

## L'INFLUENCE DE L'ART POPULAIRE SUR L'ART SAVANT: RÉFÉRENCES ESTHÉTIQUES AUX CRÉATIONS ROUMAINES DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

LILIANA-ISABELA APOSTU HAIDER<sup>1</sup>

**SUMMARY. The Influence of the Folk Art on the Savant Art: Aesthetic References to the Romanian Creations in the First Half of the XXth Century.** The present study aims at contributing to the development of the knowledge of the compositions of George Enescu and Béla Bartók, stemming from a direct contact of their creators, (formed at the school of the learned musical tradition), with the popular music. Besides, this work proposes a new approach of the interaction between both domains seemingly set, by referring to the violonistique interpretation. The popular musicians of Rumania influenced the thought of both composers, who likened not only popular elements of the language and the directory, but also techniques of instrumental play. It was thus necessary to study the ethno musicological aspects strictly connected to the Rumanian popular tradition, and the anthropological aspects, aiming at the relation of the art with the human society, which produces it. This research joins in the field of the human sciences, because, the art, learned or popular, is produced by the man and addresses the society.

**Keywords:** popular, learned art, sonority, interpretation, assimilation, culture, influences, aesthetics fields in music and art

La musique savante occidentale découvre le monde des sonorités populaires authentiques non seulement avec la crise connue par la musique fondée sur l'exploitation du système tonal au début du XX<sup>e</sup> siècle, mais également grâce à un intérêt croissant pour la valeur de la culture paysanne, intérêt manifesté dans la littérature et dans les domaines de l'art. Nous utilisons ici le terme d'*assimilation* (qui pourra être synonyme d'*intégration* ou de *métissage*), pour justifier la présence des éléments appartenant à la musique populaire dans les œuvres savantes. Ce terme est utilisé par Bartók dans ses *Écrits* lorsqu'il parle de l'influence de la musique populaire sur la musique savante<sup>2</sup>. Les manifestations artistiques populaires ont inspiré les artistes et écrivains romantiques, mais il s'agissait à cette époque d'une approche de formes d'art plutôt exotique qu'authentique. Le développement des moyens de

---

<sup>1</sup> Professeur Certifié de musique au Collège Henry Matisse, avenue Reine Victoria, 06000 Nice ;  
85, Av. Raoul Dufy, 06200 Nice, France, Contact e-mail: lilianaisa@aol.com

<sup>2</sup> Bartók, Béla, *Écrits*, Contrechamps, Genève, 2006.

transport a permis aux artistes de voyager et de connaître d'autres horizons culturels. C'est ainsi qu'une vague « orientaliste » commence à séduire le monde artistique et littéraire à l'époque romantique, comme le remarque François Sabatier :

*Les facilités que les moyens de transport offrent désormais aux voyageurs et les voies ouvertes par les équipes d'exploration en pleine activité justifient en partie la vague orientaliste qui s'étend sur tout l'Occident, de l'époque romantique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mode qui se réclamerait plutôt d'un large « exotisme », tant ses centres d'intérêt se déploient aux quatre coins du globe. Dans sa définition même, l'Orient se situe, en effet, à l'est de l'Europe et du bassin méditerranéen et comprend Extrême-Orient [...] et Moyen-Orient<sup>3</sup>.*

À une époque où l'intérêt des artistes et du public a commencé à s'orienter vers les représentations populaires, l'esthétique musicale se retourne vers une nouvelle forme d'art, qui dégagait une vitalité nouvelle et qui fut révélée au monde européen à partir du 1889, à l'occasion de l'organisation de l'Exposition Universelle de Paris<sup>4</sup>.

Les modèles de cet art nouveau ont commencé à imposer à une échelle plus large des créations modernes dans tous les domaines ; il s'agit de « l'art gothique, oriental, exotique, barbare, primitif, phénomènes qui accompagnent couramment l'attitude artistique la plus moderne »<sup>5</sup>, comme l'affirme Clemansa Firca. Des tendances dites *neo primitives* centrées autour de la « découverte des formes d'art naïves et simples »<sup>6</sup> se sont manifestées pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, d'après le modèle créé par Gauguin dans ses œuvres inspirées par l'exotisme polynésien. Les années suivant la mort de Gauguin, (en 1903), sont marquées par des nouvelles tendances esthétiques. Il s'agit plus particulièrement de l'art « noir ». La création des musées ethnographiques contribue en égale mesure à faire découvrir ces réalisations artistiques aux Européens, notamment par les expositions d'objets en bois sculpté et en ivoire, à Paris et à Dresde. Sabatier remarque l'influence directe de ces expositions sur les tendances artistiques de l'époque :

<sup>3</sup> Sabatier, François, *Miroirs de la musique*, Fayard, Paris, 1995, vol. 2, p. 237.

<sup>4</sup> D'autres Expositions Universelles ont déjà été organisées, dès 1951, mais l'Exposition de 1889 est significative du point de vue de l'influence musicale sur plusieurs œuvres importantes. Voir Sabatier, *op. cit.*, vol. 2, p. 294 : « D'un strict point de vue musical, par exemple, l'Exposition de 1889 a pu stimuler à plusieurs titres l'inspiration de Debussy puisqu'on y a entendu Rimski-Korsakov diriger des œuvres russes, Louis Diémer, artisan de la résurrection du clavecin, [...] et des auditions de gamelan javanais. À la même occasion, Satie, alors âgé de vingt-trois ans, a le loisir d'entendre des Tziganes roumains dont il rappelle les traits échevelés dans les *Grossiennes* ».

<sup>5</sup> Firca, Clemansa-Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX (Modernity and Avant-Garde in the Music of the Ante- and Inter-Wars Period of the 20<sup>th</sup> Century)*, Editura Fundatiei Culturale române, București., 2002, p. 51.

<sup>6</sup> « Gauguin n'était pas à la recherche d'un exotisme luxuriant et laborieux, mais à la recherche d'un exotisme naïf et simple », Robert Goldwater, in : Firca, Clemansa-Liliana, *op. cit.*, p. 52.

*On ne s'étonnera donc pas que la littérature ait très tôt choisi les spectacles sauvages de l'Afrique comme sujet de prédilection [...] Mais c'est surtout dans le domaine des beaux-arts que les mystères de l'Afrique noire s'exercent, dont les modèles sont essentiellement des objets sculptés sous la forme de statues d'ancêtres, fétiches, masques ou figurines<sup>7</sup>.*

Les « fauvistes » et Picasso se sont intéressés à l'art noir et plus particulièrement à la sculpture africaine, et les artistes du groupe *Der Blaue Reiter* ont exalté les idées de l'authenticité des arts traditionnels. Chagall a évoqué à la même époque, en images, les aspects de la tradition russe, et Brâncuși trouve l'inspiration pour élaborer les formes originales de ses sculptures dans l'univers primitif et essentiellement archaïque roumain. L'expression « musique fauviste » est employée par Paul Collaer<sup>8</sup>, qui se réfère à des partitions comme *Petruska* ou *Le Sacre du printemps* de Stravinski, ou encore à *Daphnis et Chloé* de Ravel. Cette expression est utilisée dans un sens similaire à celui d'« impressionnisme musical » attribuée à des œuvres de Debussy et Ravel, et il implique l'extrapolation d'une notion, mettant en rapport l'art plastique et la musique. La tendance à comparer ces deux domaines artistiques est un phénomène notoire des mutations esthétiques qui ont été observées dans les années du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les ballets russes sont aussi emblématiques dans cette période pour le paysage artistique parisien, centre culturel européen qui polarise les tendances artistiques les plus diverses ; leur rôle fut stimulant pour la musique, et aussi pour les autres arts. Poulenc écrit ainsi : « Tous les arts, de 1910 à 1930, furent plus ou moins tributaires des Ballets russes, mais il semble bien que ce soit la musique qui ait le plus largement bénéficié de la prophétique impulsion de Diaghilev »<sup>9</sup>. Les problématiques de la musique moderne naîtront sous la pression des mouvements artistiques indigènes, sous l'influence culturelle archaïque extra européenne, car l'Europe était, alors, captivée par les traditions de divers peuples et par leur musique spécifique, avec un fort caractère ethnique.

Sur le territoire roumain, la période des premières créations de musique savante inspirée par la musique populaire au début du XX<sup>e</sup> siècle, correspond historiquement avec les recherches scientifiques de Tiberiu Brediceanu, de Dumitru Georgescu Kiriac, de Béla Bartók et de Constantin Brăiloiu dans le domaine de la musique paysanne. Parmi ses éléments caractéristiques, un certain nombre d'éléments a attiré l'attention des compositeurs et leur ont permis un renouvellement de leur propre langage musical: il s'agit du domaine des sonorités fondés sur les échelles modales, sur des rythmes et des genres

---

<sup>7</sup> Sabatier, *op. cit.*, p. 411.

<sup>8</sup> Cf. Collaer, Paul, *Geschichte des modern Musik*, Stuttgart, 1963, pp. 30-32, traduit de l'allemand en roumain par Firca, *op. cit.*, p. 52.

<sup>9</sup> Poulenc, Francis, *La musique et les Ballets russes de Serge Diaghilev, Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, p. 985.

spécifiquement populaires. Petre Brâncuși a constaté que les musiciens ont réalisé des œuvres « inscrites dans le patrimoine culturel roumain »<sup>10</sup>, étant animés dans un premier temps, comme les écrivains et les artistes plastiques, par les idées progressistes de l'époque, liées à l'émergence d'une unité nationale, mais sans marquer de rupture définitive avec l'art européen:

*La musicologie roumaine et l'activité de recherche dans le domaine de la musique populaire se situent à un haut niveau de réflexion et d'analyse, en concordance avec l'effervescence de la création et avec la finalité de la culture musicale roumaine dans le cadre de l'art universel. Sont abordés certains problèmes importants liés à l'évolution de l'art, sont émises des opinions originales concernant le procès intime de la création artistique, du rapport entre le national et l'universel, de la relation entre la musique populaire et la musique savante, de la place et du rôle de la musique dans notre vie spirituelle*<sup>11</sup>.

### **1. La classification des typologies culturelles et les jugements de valeur**

Le philosophe roumain Lucian Blaga a étudié au début du XX<sup>e</sup> siècle les phénomènes culturels ; à son époque, des études philosophiques ont distingué les cultures dites « mineures » par rapport à celles « majeures »<sup>12</sup>. Les termes utilisés peuvent nous paraître aujourd'hui impropres, puisque la culture « mineure » pourra être considérée comme synonyme du terme « culture populaire », tandis que celle dite « majeure » désignerait la culture « savante ». Blaga considère que la distinction entre les deux typologies ne doit pas constituer un réel jugement de leur valeur :

*Quand on parle de la culture mineure, il est assez probable que tous les chercheurs accordent à cette épithète une acception péjorative. En réalité ces termes [culture « mineure » et « culture majeure »] renvoient plutôt à des faits distincts par leur nature qu'à une gradation qui pourra impliquer un jugement d'appréciation*<sup>13</sup>.

Blaga remarque une première séparation entre les deux typologies à partir d'un critère extérieur, relatif aux supposées dimensions de ces cultures; ce critère reste selon lui assez superficiel, car, pour être réellement opérant, il doit être appliqué à ces notions dans une vision plus large. Il explique comment la notion d'une culture mineure renvoie à une image existant sur un plan

<sup>10</sup> Brâncuși, Petre, *Istoria muzicii românești (The History of the Romanian Music)*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>12</sup> Blaga, Lucian, *Trilogia culturii (The Trilogy of the Culture)*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1940.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 339.

secondaire et à des créations de dimensions plus restreintes, tandis qu'une culture majeure pourra hypothétiquement être identifiée avec les créations de grandes dimensions. D'après Blaga, le rapport quantitatif appliqué avec rigidité à des productions culturelles, peut compromettre ce critère de classification choisi par les chercheurs, parce que, parfois, une culture dite « mineure » peut présenter des créations de proportions impressionnantes, comme c'est le cas des épopées populaires. Contrairement, dans une culture dite « majeure », nous pouvons trouver des créations qui ne dépassent pas « les simples proportions d'une chanson populaire »<sup>14</sup>. Blaga fait référence à un court poème de Goethe, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, qui, malgré ses proportions réduites, est considéré comme faisant partie des œuvres importantes de l'auteur allemand.

Brăiloiu avait remarqué presque à la même époque que l'étude scientifique des musiques appartenant aux cultures populaires a commencé assez tardivement, ce qui s'explique par le fait que la plupart des chercheurs se sont concentrés exclusivement sur l'étude des productions de la culture savante. Il explique ainsi :

*L'étude scientifique aussi bien des musiques dites « primitives » que des musiques savantes extra-européennes a été entreprise tardivement et c'est, sans doute, pourquoi l'unanimité de vues est encore loin de régner parmi les érudits qui s'y adonnent ; théorie, méthodes, terminologie variant, au contraire, sensiblement d'une école, d'un pays, d'un auteur à l'autre »*<sup>15</sup>.

L'étude scientifique tardive de la musique populaire eut comme conséquence un retard au niveau méthodologique, tandis que les problèmes liés à l'analyse de la musique savante étaient résolus selon une méthode universellement appliquée dans les écoles et les conservatoires européens. Une partie des chercheurs qui se sont consacrés à l'étude de la musique populaire l'ont analysée, de manière parfois erronée, en utilisant les mêmes critères employés que pour la musique savante. La distinction dimensionnelle entre la culture populaire et celle savante demeurait à l'époque dans une perspective qui a donné lieu à de « pénibles malentendus », selon Brăiloiu, car la musique populaire était un domaine non approfondi par les chercheurs et les méthodes d'investigation n'étaient pas non plus mises au point. C'est pourquoi une réelle comparaison restait impossible entre les deux catégories de musique, et en l'occurrence des cultures, faute de méthodes similaires d'investigation.

Un produit culturel ne peut pas être analysé du seul point de vue quantitatif, il doit l'être aussi d'un point de vue qualitatif et structurel ; ce principe est approfondi par Blaga, qui rappelle dans ses écrits que la « morphologie

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>15</sup> Brăiloiu, Constantin, *L'ethnomusicologie, étude interne*, in: *Œuvres*, vol. II, p. 169.

de la culture a essayé de différencier la culture mineure et la culture majeure par rapport à leur âge »<sup>16</sup>. Les morphologues ont abordé avec une « familiarité naïve » la question des âges des cultures, car ils ont considéré que la culture serait un « organisme » avec une « âme », et que les deux typologies, majeures et mineures, ne sont que des « âges » différents d'un organisme unique.

En rapport avec la même idée, Brăiloiu rappelle le fait qu'aucune société humaine n'ignore la musique, qu'il s'agisse de populaire ou savante. Ainsi, appliquer le critère de l'âge culturel, peut s'avérer être un concept aussi dangereux que le critère dimensionnel.

*Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si « arriérée » fût-elle, qui ignorât la musique. Ni chez les peuples ou peuplades que les Allemands appellent « naturels », ni dans les couches demeurées plus ou moins proches d'un « état de nature », de ceux qui ont produit une haute culture livresque, il ne s'agit d'ailleurs d'un « art » musical selon nos idées occidentales actuelles, et c'est là le premier obstacle auquel se heurte celui qui l'approche sans préparation<sup>17</sup>.*

La différence culturelle se fait généralement par une optique occidentale déformée et par une surenchère faite à l'art dit « savant ». Cette supériorité de la culture savante est une chose aussi artificielle que le système tonal inventé dans la musique occidentale et qui a régi toutes les compositions pendant plusieurs siècles. Brăiloiu rappelle que la musique populaire revêt, avant tout, une fonction particulière au sein de la communauté rurale :

*Si surprenantes, si choquantes, que puissent, en effet, nous paraître, au premier abord, ses particularités acoustiques (étrangeté des échelles, intonations approximatives, rudesse de l'émission vocale, etc.), il se peut qu'une oreille européenne s'y accoutume et finisse par y prendre goût. Ce qui, en revanche, nous est si bien difficilement accessible, c'est sa nature spirituelle, qui se résume dans la fonction dont cette musique, en quelque sorte « première », est investie au sein de la communauté où elle vit<sup>18</sup>.*

La séparation des typologies culturelles, savante et populaire (« majeure et mineure », selon Blaga), ne se réalise qu'à un niveau superficiel, extérieur. Si la musique populaire joue un rôle bien défini au sein de la société qui la produit, qu'elle soit liée aux événements de la vie, (noces, baptême, enterrement, par exemple), aux travaux agricoles ou quotidiens, aux fêtes laïques ou religieuses, la musique savante, elle, n'est pas véritablement indispensable à la communauté humaine et le facteur esthétique qui la gouverne exclusivement n'a qu'un rôle accessoire, lié au simple plaisir auditif.

---

<sup>16</sup> Blaga, *op. cit.*, p. 340.

<sup>17</sup> Brăiloiu, *op. cit.*, pp. 169-170.

<sup>18</sup> *Ibid.*

La musique populaire se transmet par la voie de l'oralité, car sa condition découle de sa fonction ; étant intégrée à l'existence même de la communauté humaine qui la produit, elle se passe de l'écriture, sa pérennité étant assurée par les croyances communes des gens, par l'accoutumance ou même par la routine. Les chercheurs ont mis en lumière le fait que cette musique, même sans lois écrites, se plie sur des principes assez stricts qui lui offrent l'opportunité de se perpétuer, inaltérée dans son essence, et de favoriser en même temps l'intervention « constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique de tous », comme l'affirme Brăiloiu dans la même étude sur les aspects de l'ethnomusicologie.

La culture populaire, en tant que production humaine, peut être créée et perpétuée à l'infini. De même, la culture savante ne peut pas être située dans une hypothétique phase de « maturité » de la création humaine. La culture populaire ne doit pas être non plus considérée avec mépris par les créateurs de culture savante, dans la perspective de sa localisation géographique, essentiellement rurale.

La culture populaire appartient plus particulièrement au monde rural, tandis que la culture savante est presque exclusivement citadine et appartient aux *lettrés*. Dans la plupart de ses écrits, Brăiloiu parle des « analphabètes » quand il fait référence aux créateurs populaires, non pas dans un sens péjoratif, mais pour exprimer l'idée que les paysans créent et reproduisent leurs créations sans avoir besoin de l'écriture ; au contraire, ils doivent posséder non seulement des qualités exceptionnelles de mémorisation, mais tout aussi bien une grande imagination et une capacité d'inventivité spontanée.

En se rapportant à la culture populaire roumaine, Blaga explique comment le village roumain lui-même est situé par rapport à des coordonnées spatiales précises et qu'il n'est pas construit à un endroit par hasard. Ce sont les croyances populaires qui régissent l'architecture même, ainsi que les autres formes d'art, essentiellement liées à des aspects d'ordre spirituel. Le milieu environnant doit avoir une signification particulière dans l'esprit des habitants du village :

*Le village est situé autour de l'église et du cimetière, c'est-à-dire autour de Dieu et des morts. Cette perspective qui nous est apparue assez tardivement comme significative, accompagnait à vrai dire la vie entière qui se développait autour [...] Dieu est localisé dans un espace rituel précis dans l'église et sa présence rayonne autour, selon une croyance des paysans qui est immuable<sup>19</sup>.*

Le village entier est construit comme dans un espace géographique mythologique. Les créations populaires sont indirectement rapportées à cet espace. Par rapport à la construction d'une ville, des différences considérables

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

existent de ce point de vue. Le village roumain n'est pas situé dans un espace purement géographique, comme la ville. Dans la conscience des paysans, leur village est situé au centre du monde et physiquement il est le prolongement d'un mythe ; le destin cosmique est irréductible et la vie du village s'inscrit dans une trajectoire bien définie. C'est la raison pour laquelle la musique populaire trouve tout son sens dans un espace rural délimité et qu'elle accompagne la vie de la communauté entière. Chaque village est perçu par la conscience collective comme un possible centre du monde, qui lie la vie à la mort. Grâce à cette perspective, les horizons, vastes et naïfs en même temps, de la création populaire peuvent être compris d'une manière tout à fait particulière, qu'il s'agisse de la poésie, de la musique, ou d'autres formes d'art et de croyances. L'art populaire pourra être ainsi considéré comme l'émanation des états d'esprit spontanés d'une communauté rurale toute entière. La création citadine pourra être considérée, au contraire, comme l'émanation de l'évolution mécanique, parce que l'homme de la ville passe sa vie dans une dimension fragmentaire, relative, dans le « concret mécanique et dans une lucide superficialité », comme l'affirme Blaga, car « ses impressions sont pesées avec précision, elles ne s'amplifient pas par rapport à un cosmos, ne peuvent pas acquérir des proportions, ne peuvent pas être résolues dans des conceptions mythiques, comme les impressions de l'homme du village »<sup>20</sup>.

Le village roumain a gardé pendant plusieurs siècles, grâce à ses dimensions réduites, une structure spirituelle qui lui est propre. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, à cause d'un contact de plus en plus étroit et des échanges plus fréquents avec le monde urbain, il a connu à son tour des influences qui ont altéré petit à petit cette structure spirituelle originelle. Dans la musique, cette altération fut rapidement mise en évidence par les chercheurs roumains, qui ont essayé de sauvegarder les vestiges de tradition intacts. Ils ont recueilli les mélodies considérées comme véritablement paysannes, ont réalisé des transcriptions et des enregistrements. Le paysan représenterait ainsi « du point de vue humain une personne supérieure, plus noble et plus complexe dans sa naïveté même. Son village est l'endroit implanté et grandi organiquement dans un monde global, qui est présent dans l'âme collective comme une vision permanente, effective et déterminante »<sup>21</sup>.

Un des problèmes fondamentaux posés par Blaga dans ses écrits philosophiques et esthétiques est en rapport avec le jugement des valeurs des deux cultures, savante et populaire. Laquelle des deux typologies culturelles présente-t-elle plus d'importance et dans quel contexte ? Il répond que la culture populaire s'inscrit dans l'histoire humaine, car elle n'a ni commencement ni fin, tandis que la culture savante se développe historiquement. Ce problème

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 348.

comporte une multitude de perspectives, car chaque type de culture possède ses propres qualités et ses propres déficiences. S'agissant avant tout de la possibilité réelle de chaque culture de se perpétuer, une culture populaire peut demeurer presque éternelle, grâce à sa faculté à se recréer constamment, à s'improviser, à être spontanée. Une culture savante, née d'un désir « égocentrique d'un créateur de dépasser le temps et l'espace », est plus exposée à l'oubli à cause de la dynamique de sa création même. Mais la pérennité ne peut pas constituer non plus, selon Blaga, un réel jugement de valeur d'une création, qu'elle soit individuelle ou collective. La culture populaire a comme attribut de rapprocher l'homme et de le garder plus près de la nature. La culture savante, au contraire, l'en éloigne. Du point de vue philosophique, il est peu probable de savoir si les avantages spirituels d'une culture savante, « majeure », les tensions et la problématique qu'elle dégage, les curiosités et les satisfactions qu'elle crée, ne sont pas finalement le résultat d'un désavantage fondamental, qui est d'écarter l'homme de son état naturel initial. Essayer de comparer les deux cultures reste une question ouverte, tout comme le jugement de valeur.

## 2. Le phénomène de transgression culturelle

Dans une autre étude esthétique réalisée par Blaga, l'auteur a remarqué qu'une partie des créateurs roumains appartenant à la culture savante, par un excès de zèle à vouloir créer de l'art dit « authentique », inspiré directement de la culture « mineure », ont complètement détourné les valeurs initiales de l'art populaire. Il nomma ce phénomène « hérésie » artistique, dans un sens très proche du terme à signification religieuse :

*Nous avons pu connaître des peintres qui, aspirant vers une création « roumaine », n'ont pas hésité à habiller la vierge Marie en **catrința**<sup>22</sup> et à mettre une ceinture roumaine à Jésus, ceinture qui est colorée avec les couleurs du tricolore roumain, pour être complètement nationale. Nous avons également des poètes de grand talent, pour lesquels la fuite en Egypte s'est passé « **pe Argeș în jos** »<sup>23,24</sup>.*

Cette attitude créatrice a donné comme résultat des œuvres faciles, compromettant ainsi un art savant dit « national », désiré par tous les intellectuels du pays à cette époque correspondant à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le problème d'une possible assimilation de l'art populaire par l'art savant aurait dû être plus subtil, selon Blaga, car une œuvre d'art ne devient pas

<sup>22</sup> *Catrința* : jupe traditionnelle paysanne tissée de façon artisanale.

<sup>23</sup> *Pe Argeș în jos* : « Au cours inférieur d'Argeș », qui est une rivière traversant les Carpates, au Sud de la Roumanie. C'est également le titre d'un poème populaire roumain.

<sup>24</sup> Blaga, Lucian, *Etnografie și artă*, in: *Opere*, vol. 7, (*Ethnography and Art*), in: *Opere (the Works)*, București, Minerva, 1980, p. 374.

nécessairement plus *nationale* par l'accumulation d'un très grand nombre d'éléments ethnographiques. Une œuvre d'art peut devenir nationale sans transgresser les éléments spécifiques de l'art populaire.

Un des exemples donnés par Blaga se réfère à l'œuvre musicale de Bartók, qui, même s'il était Hongrois de naissance, est devenu l'un des créateurs faisant référence à la musique populaire roumaine. Pour Blaga, il s'agit de la transgression de l'art populaire, quand les artistes cherchent à tout prix à déformer les créations authentiques paysannes dans le but de créer des nouvelles œuvres « nationales » :

*L'artiste ne doit pas chercher à « nationaliser » sa création ; ce qui est profondément ethnique se réalise naturellement, et l'accent rajouté de manière artificielle ne fait que diminuer l'effet recherché [...] Il est beau d'imaginer pour l'homme vulgaire qu'une œuvre d'art possède des éléments appartenant à la culture ethnographique du peuple, mais nous devons nous tenir à l'écart de l'idée que grâce à ce phénomène, un art national peut être créé<sup>25</sup>.*

Les artistes et les écrivains qui ont essayé de limiter leur inspiration aux sources populaires et ethnographiques ou de localiser à tout prix les sujets mythologiques (qui, par leur nature, appartiennent à une sphère dépassant les limites spatio-temporelles), diminuent volontairement leur propre liberté de création. La création populaire qui par sa nature est spontanée, est transgressée de manière fataliste par le créateur savant, car « l'inconscient collectif » est remplacé par la réflexion consciente, l'esprit de libre invention supplanté par le calcul froid, l'authenticité vivante par des combinaisons extérieures des réalités fragmentaires qui sont « piochées » dans l'art populaire. La plupart des œuvres savantes créées de cette manière donnent l'impression d'être « inertes et artificielles ». Le message artistique transmis par l'œuvre de tradition orale est transformé et détourné par les œuvres savantes qui utilisent des bribes disparates appartenant aux créations populaires. Schönberg attire lui aussi l'attention sur l'incompatibilité entre la musique savante et le *folklore* authentique :

*Folklore et musique savante sont peut-être aussi proches l'un de l'autre que peuvent être le pétrole et l'huile d'olive, ou l'eau ordinaire et l'eau bénite, mais ils se mélangent aussi mal que l'huile et l'eau [...] On doit reconnaître une grande beauté au folklore. Mais le pseudo-folklore fait de main d'homme, dont la popularité ne s'est pas établie qu'en faisant appel à la vulgarité de la masse, ne mérite que le mépris<sup>26</sup>.*

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>26</sup> Schönberg, Arnold, *La musique folklorique et le nationalisme*, in : *Style and Idea*, New York, 1950, [Le style et l'idée, écrits réunis par L. Stein, tr. fr., Paris, Buchet - Chastel, 1977, nouvelle Édition 2002], pp. 132-133.

Dans un certain sens, le phénomène de la transgression culturelle et artistique est lié aux idéologies de type « nationaliste ». Bartók remarque cet aspect et fait le lien avec les « écoles nationales », créées dès l'époque romantique, avec l'affirmation de créations musicales différentes de celles appartenant à la musique Ouest-européenne :

*On a pris pour habitude de regrouper sous le nom d' « école nationale » tous les compositeurs appartenant à un pays qui a tenté d'affirmer son identité propre en secouant le triple joug franco-italo-germanique. Ce phénomène qui s'est produit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle pour des raisons à la fois politiques et psychologiques se poursuit au XX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.*

Les conceptions qui ont soutenu l'idéologie nationaliste se sont fondées sur l'idée que l'œuvre d'art ne peut pas avoir une valeur réelle si elle ne tire pas sa substance des créations populaires. Blaga remarque ainsi : « l'ethnique veut imposer à l'art un contenu lié à la vie historique ou actuelle du peuple. Les arguments sont, en revanche, pauvres et non fondés. Le problème du rapport entre l'art savant et l'art ethnique ne peut pas être résolu par des gestes si totalitaires et brutaux »<sup>28</sup> qui relèvent de la transgression culturelle. Brăiloiu se réfère à un phénomène courant dans la pratique musicale occidentale. D'après lui, l'artiste « savant, cultivé » a une conception stricte de l'œuvre d'art et l'hypothèse d'un acte créateur collectif ne peut lui sembler « qu'aberrante ». La musique savante « a pour tâche de conserver intacte – censément à jamais – la pensée d'un créateur, dont la personnalité, disait déjà Schumann, est le suprême bien »<sup>29</sup>.

Le créateur savant se distingue des autres par sa personnalité, c'est-à-dire par la qualité intrinsèque d'être unique, original. Mais, « dépourvue d'utilité pratique, l'œuvre d'art est gratuite [...] ajoutons que le créateur n'atteint ceux qu'il veut atteindre que par l'office d'un tiers : l'interprète, dont la vertu capitale est l'effacement dans la conformité »<sup>30</sup>.

En s'attachant à transgresser l'œuvre d'art populaire, en recréant selon son modèle des œuvres d'art savantes, le compositeur doit être conscient des limites de sa création. John Blacking résume cette idée dans les termes suivants : « un compositeur qui espère communiquer autre chose que de jolies sonorités doit être conscient des associations que les différentes sonorités évoquent dans l'esprit de différents groupes sociaux [...] Les principes de l'organisation musicale doivent être rattachés aux expériences sociales »<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Bartók, Béla, *Éléments d'un autoportrait*, textes réunis, traduits et présentés par J. Gergely, Paris, L'Asiathèque, 1995, p. 990.

<sup>28</sup> Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor (The Trilogy of the Values)*, in : *op. cit.*, 1987, pp. 617- 618.

<sup>29</sup> Brăiloiu, Constantin, *Réflexions sur la création musicale collective*, in: *Œuvres*, vol. II, *op. cit.*, p. 207.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>31</sup> Blacking, John, *Le sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 158.

### 3. Le problème de l'assimilation culturelle

Un des problèmes fondamentaux posés par cette étude est de discerner si la culture savante peut *assimiler* la culture populaire et dans quelle mesure. Des interférences ont toujours existé entre les deux typologies culturelles, mais quand la culture savante se trouve en manque d'inspiration, elle se ressourçe dans la culture populaire. Le terme d'assimilation peut nous paraître impropre, puisque, comme nous l'avons vu, le créateur appartenant à la culture savante prend les éléments issus de l'invention collective, les transforme selon ses propres lois et construit de nouvelles œuvres qui ont un visage neuf, d'inspiration populaire. Blaga explique comment les créations savantes apparaissent à partir des éléments appartenant à la culture populaire, et il donne l'exemple de l'art gothique, qui ne serait pas né par hasard dans l'esprit de ses créateurs :

*Prenons comme exemple l'art gothique ; nous savons aujourd'hui que cet art monumental n'est pas apparu par hasard, du néant, comme un jet d'eau vers le ciel. Les mêmes motifs et aspects stylistiques ont déjà existé, comme des réalisations conséquentes apparues dans le cadre d'une culture populaire, ethnographique, chez diverses populations germaniques ou celtes*<sup>32</sup>.

La musique savante connaît le même processus que celui décrit par Blaga pour l'architecture, car elle s'est développée à partir de la musique populaire et fut influencée par la pensée collective pour se revitaliser presque à chaque changement d'époque, de courant stylistique ou idéologique. La création musicale populaire donne l'impression d'une improvisation libre, même si elle fut renouvelée à plusieurs reprises par différents individus, chacun lui apportant une contribution nouvelle par rapport à un schéma hypothétiquement préétabli. Brăiloiu utilise le terme de culture « inférieure » sur laquelle se construit une culture « haute » :

*Si des dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'euro péenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence de nature entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe [...] À la culture traditionnelle « inférieure », instinctive et unitaire, on a vu se superposer, au cours des âges, en maints pays, une « haute » culture (Hochkultur)*<sup>33</sup>.

Cette « haute culture » dont parle Brăiloiu fut localisée, dès son apparition, dans les couches sociales des lettrés, étant fondée plus particulièrement sur la spéculation intellectuelle, sur la transmission grâce à l'enseignement écrit et sur les méthodes d'analyse scientifique. La caractéristique la plus importante est la manière de se transmettre par l'écriture. À mesure qu'une culture savante

<sup>32</sup> Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor (The Trilogy of the Values)*, in: *op.cit.*, p. 352.

<sup>33</sup> Brăiloiu, Constantin, *L'ethnomusicologie...op. cit.*, p. 172.

s'élève au-dessus de la culture populaire d'où elle peut être issue, elle établit ses propres conventions, élabore des doctrines circonstanciées et élargit le fossé avec l'art populaire :

*De l'un à l'autre [du peuple cultivé vers celui analphabète], les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut. On a longtemps cru que « le peuple inculte ne créait jamais », mais ne faisait que recevoir : c'est la Receptionstheorie allemande, exposée, dans sa rigueur, par H. Naumann, en 1921. On lui oppose, de plus en plus, cet argument puissant que l'existence d'un art plastique et d'une musique chez les peuples les plus incultes que l'on ait découverts, suffit à prouver le contraire<sup>34</sup>.*

La musique savante européenne revient à ses sources populaires à chaque fois qu'elle doit se renouveler ; les compositeurs assimilent des éléments de langage issus de la musique populaire, qu'il s'agisse des éléments mélodiques ou rythmiques. Ils sont ensuite stylisés selon les conventions de la musique savante et introduits ici ou là dans les compositions.

La musique populaire a attiré l'attention des compositeurs grâce à une certaine originalité ou en raison d'une importance « nationale ». Les compositeurs des pays dominés musicalement se sont orientés dans un premier temps vers les sources offertes par la musique populaire. L'époque romantique a connu une période importante de régénération pour la musique savante. Les compositeurs se sont approprié les éléments appartenant à la culture populaire et des « écoles nationales » sont apparues dans les pays périphériques en Europe, tandis que les pays centraux, musicalement développés, s'orientent vers les cultures populaires des autres peuples plus ou moins éloignés, pour satisfaire le public à la recherche d'un exotisme musical.

Brăiloiu exprime son opinion par rapport à l'intérêt que la musique populaire authentique doit revêtir pour les chercheurs, puisque l'exotisme musical avait déjà suscité un certain intérêt pour les musiciens savants :

*Plus encore que la musique savante exotique, la musique populaire doit intéresser le musicologue occidental : depuis ses origines, la création musicale européenne n'a cessé d'être rattachée par quelque lien au « grand chant de tous », et ni l'analyse des premières œuvres polyphoniques, ni celle de la thématique des œuvres des classiques, ou des modernes qui tirent systématiquement la substance de leur compositions du fonds populaire, tel Bartók, ne sauraient se passer des références au folklore<sup>35</sup>.*

Bartók et Enescu sont tous deux issus du milieu rural ; ils sont déracinés dès leur enfance et obligés de vivre en ville. Dans leurs œuvres, ils sont à la recherche d'une possible reconstitution d'un paradis perdu, qui est le monde rêvé d'une enfance déracinée. Ils ont mûri très jeunes et furent obligés de se

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 182.

former dans une culture savante qui leur était étrangère : la culture musicale dominante, allemande. Si nous poursuivons la même vision que Lucian Blaga, nous pouvons affirmer que leur emprunt à la tradition musicale populaire ne s'est pas fait pour autant comme réaction contre cette culture dominante, car ils se sont pliés plus ou moins aux règles de création musicale savante de tradition allemande, mais comme moyen de reconstituer le monde de l'enfance, le monde paysan, familial, de leurs origines.

L'étude liée à l'intérêt manifesté par les deux compositeurs pour la musique populaire repose essentiellement sur les textes qu'ils ont laissés, réunis dans divers recueils, pour la plupart biographiques. Bartók écrivit un certain nombre de textes à partir de ses découvertes sur la musique populaire, qu'il définit dans un article daté de 1920 :

*Pris de façon générale, le concept de « musique populaire » est assez vaste. Et je voudrais ici le restreindre en proposant la définition suivante : la musique populaire est la musique de cette couche de la population qui est la moins influencée par la culture urbaine ; c'est une musique qui, selon une plus ou moins grande extension temporelle et spatiale, continue de vivre, ou a vécu à une époque donnée, en tant que satisfaction spontanée de l'instinct musical<sup>36</sup>.*

D'après Bartók, seule la classe paysanne qui est moins influencée par la culture urbaine doit être « porteuse et propagatrice » de la musique populaire. Il s'est attaché à proposer une distinction entre la musique populaire des paysans et celle des classes sociales cultivées des citadins dans ses différents articles. Arrivé à la conclusion que la musique occidentale paysanne est depuis longtemps corrompue à cause de son contact permanent avec la musique savante, il s'oriente exclusivement vers l'analyse des chansons populaires appartenant aux territoires des pays de l'Est de l'Europe, puis il étend ses recherches ethnomusicologiques à la Turquie et aux pays d'Afrique de Nord, étant animé par l'idée que ces peuples ont certains éléments musicaux communs. Bartók explique dans ses écrits que la musique paysanne fut plus ou moins en contact avec la musique urbaine, d'un point de vue historique et sociologique, et qu'elle a assimilé les influences étrangères dans son essence même, en se transformant en un art populaire, transmis de génération en génération. Mais, malgré les nombreuses influences extérieures, les éléments de style de la musique paysanne sont homogènes, puisqu'ils expriment un art collectif et spontané.

Dans un article publié en 1921, l'année de l'apparition des deux *Sonates pour violon et piano*, Bartók attire l'attention sur l'importance qu'il constate d'utiliser la musique populaire dans la création savante tout en évitant les tendances des compositeurs romantiques :

---

<sup>36</sup> Bartók, Béla, *L'influence de la musique populaire sur la musique savante de notre temps*, [1920], *Écrits*, op. cit., p. 105.

*Selon l'opinion générale, l'influence de la musique populaire ne serait devenue plus largement sensible qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une part dans les œuvres de Chopin et de Liszt, d'autre part dans celles des représentants de diverses tendances nationalistes (Grieg, Smetana, Dvorak, Tchaïkovski, etc.). Cette opinion n'est pas correcte dans la mesure où, premièrement, les œuvres des auteurs évoqués ne se réfèrent pas tant à la musique populaire qu'à la musique savante d'allure populaire de leur patrie ; et deuxièmement, même chez ceux qui sont un peu plus proches de la véritable musique populaire de leur patrie – à savoir les compositeurs slaves mentionnés –, le fruit de cette relation n'a pas laissé de traces évidentes sur l'ensemble de leur œuvre, mais se manifeste plutôt de façon pour ainsi dire épisodique<sup>37</sup>.*

À la lumière de cette affirmation, nous pouvons constater que Bartók avait compris que la musique populaire ne devait pas constituer un élément décoratif pour la musique savante ni une source d'exotisme recherchée par les compositeurs à l'époque romantique. Il a remarqué l'importance de distinguer la musique savante « d'allure populaire » de la musique paysanne authentique qui peut féconder de manière originale la musique savante.

La véritable musique paysanne ne fut pas abordée de manière scientifique à l'époque romantique et les compositeurs se sont contentés d'utiliser dans leurs œuvres savantes des éléments issus d'une musique citadine créée à son tour dans un esprit populaire. Grâce à ces éléments issus de la musique populaire, la musique savante trouve un moyen de se revitaliser, car « la musique savante de plus haut niveau tendait dangereusement vers le banal »<sup>38</sup>. La musique populaire est une solution pour ressourcer la musique savante et Bartók cherche des moyens différents par rapport à ses prédécesseurs romantiques. C'est peut-être la raison pour laquelle le compositeur, étant déjà pianiste et pédagogue, s'est également investi dans des recherches approfondies sur la musique des paysans.

Les musicologues parlent d'un « folklore imaginaire » en faisant référence à la musique de Bartók. Ce terme, remis en cause par Jean Gergely, fut véhiculé par le chercheur roumain Mihai Radulescu. Les premières compositions de Bartók révèlent l'influence de la musique citadine hongroise, par l'utilisation du style *verbunkos*, combinée avec des éléments de langage savant allemand. Mais l'écriture montre déjà une préoccupation plus profonde par un rapprochement conscient avec la musique paysanne, en évoquant le jeu des cornemuses, du *taragot* (instrument à la sonorité puissante) et en utilisant des éléments mélodiques spécifiques, fondés sur l'intervalle de quarte et de quinte.

Enescu avait compris la difficulté d'utiliser les éléments de la musique populaire ; il a souvent affirmé que c'est seulement dans les rhapsodies que les mélodies populaires pouvaient être utilisées par juxtaposition dans leur forme achevée. Selon lui, le travail de la source musicale authentique représente

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>38</sup> Bartók, *Écrits, op. cit.*, p. 107.

un danger potentiel pour la musique populaire, puisque la musique savante ne fait que défigurer une œuvre d'une certaine perfection. C'est la raison pour laquelle le compositeur a choisi de créer « en caractère populaire », inventant ses propres tournures mélodiques et rythmiques et souvent ses propres modes, pour les intégrer aux formes existant dans la musique savante. Chez Enescu, les tendances modernistes s'opèrent plutôt au niveau mélodique. La mélodie est au cœur de la création et autour d'elle s'articulent les autres éléments de langage musical. Enescu et les compositeurs roumains de sa génération sont à la recherche de solutions pour la création d'une musique savante à caractère national, car la musique savante roumaine a pris beaucoup de retard par rapport à d'autres pays européens. « Nous avons un folklore admirable et nous commençons à prendre conscience de la grandeur de ce trésor à exploiter » affirmait Enescu dans une interview accordée au journal *Patria* de Cluj en 1927<sup>39</sup>.

Clemansa Firca délimite la création roumaine du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle en trois périodes distinctes, qui peuvent correspondre à des étapes franchies par l'assimilation dans la musique savante des principaux éléments de langage de provenance populaire. Ainsi, elle délimite une première période avec l'essor de la création chorale et orchestrale ayant comme support l'assimilation des traits mélodiques populaires. Cette période correspond à l'apparition du *Poème roumain* et des *Rhapsodies roumaines* d'Enescu. Le contexte dit « pluri vocal », caractéristique des mélodies populaires roumaines, est restructuré grâce à de nouveaux principes établis entre les mélodies modales traditionnelles et les relations harmoniques et polyphoniques qu'elles peuvent impliquer au niveau du langage savant. Enescu s'impose, aux côtés de Dumitru Kiriac, comme « pionnier du traitement contrapuntique de la chanson populaire »<sup>40</sup>.

Une deuxième étape sera liée, d'après Firca, « à la construction et à la dramaturgie symphonique des premiers disciples de « l'école Castaldi », musiciens qui furent formés dans le cadre de la *Schola Cantorum* de Paris sous la direction de Vincent d'Indy »<sup>41</sup>. La troisième période importante pour le développement de l'école roumaine de composition est caractérisée par l'œuvre originale d'Enescu, qui a synthétisé les principaux traits spécifiques appartenant à la musique roumaine et les a recréés dans des pièces « en caractère populaire roumain », par l'assimilation et la transfiguration d'éléments appartenant à la musique traditionnelle roumaine, greffées de manière organique sur les éléments modernes et contemporains appartenant à la musique savante de son temps.

<sup>39</sup> Cf. Manolache, Laura, *George Enescu, Interviuuri din presa românească 1898-1946*, București, Editura Muzicală, 2005, p. 14.

<sup>40</sup> Firca, Clemansa-Liliana, *op. cit.*, p. 108.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Les points de rencontre avec l'avant-garde et les moments d'expérimentations qu'ils ont traversés, n'ont pas représenté pour Bartók et Enescu des déviations de la ligne de leur développement artistique, mais ont constitué des perspectives dans le domaine du langage musical.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bartók, Béla, *Éléments d'un autoportrait*, textes réunis, traduits et présentés par J. Gergely, L'Asiathèque, Paris, 1995.
- Bartók, Béla, *Écrits*, Contrechamps, Genève, 2006.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii (The Trilogy of the Culture)*, the Edition of the Regal Foundation for Literature and Art, Bucharest, 1940.
- Blaga, Lucian, *Etnografie și artă (Ethnography and Art)*, in: *Opere (the Works)*, vol. 7, Minerva Publishing House, Bucharest, 1980.
- Blacking, John, *Le sens musical*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Brâncuși, Petre, *Istoria muzicii românești (The History of the Romanian Music)*, the Musical Publishing House of the Composers' Union, Bucharest, 1969.
- Brăiloiu, Constantin, *Réflexions sur la création musicale collective*, in : *Œuvres*, vol. II, the Musical Publishing House, Bucharest, 1969.
- Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX, (Modernity and Avant-Garde in the Music of the Ante- and Inter- Wars Period of the 20<sup>th</sup> Century)*, the Romanian Cultural Foundation Edition, Bucharest, 2002.
- Manolache, Laura, *George Enescu, Interviuri din presa românească 1898-1946 (George Enescu – Interviews from the Romanian Press 1898-1946)*, the Musical Publishing House, Bucharest, 2005.
- Sabatier, François, *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1995.
- Schönberg, Arnold, *La musique folklorique et le nationalisme*, in : *Style and Idea*, New York, 1950, [*Le style et l'idée*, écrits réunis par L. Stein, tr. fr., Paris, Buchet - Chastel, 1977, nouvelle Édition 2002].