



HAL
open science

Vous trouvez cela drôle ? Ironie et jeux relationnels dans une nouvelle musique de fête en Roumanie

Victor A. Stoichiță

► **To cite this version:**

Victor A. Stoichiță. Vous trouvez cela drôle ? Ironie et jeux relationnels dans une nouvelle musique de fête en Roumanie. Cahiers d'ethnomusicologie, 2013, 26, pp.193-208. halshs-00925648

HAL Id: halshs-00925648

<https://shs.hal.science/halshs-00925648>

Submitted on 8 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vous trouvez cela drôle ?

Ironie et jeux relationnels dans une musique de fête en Roumanie

VICTOR A. STOICHIȚĂ

Cet article décrit comment un genre musical – la *manea* – incite ses amateurs à des jeux relationnels empreints d'ironie. Il entend ainsi participer à la description de cette musique, d'apparition relativement récente et dont l'ethnographie reste parcellaire¹. Son objectif est aussi de contribuer à la compréhension de l'ironie en tant que phénomène cognitif. Il propose d'étudier celle-ci aux limites entre musique et langage parlé, et à partir d'interactions réelles. Le langage est impliqué dans les *manele* (pl. de *manea*) dans la mesure où ce sont pour l'essentiel des chansons. Mais c'est de leur mise en musique et des interactions de leurs protagonistes durant les fêtes que découlent les effets d'ironie dont il sera question.

L'ironie est un phénomène intéressant car difficile à saisir par un raisonnement logique. Elle semble enfreindre le principe de non-contradiction lorsqu'elle affirme une chose et son contraire (« c'est une belle journée » pour « il fait vraiment moche »). Depuis l'époque romantique, elle incarne ainsi la résistance aux philosophies rationalistes (Colebrook 2004 : 46-70). Ses usages politiques sont multiples. Fondée sur le sous-entendu, elle souligne les complicités et marque les ruptures, dans des logiques aussi bien d'insubordination que de domination élitiste (Fernandez & Huber 2001 ; Hutcheon 1994).

Ses effets dans les interactions quotidiennes sont également variés. D'une part, elle peut porter la critique aussi bien que le compliment. Imaginer les échanges suivants après un match de basket par exemple :

¹ Le lecteur intéressé pourra consulter les articles suivants : Voiculescu (2005), Beissinger (2007), Giurchescu & Rădulescu (2011), Amy de la Bretèque & Stoichiță (2012), Stoichiță (2013sp). Un livre collectif est également en cours de préparation (Beissinger et al. 2014ap).

- a) «Tu es vraiment un pro!», à un joueur qui se vantait de l'être mais n'a pas marqué un seul panier;
- b) «Tu es vraiment un débutant!», à un joueur qui se dévaluait auprès de ses coéquipiers mais finit par leur assurer la victoire.

D'autre part, les effets pragmatiques de l'ironie sont ambigus. Par exemple, l'énoncé (a) ci-dessus est-il plus critique ou moins que l'énoncé littéral de son sous-entendu («tu n'es vraiment pas un pro» ou «tu ne joues vraiment pas très bien»)? Des expériences ont été menées pour tenter de le déterminer, mais leurs résultats se sont avérés contradictoires: tantôt les sujets trouvent que l'ironie atténue la critique ou le compliment sous-entendu (Dews et al. 1995), tantôt ils trouvent qu'elle les renforce (Colston 2000)².

D'ailleurs comment un énoncé devient-il ironique? À y regarder de plus près, des formules simples comme «dire le contraire de ce qu'on pense» n'en décrivent pas vraiment les rouages. Car, d'une part, des énoncés qui n'ont pas de contraire peuvent fort bien être ironiques. C'est le cas de certaines propositions, questions ou requêtes (Kumon-Nakamura et al. 1995):

«Vous reprendrez bien un peu de tarte?», à un convive qui vient de s'illustrer par sa glotonnerie;

«Je vous prie d'avoir l'amabilité de cesser de m'écraser le pied», à un passager inattentif dans le métro.

D'autre part, un énoncé peut être ironique tout en étant parfaitement conforme à la vérité (*ibid.*):

«Vous êtes vraiment très cultivé!», adressé à un je-sais-tout qui étale ses connaissances de manière énervante.

Enfin, aux côtés de l'ironie verbale existe une ironie «de situation». Le feu qui ravage la caserne des pompiers, le cordonnier mal chaussé et la présidente de la SPA arborant un manteau de fourrure peuvent être perçus comme autant de situations ironiques (Shelley 2001; Utsumi 2000; Lucariello 1994). Il n'est pas certain toutefois que cette ironie soit repérée selon les mêmes mécanismes cognitifs que celle du langage.

L'ironie verbale est un phénomène entièrement pragmatique, en ce sens qu'elle n'est pas marquée par des mots ou des tournures syntaxiques particuliers (Attardo 2001). À l'oral, elle s'accompagne souvent de changements prosodiques

² Ces articles et plusieurs autres mentionnés dans les paragraphes qui suivent ont été republiés dans Gibbs & Colston (2007). Cet ouvrage offre un panorama intéressant des débats entourant l'ironie en sciences cognitives.

affectant notamment l'intonation (Anolli et al. 2002). Toutefois ceux-ci ne permettent pas à eux seuls de la reconnaître (Bryant & Fox Tree 2005). L'ironie est donc, par essence, une inférence incertaine, dont la responsabilité repose, en fin de compte, sur l'auditeur (Hutcheon 1994 : 41 ; Wilson & Sperber 1992).

Les mécanismes de reconnaissance de l'ironie verbale ont fait l'objet de nombreuses modélisations, qui ressortissent pour l'essentiel à deux grands ensembles. Certaines poursuivent une idée formulée par Grice (1975), selon laquelle l'ironie violerait des conventions implicites de coopération entre les interlocuteurs. De telles conventions – par exemple « ne pas dire ce que l'on pense être faux » – régiraient la communication dans sa forme la plus simple et la plus littérale. Or il arrive qu'un énonciateur les enfreigne délibérément. C'est le cas, par exemple, chaque fois qu'il dit des paroles qu'il ne pense pas être vraies dans leur sens littéral. Si son interlocutrice s'aperçoit du décalage, elle sera amenée à reconstruire son intention de manière spécifique : l'énonciateur ment-il ? emploie-t-il une métaphore ? glisse-t-il un sous-entendu ?... L'ironie serait l'une de ces interprétations possibles d'une violation délibérée d'un principe de communication. Plusieurs modèles ont poursuivi sur cette voie, en reformulant parfois de manière drastique la proposition de Grice, mais en gardant l'idée de l'ironie comme acte transgressif (Clark & Gerrig 1984 ; Colston 2000 ; Attardo 2001 ; Kumon-Nakamura et al. 1995).

Les théories de cette sorte sont étayées par des arguments solides pour ce qui est du langage verbal (auquel leurs concepteurs les destinent d'ailleurs exclusivement). Leur application à la musique soulève cependant une difficulté importante : il faudrait au préalable décrire ce que serait la communication directe ou normale dans ce domaine. Or rien n'y ressemble à un sens « littéral », par rapport auquel seraient évalués des sens « figurés », « implicites » ou « sous-entendus ». Dans le chant, où le langage verbal est pourtant employé, la plupart des maximes conversationnelles sont enfreintes de toute façon (par exemple, la répétition à l'identique de mots ou de phrases est un procédé courant dans les chansons, mais transgressif dans la communication verbale). Il n'est pas impossible d'imaginer malgré tout une analyse de l'ironie musicale en tant que violation de règles stylistiques propres à un genre. Mais il faudrait alors préciser lesquelles, dans quelles conditions la transgression apparaît comme une ironie (et non comme une erreur par exemple), et en quoi le concept d'ironie serait encore adéquat, alors même que les principes transgressés sont entièrement différents de ceux du langage.

L'autre type de théorie émane des propositions de Sperber et Wilson (1981). Leur thèse, qu'ils opposent à celle de Grice (1975), est que l'ironie ne dit pas quelque chose au sujet du monde, mais au sujet d'un énoncé. Imaginons par exemple deux promeneuses surprises par une averse ; l'une se retourne vers l'autre et dit : « quel temps magnifique ! ». Pour y percevoir de l'ironie, l'auditrice devra, selon Sperber et Wilson, renoncer à traiter la phrase comme une affirmation sur les conditions météorologiques présentes (faute de quoi, elle devrait en

conclure que son interlocutrice se trompe ou qu'elle ment). Elle devra y voir la « mention » ou l'« écho » d'une autre phrase, énoncée par quelqu'un d'autre ou par l'interlocutrice à un autre moment. Cet autre énoncé pourrait être réel. Quelqu'un avait peut-être dit « partons nous promener, le temps est magnifique ». Il pourrait aussi être fictif : un personnage farfelu ou britannique pourrait juger que cette pluie constitue en effet un temps magnifique. Dans tous les cas, la condition de l'ironie est que l'auditrice considère l'énoncé comme une mention ou une imitation, non comme une proposition réelle sur le monde. Cet effet est donc proche de la parodie. Comme l'ironie, celle-ci imite un objet en le mettant dans une lumière où il paraît « ridiculement inapproprié » (*Judiciously inappropriate*, Sperber & Wilson 1981). Mais l'imitation parodique prendrait pour objet la forme, tandis que l'ironie porterait sur le contenu (Wilson & Sperber 1992).

Tout comme la proposition précédente, celle-ci a fait l'objet de nombreuses discussions, critiques et reformulations ultérieures (Clark & Gerrig 1984 ; Gibbs 1986 ; Wilson & Sperber 1992 ; Giora & Ofer 1999 ; Curcú 2000 ; Attardo 2001 ; Livnat 2003). Elle aussi fut proposée initialement pour rendre compte de l'ironie verbale. Il est peut-être plus facile de voir comment elle pourrait être étendue à la musique. Non moins que le langage, cette dernière est à même de porter des imitations et allusions en tous genres. Un auditeur qui considérerait que certaines de ces mentions sont délibérément incongrues dans leur nouveau contexte pourrait ressentir un effet de décalage humoristique similaire à celui que produit l'ironie verbale. Mais pour confirmer ce parallèle, il faudrait spécifier au préalable la différence entre « utiliser » une idée musicale (pour ses effets propres), et l'« imiter » ou la « mentionner » (comme l'objet elle-même d'une opération musicale plus vaste). Ce problème en tant que tel dépasse le cadre du présent article.

On notera simplement que si l'ironie résulte de l'interprétation d'une action comme un écho moqueur d'une autre situation (Wilson & Sperber 1992), il est relativement aisé d'expliquer comment des paroles peuvent sembler ironiques *seulement* lorsqu'elles sont chantées (et cesser de l'être lorsqu'elles sont dites). Le chant conjugue en effet deux types d'organisation sonore : les paroles elles-mêmes (construites sur la double articulation du langage), et la musique (mélodie,

harmonie, rythme, timbres). Dès lors, celle-ci peut être à celles-là ce que la pluie est à la remarque de la promeneuse : un cadre dans lequel l'énoncé ne renvoie plus au monde, mais à l'incongruité de son énonciation. C'est ainsi que la Marseillaise chantée-parlée par Serge Gainsbourg en version reggae peut suggérer l'ironie.

Il en va de même lorsque Roch Havet chante en boucle et avec swing les paroles énervées d'un Jacques Chirac.



Entretien de Gérard Holtz avec Serge Gainsbourg au sujet de sa version de la Marseillaise. Journal de 20h, 1979. Source : INA



Colère de Jacques Chirac durant sa visite en Israël, Journal télévisé 22/10/1996. Source : INA + Roch Havet en concert au Limonaire, 13/06/2010. Source : Youtube.

Nous verrons que certaines paroles de *manele* peuvent aussi être interprétées comme des mentions ironiques, bien qu'elles ne reflètent jamais des énoncés identifiables comme c'est le cas dans les deux exemples qui précèdent.

La partie suivante décrit les caractéristiques générales de la *manea*, et résume sa position dans la société roumaine.

La *manea*

La description qui suit s'appuie sur des observations menées depuis 2001 en milieu rural et urbain, et surtout en 2009-2010 à Bucarest³. Elle corrobore en partie les observations de Giurchescu & Rădulescu (2011). Leur description du phénomène est plus large que celle proposée ici, et le lecteur est invité à s'y rapporter notamment pour une caractérisation plus précise des structures musicales et des mouvements dansés. Mon analyse diffère cependant de certaines interprétations avancées par les auteurs, notamment au sujet du «symbolisme» des *manele* et de leurs «significations sociales». Giurchescu et Rădulescu ne semblent pas avoir pris en compte la possibilité d'une appréciation ludique ou décalée des chansons et des interactions qui les entourent. Mes propres observations indiquent cependant que la distanciation ironique joue un rôle clef dans le plaisir des auditeurs.

Caractéristiques générales

En Roumanie, le terme *manea* désigne un genre musical et une danse, constitués autour d'un rythme qui se décline en deux variantes principales :

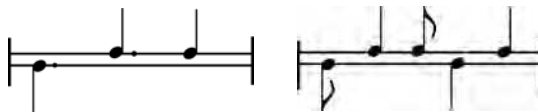


Fig. 1 et 2. Formules rythmiques de base de la *manea*.

La plupart des *manele* sont des chansons, et la vocalité est un élément central d'appréciation pour leurs amateurs. On peut néanmoins aussi jouer des *manele* de façon purement instrumentale, ce qui arrive régulièrement dans les mariages et les fêtes patronales pendant que les chanteurs se reposent.

³ Mes recherches ont été financées par une bourse de l'université Paris X Nanterre entre 2001 et 2003. Le séjour de 2009-2010 a été rendu possible grâce à une allocation post-doctorale du New Europe College de Bucarest.

Le plus souvent, les *manele* sont jouées et chantées par des *lăutari*: des musiciens professionnels généralement tsiganes qui animent la plupart des banquets populaires. Le mot *lăutar* implique une certaine polyvalence. Lorsqu'ils se spécialisent dans l'exécution de *manele*, on les désigne parfois comme des *maneliști*.

Les principaux thèmes abordés dans les chansons sont:

- a) l'amour hommes-femmes (heureux ou contrarié),
- b) l'amour pour les enfants (toujours grandiose),
- c) la richesse, le pouvoir, le charme sexuel, la force physique (toujours valorisés),
- d) la trahison, l'exil, le sacrifice de soi (formes de l'héroïsme).

Ce qui sera dit plus loin au sujet de l'ironie concerne en premier lieu les chansons sur les thèmes c). Celles sur les thèmes a) et d) peuvent aussi susciter des interprétations au second degré, mais souvent moins par leurs paroles que par leur articulation au contexte de performance. L'amour pour les enfants b) est le seul thème que je n'ai jamais vu pris qu'au sérieux.

L'ensemble standard pour jouer des *manele* est amplifié. Il comporte typiquement les instruments suivants: un synthétiseur qui assure le rythme (avec sa boîte à rythmes) et l'harmonie; un ou plusieurs instruments mélodiques (saxophone, clarinette, violon ou accordéon); une percussion d'appoint, qui complète la boîte à rythmes par une touche plus «vivante»; et une voix soliste, avec parfois une seconde voix en accompagnement.

Le tout est puissamment amplifié et travaillé à l'aide d'effets électroniques variés, parmi lesquels figure toujours un écho et/ou une réverbération (Stoichiță 2013sp). Les instrumentistes sont toujours des hommes. La plupart des chanteurs aussi, mais quelques femmes s'illustrent en tant que solistes. On entend des *manele* dans les mariages, les baptêmes et les fêtes patronales. On les entend aussi sur les autoradios, en particulier ceux des taxis et autocars où elles concurrencent les enregistrements folkloriques et l'*etno-pop* (mélange entre musique disco et folklorique). On les entend, enfin, à la télévision et dans les boîtes de nuit.

Dans sa forme actuelle, la *manea* date du début des années 1990. Elle est associée à une idée d'exotisme oriental et – plus de vingt ans après sa popularisation – de nouveauté (Giurchescu & Rădulescu 2011). Les chansons se renouvellent très vite, et le genre baigne dans une ambiance de perpétuelle surprise.

Pas de quoi rire ?

En Roumanie, la *manea* n'est guère considérée comme un genre humoristique. Les commentaires qu'elle suscite dans la presse et sur les blogs internet concernent en premier lieu ses liens avec des valeurs (im)morales et un mode de

vie mafieux. Voici par exemple ce qu'en écrit un jeune universitaire, dans l'une des innombrables critiques du genre :

La vie des manélistes et de leurs fans est centrée sur les milliers d'euros, le kitsch, la sexualité explicite, la ruse (*șmecherie*), le jeu permanent avec les limites de la loi [...] L'étalage ostentatoire des richesses est devenu un système de valeurs à part entière, le mépris des normes morales paraît être une seconde nature, et se fier de la loi est le sommet du succès public.

Les *manele* constituent l'arrière-plan sonore de la non-culture, des fêtes nocturnes en plein milieu de la rue, de la violence de clan et de la construction des valeurs d'un monde parallèle : le monde des affaires louches, des malfrats de quartier, du refus des règles d'une société déjà boiteuse (Tasente 2010, ma traduction).

Rien de très drôle donc, à première vue.

Ces critiques sont bien connues en Roumanie. Il est rare toutefois que les amateurs de *manele* tentent de les réfuter. C'est une musique de fête, m'expliquèrent plusieurs musiciens : les convives veulent se distraire, sentir leur force, pleurer peut-être un bon coup... Ils n'ont rien à prouver à ceux qui n'entrent pas dans le jeu. Si leurs détracteurs critiquent les chansons « au premier degré », rien n'indique donc que les amateurs se situent au même niveau.

Dans leur construction sonore comme textuelle, les *manele* ont partie liée avec l'exubérance. Les bouleversements qui ont suivi la chute du régime communiste ont effectivement permis l'ascension sociale de « nouveaux riches » particulièrement voyants (qu'on appelle couramment des « rusés » – *șmecheri*). Mais la Roumanie reste un pays plutôt pauvre, et le succès populaire de la *manea* indique qu'elle est goûtée bien au delà des privilégiés de la transition économique.

Du point de vue textuel et musical, les *manele* se meuvent dans la sphère de la « ruse » (*șmecherie*) et de l'« ironie » (*la mișto*). D'une part, ces thèmes reviennent fréquemment dans les paroles des chansons. Un exemple parmi d'autres :

Le master en șmecherie	<i>Masteratu-n șmecherie</i>
N'est pas donné à tout le monde	<i>Nu îl are orișicine</i>
Un vrai șmecher	<i>Un șmecher adevărat</i>
À sa licence dès la naissance	<i>Se naște licențiat</i>

D'autre part, dans les discussions des *lăutari*, le vocabulaire de la ruse, du vol et de la malice (*ciorănie*) est couramment employé pour analyser des opérations musicales relevant d'une certaine forme de créativité. Liée aussi bien à la virtuosité qu'au camouflage des incompétences, cette faculté d'imaginer des variantes

efficaces est réputée nécessaire à l'exercice professionnel de la musique, en général (Stoichiță 2008). Aux dires des *lăutari*, la *manea* ne requiert pas plus de « ruse » que les autres genres pour être bien jouée. Mais c'est le seul où la manière dont les musiciens apprécient et commentent la créativité trouve un écho explicite du côté des auditeurs.

En effet, ruse et « ironie » (*la mișto*)⁴ figurent en bonne place non seulement dans les paroles des chansons, mais aussi dans les commentaires des amateurs de *manele*. Dans les entretiens que j'ai menés, ce vocabulaire apparaissait en particulier lorsque mes interlocuteurs se sentaient éloignés socialement des opinions et styles de vie dépeints par les chansons. Voici par exemple un extrait d'une discussion avec Ileana et Magdalena, jeunes étudiantes en informatique à Bucarest.

Moi, j'aime bien celles à l'esbroufe (*la mișto*), comme ça, avec des vers... pas sentimentaux [rit]. Par exemple, il y a une mélodie, qui s'appelle, bon, elle s'appelle « Viens te promener, minette ». Elle est chantée par Florin Poisson ou je ne sais plus qui... Elle est très drôle. Si tu l'écoutes, tu meurs de rire.

Et j'aime bien aussi « Je suis colossal », de Sorinel le Gamin, je ne sais pas si tu la connais. [...] Elle est marrante aussi, elle a des paroles marrantes.



Cine-i mare barosan, par Sorinel Puștiu.
Enregistrement audio commercial.
Traduction et sous-titrage par l'auteur.

« Je suis colossal » représente l'exultation d'un personnage masculin, « rusé » (*șmecher*), disposant d'argent et de femmes, et puissant « comme un empereur » (*ca un împărat*). Dans « Viens te promener, minette », un autre personnage masculin propose à une jeune femme de l'argent « et ce qu'elle veut » afin d'obtenir ses



Hai găgăico la plimbare, par Florin Pește.
Vidéo clip commercial. Traduction
et sous-titrage par l'auteur.

faveurs sexuelles. La jeune femme chante dans un interlude : « je n'ai pas vraiment confiance en toi, car je ne te connais pas bien, mais je ferais bien l'amour avec toi, et après on verra ».

Mes interlocutrices évoquèrent ces chansons alors que je venais de leur demander quelles *manele* elles appréciaient. Ni le boss « colossal » ni la « minette » lubrique ne les représentent vraiment. C'est *la mișto* – à l'esbroufe, avec ironie, au second degré – que ces paroles font sens pour elles. Le vidéo clip de « Viens te promener, minette » semble lui aussi inviter à une interprétation décalée : aux images du chanteur conduisant une voiture élégante dans un quartier huppé, il juxtapose

4 Le mot *ironie* existe en Roumain, mais il relève d'un registre relativement soutenu et est rarement employé en connexion avec la *manea*. Mes interlocuteurs lui préféraient de loin l'expression *la mișto*. Celle-ci est construite sur le mot *mișto*, d'origine tsigane, qui signifie en roumain « beau » ou « bien ». L'expression *la mișto* signifie « se moquer (de quelqu'un), ironiser à son sujet » (<<http://dexonline.ro>>, 15/05/2013, ma traduction).

celles de deux individus pestant contre un âne attelé à un vieux tacot dans la ruelle boueuse d'un village. Le contraste parodique renvoie à des réalités bien présentes dans un pays où près de la moitié de la population vit en milieu rural⁵.

La section suivante analyse de manière plus précise les traits des *manele* et de leurs performances festives susceptibles d'engager les auditeurs dans une interprétation ludique et décalée.

L'auditeur interprète

Paroles et situations

Les paroles des *manele* emploient un langage assez simple. Leur style est en fait aussi trivial que leur musique est sophistiquée. Celle-ci abonde en effets spéciaux (notamment l'écho), en timbres surréalistes et en virtuosité solistique. Son rythme syncopé et fleuri joue à déjouer la pulsation. Les paroles, elles, décrivent en mots banals et crus des pensées et des désirs simples et triviaux.

Mais si chaque vers a un sens littéral aisément compréhensible, la succession des vers aboutit plus souvent à des paradoxes qu'à un ensemble cohérent. Dans l'exemple suivant, la dernière ligne brise ainsi tout le contenu érotique construit auparavant.

Viens dans la Mercedes, viens dans l'avion	<i>Hai în Mercedes, hai în avion</i>
Et dans ton soutien-gorge, je glisserai un million	<i>Și la sutien să-ți bag un million</i>
Viens dans la Mercedes, je veux te faire l'amour	<i>Hai în Mercedes, vreau să te iubesc</i>
Juste dix minutes, et après je me calme	<i>Doar zece minute și mă potolesc</i>

L'incohérence ponctuelle des chansons apparaît encore plus clairement dans les performances sur le vif, qui restent d'ailleurs le point focal de l'activité des musiciens (Voiculescu 2005; Stoichiță 2010)⁶. Il n'est pas rare en effet que l'ensemble de la chanson se trouve en porte-à-faux flagrant avec le contexte où elle est jouée. Il peut s'agir d'une contradiction pure et simple. Ainsi les paroles suivantes étaient fréquemment chantées en 2010 dans les mariages organisés par des tsiganes :

Ceci est un mariage impérial	<i>Asta-i nuntă-mpărătească</i>
Ce n'est pas un mariage de tsiganes.	<i>Nu e nuntă țigănească</i>

⁵ Selon la banque mondiale, en 2011, 47 % des roumains vivaient en milieu rural. Le revenu national brut (RNB) était de 8140 \$ par habitant, soit le quart de la moyenne française (42420 \$). En 2006, 13,6% des Roumains vivaient en dessous du seuil de pauvreté. Source: <www.

donnees.banquemondiale.org> (consulté le 04/2013).

⁶ S'ils enregistrent des disques et cassettes, le modèle économique des *lăutari* reste centré sur l'animation d'événements festifs (Voiculescu 2005; Stoichiță 2010).

Je n'ai jamais entendu ces paroles dans un mariage organisé par des Roumains. Tout leur charme tenait à la contradiction entre les paroles et la situation, clin d'œil plutôt ironique aux stéréotypes racistes répandus dans le pays.

Même en l'absence de contradictions factuelles, les *manele* se trouvent souvent en décalage avec les émotions et les attitudes appropriées, en principe, à la situation. Les chansons peuvent ainsi mettre en scène des personnages dont la vantardise, l'arrogance, la vulgarité ou la lubricité dépasse de loin ce qui serait admissible par les convives d'un mariage. De même, alors que les chansons sont pleines de déclarations d'amour, rares sont les convives qui oseraient parler publiquement de leur vie sentimentale. Les caractères incarnés dans les *manele* ne correspondent donc pas à ceux des auditeurs, du moins pas à ce que ces derniers sont capables d'assumer hors de la musique.

Les «dédicaces» (*dedicații*)

De façon générale, les musiciens jouent en «fabricants d'émotion» dans un paradigme de musique sur commande (Stoichiță 2008). Nul n'irait croire que la première personne du singulier représente vraiment la pensée du chanteur. Dans sa bouche, elle appartient à chacun et à personne. Les «dédicaces» (*dedicații*) sont des interactions par lesquelles un ou plusieurs individus se retrouvent associés de manière plus serrée à ses énoncés.

Pour faire une dédicace, un auditeur s'avance vers le chanteur et lui glisse une annonce dans l'oreille en même temps qu'un billet dans la main.

La forme minimale d'une telle annonce est «De la part de X [l'annonceur], pour Y [le destinataire]», à quoi il est possible d'ajouter toutes sortes de précisions et clin d'œil. En 2010, le montant minimal «acceptable» pour le billet était de 10 lei (environ 2€); mais les dédicaces que j'ai pu observer commençaient plutôt autour de 50 lei, et arrivaient parfois à plus de 100 €. Ce paiement est appelé *bacșiș*, mot qui signifie pourboire ou pot de vin.

Le chanteur répercute au microphone l'annonce qui lui a été glissée à l'oreille. Il ajoute le montant du *bacșiș*, lorsque ce dernier est honorable et que les circonstances s'y prêtent. Les convives – même ceux qui dansent à l'autre bout de la pièce – entendent la plupart des instruments s'arrêter (seule la boîte à rythmes continue) et la voix du chanteur annoncer: «De la part de Mihai, pour Costică le meilleur des parrains, 500 lei, merci beaucoup!»

S'affubler de chansons est l'un des plaisirs caractéristiques de la *manea*. On peut donner des dédicaces sur tout ce que jouent les *lăutari*, mais c'est de loin durant les *manele* que la pratique est la plus répandue. Les convives sont ainsi impliqués activement dans l'*interprétation*, aussi bien musicale que sémantique



Dédicaces dans un mariage (2009).
Vidéo filmée, traduite et sous-titrée
par l'auteur.

des chansons. Sous le premier aspect, ils interagissent avec les musiciens pour déterminer le cours de la performance. Ils peuvent ainsi demander une autre chanson, un solo instrumental, ou (plus rarement) des paroles improvisées sur l'un des convives. Sous le second aspect, ils font sens des chansons, dont le « message », on l'a vu, ne manque pas d'équivoque, en les liant publiquement au contexte de la performance.

L'annonce est parfois clairement humoristique. Celle-ci suscita par exemple l'hilarité générale au club Million Dollars ce soir-là (les points de suspension représentent les pauses durant lesquelles l'annonceur glissait la suite du message à l'oreille du musicien) :

De la part de Cristi... pour Alina... son amour... son cœur... ses yeux... son foie... ses poumons... sa rate...

Mais le plus souvent, si un parfum d'humour flotte autour de ces associations, il n'est pas possible de le démontrer avec certitude. Dans tel mariage par exemple, le mari dédie à son parrain la chanson « J'ai un cerveau supersonique / Qui pense électronique » (*Am un creier supersonic / Ce gândește electronic*). Ce dernier continue bien sûr à danser sans en prendre ombrage (qui d'ailleurs irait imaginer que le jeune homme insulte publiquement son parrain le jour de son mariage ?). Mais il est évident aussi que les paroles ne peuvent être prises au premier degré. D'une part, le cerveau du parrain n'est « supersonique » et « électronique » que par métaphore. D'autre part, les deux épithètes sont placées dans un ordre qui contrarie l'effet laudatif et le rend légèrement ridicule. L'exagération cocasse portée par les deux métaphores participe de la bonne humeur, et si ironie il y a, c'est davantage de l'auto-dérision de la part du mari (dont le rôle en ces circonstances est d'encenser son bienfaiteur) qu'une pique adressée à son parrain.

Salam dans un mariage.
Vidéo Youtube traduite
et sous-titrée par l'auteur.



Les théories de l'esprit de mon beau-père

Les caractéristiques décrites ci-dessus rendent les *manele* propices aux effets d'ironie. Résumons : d'une part, leurs paroles encouragent ce type d'interprétation, lorsque l'auditeur y décèle des pensées frustes, exagérées, ou partiellement incohérentes ; d'autre part, l'accompagnement musical vise à la sophistication virtuose et aux effets de surprise, tranchant en cela avec le ton quotidien et souvent banal des paroles. Le vocabulaire de la « ruse » (*șmecherie*) et la notion d'« ironie » (*la mișto*), reviennent régulièrement dans les commentaires des amateurs comme dans les paroles de chansons. Enfin, l'articulation des *manele* aux contextes où

elles sont jouées est souvent paradoxale. Le système d'interaction qui permet aux convives de s'associer publiquement à la musique (les dédicaces), leur donne notamment l'occasion de farces et sous-entendus divers.

Pour autant, il serait erroné d'en conclure que les *manele* «sont» ironiques. Car tout comme l'ironie verbale, l'ironie musicale est un phénomène entièrement pragmatique. C'est une *possibilité* d'interprétation, plus ou moins évidente selon les chansons, et dont le choix incombe à l'auditeur. Elle n'exclut d'ailleurs pas les autres interprétations possibles (l'ironie ne respecte pas le principe de non-contradiction). Un convive peut tout à fait se vanter de ses richesses et ironiser en même temps sur sa pauvreté, louer son beau-père et s'en moquer à la fois, évoquer un moment triste et danser avec jouissance. Les *manele* donnent l'occasion d'interactions où il est impossible – même pour les participants – de démêler le «tranchant» éventuel de l'ironie, d'autres affects comme la joie de vivre, l'exultation victorieuse, la honte ou la nostalgie.

Michael Houseman a décrit le rituel comme un moment de «mise en forme et en actes de relations spéciales» (Houseman 2012 [2006]). Selon lui, l'une des caractéristiques des actions rituelles est qu'elles tendent à condenser des attitudes normalement antithétiques : respect et défiance, honte et fierté, secret et exhibition par exemple (*ibid.*). Ce sont des expériences paradoxales et «difficiles à conceptualiser autrement que dans les termes mêmes de leur accomplissement» (*ibid.*). Le rituel marque ainsi des changements relationnels au travers d'expériences à la fois fortes et ambivalentes du point de vue émotionnel (Berthomé & Houseman 2010). Ce que je voudrais suggérer ici est que, sans faire partie d'un rituel au sens propre, les *manele* ouvrent des espaces d'interaction dotés des mêmes propriétés, et où certains convives peuvent remodeler leurs relations de manière similaire.

La musique permet de vivre une fiction avec un degré de réalisme inégalé. Elle construit un espace, un temps, et des couleurs émotionnelles qui n'existeraient pas sans elle, comme le font aussi le roman, le théâtre ou le film. Mais ces derniers invitent leur lecteur/spectateur à s'abstraire de la situation présente. Lorsqu'il est «absorbé» par un film ou un ouvrage, son corps, la pièce où il se trouve, les autres personnes à proximité passent à l'arrière-plan de sa conscience. La musique de fête est différente à cet égard. Elle installe quelque chose autour des participants, sans rien enlever à leur expérience immédiate du monde présent. Dans une fête à la roumaine (et il en va de même ailleurs), les participants ne sont pas plongés dans le noir, dans l'abstraction de leurs sensations corporelles et de ce qui les entoure. Ils sont présents à eux-mêmes, dans une situation bien identifiée, avec l'intégralité de leur personne et de leur corps, convoqué dans la danse. Ils sont entourés de personnes identifiables, dans un espace bien éclairé, qu'ils peuvent toujours situer avec précision (la maison des parents, la salle des fêtes du village, etc.). Le sonore ne les «absorbe» pas : il les *plonge*, littéralement, dans une réalité d'ordre différent. En baignant l'espace et

en s'enroulant autour des participants, la musique donne à leurs actions une pertinence inédite (Stoichiță 2013 sp).

Dans le cadre d'un rituel, « les comportements, plutôt que de découler d'une négociation permanente, sont fortement contraints » (Houseman 2012 [2006]). Cette contrainte bouleverse le principe d'intelligibilité des actions, qui ne sont plus soumises à l'intentionnalité directe des participants (*ibid.*). Les fêtes où les *manele* sont jouées ne sont pas des rituels. Dans un mariage par exemple, le terme conviendrait aux cérémonies du matin, notamment à celle qui se déroule à l'église (*cf.* Stoichiță 2008 : 51-62). Elles suivent un script d'action bien précis : s'agenouiller ici, faire sa croix maintenant, dire cela... Dans la fête nocturne, en revanche, chacun se sent à nouveau libre de ses actions. Les convives regroupent d'ailleurs les séquences du matin sous l'appellation « coutume » (*obicei*), tandis que le soir a lieu une « fête » (*petrecere, chef*). Il n'en reste pas moins qu'une fête de mariage prolonge, par ses enjeux, le rituel du matin.

Dans un mariage, en effet, bien d'autres relations que celle des mariés doivent être reconfigurées (c'est le principe même de l'alliance). Aux côtés des mariés, leurs parents par exemple deviennent « beaux-parents », soit plusieurs relations que la langue roumaine distingue : celle qui lie chaque parent à l'époux de sexe opposé (il en est *socru/soacră*), et celle qui lie les parents d'un époux à ceux de l'autre (ils sont *cuscrii*). Les parrains rentrent aussi dans une relation durable, tant avec les jeunes mariés (dont ils sont *nași*) qu'avec les parents de ces derniers (dont ils deviennent *cumetrii*). Les frères et sœurs de chacun des époux se retrouvent beaux-frères/belles-soeurs (*cumnați/cumnate*). Enfin, le mariage représente un moment charnière pour d'autres relations encore, comme celles qui lient les époux à leurs compagnons de jeunesse, à leurs anciens amoureux, à leurs rivaux. Il y a donc un « avant » et un « après » pour bien d'autres relations que celle des mariés. Le rituel du matin est focalisé sur les futurs mariés, et son issue est entièrement prévisible : sauf catastrophe de dernière minute, ils seront unis, et leurs parents respectifs deviendront, de fait, des affins. Mais la manière dont ils vivront cette relation, est bien moins prévisible que dans le cas des mariés. S'en réjouissent-ils, n'ont-ils pas de regrets, qu'attendent-ils les uns des autres ?

La fête nocturne est une distraction, mais aussi l'occasion de mettre ces nouvelles relations publiquement « en forme et en actes ». Elle permet aux convives une plus grande souplesse d'interaction, et les paroles des chansons insistent sur le principe d'une liberté individuelle sans contraintes (« Je fais ce que je veux » – *fac ce vreau eu* – clamait une *manea* célèbre...). Mais elle garde du rituel la condensation d'affects aussi puissants qu'antithétiques. Ce sont ceux de certains convives, impliqués dans des relations nouvelles pour eux, mais aussi, et surtout, ceux de la musique qui les submerge. Dans ce contexte, la possibilité de l'ironie joue un rôle clef.

L'ironie implique une théorie complexe de l'esprit. Pour estimer qu'un énoncé est ironique, il faut que je pense que l'autre pense que je pense qu'il

ne pense pas ce qu'il dit (Grice 1975; Curcó 2000). Cette représentation déjà compliquée le devient plus encore lorsque la personne qui prononce les mots n'est pas celle qui en est responsable. C'est le cas avec les *lăutari*, qui chantent pour – et au nom – des autres. Écouter les *manele*, les vivre corporellement par la danse, voir les autres en faire de même, est alors une invitation ouverte aux jeux d'identité et de relation. Il suffit donc qu'un convive envisage la possibilité de l'ironie pour que sa perception de la situation change. Les projections d'intentions et d'attitudes que cette opération cognitive implique réalisent *de facto* les conditions propices à une certaine créativité relationnelle.

Références

- AMY DE LA BRETÈQUE Estelle et Victor A. STOICHIȚĂ
2012 «Musics of the new times. Romanian manele and Armenian rabiz as icons of post-communist changes», in Biliarsky, Cristea & Oroveanu dir.: *The Balkans and the Caucasus. Parallel processes on the opposite sides of the Black Sea*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing: 321-335.
- ANOLLI Luigi, Rita CICERI et Maria Giaeale INFANTINO
2002 «From "blame by praise" to "praise by blame": Analysis of vocal patterns in ironic communication», *International Journal of Psychology* 37: 266-276.
- ATTARDO Salvatore
2001 «Irony as Relevant Inappropriateness», *Journal of Pragmatics* 32: 793-826.
- BEISSINGER Margaret
2007 «Muzică orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania», in Buchanan, dir.: *Balkan Popular Culture and the Ottoman ecumene. Music, Image and Regional Political Discourse*. Lanham, Maryland - Toronto - Plymouth, UK: The Scarecrow Press: 95-141.
- BEISSINGER Margaret, Anca GIURCHESCU & Speranța RĂDULESCU, dir.
2014ap *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- BERTHOMÉ François et HOUSEMAN Michael
2010 «Ritual and Emotions: Moving Relations, Patterned Effusions», *Religion and Society: Advances in Research* 1(1): 57-75.
- BRYANT Gregory A. et Jean E. FOX TREE
2005 «Is there an ironic tone of voice?», *Language and speech* 48(3): 257-277.
- CLARK Herbert H. et Richard J. GERRIG
1984 «On the pretense theory of irony», *Journal of Experimental Psychology: General* (113): 121-126.
- COLEBROOK Claire
2004 *Irony*. New York and London: Routledge.
- COLSTON Herbert L.
2000 «On Necessary Conditions for Verbal Irony Comprehension», *Pragmatics and Cognition* 8: 277-324.
- CURCÓ Carmen
2000 «Irony: Negation, Echo, and Metarepresentation», *Lingua* 110: 257-280.

- DEWS Shelly, Joan KAPLAN & Ellen WINNER
 1995 «Why not say it directly? The social functions of irony», *Discourse Processes* 19: 347-367.
- FERNANDEZ James W. & Mary Taylor HUBER
 2001 «The Anthropology of Irony», in Fernandez & Huber dir.: *Irony in Action. Anthropology, Practice and the Moral Imagination*. Chicago and London: University of Chicago Press: 1-37.
- GIBBS Raymond W. Jr.
 1986 «On the Psycholinguistics of Sarcasm», *Journal of Experimental Psychology: General* 115: 3-15.
- GIBBS Raymond W. Jr. & Herbert L. COLSTON, dir.
 2007 *Irony in language and thought: a cognitive science reader*. New York and London: Taylor & Francis.
- GIORA Rachel & Fein OFER
 1999 «Irony: Context and Salience», *Metaphor and Symbol* 14: 241-257.
- GIURCHESCU Anca & Speranța RĂDULESCU
 2011 «Music, Dance, and Expressive Behaviour in a New Form of Expressive Culture: the Romanian Manea», *Yearbook for Traditional Music* 43: 1-36.
- GRICE Paul H.
 1975 «Logic and Conversation», in Cole & Morgan dir.: *Syntax and Semantics*. Academic Press.
- HOUSEMAN Michael
 2012 «Qu'est-ce qu'un rituel?», *Le rouge est le noir. Essai sur le rituel*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail-Toulouse: 181-196.
- HUTCHEON Linda
 1994 *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.
- KUMON-NAKAMURA Sachi, Sam GLUCKSBERG & Mary BROWN
 1995 «How About Another Piece of Pie: The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony», *Journal of Experimental Psychology: General* 124 (1): 3-21.
- LIVNAT Zohar
 2003 «On verbal irony and types of echoing», *UCL Working Papers in Linguistics* 15: 71-78.
- LUCARIELLO Joan
 1994 «Situational irony: A concept of events gone awry», *Journal of Experimental Psychology: General* 123: 129-145.
- OIȘTEANU Andrei
 2001 «Țara meșterului manele», *Revista* 22: 29.
- SHELLEY Cameron
 2001 «The bicoherence theory of situational irony», *Cognitive Science* 25: 775-818.
- SPERBER Dan & Deirdre WILSON
 1981 «Irony and the Use-Mention Distinction», in Cole dir.: *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press: 295-318.
- STOICHIȚĂ Victor A.
 2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie. Coll. Hommes et musiques.
 2010 «Les "voleurs intelligents" ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnels tsiganes de Roumanie», in Guillebaud, Mallet & Stoichiță dir.: *Gradhiva* (12): 80-97.
 2013sp «Enchanted places. Echo and reverberation at Romanian popular parties», *Etnográfica*.

TASEŢE Tănase

2010 «Manele și interlopi! | Q-Magazine», *Q magazine*. 1 octobre 2010. [Consulté le 14 novembre 2011]. Disponible à l'adresse : <http://www.qmagazine.ro/intern/intern-social/manele-i-interlopi/>.

UTSUMI Akira

2000 «Verbal irony as implicit display of ironic environment: Distinguishing ironic utterances from nonirony», *Journal of Pragmatics* 32: 1777-1806.

VOICULESCU Cerasela

2005 «Production and Consumption of Folk-Pop Music in Post-Socialist Romania : Discourse and Practice», *Ethnologia Balkanica* 9: 261-283.

WILSON Deirdre & Dan SPERBER

1992 «On Verbal Irony», *Lingua* 87: 54-76.

RÉSUMÉ. Cet article décrit comment un genre musical – la *manea* – incite ses amateurs à des jeux relationnels empreints d'ironie. Il entend ainsi contribuer à la description de ce style de musique, d'apparition relativement récente et dont l'ethnographie reste parcellaire. Son objectif est aussi de contribuer à la compréhension de l'ironie, en tant que phénomène cognitif. Il propose d'étudier celle-ci aux limites entre musique et langage parlé, et à partir d'interactions réelles. L'intérêt pragmatique de l'ironie musicale est abordé dans la conclusion. À partir des propositions de M. Houseman pour l'analyse des rituels, il est suggéré que la *manea* ouvre un espace similaire de configuration des relations durables entre les participants.

