanfare*) et des ensembles plus petits, appelés *orchestre*, qui incluent des aérophones et des synthétiseurs. Notre commentaire vaut pour les deux mais les mélodies transcrites (fig. 2 et 5) ont été jouées par des fanfares.

2. Les comparaisons entre musique et « arts visuels » sont relativement rares en anthropologie. D'autres pistes intéressantes ont été proposées par al Faruqi (1978) pour l'ornementation musicale et picturale dans le monde arabe, Rosalià Martínez (1990) pour les tissus et le jeu des flûtes de pan dans les Andes, Jean-Yves Bosseur (1998) pour l'art contemporain occidental, et Christine Guillebaud (2004, 2008) pour les dessins de sol et la musique des *Pulluvan* d'Inde du Sud.

maintenir captivés ceux qui les regardent ou les écoutent, pendant un temps plus ou moins long. Je montrerai deux manières d'encourager cette fascination, l'une qui joue sur les ambiguïtés formelles, l'autre sur la prolifération des détails. En conclusion, je proposerai quelques considérations de méthode sur la place de la musique dans l'anthropologie des « techniques d'enchantement » (Gell 1992)³.

Labyrinthes tissés et casse-têtes mélodiques

De façon générale, la décoration intérieure et extérieure des maisons moldaves semble se plier à une loi fondamentale : « que tout ce qui peut être recouvert le soit ». Sols, lits, étagères, télévisions ou tables doivent, si possible, porter tissus, motifs peints ou broderies. Les murs sont de toute façon peints, avec des couleurs vives en général, et dans les maisons coquettes, ils sont aussi couverts de motifs (Fig. 1). 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, comme celles offertes par le bois, le torchis ou la pierre, ne montrent que « du vide » (*gol*), qu'il vaut toujours mieux recouvrir.



Fig. 1 Coin de chambre chez Margareta Negru, 2003 (cl. V.A. Stoichiță)

Les tissus comme ceux de la planche 2a et 2b sont particulièrement adaptés pour cela. Ils sont parfaitement « pleins » : leurs motifs ne commencent et ne s'arrêtent nulle part, ils ne laissent aucun interstice, et lorsqu'on croit saisir leurs limites, ou que leur forme paraît se détacher sur un fond, la perception est toujours troublée par la possibilité d'une lecture concurrente.

Des tissus fuyants

Il y a une vingtaine d'années, le tissage était encore une activité féminine largement répandue dans les campagnes roumaines. Aujourd'hui elle périclité, jusqu'à n'être plus qu'un passe-temps pour quelques passionnées durant l'hiver. La seule exception est le tissage à la tire, qui reste considéré

3. Cette synthèse s'appuie sur des observations effectuées entre 2001 et 2007, dans la région de Roman pour le tissage et la musique, et dans celle de Moldovița (un peu plus au nord) pour la décoration des œufs. Sur les pratiques des musiciens professionnels, cf. Stoichiță (2008).

comme une activité économique à part entière. C'est ce procédé qui permet de produire rapidement des dizaines de mètres de tissus comme ceux de la planche 2a et 2b.

Les femmes qui tissent ainsi sont des spécialistes, qui travaillent sur commande et contre rémunération. Leur spécialisation revêt trois aspects. D'une part, elles possèdent le dispositif approprié : un métier à tisser horizontal, un peu plus grand que les autres et pourvu de quatre rangs de lisses (au lieu de deux habituellement) (cf. Pl. 1). D'autre part, elles possèdent de petits bouts de papier sur lesquels sont inscrits des « modèles » appelés *nāvādeli* – propres à chaque motif (Pl. 3b). Elles possèdent, enfin, le savoir permettant de régler le métier à tisser en conséquence.

Le principe du tissage *cu nāvādit* est que les motifs sont « programmés ». Cela prend une journée environ, pendant laquelle on lie, un par un, chaque fil de chaîne aux lisses dont les rangs sont actionnés par l'une ou l'autre des pédales. Après quoi, le tissage s'effectue en passant simplement les navettes (de deux à quatre) 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. La tisserande appuie sur les pédales, en combinaisons variées, pour soulever les fils de chaîne selon les séquences préétablies au moment du *nāvādit*.

La manière appropriée de lier les fils de chaîne est indiquée sur des schémas, que les tisserandes s'échangent depuis longtemps, semble-t-il. Certaines, parmi les plus expertes, peuvent adapter et recombinaison les motifs existants : agrandir tel carré, remplacer une colonne dans l'un par une colonne de l'autre, ou encore, n'en garder que des bandes isolées (Pl. 4). Mais il faut des années de pratique pour, tout au plus, modifier localement les modèles existants. Même les spécialistes les plus habiles 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 capable⁴.

Cette technique de tissage comporte donc une part de mystère. La majorité des femmes qui tissent selon les techniques habituelles ne savent ni « programmer » ni utiliser ce type particulier de métier. L'apprentissage est certes aisé (en un jour ou deux, même un anthropologue y arrive), mais la plupart n'ont simplement pas l'occasion d'apprendre. De plus,

4. C'est du moins le cas dans la région de Roman, où j'ai mené mes recherches. Il semble qu'il y ait eu à Tarnița (un village reculé, à cinq ou six kilomètres de la route entre Gâdinți et Poienari), quelqu'un qui pouvait « sortir » (*a scoate*) des motifs à partir d'un tissu : en le voyant, elle pouvait reconstituer la *nāvādeală* qui lui avait donné naissance. Mais cette tisserande exceptionnelle est décédée au début des années 1990.

les spécialistes elles-mêmes ne comprennent pas entièrement la correspondance entre le « programme » sur papier et son résultat. À voir le papier, elles ne peuvent imaginer le tissu et l'inverse est tout aussi difficile. En tissant, il faut s'attacher à la réalisation d'un élément particulier – une diagonale par exemple – afin de garder un repère dans la séquence d'appui des pédales. En cas de doute, on vérifie que les fils de chaîne se soulèvent comme ils le doivent pour « laisser passer » l'élément en question. Entièrement solidaire, le reste du motif semble naître de lui-même.

Les motifs ainsi tissés exploitent tous, à un degré ou un autre, les lois de la perception des formes, mais précisément pour se jouer des capacités perceptives du spectateur. Les incertitudes les plus fréquentes concernent l'interprétation de ce qui est le fond et ce qui est la forme. Sur la planche 2a par exemple, le dessin est-il bleu ou blanc ? Sur celui de la planche 2b, 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 3a ? Ici, ce n'est pas l'entrelacs qui arrête l'œil mais la juxtaposition serrée de formes qui n'existent que les unes par les autres.

Les tissus produits selon les techniques « conventionnelles » (métiers à deux rangs de lisses, horizontaux ou verticaux) n'ont pas le même degré d'ambiguïté. Leurs motifs sont en général plus distincts, mieux dénombrables, et moins d'incertitudes planent sur l'identité des formes par rapport au fond (encore que cela ne soit que relatif, cf. Pl. 2c). En théorie, les métiers à la tire permettraient d'obtenir des tissus plus simples, à pois, losanges ou carrés séparés... Mais il faut croire que cela n'intéresserait personne car on n'en tisse jamais. Ce sont les motifs complexes et fuyants, comme ceux des planches 2a, 2b, 3a et 4b, qui s'achètent et se vendent le plus.

Il arrive que le métier soit programmé pour un motif complexe, mais utilisé de manière à n'en reproduire que des bandes isolées. C'est le cas pour le couvre-lit (Pl. 4b), dont la parenté avec la petite couverture (Pl. 4b) ne se révèle qu'à un regard attentif. Margareta a produit les deux pièces l'une après l'autre (s'épargnant ainsi une journée pour défaire et une autre pour refaire la *nāvādealā* du métier). Mais de l'une à l'autre, elle a modifié la séquence d'appui des pédales, et les couleurs des navettes. Seul le motif du couvre-lit s'étale à l'infini, et tend à perdre le regard. La couverture, elle, semble constituée de bandes hétérogènes, relativement simples à analyser et à « comprendre ». Pourtant, lorsque les deux couvertures se retrouvent à proximité, dans la même pièce (Fig. 1, l'une couvre le lit et l'autre quelque chose à son pied), avec d'autres tissus du même genre, et que les murs eux-mêmes sont peints avec des motifs, l'accumulation et les renvois croisés entre les dessins des uns et des autres captivent à nouveau le regard, mais cette fois en trois dimensions.

Les *lăutari*

28

« Tu vas voir ce qui sortira de moi. Tu vas pleurer et tu vas boire 7 bouteilles de vin et tu donneras 1000 euros de bakchich. Je t'embrasse, Didic ».

C'est en ces termes que Didic m'annonçait, par courriel, qu'il était sur le point d'enregistrer un disque promotionnel. Didic est tzigane, né en Moldavie et saxophoniste de profession. Dans la région, on appelle ces professionnels de la fête des *lăutari*. Ils animent, contre rémunération, les événements comme les mariages, les baptêmes, les enterrements, les fêtes de saint patron ou les rassemblements politiques. Leurs clients habituels sont roumains, souvent issus des couches les plus populaires (paysans et ouvriers). Le ton du courriel de Didic était légèrement humoristique : étant amis de longue date, il ne s'attendait certainement pas à un bakchich de 1000 euros de ma part, ni même aux sept bouteilles de vin. Sur le principe cependant, l'émotion musicale que les *lăutari* produisent n'est jamais « gratuite » : elle fait toujours l'objet d'une transaction, le plus souvent économique. Les *lăutari* jouent pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leurs proches. Ils peuvent se produire gratuitement, lorsqu'ils animent des fêtes pour des amis ou des confrères, mais dans ce cas les commanditaires gardent une dette de principe envers les musiciens.

En jouant, les professionnels sont censés s'adapter du mieux qu'ils le peuvent à toutes les demandes. Même lorsqu'aucune demande n'est formulée, les musiciens devraient sentir ce dont les auditeurs ont besoin ou ce qui les satisferait. En aucun cas les *lăutari* ne sont censés ajuster la musique à leur propre état émotionnel. En fait, ce dernier ne devrait pas interférer avec leur efficacité musicale : un bon *lăutari* fait danser même lorsqu'il est triste, et pleurer même lorsqu'il est gai.

Les meilleurs d'entre les professionnels ne se contentent toutefois pas de réagir aux demandes, explicites ou pressenties, de leur auditoire. Créer de tels besoins est une stratégie encore plus efficace, puisqu'elle leur assure, pendant un temps, un quasi-monopole. Il y a ainsi une petite élite de *lăutari* qui « font la mode », en modifiant les mélodies existantes, ou en en recombinaient les morceaux. Dans le milieu, la capacité qui permet de mener ainsi le jeu est couramment appelée « ruse » (*șmecherie*) ou, avec une connotation plus morale, « malice » (*ciorănie*) (cf. Stoichiță 2008).

Les mélodies et leurs morceaux

La plupart des mélodies moldaves sont construites en employant à plusieurs reprises les mêmes motifs sous une forme identique ou presque. *Hora de la Botoșani* (Fig. 2) est par exemple constituée, pour l'essentiel,

de deux motifs (α et β)⁵. 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.

The image shows a musical score for 'Hora de la Botoșani' in three staves, labeled A, B, and C. Staff A contains two motifs: α (a sixteenth-note sequence) and β (a sixteenth-note sequence with a different contour). Staff B shows β followed by β' , which is a transposition of β down a fifth. Staff C shows α'' and α' , which are variations of motif α . Arrows and brackets indicate the relationships between these motifs across the staves.

Fig. 2 *Hora de la Botoșani*, telle que la jouent les fanfares
(transcription de l'auteur)

5. Tous les enregistrements auxquels cet article fait référence peuvent être écoutés à l'adresse <http://www.svictor.net/zecce-prajini/>.



Fig. 3 Hora de la Botoșani (détail)

La parenté 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 demi – brouille cette fois les pistes. Il n'est pas certain que la conscience accède à cette organisation de détail. À l'écoute, on pourrait aussi entendre un nouveau motif (α''), en tête de la troisième partie. Ce serait même plus logique, compte tenu des articulations métriques

sur lesquelles s'appuieraient d'éventuels danseurs. Mais dans ce cas, il faudrait encore subdiviser α'' pour saisir sa parenté avec α (Fig. 3).

L'incertitude est typique. Telles qu'en parlent les musiciens, leurs mélodies ne sont pas simplement des parcours figés par la tradition. Ce sont, idéalement, des ensembles où tout « se lie » (*se leagă*). Dans notre exemple, le rapport entre la première et la troisième partie paraît évident, sur le papier comme à l'écoute, mais il reste susceptible de plusieurs interprétations. L'un des aspects de la « ruse » (*șmecherie*) consiste à créer et manipuler de tels casse-têtes.

Les *lăutari* ne considèrent pas le jeu rapide comme une forme de prouesse. Tout le monde peut jouer vite, disent-ils, et c'est en effet une aptitude que les enfants acquièrent assez tôt (à partir de 15-16 ans, plus aucun tempo ne les laisse à la traîne). Être virtuose, c'est plutôt amener les auditeurs à un point d'équilibre entre compréhension et incompréhension, qui permet à ces derniers de s'engager dans le morceau et d'y retourner à plusieurs reprises sans pour autant s'en lasser⁶. En l'occurrence, deux motifs d'une mesure chacun donnent naissance à une mélodie en bonne et due forme, à trois parties, que l'on peut répéter plusieurs fois d'affilée. Une fois la combinaison astucieuse trouvée, les musiciens peuvent en recouvrir quelques minutes des longues heures de jeu que requièrent les fêtes et cérémonies pour lesquelles on les embauche.

Des liens minutieux

Bibelots

Considérons à présent d'autres objets. Tous les ans, au nord de la Moldavie durant le jeûne de Carême, des femmes – là encore des spécialistes – réalisent des œufs peints afin de les vendre. Durant les premières

6. Robert Walser (1995) fait la même remarque au sujet des polyrythmies qui sous-tendent le débit verbal dans la musique rap.

semaines après Pâques, ils seront échangés entre parents et amis, et gardés quelque temps en évidence, à la manière de bibelots ou de cartes de vœux. Si les tisserandes ne modifient que rarement les modèles du *năvădit*, la variation est la règle dans la décoration des œufs. Là encore, celle-ci agit de manière motivique, en combinant des figures préexistantes (Fig. 4). Mais alors que la marge de manœuvre des tisserandes est proportionnée à leur capacité de compréhension des algorithmes du *năvădit*, les peintres sur œufs peuvent, au moins, choisir leurs motifs indépendamment les uns des autres.



Fig. 4 Œufs de Pâques réalisés en 2002 par Olimpia Darie, de Moldovița, au nord de la Moldavie (cl.V.A. Stoichiță). Ceux de droite 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 réalisation d'un œuf de Pâques se déroule en autant d'étapes que de couleurs. À chacune, un dessin est tracé à la cire sur la coquille, puis les œufs sont plongés dans une teinture. Lorsqu'ils sont secs, un second dessin est ajouté au premier, et les œufs sont plongés dans une seconde teinture. Habituellement, il y a trois bains de couleur successifs, ce qui permet d'obtenir des figures en quadrichromie (dans l'ordre : blanc, jaune, rouge et noir). À la fin, la cire est fondue, afin de révéler les motifs.

Si un œuf de poule, d'oie ou de canard est, de toute façon, une « chose », il l'est en un sens encore plus après avoir été peint *alla moldave*. Alors même qu'il a été vidé de son contenu entre temps – ce qui le rend, soit dit en passant, encore plus fragile – sa résistance interactionnelle s'accroît.

Pensée motivique et pièges à pensée

Impossible de le manger, mais impossible aussi de l'ignorer, avec ses couleurs vives et les heures de travail projetées visiblement sur sa surface. Ce n'est pas une question de goût. Que l'on aime ou non ce genre d'objet, sa nature est modifiée, au point de faire oublier la trivialité de ses origines. Le procédé a quelque chose d'alchimique, et le moment où la cire fond est toujours vécu comme une surprise par les fabricantes.

Il est assez difficile de prévoir d'emblée le dessin résultant de la superposition des quatre couleurs. Olimpia Darie, qui tenta patiemment de m'enseigner son art durant un long mois de Carême, conseillait plutôt de considérer chaque couleur comme un dessin en soi. Si l'œuf est encore vierge, il faut y tracer les principales lignes de démarcation, afin de distribuer la surface entre ceintures et cassettes. Ensuite, tout n'est qu'ajout de détails. Ceux-ci doivent être disposés dans les interstices laissés libres par les dessins précédents et – c'est important – de manière régulière. Une fois la cire fondue, le résultat est plus ou moins surprenant, mais tant qu'un principe de répétition, inversion ou symétrie a été respecté pour chaque couleur, l'ensemble reste au moins acceptable. L'œil se perd à la surface des œufs, un peu comme sur celle des tissus *cu năvădit*, mais cette fois, c'est moins le jeu du fond et de la forme que l'ordre et la minutie des détails qui le retiennent.



Fig. 5 *Bătuta de la Tarnița* jouée par Costică (transcrite un ton au-dessus de l'enregistrement). Costică commente le passage entouré comme une "malice". La flèche signale la reprise d'un motif de la première partie dans la seconde.



Pl. I Tissage “cu năvădeală”chez Ruxandra Grădinariu,
Piscu Rusului, 2003 (cl.V.A. Stoichiță)



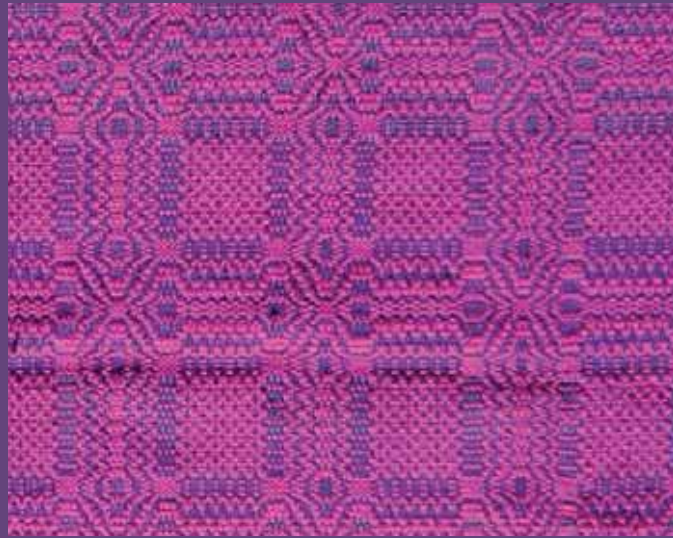
2a
Tapis cu *năvădelă*
par Ruxanda Grădinariu



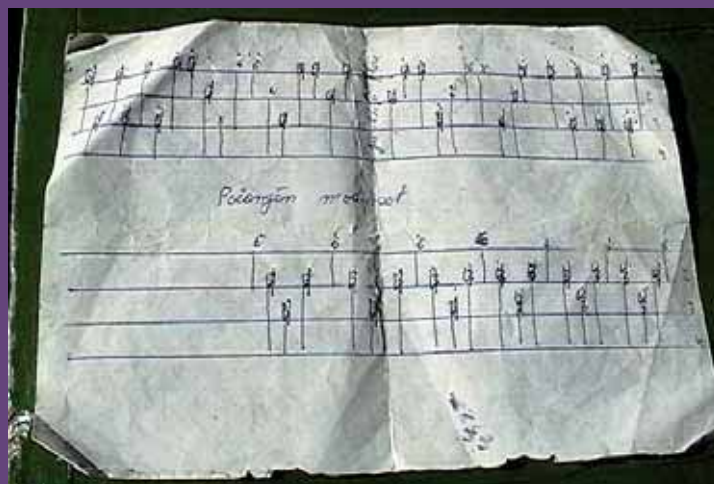
2b
Couvre-lit cu *năvădelă*
par Ruxanda Grădinariu



2c
Tapis sans *năvădelă*
par Marina Trifan



3a
Motif du *Paianjen modificat* ("araignée modifiée")
par Ruxanda Grădinariu



3a
Năvădelă pour l'araignée modifiée
par Ruxanda Grădinariu

Pl. 3 Un motif et son "programme" (*năvădelă*) (cl.V.A. Stoichiță)

Pl. 4 Mêmes *năvădelă*
pour des réalisations différentes
chez Magareta Negru, Piscu Rusului,
2003 (cl. V.A. Stoichiță)



4a
Couvre-lit

4b
Petite couverture (*lăicer*)



Le principe est également valable en musique. Costică Panțiru, clarinettiste et chef de fanfare, explique qu'une des formes de la virtuosité malicieuse (*ciorănie*) consiste à lier les phrases mélodiques entre elles pour qu'il ne « reste pas de vide » :

« [Fredonne la mélodie fig. 5] Et là, tu vois, malice [*ciorănie*] : [fredonne la partie entourée] Il ne reste pas d'intervalle. Tu la lies. Maillon à maillon, tu en fais une chaîne. Tu ne laisses pas de pause entre elles. C'est ça, la technique de la virtuosité. Si tu n'as pas ça : “regarde, le nul !”, disent les gens, “ah, celui-là il est nul, il ne sait pas jouer”. Il joue mais sans sel, il n'y a aucun liant. S'il y a un peu de *ciorănie*, de technique c'est bien. Sinon, c'est moins bien. »

Costică est le seul à jouer le morceau en y mettant cette liaison qu'il qualifie de « malice » (*ciorănie*). C'est ainsi qu'il joue à chaque fois, et lors de cette discussion, nous n'avions pas écouté d'enregistrement. Ce petit appendice, qui aurait pu passer pour une improvisation ou une variante contextuelle, était donc bien prémédité. En imaginant des variations locales comme celle-ci, les *lăutari* contribuent chacun à l'évolution globale du répertoire.

L'idée que la musique « progresse » (*progresează*) est une évidence, surtout pour la jeune génération. Dans l'ensemble, l'impression des musiciens n'est pas celle d'un répertoire monolithique, qui n'admettrait qu'une certaine marge de variation. On joue mieux aujourd'hui qu'il y a cinquante ans, tout comme les voitures sont plus confortables et les chaînes de télévision plus nombreuses. Telle qu'en parlent les *lăutari*, leur musique est une technologie en constante amélioration, et son but est clair : atteindre ceux qui l'écoutent, de manière aussi profonde et durable que possible. La plupart des *lăutari* s'accordent sur deux facteurs de progrès : d'une part, l'accompagnement harmonique est de plus en plus dense et complexe ; d'autre part, les mélodies sont de mieux en mieux structurées, avec des phrases de plus en plus longues.

Costică est l'un de ces virtuoses qui « font la mode » (et accessoirement, gagnent beaucoup d'argent). Pour la jeune génération, son jeu est un modèle, et ses trouvailles, un idéal normatif. Celles-ci sont souvent locales. Comme les *lăutari* jouent tous à peu près les mêmes airs, leurs écarts se creusent surtout dans les « interstices ». C'est en remplissant les « vides » que les fantaisies et aptitudes individuelles peuvent briller. En l'occurrence (Fig. 5), la *ciorănie* de Costică se déploie vers le bas et aboutit à un *fa*, alors que la mélodie reprend à l'octave supérieure, sur le *mi* bémol. C'est presque une octave de différence. Mais dans ce contexte, la tonique (*fa*), sur laquelle aboutit la petite volute de *ciorănie*, est aussi le point de départ

logique de la descente qui suit et qui fait, elle, partie de la mélodie « proprement dite ». C'est probablement cette double fonction du *fă*, et de tout l'appendice qui y aboutit, qui donne à Costică le sentiment d'avoir lié le début et la fin de la partie, à la manière d'une « chaîne ».

Costică peut imaginer des fantaisies de ce type sans prévenir personne. Les mélodies se présentent à lui un peu comme les œufs aux femmes qui les décorent : elles lui offrent la possibilité d'insérer des figures dans les espaces restés libres. À l'occasion, Costică invente aussi de nouveaux morceaux, ou réarrange en profondeur des mélodies préexistantes. Dans ce cas, sa marge de manœuvre est plus limitée. D'une part, il doit être suivi par ses neuf (parfois sept parfois onze) collègues de fanfare. Un tel ensemble ne joue jamais tout à fait à l'unisson, mais si la ligne mélodique n'est pas consensuelle, le désordre atteint rapidement des proportions jugées inacceptables. Les nouveaux morceaux ne s'« improvisent » donc pas. D'autre part, il doit faire en sorte que l'air reste contenu dans la carrure métrique (autrement les danseurs ne parviendront pas à le suivre). Enfin, la mélodie doit présenter un certain taux de redondance structurelle.

Ce dernier point facilite l'apprentissage du morceau et encourage les auditeurs à y engager leur attention. Dans cette *bătută*, la première et la seconde partie sont enchaînées selon un procédé ressemblant à celui mis en œuvre dans *Hora de la Botoșani* (Fig. 2, p. 29). Ici, cependant, les deux cadences alternées de la première ligne (marquées 1. et 2.) sont accolées dans la seconde. Cela produit plutôt un effet de condensation là où, dans *Hora de la Botoșani*, la seconde partie se présentait davantage comme un développement ou une variation sur le motif β .

Un principe demeure remarquablement constant à travers la variété de ces procédés : les mélodies sont « tenues » par des liens à plusieurs échelles, qui se superposent pour donner corps à l'ensemble. Le « grand public » remarque surtout les plus gros (comme celui entre la première et la seconde partie), et les connaisseurs surtout les plus petits, comme Costică dans son commentaire.

S'ils devaient multiplier les motifs sans les rattacher clairement les uns aux autres, les musiciens se verraient rappeler à l'ordre par les auditeurs : « ça ne se comprend pas » (*nu se înțelege*) ! D'un autre côté, s'ils ne faisaient que répéter le même motif, la lassitude gagnerait aisément ces derniers. Construites comme des « casse-têtes », avec des éléments dissociables rendus solidaires par des liens complexes et plus ou moins discrets, les pièces comme *Hora de la Botoșani* et *Bătuta de la Târnița* offrent de bons compromis en la matière.

Des univers captivants

35

Les *lăutari* jouent dans les mariages, les baptêmes ou les enterrements. Ces événements importants rassemblent un grand nombre d'invités, auxquels la musique est offerte, au même titre que la nourriture et la boisson. Les œufs sont eux aussi distribués en cadeaux. Et lorsqu'on commande des dizaines de mètres de tissu aux tisserandes spécialistes, c'est moins pour aménager sa propre maison que pour orner la tente sous laquelle se déroule un mariage, les disposer dans une charrette mortuaire, ou les offrir en aumône à ceux venus accompagner le défunt... Si ces artefacts sont des « pièges à pensée », ce sont donc des pièges socialisés, souvent destinés à des usages publics, et qui servent des projets d'action complexes, au-delà de leurs effets immédiats sur la perception et l'entendement des individus. Leur valeur est initialement marchande (ils sont fabriqués pour être vendus), mais ensuite, ils s'insèrent dans des systèmes d'échange de dons. L'analyse de ces réseaux pourrait être poursuivie mais elle demanderait que l'on distingue à nouveau les objets dont nous avons voulu illustrer les parentés.

Nous verrions alors la musique redevenir impalpable et éphémère, tandis que les tissus et les œufs résistent au toucher comme au temps. Il nous faudrait prendre en compte les émotions qui sont si clairement associées à la première mais qui semblent faire défaut aux deux autres (si l'on peut dire d'une mélodie qu'elle est triste, par exemple, ce n'est le cas ni des œufs ni des tissus). Même entre ces derniers, les différences ne manquent pas : tandis que les tapis et couvertures, par principe, protègent ou tiennent chaud, les œufs peints n'ont pour seule fonction (avouée) que d'être beaux. Le rapprochement que nous avons proposé n'aurait donc que peu de valeur dans une perspective « culturaliste ». Alors même que ces objets gravitent dans la même « culture », lorsque je le proposais à mes amis musiciens (ou mes amies tisserandes), leur réponse était un sourire aussi amusé qu'incrédule : des femmes roumaines qui tissent, des hommes tsiganes qui jouent... Quel rapport ? L'analyse que je propose ne dément pas ces limites, mais elle se situe à un niveau où leur importance est secondaire.

Ce qui est semblable n'est ni le sens attribué aux artefacts ni la manière dont ils sont perçus par les humains, mais les procédés concrets par lesquels les premiers instaurent des liens durables avec les seconds. J'ai tenté de montrer que malgré des différences évidentes, les tissus, les œufs peints et la musique des professionnels moldaves sont composés de manière motivique, afin de produire, idéalement, un effet de résistance cognitive. La structure claire et manifeste des objets encourage le spectateur/auditeur à y engager ses capacités analytiques, mais à chaque fois, quelque chose tend

ÉTUDES & ESSAIS

à les surpasser : soit les limites et l'organisation des formes sont incertaines, soit ces dernières sont trop minutieuses et détaillées. Les applications des mêmes techniques qui n'aboutiraient pas à cet effet tendent à être écartées : c'est le cas des mélodies trop compliquées, des tissus trop simples ou des œufs dont les motifs ne sont pas assez réguliers.

De manière générale, les objets artistiques invitent à une forme de dépassement de leurs propriétés manifestes. Ils ne sont perçus comme tels que si le spectateur/auditeur fait preuve de bonne volonté et accepte de ne pas entendre seulement « de la trompette », et de voir autre chose qu'un « œuf peint ». Il est fréquent que ce dépassement conduise à projeter une référence vers l'extérieur des objets eux-mêmes. Alfred Gell (1992) étudie ainsi la « transsubstantiation » de l'huile pigmentée en formes réalistes, technique dont l'aboutissement ultime serait la peinture en trompe l'œil. Bernard Lortat-Jacob (2006) propose la notion de « portrait acoustique » pour qualifier l'évocation par Ray Charles d'une *Georgia* mi-réelle mi-fantastique dans la chanson éponyme. Steven Feld (1990) montre comment les Kaluli entendent, au-delà de certains chants humains, celui de l'oiseau muni, lui-même reflet de l'âme de certains morts... Par rapport à ces objets, les constructions motiviques comme celles que nous avons décrites sont nettement plus auto-référentielles.

Chacun des œufs, tapis ou mélodies moldaves propose un « monde » qui peut, en principe, se suffire à lui-même. Qu'il suscite des affects, rappelle des souvenirs ou évoque de manière iconique l'apparence d'autres êtres ou objets est ici une propriété secondaire, qui ne se manifeste qu'occasionnellement. Les agencements motiviques se doivent d'être captivants, et le plus souvent, cela leur suffit.

S'ils ont un caractère luxueux et festif c'est par leur capacité d'enrichir l'expérience directe du monde sensible. Lorsqu'il est impossible de dénombrer leurs motifs, que le fond et la forme s'avèrent instables dans leurs rapports, que les formes elles-mêmes se dissolvent ou s'agrègent, au gré de l'imagination, en contenant et contenus, les artefacts acquièrent une dimension paradoxale, qui n'est pas sans rappeler celle, inachevée, des fractales mathématiques. Construits par des procédés sûrs et répétables, ces univers parallèles ont néanmoins la capacité d'épaissir l'expérience du monde sensible, jusqu'à la figer.

Paris
vicsto@gmail.com

MOTS CLÉS/KEYWORDS : musique/*music* – tissage/*weaving* – arts – pièges/*traps* – virtuosité/*virtuosity* – cognition – Moldavie/*Moldavia*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bosseur, Jean-Yves

1998 *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris, Minerve.

Boyer, Pascal

1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*. Nanterre, Société d'ethnologie.

Al Faruqi, Lois Ibsen

1978. « Ornamentation in Arabian Improvisational Music : A Study of Interrelatedness in the Arts », *World of Music* 20 (1) : 17-32.

Feld, Steven

1990 *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press [2nd ed.].

Gell, Alfred

1992 « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », in Jeremy Coote & Anthony Shelton, eds, *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press : 40-63.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

Guillebaud, Christine

2004 « De la musique au dessin de sol et vice-versa », *Cahier des musiques traditionnelles* 17 : 217-243.

2008 *Musiques en parcours. Chanteurs itinérants du Kérala (Inde du Sud)*. Paris, CNRS Éd.

Lortat-Jacob, Bernard

2006 « L'image musicale du souvenir. *Georgia On My Mind* de Ray Charles », *L'Homme* 177-178 : 49-72.

Martinez, Rosalià

1990 « Musique et démons à Miskhamayu : carnaval chez les Tarabuco (Bolivie) », *Journal de la Société des Américanistes* 76 : 155-176.

Smith, Pierre

1979 « Aspects de l'organisation des rites », in Michel Izard & Pierre Smith, eds, *La Fonction symbolique*. Paris, Gallimard : 139-170.

Stoichiță, Victor Alexandre

2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tzigane de Roumanie*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et Musiques »).

Walser, Robert

1995 « Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy », *Ethnomusicology* 39 (2) : 193-217.

Victor Alexandre Stoichiță, *Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie*. — Cet article porte sur les techniques de captation et fascination employées dans plusieurs artisanats de la région moldave (Roumanie). Il compare trois types d'objets relevant de médias différents : les œufs peints échangés lors des fêtes pascales, les tissus réalisés sur les métiers à la tire, et les mélodies jouées par les fanfares de musiciens professionnels. Malgré leurs modes d'existence différents, ces objets relèvent de techniques de création communes, notamment en ce qu'ils s'appuient sur des procédés de composition par motifs étroitement imbriqués. À sa manière, chacun défie les capacités d'analyse de ceux qui les perçoivent, et se présente comme un « piège à pensée ». À partir d'une étude ethnographique de la production et des usages de ces trois types d'objets, l'article tente de cerner leur principe général de fascination.

Victor Alexandre Stoichiță, *Motivic Thought and Thought Traps : Music, Weaving and Easter Eggs in Moldavia*. — Unlike spoken language, writing is a man-made artefact. It often turned out to be an optional, even useless, accessory. But once invented, it is no longer lost. Quite to the contrary, its usage has never stopped spreading. Writing seems to preserve the eternity of the world with its forms of writing and new technologies. It is worthwhile to define writing and describe its characteristics in order to better determine its place among other systems of signs.