

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

---

Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob & Sperant Radulescu, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*

Nanterre, Société d'ethnologie, 2002, 533 p., bibl., discogr., gloss., CD-DVD.

Régis Meyran

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/2288>

DOI : 10.4000/lhomme.2288

ISSN : 1953-8103

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 505-507

ISSN : 0439-4216

**Référence électronique**

Régis Meyran, « Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob & Sperant Radulescu, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie* », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 07 septembre 2016, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/2288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.2288>

---

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

---

# Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob & Sperant Radulescu, *À tue-tête.* *Chant et violon au Pays de l'Oach,* *Roumanie*

Nanterre, Société d'ethnologie, 2002, 533 p., bibl., discogr., gloss., CD-DVD.

Régis Meyran

---

- 1 VOICI UN LIVRE savant qui fait état des recherches menées pendant huit ans (1990-1998) par trois ethnomusicologues dans le pays de l'Oach (*Țara Oașului*), situé au nord de la Roumanie, en Transylvanie. Il existe dans cette région isolée une musique très vivante et très inhabituelle, y compris par rapport à la musique traditionnelle roumaine, qui fit se déplacer, en leurs temps, des maîtres comme Béla Bartók (en 1912) et Constantin Brăiloiu (dans les années 1930). En outre, cette musique a évolué depuis peu et pose désormais un problème ethnomusicologique de taille : comment se fait-il que, lors des mariages et des danses dominicales, des chanteurs crient leur musique au point de presque se casser la voix et de produire une musique qui nous semble, à nous Européens de l'Ouest, très étrange, voire difficilement audible ? Est-ce parce que cette musique est mauvaise ? Au contraire, les auteurs montrent qu'il s'agit là d'une musique extrêmement sophistiquée – où s'illustrent parfois de véritables virtuoses –, mais qui déroge à presque toutes les règles habituelles de la musique savante occidentale... Pour cela, ils ont mobilisé tous les moyens à leur disposition : moyens méthodologiques (observation participante, entretiens, enregistrements) et moyens analytiques – nombre de mélodies sont transcrites sous forme de partition, les voix suraiguës sont passées au sonagramme. Le résultat de ce travail est consigné dans un objet multimédia soigné : non seulement un livre – dont chaque partie est divisée en une description du terrain et un complément analytique – illustré par de nombreuses photographies – mais aussi un CD-DVD qui permet au lecteur-auditeur-spectateur d'écouter à loisir les airs étudiés ou de visionner des scènes de vie villageoises.

- 2 Du point de vue du contexte culturel, les auteurs décrivent le bal dominical, où l'on se retrouve sous le kiosque à musique. Les femmes non mariées virevoltent en robes traditionnelles à couleurs vives et les jeunes hommes trépignent en rythme. La danse proprement dite, qui dure une douzaine de minutes, est jugée à la fois « nonchalante » et « décevante » par les trois musicologues, en comparaison avec la frénésie du rythme (p. 26). Ils semblent avoir trouvé plus d'intérêt dans le déroulement des noces qui leur sont apparues « clairement structurées » (pp. 39-45) : cortège, danses, cérémonie à l'église puis repas de fête, où le père du marié se doit d'inviter à sa table tout le village et de régaler chacun, quitte à se ruiner.
- 3 Mais l'essentiel de l'ouvrage est bien sûr consacré à l'analyse musicologique. Il apparaît que la forme musicale la plus commune est le *danȚ*, objet musical complexe dont les auteurs ont eu du mal à établir les limites, tant il est changeant – celui-ci est notamment parfaitement mesuré quand il accompagne la danse, alors qu'il est joué *rubato* (donc à pulsation irrégulière) dans les autres cas. La formation la plus courante semble être le trio composé d'un(e) chanteur(se), d'un violoniste et d'un guitariste. La flûte, instrument moins prisé, peut dans certains cas remplacer le violon.
- 4 En ce qui concerne le violon (p. 113 sq.), les gens de l'Oach distinguent les violonistes classiques des violonistes « populaires », appelés *ceteraș* – terme commun à toute la Transylvanie. Le violon des *ceteraș*, de même facture au départ que le violon classique, subit d'importantes modifications organologiques afin de pouvoir être joué une quinte au-dessus – il s'agit de produire des sons les plus aigus et les plus forts possible : le chevalet est retaillé et amputé d'une épaisseur d'environ cinq millimètres, et il est remonté vers la touche. L'âme et le cordier sont également déplacés, et trois cordes sur quatre sont remplacées par des cordes plus aiguës. La guitare, dite *zongoră*, subit aussi des modifications : tenue en position verticale, en appui sur la cuisse, elle est jouée à seulement quatre cordes (parfois cinq), accordées différemment par rapport à son homologue classique, en « accord ouvert » : *ré, la, ré, la* (éventuellement *fa #*).
- 5 Du point de vue harmonique, le *danȚ* est tout aussi déroutant. En effet, le jeu de violon se fait systématiquement en doubles cordes (par une technique de barré à la main gauche), selon une harmonisation très précise, bien que dérangement pour notre oreille – en général, chaque note de la mélodie est harmonisée à la quinte ou à l'octave, plus rarement à la sixte. Par ailleurs, même si les auteurs ne nous parlent pas des modes que pourraient utiliser les musiciens (mais en utilisent-ils ?), ils remarquent que le violoniste a tendance à enrichir la mélodie initiale par des fioritures qui suggèrent un mode mineur. Or la *zongoră*, qui a une pure fonction d'accompagnement, joue uniquement des accords majeurs parfaits. Cette association majeur-mineur crée une ambiguïté tonale qui explique en grande partie le désagrément qu'on peut ressentir en écoutant pour la première fois un *danȚ*.
- 6 Pour ce qui est du rythme, celui-ci est très codifié dès que les musiciens jouent pour la danse. Si la mesure est simplement à quatre temps, la métrique est particularisée par l'utilisation d'accents rythmiques – accentuation des croches 1, 3, 4, 6 et 7 sur les 8 croches d'une mesure, marquée à la fois par les pieds des danseurs, les mains des chanteurs et les accords de la *zongoră*.
- 7 La mélodie, quant à elle, est fort complexe, et les auteurs expliquent bien la difficulté qu'ils ont eue à la décrypter. Tout d'abord, il n'y a pas d'air traditionnel figé. Chacun, en pays d'Oach, invente sa propre mélodie. Un chanteur interrogé, Moldovan, dit qu'il se

chante souvent « son » *danȚ*, que ce soit à la noce ou pendant qu'il travaille aux champs. Il peut aussi le crier, le siffler ou le jouer à la guimbarde. En outre, le chant de Moldovan n'a pas de forme fixe : il est constitué d'un ensemble d'éléments dont chacun est susceptible d'être soumis à une variation. L'enchaînement de chaque partie semble aussi se décider selon son humeur. Le même processus de fabrication du *danȚ* est à l'œuvre chez les *ceteraș*, ce qu'ont remarqué les auteurs en écoutant des enfants : un apprenti violoniste invente un air simple, puis il l'enrichit petit à petit, au fil des années, en trouvant des variantes de plus en plus sophistiquées, jusqu'à ce que, un jour, même un musicologue averti ait du mal à le suivre (voir à ce propos les deux versions d'un même *danȚ* à quelques années d'écart, pp. 75-77) ! On ne peut s'empêcher ici de faire le parallèle avec l'apprentissage du jazz, bien que la littérature dans ce domaine fasse encore grandement défaut<sup>1</sup>. En effet, il faut au moins une dizaine d'années pour transformer un musicien de jazz débutant en un musicien « professionnel » et, pendant ce temps, celui-ci va peu à peu apprendre à enrichir son propre langage musical, en partant de *patterns* simples et relativement standards, pour aboutir à des phrases plus complexes et personnelles.

- 8 Il existe cependant une structure générale du chant, mise en évidence par les auteurs. Celui-ci est constitué d'une partie introductive (*început*), puis d'un cri (*Țîpuritură*), puis du matériau mélodique proprement dit (un *danȚ* ou plusieurs, chacun étant fait d'une suite de segments mélodiques appelés *pont*), à quoi peut venir s'ajouter un certain nombre de motifs standards librement intercalés (*figură*, et qui se finit par une phrase conclusive (*terminat*). Là encore, l'analogie reste valable avec la musique de jazz, qui peut contenir une introduction, un thème suivi d'improvisations brodées sur le canevas harmonique du thème, où viennent parfois s'intercaler, à la fin de chaque chorus, une partie supplémentaire, voire même avant le dernier thème (appelée alors *spécial*), et une partie conclusive. Pour terminer sur le fonctionnement en duo ou trio, il faut ajouter que les musiciens qui jouent ensemble doivent connaître le même *danȚ* – un peu comme des jazzmen qui doivent posséder le même standard. Cette coordination mélodique est nécessaire, de même que la coordination temporelle (l'accentuation traditionnelle vue *supra*) au détriment de toute coordination tonale : un instrumentiste peut très bien jouer avec une quarte de décalage par rapport à l'autre, sans que cela ne trouble qui que ce soit.
- 9 Voilà en tout cas un exemple de musique traditionnelle ou « folklorique » qui a échappé à toute forme de commercialisation, au point d'être inconnue du monde occidental, tout en restant très vivante – chacun sait jouer ou chanter son propre *danȚ*, même si une minorité dans chaque village, en grande partie constituée de Tsiganes, possède le bagage artistique suffisant pour faire partie des musiciens professionnels. Fait remarquable : cette musique s'est transformée récemment, et c'est seulement depuis trente ans que les instruments ont été haussés d'une quinte et que la voix est allée se percher dans le suraigu. L'interprétation que donnent les auteurs de ce phénomène est que cette musique est devenue très en vogue chez les jeunes, qui découvrent la sexualité : pour eux, la voix aigüe – qui n'est pas une voix de tête – est utilisée comme technique de séduction (pp. 213-215).
- 10 Terminons sur quelques points notables de cette étude. Les auteurs ont tout fait pour comprendre le point de vue des gens de l'Oach. On appréciera particulièrement la qualité des transcriptions musicales – par exemple, le *danȚ* joué par deux flûtes (p. 100) – ainsi que l'implication personnelle des chercheurs qui sont allés jusqu'à

composer leur propre *danț* et à essayer de le jouer au violon en l'interprétant à la manière du pays ! Pour toutes ces raisons, ce livre peut d'ores et déjà être considéré comme un modèle du genre.

---

## NOTES

1. . On peut toutefois se reporter à l'article de Christian Béthune, « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, 171-172 : *Musique et anthropologie* : 443-458 ainsi qu'à celui de Katell Morand dans ce numéro (pp. 107-130) ;