

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Milieus, Cultures et Sociétés du passé et du présent

Doctorat

Ethnologie

Specialité Ethnomusicologie

Filippo BONINI BARALDI

L'ÉMOTION EN PARTAGE

**APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE D'UNE MUSIQUE TSIGANE
DE ROUMANIE**

Thèse dirigée par M. Bernard LORTAT-JACOB et M. Emmanuel BIGAND

Soutenue le 24 septembre 2010

Jury :
Mme Laurence Caillet
Mme Florence Dupont
M. Steven Feld
Mme Speranța Rădulescu



Photo G. Pancino

Résumé

Cette étude aborde le thème de l'émotion musicale d'une perspective anthropologique. Elle se base sur deux hypothèses centrales. La première est que la musique offre un moyen privilégié pour comprendre les émotions au sein d'une société donnée. La seconde suppose qu'une ethnographie focalisée sur les affects permet d'expliquer quelles significations les membres d'une communauté accordent à leurs pratiques musicales.

Les Tsiganes de Ceuaș, petit village de Transylvanie centrale, disent que « la bonne musique est celle qui fait pleurer ». Cette expression n'a rien d'anecdotique : lors des mariages, funérailles, baptêmes, fêtes familiales, les musiciens peuvent pleurer en jouant, tout comme leurs auditeurs en les écoutant.

L'analyse de ces circonstances de « pleurs musicaux » aboutit à deux résultats principaux. D'une part un modèle qui se base sur trois modes différents de production de l'émotion musicale : 1) la « fabrication » en service professionnel, où il s'agit de parvenir à toucher les clients ; 2) l'« expression » à l'occasion des fêtes spontanées entre Tsiganes, où les musiciens eux-mêmes pleurent en jouant ; 3) le « partage » lors des funérailles, où les « proches » (*neamuri*) du défunt engagent les « éloignés » (*străini*) sur le plan de l'affect.

D'autre part elle permet l'identification de trois invariants de l'émotion musicale, présents à chaque occasion où l'on pleure avec la musique : une esthétique sonore du « chagrin » (*jale*) ; des associations entre mélodies et personnes particulières ; et une qualité du sujet (la *milă*, « compassion, pitié »), que les Tsiganes perçoivent comme identitaire.

Les acquis du terrain sont interrogés à un niveau théorique, dans l'objectif de dégager quelques pistes de réflexion autour de la notion d'empathie – traduction la plus générale du mot *milă* – et de son utilité dans le domaine musical.

Mots clé : Tsiganes, Roumanie, Transylvanie, musique, émotion, empathie, pleurs.

Summary

Title:

Shared Emotions. An ethnomusicological study of a Romanian Gypsy village

This study explores musical emotion from an anthropological perspective. It rests upon two central hypotheses. First, music provides a particularly clear way of understanding how emotions function within a given society. Conversely, an ethnography focused on affects helps us uncover the meanings that community members ascribe to their music.

According to the Gypsies of the small central Transylvanian village of Ceuaá, "music is good when it makes you cry". This expression is not merely metaphorical: at weddings (Gypsy or otherwise), funerals, baptisms, and other family celebrations, musicians and listeners alike often cry during a performance.

Two conclusions may be drawn from an investigation of these musical tears. On the one hand, a tri-partite model emerges of how musical emotion is produced: professional *poeisis*, whose goal is to move the customers to tears; *expression* during spontaneous celebrations among Gypsies, in which the musicians themselves cry while playing; and the *sharing* that takes place during funerals, in which "those who are close" (*neamuri*) to the deceased person affectively draw in "those who are distant" (*străini*). On the other hand, three constants of musical emotion are made apparent: 1) the musical aesthetics of grief (*jale*); 2) associations between melodies and specific persons and 3) and a universal human quality (*milă*, 'compassion', 'pity') that Gypsies consider to be proper to their culture.

All of these findings are brought under a theoretical lens, with the end of clarifying the notion of empathy (which is perhaps the best all-around translation of *milă*) and how it functions in musical practice.

Keywords: Gypsies, Romania, Transylvania, music, emotion, empathy, tears.

Laboratoire de rattachement

Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM)

Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie Comparative (LESC) – CNRS UMR 7186

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

21 Allée de l'Université – 92023 Nanterre Cedex



À la mémoire de Deneş Iambor, compagnon d'écriture.

Remerciements

Beaucoup de personnes m'ont aidé tout au long de ce travail, au point que dans certaines phases de la rédaction j'ai pu penser que la partie des remerciements prendrait plus de place que le corps de la thèse. Je tâcherai d'être bref et je m'excuse d'avance avec ceux que j'oublie.

Je remercie avec toute ma gratitude :

Bernard Lortat-Jacob pour la confiance qu'il m'a accordé du début à la fin, pour l'expérience et la vision de la discipline qu'il m'a transmis. Emmanuel Bigand, pour les précieux conseils au sujet de l'interdisciplinarité. Speranța Rădulescu, qui m'a fourni une aide à 360 degrés en m'accueillant à Bucarest, en me donnant des conseils fondamentaux et en corrigeant les citations roumaines une par une. Un remerciement particulier aussi à Dana Rappoport, qui au début de la thèse a promis de m'aider et qui a tenu sa promesse, et à Giovanni Giuriati pour m'avoir mis sur la bonne piste.

Les membres du CREM et notamment Kati Basset, Anne-Florence Borneuf, Aurélie Helmlinger, Jean Lambert, Sandrine Loncke, Rosalia Martinez, Katell Morand, Nicolas Prévôt, Victor Stoichiță, avec lesquels j'ai pu profiter d'échanges fructueux. Des nombreuses idées présentées ici ont été élaborées dans le cadre des séminaires du RTP « Musique, Cognition et Sociétés » et du GREP « Ethnopoétique », en particulier grâce aux échanges avec Estelle Amy de la Bretèque, Hélène Delaporte, Florence Dupont, Maria Manca. Un remerciement aussi à Michael Houseman qui m'a donné des conseils essentiels au sujet des funérailles.

Pour leurs idées techniques si adaptées à mes problématiques, je tiens à remercier Felipe Jobet, Miriam et Igor pour l'audiovisuel, Clement Lebrun pour les transcriptions musicales sur ordinateur, Vincent Rioux pour le logiciel e-sonoclaste, Yannick du LEAD de Dijon pour la modélisation du geste dans SMART.

J'ai senti le besoin de partager cette aventure avec des personnes qui ne fréquentent pas le milieu universitaire, et qui par leur intelligence et leur sensibilité ont su me donner des impulsions décisives. Florent Manneveau, qui m'a aidé à transcrire la musique et stimulé à chercher l'endroit où elle fait sens, Maxime Oudry, Jérôme Soulas et Baco avec lesquels cette musique étrangère a pu prendre corps, les Kouzmienkos

pour l'accueil qu'ils ont su donner aux musiciens de Ceuaș lors des bals, Gianfranco Spitilli avec qui j'ai partagé des réflexions fondamentales sur la position étrange de l'ethnologue et le sens de la rencontre humaine, Sophie Lucarotti.

Les deux ans de rédaction ont été l'occasion de découvrir un peu plus la France, et surtout de nouer des liens avec les familles de mes amis, qui m'ont accueilli chez eux, parfois même pour de longues périodes : les Février à l'Adaouste, les Fleischl à la Gare de Penvelan, les Moulin à Carcans, les Oudry à La Malachère, les Soulas à Plougastel Daoulas, les Soulier à Gouzet. Je leur suis très reconnaissant et je les invite tous à Venise, ou à Ceuaș. Une grande pensée aussi à toutes les personnes qui m'ont accueilli lors de mes voyages en Hongrie et Roumanie : Florin et Beatrice Iordan à Bucarest, András et Gyöngvér Sinko à Tîrgu Mures, Radu et Ina à Cluj Napoca, Domonkos Hamar à Budapest.

Ce ne fut pas toujours évident d'écrire en français, et le manuscrit final n'aurait jamais vu le jour sans les relectures de Cécile Février, Elsa, Séline Gülgönen, Sophie et les amis qui se sont intéressés à ce travail et ont corrigé l'intégralité du texte : Laurence Fayet, Juliette Grimbert et Jean-Claude Prévôt. J'ai été aidé par Anna Petrika pour les traductions hongroises, par Marc Benamou et Kadryie Ramazanoglu pour celles en anglais, par Lise et Gavriș Borki pour les chansons en rromanes. La générosité de toutes ces personnes m'a beaucoup touché et je les remercie tous très chaleureusement. Elodie Soulier m'a aidé à trouver la justesse des mots jusqu'à la dernière ligne de la rédaction, avec une grande patience et une douceur indispensable.

Je remercie enfin tous les *ceuașeni* (les habitants de Ceuaș) pour l'incroyable accueil. Une pensée toute particulière va à Tocsila, Csángálo, Tincuța, Maria et Deneș, Arabella, Nicoletta et Momoc pour l'affection qu'ils m'ont donnée. Sans oublier bien évidemment mes parents, frères et sœur qui m'ont toujours offert un soutien sans failles.

Le contenu et les erreurs de ces pages demeurent de mon entière responsabilité.

Conventions linguistiques

Les Hongrois de Ceuaș sont bilingues (hongrois-roumain) et les Tsiganes sont trilingues (hongrois, roumain et une variante de la langue tsigane, le *rromanes*). J'utilise les abbreviations [h], [r] et [t] pour me référer à chacune de ces langues et quand rien n'est indiqué, c'est qu'il s'agit de mots roumains.

La plupart des conversations avec les *ceuașeni* (habitants de Ceuaș) ont été conduites en roumain, ou plutôt dans l'idiome local du roumain que j'ai appris sur place. Il s'agit d'un dialecte villageois, déformé par rapport au roumain littéraire, parfois approximatif et même difficile à comprendre. Les textes originaux des conversations sont reportés dans les notes en bas de page. Le lecteur familier avec le roumain écrit sera peut être dérouté par les déformations de la syntaxe et de la grammaire. Mais j'ai essayé volontairement, et dans la mesure du possible, d'être fidèle aux manières de dire locales afin de préserver les intentions des locuteurs. L'écrit ne peut pas remplacer la richesse sémantique du rythme et du ton de la voix qui demeurent les indices les plus clairs des intentions des locuteurs. Je me suis donc limité à noter les mots déformés avec des apostrophes (par exemple : *bătrînu'* au lieu de *bătrînul*, « le vieux ») et j'ai utilisé les points de suspension (« ... ») pour signaler les phrases coupées, les hésitations, les changements d'adresse ou de sujet de la conversation. Tous les dialogues ont été traduits en français dans le souci de trouver un bon compromis entre la fluidité du texte et la fidélité aux expressions locales.

Certains textes apparaissent en *rromanes* – la langue que les Tsiganes de Ceuaș parlent entre eux et que j'ai commencé à pratiquer vers la fin de mon séjour – notamment les chants et les lamentations funéraires. La variante locale du *rromanes* mélange des mots hongrois et roumains déformés, mais le système phonologique reste proche du roumain. Pour ne pas introduire trois systèmes de transcriptions différents, j'ai choisi de noter ces textes selon les conventions d'écriture du roumain (cf. aussi Stoichiță 2008), exception faite pour les lettres « ny » et « ly » qui se prononcent comme en hongrois. Cependant, j'ai conservé les déclinaisons et les conjugaisons du *rromanes* (par ex. pour le « non-Tsigane » on dit *Gajo/Gaji* au singulier m/f et *Gaje* au pluriel).

En Transylvanie centrale, les villages ont un nom roumain, un nom hongrois et parfois un nom allemand. Indépendamment des proportions ethniques de ses habitants, j'ai choisi, pour la même raison, de tous les noter en roumain.

En revanche, les Tsiganes de Ceuaș se donnent le plus souvent des prénoms hongrois, plutôt que roumains (par ex. « Férénc » [h] au lieu de « Francisc » [r], « François »). J'ai donc utilisé pour les noms de personnes les deux systèmes phonologiques hongrois et roumains, selon les cas.

Le même mélange linguistique concerne les genres musicaux. Parfois une même étiquette est utilisée dans les trois langues (par ex. *învîrtita*, la danse « à tourner » jouée pour les roumains) ; d'autres fois, trois termes avec la même signification sont employés (par ex. *asztali* [h], *de meseli* [r], ou *meseliecri* [t] veulent tous dire « de table », terme attribué aux airs lents à écouter). J'ai choisi de transcrire les noms des genres en suivant la terminologie des musiciens, qui se base en prévalence sur l'origine de leurs clients (ils appellent *csárdás* [h] un type d'airs de danse pour les Hongrois, *învîrtita* et *hărtaș* [r] les airs qu'ils jouent pour les Roumains, *meseliecri* [t] les airs lents qu'ils jouent pour les Tsiganes).

Enfin, j'ai utilisé le plus souvent le terme français « Tsiganes » plutôt que « Rom », « Rrom » ou « Rroma », bien que ces trois derniers soient plus fréquents dans le langage officiel (notamment dans le discours politique). À Ceuaș les Tsiganes se disent « Roma » lorsqu'ils parlent *rromanes* et « țigani » lorsqu'ils parlent roumain. Ils sont bien conscients du fait que le terme țigani soit parfois connoté négativement, mais ils le revendiquent néanmoins avec vigueur. Au village j'eus un jour une conversation autour de ces questions linguistiques, et une femme me dit (en roumain) : « *Noi sîntem țigăni !* » (« Nous sommes Tsiganes ») pour exprimer son désaccord avec les politiciens (eux-mêmes Tsiganes) qui leur conseillaient d'abandonner cette appellation. Comme l'observe, à raison, Stoichiță (2008), utiliser ce terme de manière neutre, voire positive, reste la meilleure manière pour le décharger de ses connotations négatives.

Graphie et phonèmes de la langue hongroise (Les voyelles et consonnes qui ne figurent pas dans ce tableau se prononcent comme en français)

Lettre	Exemple	API	Prononciation aprox.
a	<i>agy</i> « cerveau »	[ɒ]	ange, sans nasalisation
á	<i>ágy</i> « lit »	[a:]	art
e	<i>egy</i> « un(e) »	[ɛ]	est
é	<i>én</i> « moi »	[e:]	été
o	<i>oda</i> « vers là-bas »	[o]	dos
ó	<i>óda</i> « ode »	[o:]	dôme
ö	<i>örült</i> « il/elle se réjouissait »	[ø]	œuf
ő	<i>őrült</i> « fou, folle »	[ø:]	feu
u	<i>utas</i> « voyageur »	[u]	oubli
ú	<i>út</i> « route »	[u:]	rouge
ü	<i>ügy</i> « affaire »	[y]	utile
ű	<i>űr</i> « vide »	[y:]	pur
c	<i>cérna</i> « fil »	[ts]	tsé-tsé
cs	<i>csap</i> « robinet »	[tʃ]	tchèque
dz	<i>edző</i> « entraîneur »	[dz]	italien zona
dzs	<i>dzsungel</i> « jungle »	[dʒ]	anglais jungle
gy	<i>gyár</i> « usine »	[j]	dieu
h	<i>hal</i> « poisson »	[h]	anglais <i>home</i> ; allemand <i>Haar</i>
j	<i>jó</i> « bon(ne) »	[j]	yeux
k	<i>kár</i> « dommage »	[k]	kilo
ly	<i>lyuk</i> « trou »	[j]	yeux
ny	<i>nyom</i> « trace »	[ɲ]	gnon
s	<i>sor</i> « rang »	[ʃ]	chaise
sz	<i>szó</i> « mot »	[s]	sac
ty	<i>tyúk</i> « poule »	[c]	tiens
z	<i>zár</i> « serrure »	[z]	zut
zs	<i>zsák</i> « sac »	[ʒ]	jour

Graphie et phonèmes de la langue roumaine (Les voyelles et consonnes qui ne figurent pas dans ce tableau se prononcent comme en français)

Lettre	Exemple	API	Prononciation aprox.
ă	<i>ăsta</i> « celui-ci »	[ə]	à peu près a anglais dans about
â, î	<i>cântec</i> « chanson »	[i]	i central
ce, ci, cea	<i>cer</i> « ciel », <i>cinci</i> « cinq »	[tʃe, tʃi, tʃa]	tche dans tchèque, tchi, tcha
che, chi	<i>Chestiune</i> « question » <i>chinină</i> « quinine »	[ke, ki]	ké, ki
e	<i>elev</i> « élève »	[e, ε]	e mi-ouvert
ge, gi, gea	<i>ger</i> « gel » <i>ginere</i> « gendre »	[dʒe, dʒi, /dʒ/a]	djé, dji, dja
h	<i>hotel</i> « hotel »	[h]	fricative glottale sourde
o	<i>om</i> « homme »	[o]	o (mi-ouvert)
r	<i>rar</i> « rare »	[r]	r roulé
s	<i>sac</i> « sac »	[s]	ss
ș	<i>șină</i> « rail »	[ʃ]	ch
ț	<i>țel</i> « but »	[ts]	ts
u	<i>plouă</i> « il pleut »	[u]	ou

Table des matières

<i>Résumé</i>	5
<i>Summary</i>	7
<i>Remerciements</i>	13
<i>Conventions linguistiques</i>	15
<i>Table des matières</i>	19
<i>Introduction</i>	23
De « L'émotion dans une seule note » à « Toute la joie et la peine du monde dans une seule mélodie »	23
Venise.....	23
Paris.....	25
Ceuaș, Csávás, Szászcsávás.....	27
Le contexte ethnographique.....	29
Musique et émotion : une conjonction nécessaire ?.....	39
« La bonne musique est celle qui fait pleurer » : grille méthodologique.....	44

PREMIERE PARTIE - ÉMOTION MUSICALE : MOMENTS ET CIRCONSTANCES.51

I. JOUER AUX NOCES, PUIS ENTRE SOI.....	53
<i>CHAPITRE PREMIER – L'éthique du musicien professionnel</i>	55
Au service des clients.....	57
« Se tenir à sa place ».....	57
Fabricants d'émotion ?.....	60
<i>CHAPITRE II – Fêtes de village</i>	65
Banquet hongrois à Ceuaș.....	65
Noces tsiganes à Laslău Mic.....	72
Divergences et convergences.....	78
<i>CHAPITRE III – Penser la musique, générer l'émotion</i>	85
Une musique efficace.....	85
Pour chaque « nation ».....	86
Pour chaque « région ».....	89
Pour chaque personne.....	91
Une conception du répertoire à géométrie variable.....	94
L'émotion à la fin des fêtes.....	98
Faire résonner l'âme des clients.....	98
L'expression du musicien.....	100
<i>CHAPITRE IV – Après le service, la fête en țigănie</i>	107
De retour des noces.....	107
L'arrivée en țigănie.....	110
Entre répétition et fête, les pleurs des musiciens.....	112
Post-performance, ou repli sur soi-même.....	114

CHAPITRE V – Autres circonstances d’émotion musicale en țigănie.....	117
Petites célébrations officielles	117
Un baptême entre amis	117
Musique spontanée à la maison	121
Chez Csángálo, musicien professionnel	123
Chez Béla, musicien amateur	125
Chez Ikola, chanteuse semi-professionnelle	128
Pleurer avec la musique, en țigănie	129
CHAPITRE VI – Un déchirement affectif vécu en musique	133
L’état de <i>supărare</i>	133
Dans la tête et dans le cœur.....	133
Des relations « affectées ».....	135
Qu’expriment les pleurs de <i>supărare</i> ?	136
Nostalgie ?.....	136
Culte des défunts ?	139
« Brothers in Song » ?.....	140
Un déchirement affectif vécu en musique et parmi ses « frères »	142
Jouer aux noces, puis entre soi : fin de cycle	143
II. JOUER POUR LES MORTS ET PAS SEULEMENT POUR EUX.....	145
CHAPITRE VII – Les funérailles et la politique de l’émotion	147
Une nouvelle configuration du monde	147
Les morts et les vivants	148
Cérémonies	148
Grands hommes et petits hommes	152
Les musiciens	154
Les « proches » et les « éloignés »	158
Pleurer « à pleine bouche » et pleurer « intimement ».....	159
Un clivage au contour flou	164
La politique de l’émotion	165
Dimensions émotionnelles en temps rituel.....	168
Morts et vivants : pitié / peur	168
Proches et éloignés : pitié / honte.....	170
L’espace des actions rituelles	172
CHAPITRE VIII – Le son des veillées funéraires.....	175
Un univers sonore multiforme	175
Analyse des actions sonores	177
Pleurer « à pleine bouche » : étude de cas	177
Transcriptions	180
Analyse du texte	190
Analyse acoustique de la voix pleurée.....	202
Analyse musicologique	210
La musique instrumentale	214
Une séquence « lent-rapide »	214
La mélodie du défunt, les mélodies de tous les défunts.....	219
L’émotion musicale en relation.....	222
Conclusion.....	225

DEUXIEME PARTIE - POURQUOI PLEURER AVEC LA MUSIQUE ?.....227

<i>Chapitre IX – Un modèle local pour l’émotion musicale</i>	229
Essai de synthèse.....	229
Un modèle concentrique de l’émotion musicale	232
Défauts et mérites du modèle	237
Système esthétique, airs personnels, manière d’être.....	242
<i>Chapitre X – Jouer la jale</i>	245
Textes et musique de jale	245
Airs instrumentaux de jale : étude de cas.....	247
Irrégularités dans le rythme aksak.....	251
Méthode	253
Résultats	259
Discussion	260
Swing entre la mélodie et l’accompagnement	262
Méthode	265
Résultats	267
Discussion	270
Douceur par le phrasé et l’ornementation	272
Méthode	274
Résultats	276
Discussion	282
Conclusion	284
<i>Chapitre XI – Des mélodies personnelles</i>	287
« Ça, c’est mon chant » !.....	287
Le propriétaire d’un chant est celui qui l’a « dans son cœur »	289
Précisions méthodologiques	289
Ce que les Tsiganes disent de leur propre chant.....	290
Ce que les Tsiganes disent des chants des autres	291
Des identités musicales aux contours flous	293
<i>Chapitre XII – Être milos</i>	301
La <i>milă</i> : manières d’être, manières de faire	302
« Les Tsiganes sont plus <i>miłoși</i> » : une minorité émotionnelle ?.....	307
Quel rapport entre <i>milă</i> et émotion musicale ?.....	310

TROISIEME PARTIE - UNE ANTHROPOLOGIE DE L’EMPATHIE MUSICALE ? .313

<i>Chapitre XIII – Qu’est-ce que l’empathie musicale ?</i>	315
Empathie et musique : outils conceptuels.....	316
L’empathie vue par les ethnomusicologues	316
L’empathie intersubjective	321
L’empathie esthétique	325
L’empathie gestuelle et la cognition musicale « incarnée ».....	331
Discussion : utilité des théories de l’empathie.....	334
<i>Chapitre XIV – À la recherche d’une approche anthropologique de l’empathie musicale</i>	345
Alfred Gell et la musique	346
Objets d’art et <i>agency</i>	346
Le modèle appliqué.....	351

Empathie musicale : perspectives anthropologiques	355
Empathie et agentivité	355
Le problème du référent de l'empathie musicale.....	357
Empathie avec l' « être musical »	359
Empathie avec l'artiste	361
Empathie avec des images-souvenirs musicales.....	363
Empathie musicale intersubjective	365
La question du contexte	366
La mélodie personnelle et la personne distribuée.....	367
L'attachement aux airs <i>de jale</i>	370
<i>Conclusion</i>	377
Les Tsiganes, la musique, les pleurs et l'empathie	377
Quelle anthropologie de l'émotion musicale ?	381
<i>Références citées</i>	385
<i>Discographie</i>	397
<i>Filmographie</i>	399
<i>Annexe I : Données expérimentales</i>	401
<i>Glossaire</i>	411
<i>Index des documents</i>	413

Introduction

Cette thèse porte sur l'émotion et l'empathie musicale chez les Tsiganes de Ceuaș, un petit village de Transylvanie (Roumanie). Mon objectif est de décrire et d'interpréter les situations où l'on pleure avec la musique, ainsi que d'avancer des propositions méthodologiques et théoriques sur un sujet que les ethnomusicologues ont rarement abordé de manière explicite.

L'étude part de deux hypothèses centrales. La première est que la musique offre un moyen privilégié pour comprendre les émotions au sein d'une société donnée. Réciproquement, la deuxième suppose qu'une ethnographie focalisée sur les affects permet d'éclairer les processus de perception et de création des musiques et, plus généralement, d'expliquer quelles significations les membres d'une communauté accordent à leurs pratiques musicales.

De « L'émotion dans une seule note » à « Toute la joie et la peine du monde dans une seule mélodie »

Venise

Mon intérêt pour le sujet de l'émotion musicale remonte à la fin de mes études en ingénierie électronique. En 2001, le Prof. Giovanni de Poli, directeur du *Centro de Sonologia Computazionale* de l'Université de Padoue¹, m'avait proposé un travail expérimental portant sur la communication d'« intentions expressives » (*expressive intentions*) dans la musique. Supervisé par A. Rodà, l'étude se situait dans la lignée des recherches empiriques sur l'expressivité dans la performance (Gabrielsson 1995) et sur la perception des émotions musicales (Sloboda & Juslin 2001).

La question à explorer était intrigante : peut-on communiquer des intentions expressives avec très peu de paramètres musicaux, et notamment avec une seule note ? Plusieurs interprètes (musiciens et non) furent invités au laboratoire. Nous demandions à chacun d'entre eux de jouer de courts extraits improvisés sur un clavier

¹ Il s'agit d'un centre de recherche historique en Italie, sorte de petit IRCAM où ingénieurs et compositeurs mènent des recherches conjointes.

(MIDI) en exprimant une intention expressive suggérée par un adjectif de type sensoriel-affectif (calme, agité, doux, etc.). Outre le fait d'aborder l'improvisation, sujet encore peu étudié du point de vue expérimental, l'originalité de l'étude tenait à la méthode adoptée : diminuer progressivement le nombre de paramètres musicaux à disposition de l'interprète². Des expériences perceptives visaient ensuite à tester jusqu'à quel point les intentions expressives étaient reconnues par des auditeurs³. En quelque sorte, il s'agissait d'une recherche de la « limite inférieure » de la communication émotionnelle en musique. Recherche qui, après avoir été refusée par la prestigieuse revue *Music Perception*, fut améliorée grâce à l'aide de Carolyn Drake et publiée quelques années plus tard dans le *Journal of New Music Research* (Bonini Baraldi, De Poli & Rodà 2006).

La suite de cette première expérience scientifique semblait déjà tracée : il s'agissait de choisir entre un Doctorat en *music technology* à l'Université Pompeu-Fabra de Barcelone, ou continuer au Centre de Sonologie de Padoue, les deux m'offrant une bourse d'études. Ce qui me fit refuser l'une et l'autre de ces possibilités fut la prise de conscience du paradoxe soulevé par l'étude que je venais d'aboutir : en réduisant de plus en plus les paramètres à l'origine de l'émotion musicale, n'étais-je pas en train de m'éloigner de l'objet même, jusqu'à l'effacer ? Ce n'était pas les méthodes empiriques et réductionnistes des sciences exactes qui me posaient problème, mais plutôt leur usage inconditionné dans le domaine de l'émotion musicale. La question du *Why does music moves us*⁴ me semblait dépendre fortement des situations de performance, et poser donc un problème « écologique » plus important que d'autres domaines de la cognition musicale (la perception du timbre, par exemple). Plus généralement, les paradigmes expérimentaux me semblaient se baser sur des modèles trop abstraits et mentalistes de l'émotion musicale, et tirer des conclusions sur un problème très complexe à partir d'un petit nombre de variables. Ces impressions étaient sans doute un peu naïves. Mais les protagonistes mêmes de ce courant d'études ont aujourd'hui un avis très critique sur l'impact de deux décennies d'expérimentation sur l'émotion musicale, caractérisées par des résultats souvent très contradictoires (Juslin & Västfjäll 2008). Quoi qu'il en soit,

² Plus précisément, l'interprète pouvait choisir d'abord une note différente pour chaque improvisation, puis devait répéter la tâche en jouant toutes les intentions sur la même note (le do central), ensuite sur la même note et avec intensité constante (fixé par les réglages MIDI), et enfin sur la même note, avec intensité et durée constantes (artifice expérimental).

³ Les auditeurs devaient donner des réponses sur une échelle graduée (entre 0 et 5) en s'appuyant sur la même liste d'adjectifs donnée à l'interprète.

⁴ Du titre d'un article de Vickhoff & Malmgren (2005).

mon doctorat d'ingénieur (et non de psychologue expérimental) aurait porté sur une approche appliquée, de type *affective computing* (Picard 2000), ce qui m'éloignait encore plus d'une envie qui était désormais de plus en plus pressante : aller chercher l'émotion musicale là où elle se produit spontanément.

Le Carnaval de Venise n'est aujourd'hui qu'un *revival* commercial d'une ancienne pulsion cherchant à renverser l'ordre des choses. Pour les autochtones, immergés dans la foule, les seules choses qui se renversent sont les gondoles, englouties dans le trafic de *taxi-boats*. Mais c'est bien dans ce cadre que, en pleine crise d'identité épistémologique, j'eus l'impulsion indispensable au renversement. Sous l'influence des films d'Emir Kusturica et de groupes tsiganes tels que le *Taraf de Haïdouks*, j'avais recommencé à jouer du violon et j'organisais, avec des amis musiciens, un petit festival de musique, le *Carnevale Popolare*. Ce fut l'occasion de rencontrer un certain nombre de musiciens du milieu « trad », comme les *Croque Mule*, groupe de musiciens français qui voyageaient depuis quelques années avec des caravanes en bois traînées par des mules, et qui étaient souvent accompagnés par des musiciens tsiganes de Roumanie⁵. Entre une fête déguisée et une nuit blanche au restaurant *Il Paradiso Perduto*, où je travaillais, je découvrais ainsi les musiques de Transylvanie et ses interprètes : Tocsila et le groupe *Nadara*, son père Csángálo et la formation *Szászcsávás Band*. Ce sont eux qui, quelques années plus tard, allaient m'accueillir à Ceuaș.

Pendant la période de carême, aux lectures de Damasio (1995) et aux articles de la revue *Music Perception*, s'associaient désormais des titres comme *Mille ans d'histoire des Tsiganes* (Vaux de Folletier 1970), *How musical is man ?* (Blacking 1980 [1973]), *Uomini e suoni* (Magrini 1995)... Grâce à Sabrina, une amie qui travaillait au *Centro di Studi Musicali Comparati*, j'eus l'occasion de rencontrer le Prof. Giovanni Giuriati, directeur du Centre. Lors d'un rendez-vous sur l'île de St. Giorgio, il me donna un conseil clair et, a posteriori, juste : « Si tu veux faire une thèse d'ethnomusicologie, va en France ». Pressé de trouver un chemin alternatif à l'autoroute de la *music technology* et impatient de partir en Roumanie, je suivis son conseil et je quittai la lagune.

Paris

« Pas question de commencer une thèse, ni même un DEA, sans aucune formation en

⁵ Une amie rencontrée à cette époque, Cécile Février, fit une maîtrise d'ethnologie portant sur l'histoire et le sens de ce voyage (Février 2002).

anthropologie » – fut la première réaction de Bernard Lortat-Jacob, responsable de la formation doctorale au célèbre Laboratoire d’Ethnomusicologie du Musée de l’Homme. Il m’aïda tout de même à envisager mon premier voyage en Roumanie comme une prémission de recherche, en me mettant en relation avec quelques musiciens du pays et surtout avec Speranța Rădulescu à Bucarest. Lors de ce premier voyage en Roumanie je passai, en août 2002, ma première semaine chez les Tsiganes de Ceuaș.

Ce voyage alimenta l’envie de commencer des recherches de terrain plus rapidement, sans refaire un parcours universitaire complet. Rentré à Paris, parallèlement à une licence en ethnomusicologie à Nanterre, je m’inscrivais alors à un DEA en acoustique et informatique musicale à l’IRCAM. En effet, j’avais appris entre-temps l’existence de différents projets associant des ingénieurs-acousticiens et ethnomusicologues : les technologies de *playback* en Afrique (Arom & Voisin 1998), la modélisation informatique des musiques du monde en « clés d’écoute » (Chemillier 2001), les analyses acoustiques des voix sardes (Henrich, Lortat-Jacob et al. 2006). Des ponts entre l’ethnomusicologie et l’ingénierie avaient donc déjà été bâtis. Mais les suivre aurait signifié abandonner la question de l’émotion, ainsi que le désir et l’ambition d’effectuer moi-même des véritables recherches de terrain. Et c’était précisément ce qui m’intéressait plus que toute autre chose, bien plus que le développement d’outils techniques pour des chercheurs qui, eux, partaient sur le terrain !

Mon deuxième travail de recherche (mémoire de DEA codirigé par B. Lortat-Jacob et Carolyn Drake) porta finalement sur l’exploration théorique des liens entre ethnomusicologie et cognition musicale, entre méthodes de terrain classiques et méthodes expérimentales (Bonini Baraldi 2003). L’année à l’IRCAM aboutit ainsi sur une demande de bourse de thèse au CNRS, avec un projet inspiré par les études émergentes de type *cross-cultural* sur l’émotion musicale (Balkwill & Thompson 1999). Dans un moment où le terme « interdisciplinarité » devenait presque un mot d’ordre dans la politique scientifique française, le projet fut retenu, avec une dérogation d’âge. La manière dont j’en pris connaissance fut rocambolesque : après avoir eu une réponse négative au téléphone, je reçus le même jour une lettre du CNRS, que, énervé, je jetai à la poubelle sans ouvrir. Par scrupules, je le fis le lendemain : la lettre attribuait la bourse de Docteur Ingénieur à un certain Fabrice Bonini... Le nom était bien le mien, mais le prénom était celui du violoniste du groupe *Croque Mule* qui avait déjà passé plusieurs mois à Ceuaș ! Il me fallut ensuite quelques jours pour prouver mon identité auprès des services du CNRS, et quelques mois pour me préparer au départ. Finalement,

en avril 2004 j'arrivais à Ceuaș – « mon » terrain – pour commencer une thèse en ethnomusicologie, qu'entre-temps Bernard Lortat-Jacob avait accepté de co-diriger avec Emmanuel Bigand.

Ceuaș, Csávás, Szászcsávás

Les premières semaines de recherche à Ceuaș furent marquées par une absence de méthodologie précise : je ne maîtrisais pas assez bien la boîte à outils de l'ethnologue, et j'étais de plus en plus critique envers les théories et méthodes de la psychologie expérimentale, que pourtant je commençais à connaître. Les deux mots « musique » et « émotion » tournaient en rond dans mon esprit, sans que je ne sache encore comment les rapprocher. Ce fut le cours de la vie en *țigănie* (le « quartier tsigane ») qui détermina de manière décisive mon objet d'étude ainsi que ma position d'observateur.

Environ deux mois après mon arrivée, le père de Csángálo mourut et, une semaine plus tard, sa femme le suivit. Pendant les nuits de veillée, les musiciens du village se réunirent dans la maison du défunt pour jouer près de son cercueil. L'ambiance dans la petite pièce était parfois calme, presque immobile, parfois extrêmement chargée de personnes et d'émotion. Les femmes s'approchaient du cercueil et pleuraient en criant, chantant et déclamant des vers en *rromanes* que je n'étais pas encore en mesure de comprendre. Les musiciens alternaient des airs lents et d'autres très rapides, des personnes observaient et pleuraient de manière plus contenue, d'autres encore restaient dans la cour, buvaient et jouaient aux cartes... Voici la musique au centre de la vie des hommes ! Voici l'émotion musicale dans une situation réelle, en dehors des laboratoires ! Après avoir étudié l'émotion sur une seule note, j'étais désormais confronté à toute la peine et la joie du monde dans une seule mélodie⁶.

Les premières questions que je me posais portaient sur la signification d'un tel univers sonore, et sur lien avec l'expression émotionnelle des personnes présentes. Comment musique instrumentale et lamentations étaient-elles coordonnées ? Était-ce un répertoire particulier qui faisait pleurer les femmes jusqu'à s'évanouir ? Pourquoi les musiciens jouaient-ils des musiques de danse, à la tonalité très joyeuse, que j'avais déjà entendues jouer aux mariages ? Des « vagues » d'intensité émotionnelle se produisaient tout au long des nuits de veillée. Pour comprendre comment les actions sonores contribuaient à les produire, je demandai à Csángálo la permission de filmer la veillée

⁶ Il s'agit du titre d'un article que je publiai quelques années plus tard dans *Music Perception* (Bonini Baraldi 2009).

funéraire. En effet, il me semblait que filmer de longues séquences vidéo, possiblement ininterrompues, était le meilleur moyen pour comprendre le « contour émotionnel » des cérémonies (*emotional contour*, cf. Wolf 2001).

Ce choix eut des conséquences inattendues. Focaliser l'objectif sur les visages des personnes présentes, par la simple fonction du zoom, me donnait l'impression de saisir un peu plus leur ressenti, et même de m'y rapprocher. Le film *Plan séquence d'une mort criée* (DVD_02 en annexe) vit le jour lors de la deuxième nuit de veillée pour Haritchka, mère de Csángálo. Mais réciproquement, l'usage de la caméra influença le regard que les Tsiganes portaient sur moi. À leurs yeux, il était de plus en plus évident que j'étais Stefan, le protagoniste du film *Gadjo Dilo* ([t] « Le non-tsigane fou ») de Tony Gatlif (1997), qui narre les aventures d'un Français parmi les Tsiganes de Roumanie. Un brin de ressemblance avec l'acteur et avec le scénario, mais surtout la nécessité de me donner un nom et un rôle, suffit à annuler toutes les différences entre le fait d'être d'un côté de la caméra ou de l'autre, d'être une personne productrice d'images ou une image en personne.

Le film *Gadjo Dilo* occupe une place privilégiée dans l'imaginaire des Tsiganes, et ce, partout en Roumanie. Plusieurs raisons expliquent ce succès : il est joué en *rromanes* et l'événement qui le charge de tension dramatique – l'incendie des maisons tsiganes par des *Gaje* et la mort d'un jeune Rom –, se base sur une histoire réelle, à laquelle tout le monde s'identifie⁷. Mais si ce film résonne en *țigănie*, c'est aussi parce qu'il valorise un trait perçu comme typiquement *rromano* : la capacité qu'ont les Tsiganes à « civiliser » (*a civiliza*) quiconque ait envie de vivre parmi eux. Stefan avait déjà été « civilisé » par les Tsiganes qui l'avaient accueilli. Quant à moi, peu importait si j'étais un vrai ou un faux : il fallait de toute manière me civiliser. Démarrer une histoire ensemble, signifiait forcément placer la cassette au début.

Dans les couloirs de l'Université, j'avais entendu parler de cette éthique qui consiste à bien expliquer qui on est et ce qu'on veut faire sur le terrain. Lors de mon deuxième séjour de recherche à Ceuaș, entre septembre 2005 et janvier 2006, j'avais presque réussi à affirmer ma vraie identité quand le destin voulut que Tony Gatlif en personne se présente au village avec l'intention de faire un nouveau film ! Bien que je ne fusse d'aucune manière impliqué dans le tournage de *Transylvania* (2006), cette présence fut la preuve escomptée de mon statut de personne-image. Deuxième mélange

⁷ À Ceuaș, les Tsiganes disent que ce fait a eu lieu dans un village proche. Mais ce n'est sans doute pas le seul cas.

rocambolesque d'identité, qui persiste encore aujourd'hui, après que les Tsiganes de Ceuaș devinrent, eux aussi, des images : les musiciens jouèrent un rôle dans *Transylvania* (où le personnage principal est appelé Csángálo), puis dans *Liberté* (2010) (où l'un des personnages principaux est Csángálo en personne). Enfin, une fois mon identité « révélée », il ne restait plus aux Tsiganes qu'à me trouver une « Sabrina », la mystérieuse tzigane avec laquelle Stefan se cachait parfois dans la forêt.

Le contexte ethnographique

Ceuaș est un lieu un peu particulier. Même s'il est loin des frontières, c'est un village hongrois qui est nommé, en langue magyare, *Csávás*, contraction de l'ancien nom *Szászcsávás*⁸. Une seule femme roumaine y vit et, parmi les personnes les plus âgées, quelques-unes ne parlent pas sa langue. Pour y arriver, il faut quitter la route nationale qui unit les petites villes de Târnăveni à Bălăușeri et parcourir 4 km d'une route non goudronnée, ou bien se faire accepter dans une charrette à cheval, le moyen de transport le plus usuel. Bien que le village ne soit pas particulièrement isolé, il est situé dans un cul-de-sac. À la différence des villages voisins, de confession orthodoxe, Ceuaș est dominé par une seule église, protestante reformée, située près du bar et de la salle des fêtes.

Les fermes des 700 paysans Hongrois qui habitent le bourg sont disposées les unes à côté des autres de manière ordonnée. Les pentes des collines tout autour sont consacrées à la culture du maïs et légumes de saison l'été, et sont recouvertes de neige l'hiver. Les vignes sont nombreuses, mais le projet d'unir les efforts pour fonder une coopérative viticole n'a pas encore vu le jour. Au village, l'âge moyen est élevé et, à la taverne, il est plus fréquent de rencontrer des hommes âgés que des jeunes. Mais le village compte deux écoles et un très beau terrain de foot. Les jeunes qui rentrent en fin de semaine de

⁸ La Transylvanie - conquise par les Hongrois vers l'année 1003, région autonome après le partage de la Hongrie entre les Autrichiens et les Turcs au début du XVI^e siècle, puis tour à tour vassale de l'Empire Ottoman, soumise à la couronne de Hongrie et à l'Empire des Habsbourg - fait partie de l'Etat roumain depuis la fin du premier conflit mondial, à l'exception d'une courte période où elle est temporairement annexée à la Hongrie, entre 1940 et 1944. Bordée au sud et à l'est par les Carpates et confinant au nord-ouest à la Hongrie et l'Ukraine, elle est une des régions du continent européen où cohabitent plusieurs communautés. Roumains (70% env.), Magyars et Sicules magyarophones (20% env.), Tsiganes (nombre inconnu), Ukrainiens, Tchèques, Slovaques, Serbes - auxquels il faut rajouter les communautés juives, arméniennes et germaniques, nombreuses jusqu'à la moitié du siècle dernier - partagent depuis des siècles ces collines et vallées. Ces communautés entretiennent entre elles des rapports plutôt bons, surtout si on les compare aux interminables conflits ethniques des régions balkaniques voisines.

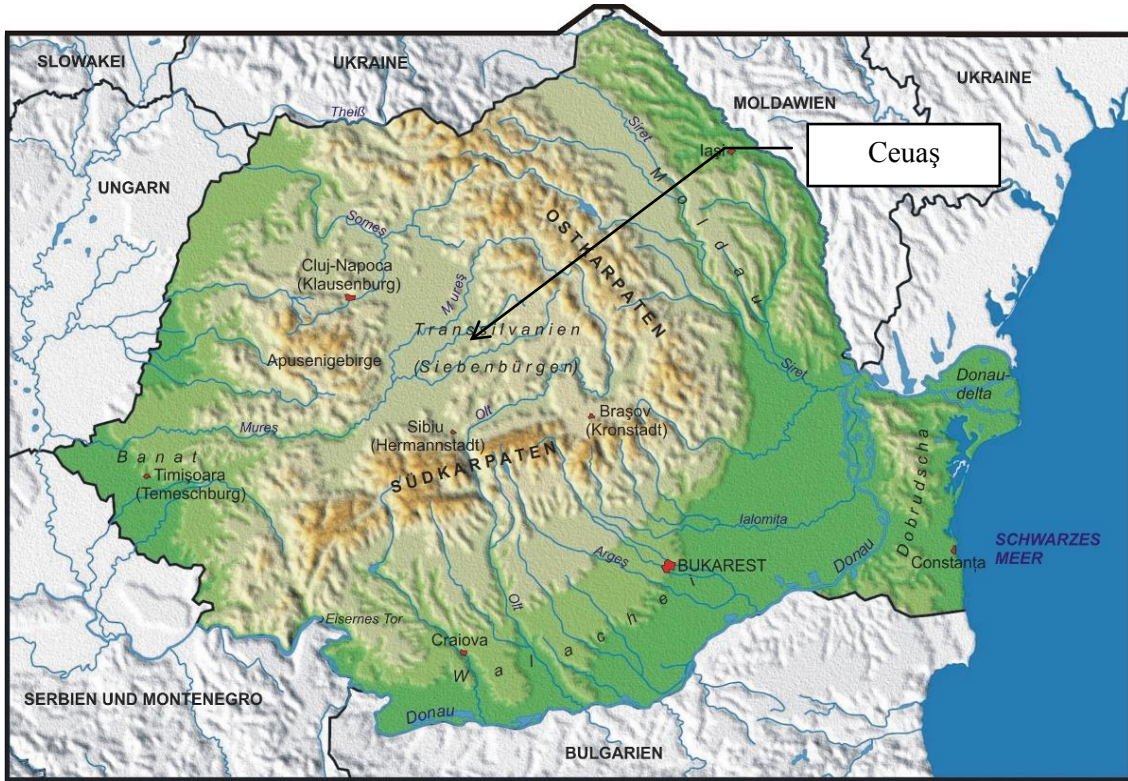


Figure 1 : Carte physique de la Roumanie.

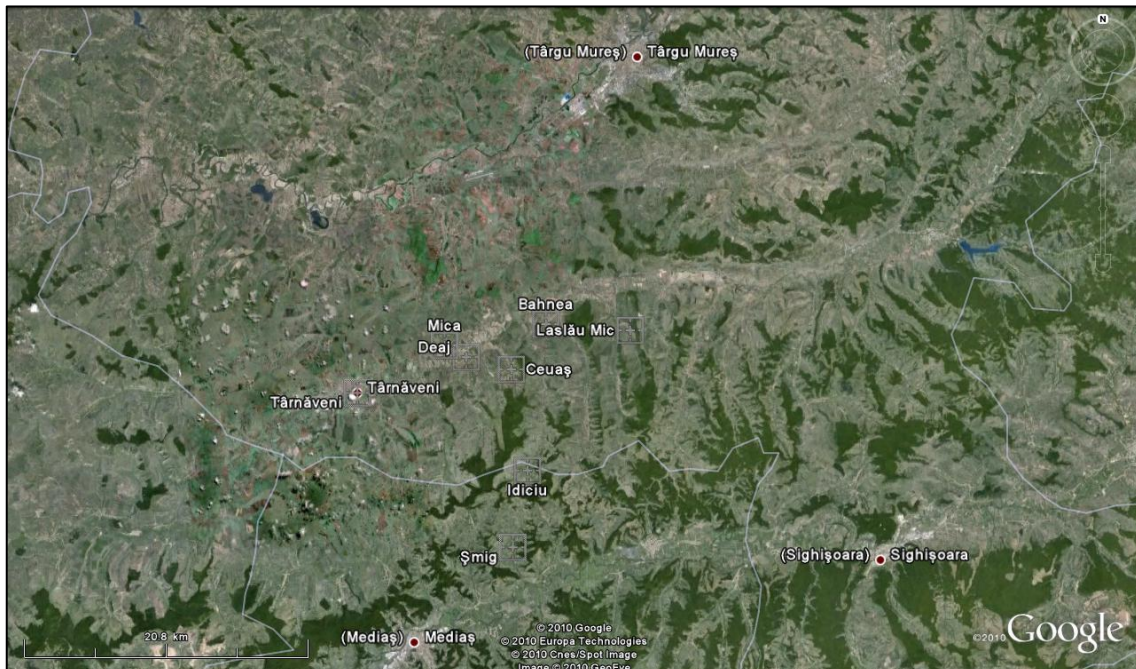


Figure 2 : Ceuaş et d'autres localités nommées dans le texte.

Tîrgu Mureş, Cluj Napoca ou Budapest, organisent parfois des fêtes dans le *cămin cultural*, avec DJ ou orchestres de musique légère, qui remplacent désormais le bal du dimanche.

Ceuaş est un village particulier aussi pour la place particulière qu'y occupe la musique. Il s'agit d'un des rares endroits où les Hongrois chantent en polyphonie. L'origine de ces chants est due à un Pasteur de l'Eglise réformée, Belle József, qui, au XVIII^e siècle, transmet oralement aux paysans les règles de la polyphonie⁹. L'Eglise locale favorisa pendant des siècles la perpétuation d'une passion pour le chant choral, dans un contexte religieux au départ, mais qui s'étendit progressivement à toutes les fêtes paysannes. Ainsi, les *ceuaşeni* (« habitants de Ceuaş ») sont très fiers de leur *Harmonia* ([h] « chorale »), qui a célébré son 150^e anniversaire en 1987, et regrettent que les jeunes n'apprennent plus la mélodie de leur père ou mère : *basszus*, *altus*, *mély basszus* ou *diszkantus* ([h] basse, alto/contralto, basse grave, soprano). En attendant le 200^e anniversaire, hommes et femmes chantent encore, très nombreux lors des banquets dans la salle des fêtes du village (cf. Chapitre II), ou en plus petits comités, à cause du froid, la nuit de Noël¹⁰.

V01

Selon une configuration très fréquente dans tout l'Est européen, les Tsiganes habitent aux marges du village *gajo*, dans un quartier isolé, situé sur la colline adjacente. Gravier la pente qui sépare le bourg de la *ţigănie* est comme passer d'une maison de retraite à une cour d'école : les enfants sont nombreux et annoncent l'arrivée d'un *Gajo* ou d'un *străin* (« étranger ») en hurlant et en courant partout. À l'entrée de la *ţigănie*, deux lieux collectifs se côtoient : une petite maison en ciment blanc, construite par des étrangers afin de convaincre les Tsiganes de se réunir autour du culte pentecôtiste (*pocăit*), et un chalet en bois, le *cămin* tzigane, construit par d'autres étrangers afin de les convaincre de se réunir autour de la musique¹¹. Cette proximité est plutôt insolite, si l'on considère que les *pocăiţi* ne pratiquent pas la musique (exception faite pour les chants destinés au culte) et que ceux qui aiment aller aux bals dans le *cămin* ne sont pas *pocăiţi*. Mis à part ces deux signes de présence étrangère, les maisons en *ţigănie* ont été construites par les habitants eux-mêmes et peintes avec une large variété de couleurs. Elles sont chauffées au feu de bois, vu qu'en *ţigănie* il n'y pas de gaz. Encore plus excentrés du village, au

⁹ Nagy (1995a) retrace l'origine de ces règles : le Pasteur Backamadarasi Kiss Gergely les aurait apprises dans des collèges religieux suisses, avant de les transmettre à Belle József, son élève.

¹⁰ L'histoire de la chorale et celle de l'Eglise de Ceuaş sont reconstruites dans Nagy (1995a et 1995b). Un article de Szabó (1977) présente quelques transcriptions et analyses du chant polyphonique villageois.

¹¹ Ce chalet a été construit en 2000 par l'association *Nadara* ([t] « n'aie pas peur ») dans le cadre de plusieurs projets d'aménagement de la *ţigănie* (puits, route, éclairage extérieur).

sommet de la colline et près du terrain de football, les plus démunis habitent dans des cabanes en terre et en paille¹².



Figure 3 : Vue panoramique de Ceuaș, vers l'ouest. La țigănie (en haut, sur la pente de la colline) se distingue du village hongrois (en bas).

Les Tsiganes de Ceuaș se disent *țigani ungurești* (« Tsiganes hongrois ») ou parfois *țigani din unguri* (« Tsiganes des Hongrois »). D'autres communautés tsiganes de la région les appellent *romungro*¹³. Cette autodénomination est due au facteur linguistique – ils parlent le *rromanes*, le roumain et le hongrois – mais aussi religieux, étant donné que, officiellement, ils adhèrent au même culte que leurs voisins *Gaje*. Mais s'ils continuent à baptiser leurs enfants chez le prêtre hongrois, ce n'est pas tant pour fréquenter la messe du dimanche que pour s'assurer du droit à être enterrés près de leurs morts. Le cimetière, situé sur la colline d'en face la *țigănie*, reproduit le cadre sociologique des vivants, avec une séparation nette entre les tombes hongroises (en pierre) et celles tsiganes (en terre).

Les Tsiganes-hongrois de Ceuaș tiennent à se distinguer des autres communautés de Tsiganes-hongrois qui habitent la région de Tîrgu Mures (notamment les Gabor décrits

¹² Les anciens se souviennent de la présence d'un nombre réduit d'habitations, toutes en terre, lorsqu'ils étaient enfants (une quinzaine dans les années 40). Cela pourrait indiquer que les Tsiganes se sont installés ici il y a environ un siècle.

¹³ En Hongrie, ce terme (dérivé de Rom-Hongrois) désigne les Rom les plus intégrés dans la société *gaji*, qui ne parlent plus le *rromanes* (cf. Williams 2001, Kovalcsik 2003).

par Oliveira 2007, qu'ils appellent *cortorari*), et de celles qui vivent plus à l'est, dans la région des Hongrois Sicules ([h] *Székelyek*, [r] *Secui*). À leurs yeux, ces communautés ont beau détenir des traits *rrom* plus « originaux » (*originale*), visibles notamment dans leurs vêtements (grands chapeaux noirs pour les hommes, jupes ornées et décorées de fleurs pour les femmes), elles sont néanmoins constituées de « voleurs » (*şmecher, cior*), et de « mafieux » (*mafiosi*). Plus précisément, les premiers seraient de redoutables *bişniţari* (« commerçants », sous-entendu, des contrebandiers), les deuxièmes des *cuţitari* (« qui se battent au couteau »). Avec ces derniers, ils n'échangent rien de plus que des biens matériels, dans les marchés des villes environnantes. Au contraire, le réseau familial se construit au sein du village, ou bien avec les Tsiganes de la région qu'ils perçoivent comme étant de leur même groupe, qu'ils soient Tsiganes-hongrois ou Tsiganes-roumains. Rares sont les mariages avec des *Gaje*, et si c'est le cas, c'est de préférence avec des étrangers.

La résidence est patrilocale et le noyau familial se compose de deux ou trois générations (enfants-parents ou enfants-parents-grand-parents). Les couples ont leurs premiers enfants vers quinze ou seize ans et il est fréquent que ces derniers soient élevés par les grands-parents. Le réseau de parenté est étroitement intriqué et lors des fêtes, des funérailles, ou même au quotidien, il est donc fréquent de se déplacer dans les villages qui longent la rivière Tîrnava Mică pour aller rendre visite aux *neamuri* (« parents, famille »). Chaque occasion est bonne pour critiquer telle ou telle personne, telle ou telle famille : la rumeur est une occupation du quotidien et parfois même un véritable instrument de la politique intra-communautaire.

Le stéréotype, diffus dans tout le pays, qui veut que les Tsiganes soient des feignants-voleurs-de-poules, est ici contredit avec grande évidence. Malgré l'envol « spontané » de quelques volailles, à Ceuaş, tous sont d'infatigables travailleurs. Ils ont pourtant été, et sont encore, bien exploités. D'abord fabricants de briques (activité encore pratiquée par quelques-uns d'entre eux), puis employés dans les usines de houblon dans la région de Sibiu pendant le régime communiste, ils travaillent aujourd'hui comme ouvriers agricoles pour les familles hongroises du village ou pour la coopérative située près de la gare de Mică. Mis à part quelques musiciens, aucune famille n'est propriétaire de la terre qu'elle travaille. Après la révolution de 1989 et puis suite à l'entrée de la Roumanie en Europe, les Tsiganes de Ceuaş ont commencé, comme beaucoup d'autres, à chercher du travail à l'étranger. Ils doivent parfois cacher leur identité pour être engagés dans les fermes de Sloveie, où ils sont rémunérés pour

la somme d'un euro l'heure¹⁴. Mais si les villages voisins ont connu une émigration durable, les jeunes de Ceuaș préfèrent rentrer au village après les saisons à l'étranger. Au retour, la première chose qu'ils font avec l'argent gagné est de payer les dettes aux *Gaje*, qui, l'hiver, leur font des prêts à un taux de 50%¹⁵. La deuxième est de boire avec les amis. La troisième est d'investir dans l'achat d'un porc à engraisser pour l'hiver suivant. La quatrième (s'il reste encore de l'argent), est d'améliorer l'équipement technologique de la maison (télé, chaîne HiFi), de la peindre d'une nouvelle couleur ou, éventuellement, de réparer les murs. Malgré les aides au chômage roumaines et les *bonuri* (« chèques, primes »), délivrés par des institutions Hongroises à ceux qui inscrivent leurs enfants dans les Ecoles de langue magyare, la vie au quotidien est donc marquée par une pauvreté diffuse, qui parfois prend l'ampleur d'une véritable misère. Si certaines familles ont réussi, grâce au travail à l'étranger, à « se dresser » (*a se ridica, a merge sus*), les moins chanceux dépensent le peu d'argent qu'ils ont à la taverne qu'ils trouvent forcément sur leur chemin, avant de remonter en *țigănie*. Dans le pire des cas, ils boivent chez eux avec ce qu'il y a de moins cher : l'« alcool dénaturé » (*spirt sanitar*), qui a fait plus d'une victime au village.

Le vieux Deneș, qui m'a accueilli dans sa maison, parlait souvent du *necazu' țiganilor* (« le malheur des Tsiganes ») pour m'expliquer la condition de vie en *țigănie*, à la fois matérielle et existentielle. « Le *necaz* des Tsiganes est de plusieurs types », disait-il, en parlant de ceux qui vont en prison à cause du bois qu'ils coupent abusivement dans la forêt, de ceux qui se retrouvent avec une dizaine d'enfants dans une cabane en terre (et risquent d'en perdre un pendant l'hiver), de ceux qui se cachent sous le lit pour échapper aux *Gaje* qui viennent réclamer des jours de corvée, de ceux qui après une journée de travail au champs, préfèrent boire plutôt que manger... Le *necazu'* raconté par Deneș correspond parfaitement au sens littéral du terme : « Tout ce qui provoque à quelqu'un une souffrance physique ou morale » (Academia Româna 2001). Parmi les 44 définitions qu'en donne le dictionnaire, on peut trouver : « souffrance, tristesse, douleur, malchance, *supărare* » (« contrariété-chagrin », cf. chapitre VI).

Esclaves en Roumanie jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, les Tsiganes occupent

¹⁴ À Ceuaș, la paye d'un jour de travail était de 100.000 Lei (3 euros) en 2004 et de 150.000 Lei (4, 5 euros) en 2007.

¹⁵ Il serait cependant injuste d'attribuer la perversité de ce mécanisme économique aux seules *Gaje*. Ceux qui, parmi les Tsiganes, parviennent à servir d'intermédiaire pour les patrons de l'Europe occidentale, n'hésitent pas à s'attribuer de généreuses primes sur leur salaire, au détriment des payes de ceux qui travaillent.

encore de nos jours une position ambiguë et difficile dans la plupart des communautés rurales de Transylvanie (cf. Pons 1995). À Ceuaș, le rapport entre Tsiganes et Hongrois, qui était de l'ordre d'un apartheid total, est devenu un apartheid relatif et plus caché. Le temps où les premiers participaient aux événements collectifs de la communauté voisine (comme les bals qui probablement se tenaient à l'extérieur), est désormais lointain. Le souvenir des pierres qu'ils recevaient s'ils tentaient de s'approcher à la salle de fêtes du village (bâtie en 1953) est en revanche plus récent. Les *Gaje* leur reprochaient (et leur reprochent toujours) une certaine indécence dans leur manière de s'habiller et de se comporter, ainsi qu'un certain talent à provoquer des « ennuis » (*scandaluri*). Les relations ont commencé à s'apaiser après la révolution de 1989 et plus précisément suite aux conflits interethniques (Roumains-Hongrois) qui ont eu lieu en 1990 dans la ville voisine de Tîrgu Mureș. Il semblerait¹⁶ qu'à cette occasion, les communautés tsiganes soient venues en aide des Hongrois ; dans la *țiğănie* de Ceuaș, on se souvient d'avoir reçu une demande d'aide, de la part des *Gaje*, pour défendre le village en cas d'attaque.

Aujourd'hui, l'accès aux lieux publics du village est libre, et les classes des écoles sont mixtes. Mais dans la taverne, certains Tsiganes sont régulièrement servis dans des verres ébréchés et lorsqu'ils rentrent dans la salle des fêtes, ils sont surveillés de près. Plusieurs familles *gaje* ont « leurs » Tsiganes qui les aident à la maison et dans les champs, mais le repas leur est servi séparément et, parfois avec un autre service de table. Enfin la route boueuse qui descend au village hongrois, et que l'hiver transforme en piste de luge, sépare deux mondes bien distincts. Et si les Tsiganes parcourent cette route tous les jours, en revanche, la seule motivation qui pousse les Hongrois à monter en *țiğănie* est d'aller chercher des hommes pour travailler, tôt au matin, ou des femmes, pour la même raison, tard le soir. C'est peut-être pour ces raisons, plus qu'à cause d'une infériorité numérique, que Deneș définissait les Tsiganes de Ceuaș comme une *sub-minoritate* (« sous-minorité »).

¹⁶ Concernant ces événements, le compte-rendu officiel et celui des médias restent très confus.



Figure 4 : En țigănie.



Figure 5 : Au village.

Comme dans bien d'autres endroits d'Europe, si les Tsiganes sont souvent traités avec mépris, ils sont toujours respectés, recherchés et même adulés en tant que professionnels de la musique. L'activité chorale des paysans Hongrois explique pourquoi cette petite communauté tzigane a fait de la musique son activité professionnelle par excellence : elle nécessitait un accompagnement instrumental. À l'époque de Ceaușescu, au moins cinq familles exerçaient ce métier et leur activité s'étendait aux villages situés le long de la rivière Tîrnava Mica¹⁷. Les musiciens valorisent cette époque où le travail était plus régulier (un mariage ou un bal à chaque fin de semaine). Pourtant, leur histoire est bien plus heureuse que celle d'autres musiciens villageois qui ont dû changer de métier ou émigrer à l'étranger.

Au début des années 70, des musiciens, musicologues et intellectuels hongrois de Budapest et des principales villes transylvaines lancent un mouvement culturel visant à valoriser le folklore hongrois. Dans la lignée des « pères » Bartók et Kodály, ils sillonnent les campagnes de Hongrie et surtout de Transylvanie, jusqu'aux régions plus reculées des Carpates orientales. Ils organisent des *táncház* (stages de danse et musique paysanne), montent des groupes, collectent et décrivent le répertoire villageois, parfois avec l'objectif de remonter aux sources de l'identité magyare. En 1989, un des protagonistes de ce mouvement culturel (le musicologue Pávai István, originaire de Tîrgu Mures), publie chez le label roumain *Electrecord* le premier enregistrement des musiciens de Ceuaș¹⁸. Quand quelques années plus tard le pays ouvre ses frontières, les musiciens entrent dans l'orbite de Budapest. L'hiver, ils sont régulièrement invités pour des *táncház* ou des enregistrements dans la capitale hongroise et l'été, ils animent des stages et des bals dans les villages hongrois de Transylvanie¹⁹.

Au début des années 90, le rayon d'action des musiciens s'étend et le public devient plus urbain. Les musiciens travaillent moins, plus loin de chez eux, mais sont mieux rémunérés. Grâce à leurs qualités d'interprètes mais aussi à leur charisme, ils trouvent rapidement un *manager* hongrois (Szántho Zoltán) qui les produit sous le nom

¹⁷ L'étude de G. Martin (1982) décrit le dialecte musical de la région du *Kis-küküllömente* (Tîrnava Mică), en l'ordonnant en trois sous-régions (*Nyugati Maros-völgy*, *Eszaki Maros-völgy Hegymegett*, et *Vízmellék*, Ceuaș étant située dans la dernière). L'ouvrage de Pávai (1993) approfondit l'analyse musicologique.

¹⁸ Il s'agit du trio violon, *contră* (alto d'accompagnement à trois cordes) et contrebasse, avec comme interprètes respectivement István, Csángálo et Mutis.

¹⁹ L'article de Hooker (2007) analyse de manière précise et critique les *táncház* de Transylvanie, en faisant référence explicite aux musiciens de Ceuaș.

de *Százscsávás Band*, version élargie du trio traditionnel violon-*contră*-contrebasse²⁰. Avec cette formation, aux sonorités plus puissantes et mieux adaptées à la scène, les musiciens tziganes de Ceuaș font des tournées pendant une dizaine d'années en Hongrie mais aussi aux Etats-Unis, au Mexique et au Japon, souvent invités par des institutions hongroises. Le succès est considérable, mais reste circonscrit au milieu *folk* (à la différence d'autres formations tziganes du pays, *Taraf de Haiidouks* et *Fanfara Ciocârlia* en tête, qui conquièrent un public de masse). Tout de même, les profits permettent aux musiciens de s'acheter des maisons plus spacieuses, dans la partie hongroise de Ceuaș. Csángáló est István, les deux *leaders*, nés la même année et compagnons-rivaux depuis toujours, s'installent aux deux extrémités opposées du village.

Malgré ces changements, les musiciens préservent leur style de vie et leur manière de jouer, bien ancrée dans la tradition paysanne, sans arrangements particuliers, nouvelles harmonies ou mises en place rythmiques élaborées. Attachés à leur région, ils continuent à jouer lors des fêtes villageoises. Fortement liés à leur familles, et malgré leur passion pour les chevaux, ils refusent même un contrat de travail sur trois ans que le théâtre équestre parisien *Zingaro* leur offrait en 2007. Le succès du groupe *Százscsávás Band* et la dimension familiale du métier motive les plus jeunes à apprendre le répertoire, en préservant les mêmes instruments. Mais l'apprentissage se fait seulement en contexte de travail, et les occasions pour jouer sont moins régulières qu'à l'époque de leurs parents. Un seul musicien (Tocsila) a su s'approcher des musiciens de ville et former un groupe aux sonorités électriques et chaussures à la mode, pour profiter ainsi du marché de travail émergent dans le pays et à l'étranger. Les autres admettent ne pas avoir le même niveau que leurs parents, et sont forcés d'alterner le métier de musicien avec celui d'ouvrier agricole. Enfin, les musiciens reçoivent de temps en temps les visites d'étrangers qu'ils rencontrent lors de leurs tournées et qui sont attirés par la musique et par la vie rurale. Mais les visites sont d'habitude de courte durée, et la vie au quotidien continue son cours sans changements radicaux.

²⁰ Le groupe, encore actif, se compose de trois violons (István, son frère Sanyi, et Levente), deux *contră*, (Csángáló et son fils Tocsila), et une contrebasse à trois cordes, jouée à l'archet (Mutis, frère de István et Sanyi, décédé en 2007, remplacé par Pali, frère de Csángáló). (cf. discographie).



Figure 6 : *Szászcsávás Band*, couverture d'un des disques du groupe. De gauche à droite : István, Levente, Sanyi, Tocsila, Csángáló, Mutis.

Musique et émotion : une conjonction nécessaire ?

Pourquoi s'intéresser à l'émotion musicale, dans un petit village comme celui de Ceuaș ? S'agit-il d'un thème particulièrement important dans ce contexte social, lié de manière fondamentale à l'activité de ces musiciens Tsiganes ? Ou l'émotion musicale n'est-elle qu'une idée issue de notre manière de penser l'homme et la musique ?

Il n'y a aucune présence, en Transylvanie, de termes énigmatiques comme la *saudade* pour le fado, le *tarab* pour la musique Arabe, le *hâl* pour les Persans, ou le *duende* pour les Gitans *flamencos*. Aucune description de performances particulièrement chargées émotionnellement, contrairement aux *juergas flamenca* (Pasqualino 1998), ou aux *mulatšago* (« célébrations ») des Rrom Vlach de Hongrie (Stewart 1997). Aucune théorie locale de l'émotion musicale, comme par exemple le système *raga-rasa* en Inde. Il n'y avait donc a priori aucune raison particulière, au début de cette recherche, d'associer les Tsiganes de Ceuaș à l'émotion musicale. Si j'ai choisi ce village, c'est pour des raisons annexes : une série de rencontres, une passion pour le violon et une curiosité pour les Tsiganes ; entamer cette étude dans une île du Cap Vert

ou dans un squat à Paris aurait eu potentiellement le même intérêt. Cela parce que, à mon sens, l'émotion musicale peut s'étudier dans tout contexte socioculturel.

Le premier argument en faveur de cette affirmation est le suivant : l'émotion n'est pas quelque chose qu'une société aurait et qu'une autre société n'aurait pas²¹. Il faudrait, pour en être sûr, tenter de répondre à la question classique « *What is an emotion ?* »²². Mais cela demanderait une étude à part entière, vu le nombre immense de théories sur le sujet, qu'elles soient classiques ou contemporaines. Le sens étymologique (du latin *movere*, « mouvoir, agiter ») et l'acception spinozienne du terme suffiront ici pour convaincre que là où existe l'homme, existe aussi le corps, et que là où existe le corps, il existe des émotions : « affections du corps, par lesquelles la puissance d'agir de ce corps est augmentée ou diminuée, aidée ou contenue, et en même temps les idées de ces affections » (Spinoza 1954 [1677]). Il faudrait aussi, comme le rappelle A. Surralles (2000), conduire une réflexion critique sur la notion d'émotion et sur son utilité comme concept analytique en anthropologie²³. Je me passerai aussi de cette tâche ardue : la contribution que j'essayerai de donner à un niveau épistémologique et théorique portera plutôt sur un autre ensemble de notions, et notamment celles d'« empathie » et « sympathie » (partie III).

Même si l'on admet que l'émotion est toujours présente chez l'Homme, peut-on dire que cela vaut aussi pour l'émotion *musicale* ? Affirmer qu'il est toujours pertinent de relier l'émotion au phénomène musical est une thèse qui nécessite d'être argumentée.

J. Molino et J. J. Nattiez (2007) observent que de nombreux ethnomusicologues ont plaidé pour l'universalité du phénomène affectif en musique :

« L'importance des affects en musique [...] semble bien être un universel et pour McAllester (1971) et de nombreux ethnomusicologues, c'est bien la création d'une « heightened experience » qui constitue un des rares universaux acceptables. » (Molino & Nattiez 2007 : 372)

Parmi ces « nombreux ethnomusicologues », l'on peut sans doute inclure J. Becker (2001) pour qui l'arousal (qu'on pourrait traduire par « excitation » physiologique),

²¹ Cela ne veut pas forcément dire que les émotions soient les mêmes dans toute société. Le débat concernant la présence d'émotions « de base », universelles, (cf. Ekman 1980) dépasse ici notre propos.

²² Titre d'un célèbre article du psychologue et philosophe américain William James (1884), repris un siècle plus tard par Solomon (2003), qui discute ici de nombreuses théories de l'émotion.

²³ Dans une courte discussion du terme « émotion », Surralles (2000 : 786) observe que « l'anthropologie des émotions s'est constituée à partir de la considération d'une production culturellement et historiquement prédéterminée, dont on a fait un instrument pour l'analyse sans se soucier de procéder à un examen critique de son statut épistémologique ».

fortement lié à l'expérience émotionnelle, serait une « réponse » universelle à la musique. Mais aussi Merriam (1964) qui, dans sa tentative de déterminer les fonctions générales de la musique, parle d'« expression émotionnelle ». Bien qu'il ne propose pas de hiérarchie entre les dix différentes fonctions qu'il établit, l'émotion est la première de la liste et celle sur laquelle il se penche le plus²⁴.

Certes, les contre-exemples existent, et tous ne concordent pas forcément avec le point de vue de John Blacking et des Venda, pour qui « la musique est essentielle à l'effective survie des sentiments humains » (Blacking 1980 [1973] : 73). J. Cler (2010) parle de musiques des *yayla* (Turquie méridionale) en termes d'*anti-pathos*, et montre que l'expression émotionnelle n'est pas le but principal de la pratique musicale. Mais cela ne suffit pas à réduire la grande généralité, sinon universalité, du phénomène affectif en musique. D'abord, les performances musicales où l'émotion n'a aucune place semblent plutôt rares²⁵. Ensuite, il est significatif d'observer que là où il y a théorie musicale, il y a aussi théorie de l'émotion musicale (notamment en Inde, Perse, dans les pays arabes). Enfin, même dans les musiques « anti-pathétiques » des *yayla*, le phénomène émotionnel n'est pas de tout exclu de la performance : les danseurs s'identifient avec telle ou telle mélodie parce que c'est celle que chantait leur grand-mère, ou parce qu'ils éprouvent une affinité émotionnelle inexplicable (Cler 2010). Cette manière de manipuler la résonance affective – présente aussi à Ceuaş et sûrement dans bien d'autres endroits – est une des facettes de l'émotion musicale que l'approche ethnomusicologique peut tenter d'approfondir.

Ces arguments jouent en faveur d'un rapprochement entre émotion et musique, indépendamment du type de « terrain » choisi (pourvu qu'il ait musique). Mais l'intérêt de ce thème tient aussi au fait qu'il est relativement inexploré, dans le domaine de l'ethnomusicologie. Et ce, malgré le large consensus qui existe autour de son importance (cf. Lortat-Jacob 1977), et malgré le fait que les rares efforts en cette

²⁴ Cf. notamment les passages suivants : « We are searching for answers to the question of what music does for and in human society. I should like to propose ten such major and over-all functions, as opposed to uses, of music, and each will be discussed below in no special order of significance.

The function of emotional expression. There is considerable evidence to indicate that music functions widely and on a number of levels as a means of emotional expression. » (Merriam 1964 : 212)

« An important function of music, then, is the opportunity it gives for a variety of emotional expressions – the release of otherwise unexpressible thoughts and ideas, the correlation of a wide variety of emotions and music, the opportunity to « let off steam » and perhaps to resolve social conflicts, the explosion of creativity itself, and the group expression of hostilities. » (*ibid.* : 222-223).

²⁵ On s'accordera avec Blacking sur le fait que « dans certaines cultures ou dans certains types de musique et de danse à l'intérieur d'une même culture, les émotions pourraient être volontairement non exprimées, sans pour cela être moins intenses. (Blacking 2000 [1973] : 54).

direction aient donné lieu à des ouvrages de référence (Feld 1982, Rouget 1990[1980], Becker 2004). La lacune que Merriam signalait il y a presque 50 ans est donc encore à combler²⁶, bien que l'étude de l'émotion musicale ait entretemps « envahi » le domaine des sciences cognitives (cf. Juslin & Sloboda 2001), sous l'impulsion de nombreuses recherches sur les émotions dans d'autres domaines de la communication non-verbale (cf., entre autres, Ekman et al. 2003).

Les difficultés de méthode que soulève l'étude des émotions dans leur dimension sociale et culturelle y sont sans doute pour beaucoup. Comme le rappelle A. Surralles (2000), il a fallu attendre les années 1980 pour que l'anthropologie s'intéresse aux émotions. À partir des remarques sur l'émotivité de C. Geertz – dont la plus célèbre est : « *Not only ideas, but emotions too are cultural artefacts in man* » (Geertz 1973 : 81) –, les ethnologues commencent à étudier la manière dont d'autres sociétés conçoivent les émotions, les nomment, les expriment. La méthode interprétative permet désormais de décrire un objet qui jusqu'au préalable était considéré comme inaccessible, et les études autour de l'émotion se multiplient (cf. Lutz & White 1986). Aujourd'hui, les acquis d'une ethnologie de terrain centrée sur les affects favorisent une appréhension plus globale du sujet, qui ne soit pas limitée à la seule dimension psychologique et à une seule façon de penser l'émotion (Rosaldo 1980, Lutz 1988, Crapanzano 1994, Le Breton 2004). Ces travaux ont largement démontré que l'étude des émotions s'articule de manière féconde avec les domaines plus classiques de l'anthropologie (identité, politique, organisation sociale, etc., cf. Surralles 2003, Héritier & Xanthakou 2004, Pasqualino 2005).

Mais ce courant de recherche, paradoxalement, n'a pas vraiment abordé la musique, et la question reste entière : quelle anthropologie de l'émotion musicale ? Avec quelles méthodes ? Avant de rentrer dans la description des choix relatifs à cette étude, il faut encore préciser quel sens donner à l'expression « émotion musicale ».

La formule « émotion musicale », ou son équivalent anglais *musical emotion*, est utilisée généralement dans le sens de « émotions qui sont exprimées dans la musique », « émotions qui sont perçues dans la musique » ou « émotions qui sont induites par la

²⁶ Si à cette époque L. Meyer (1956) s'appuyait largement sur les travaux des ethnomusicologues pour donner une valeur universelle à sa théorie, personne ne s'était encore préoccupé de poser la question de l'« *emotion and meaning in music* » dans une perspective anthropologique : « Reference is not made to the function of music as such, but rather to what extent music producers conceive of music as something which can arouse emotion either in the producer or the listener. Almost nothing can be gleaned from the ethnomusicological literature concerning this problem, for wherever emotion is discussed in connection with music, it is considered from the standpoint of the observer rather than from that of the participant » (Merriam 1964 : 80).

musique ». (Juslin and Sloboda 2001, Juslin & Västfjäll 2008)²⁷. Du point de vue de l'ethnomusicologie de terrain, qui se concentre surtout sur des performances, le problème de l'émotion musicale se pose dans toute situation où musique et émotions « vont de pair ». Cette expression met l'accent sur la simultanéité de l'espace et du temps entre des actions musicales et des comportements émotionnels, sans assumer a priori un rapport causal entre les deux. Elle vise ainsi à marquer une différence fondamentale avec les recherches qui s'interrogent sur les « réponses » émotionnelles à la musique, notamment dans le domaine des sciences cognitives. En effet, lorsqu'on observe un comportement qu'on peut qualifier d'émotionnel en concomitance avec une pratique musicale, on ne peut pas dire a priori qu'il s'agit d'une « réponse » à la musique. Dans une perspective anthropologique, le type de relation entre les différentes actions d'une performance – dans ce cas, jouer de la musique et exprimer des émotions – est l'objectif de l'analyse, et non un axiome de départ.

Mais comment affirmer qu'un comportement est émotionnel ? Comment le distinguer d'un autre qui ne le serait pas ? « Localiser » les expériences émotionnelles est, du point de vue de l'ethnomusicologie, un problème méthodologique majeur qui distingue la recherche sur l'émotion musicale de celle sur la transe. En effet, la transe est une pratique circonscrite dans le temps, qui se manifeste souvent de manière ouverte, voire spectaculaire, tandis que l'émotion peut évoluer dans un continuum temporel, et peut être vécue de manière intense, même sans s'accompagner de signes évidents d'expression²⁸. La solution à ce problème méthodologique ne peut être trouvée qu'en partageant la vie des protagonistes. C'est par l'apprentissage des codes expressifs que l'on peut dire si un comportement, une action ou un geste, est révélateur d'un ressenti particulier. C'est le travail de terrain qui permet de discerner les catégories du sentir, de les mettre en correspondance avec celles du chercheur, de les traduire pour que le lecteur puisse les comprendre, ou même en faire l'expérience²⁹.

²⁷ Parfois la même expression est utilisée pour indiquer la perception de qualités émotionnelles dans la musique, sans qu'il y ait nécessairement expérience émotionnelle chez l'auditeur. Pour une discussion de la différence entre *emotion perception* et *emotion induction*, cf. Sloboda & Juslin (2001), Gabrielsson (2002).

²⁸ Bien que la transe soit souvent plus facilement observable, la nature de cet état modifié de conscience reste à explorer. De plus, le rapport entre émotion musicale et transe n'est pas établi et mériterait un effort interdisciplinaire. Outre Rouget (1990 [1980]), cf. à ce sujet Becker (2004).

²⁹ Selon J. Leavitt, « ethnographers of affect must work on their own feelings, modifying them to model the emotional experiences of people of another society, and must recast this experience in language that can have a parallel effect on others in their home societies. » (Leavitt 1996 : 530).

« La bonne musique est celle qui fait pleurer » : grille méthodologique

Dans cette étude sur l'émotion musicale chez les Tsiganes de Ceuaș, j'ai adopté le critère méthodologique suivant : focaliser l'attention sur les « pleurs musicaux ». Cette expression indique ces situations où larmes et musique vont de pair (indépendamment de qui pleure et qui produit des sons), en les distinguant ainsi des circonstances où l'on pleure, mais sans musique.

Plusieurs raisons motivent ce choix. D'abord, les pleurs sont un signe émotionnel qui est observable de l'extérieur, sans besoin de techniques particulières autres que le regard. Même si cela ne résout pas le problème de la compréhension des émotions sous-jacentes (ce qu'on ressent), se focaliser sur les pleurs offre aussi l'avantage de circonscrire l'émotion dans le temps (quand on ressent) et dans l'espace (qui ressent). Du point de vue méthodologique, c'est un point d'appui important.

Ensuite, chez les Tsiganes de Ceuaș, pleurer avec la musique n'a rien d'anecdotique. Il est même possible d'affirmer au contraire que la plupart des occasions où l'on pleure publiquement comportent de la musique. Cela se passe dans des situations différentes : lors des mariages, funérailles, baptêmes, fêtes familiales, les musiciens peuvent pleurer en jouant, tout comme leurs auditeurs en les écoutant. Dans ce contexte socioculturel, les pleurs musicaux révèlent donc quelque chose de fondamental.

Enfin, se concentrer sur les pleurs apporte un avantage supplémentaire : être en accord avec le point de vue local selon lequel la bonne musique est celle qui fait pleurer :

Csángálo : Quand nous avons commencé à jouer nous six [le musiciens du groupe du village, *Szászcsávás Band*], comme ils pleuraient ces hommes là, de Bucarest ! [...] C'était le *Taraf* [*de Haïdouks*], et après le *Taraf* nous sommes montés sur scène... Nous avons cartonné avec la danse et tout le reste... tout le monde pleurait !³⁰

C'est ainsi que Csángálo raconte le jour où il a côtoyé le groupe de renom *Taraf de Haïdouks* dans un festival de musiques (supposées) tsiganes. Un bon musicien a le pouvoir de faire pleurer son public, de « lui briser le cœur » (*să-i sparga inima*), mais peut à son tour apprécier un bon danseur, un bon chanteur ou musicien, en pleurant :

³⁰ *Am inceput să cîntam noi șase, așa plîngea omeni eia, ca copiii, eia din București, prima data cînd ne-am intîlnit ! [...] A fost tarafu', și după tarafu' ne-am dus noi pe scenă... Am facut minune noi cu jocuri și cu tot... Toata lumea plîngea!*

Csángálo : Quelque chose comme ça tu ne l'as jamais entendu Filippo... [ça n'existe] pas en Italie ou en France. Quand il faisait une chanson, il faillait... la terre se rompait sous tes pieds... tu pleurais tout entier... t'en pouvais plus !³¹

Des commentaires de ce type sont extrêmement fréquents chez les Tsiganes de Ceuaș. Il s'agit certes d'une rhétorique du discours, mais qui n'est pas anodine et qui invite à s'interroger sur le lien entre musique, esthétique et expérience vécue. En effet, toute la force de ce type de propos – présents dans bien d'autres sociétés – est qu'ils ne permettent pas de distinguer entre deux sens possibles : « la bonne musique fait pleurer » ou « la bonne musique, est celle qui fait pleurer ». Car si le premier énoncé attribue la force de la performance aux qualités musicales, le deuxième le situe du côté de la qualité de l'expérience émotionnelle.

*

La première partie de cette étude est consacrée à la description, l'analyse et l'interprétation de trois contextes différents de pleurs musicaux : le « service » professionnel (chapitres I-III), les fêtes spontanées en *figănie* (chapitres IV-VI) et les funérailles (chapitres VII et VIII).

Le terme « service » (*serviciu* ') est utilisé par les musiciens eux-mêmes en référence aux situations où ils jouent contre rémunération : mariages, baptêmes, banquets, bals. Tout doit être fait pour satisfaire le client, le faire danser, le faire chanter, ou le faire pleurer. Il s'agit-là d'un *topos* sur les musiciens tsiganes de tout l'Est européen qui a été analysé de manière particulièrement fine par B. Sárosi (1978 [1971]) et V. Stoichiță (2008). La problématique principale qu'il s'agit d'explorer ici est la suivante : comment le musicien parvient-il à une efficacité émotionnelle ? Pour y répondre, je me base sur une analyse de l'éthique et les stratégies professionnelles des musiciens, sur les modes d'interactions en performance, ainsi que sur la manière de concevoir et organiser (mentalement) le répertoire. Mais à mon sens, tenter de répondre à cette question en termes généraux s'avère infructueux. Dans des fêtes de douze, voire de vingt-quatre heures, les émotions ressenties et exprimées par les uns et les autres évoluent dans un continuum temporel, tout comme évoluent les relations entre les acteurs. Rien n'assure a priori que les stratégies du musicien soient toujours les mêmes, indépendamment de la

³¹ *Așa ceva n-ai auzit, Filippo... Nu în Italia și în Franția. Când făcea o cântare, ai trebuit să... spărga pământu' sub tine, mm... ai plins de tot... nu mai ai putut!*

qualité (ton, type, texture) émotionnelle qu'il s'agit de générer chez le client. La réponse doit alors être cherchée dans des moments plus ponctuels, et ne peut se priver d'une analyse de l'expérience vécue des participants.

Le deuxième contexte où l'on pleure avec la musique est donné par un ensemble de performances plus spontanées, qui ont lieu dans l'espace social de la *țigănie*. Ce sont par exemple les fêtes que les musiciens font entre eux lorsqu'ils rentrent du « service », ou encore les petites fêtes familiales. Les musiciens n'ont pas de devoirs professionnels face à leurs auditeurs – ils ne sont ni embauchés ni rémunérés – et ne sont pas non plus dans l'obligation implicite de jouer. Contrairement au « service », où le *primaș* (« violoniste chef ») a la responsabilité de conduire la formation et de choisir le répertoire en fonction des envies et des goûts des convives, la relation entre les musiciens s'affranchit de toute hiérarchie. Le sentiment d'union est exacerbé et il est fréquent de les entendre s'adresser l'un à l'autre avec l'expression « mon frère » ([t] *mîro pral*), qui désigne ici une proximité affective et non un rapport de consanguinité. Dans ces circonstances, ce sont souvent les musiciens eux-mêmes qui pleurent, tandis que les auditeurs, au contraire, restent en marge de cette émotion, qui apparaît ainsi privée, personnelle, intime. Pour comprendre les enjeux de ces réunions entre musiciens, je me base sur l'analyse des catégories sémantique locales de l'émotion (Lutz et Abu-Lughod 1990), et sur la description de l'expérience vécue (une ethnographie de l'intime, pour ainsi dire).

Enfin, dans les funérailles, l'interaction entre les différents acteurs est profondément enracinée dans un registre émotionnel. La mort réactualise non seulement le clivage entre défunts et vivants, mais elle redéfinit aussi les relations sociales entre les vivants eux-mêmes, selon une opposition nette et pourtant fragile entre *neamuri* (« proches ») et *străini* (« éloignés », litt. « étrangers ») du défunt. Les premiers sont tenus de montrer publiquement le « chagrin » (*jale*) dû à la mort, les seconds s'attendent à le percevoir et à y prendre part. Mon interprétation des funérailles, qui s'appuie sur les propositions théoriques de M. Houseman (2004), se fonde sur l'hypothèse suivante : pour les *neamuri*, réussir une veillée, c'est engager les *străini* sur le plan de l'affect, agir pour qu'ils aient *milă* « pitié, compassion ». Les actions rituelles sont en grande partie des actions sonores : les lamentations des femmes et la musique instrumentale (occupation des hommes), qui remplissent l'espace pendant toute la durée des cérémonies. L'analyse de ces actions rituelles vise à éclaircir les dispositifs, les

techniques qui sont à l'œuvre pour créer des relations de *milă* entre les personnes présentes.

La deuxième partie (chapitres IX-XII) porte sur une comparaison de ces trois contextes de pleurs musicaux. L'objectif est de répondre à des questions plus générales : pourquoi pleurer avec la musique ? Y a-t-il quelque chose de commun à toutes ces situations ? D'abord, l'analyse des différences (dans les types d'interaction entre les protagonistes, le répertoire joué, le type d'émotions vécues, etc.) vise à faire émerger des « modes » ou « modalités » de l'émotion musicale chez les Tsiganes de Ceuaș. L'objectif est de parvenir à un modèle qui schématise la manière dont la relation entre musique et émotion change selon le contexte de performance. Ensuite, l'analyse porte sur les invariants des trois situations d'émotion musicale, c'est-à-dire des facteurs qui sont présents à chaque occasion où pleurs et musique vont de pair : a) un type de répertoire particulier, dit « de chagrin » (*de jale*), b) un processus d'association entre personnes et mélodies, explicite dans l'expression locale « son chant » (*cîntarea lui*), et c) une qualité du sujet, une manière d'être que les Tsiganes perçoivent comme leur étant propre : être *milos* (généreux, sensible, empathique).

Le fait qu'un terme lié aux émotions (*jale*) soit utilisé pour nommer un sous-ensemble du répertoire, indique qu'il existe une esthétique musicale explicite de la tristesse, du chagrin. Trois paramètres semblent jouer un rôle fondamental : le rythme non-mesuré ou l'*aksak* irrégulier, le *swing* dû à une subtile désynchronisation entre mélodie et accompagnement, la « douceur » (*dulceață*). Ce dernier paramètre est explicitement lié au pouvoir émotionnel des airs de *jale* : le musicien qui sait jouer avec « douceur » fait pleurer ; celui qui n'a pas de *dulceață* dans le cœur et dans les mains, fait « rire » (*a râde*). Le focus sur ces trois paramètres, plutôt que sur la macrostructure mélodique et harmonique (contour mélodique, schémas harmoniques, cadences, tonalité, ambitus, etc.), fait écho aux recherches sur les micro-variations expressives dans l'interprétation (Gabrielsson 1995). Pour les formaliser, je me suis basé sur un protocole expérimental portant sur la captation, la représentation en 3D et la modélisation informatique du geste des musiciens³².

³² Cette expérience a été conçue et réalisée en collaboration avec Emmanuel Bigand (LEAD, Université de Bourgogne), et Thierry Pozzo (INSERM, Université de Bourgogne). Des résultats préliminaires ont été publiés dans Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo (2009).

La troisième partie (chapitres XIII et XIV) est théorique. Le sujet *miloş* est, du point de vue littéral, celui qui a de la *milă*, qui est disposé à la compassion et la générosité. Or, chez les Tsiganes, la notion de *milă* s'applique non seulement aux relations sociales, mais aussi à la musique. Celui qui pleure avec la musique est censé être *milos*, *sufletist* (avoir de la « grandeur d'âme »). Cela est vrai notamment quand il s'agit d'airs *de jale* interprétés avec la juste « douceur » (*dulceață*). Qu'est-ce que cela veut dire ? Dans les recherches scientifiques sur l'émotion dans le répertoire classique (Sloboda & Juslin 2001), on entend parler de gaieté, sérénité, tristesse, colère, peur, calme, surprise, mais jamais, à ma connaissance, de pitié ou compassion... Si l'on accepte d'envisager la *milă* dans son sens plus général d'« empathie », la question est alors de savoir s'il est pertinent d'utiliser ce concept dans le domaine musical. Est-il nécessaire d'avoir des dispositions empathiques pour pouvoir pleurer, pour que le « cœur soit brisé » (*sparge inima*) par la musique ? Qu'est-ce que l'empathie musicale ?

L'approche dite de cognition musicale « incorporée » (*embodied*, Leman 2007) se base largement sur la notion d'empathie. Par sa notion centrale d'imitation corporelle, ce paradigme est certes beaucoup plus « écologique » que les théories classiques de l'émotion musicale (Meyer 1956). Mais il reste fortement centré sur une conception très matérialiste de l'interaction entre homme et musique, envisagée en termes de résonance corporelle avec une « forme sonore en mouvement » (*moving sonic form*). Or, l'ethnomusicologie n'a de cesse de montrer que la musique est plus qu'énergie physique en mouvement, plus que seul système formel. Cela est évident dans le cas des mélodies « personnifiées » chez les Tsiganes de Ceuaş. Constituant un réseau de relations sociales qui se développe dans l'espace et dans le temps, la musique véhicule, porte en elle, différentes identités : le musicien et le destinataire de son action, mais aussi des images d'êtres « personnifiés » dans les mélodies, des souvenirs plus ou moins mémorables. Parler de *milă*, d'empathie, en relation avec la musique, demande de se confronter à ces différentes identités, à ces réseaux d'intersubjectivité brisant la frontière entre personnes, mélodies, souvenirs.

Après avoir passé en revue les théories de l'empathie dans le domaine de l'esthétique (Pinotti 1997) et des relations interpersonnelles (Berhoz et Jorland 2004), j'explorerai la notion d'empathie musicale dans une perspective anthropologique. Pour cela, je m'appuierai sur la notion d'« agentivité » (*agency*) développée par A. Gell (1998).



Figure 7 : Mon point d'observation dans la *țișănie* de Ceuaș.

Première partie

Émotion musicale : moments et circonstances

I

Jouer aux noces, puis entre soi

CHAPITRE PREMIER

L'éthique du musicien professionnel

Csángálo est chez lui. Il vit dans une maison spacieuse, située juste à l'entrée du village, achetée à un paysan Hongrois de Ceuaș après les tournées en Amérique. Il s'occupe de bricolages d'instruments de musique, du maïs qu'il cultive, ou encore de Linda, sa jument qui ne doit pas manquer d'herbe fraîche. Quand Adeluș arrête sa charrette devant son portail, Csángálo interrompt ses activités pour l'accueillir. « *T'aves bactalo tata !* » (« Bonne chance mon ami ! ») – lui adresse-t-il en *rromanes*¹, d'une voix sonore et amicale.

Adeluș est un maquignon de Laslău Mic, petit village de la région du Tîrnava Mică où les musiciens de Ceuaș sont souvent invités à jouer. Il est Tsigane-roumain, et bien qu'il ne parle ni le *rromanes* ni le hongrois, c'est ainsi qu'il salue Csángálo. Les deux hommes se serrent la main et s'embrassent chaleureusement. Il y a vingt ans de cela, Csángálo avait joué à son mariage et depuis lors, ils ont dû se croiser maintes fois dans les fêtes de la région, ou encore dans les foires aux chevaux de Bahnea, Tîrnăveni, ou Dumbrăveni.

Pendant que Tinka, la femme de Csángálo, envoie un de ses neveux acheter de la bière, les deux hommes échangent quelques mots sur la famille, les affaires, le nouveau propriétaire de ce superbe cheval, acheté au prix de quarante millions de *Lei*² lors de la dernière foire... Le temps de quelques verres et Adeluș ne tarde pas à révéler la raison de sa visite : il doit marier l'un de ses fils dans trois mois, et veut embaucher des musiciens pour la fête.

Une fois vérifiée la disponibilité pour le jour J, la négociation peut commencer. Csángálo fait son prix : son groupe ne jouera pas pour moins de vingt millions. Adeluș sait que les musiciens de la génération de Csángálo n'ont pas beaucoup de travail en ce moment. En effet, aujourd'hui les jeunes font appel à un unique *organist* (« joueur de synthétiseur électronique ») ou à un simple ordinateur, plutôt que d'inviter une formation complète. Il a donc de la marge pour faire descendre le prix, mais au risque de toucher à la qualité de la musique. En d'autres termes, s'il n'est pas assez payé, Csángálo engagera un *solist vocal* (« chanteur soliste ») moins renommé, ou trouvera une excuse à la dernière minute pour se faire remplacer par un musicien moins bon. De plus, ne pas payer les musiciens adéquatement risquerait d'être perçu comme une impossibilité matérielle à prendre en charge la fête. Ces rumeurs circulant vite dans les foires, elles risqueraient de compromettre les relations d'affaires.

Adeluș a de l'argent et peut se permettre une belle fête avec un groupe complet. L'accord est conclu rapidement, mais le commanditaire pose ses conditions : inclure dans la formation Sanyi, un violoniste particulièrement apprécié à Laslău Mic, un organiste – car il faut être aussi à la mode du jour – et un chanteur, nécessairement tsigane. En plus de ces contraintes,

¹ La langue tsigane.

² Environ 1200 euros en 2004.

Csángáló a la responsabilité de trouver du « renfort » (*ajutor*) pour compléter la composition du groupe (une guitare électrique, une basse électrique et un deuxième violon). Il n'hésitera pas à jouer de ses liens familiaux pour en faire profiter son foyer.

Après une vigoureuse poignée de main, Csángáló est définitivement *tomnit*³ (« engagé, embauché ») pour le mariage du fils d'Adeluș, qui aura lieu le 17 juillet 2004. Il reçoit alors une avance sur le salaire convenu.



Figure 8 : Csángáló, musicien professionnel, bricole son instrument chez lui, en attendant un client potentiel...

³ Modification locale du terme roumain *tocmit*.

Au service des clients

Csángálo : Le service, c'est le service ! C'est comme ça... jusqu'à ce que t'aies rassasié les gens. Quand tu les as rassasiés, tu poses [l'instrument], tu bois un verre de bière, un verre de vin s'il y en a, ou de l'eau de vie, ou tu fumes une cigarette, et après tu recommences à jouer...⁴

À partir du moment où le musicien est embauché, et jusqu'à la fin de la fête – quand le contrat sera soldé – un ensemble de règles régit sa relation avec le commanditaire et ses invités. C'est un savoir partagé, qui n'a pas besoin d'être mis par écrit, et que tout musicien professionnel tsigane⁵ connaît depuis son enfance. Ainsi, dès que la voiture envoyée par le commanditaire arrive devant sa porte, cette éthique s'impose et gouverne sa manière d'être et de jouer.

L'échange est sans ambiguïtés : si l'on est payé, c'est pour « servir les gens » (*trebe să servești lumea*), pour satisfaire les clients jusqu'à satiété. Et cela, indépendamment du type de public. Qu'il s'agisse d'un mariage tsigane, d'un banquet hongrois, ou d'une fête chez les roumains, l'activité du musicien de métier est conçue et organisée autour du respect de cet engagement fondamental.

L'éthique professionnelle est apprise aux plus jeunes avant toute transmission strictement musicale. Quand les musiciens amènent avec eux, lors du « service », leurs fils ou neveux, les recommandations, les enseignements, les critiques qui leur sont adressées touchent le plus souvent à des questions qui ont peu à voir avec la technique instrumentale. Apprendre les bons accords à la contrebasse ou la justesse au violon est une affaire secondaire, qui est laissée au jeune apprenti et qui se réglera spontanément avec le temps. En revanche, la manière de se placer par rapport aux clients, aux convives et aux autres musiciens, n'échappe pas à l'attention et au jugement sévère du musicien plus âgé.

« *Se tenir à sa place* »

Le *muzicant* tsigane doit tout d'abord soigner son image. *Blue-jeans* et *tee-shirts* sont laissés aux musiciens *Gaje* (non Tsiganes). Pour Csángálo et les siens, il faut plutôt de beaux costumes brillants, des cravates riches en ornements, des chemises aux couleurs

⁴ *La servici trebe se faci servici ! Așa mere... pînă ai săturat lumea. Când ai săturat, pui jos, bei un pahar de bere, bei un pahar de vin dacă este, sau rachiu, sau fumezi un țigar, și dupa iar începi la cântat...*

⁵ Dans le roumain-standard, les musiciens professionnels tziganes sont appelés *lăutari*. A Ceuș, ce terme n'est pas utilisé, et les musiciens se disent *muzicanți* [r] ou *muzicanturia* [t]. Par la suite, j'utiliserai ces termes.

chamarrées, impeccablement repassées et imprégnées de parfum. Exacerber l'élégance est une nécessité mais aussi une manière d'attirer sur soi le regard et la faveur du commanditaire et des convives, dès l'arrivée sur le lieu de travail. « Moi quand j'y suis allé habillé comme un mannequin, et que je suis sorti de la voiture pour entrer [chez le commanditaire], ils sont tous venus m'embrasser »⁶, raconte Csángálo à propos d'une fête de mariage.

Une fois arrivé chez ses clients, le musicien se soucie de respecter une prescription fondamentale, qu'il maintiendra tout au long du « service » : « se tenir à sa place » (*asta la locul său*). Le sens de cette expression est d'abord à prendre à la lettre, car en effet l'espace physique occupé par la *formație* (« orchestre ») est nettement séparé de celui des convives. Si dans le *cămin* (« salle des fêtes »⁷) il y a une scène, le musicien y reste pendant toute la nuit. S'il n'y en a pas, c'est toujours un endroit spécifique de la salle qui lui est réservé. C'est ici qu'il va jouer, manger, boire, fumer et se reposer. Il en est de même à l'occasion de fêtes plus petites : lorsqu'il est invité à la maison d'un client, le musicien côtoie les convives sans se mélanger.

Mais l'expression « se tenir à sa place » dépasse le sens littéral et s'étend de manière figurée à d'autres aspects de la posture professionnelle du musicien. Avec l'avancée de la fête, l'alcool coule à flots, les cravates et les vestes s'envolent, la danse et le chant succèdent aux conversations contenues du début. Le musicien de métier, à la différence des convives, n'est pas là pour se distraire. Il continue à maintenir sa posture et son élégance, à rester calme et sobre (dans la mesure du possible), concentré et attentif à tout ce qui se passe dans la salle. Il sait respecter et satisfaire les désirs et les demandes de chacun de ses clients, et parfois même répondre à leur insistance, sans trop se laisser emporter par leur exubérance.

Csángálo : Tu vois que le musicien est toujours calme et doit faire plaisir à chacun [des convives]. Le musicien est toujours calme, pas comme celui-là qui boit toute la journée et qui va jouer après. Ça, ce n'est pas un musicien ! Un musicien, « on peut compter sur lui au travail » (*se ține de treabă*) ; il faut alors qu'il se tienne « à sa place respective » (*la locul lui respectiv*). Tu l'as vu toi, maintenant que t'es

⁶ *Eu m-am dus la ăia din cutie, cind am ieșit afară din mașină, cind am intrat înăuntru au venit toți și m-au pupat.*

⁷ Pratiquement chaque village roumain est équipé, depuis l'époque de Ceaușescu, d'une salle des fêtes (*cămin cultural*), gérée par la mairie et qui fait fonction de salle polyvalente (équipée d'une scène et d'une cuisine) pour accueillir les banquets, les fêtes de mariage, les cérémonies officielles et aussi, dans certains cas, les veillées funéraires.

venu avec moi plusieurs fois, t'as vu ce que j'ai fait, t'as vu? Il faut que tu restes comme ça quand tu vas jouer, et que tu respectes les gens !⁸

« Se tenir » relève alors d'une double rigueur, qui touche tant à la morale qu'au comportement. Il s'agit à la fois de « tenir ses engagements » et « se tenir soi-même » : remplir le contrat sans se laisser entraîner par les débordements de la fête.

Le seul risque qui peut entraver cette posture élégante et maîtrisée est l'alcool. En situation professionnelle, c'est un danger. Danger d'attirer la « honte » ([r] *ruşine*, [t] *lajà*) sur soi et son groupe, au lieu du respect qui revient au musicien « droit » (*drept*), qui sait servir les gens comme il faut. Danger de confirmer un stéréotype répandu dans l'imaginaire *gaje* : celui du Tsigane qui ne peut s'empêcher de boire, qui provoque des *scandaluri* (« problèmes, ennuis ») à toute occasion, bref, qui ne sait pas « se tenir ». Lorsqu'un contrat le lie à un client, le musicien doit faire attention à ne pas dépasser une certaine limite, et peut même refuser les bouteilles qui lui sont offertes (parfois avec le prétexte d'être sous traitement médical). L'éthique du service n'impose pas de s'abstenir totalement, mais de boire avec une longueur de retard par rapport aux clients, de manière à tenir le service le temps d'une nuit, et à se tenir droit face à ses hôtes. Telle est la première règle à respecter pour porter haute l'image du *muzicant*, Tsigane d'élite.

Csángálo : Celui-là fait n'importe quoi, comme je t'ai dit, il boit de l'alcool dénaturé toute la journée et après il vient jouer. Mais tu ne viens pas jouer soûl avec moi, car moi, il me faut un homme droit !

Je ne dis pas de ne pas boire du tout, ou de ne pas manger... Mange, bois, afin que ça se passe bien ! Mais reste là, à mes côtés ! [...] Toi tu joues, tu joues tout seul, et celui-là... au matin il a même la prétention d'être payé, comme toi qui a joué toute la nuit, alors que lui il n'a fait que boire ! Et alors il te fait honte ! Il te fait honte ! Et les gens disent : « Regarde quel musicien il a amené avec lui ici pour l'aider ! ». Tout le monde va rire de lui et de moi aussi, même si je n'ai rien bu. Moi je ne peux pas avancer comme ça, je régresse... Alors, je ne vais plus l'amener ! Moi je fais mon devoir et je fais plaisir à tout le monde... T'as vu ici, tout le monde a dit que je leur ai plu. *Smack Smack*, ils m'ont embrassé... C'est comme ça qu'il faut faire, c'est ça le métier ! Que tu sois mécanicien, coiffeur ou chauffeur, peu importe... fais ton métier ! [...]

Si on te demande des *csárdás*, *invîrtite*, *hărtaş*, *doine*,⁹ il faut que tu piges celui qui t'a engagé ! « D'accord mon ami, je te fais ça, je te fais ça... ». Et alors le matin on t'embrasse ! Mais si on commence à boire, qu'est-ce que les gens vont dire ? « Ça se voit que vous êtes des Tsiganes, ne revenez plus jamais

⁸ *Vezi' că muzicant todeauna e calm și trebe să facă la ficcare placere. Muzicant todeauna e calm, nu ca el, că toata ziua be bere și se duce la cîntat! El nu e muzicant! Muzicant e așa, ni, cum să să țină de treabă, trebe să stai la un loc respectiv ! Tu ai văzut acuma, că ai fost cu mine de multe ori. Ai văzut ce am făcut, ai văzut? Așa trebe să stai la cîntat și să respecti lumea!*

⁹ Genres musicaux.

ici de votre vie ! ». Mais t'as vu comme ils m'ont embrassé, toute la nuit, et comme ils m'ont salué... Ils étaient comme des enfants ! « Monsieur je vous remercie, regardez ici, c'est la voiture pour rentrer chez vous à la maison ! ». C'est comme ça qu'il faut servir les gens, pas comme lui !¹⁰

Si les musiciens ne respectent pas la conduite professionnelle et se laissent aller à l'alcool, des incidents peuvent survenir. Les plus âgés se souviennent de situations où les musiciens étaient agressés verbalement et même physiquement par les convives. Au mieux, ils partaient sans être payés. Inversement, le musicien qui garde le calme et l'attention, se trouvera en fin de la fête dans une position favorable face à ses clients. Ivres, épuisés et euphoriques, ces derniers seront au petit matin disposés à se laisser bercer par les mélodies à tonalité plus nostalgique. Dociles et affables « comme des enfants », ils offriront en échange des pourboires. Quand enfin tout le monde sera « rassasié », le musicien aura à sa disposition une voiture pour rentrer chez lui, et sera salué par des baisers comme à son, mais avec, cette fois, de l'argent comptant dans les poches.

Fabricants d'émotion ?

Cette éthique professionnelle n'est pas spécifique aux musiciens de Ceuaș. Plus à l'ouest, en Hongrie, B. Sárosi (1978 [1971]) décrit en profondeur les relations que le *gypsy musician*¹¹ entretenait autrefois avec les notables et les paysans¹². Basée principalement sur de nombreuses sources historiques, la description se nourrit aussi d'une courte ethnographie du « laboratoire du musicien » en contexte urbain : les

¹⁰ *El face minuni, cum ți-am zis, toată ziua be spirt sanitar, denatura aia, apoi vine la cîntat. Mm... omule, cu mine nu vîi tu la cîntat beat, cã mie-m trebe om treaz! Pîna nu spui sã nu bee, sa nu mînce... Mîncã, omule, be sã-ți cade bine, dar stai acolo lînga mine! [...] Singur, de-i, de-i... Și eu, dimineața, am pretenție sã dai bani așa cum ai cîntat tu, și eu am beut toata seara, vez'? Și atucia te face și de rușine! Te face de rușine te face! Ce zice oamenii? "Uite ce ajutor a adus aicia!..." , mã rîde toata lumea, și pe mine și pe tine, ca tu n-ai beut... Atuncia nu pot sã me duc înaînte , cã dai 'napoi... Pe esta nu mai l-aduc. Daca fac eu datoria mea, și le-am facut placere la toț', cã sîntem, ai vãzt aicia, toata lumea: "Mi-a plãcut de dumneata, smack smack, te-am pupat", așa trebe .. Meseria așa mere! Cã ești mecanic, frizer, cã esti șofer, cã esti... fã-ți meseria, omule! [...]*
Spune omu': csárdás, invîrtite, hãrtaș, doine, trebe sa înțelegi cine te-a tomnit! Bine, Domne, asta ți-o fac, așa fac. Dimineața te-a pupat! Daca m-apucam eu acuma... A fost ce sã bem? A fost, a fost! Sã ne-apucãm sã bem... Ce face oamenii? "Bã, sã vede cã sînteți țigani! Nu mai veniti în viață aici!" Dar ai vãzt cum m-a pupat, toată noptea, și cum m-a sãrutat... "Domne, vã mulțumesc, și-așa și-așa... Uite aicia mașina, mereși acasă". Așa trebe sã servești lumea, nu ca el!

¹¹ Ceux que les ethnologues appellent *Romungro* (des mots « Rom » et « Hongrois »), cf. Williams (2001), Kovalcsik (2003).

¹² Le travail de Sárosi concerne aussi la Transylvanie, qui faisait partie de l'Hongrie historique jusqu'à la première guerre mondiale.

restaurants de Budapest. Ce qui en ressort est une même exacerbation de l'éthique du « service ». Le cliché d'un repas du premier mai 1964 dans la capitale hongroise s'apparente de manière frappante à celui que j'ai pris le même jour, quarante ans plus tard, à Ceuaș (figures 9 et 10). La disposition des musiciens, leur posture, l'élégance, la proximité physique et les échanges de regards avec le client assis à la table semble relever d'une même modalité, qu'on retrouve par ailleurs dans des images anciennes (figure 11), et qu'on pourrait aussi observer dans les restaurants de Bucarest¹³.

Plus récemment et plus à l'est (en Moldavie roumaine), V. Stoichiță (2008) a étudié finement l'activité du musicien professionnel. Il parle d'un « fabricant d'émotion » qui façonne sa musique non tant pour s'exprimer devant un public, mais plutôt pour servir les clients en vue d'un effet : les faire danser, les émouvoir.

À partir de l'ethnographie des fêtes de la région de Tîrnava Mică, j'approfondirai ici deux dimensions du « service » que ces recherches ont abordé à différents degrés. La première concerne la musique. Comment l'éthique du « se tenir à sa place », influence-t-elle la manière de jouer ? Par quelles habiletés « sert-on les gens », en musique ? L'emphase avec laquelle les musiciens en parlent, laisse penser que l'éthique professionnelle influence la manière de penser la musique. Comment le répertoire est-il conçu et organisé mentalement, lorsque des relations « clientélistes » s'imposent ?

La deuxième dimension concerne l'émotion. La nécessité d'une posture retenue suggère qu'il y aurait un détachement du musicien face à ses propres sentiments. L'expression « se tenir à sa place », riche de sens, suggère-t-elle que le contrat ne prévoit pas la participation émotionnelle du musicien à la fête ? Comment l'émotion circule-t-elle dans ces situations où le musicien tzigane travaille et le client ne demande qu'à s'amuser, danser et pleurer ?

¹³ Sur les *lăutari* du sud de la Roumanie, cf. Lortat-Jacob (1994), Rădulescu (2002, 2004).



Figure 9 : Csángáló (de dos) et Sanyi jouent pour Sándor. Ceuaș, 1^{er} mai 2004.



Figure 10 : Musiciens tsiganes au service des clients. Budapest, 1^{er} mai 1964. (Dans Sárosi 1978 [1971]).



Figure 11 : Musiciens tziganes dans une auberge d'Hortobagy. Hongrie, 1937. (Dans Williams, 2001).

CHAPITRE II

Fêtes de village

Banquet hongrois à Ceuaș¹

Le 1^{er} mai 2004, les *ceuașeni* (« habitants de Ceuaș ») se réunissent dans la salle des fêtes du village pour l'inauguration de la nouvelle école primaire. Outre les paysans, sont présentes toutes les autorités locales : prêtre, professeurs, maire de la commune, directeur de la chorale...² À part les discours officiels du début, cette réunion ressemble à un grand repas de noces, ou plutôt à des noces « d'argent » vue l'absence presque complète de jeunes.

Comme c'est l'habitude pour les fêtes de cette dimension, la salle est aménagée en trois longues rangées de tables. Bouteilles de vin blanc et de *pálinka* ([h] « eau de vie ») de production locale y sont disposées en abondance. Les convives arrivent progressivement et prennent place là où ils trouvent leurs amis, qui sont aussi leurs compagnons de chant.

Presque tous les musiciens de Ceuaș sont là. Ce sont d'ailleurs les seuls Tsiganes invités. Un espace de la salle leur est réservé, équipé d'un banc pour ranger les étuis des instruments et pour poser les bouteilles qui leur seront servies tout au long de la fête. Le *primaș* (« violoniste principal ») est István, musicien préféré des Hongrois de Ceuaș pour ses connaissances fines du répertoire et pour son style de jeu parfaitement adapté au chant. Surnommé *Dumnezeu* (« Dieu »), s'il jouit d'un grand respect c'est aussi parce qu'il connaît les textes des chansons – chose plutôt rare parmi les *muzicanți* tsiganes de la campagne – qu'il s'amuse parfois même à interpréter. Son frère Mutis et son beau-frère Csángálo, avec qui il joue depuis quarante ans, l'accompagnent à la

¹ La description des deux fêtes s'accompagne d'extraits vidéo (DVD_01). Sur un corpus global de sept fêtes (des communautés hongroises, roumaines, tsiganes et mixtes) j'ai choisi de décrire ici un banquet hongrois à Ceuaș et des noces tsiganes à Lașlău Mic. La comparaison entre ces deux fêtes permettra d'analyser les différences et les similarités en fonction du type de fête (repas de village / noces), du public (*Gaje* Hongrois / Tsiganes roumains), et du contexte géographique (Ceuaș / un autre village de la région, Lașlău Mic).

² Dans l'extrait vidéo, les paysans se distinguent des autorités et de ceux qui travaillent en ville par la manière de s'habiller à la fête : chemise blanche et gilet noir pour les premiers, costume et cravate pour les deuxièmes. Les femmes du village portent un foulard, alors que les femmes de la ville se reconnaissent par leur coiffe soignée pour l'occasion.

contrebasse et au *contră* (violon alto à trois cordes). Le trio³ est élargi avec quatre violonistes, un deuxième *contră* et un accordéon. Vu l'âge des convives, pour les musiciens les plus jeunes c'est aujourd'hui une bonne occasion d'améliorer le vieux répertoire local, délaissé depuis l'abandon du bal du dimanche.

V02
début

Une fois les instruments accordés et les archets « faits » (*făcute*, c.-à-d. frottés à la colophane), l'orchestre se dispose selon une hiérarchie interne, tourné vers les convives : le « service » peut commencer.

I

V02
02:43

Le répertoire joué dans la première partie de la fête, pendant le repas, est destiné à accompagner les chants des convives. Il s'agit pour la plupart de *magyar nóta*⁴ ([h] « chanson magyare »), chansons à texte s'inspirant de l'univers idéalisé de la vie paysanne, aux thèmes épiques ou courtois⁵. István sait que, parmi ce répertoire, ce sont des *asztali* ([h] « de table ») et des *hallgató* ([h] « à écouter »), que les *ceuașeni* aiment chanter à ce moment-là. Il n'hésite pourtant pas à jouer des airs de danse d'autres régions hongroises de Transylvanie ([h] *Marosszék, Palatka, Kalotaszeg*), apprises plus récemment dans le milieu du *folk revival* hongrois⁶. Jouer des airs que les convives ne connaissent pas, est une manière de montrer (notamment aux quelques intellectuels présents) un répertoire très vaste et l'aptitude à jouer la musique d'autres régions. C'est d'ailleurs par ces audaces, par ces brèves exceptions à la règle, que les musiciens intègrent peu à peu de nouveaux genres au répertoire local.

V02
04:29

V02
07:00

S'aventurer à jouer des airs inhabituels pour les *ceuașeni* s'accompagne parfois d'un peu de spectacle pour étonner le public, attirer son attention et obtenir des

³ Le trio violon-*contră*-contrebasse est répandu dans toute la Transylvanie. Aujourd'hui, c'est le noyau le plus ancien d'orchestres enrichis d'instruments plus modernes (accordéon, saxophone, synthétiseur, guitare).

⁴ Sárosi (1978 [1971]) dédie un chapitre long et détaillé à l'histoire de la *hungarian popular song*, la *magyar nóta*. Certaines des mélodies qu'il cite dans ce chapitre, parmi les vingt ou trente mille qui ont été composées dans les villes hongroises entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, sont jouées et chantées dans le banquet villageois décrit ici.

De ce que j'ai pu observer, à Ceuaș on ne chante pas des mélodies en rythme non mesuré antécédentes à l'arrivée des *magyar nóta* et *hallgató*. Probablement, les chansons provenant des villes, très à la mode, ont remplacé toute mélodie locale. Ce n'est pas le cas des mélodies de danse, qui incluent à la fois des *nóta* et des mélodies plus anciennes, directement issues du vieux style local et de la tradition orale.

⁵ D'une *magyar nóta* à l'autre, on entend à un moment l'hymne des Sicules (habitants magyarophones des provinces orientales de Transylvanie). Cette mélodie au ton solennel, chantée debout, donne une touche de nostalgie nationaliste à la fête, même si plusieurs amis Hongrois m'ont assuré qu'il s'agit d'une habitude présente dans toutes les fêtes hongroises, indépendamment de toute tentation irrédentiste. Les musiciens ne chantent pas et en profitent pour sortir fumer une cigarette.

⁶ Le milieu *folk* hongrois tourne autour des *táncház* ([h] « ateliers de danse »), stages de danse et musique paysannes qui ont lieu l'été dans différents villages de Transylvanie. Hooker (2007) a étudié la place des musiciens tziganes dans ce milieu, en considérant aussi le cas des musiciens de Ceuaș.

applaudissements. Les musiciens introduisent ainsi des « numéros » qu'ils ont préparé pour les scènes étrangères : un chant de Noël (*colindă*) en *rromanes*, une imitation vocale du son de leurs instruments, ou une danse en chorégraphie synchrone (qu'ils appellent justement *sincro*)⁷.

Mais une fois passée la première heure, la forme « spectacle » s'efface sous l'impulsion des convives qui, chez eux, n'ont pas l'intention d'assister à une représentation théâtrale tranquillement assis sur leurs chaises. Ils sont à Ceuaș, et il s'agit bien de leur fête. Un des convives vient alors siffler un air à l'oreille du *primaș*, un autre l'appelle à la table pour se faire accompagner au chant, ou encore une voix forte et anonyme se lève du fond de la salle pour réclamer une mélodie.

C'est alors l'interaction entre musiciens et convives qui détermine ce qu'il faut jouer. Trois possibilités s'entremêlent et s'enchaînent sans arrêt : le *primaș* choisit les airs lui-même, exécute les chants qui démarrent spontanément dans la salle, ou joue ce qu'on lui demande explicitement. La volonté des convives de guider les musiciens ne se limite pas au choix du répertoire mais s'étend à la manière de l'interpréter. Ainsi, dans cette phase d'accompagnement des chants, il n'est pas rare d'entendre et de voir les Hongrois donner des consignes aux musiciens : « Plus lent ! Moins fort ! Plus simple ! (c.-à-d. moins ornementé) » ([h] « *Lassabban ! Halkabban ! Egyszerűbben !* »).

Ces derniers acceptent ces instructions exigeantes et y adaptent leur jeu. Mais parfois, les détournent par l'humour. Le repas une fois terminé, un groupe d'hommes et femmes, accompagné par les musiciens, chante encore des « chansons de table ». Soudain, Csinga – un des Hongrois les plus âgés du village, qui a souvent le rôle de chef parmi les chanteurs – se lève et interpelle les musiciens, le doigt levé : « Eh là, ce n'est pas une mélodie de danse ! ». Il veut par cela critiquer le tempo adopté, trop rapide, tirant le morceau vers une *csárdás*. Mais l'un des violonistes, au lieu de reprendre la même mélodie au bon tempo, sourit et commence à jouer un autre air, en rythme de *csárdás*. Les convives éclatent de rire, le vieux Csinga s'assoit sans rien dire, et la musique continue sur un tempo vif. L'effet est d'attirer les premiers couples de danseurs vers les musiciens : commence alors une deuxième phase de la fête, où la danse prime sur tout le reste.

⁷ Le côté « spectacle » des performances musicales tsiganes, où la musique s'accompagne parfois d'éléments extra-musicaux (blagues, histoires) pour avoir plus d'effet sur les convives, est attesté aussi par Sárosi (1978 [1971]).

II

V02
24:20

Il y a du mouvement dans la salle, et l'ordre du début se déstructure progressivement. Les convives changent de place, sortent fumer, s'approchent des musiciens pour leur faire goûter leur propre *pálinka*. Devant l'orchestre, l'espace se resserre. Outre les voix, on entend maintenant les pas de danse sur le plancher en bois.

V02
26:54

L'excitation n'empêche pas les musiciens de continuer à être attentifs aux sollicitations des convives, et de répondre aux demandes explicites qu'ils leur adressent. Cinq heures de l'après-midi : Csángáló, qui a pris le rôle de chef de la formation après le départ d'István pour une autre fête, regarde la salle et semble écouter ce que demande la situation. Il consulte les violonistes et fait signe aux autres de se préparer, bien alignés derrière lui. À son signal, les musiciens commencent par une suite de *csárdás*. Trois couples dansent près de l'orchestre, et l'un des hommes s'amuse à donner le tempo aux musiciens avec des gestes, des coups de pieds et des interlocutions verbales (« *Hop ! Pá !* »).

V02
29:55

Chaque air est répété deux ou trois fois et de temps en temps les deux violonistes rivalisent pour le choix des mélodies suivantes. Mais quand Dádá János – un Hongrois de Ceuaș connu pour être un très bon danseur – rentre dans l'aire de danse avec sa femme, les musiciens jouent soudain avec une mélodie, toujours sur un rythme de *csárdás*, qu'ils savent être « son chant » (*cântarea lui*)⁸. L'homme chante quelque vers en direction des musiciens, puis commence à « tourner » avec sa femme. Encore quelques *csárdás* et c'est le moment des *féloláhos*, danses de couple en rythme légèrement asymétrique, accompagnées par des vers chantés. Elles semblent durer trop longtemps: János s'approche pour dire quelque chose à Csángáló qui, à son tour, sans arrêter la musique glisse un mot à l'oreille du violoniste pour qu'il change de tempo. C'est alors une nouvelle famille de danses qui commence, les *szökős*, incitant les danseurs à tourner encore plus rapidement et à marquer des formules rythmiques avec le claquement des chaussures. À la cadence finale, une poignée de main entre János et Csángáló signe l'interaction personnalisée entre musiciens et danseurs.

V02
36:58

Les danses s'enchaînent pendant deux heures. Outre la suite propre au village (*csárdás-féloláhos-szökő*), d'autres genres sont joués pour le plaisir des convives : *walz*,

⁸ Il s'agit d'une mélodie de couche plus ancienne, issue du vieux style paysan, bien différente des *magyar nóta*. La ligne mélodique est descendante et sans les sauts d'intervalles écartés typiques des *nóta*. (cf. Sárosi, 1978 [1971]).

« *tangou* », et *fox*⁹. Bien qu'il s'agisse maintenant d'une suite de danses plutôt « urbaines », les interactions avec les danseurs restent les mêmes. Ainsi, de manière tout à fait identique à ce qui se passe avec les suites villageoises, les musiciens choisissent par moments des mélodies qu'ils savent être les préférées de tel ou tel danseur. C'est ainsi que Csángáló suggère à Sanyi la mélodie à jouer, et puis sourit à l'un des danseurs, Sándor, comme pour lui dire : « T'as vu, cette mélodie, elle est pour toi ! »¹⁰.

Les musiciens les plus jeunes ne connaissent pas ces mélodies, qu'ils apprennent par le chant des danseurs hongrois. Parfois il arrive que les musiciens – même les plus experts comme Csángáló et Mutis – se « laissent aller », et commencent eux même à chanter et presque à danser, pendant qu'ils jouent. S'ils montrent trop d'excitation (par exemple donner le tempo en frappant l'archet sur la contrebasse), ils seront rapidement « calmés », sans trop de formules de courtoisie, par les gestes éloquents des danseurs hongrois.

V02
38:55

III

Vers la fin de l'après-midi, environ cinq heures après le début de la fête, une autre ambiance prend le dessus. Les musiciens, toujours attentifs à ce qui se passe du côté des convives, savent que la fatigue commence à se faire sentir et que c'est le moment de revenir aux chansons « de table » et « à écouter ». Mais contrairement au début, quand on jouait plus discrètement pour accompagner le repas, c'est le moment maintenant d'« entrer au milieu des tables » (*a merge între mese*) pour jouer au plus près des convives, réunis en petits groupes¹¹.

Accompagné par Sanyi, Csángáló quitte l'aire destinée à l'orchestre, et entre dans le couloir entre les longues rangées de tables. Les deux musiciens s'approchent d'un groupe de convives assis à l'autre extrémité de la salle, parmi lesquels le prêtre de Ceuaş, en jouant un *hallgató* dont le titre est « Juste le livre de prières » ([h] *Csak az imakönyv*). Tous, sauf le prêtre, chantent quelques strophes, avant que l'un d'entre eux ne demande à Csángáló de jouer une autre mélodie, encore un *hallgató*. Les musiciens sont à son service. La petite assemblée d'hommes chante maintenant à haute voix, verre

V02
41:35

⁹ Termes utilisés par les musiciens. Il s'agit de thèmes d'opérette du début du siècle, aux titres suggestifs, comme par exemple « Rozi, dimanche on va en excursion » ou « La princesse des *csárdás* ». Ces danses, d'origine urbaine, sont très souvent jouées dans les fêtes paysannes hongroises d'autres régions de Transylvanie aussi.

¹⁰ On observera, dans cette brève interaction entre le *bracista*, le violoniste et le danseur, le souffle que le premier adresse au visage du deuxième pour attirer son attention. Ce même geste est utilisé aussi quand les musiciens, pris par la fatigue, tendent à s'endormir tout en jouant.

¹¹ Jouer à la table des clients est une pratique très diffusée parmi les musiciens tsiganes de Hongrie et de Roumanie. (cf. chapitre premier, figures 2, 3 et 4 et Sárosi 1978 [1971]).

en main. Un autre homme les rejoint à table, attiré par les chants. Dans un désordre bruyant, chacun réclame maintenant une mélodie différente¹².

V02
42:02

Mais les yeux de Csángálo sont déjà à la recherche de la prochaine cible. Il fait signe à son frère accordéoniste d'avancer un peu plus loin le long de la table, là où est assis Sándor, un *Gajo* particulièrement passionné de musique. Les trois musiciens jouent, près de son oreille, la chanson « Petite fontaine avec une roue » ([h] *Kerekeskút*). Sándor ne chante pas, mais, souriant, fait un signe d'approbation avec son doigt, puis met sa main gauche dans la poche de sa chemise, puis de son pantalon, de nouveau dans sa chemise, puis dans sa poche droite. Il cherche probablement un billet, discrètement, mais sans le trouver. Les trois musiciens sont très proches, lui sourient. Pali, l'accordéoniste, lui chuchote quelque chose à l'oreille. Sándor est visiblement touché que les musiciens s'adressent à lui personnellement et se pointe du doigt, comme pour dire à ses amis assis en face de lui : « c'est pour moi », ou plus probablement, « c'est ma chanson ». Une minute plus tard, quand le *primaş* termine la mélodie, Csángálo lui donne une caresse amicale et l'embrasse sur la tête. Les deux hommes – musicien et convive – échangent quelques mots et Csángálo, pour signifier ce qui vient de se passer, met sa main sur son cœur.

À partir du moment où les musiciens « entrent au milieu des tables », plus personne ne danse. De toute manière, à ce moment de la fête, les femmes sont toutes parties. Le vin blanc, lui, est toujours présent. Si un des violonistes commence à jouer une mélodie de danse sans prendre en compte ce que les hommes chantent, il sera interrompu brusquement. D'une table à l'autre, parfois même divisés en deux groupes, les musiciens accompagnent des *nóta* qui narrent des gestes de soldats (« Les garçons qui doivent aller à l'armée »), ou ceux des amants (« Je suis entré dans la cuisine et j'ai rencontré une fille brune »¹³).

V02
43:17

Les voix d'hommes, de plus en plus vigoureuses, se laissent accompagner d'un violon sonore, au timbre dense et riche, de plus en plus proche de leurs oreilles. Parfois l'un d'entre eux réclame un chant que les musiciens ne connaissent pas : le temps de quelques strophes et il sera déjà appris. Juste après, les appels pour un air ou un autre se font entendre à haute voix, brisant par moments l'atmosphère intime qui s'était créée

¹² Sárosi (1978 [1971]) cite des épisodes où les *Gaje* s'amusaient expressément à déconcerter les musiciens Tsiganes en les harcelant de demandes.

¹³ [h] *Befordultam a konyhára*. Chanson très connue, composée au début du XX^e siècle par le compositeur hongrois Árpád Balázs sur un texte du poète hongrois Petőfi Sándor. (cf. Sárosi 1978 [1971] : 183).

autour d'un petit groupe de convives.

Gaje hongrois et *muzicanți* tsiganes s'échangent maintenant des gestes de proximité : en échange d'une mélodie, qui a la valeur d'une faveur personnelle, les premiers offrent aux seconds du vin, de la *pálinka*, ou quelques billets, qui s'enfilent entre les crins de la mèche de l'archet de Csángáló. C'est lui qui, avant de s'en aller avec une bouteille de vin, sait assouvir affectueusement chacun des hommes restés jusque tard dans l'après-midi.

V02
46:19



Figure 12 : Après avoir joué une mélodie pour Sándor, Csángáló l'embrasse.

Noces tziganes à Laslău Mic

Au matin du 17 juillet 2004, les musiciens de Ceuaș se rendent à Laslău Mic pour jouer au mariage du fils d'Adeluș¹⁴. Il s'agit d'un des rares contrats de l'année¹⁵.

V03
début

Les musiciens sont accueillis par les hommes de la famille du marié, dans une grande maison au centre du village. Sans trop attendre, ils jouent quelques mélodies pour leurs hôtes, dans la cour. C'est une manière de les divertir pendant les phases de préparation, mais aussi de présenter la formation choisie pour le mariage. Csángálo fait chanter une *doină* à Cibáló, le jeune soliste tzigane de Cipău, pour faire entendre ses qualités vocales, puis les musiciens chauffent les instruments avec quelques mélodies de danse *de cingherit*. Les hôtes offrent à boire aux musiciens qui, pour leur part, restent entre eux dans un espace circonscrit, aux marges de la cour, sans se mêler aux personnes qui circulent dans l'espace de la maison.

I

La première phase des noces consiste, ici comme ailleurs en Roumanie¹⁶, en une série de cortèges pour réunir les principaux protagonistes (le marié, la mariée, leurs parents, les témoins), et accomplir les formalités officielles (à la mairie et à l'église). Les musiciens accompagnent les déplacements *pe drum* (« en route »), et si la situation le demande, se partagent en deux ou trois petites formations.

V03
04:30

Il faut d'abord réunir le marié et le *naș* (« parrain »)¹⁷ : deux musiciens, saxophoniste et accordéoniste, sont accompagnés, en voiture, pour aller le chercher en ville (Tîrgu Mureș). Quand ce petit comité arrive chez le marié, l'activité est déjà plus intense, les gens du village s'approchent pour regarder ce qui se passe, la musique prend plus de place. Des airs *de cingherit* accompagnent le *naș* jusqu'à l'intérieur de la maison.

¹⁴ Il s'agit du contrat dont il était question au chapitre I. Laslău Mic est un village à majorité roumaine, où les Tsiganes qui y habitent ne parlent ni le hongrois, ni le *rromanes*. Outre Csángálo, chef de la formation, sont présents : deux violonistes (Sanyi et Levente), un chanteur (Cibáló), un guitariste électrique (András) un *organist* (Jonci), un bassiste électrique et un saxophoniste. Le guitariste et le bassiste sont Hongrois, les autres Tsiganes.

¹⁵ Si autrefois le mariage était la principale opportunité de travail pour les musiciens (ils étaient embauchés une ou même deux fois par semaine), aujourd'hui leur activité est fortement en baisse. En 12 mois, Csángálo a travaillé pour 5 mariages (à Sîncel, à Miercurea-Ciuc, à Laslău Mic, à Cipău, Șmig). Le retour au pays des travailleurs émigrés à l'étranger constitue un espoir de voir le rythme de travail augmenter. La reprise de l'habitude d'embaucher une formation de 5 à 8 musiciens va avec des possibilités financières plus consistantes et peut-être aussi avec une certaine nostalgie des coutumes du pays retrouvé.

¹⁶ Cf., entre autres, Marian (1890), Bouët, Lortat-Jacob et Rădulescu (2002), Stoichiță (2008).

¹⁷ Le parrain est souvent choisi en fonction de ses ressources économiques plus qu'en fonction de ses liens avec la famille. Dans les grandes noces, il peut y avoir deux parrains, le « grand » (*nașul mare*) et le « petit » (*nașul mic*).

Verres à la main, les proches du marié (parrains, famille, et quelques amis), esquissent quelques pas de danse. Une femme de la famille adresse des *strigături* (« vers criés »¹⁸) au marié et au *naș*, qui à son tour rend hommage aux musiciens en distribuant des billets. Le *staroste* (« maître de cérémonie », personne rémunérée pour mener les différentes phases du mariage) demande l'attention des personnes présentes pour célébrer la *iertăciunea* (« pardon »¹⁹). Quelques larmes coulent sur le visage de la mère du marié, qui voit son fils quitter la famille pour en former une nouvelle. La *iertăciunea* se termine par quelque vers du « Notre Père » (*Tatăl Nostru*), avant que le *staroste* ne conclue, avec un peu d'humour : « Le reste c'est au prêtre, moi je ne suis pas prêtre... ». Une mélodie de « marche » (*marșul*) accompagne alors les intimes du marié hors de la maison et marque le début d'un nouveau déplacement.

V03
05:40

Le cortège, bière à la main, se dirige ensuite vers la maison de la mariée (*mireasa*). Les musiciens suivent en jouant des airs *de cingherit* et *hărțag*, issus du répertoire paysan de la région ou de compositions plus récentes des vedettes roumaines Nicolae Guță ou Sandu Ciorbă. Le tempo est calé sur la vitesse des pas du cortège, qui avance lentement, car la maison de la mariée est juste à côté. Les femmes du village, sur le seuil de leurs maisons, adressent aux mariés et aux parrains quelques *strigături*.

V03
07:44

Chez les parents de la mariée, un échange de phrases entre le père et le maître de cérémonie s'engage. Le premier, à l'intérieur de la maison, fait semblant de ne pas connaître ces hommes qui prétendent « chercher une princesse » et qui demandent à entrer car ils « viennent de loin et cherchent un abri pour la nuit ». Il assure n'avoir aucune femme chez lui. Le parrain, une fois obtenue l'autorisation d'entrer sous prétexte de vérifier, ne tarde pas à la trouver. C'est une petite maison, et la mariée est juste dans la pièce voisine, déjà vêtue en habit de noces. Le bref rituel de recherche d'un trésor caché signe le passage de la jeune fille d'une famille à l'autre, avec le maître de cérémonie qui confie au parrain le rôle du nouveau protecteur et d'intermédiaire entre les deux familles : « S'il te plaît prends-la par la main et ne la laisse plus ! ». Le parrain répond, en sortant la mariée de son dernier refuge : « C'est bon, maintenant elle est avec nous ! ». Avant de laisser partir la jeune femme de la maison, une nouvelle *iertăciunea* (cérémonie de pardon) a lieu, cette fois-ci adressée aux parents de la mariée.

V03
08:25

¹⁸ Vers octosyllabiques scandés rythmiquement en criant, sans mélodie chantée, partiellement improvisées, sur un ton humoristique (cf. Bouët, Lortat-Jacob et Rădulescu 2002, Kligman 1988).

¹⁹ Il s'agit d'une courte cérémonie de pardon entre le marié et sa famille, entièrement prononcée par le *staroste*, intercalée par un geste de remerciement et de salut entre le marié, son père, sa mère et ses frères et sœurs.

V03
10:42

Entre temps, les musiciens attendent à l'extérieur. Quand le cortège est prêt pour repartir, c'est encore la même marche nuptiale qui l'accompagne. De plus en plus de monde assiste au passage du défilé nuptial, guidé maintenant par le parrain et la mariée qui se dirigent à pied, puis en voiture, vers la mairie et ensuite vers l'église. Les jeunes du village s'amuse à entreposer des barrières (généralement une corde tirée en travers de la rue) qu'on a le droit de passer seulement en échange de quelques billets ou d'une bouteille d'alcool. C'est le parrain qui, jusqu'à une certaine limite, prend en charge le prix du parcours vers un nouveau statut social.

Pendant tous ces déplacements, les musiciens sont plutôt discrets. L'attention n'est tournée vers eux que sporadiquement. Leur devoir est de suivre le cortège d'un endroit à l'autre pendant toute la journée, attentifs au rythme donné par le maître de cérémonie et aux demandes d'intervention provenant des familles, comme quand quelqu'un crie : « *Muzica!* ». Quand il s'agit d'attendre, devant la mairie ou l'église, ils posent les instruments et boivent un verre ou fument une cigarette, toujours plutôt excentrés par rapport à l'attention des convives. Les yeux des villageois sont plutôt rivés sur les protagonistes, la robe de la mariée, la coiffe de sa future belle-mère, ou la voiture du parrain...

V03
19:42

Une fois terminées les cérémonies à la mairie et à l'église, le dernier déplacement conduit le cortège à la salle des fêtes du village²⁰. Ici les *strigături* adressés aux mariés sur le seuil de la porte sont plus longs et l'excitation prévaut. Quand les mariés entrent dans la salle, le son des musiciens en chemin se superpose brièvement aux guitares et synthétiseur, avant de laisser définitivement place au gros son saturé venant de la scène. C'est déjà la nuit quand, une fois franchi le seuil du *cămin* (« salle des fêtes »), le banquet peut commencer.

II

V03
22:20

A l'intérieur, les invités occupent de longues tables, qui peuvent atteindre trente ou quarante mètres, disposées sur la longueur de la salle. La table des mariés, de leurs parents et des parrains est du côté opposé à l'entrée, placée près de la scène, perpendiculairement aux autres. Cette disposition laisse à ceux qui ont envie de danser un espace suffisant entre les rangées de tables, et aux mariés la possibilité de voir et, surtout, d'être vus.

²⁰ Dans le cas de mariages plus modestes et avec moins d'invités, la fête peut avoir lieu dans la cour d'une maison.

La fête dure toute la nuit, alternant des moments où les invités mangent et discutent et d'autres où ils dansent. Les musiciens suivent ce mouvement en jouant respectivement des mélodies « de table » ([r] *de meseli*, [t] *meseliecri*) et des airs « de danse » (*de joc*). Parfois ce sont les serveuses qui, de la cuisine, demandent aux musiciens de se coordonner à leur action : c'est toujours une « marche » qui accompagne la sortie de la soupe (entrée), de la viande grillée (plat principal), du *sarmale* (rouleau de chou farci, plat du matin).

V03
24:26

La majorité des invités sont des « Tsiganes roumains » (*țigani români*²¹), et les musiciens choisissent un répertoire qui s'adapte à leurs goûts. On ne joue pas des *csárdás ungurește* (« *csárdás* hongroises ») mais des *csárdás țiganește* (« *csárdás* tsiganes ») et des airs *de cingherit*, plus rapides et virtuoses²². Ce qui relie tous ces airs est la métrique binaire avec contretemps au *contră*, le tempo très rapide, la virtuosité des instruments solistes, la richesse des figures mélodiques. Tout vise à accompagner la danse *de cingherit* « à la tsigane » où l'homme et la femme dansent en se faisant face. L'homme produit des formules rythmiques en frappant les mains sur diverses parties de son corps (une sorte de percussion corporelle), et la femme claque des doigts ou tient ses mains sur les hanches tout en suivant le rythme par le mouvement des pieds, cachés sous la longue jupe.

V03
30:00

V03
25:30

Chez les Tsiganes (mais de plus en plus chez les Roumains aussi), on ne peut pas fêter quoi que ce soit aujourd'hui sans danser le *manea*, genre à la mode et très apprécié par les jeunes, lié à un imaginaire oriental très généralisé et à un univers idéalisé riche en femmes et argent. Mais pour satisfaire la famille de la mariée et ces Tsiganes qui aiment danser « à la roumaine » (*românește*), les musiciens jouent la suite de danses de couple « à tourner » (*învîrtita*), suivie de *hărțag*, ou *harțegana*, rapide en rythmique *es-tam*²³. Enfin, après des suites de danses particulièrement longues et entraînantes, les violonistes tsiganes laissent la place aux musiciens hongrois, qui se font apprécier pour leurs interprétations chantées de la variété internationale (comme la chanson italienne *Dimmi quando tu verrai*).

V03
28:20

V03
26:25

Parfois les invités sont « servis » de manière encore plus explicite grâce au système de la « dédicace » (*dedicație*). Quand c'est le moment du *solist vocal* (« chanteur »), il

V03
27:24

²¹ Terme communément utilisé pour indiquer les Tsiganes qui vivent près des Roumains et ne parlent pas le Hongrois. Ils peuvent aussi être appelés *țigani românești*.

²² Cf. Chapitre III.

²³ *Es-tam* désigne une formule d'accompagnement caractérisée par l'alternance temps (*es*)-contretemps (*tam*). La contrebasse joue une note sur le temps et *contră* un accord sur le contretemps.

arrive qu'un des convives monte sur scène pour lui demander d'annoncer au microphone un bref message destiné à quelqu'un qui est dans la salle, du type « Spécial dédicace pour Liviu de Bahnea, longue vie à lui ! »²⁴. Dédier publiquement une mélodie implique nécessairement une contrepartie financière, un *bacșiș* (« bakchich », « pot de vin ») pour le chanteur : le billet est montré à tout le monde et le montant annoncé à haute voix.

V03
30:55

Les convives boivent, mangent et dansent à volonté, mais tout cela... se paye en monnaie sonnante. Chez les Tsiganes, un bon mariage se mesure par le bénéfice, et la rumeur sur « qui a donné quoi » caractérise les discussions d'après fête pendant des jours. La collecte de l'argent, moment central de la fête, met en scène de manière ostentatoire chaque invité. Vers minuit (en tout cas avant que les convives les plus fatigués ne quittent la salle), le maître de cérémonie passe au milieu des tables avec un seau pour recueillir les participations. Son talent doit alors entrer en jeu. Il déclame publiquement, au microphone, le montant offert par l'invité, et essaie de le convaincre qu'il peut faire beaucoup mieux, étant donné sa grande amitié (ou son rapport de parenté) avec les mariés... Tout le monde – notamment ces derniers et leurs familles – suit la collecte avec intérêt et un peu d'inquiétude²⁵.

V03
31:38

Mais la mariée peut rentrer en jeu directement, afin d'accroître un peu plus le profit des noces. Les invités, hommes et femmes confondus, pour danser avec elle doivent mettre un billet dans une grande poche au niveau de son ventre. En échange, ils ont le droit de demander aux musiciens leur danse préférée.

III

V03
33:10

Quand le soleil se lève, il y a dans la salle encore du monde. Commence alors une autre phase de la fête, qui peut durer jusque très tard dans la matinée. Chemise ouverte, cigarette à la bouche et bière à la main, les plus résistants sont bien imbibés d'alcool, et en nage après avoir beaucoup dansé. L'atmosphère est plus intime, les convives sont réunis près de la scène, les hommes s'embrassent et portent des toasts.

Les musiciens jouent des mélodies « de table » ou des *doine*, à tonalité plus triste, *de jale* (« de chagrin »). Les convives chuchotent quelques strophes de chansons en

²⁴ *Dedicație speciala pentru Liviu din Bahnea, să trăiască la mulți ani!*

²⁵ Un ami me confia qu'un mariage devrait rapporter trois fois plus que ce qu'il coûte. Un invité donne en moyenne entre 500.000 et 1.500.000 *Lei* (15 à 50 euros) mais le parrain peut arriver jusqu'à des sommes considérables (entre 10 ou 20 millions de *Lei*, soit 300 à 600 euros). Vu le coût des noces (on peut s'endetter pendant des années), les invitations ne sont pas sans calcul, et impliquent toujours un engagement implicite à 'rendre' sa propre présence (et son propre argent) au prochain mariage de l'un des convives.

rromanes : « Ma cabane a brûlé », ([t] *Palyibas mîri coliba*)²⁶, « Je te l'avais dit, Rozi, pute » ([t] *Penghiom tuche curve Rozi*)²⁷, « Mes bottes traînent dans la boue » ([t] *Mîre cisma cic ciudel*)²⁸. Les corps oscillent, les larmes coulent. Après deux ou trois mélodies *de jale*, les airs de danse *de cingherit* s'enchaînent, comme si on voulait contrebalancer les pleurs qui, peu à peu, signent la fin de la fête. Mais ce sont les chants qui accompagnent les convives jusqu'au matin avancé. Rentrés dans la cour de la maison du marié, là où tout a commencé vingt-quatre heures auparavant, les musiciens jouent encore des *doină* lentes, pour ceux qui désirent encore boire et célébrer, en compagnie, autour d'une table.

V03
39:22



Figure 13 : Dans la cour du marié, au matin, Sanyi et Csángáló jouent des doine pour les clients encore debout.

²⁶ « Ma cabane a brûlé, ma pute est partie / Elle a dit qu'elle reviendra quand l'herbe verte poussera / Oh, Dieu je meurs je meurs / L'herbe verte a poussé / Et ma pute n'est pas venue n'est pas venue ».

²⁷ « Je te l'avais dit, Rozi, pute / De ne pas aller en ville / Là-bas il y a ton homme, bourré à mort / Et il t'attache au pont / Comment puis-je ne pas y aller / Que c'est lui mon homme ».

²⁸ « Mes bottes traînent dans la boue / Ma femme est partie très loin, très loin / Donne-la moi, Dieu / Que je l'ai cherchée longtemps / Que je la mette au lieu de fleur / Dans mon chapeau ».

Divergences et convergences

Le banquet hongrois et les noces tsiganes se déroulent selon une même progression, en trois phases distinctes : I) les cérémonies officielles; II) le repas et les danses; III) la musique à la table des clients. Il s'agit d'une structure largement présente dans tout le pays (cf. Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu 2002, Stoichiță 2008), et qui, dans la région du Tîrnava Mică est substantiellement la même pour les fêtes des communautés hongroises, roumaines, tsiganes, ou mixtes.

La musique signale les étapes de la fête et en même temps suit les actions des convives. La manière la plus générale de nommer le répertoire reflète en effet ce qui se passe du côté des hôtes : airs « pour la route » et « marches » (nuptiales) pour les cortèges, airs « de table » et « à écouter » pendant le repas, airs « de danse » pendant le bal, « de chagrin » ou « de l'aube » à la fin des réjouissances. Bien que les genres, les airs et les styles d'interprétation soient partiellement différents, ces grandes catégories du répertoire sont les mêmes pour toutes les fêtes de ce type.

L'expression « se tenir à sa place » ne se réfère pas seulement au positionnement du musicien dans l'espace et à son attitude générale, mais aussi à la manière de gérer le répertoire. Outre les différentes étapes de la fête, le musicien doit toujours respecter le système de la « suite » : enchaînement, selon une progression du tempo, de plusieurs familles d'airs, chacune avec une structure métrico-choréographique particulière. Il s'agit d'une structure qu'on rencontre, sous des formes différentes, dans toute la Transylvanie (cf. Lortat-Jacob, 1994 : 108-109). La contrainte principale est de jouer la suite complète (par ex. *csárdás-féloláhos-szökő*), ou seulement un genre (par ex. plusieurs *csárdás*), mais ne jamais mélanger l'ordre, ce qui correspondrait à une inversion du tempo, ni les genres d'une suite roumaine (*invîrtita*) avec ceux d'une suite hongroise (*csárdás*).

Dans les deux cas, la fête construit une interaction de plus en plus étroite entre les convives : gestes conformistes au début, contacts et échanges pendant la danse, communion affective en clôture. Le resserrement de l'espace concerne aussi les musiciens et la distance plus marquée du début laisse progressivement la place à un rapprochement avec les clients. Au moment d'« entrer au milieu des tables », vers la fin de la fête, le rapport de proximité peut aller jusqu'au contact physique (cf. figure 12).

À ce moment, l'attention des convives est relâchée, l'alcool et la fatigue se font sentir au niveau des jambes, de la tête et du « cœur » (*inimă*). Après l'excitation et le

divertissement, la fête mobilise des sentiments d'une tonalité douce-amère. C'est maintenant la musique « à écouter » qui se répercute au plus profond du sujet et le fait vibrer. Les airs *de jale* (« de chagrin »), les *hajnali* ([h] « chants de l'aube ») s'emparent alors de cet espace-temps matinal – qui anticipe la reprise imminente du travail et la dure vie quotidienne – en faisant appel aux souvenirs de jeunesse, au chagrin d'un amour perdu, à la nostalgie d'un parent parti à l'étranger.

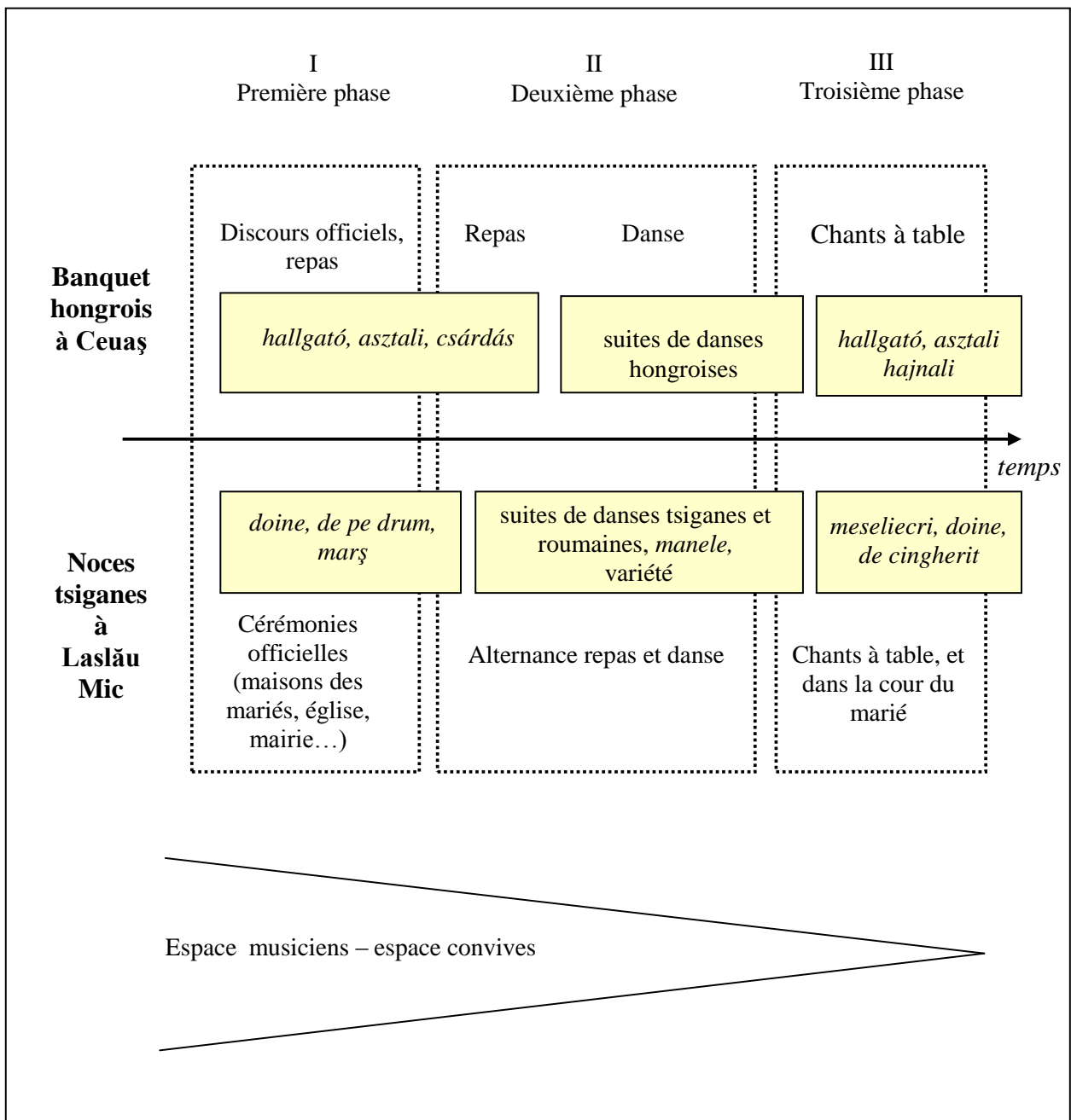


Figure 14 : Déroulement schématique des deux fêtes décrites (banquet hongrois à Ceuș et noces tziganes à Lașlău Mic). Les principaux genres musicaux joués à chaque phase sont indiqués dans les encadrés de couleur.

Ce qui distingue la fête des *Gaje* de la fête des Tsigane relève plutôt d'une manière différente de vivre les interactions et échanges entre les participants. Du style plutôt que de la structure, pourrait-on dire. Il en résulte une ambiance différente, globalement plus « saturée » chez les Tsiganes, à la fois dans l'espace social et dans l'espace sonore.

Dans la phase centrale, la salle est bondée, l'excitation est perceptible aux voix fortes, aux éclats de rire plus fréquents et au son des percussions corporelles, caractéristiques des danses *de cingherit*, sans oublier les violons sur-saturés, les synthétiseurs et les grandes enceintes. Le son traverse les murs de la salle des fêtes et se répand dans tout le village. Cela contraste avec le son acoustique du banquet hongrois, où le chant a une place plus importante, même quand on danse²⁹.

Ensuite, en clôture de fête, la « couleur » des émotions mobilisées n'est pas la même. Les textes des chants en sont révélateurs : chez les Tsiganes, la *jale* (« chagrin ») émerge des vers qui s'inspirent de faits réels, qui évoquent la prison, les conditions du *necaz* (« malheur »), la souffrance liée à la séparation d'avec l'être aimé, ou s'adressent à Dieu ([t] *Devla*) pour invoquer la « chance » ([t] *bact*) et la « santé » ([t] *sasté*).

Chez les Hongrois, ce sont plutôt des textes de poètes nationaux évoquant des histoires de soldats et d'amour, au ton plus austère et métaphorique, qui sont associés aux *hallgató* de la fin des fêtes. Au petit matin il est fréquent d'entendre de longues séries de ces chansons lentes, alors que chez les Tsiganes, celles-ci sont systématiquement suivies par des airs rapides, de danse.

Mais l'enjeu d'une mobilisation des émotions lors de ce type de réunions est le même. Par la possibilité de communiquer et de partager le ressenti subjectif, se réalise une prise de conscience rassurante : nous vivons parmi des êtres semblables, nos voisins sont comme nous, ensemble nous formons une communauté d'affects.

*

Que les clients soient Tsiganes ou *Gaje*, la position du *muzicant* – professionnel de la fête – est globalement la même : il « construit une fête qui n'est pas la sienne » (Lortat-Jacob, 1994 : 107). En effet, l'opposition *Gaje*/Tsiganes n'influence pas l'attitude, la posture du musicien, lorsqu'il s'agit de « servir » la musique. En tout cas, pas plus que l'opposition « client connu / client inconnu ».

Certes, quand Csángáló joue à Laslău Mic, il s'avère qu'il rencontre des Tsiganes avec qui il partage des moments typiquement *rromano* (comme Adeluș, qu'il croise aux

²⁹ J'ai assisté à des mariages *Gaje* où les musiciens étaient amplifiés, mais généralement le son est moins fort et moins saturé que dans les fêtes tsiganes.

foires à chevaux), ou même des proches de sa famille. Mais il prendra tout de même garde à conserver sa posture professionnelle, à ne pas se laisser aller à des confidences inopportunes. En même temps, une vie passée à côté des *Gaje* de Ceuaș – pour lesquels ils jouent depuis une vie – peut justifier des gestes de proximité, par exemple embrasser Sándor sur la tête, ce que l'on est loin de se permettre chez des Tsiganes qu'on ne connaît pas.

L'affinité entre Tsiganes et les conflits communs avec les *Gaje* sont parfois même annulés lorsqu'il s'agit du « service » musical. Un *primaș* comme István, qui n'hésite pas à dénoncer les exploitations que subissent les Tsiganes dans les champs des *Gaje*, préfère jouer dans les fêtes hongroises plutôt que tsiganes. À son avis, lorsqu'ils se réunissent pour les fêtes, ces derniers sont plus « civilisés » (*civilizați*), ce qui veut dire plus respectueux des musiciens, mais aussi plus raffinés dans l'écoute. Jouer chez les Tsiganes est, à ses yeux, plus fatigant et moins satisfaisant : ils se permettent de tirer par le pantalon le musicien du bas de la scène pour lui demander telle ou telle danse, il y a plus de risques de bagarres, ils sont trop ivres et n'écoutent même pas ce qu'on joue.

Du côté des clients, les *Gaje* aiment engager « leurs musiciens », car ainsi ils seront mieux servis (ils connaissent leur manière de chanter, leurs airs préférés). Les Tsiganes, au contraire, préfèrent éviter une proximité trop grande avec les musiciens et d'habitude ils évitent d'engager les musiciens de leur même communauté. S'ils peuvent se le permettre, et pour gagner du prestige au sein de leur communauté, ils embaucheront pour leurs fêtes des musiciens à la mode, des vedettes locales venant des villes voisines. De sorte que les musiciens – Tsiganes face aux clients *Gaje*, et « venant d'ailleurs » face aux clients tsiganes – sont toujours les étrangers de la fête.

Musiciens et convives, par leurs interactions continues, sont co-acteurs de la construction sonore de la fête : soit ce sont les premiers qui doivent faire « de leur propre chef » (*din capul lui*), qui doivent savoir quoi jouer à quel moment, soit ce sont les « ceux d'en bas » (de la scène) qui interviennent pour diriger la performance musicale en demandant tel air ou telle danse.

Il s'agit aussi d'une vigilance mutuelle : les convives peuvent reprocher au *primaș* de jouer un air qui n'est pas adéquat à tel moment de la fête, de ne pas mener la suite selon une bonne progression du tempo, ou de ne pas interpréter un *hallgató* dans le style adapté. Inversement, c'est le musicien qui prendra l'initiative si, par exemple, les convives se laissent porter trop longtemps par les chants, retardant ainsi le passage à la danse.

Mais dans tous les cas, le responsable principal est toujours le musicien. C'est lui qui, par son expérience, sa mémoire, l'étendue de son répertoire et sa connaissance des clients est tenu de jouer, à chaque moment, ce qui « fonctionne » (*merge*). C'est précisément cette maîtrise dans la gestion de la musique en fonction de « ce qu'il faut aux gens » (*ce-l trebe lumea*) qui différencie un bon musicien d'un mauvais, et par conséquent une fête réussie d'une fête ratée.

CHAPITRE III

Penser la musique, générer l'émotion

Une musique efficace

En juillet 2007, Sanyi et Csángáló sont chez moi à Paris pendant trois semaines, invités pour un stage à la Cité de la Musique. Grâce à l'aide de mes amis musiciens français, nous organisons un bal à « La Guillotine », à Montreuil, réunissant une centaine de musiciens et 500 personnes du côté du public. L'enjeu est de faire danser le temps d'une nuit.

Quand nous commençons à jouer, il est difficile de s'attirer les faveurs du public. À Montreuil, personne ne danse les *csárdás* ou les *învîrtita*, et les musiques de Transylvanie sont moins à la mode que les fanfares de l'Est du pays. Mais Sanyi et Csángáló ne lâchent pas l'affaire : ils cherchent à comprendre « ce qu'il faut » (*ce trebe*), « ce qui fonctionne » (*ce merge*) pour le public de « La Guillotine ». Un tour rapide du répertoire leur permet d'accrocher les gens : il leur faut des airs rapides et bien rythmés, *de cingherit* en 2 temps et métrique *es-tam*, ou des airs en 3 temps, *walz* et « *tangou* ». Une fois obtenus l'attention, les applaudissements et quelques pas de danse, les musiciens se limitent à jouer des airs de ce type. Le reste du répertoire ne vaut pas la peine d'être joué, car « ça ne fonctionne pas ici » (*nu merge aici*).

En service professionnel, le choix du répertoire et de la manière de l'interpréter ne se fonde pas sur un savoir abstrait et rigide mais suit au contraire un principe empirique et souple : il faut que la musique « fonctionne ».

Le bon muzicant ne néglige jamais cet aspect. Jouer telle ou telle mélodie, telle danse plutôt qu'une autre, revient au même, pourvu que « ça marche ». Les préférences personnelles du musicien comptent peu, car le choix se fait de façon pragmatique : tel ou tel air « fonctionne » s'il produit un effet observable sur le public.

Cet effet est évalué presque quantitativement : plus on danse, plus on chante, plus on applaudit, plus on pleure, plus cela est signe que la musique « fonctionne ». Mais ce n'est pas un « fonctionnement » absolu de la musique qui est recherché ; l'effet de tel ou tel air est ancré dans le présent, selon les nécessités, et le répertoire se construit dans

l'hic et nunc de la performance¹. Lors d'un concert dans une salle parisienne, la musique « fonctionne » si elle arrive à attirer l'attention du public et à déclencher les applaudissements. Dans un repas collectif à la salle des fêtes, quand le public est assis à table, la musique « fonctionne » si elle est discrète, pas trop forte, pour permettre aux convives de chanter ou de converser. Au cœur des fêtes de mariage ou dans un bal en *țigănie*, si personne ne danse, c'est parce que la musique ne « fonctionne » pas : elle n'a pas le bon « groove » ([t] *balanțo*, litt. « ça balance »), ou le son n'est pas assez saturé. Et à la fin des fêtes transylvaines, l'effet à atteindre ce sont les larmes (explicites ou « intérieures ») des convives.

Les musiciens de Ceuaș connaissent par expérience ce qui fonctionne pour les *Gaje* du village. Mais ailleurs, les clients ne sont pas tous les mêmes : il y a des Roumains, des Hongrois, des Tsiganes, jusqu'au début des années 90 il y avait des Saxons (*Sasz*), et aujourd'hui il y a de plus en plus d'« étrangers » (*străini*). De plus, il y a des Hongrois jeunes et des Hongrois plus âgés, il y a les Roumains de tel village et ceux de la ville d'à côté, et surtout il y a une multitude de personnes – Jonci, János, Sándor – qui n'aiment pas forcément les mêmes airs.

Cette grande variété du public constitue pour les musiciens une plus-value, car elle implique un marché du travail plus large. Mais alors le répertoire doit être riche et varié, pour faire face à toutes les situations possibles, pour « rassasier » (*a sătura*) chaque « nationalité » (*nație*), chaque « région » (*zonă*), chaque personne.

Pour chaque « nation »

Csángálo : Personne ne sait jouer comme les *ceuașeni*... à la manière roumaine, hongroise, tsigane, saxonne...²

Il n'y a pas un seul répertoire qui soit efficace pour tous les habitants de la région. Un premier critère de distinction est lié à la « nationalité » (*nație*) des clients. Les

¹ Cette attention du musicien tsigane à l'effet de son jeu a été déjà mise en évidence par d'autres auteurs. En Hongrie, Starkie observe que « le musicien tsigane ne pense pas à la musique mais à l'influence qu'elle exerce sur l'auditeur » (Starkie 1957 : 118, cit. dans Sárosi 1978 [1971] : 243). Antal Herman : « Ce n'est pas son objectif de donner une interprétation rigoureuse d'un morceau de musique, mais à l'aide d'instruments musico-rhétoriques, de faire plaisir (*delight*) aux auditeurs, les amener à l'extase, exciter (*whip up*) leurs émotions » (Herman 1907 : 31, cit. dans Sárosi 1978 [1971] : 243). Plus récemment et de manière particulièrement approfondie, la logique de la musique « à effet » a été explorée par Stoichiță (2008).

² *Așa nu știe sa cânta nimeni, ca ceuașenii... românește, ungurește, țiganește, săsește!*

musiciens parlent de répertoire *unguresc, românesc, țigănesc*, ou *săsesc* pour indiquer ce qui fonctionne chez les Hongrois, les Roumains, les Tsiganes, et (autrefois) les Saxons. Il est commun d'entendre dire d'une mélodie, ou d'un type de rythme, « qu'elle marche pour les Hongrois » (*merge la Unguri*) ou « qu'il ne fonctionne pas chez les Tsiganes » (*nu merge la Țigani*). À Ceuaș, quand les gens disent : « C'est une *csárdás* hongroise », ils sous-entendent la même chose. Personne ne se pose de questions sur la présumée origine et appartenance ethnique d'un air³ : une *csárdás* hongroise est une mélodie qui est jouée chez les Hongrois et qui fonctionne pour eux.

Parfois ce sont des airs ou des genres bien précis qui fonctionnent mieux chez les uns et chez les autres, comme par exemple les *csárdás* « hongroises » et les *învârtiță* « roumaines », qui se distinguent nettement par le rythme⁴. Mais le plus souvent la différence se situe dans la manière de jouer une même mélodie : les *csárdás* fonctionnent chez les Hongrois dans un style plus « simple » (*simplu*), « long » (*lung*) et « lent » (*rar*) alors que chez les Tsiganes elles sont jouées plus « âpres » (*aspru*), « rapides » ([t] *iuton*), avec plus de « fioritures » (*floricel*, c.-à-d. variations rythmiques et mélodiques) (figure 15).

« Ça, c'est leur style » (*ăsta e stilul lor*), disent les musiciens pour souligner l'appartenance d'un style d'interprétation ou d'un répertoire à une « nation » particulière. Mais cette propriété n'est ni matérielle, ni historique, ni rigide et immuable : un air « appartient » à ceux sur qui il produit un effet⁵.

La division du répertoire en catégories dépendant de la « nationalité » permet aux musiciens de répondre aisément aux attentes de leur public, quand celui-ci est assez uniforme (un mariage hongrois ou tsigane). Il arrive cependant des situations où plusieurs « nationalités » co-existent dans un même espace, comme dans le cas des mariages mixtes (par ex. roumain-tsigane). Les musiciens chercheront dans ce cas un équilibre entre le répertoire « tsigane » et le répertoire « roumain », de manière presque scientifique, c'est à dire en quantité directement proportionnelle au nombre de Tsiganes et Roumains présents dans la salle⁶.

³ Sauf pour les musiques plus récentes comme les *manele*, que tout le monde perçoit comme une musique étrangère, venant de Turquie.

⁴ Il s'agit d'une distinction locale, et dans d'autres régions il est possible d'entendre des mélodies de *csárdás* jouées sur un rythme de *învârtiță* et vice-versa.

⁵ Ce qui pourrait interroger la notion de *copyright*.

⁶ Les musiciens parlent eux-mêmes en termes de proportions : pendant une fête, il faut jouer 20% *românește* s'il y a 20% de roumains dans la salle. Bien que dans la région il n'y ait pas de conflits ethniques importants, il m'est arrivé d'entendre des récits de situations où la disproportion entre le type de répertoire joué et la « nationalité » des convives a déclenché des bagarres.

A01

The image displays a musical score for violin, divided into two main sections: 'A' and 'B'. Section 'A' is further subdivided into measures 1-6, 13-18, and 19-22. Section 'B' covers measures 7-12 and 10-11. The score is written for two parts: 'violon v. hongroise' and 'violon v. tsigane'. The tempo is marked as $\text{♩} = 145$ for the first part and $\text{♩} = 165$ for the second part. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments like trills and grace notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Figure 15 : Même csárdás jouée en version « hongroise » et « tsigane » (violon : Sanyi).

Pour chaque « région »

Csángálo : Nous connaissions les airs qu'il fallait... pour chaque village !⁷

Les musiciens de la génération de Csángálo (né en 1951) ont exercé leur métier dans les villages qui longent la rivière Tîrnava Mică. Jusqu'à la fin du régime communiste, leur rayon d'activité était d'environ 20 km, ce qui correspond à la distance qu'on peut parcourir à pied.

À force de prêter service dans tel ou tel village, les musiciens se sont formés une véritable « cartographie mentale » de ce qui fonctionne le mieux à Veseuş, à Deaj, ou à Laslău Mic. Ceci, parce que, bien que tous les Hongrois de la région aiment danser les *csárdás*, à Ceuş ils chantent certaines mélodies et à Veseuş ils en préfèrent d'autres. De même, une danse n'est pas tout à fait identique Laslău Mic et à Deaj.

Cette manière de concevoir la musique en relation au territoire d'exercice professionnel se reflète dans le discours des musiciens, qui utilisent des mots empruntés au vocabulaire géographique. Ainsi, il est fréquent d'entendre dire : « Cette *csárdás* fonctionne à Veseuş, Deaj » (*csárdásul ăsta merge la Veseuş, la Deaj...*). Parfois les airs eux-mêmes intègrent avec le temps le nom d'une localité, par exemple « *csárdás* de Veseuş » (*csárdás de la Veseuş*), ou « *învârtită* de Şmig », car c'est là qu'elles sont chantées ou dansées⁸.

Le lien entre un village et un répertoire spécifique est caractéristique de la vie rurale roumaine et les particularités locales étaient autrefois très prononcées. Dans la région du Tîrnava Mică, jusqu'à un passé assez récent, quand les communications entre les villages, même voisins, étaient limitées, les styles et les répertoires musicaux liés aux styles du chant et de la danse pouvaient se différencier assez nettement. Et à ce niveau local les exceptions à la règle de la « nationalité » ne manquent pas, comme dans le cas de ces Tsiganes roumains de Veseuş qui préfèrent danser les *csárdás* « hongroises » plutôt que les *învârtite*.

Quelle que soit la raison de ces exceptions, le fait est que le critère de la « nationalité » est trop générique et ne suffit pas, au bon *muzicant*, pour satisfaire ses

⁷ *Noi am ştiut orice cântare ce trebe... în orice sat!*

⁸ Cette manière de nommer les airs est répandue dans tout le pays, comme en témoignent les titres des CD et cassettes de « musique villageoise » (*muzică populară*).

clients. Il doit connaître « sa région » (*zona lui*), sous-entendu : non seulement le répertoire de sa province mais plus précisément les lieux où l'on joue tel ou tel air.

Les Tsiganes perçoivent tout déplacement physique de leur propre région comme un danger, un risque (accidents, vols, etc.). En musique, sortir de la « région » de ses clients habituels comporte le risque de ne pas produire d'effet, et peut rapidement se transformer en une performance ratée :

István : Si ce musicien boit...

Csángáló : ...il te gâche, toi et les autres aussi...

Is. : Alors il commence avec d'autres choses, il ne joue pas avec nous... ce qu'il fallait jouer, sa région... il commence avec une autre région !

Cs. : [Il faut qu'il joue] sa région, bien sûr !⁹

Mais toute prise de risque liée à l'éloignement de chez soi s'accompagne aussi de l'espoir d'obtenir d'avantage que ce qu'on possède déjà. Si les musiciens parcourent 2000 kilomètres pour aller jouer en France ce n'est certes pas pour le prestige mais pour gagner plus que ce qu'ils peuvent viser en Roumanie. En musique, introduire dans le répertoire des mélodies d'autres régions peut avoir l'effet de surprendre positivement les clients, maximiser le profit et élargir le marché de travail¹⁰.

En général, les musiciens professionnels introduisent régulièrement du nouveau dans leur répertoire. Des mélodies entendues sur une cassette ou à la télévision peuvent être adaptées aux rythmes des danses locales et ainsi rentrer dans le répertoire de telle ou telle « région ». Cela donne du dynamisme au répertoire et à la relation entre musiciens et clients : les uns comme les autres peuvent se présenter au rendez-vous commun avec de nouvelles propositions. Si c'est le client qui siffle une nouvelle mélodie, le musicien devra l'apprendre très vite. Si c'est le musicien qui en propose une, il pourra tester si celle-ci fonctionne ou non en observant la réponse du public. Dans les deux cas, prévaut la règle selon laquelle le client a toujours raison.

⁹ Is. : *Și celalalt, daca be...*

Cs. : *...te strica pe tine și pe mine și pe elalalt!*

Is. : *Atuncia începe cu altu', nu cîntă cu noi... ce ar trebui sa cînta el, zona lui... el incepe sa cînte o zonă diferită!*

Cs. : *Zona lui, sigur!*

¹⁰ Comme par exemple les suites de danse de Kalotaszeg (région de Cluj-Napoca) à l'occasion du banquet hongrois du 1er mai (cf. Chapitre II).

Pour chaque personne

Csángálo : Ça c'est la chanson de Dádá János ! Il en a aussi une autre, en *fa*... et après celle-ci encore une autre...¹¹

Csángálo : Bien sûr, [cela vaut pour] chacun... Dès que je le regarde, c'est bon : « Ça c'est la sienne [sa chanson] ! » Je le regarde et je sais quelle est la sienne ! Je le sais ! Non seulement à Ceuaș, mais dans chaque village où j'ai joué !¹²

La « cartographie » du répertoire permet aux musiciens de « servir les gens » de chaque village d'une manière plus adéquate, plus fine. Mais l'activité professionnelle se nourrit d'une connaissance encore plus précise et intime des habitudes et des goûts des convives. Cela parce que les musiciens de la génération de Csángálo, qui ont joué dans la région depuis leur enfance, connaissent personnellement les habitants des villages environnants. Ils les rencontrent à l'occasion des foires aux chevaux, au marché en ville, à Tîrnăveni ou à Bălăușeri, mais surtout lorsqu'ils jouent dans les fêtes de noces. Ils connaissent non seulement leur nom, le nombre de leurs chevaux, et la localisation de leur parcelle de terre, mais aussi ce que János aime danser, ou ce que Sándor aime chanter. Et ils sont bien conscients de l'importance de ce savoir :

F.B.B. : Chaque mélodie te rappelle quelqu'un, ou...

Csángálo : ... une personne, quelle personne c'était. Si je vais à Deaj, et que je rencontre tel homme... « Ah, lui il avait une mélodie, c'est celle-ci, la sienne ! ». Je vais à Hărănglab... c'est celle-là... Si je vais à Șmig, je rencontre l'autre [gars]... c'était celle-ci sa mélodie... C'est ce que je jouais quand j'avais 10 ans, 15 ans, ou 20 ans !

F.B.B. : Et alors c'est quoi la chanson de telle ou telle personne ?

Cs. : Dès que je la vois, je le sais tout de suite !

F.B.B. : Mais d'où est-ce que tu sais quelle est sa mélodie ?

Cs. : Parce que j'étais à Blăjel ou à Veseuș il y a 15 ans, et que j'ai joué pour lui, alors quand j'y retourne je sais quelle mélodie j'ai joué.

F.B.B. : D'accord, mais comment peux-tu savoir précisément quelle est sa mélodie ?

Cs. : Précisément, moi je le sais précisément ! Ici dans le village [à Ceuaș], ou à Hărănglab, si j'y vais je sais ce qu'il faut pour János, pour Deneș, pour Ghiuri, pour Gheorge... Moi j'ai grandi parmi eux !

[...]

F.B.B. : Mais alors la chanson personnelle c'est celle qu'une personne chante elle-même, ou...

¹¹ *Asta e cîntecile lui Dada János! Are și alta, in F, și dupa aia vine aia...*

¹² *Sigur, la fiecare, cum am uitat pe om, gata : "Asta e a lui !" Uit pe el... "Asta a lui!" Eu știu! Nu numa' in Ceuaș, peste sate, unde am umblat la cîntat!*

Cs. : ...bien sûr, il la chante, il vient là... les gens viennent, aux mariages, [demander une chanson] ou ils la sifflent juste... et nous on le suit, voilà c'est tout. Si je ne la connais pas, je vais là, près de lui : « Ehi, assieds-toi. Comment c'était cette mélodie ? Fais-la encore une fois ». Quand le gars a vu que je suis d'accord pour l'apprendre, cette chanson là, alors il ne refuse pas de la faire : « Mets-toi ici, mon cher, je te la fais ! ». Je reste proche de lui... Deux fois, trois fois... je l'ai prise ! « Je l'ai bien faite mon gars ? » Voilà c'est tout. « Allez, on boit un verre de gin ». Je bois avec lui...

Et la semaine d'après, je suis retourné jouer à un autre mariage, et cet homme était là-bas, il n'avait plus besoin de me la siffler ou de me la chanter... Direct [je la jouais] dans son oreille ! Alors il ne lui reste qu'à sortir son portefeuille... 50, 25 ou 100 il m'a mis dans l'archet !

F.B.B. : Eh Eh ! C'est pour ça que tu apprends les chansons de chacun !

Cs. : Bien sûr ! Bien sûr !

[rires]

Cs. : Bien sûr, mais la première fois c'est moi qui me suis approché de lui. « Fais-la encore une fois, fais-la encore une fois ! » Jusqu'à ce que je l'apprenne. Et alors quand je suis retourné là-bas, c'est moi qui l'ai faite pour lui, il n'a plus eu besoin de la siffler ou de la chanter...

Tinka [la femme de Csángáló] : Alors il fallait qu'il donne de l'argent !

Cs. : Rien que pour la « joie » (*bucurie*): « Regarde ça, il connaît ma chanson ! » Il a mis la main dans les poches et il a sorti [l'argent], et il me l'a donné, il l'a mis dans l'archet.

T. : Le Tsigane est comme le diable ! Il apprend du diable !

[rires]

Cs. : Moi avec István, j'ai tellement tiré [c.-à-d. travaillé], comme deux chevaux... Moi je n'ai jamais eu envie de poser le violon.

[...]

T. Lui, dès qu'il voit un *Gajo*... « C'est celle-ci sa chanson ! »¹³

¹³ F.B.B. : *Fiecare melodie îți amintește de cineva, sau...*

Cs. : *...de omu, ce omu' a fost. Dacă mă duc în Deaj, ma întâlnesc cu omu ăla... "Mm, ăsta a avut melodia, a lu' omu' ăsta." Mă duc în Herenglab... ăsta... Dacă mă duc în Șmig, m-am întâlnit cu el... Asta a fost melodia la omul ăsta, așa cântam eu când am avut 10-15 ani sau 20 de ani!*

F.B.B. : *Și care e melodia de la fiecare antuncea*

Cs. : *Păi dacă văd omu', minten' știu!*

F.B.B. : *De unde știi că e melodia lui?*

Cs. : *Păi de el ca eu am fost acuma de 15 ani în Blăjel sau în Veseuș, și am cîntat a lui, atuncea când mă duc napoi eu știu care melodie am cîntat.*

F.B.B. : *Bine, dar cum știi care e precis melodie lui?*

Cs. : *Precis, eu precis! Și aicea în sat, și în Hărănglab, dacă mă duc eu știu că la Jánoș, la Deneș, ce trebuie, la Ghiuri, la Gheorghe, eu știu ce-i trebuie să cînt. Eu acolo m-am crescut, printre ei!*

[...]

F.B.B. : *Dar cîntarea personală e cîntarea pe care un om o cîntă el din gură, sau...?*

Cs. : *Sigur, cîntă el din gură. El vine acolo... Vin oameni la nuntă, or numa' fluiera, si noi după el gata, atât. Dacă n-am știut-o, m-am dus acolo la omu': "Mm, omule, stai jos pe scaun. Cum a fost cîntarea asta? Mai fă un pic." Dacă a văzut omul ca eu sînt de acord să învăț, să învăț cîntarea aia, atuncia nu a zis că nu mai face. "Stai aicea, dragă, că ți-o fac." Stau lîngă el, face de două ori, trei ori... Am prins-o. "Am făcut-o bine, omule?" Gata, atât. "Hai să bem un pahar de gin." Am băut cu el... Săptămîna ce a fost m-am dus la o nuntă 'napoi, omu' a fost acolo, nu mai a trebuit sa fluiera sau să mi-o cînte... Direct la urechia lui. Numa' a scos portofelul, 50 sau 25 sau 100, ș-am tras-o în arc.*

F.B.B. : *Ah ah , de aia înveți cîntările de la fiecare!*

Cs. : *Sigur, sigur*

Le musicien de métier, au cours de ses prestations, mémorise les chansons préférées des personnes qu'il croise sur son chemin. Calme, attentif et concentré, il saura les restituer au bon moment, quand János se rapproche pour danser avec sa femme, ou quand Sándor est assis à table et boit avec ses amis, vers la fin de la fête.

Les clients qui profitent de cette adresse personnalisée ont la certitude de vivre un privilège. Pour les musiciens, « entrer au milieu des tables » a alors une utilité pragmatique car il facilite le retour économique attendu pour ce service à la personne : des billets sortent des poches des convives et se posent directement dans l'archet du *primaş* ou du *bracist*¹⁴.

Mais ce stratagème professionnel, subtil et raffiné, dépasse le temps de la performance et devient un véritable investissement pour le futur. Quand Jonci siffle ou chante une mélodie que le musicien ne connaît pas encore, l'échange est fait : Csángáló non seulement apprend un nouvel air « gratuitement », mais cet apprentissage lui permettra, potentiellement, de gagner de l'argent à chaque fois que Jonci passera sur son chemin. « Le Tsigane est comme le diable ! » (*Ţiganu' e ca dracu'*), dit-on pour indiquer ce talent à tirer profit de toute situation...

Connaître la chanson personnelle demande une connaissance fine, presque intime des clients. Cela détermine un troisième niveau de connaissance du public – le niveau de la personne – qui détermine la manière dont le musicien nomme et choisit le répertoire au cours de la performance. C'est ainsi que les gens (musiciens et non-musiciens) parlent explicitement du « *csárdás* de János » (*csárdás lui János*), ou du « *hallgató* de Sándor »

[rîde]

Cs. : *Păi da, dar prima dată m-am pus eu pe la el asa, "mai fă un pic, mai fă un pic", pîna am învăţat. Păi când m-am dus 'napoi am făcut eu lui, nu mai a trebuit să fluiere el sau să mă cînte.*

T. : *Atuncea a trebuit să dea bani!*

Cs. : *El numa' din bucuria « uite, mm, ştie cântarea mea! » m-a pus bani în buzunar şi a ieşit şi mi-a dat.. mi-a tras în arc.*

T. : *Ţiganu' şi dracu'! Se invaţă cu dracu'!*

Cs. : *Eu cu István, cu asta, atâta am tras, ca doi cai în ham, mie nu mi-a fost lene să pun jos vioara*

[...]

T. : *Ăsta dacă vede pe Gajo... "Asta e cântarea lui!"*

¹⁴ La mémorisation des airs de chaque invité et l'adresse personnelle recherchée par le musicien professionnel tzigane a une portée et une histoire beaucoup plus vaste que celle des musiciens de Ceuaş. Sárosi, en observant un orchestre tzigane dans un restaurant de Budapest, observe : « L'audience réagit majoritairement aux chansons populaires hongroises (*hungarian popular songs*), aux chansons d'opérette, et aux chansons folkloriques – ce qu'ils peuvent plus ou moins chanter eux mêmes. La plupart des passionnés de la musique tzigane (*gypsy music*) ont leurs propres chansons préférées. Ces chansons sont majoritairement des *hallgató* (chansons « à écouter »). Par rapport au client familier, le chef et l'orchestre savent qui aime le plus telle ou telle chanson et généralement ils lui rendent hommage avec celle-ci dès son arrivée au restaurant. Donc ça, c'est une manière par laquelle les clients influencent la composition du répertoire de l'orchestre tzigane lors d'une soirée particulière. » (Sárosi 1978 [1971] : 251).

(*hallgató lui Sándor*). Quand ces relations entre personnes et airs musicaux acquièrent une certaine stabilité, elles entrent dans le répertoire sous ces noms et les musiciens utilisent ces expressions pour se référer à une mélodie particulière, même quand János ou Sándor ne sont pas présents.

Une conception du répertoire à géométrie variable

La distinction entre mélodies « hongroises », « tziganes », « roumaines », mélodies « de Veseuş » ou « de Ceuaş », mélodies « de Sándor » ou « de János », est basée sur les expériences des musiciens en « service ». Autrement dit, elle se base sur un savoir pragmatique, acquis grâce à maintes expériences « de terrain ».

La musique est alors toujours « située » : il n'y a pas un répertoire fixe à jouer pour un mariage ou pour un banquet, mis à part les quelques airs liés aux phases cérémonielles. Au contraire, le musicien observe, scrute, « lit » en ses clients et en fonction de cela, choisit quoi jouer. La partition, c'est le public, pourrait-on dire. Ainsi, la logique de l'effet détermine le résultat sonore d'une fête, qui devient une sorte d'image acoustique de la communauté mobilisée pour l'occasion¹⁵.

Mais l'éthique exacerbée du « servir les gens », d'une musique qui doit toujours fonctionner agit à mon sens encore plus fondamentalement, et de manière plus stable, au niveau des représentations mentales du musicien. Autrement dit, la logique de l'efficacité de la musique – si explicite dans les actions et le discours des protagonistes – doit nécessairement s'accompagner d'une manière particulière d'organiser (mentalement) ce vaste répertoire. Une action efficace (et préméditée) nécessite des stratégies au niveau de la pensée, qui sont plus ou moins implicites.

Il est alors possible de proposer un modèle basé sur l'idée suivante : en situation professionnelle, la musique est pensée et organisée selon le potentiel d'efficacité qu'elle a sur les clients. Ce potentiel augmente d'autant plus que le musicien sait saisir, ou connaît à l'avance, les affinités entre clients et mélodies, genres, styles (figure 16).

¹⁵ « *In Gypsy music the listener is the artist* », a été dit pour souligner l'importance de ce déplacement de la figure du créateur, du musicien au public. (Molnar 1937, cit. dans Sárosi 1978 [1971] : 245). À ce propos, Sárosi cite une anecdote qui montre combien l'attention minutieuse à l'effet peut impliquer une modification jusqu'au niveau de la structure musicale, avec des conséquences imprévisibles pour le chercheur lui-même. Il raconte ainsi qu'un musicien, s'étant aperçu du plaisir qu'avait le folkloriste à enregistrer les mélodies en cadence phrygienne (seconde mineure), modifiait tous les airs pour qu'ils terminent dans cette même cadence, pendant que son compagnon observait les effets sur le visage de l'auditeur (Sárosi 1978 [1971] : 247).

Tout en respectant les contraintes de la fête – son déroulement en trois phases, les enchaînements des genres en suites – le musicien pense la musique selon une structure pyramidale à trois niveaux, correspondant à des caractéristiques du client de plus en plus détaillées : sa « nationalité », sa « région », sa « personne ». Le niveau supérieur inclut les niveaux inférieurs : les airs « hongrois » fonctionnent aussi pour les Hongrois de Veseuş et de Ceuaş, pour János et Sándor (habitants hongrois de Ceuaş). Mais ce qui fait la différence d'un niveau à l'autre c'est le potentiel d'efficacité sur le client : plus le musicien sait descendre au niveau de la personne, plus son action gagnera en efficacité. Il s'agit d'une sorte de schéma mental du répertoire, que le musicien s'est formé par maintes participations aux fêtes et qu'il met en œuvre selon le degré de connaissance de son public.

Le schéma n'est jamais définitif et à chaque contrat il est mis à jour par de nouvelles associations, par des affinités renouvelées. Au delà de la technique instrumentale, c'est ce type de connaissance qui fait du musicien un homme de métier. Par l'organisation de la musique du général au particulier, de la nationalité à la région et de la région à la personne, ses stratagèmes professionnels s'affinent, son service est de plus en plus taillé sur mesure. Et, comme tout service à la personne, cette manière de concevoir la musique renforce le plaisir du client et devient pour l'interprète une source de profit majoré.

La formation de ce schéma suit un processus de type *top-down*. Quand le musicien arrive dans un village où il n'a jamais joué, il commencera par des airs qui plaisent à la majorité de son public. Par exemple si c'est une fête roumaine, il jouera *româneşte*, des *învârtite*, des *hărtaş*. Au cours de la fête, il remarquera qu'ici les gens préfèrent certains airs, joués à un certain tempo, plus ou moins ornements. Seulement certaines mélodies ou une manière particulière de les interpréter seront associées (mentalement) à ce village. Enfin, par les interactions avec ses hôtes (commandes, dédicaces, etc.) le musicien accédera progressivement à un niveau plus précis de relations d'affinité entre clients et musique, celui des airs « personnalisés ». Quand le musicien retourne jouer dans ce même village, le choix des airs suivra une dynamique *bottom-up* : s'il connaît le danseur qui s'approche de la scène, il jouera « sa mélodie ». S'il ne le connaît pas, il jouera un air de son village. S'il ne sait pas d'où il vient, il jouera n'importe quelle *învârtită* « roumaine ».

Il est important de préciser que si le musicien se place dans le domaine des préférences « nationales » tout au long de la fête, le niveau personnel de la musique est

en œuvre plus ponctuellement. Par exemple lorsque le « parrain » (*naş*) fait son entrée dans la salle des fêtes, ou lorsqu'un danseur connu s'approche des musiciens, les musiciens jouent « son » chant. Dans ces cas, ce n'est pas forcément un effet émotionnel qui est recherché. Il s'agit plutôt d'un acte de respect envers une personne importante, d'une manière de signaler l'arrivée d'untel, ou d'une invitation personnalisée à la danse.

En revanche, le niveau des préférences individuelles s'affirme dans la phase finale, quand, après les gestes conformistes du début, l'excitation et divertissement de la danse, la fête laisse la place à d'autres émotions, aux teintes douces-amères. Par son potentiel à mettre le client en résonance, le traitement personnalisé de la musique devient alors le moyen privilégié de le servir.

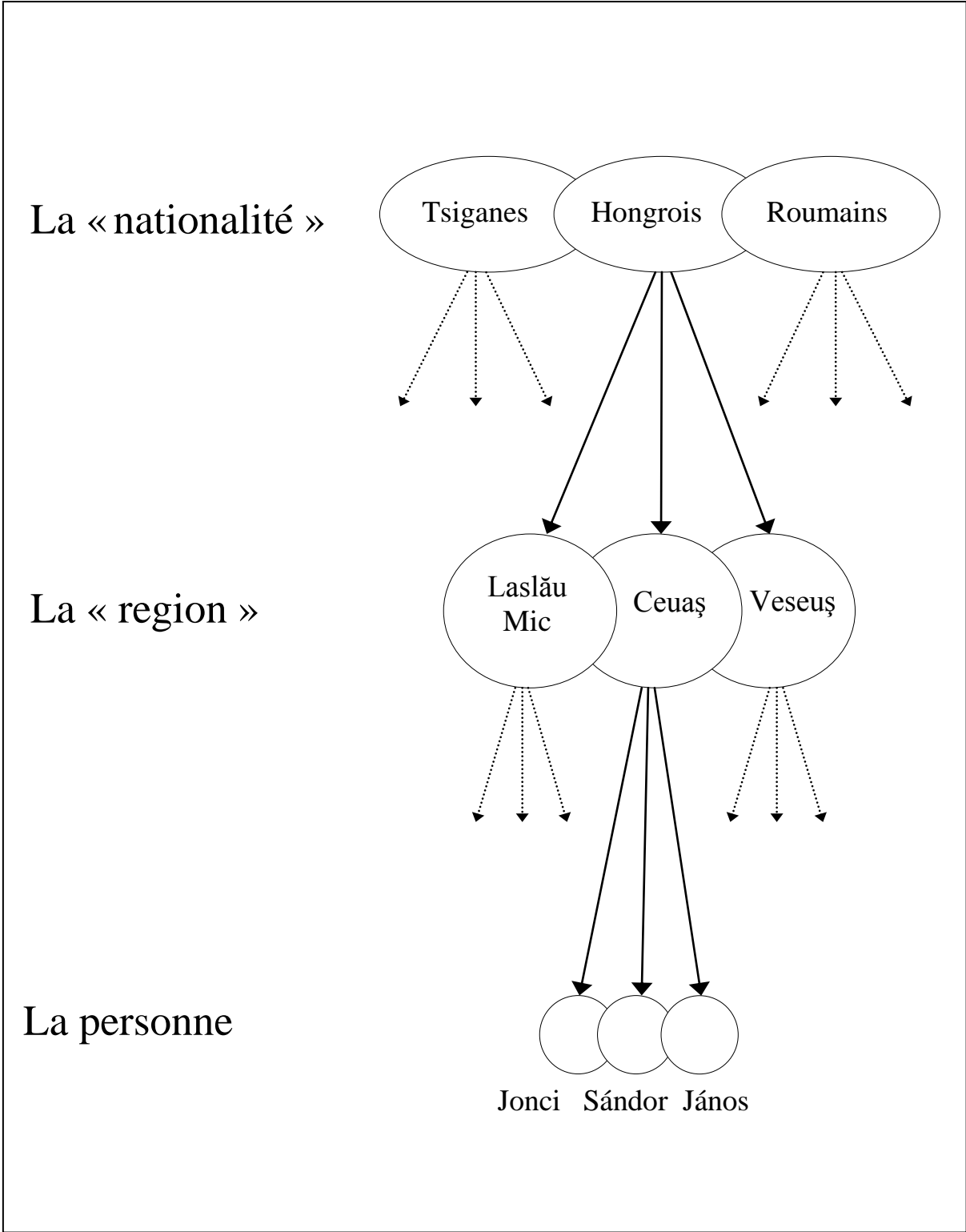


Figure 16 : Conception « verticale » du répertoire en service professionnel (explication dans le texte).

L'émotion à la fin des fêtes

Faire résonner l'âme des clients

Le musicien professionnel fonde son action sur les goûts et les préférences de ses clients. Ce qui lui permet de faire en sorte que la musique fonctionne, ce sont des connaissances subtiles, apprises en situation, qui se renouvellent et s'élargissent à chaque fois que quelqu'un dit « Joue moi cette mélodie ! », ou que le musicien observe l'effet d'un air sur son public. Mais les concepts de goût et de préférence ne suffisent pas à saisir entièrement la portée de cette interaction musicale à la personne. L'expression « Le Tsigane est comme le diable »¹⁶ suggère qu'un rapport encore plus subtil est en œuvre entre musicien et client.

Ainsi, le Tsigane se veut intelligent, « rusé, malin » (*șmecher*, cf. Stoichiță 2008). Il est conscient d'utiliser des stratagèmes habiles pour tirer profit de toute situation, et il ne manque pas de s'en vanter. Le *muzicant* n'échappe pas à cette manière de voir et de faire : dans les fêtes, il sait que les clients sont prêts à lâcher des billets quand l'alcool relâche les esprits, quand la musique les touche au plus profond de leur « âme » (*suflet*). C'est quand le cœur se « laisse » (*se lasă*), que le portefeuille, à son tour, se « laisse »¹⁷.

Le moment le plus propice se situe vers la fin des fêtes, au petit matin. Une fois que les musiciens sont entrés dans l'espace des convives, au milieu des tables, un dernier pas reste alors à franchir : entrer dans leurs « âmes » (*suflet*). En effet le diable est bien plus qu'un ordinaire *șmecher* : il s'intéresse non seulement aux choses matérielles (l'argent), mais encore plus à l'essence des personnes. Ainsi, « Le Tsigane est comme le diable » parce que, fin connaisseur (ou lecteur) de ses clients, il s'empare d'un pouvoir sur leur univers intérieur, personnel, intime.

En musique, cela passe par un usage encore plus fin des airs personnels qui, dépassant le niveau du goût, creuse plus en profondeur, jusqu'au noyau le plus sensible du sujet. Les airs qu'on chante et écoute à ce moment sont les plus familiers, ceux qu'on chante depuis toujours. Ils permettent, à ce moment de la fête, de vivre le passé dans le présent, de s'abandonner à une expérience du souvenir, de la réminiscence. Ce sont les mélodies que János chantait quand il rencontra sa femme pour la première fois, ou

¹⁶ Il s'agit d'une formule que j'ai entendue plusieurs fois chez les Tsiganes de Ceuaș, souvent dans le cadre de blagues et histoires qui valorisent la ruse du Tsigane en le comparant au diable.

¹⁷ Plusieurs discussions avec les musiciens ont mis en évidence cet aspect. Un musicien me confia que le petit matin est le meilleur moment pour faire recette : « C'est là qu'ils donnent de l'argent ! » dit-il en riant et en ajoutant : « À ce moment-là, ils sont tous ivres... ».

encore celle que Sándor demandait à chaque fois qu'il buvait avec ses amis pour oublier un chagrin. Ou encore celles qui s'associent, par une affinité moins manifeste, à quelque mouvement de l'inconscient¹⁸.

Les fêtes transylvaines offrent l'opportunité, durant le repas ou la danse, de rencontrer les personnes avec qui l'on a des affinités et d'établir avec elles des relations non-ordinaires¹⁹. Mobiliser les souvenirs, plus ou moins conscients, est fondamental dans l'établissement de l'atmosphère émotionnelle douce-amère typique de la phase finale des fêtes²⁰. La sensibilité d'une personne est alors sollicitée par une forme affine, une chanson-souvenir particulière à laquelle on s'attache comme à un être cher, qu'on regarde comme un miroir de soi-même et de sa propre vie passée. Ce sont ces affinités entre formes musicales et formes de l'esprit des clients que les musiciens cherchent à activer (rentabilité pour le présent) et à mémoriser (investissement pour le futur).

Loin d'être un effet mécanique, où le client « vibrerait » automatiquement à chaque fois qu'on joue sa mélodie²¹, la mise en jeu des affinités musicales des clients relève d'un processus social et musical subtil et complexe, qui se construit selon une temporalité bien précise. Par la proximité qui se crée entre musiciens et convives, et grâce aux connaissances que les premiers ont des seconds, c'est un effet de résonance entre musique et états d'âme qui est recherché dans la phase finale des fêtes²². Cet effet est véhiculé par la mélodie « personnelle », synthèse musicale d'un ensemble de préférences esthétiques, de souvenirs conscients, de mémoires implicites. La musique

¹⁸ À ce propos, Lortat-Jacob pose l'inconscient comme domaine d'action pour des expériences émotionnelles comme la *saudade* dans le Fado portugais ou le *tarab* arabe, auxquels on pourrait rajouter le *duende* flamenco et ... l'expérience de *jale* qui est présente dans nos fêtes transylvaines : « Sinon, comment expliquer la place que la musique occupe, en général, dans les affaires de nostalgie, *saudade* et autres *tarab* ? S'incarne en elle un vécu, voire un passé mythique qui n'a même pas besoin d'avoir existé pour être là. » (Lortat-Jacob 2006 : 70).

¹⁹ D'ailleurs, dans tout le pays existaient, jusqu'à récemment, des institutions festives (comme le bal du dimanche) organisées précisément pour permettre aux jeunes célibataires de rencontrer l'âme soeur.

²⁰ S. Rădulescu a observé qu'en Oltenie, dans le sud du pays, où les *doine* sont jouées et chantées surtout le lundi, quand les familles des mariés et les *alergatori* (ceux qui ont organisé la fête des noces) font eux même leur fête. Tous fatigués, en bonne partie âgés, ils sont dans la bonne disposition pour écouter des mélodies aux vers nostalgiques, tels que : *Mi-aduc aminte de mult/ cum eram și-acum cum sînt* (« Il me vient à l'esprit, il y a longtemps/ comme j'étais et comme je suis maintenant. ») (Rădulescu, communication personnelle).

²¹ La présence de relations spécifiques entre airs musicaux et personnes évoque, malgré les différences évidentes, ce qui se passe dans les rituels de transe en diverses régions du monde. Rouget (1990 [1980]) a montré que ces relations n'opèrent pas sur la base d'un mécanisme de type cause-effet, qui fonctionnerait à chaque fois qu'on joue la mélodie « de quelqu'un ». La transe repose largement sur des facteurs extra-musicaux qui prennent sens seulement dans un cadre rituel (un rythme ou une mélodie est associée par exemple à une ou plusieurs divinités). Ces relations seront étudiées plus en détail au chapitre XI.

²² Le concept de résonance est ici entendu dans son acception littéraire : « Effet de ce qui se répercute dans l'esprit. Écho, retentissement », à son tour fondé sur un phénomène physique : « Phénomène par lequel un système physique en vibration peut atteindre une très grande amplitude, lorsque la vibration excitatrice se rapproche d'une « fréquence naturelle » de ce système » (Robert 2007).

qui fait vibrer avec la plus grande amplitude le cœur d'une personne, qui « rentre dans le cœur » (*se bagă în inimă*), est celle qui la syntonise sur sa « fréquence naturelle », qui résonne avec ses souvenirs chargés de sentiments, la rendant alors plus vulnérable.

Il n'est pas anodin alors, que les airs qui ont le plus de chance de devenir « la chanson d'une personne » soient le plus souvent des *hallgató*, des *doine*, des chansons *de jale*. Ce sont ceux qui, dans leur tempo non-mesuré, donnent accès à une expérience non mesurable du temps.

L'expression du musicien

Qui est-il alors ce musicien doté de ces étranges pouvoirs ? Un illusionniste diabolique qui, par ses capacités techniques et ses stratagèmes sait s'immiscer dans le cœur de ses clients, deviner leurs sentiments et les transposer en musique ?²³ Un humble serviteur, héritier des musiciens de cour de l'Empire austro-hongrois, particulièrement dévoué aux désirs de ses employeurs ?

La position du musicien tzigane dans la fête ne peut se comprendre qu'en interrogeant sa propre expérience vécue. Qu'en est-il de ses émotions à lui, pendant qu'il gère celles de ses clients ? Y a-t-il, dans ces fêtes, une place pour une quelconque expression ? C'est ce que j'ai demandé un jour à Csángálo, qui connaît le « service » depuis l'enfance :

F.B.B. : J'ai cru comprendre que quand par exemple tu vas jouer dans un mariage, ce n'est pas toi qui pleures car tu dois assurer ton « service » ...

Csángálo : Tu fais ton service, bien sûr, mais si, au matin... tu t'es rapproché des tables et tu t'es mis à jouer, ou s'ils t'ont demandé une chanson et tu l'as bien jouée, et tu as « envie » (*poftă*) de jouer, il te prend la *milă* et tu pleures ! Mais cela, ça arrivait le matin, le matin à l'aube... Il pleurait, le vieux [son grand-père Kránci, violoniste], les larmes [litt. l'« eau », *apa*] coulaient dans le violon, et les hommes et les jeunes femmes, pleuraient avec lui !

[...]

F.B.B.: Qu'est-ce qu'il jouait alors quand ça lui prenait cette *milă* ?

²³ Sárosi observe, à propos de cette relation personnelle entre musicien et client : « Et le client pourrait sentir que quand le musicien le regarde et joue pour lui, c'est comme s'il était en train de découvrir ses propres sentiments et de les transposer (*pourring them*) dans la musique, et qu'il ne serait pas capable autrement de les exprimer si bien. » (Sárosi 1978 [1970] : 244).

Cs.: Ça pouvait être des *csárdás*, ou des *harțegana*, peu importe... pas que des *doine*... ça arrive aussi avec les *doine*, si tu fais une belle *doină* ou un air « de table » (*de masă*), ça te fait pleurer.²⁴

Bien que régies par une éthique professionnelle stricte, prônant la distance avec les convives, les fêtes peuvent néanmoins offrir des moments propices à l'expression du musicien. Cela arrive quand il se rapproche des tables des clients, que la fête touche à sa fin et l'ambiance permet une mise en jeu de l'émotion. C'est toujours au matin, à l'aube, après avoir joué pendant des heures, que peut se produire un « choc » (*șoc*), que le cœur peut se laisser aller, que la *milă*²⁵ se fait sentir, que « quelque chose se passe » du côté du *muzicant*.

Outre la fatigue, l'alcool y contribue aussi : dès que le musicien entre au milieu des tables, les convives lui offrent de nombreux verres de bière, de vin ou d'eau de vie. Il accepte alors plus librement, contrairement au début de la fête, où il tournait le dos aux invités pour boire un coup sans se faire remarquer. Mais à l'origine du « choc » au cœur, qui fait « couler les larmes dans le violon », il y a aussi une émotion esthétique : entendre de beaux chants, voir de belles danses, donne « envie » (*poftă, chef*) de jouer « beau » (*frumos*).

Csángálo : Tu sais pourquoi ? Je te le dis maintenant ! Si j'ai joué aujourd'hui, lundi, mardi, mercredi, jeudi... J'ai joué et j'ai travaillé [litt. « tiré »] tout le temps, et j'ai bu un verre d'eau de vie ou deux... et je joue depuis une semaine ou depuis trois jours... ça suffit de trois jours, pas de deux semaines... alors me vient un choc comme ça...

[Mon grand-père] commençait à jouer et les larmes coulaient d'ici, regarde ! [indiquant ses joues]. Et alors les Hongrois aussi, les convives ! [...] Alors tu pouvais entendre, quelle musique ! Il restait comme ça et les larmes coulaient, il jouait et tout le monde pleurait et dansait et tu pouvais croire que... tu pouvais croire qu'il « rompait ton cœur » (*sparge inima în tine*) !

F.B.B. : Qui ça, ton grand-père ?

Cs. : Mon grand-père Kránci, et aussi mon père et mes frères, et moi aussi je suis comme ça ! Et István aussi... tout musicien... Quand tu as un « choc » (*șoc*) au cœur tu pleures, et alors tu peux entendre,

²⁴ F.B.B. : *Dar eu am crezut ca de exemplu dacă te duci la o nuntă și cânti acolo, nu tu, muzicant, trebe să plângi, că trebe să faci serviciul tău...*

Cs. : *Faci serviciul tău, sigur, da' dacă ai... dimineața... te-ai apucat la masă și ai apucat să cânti, sau au cerut o cântare și ai făcut-o bine, și ai poftă să cânti, ti-a luat o milă și plîngi! Dar dimineață s-a apucat de treaba asta, dimineață către ziuă... Plîngea bătrînu, curgea apa întru vioară, și oamenii, și fetele, plîngeau dupa el! [...]*

F.B.B. : *Ce mai cânta el, așa, cînd îl prindea milă asta, ce repertoriu' ?*

Cs. : *Apoi chiar putea să fie csárdás, sau harțegana, sau ce a fost, nu contează... ca doine... se întîmplă și în doine! Dacă tragi o doină frumoasă sau una de masă, vine să plîngi.*

²⁵ Le terme *milos*, de *milă* (« compassion, pitié, générosité ») renvoie à des qualités du sujet telles que : « celui qui sait ouvrir son cœur », « celui qui ressent, qui est sensible » (cf. Chapitre XII).

quelle musique ! D'ici [indiquant le cœur] et d'ici ! [indiquant les mains]. De l' « âme » (*suflet*), du « cœur » (*inimă*), des « doigts » (*degetele*), et de... »²⁶

L'émotion du musicien entre en jeu de manière décisive. Elle est, dans certaines circonstances, exprimée tout autant que ressentie. Il est difficile d'évaluer la fréquence de ces « chocs », de cet engagement et de cette expression émotionnelle²⁷. Mais ce qui compte ici c'est la manière qu'ont les musiciens de concevoir le lien entre musique et expression de l'émotion en situation professionnelle.

D'abord, le choc du musicien est indépendant du genre musical joué, et peut se produire aussi bien avec des airs de danse qu'avec des airs « à écouter ». Une fois qu'on entre dans cette phase de la fête, dans cet état psychophysiologique et dans ce type de relation avec les convives, une *csárdás* ou une *doină* ne font plus la différence. Comme si la fête, mobilisant un parcours émotionnel qui se charge au matin d'une couleur particulière, assignait une nouvelle signification à la musique, quelle qu'en soit la forme.

Deuxièmement, l'expression sincère d'un état d'âme, l'envie et le plaisir de jouer sont – même en service professionnel – perçus comme un catalyseur qui influence la qualité de la musique. Elle est censée être plus « belle » (*frumoasă*), « meilleure » (*mai bună*) quand elle vient de l'âme, du cœur (et non seulement des doigts), c'est-à-dire quand se produit une émotion intense, un choc chez le musicien.

Enfin, un tel engagement du musicien produit à son tour un effet chez les convives qui, eux aussi, « pleurent avec les musiciens ». L'expression du *muzicant* déclenche alors, par contagion, un même mouvement émotionnel chez les clients.

*

Lors du service professionnel, l'interaction entre musiciens et convives se révèle donc relativement contradictoire. D'une part, l'éthique du service professionnel impose une attitude, une posture retenue. « Se tenir à sa place », « servir les clients » sans

²⁶ *Știi de ce ? Să-ți spun eu acuma! Dacă am cântat asta luni, asta marți, asta miercuri, asta joi, eu numa' tot am cântat și tot am tras-o, și am băut un pahar de rachiu sau două... și de o săptămâna sau de trei zile cânt... numa' de trei zile, nu de două săptămâni... și vine un șoc așa...*

S-a apucat să cânte și scurgea lacrimi pe vioara jos, de aici, ni! Și atuncia și ungerii, și oamenii! [...] Atuncea să auzi tu cântat! Așa stătea, ni, și scurgea lacrimile jos și el cînta și toată lumea plîngea și juca și credea că... credea că... și se sparge inima în tine!

F.B.B. : Asta bătrânu' tău?

Cs. : Bătrânu mieu, Kránci, și tata și frații miei, nn, și eu sînt așa! Și István... oricare... Cînd ai un șoc la inimă, îți vine să plîngi.. Atuncea să auzi tu cîntare! Și muzica de aici! Și de aici ! Din suflet, din inimă, din degetele și din...

²⁷ Je n'ai jamais vu les musiciens pleurer « en service », mais il m'est arrivé de percevoir différents degrés de participation émotionnelle selon les fêtes.

débordements, faire son métier attentivement, en rajoutant un brin de ruse « diabolique » pour maximiser les pourboires. C'est l'image du musicien calme, discret, « fabricant » des émotions de ses clients (Stoichiță 2008). D'autre part, la fête génère une proximité entre musiciens et convives qui peut, vers la fin des réjouissances, aboutir à une rencontre sur un territoire émotionnel. C'est l'image du musicien qui laisse « couler ses larmes dans le violon », qui s'exprime par la musique, entraînant tout le monde avec lui.

Comment comprendre la coexistence de ces deux modes d'interaction ? Sont-ils vraiment incompatibles ? Il faut préciser d'abord que fabrication et expression de l'émotion se déploient sur une temporalité différente. L'éthique du service est une norme qui vaut pour la fête dans sa continuité et, au-delà même de celle-ci, structure la relation avec tout client potentiel. Au contraire, l'expression du musicien est un moment ponctuel, de courte durée, qui concerne un petit nombre de personnes, ceux qui à la fin de la fête se retrouvent autour d'une table.

Une première possibilité est que l'expression du musicien soit motivée par de simples raisons sociologiques. Comme par exemple lorsque les musiciens jouent pour les *Gaje* de leur propre village, où tout le monde – musiciens et clients confondus – vieillissent avec la même musique. Ici, les clients ne sont pas des aristocrates, mais de paysans que les musiciens côtoient depuis leur enfance et pour lesquels ils jouent, depuis lors, plus ou moins le même répertoire.

Le musicien peut-il jouer les mélodies de ses clients sans percevoir ces mêmes airs comme étant, au moins un peu, aussi « les siens » ? Csángálo qui joue à la table de Sándor peut-il générer l'émotion de son client sans mettre en jeu ses propres souvenirs, ceux liés à sa propre jeunesse, quand il jouait cette même mélodie pour Sándor-le-jeune ? Car même si on est en service – à la fin du service – la musique ravive les souvenirs, réactive les images du passé, révèle un tableau sur sa propre condition :

F.B.B : Dans quelles situations ton oncle Kránci pleurait ? Quand il jouait aux mariages ou...

Cs. : Aux mariages, aux mariages ! Ou dans un bal, il avait une « envie » (*chef*) de jouer... Tu sais comment c'est, Filippo, il te vient à l'esprit combien tu as souffert, combien tu as travaillé, et alors tu as envie de jouer... Ou [tu te souviens] de ce qu'ont « subi » (*pățit*) tes parents ou toi-même, il y a 50 ans ou 20 ans. Quand tu joues ça te vient à l'esprit. Tu sais, ça te vient à l'esprit et alors tu joues avec ton

cœur et alors ça fait pleurer. [...] Il t'arrive un « choc » (*șoc*), une *milă* au cœur et immédiatement, tu pleures.²⁸

Une deuxième réponse possible est d'envisager l'expression du musicien non tant comme un manque de retenue (une exception à la règle) mais plutôt comme un acte extrême de servilité face au client (une exacerbation de la règle). Comme si, au matin, on lui demandait de se charger lui-même des émotions des convives, et ainsi d'amplifier encore plus leur expérience émotionnelle de convives. Comme si on attendait de lui qu'il fasse preuve d'empathie : qu'il atteigne le cœur des autres, en utilisant non seulement sa technique, ses « doigts » (*degetele*), mais aussi son propre « cœur » (*inimă*) et son « âme » (*suflet*).

Qui mieux qu'une âme peut rentrer dans une autre âme ? Et qui mieux que le Tsigane – être étrange et étranger sachant pénétrer les sentiments des autres jusqu'à les manipuler, mais surtout être qui connaît le « malheur » (*necaz*) et la souffrance plus que les autres – pourrait se charger de cette tâche ?

« C'était quand ils [les clients] avaient l'impression d'être servis qu'ils pouvaient se relaxer totalement dans la musique – quand [le musicien] suivait modestement même les vibrations de leurs émotions inexprimées. Ce n'était pas l'indépendance dans le jeu du musicien qu'ils voulaient et appréciaient mais précisément cette extraordinaire habileté d'adaptation; ils voulaient que le musicien sente ce qu'ils sentaient et que l'instrument sonne de la même manière. « Je vous l'assure, le vrai Tsigane connaît ses invités parfaitement. Le docteur soigne le corps, et le Tsigane soigne l'âme », dit le Berkes Books cité plus haut pour décrire l'habileté d'adaptation du Tsigane, quand il subordonne ses propres sentiments aux sentiments des autres. Peut-être il doit même pleurer les larmes des invités : « Laissons le Tsigane se lamenter à notre place. Nous leur confions cette tâche, parce que nous sommes des gentlemen. Ou il y aurait une aristocratie meilleure, de celle qui laisse même ses émotions au serviteur ? » remarque ironiquement Béla Toth sur les vieux gentlemen au passage du siècle. » (Sárosi 1978 [1971] : 198-99. C'est moi qui souligne).

« Pleurer les larmes des invités », « sentir ce que [les convives] sentent », sont des expressions qui pourraient en partie rendre compte de ce qui se passe au petit matin des fêtes transylvaines. Empathie, plutôt que communion affective. Rien ne dit que le

²⁸ "F.B.B. : *În ce fel de situație era, când cânta la nunți sau la...*

Cs. : *La nuntă, la nuntă! Sau la baluri, a avut un chef, așa, să cânte el... Știi cum e asta, Filip, îți vine aminte cât ai suferit, cât ai tras-o, și acuma ai un chef să cânti... Sau ce au pătit părinții tăi, sau ce ai pățit tu acuma, 'nainte cu 50 de ani, sau cu 20 de ani. Cum cânti, îți vine aminte. Știi, vine aminte și atuncia cânti din inimă și apoi vine omu' să plânge. Cum cânti, dacă chiar cânti tu din gură, este om care cântă pe scene și are un șoc, vine un șoc, o milă așa la inimă, și minten plânge.*

musicien doit partager les mêmes sentiments que les convives, dans une sorte de communion affective. Il doit « juste » mobiliser, vivre et exprimer ses propres sentiments, mettre ses propres souffrances au service de celles des autres, pour que la musique soit meilleure, plus « belle ».

« Le service, c'est le service » – dit tout bon musicien professionnel tsigane à Ceuaș – et il faut « se tenir à sa place ». Dans cette éthique du métier, il est possible d'interpréter le « choc » émotionnel du musicien comme une simple prise de liberté, plus ou moins possible selon les circonstances, ou comme une forme extrême de service. Et si le choc « arrive » vers la fin de la fête, c'est parce qu'il anticipe quelque chose qui va se produire de toute manière juste un peu plus tard, quand le musicien – rémunéré et embrassé par les clients – prend la route pour rentrer chez lui, dans la *țigănie* (« quartier tsigane ») de Ceuaș.

CHAPITRE IV

Après le service, la fête en *țigănie*

De retour des noces

Dans une vieille voiture Dacia, le 3 juillet 2005 vers huit heures du matin, Cibaló commence à chanter, tout seul, des *doine* dont les paroles évoquent la vie « malheureuse » (*necăjită*), la souffrance, la famille, la « pauvreté » (*sărăcia*). Les autres musiciens discutent entre eux et parfois lancent des encouragements au chanteur : « Bravo, bravo ! ».

A02

Nous sommes sept, plus une contrebasse sur le toit. Alin, malgré le peu d'espace et la fine pluie du matin, sort son *contră* de l'étui et accompagne Cibaló, la volute de son alto sort par la fenêtre arrière. Le bruit du moteur ne dérange personne et tout le monde semble apprécier ce moment. Calin m'assure que Cibaló va continuer à chanter sans arrêt jusqu'à la maison. En passant par les petites routes non goudronnées, il faut compter au moins deux heures.

À priori, les musiciens étaient censés rester chez le commanditaire du mariage jusqu'au dimanche soir. Leur présence était une surprise que le père de la mariée voulait faire à ses invités, mais, du côté des musiciens, les choses ne se sont pas passées au mieux. Des DJ étaient prévus pour la fête, ce qui a limité le besoin de musique *live* à la première phase du mariage, lors des déplacements entre les maisons des mariés et des parrains, l'église Orthodoxe, et la mairie. Mise à part une seule occasion où ils ont joué une suite de danses roumaines, sans grand succès vue l'absence de scène et d'amplification, les musiciens sont restés pratiquement sans rien faire pendant toute la nuit, confinés dans l'espace qui leur était réservé (le balcon surélevé de la salle), cachés des convives, à côté de l'ordinateur qui animait la fête à leur place. Même au petit matin, pas question d'« entrer au milieu des tables » pour accompagner les chants et mettre en jeu les émotions douces-amères de la fin de fête, les convives ne montrant aucun intérêt pour la musique acoustique. Un peu ivres, mécontents d'avoir été presque ignorés, et insatisfaits du maigre bénéfice, ils décident de réveiller le chauffeur hongrois et de rentrer chez eux, à Ceuaș.

Les noces se sont tenues à Șmig, un petit village dans la direction de Sibiu habité par quelques centaines de personnes. Calin, jeune violoniste, a été *tomnit* (« embauché ») à cause de ses rapports d'amitié avec les *Gaje* d'ici, qui remontent à l'époque où son père Levente l'amenait avec lui pour jouer des *colinde*, pendant les festivités du Noël. Il a maintenant passé la vingtaine, et commence à trouver des contrats pour son propre orchestre. Outre Cibaló et Alin, il a fait appel à Tete (contrebasse) et à Pali (accordéon), plus âgé que les autres. Quand la vieille Dacia tombe en panne et nous laisse à pied près du village d'Idiciu, Pali devient le protagoniste d'un événement significatif.

Nous rentrons tous dans la petite taverne, les instruments à la main. A l'intérieur, très peu de monde, une ou deux personnes. Je n'ai même pas le temps de commander à boire que Cibalo déjà entonne une *doina*. Sa voix, caractérisée par des longs vibratos sur chaque note tenue, est accompagnée par Pali à l'accordéon, qui se limite à marquer les changements de tonalités et à ajouter quelques arpèges en guise d'ornement. Quand je tourne la tête pour les regarder et écouter, je me rends compte que Pali est en train de pleurer. Il n'a pas simplement les yeux humides : le visage est entièrement baigné par les larmes qui coulent abondamment, ponctuées par quelques soupirs, pendant toute la durée du morceau.

Quand la *doina* se termine, les deux musiciens y enchaînent tout de suite un air de danse *cingherit*. Le rythme vif et dansant, la légèreté du thème du chant, et le claquement de doigts avec lequel Cibalo tient le tempo semblent avoir pour effet de soulager Pali, qui arrête de pleurer, tout en continuant l'accompagnement musical. La cadence finale est suivie d'un toast. On boit rapidement les bières : le chauffeur a réparé la voiture et il faut reprendre la route.

Après une deuxième halte dans la taverne de Lepindea, volontaire cette fois-ci, nous arrivons enfin à Ceuaş vers treize heures. Avant d'aller dormir, je ne peux pas m'empêcher de demander naïvement à Pali pourquoi il a pleuré pendant qu'il jouait. « C'était la chanson de ma mère » dit-il, en rajoutant : « Tout m'est venu en tête (*tot mi-a venit în capu*), ma vie, tout ce que j'ai travaillé, ma famille, mes fils... ».



Figure 17 : Sur la route de Şmig.

Le trajet de retour du lieu du mariage jusqu'à la maison est toujours un moment riche d'événements, qui ouvre un autre espace-temps où – après avoir servi les clients – les musiciens deviennent les protagonistes. Que ce soit en voiture, en charrette ou à pied, ils s'arrêtent dans les bistrotts pour commenter la fête, partager l'argent gagné et boire des coups avec la monnaie qui reste, saluer les amis qui habitent dans le coin, jouer quelques morceaux... C'est aussi une manière de gagner du prestige en montrant qu'on a du travail, et parfois même d'amorcer des contrats pour d'autres mariages. Les musiciens aiment raconter des histoires sur ces retours vers la maison :

Csángálo : J'avais une jument plus petite que celle que j'ai maintenant, je venais d'un mariage. Oui, on rentrait avec le train jusqu'à la gare de Mica, il n'y avait pas le bus à l'époque. Tete est venu nous chercher, il était gamin, maintenant il joue de la contrebasse. Nous sommes tous montés dans la charrette, cinq ou six personnes. [...] Quand nous revenions des mariages, à chaque fois, nous jouions pendant trois jours, quand nous rentrions à la maison, et sans s'arrêter, même dans le train ! Quand nous descendions du train, nous jouions sur la route ! Nous jouions jusqu'à la maison, à pied, s'il n'y avait pas une charrette. C'était comme ça ! Quand nous rentrions de Blaj, ou de Veseuş en train, nous étions embauchés pour cinq ou quatre mariages, nous faisons des contrats : « Le jour X viens ici, le jour Y viens là... ». On jouait sans arrêt dans le train...¹

La bonne humeur accompagne les musiciens de retour chez eux, avec la satisfaction d'un contrat accompli : « Je me suis tiré de cette histoire » (*m-am scăpat de treaba asta*), « J'ai abattu le mariage » (*am dat jos nunta*), les entend-on dire sur la route. Au soulagement d'avoir terminé le « service » se rajoutent la joie d'avoir de l'argent dans les poches, l'envie d'être à nouveau avec ses amis, le plaisir de rentrer au foyer...

Mais d'autres sentiments peuvent s'associer à l'excitation du retour. En effet, les larmes de l'accordéoniste Pali ne se limitent pas à une simple anecdote. Dans d'autres occasions, j'ai pu voir les musiciens pleurer durant le parcours vers la *ţigănie*, comme quand Csángálo et son frère Pali explosèrent en sanglots dans la voiture qui nous accompagnait à la maison après un mariage à Sîncel, se tenant la main et s'embrassant à plusieurs reprises. À cette occasion, personne ne jouait. Mais une fois arrivés à Ceuaş, nous achetâmes deux caisses de bières et nous montâmes en *ţigănie*, chez Tocsila, le fils

¹ Cs. : *Am avut o iapa sura, mai mic-a fost ca ăsta, am venit de la o nuntă. Da, veneam cu trenu' pâna in Mica, aici la gara, atunci, ca nu a fost cursa atunci. Şi a venit copilu' inainta nostra, Tete, era mic, esta Tete al meu care cinta la gordonă. Şi m-am urcat pe căruţă, toţi cinci, toţi ne-am încarcat, cinci inşi sau şase inşi, cit am fost. [...] Fiecare nunta, cind vineam acasa cântam trei zile, cind venam acasa cântam intruna pe tren! M-am dat jos de pe tren, dă-i pe drum! Cântam pîna acasa, pe jos, daca nu a fost caruţa acolo. Aşa a fost! Pe tren, pâna vineam acasa din Blaj, sau din Veseuş, tomneam patru, cinci nunte, tomneam. Faceam contract: "Pe data x vii aci, pe data y vii aici..." Noi cântam incontinuu pe trenu'...*

de Csángálo qui avait dirigé la formation au mariage. Dans la cour de sa maison, pendant que les femmes s'occupaient de préparer à manger, la musique continua jusqu'au coucher du soleil...

L'arrivée en *țigănie*

Tout le monde, en *țigănie*, qu'il soit musicien ou non, peut témoigner de ces moments où l'on joue après les mariages dans la cour d'une maison. Jusqu'avant la révolution, le dimanche ou le lundi matin, de retour du service il n'était pas question d'aller se coucher : les musiciens tenaient, une fois arrivés en *țigănie*, une « fête » (*chef*) entre eux.

Les récits se colorent souvent d'une note de nostalgie parce qu'ils engagent toujours le souvenir de l'époque pré-1989. Quand la *țigănie* était moins peuplée et que les habitations n'étaient pas encore circonscrites par des palissades, la fête de retour des noces impliquait toute la communauté. Bien qu'aujourd'hui ces fêtes soient plus rares et « exclusives » – le droit d'entrée étant réservé à ceux qui ont l'habitude de fréquenter la maison –, il s'agit d'une tradition encore vivante. Même les musiciens plus jeunes aiment faire la fête en *țigănie* après avoir rempli leur contrat, mais cette fois-ci avec les instruments électriques².

V04

C'est ce qui se passe chez Tocsila, un dimanche d'été vers 13h, au retour du mariage de Sîncel. Dans la cour, des caisses de bière sont à disposition de tout le monde, et chacun se sert librement, y compris les femmes de la maison, pendant qu'elles préparent à manger pour les musiciens. Ces derniers s'installent au centre de la cour, en cercle, tournés les uns vers les autres. Ils y aménagent les amplificateurs pour le violon, la guitare électrique, le synthétiseur, un microphone pour la voix.

Pour le mariage, Tocsila a fait appel à un saxophoniste et un *organist* de Sighișoara avec lesquels il a rarement l'occasion de jouer. Maintenant, c'est le bon moment : les jeunes musiciens jouent des *manele*, des *csárdás*, quelques *doină*, font chanter le nouvel *organist*, encore peu connu à Ceuaș, et le guitariste. Même le chauffeur hongrois qui les a accompagnés au mariage sort une caisse-claire et se joint à la fête.

² Aujourd'hui ces réunions sont un peu plus rares, en particulier à cause des grandes distances que les musiciens doivent parcourir pour trouver du travail (France, Hollande...). De toute évidence, elles étaient très fréquentes quand l'activité professionnelle des musiciens à l'échelle régionale était plus régulière. Pendant la durée de mon séjour à Ceuaș, j'y ai assisté deux fois, sur un total de sept mariages.

Les musiciens sont maintenant chez eux et jouent pour eux-mêmes. Plus de commandes à satisfaire, ni de dédicaces à gérer. Plus d'obligation de « se tenir à sa place » et de « rassasier » les invités. Contrairement aux situations professionnelles, où le *primaș* a la responsabilité de conduire la formation et choisir le répertoire en fonction des envies et des goûts des convives, la relation entre les musiciens s'affranchit de toute hiérarchie. Chacun peut jouer ce qu'il veut, quand il veut. Les musiciens sont assis et non plus penchés vers les clients. Les nœuds des cravates se défont et les postures sont décontractées. La proximité entre eux est aussi physique et il n'est pas rare de se serrer dans les bras et parfois, de s'embrasser.

Les jeunes filles de la maison affichent leur statut privilégié – elles sont filles de *muzicant* – en s'habillant à la mode orientale, et attirent les regards sur elles en dansant près de l'entrée. Quelques amis entrent dans la cour et profitent, eux aussi, de la fête. D'autres personnes, moins proches de la famille, restent plus éloignées, de l'autre côté du portail. Ils écoutent les musiciens et font des commentaires sur les danseuses, avec admiration ou jalousie. Ils ne pourront pas profiter des bières et du repas, mais la musique, qui résonne dans toute la *țigănie*, offre à cette journée quelque chose de particulier pour tout le monde.



Figure 18 : Fête post-noces en *țigănie*, chez Tocsila.

Entre répétition et fête, les pleurs des musiciens

La fête après le service est un des rares moments où les musiciens professionnels jouent sans être rémunérés. Dans un milieu où celui qui joue seul chez lui est considéré comme un mauvais musicien (parce qu'il n'a pas assez d'occasions de jouer), il s'agit pratiquement du seul moment où ils répètent. C'est l'occasion d'essayer de nouvelles mélodies, d'améliorer l'accompagnement harmonico-rythmique, de tester le répertoire d'un nouvel *organist*. Une pratique qui commence immédiatement après le service, sur le chemin du retour, et qui se termine lorsque les musiciens s'endorment sur leurs instruments, dans la cour d'une de leurs maisons.

Il peut sembler étonnant de voir les musiciens répéter après – et non avant – le service chez les clients, surtout en considérant l'état de fatigue dû à une ou parfois deux nuits blanches. Mais l'explication de Csángáló est tout à fait logique, si l'on pense au sens littéral du verbe répéter : « Dire, exprimer à nouveau (ce qu'on a déjà exprimé) » ou « exprimer, dire (ce qu'un autre a dit). » (Robert 2007). Selon lui, ces fêtes entre musiciens sont les meilleurs moments pour essayer les nouvelles mélodies entendues chez les *Gaje*, ou de rejouer l'air qu'un client leur avait demandé, juste quelques heures auparavant, au mariage. Après vingt-quatre ou quarante-huit heures de musique, dit-il, ce moment est propice parce que :

Csángáló : Toutes les mélodies viennent à l'esprit [...] la main est chaude et tu peux trouver [sur l'instrument] toutes les « finesses » (*finețe*). [...] Nous faisons alors un répertoire trois, quatre fois meilleur, plus « puissant » (*tare*). Et le samedi [d'après], quand on allait aux noces, quand on mettait la main sur l'instrument, tu pouvais croire que... tout le monde pleurait !³

Fêtes en famille et répétitions post-service entre musiciens, ces réunions dans l'espace de la *țigănie* n'auraient pas la même intensité ni la même signification si l'émotion n'était pas au rendez-vous. C'est ainsi que, entre un verre et l'autre, il arrive aux musiciens réunis dans la cour de pleurer :

Csángáló : Quand on revenait des mariages [...] on amenait un litre d'eau de vie chacun, on se mettait à boire, un litre ou deux, à cinq ou six personnes, et on se mettait à jouer. Tu pouvais entendre alors...

³ *Toate cântările vine în capu' [...] mîna este încălzită și gasești acolo oricare fineață [...] Faceam un repertor de trei-patru ore, mai bun, mai tare. Sâmbata cînd ne duceam la nunta, cînd puneam mîna pe el, credei ca... plînge toți!*

quelle musique ! La maison tout entière tremblait... et on pleurait... j'ai pleuré, l'autre a pleuré, l'autre encore a pleuré... c'est passé... et on recommençait à boire.⁴

Les Tsiganes disent « il pleure comme un enfant », ([t] *rovel sar iec ciav*) pour indiquer – avec un jugement valorisant – cette manière de pleurer, spontanée, improvisée et torrentielle. Acte individuel et partagé, c'est une composante nécessaire et récurrente de ces fêtes d'après service.

En Italie, on dit « *Vedi Napoli e poi muori* » pour indiquer une chose qu'il faut absolument faire tant qu'on est en vie. Dans la *țigănie* de Ceuaș, on raconte d'un vieux contrebassiste maintenant disparu, qu'il avait l'habitude de s'associer aux musiciens quand ils revenaient des mariages en leur disant qu'il ne pouvait pas mourir avant qu'on lui joue « ses mélodies » (*cîntările lui*). Quand ils le contentaient, il amenait à boire, il pleurait, puis disait : « Maintenant, ça ne me dérange pas de mourir » (*Nu-mi pare rău, chiar dacă mor*).

L'expression ouverte d'un vécu émotionnel confère à ces réunions une aura particulière, différente du simple essai technique de spécialistes de la musique. L'anecdote suivante suggère qu'ici, c'est le sens même de la vie qui est en jeu.

Un jour, j'observais de loin un mariage *pocăit* (« pentecôtiste »), en compagnie de Csángáló et de son frère Pali. Chez les quelques familles de la *țigănie* de Ceuaș qui se sont converties à cette religion, il est interdit de boire, fumer, danser, jouer⁵. Pour les musiciens, cela fait au contraire partie du quotidien. Face à mon étonnement de voir un mariage sans musique et sans alcool, les deux frères s'engagèrent dans une discussion visant à justifier leur style de vie face aux normes religieuses :

Csángáló : Quand Jésus était sur terre et souffrait parmi nous, il y avait déjà des mariages, les gens se mariaient et il y avait de la musique, à la flûte...

Pali : ...et Jésus lui-même allait aux mariages...

Cs. : ...et ils buvaient... j'ai vu qu'ils mettaient du vin dans une tasse et ils buvaient, et ils dansaient... Mais... je ne sais pas si leur loi [la religion pentecôtiste] est meilleure que la nôtre, je ne sais pas quelle est la meilleure, la nôtre ou la leur... Que Dieu fasse ce qu'il veut avec moi ! Mais la chose la plus belle est la musique, boire, manger... Tu vas à l'église, tu danses, on s'amuse, c'est ça la vie ! Moi je pense

⁴ Cs. : *Poi vineam [...] aduceam cîti-un kil de rachiu fiecare in buzunară, ne apucam, beam cîti-un kil doua, cincî inși sau șase inși, restul rămanea, 'poi ne apucam la cîntat, 'poi auzei tu atuncia cîntatul! Și casa tot așa tremura, ni ... Și apucam la plîns, tu. Am plîns eu, a plîns el, a a plîns ela altu'... a trecut... Iar ne-am apucat la beut.*

⁵ Seuls les chants religieux sont admis, diffusés par des cassettes ou interprétés au synthétiseur.

que c'est ça ce qui est bon, les choses les plus belles ! Eux [les pentecôtistes] n'ont pas le droit de boire, ni de jouer...

P. : [...] Si la musique commence, et te vient cette mémoire-là, tu sais... la *jale* (« chagrin ») ou la *supărare* (« contrariété, peine »), alors joue mon ami !

Cs. : Quand tu meurs, tu meurs, tu ne sais plus rien, mais tant que tu es en vie, tu sais ce qui est bon dans la vie !

P. : Quand nous commençons à jouer, alors nous jouons !

Cs. : D'accord, c'est ce qu'on dit, nous... mais moi je ne sais pas quelle [religion] est la meilleure. Dieu, nous aimons la vie comme ça, mon métier, les mariages et tout... si je me mets à jouer, je joue pendant trois semaines !

P. : Bien sûr, quand nous venions d'un mariage, qu'il soit tzigane ou hongrois, nous jouions sur la route de là-bas jusqu'à la maison, nous venions tous ici dehors [en *țigănie*] avec la musique... Une caisse de bière ou deux et alors on jouait trois heures, cinq heures, ici, jusqu'à ce qu'on tombe de sommeil : « Réveille-toi, fais encore une [mélodie]! ». Voilà ce que nous faisons ! Maintenant ce n'est plus l'habitude, tu poses ton étui et tu vas dormir...⁶

Le sens de la vie, ce qu'il faut absolument faire avant de mourir, c'est boire, manger, pleurer, jouer jusqu'à ce que on s'endorme. Cela n'a rien d'étonnant : l'homme l'a toujours fait, depuis que Jésus est venu sur terre. Mais pourquoi faut-il le faire juste après avoir joué pour les autres, les clients ?

Post-performance, ou repli sur soi-même

Le « service » aux noces, le parcours de retour vers la *țigănie* de Ceuaș et les répétitions-fêtes qui ont lieu lorsque les musiciens arrivent chez eux, forment un seul

⁶ Cs. : Când a fost Domnu' pe jos, când a venit jos, ș-a suferit între noi, și atuncia a fost nunte, s-a insurat oamenii, s-a măritat, și era muzica, o fluieră...

P. : ...și Domnu' se ducea la nunți...

Cs. : ...și bea... am văzut ca punea vinu' în cană și au beut, și jucău...Dar... poate ca legea e mai bună ca a noastră, eu nu știu care e mai bună, a noastră sau a lor... Să face Dumnezeu cu mine ce vrei! Dar cel mai frumos este muzica, beutura, mâncare, mergi la biserica, joci, să distrează omu', esta e viața! Eu cred ca esta e bun... Cel mai frumos e asta! Ei nu are voia să bee, să cânte [îi pocait]...

P. [...] Și începe muzica, vine memoria aia, știi... Cânta așa, o jele sau a supărare, știi, 'poi cânta, tu, omule!

Cs. : Când mori, mori, nu mai ști nimic, dar pâna traiești... pe viața, să știi ce e bun și ce e viața!

P. : Stai așa, nu... pâna cânt, o data începem acolo ce!

Cs. : Bine, mm, așa zicem noi, omule... rar nu se știe care e mai bun, omule. Dumnezeu, noi așa place viața asta, așa să place viața cum mi-a placut mie, meseria mea, și nunțile, și treburile... Dacă m-a pus omu' sa cânt, tri septemâni!

P. : Noi când veneam de la nunta, că țiganească a fost, că unjurească, noi pe drum de acolo și pâna acasa am venit cu toți muzica aicia afara... O lada de bere, doua, atuncia noi cântam trei ore, cinci ore, aicia, pâna dormeam: "Scola-te, mm, mai fa-i una!" No, atit cântam! Acuma nu mai e obicei, pui jos tocu' și te culci...

cycle, un mouvement d'aller-retour continu, sans interruption. C'est le rythme qui scande la vie du *muzicant* professionnel.

La continuité avec le service donne à ces événements l'allure d'une « post-performance » : les musiciens font une autre fête chez eux, juste après en avoir fabriqué une ailleurs. La post-performance se base sur un mouvement général de « retour sur » les éléments de la première performance : l'alcool, le repas, la danse, la musique. Tout se passe comme si les musiciens profitaient du service pour se chauffer, pour se « charger » de quelque chose qu'ils doivent absolument « décharger » plus tard, chez eux. Boire un peu, gagner de l'argent, se remplir la tête de mélodies (en service) pour pouvoir – juste après – boire beaucoup, dépenser de l'argent, sortir les mélodies de l'esprit (chez soi).

Mais le « retour sur » se construit sur un renversement de rôles, de relations, de postures, de hiérarchies : jouer pour les autres / jouer pour soi ; servir les clients / être servis (par les femmes de la famille); rester à sa place / prendre librement sa place ; ne pas trop boire / vider des caisses de bière... C'est, pour ainsi dire, une post-performance « renversée ».

Le renversement semble concerner aussi l'expérience vécue du musicien, comme le laissent penser les pleurs de Pali sur la route vers la *figănie*, et puis pendant la fête dans la cour. Le retour chez soi (physique), le retour sur les éléments de la fête (matériel), le retour sur la musique, s'accompagnent alors d'un retour sur soi, d'un repli d'ordre psychique, émotionnel. Après avoir servi les clients et leurs émotions au petit matin, le musicien revient sur son vécu personnel, sur ses propres souvenirs, sur sa propre sphère de relations affectives.

Le service professionnel est une percée dans un réseau vaste, partiellement inconnu, voire dangereux. En revanche, les fêtes après les noces concernent uniquement les Tsiganes, les familles des musiciens, les proches de la maison. S'opère là un repli sur un quartier isolé, détaché du reste du village par une route boueuse. Un repli sur leur univers relationnel, autre que celui des relations de travail liées au monde extérieur. Mais aussi un repli sur leurs affects, après avoir servi ceux des autres.

L'importance qu'ont ces post-performances pour les musiciens tsiganes – le sens de la vie est en jeu, nous dit la conversation des deux frères Csángálo et Pali – ne peut qu'interroger. D'abord, que signifie le fait qu'il faut jouer quand « la mémoire vient », quand la *jale* et la *supărare* se font sentir ? Quelles émotions sont en jeu, plus précisément, et comment engagent-elles « cette mémoire-là » ?

Deuxièmement, de quelle manière la musique participe-t-elle à ce retour sur soi, sur ses propres sentiments et ses propres relations affectives ? « Tout m'est venu en tête, ma vie, tout ce que j'ai travaillé, ma famille, mes fils... » – dit Pali après avoir pleuré en jouant la *doină* « de sa mère ». Dans la cour, un contrebassiste attend les musiciens pour pleurer avec « ses mélodies ». Qu'implique jouer la « mélodie de sa mère », ou « sa propre mélodie » ? Est-ce le même type d'associations entre personnes et mélodies qui caractérise le savoir-faire professionnel ?

Enfin, le retour des noces serait-il le seul moment pour vivre et partager ce type d'émotions ? Cela concerne-t-il seulement les musiciens professionnels, bien « chargés » après le service, ou plus largement est-ce une manière d'être typiquement *rromani* ?

CHAPITRE V

Autres circonstances d'émotion musicale en *țigănie*

Petites célébrations officielles

Quand les familles tsiganes les plus modestes célèbrent des baptêmes ou, plus rarement, des anniversaires et n'ont pas les moyens d'une grande réception, elles se contentent d'organiser une petite fête dans la cour de leur maison, avec leurs amis les plus proches. Dans l'idéal, tout le monde aimerait accueillir beaucoup d'invités mais dès lors que les conditions matérielles sont limitées, la fête comptera au maximum une vingtaine de personnes¹.

Comme dans un mariage, les rôles de chacun sont clairement définis : parrains, fonctionnaires (les *Gaje* sollicités pour les actes administratifs), musiciens, invités... Mais dans ces circonstances tout est fait entre amis, sans cette nette distinction de rôles, attitudes et postures typiques des grandes fêtes. La famille qui organise l'événement demande aux musiciens de jouer bénévolement, au nom des relations d'amitié ou de parenté. En contrepartie, ils seront servis abondamment en boisson et seront conviés au banquet festif. Ceux qui acceptent sont généralement les musiciens qui n'ont pas beaucoup d'autres occasions de jouer : les plus jeunes, qui n'ont pas encore de véritables contrats, et les plus âgés, qui ont déjà abandonné l'activité professionnelle².

Un baptême entre amis

C'est une fête de ce type qu'a organisée Baronó pour le baptême de sa fille Esmeralda, lors de l'arrivée au village de son beau-frère Paolo, l'été 2004. Ce dernier (Italien), a un peu d'argent pour acheter l'alcool, la viande, et payer le prêtre du village pour le service religieux. C'est lui le *nașul mare* (« grand parrain ») de la nouvelle-née.

V05

¹ Chez les familles les plus riches de la région, un baptême peut prendre les proportions d'une fête de mariage. C'est une occasion d'augmenter le prestige et l'importance de la famille.

² Il n'est pas rare de voir en action des couples de musiciens de générations très éloignées (du type grand-père / petit-fils) dans d'autres occasions aussi, comme les quêtes musicales (*colinde*) pendant la période de Noël. Cette union s'explique par le statut identique de musiciens amateurs ou semi-professionnels, les uns dans la « montée » vers le professionnalisme, les autres dans la « descente ».

V05
02:00

Les musiciens, les parrains avec le nouveau-né dans les bras et les quelques amis forment un petit cortège qui se dirige vers le bureau du prêtre, au centre du village. « Sur la route » (*pe drum*) Calin (violon), Cibalo (voix) et Béla (accordéon), jouent les airs *de cingherit* les plus à la mode. Ce sont les « tubes » de la vedette Nicolae Guță, comme « Qu'il soit garçon et non pas fille » (*Fii barbat, nu fie muiere*) ou « Aujourd'hui je veux boire et rester parmi mes frères » (*Astăzi vreau să beau și cu frați să stau*). Les *Gaje* de Ceuaș regardent passer la joyeuse procession sur le seuil de leurs maisons.

V05
06:45

Les obligations officielles sont réglées très rapidement et le défilé dansant revient au point de départ, bière en main. Le fête se tient chez les grands-parents d'Esmeralda, dans une maison plus spacieuse que celle des parents. Ici tout se passe dans la plus grande simplicité. Il n'y a aucune séparation entre les musiciens et les parrains, ou entre la famille qui célèbre le baptême et les invités. Tout le monde est assis et mange à une même table, à l'ombre d'un arbre, dans le jardin.

V05
10:09

Les musiciens participent à la fête. Ils choisissent eux-mêmes quoi jouer ou chanter, pour leur propre plaisir et celui de leurs amis, et à tout moment ils peuvent se laisser aller à l'alcool, aux blagues, à la danse, et à l'expression spontanée des sentiments. La fête bien avancée, Cibalo et Béla sont debout, à côté de la table où d'autres personnes sont encore en train de manger. Bière en main, chemise ouverte, le premier commence à chanter une *doină*, une parmi les nombreuses qu'il connaît des cassettes de Nicolae Guță, au texte plaintif, en roumain, où le thème principal est le *necaz* (« malheur ») :

V05
11:30

Vai, *Laisse-la partir, elle va revenir*, vai vai,
Mon Dieu, *Si ma mère était à mes côtés*,
Le pouvoir appartient à Dieu, vai vai, vai vai vai vai, lume,
Le malheur est très lourd, vai vai vai lume vai,
Le malheur vient quand on ne s'y attend pas, oh vai vai vai,
Mais à qui raconter mon malheur, vai, Dieu,
Cela est si lourd pour moi, vai,
Vai mon Dieu, *Et mon cœur pleure en moi*, vai vai,
Mon Dieu, *Vous m'avez enlevé tout le bien*,
Vai mon Dieu, *Mon cœur pleure en moi* vai vai,

Mon Dieu, *Vous m'avez enlevé tout le bien.*³

Dès le premier vers de la chanson, Béla commence à pleurer. C'est un pleur silencieux, absolument pas dissimulé ; les larmes coulent abondamment pendant toute la durée du morceau. Tout en pleurant, il accompagne Cibalo par des accords parfois discordants, car son instrument est vieux et mal accordé. La voix du chanteur est tendue et se pose sur chaque voyelle tenue avec des longs *vibrati* qui prennent parfois une grande ampleur. La présence répétée de la syllabe « *vai* », comparable à un « oh » en français, accentue le caractère plaintif de la chanson.

Ceux qui sont là, assis à la table, ne semblent pas prêter une attention particulière aux musiciens, et ne s'étonnent pas d'avantage de voir Béla pleurer. Une femme termine son plat, les enfants sifflent la mélodie et rigolent, le vieux Kusler cherche à repérer sur son violon mal accordé la mélodie de cette chanson qui n'appartient désormais plus à sa génération...

Les deux musiciens ne semblent d'ailleurs s'adresser à personne en particulier. De temps en temps, le chanteur pose son regard sur l'accordéoniste, jusqu'à ce qu'à la fin de la chanson, il lui dise à voix basse : « *Gata !* » (« C'est bon ! », ou « Ça suffit ! »). Après la *doină*, qui dure deux ou trois minutes, c'est le moment de changer d'ambiance. Cibalo y enchaîne alors tout de suite un air *de cingherit* chanté en *rromanes*. L'accordéoniste le suit. Le rythme s'empare vite des présents, qui commencent à danser devant les musiciens, en se passant de main en main les bouteilles de bière. Béla a soudainement arrêté de pleurer et maintenant suit avec son corps le mouvement de la danse et les claquements de doigts typiques de ces danses. Cibalo, après quelques strophes, commence lui aussi à danser, boire, serrer un ami dans ses bras et chanter avec lui :

³ Les *doine* de N. Guța sont parfois en roumain, parfois en *rromanes*. Celle que chante Cibalo à cette occasion est en roumain, mis-à-part le mot *rromano* « *Devla* » (« Dieu ») :

Vai da, las'să mergă ca ea vine, vai vai,
Doamne, C-ar fi mama lângă mine,
Mă da, *Puterea la Dumnezeu*, vai vai, vai vai vai lume,
O da', Necazul ie tare greu, vai, Devla vai vai vai lume vai,
Da', Necazul ie pe neasteptate, va o vai vai vai,
Da' Cui să spun necazul meu, vai Devla,
Dacă mi-e așa de greu, vai,
Vai Doamne, Și plânge inima-n mine, vai vai,
Doamne, Când m-ați lăsat de la bine,
Vai Doamne, Și plânge inima-n mine,
Doamne, Când m-ați lăsat de la bine.

*Mais que fait la femme maintenant ?
 Je ne reste pas sur la route [dehors],
 Pour ta tête folle,
 Qui m'a rendu prisonnier.
 Où que j'aïlle, où que je marche,
 Je gagne un sac d'argent.
 [Phrase incompréhensible]
 Laisse-moi tranquille maintenant, femme,
 T'as mangé ma vie.⁴*

V05
16:00

La musique et la danse s'arrêtent quelques minutes après, quand le vieux Kusler s'approche des deux musiciens pour jouer avec eux et se fait insulter car son violon n'est pas accordé. La fête continue alors au son du *manea* provenant des enceintes de la voiture du parrain.



Figure 19 : Béla pleure en jouant une *doină*, au baptême d'Esmeralda.

⁴ *Da' so chergian rromnie acanà
 Că me nasas me po droma
 Pale tro șero dilo
 Arisam me pandardo
 Cai me giav cai me pirav
 Iec gono lové anau
 Migman cei rromnie acanà
 Că halean mîri viața.*

Musique spontanée à la maison

Outre les petites célébrations organisées (baptêmes, anniversaires), il arrive d'entendre la musique en *țigănie* dans des circonstances moins prévisibles, encore plus spontanées. Parfois, le prétexte pour se réunir vient tout simplement d'un voisin qui a travaillé dans les champs des Gaje et qui, rémunéré avec quelques litres de vin blanc, décide de les consommer tout de suite avec ses amis. D'autres fois, des parents venant d'un autre village sont de visite. On discute alors des rumeurs qui circulent en *țigănie*, d'achats et d'échanges de chevaux, d'« argent et ennemis » (*bani și dușmani*), comme le dit une chanson à la mode.

Ces petites réunions ont lieu dans les maisons, le plus souvent à l'intérieur. C'est l'espace réservé à la famille, et c'est ici qu'on accueille les hôtes. Dans le cas des familles les plus pauvres, rester à l'intérieur est aussi une manière de préserver l'alcool de la vue des autres, afin de l'offrir seulement aux amis les plus proches⁵. Au centre du petit comité d'hommes, un seul verre est rempli et vidé tour à tour, cul sec. Les femmes restent à proximité. Parfois elles boivent avec les hommes et interviennent librement dans la discussion. Mais le plus souvent elles s'occupent du ménage et préparent à manger. Les enfants circulent librement et il n'est pas rare de les voir boire quelques gorgées de bière ou de vin.

Les magnétophones ou les chaînes de télévision qui diffusent des *manele* ou des musiques folkloriques fournissent le fond sonore aux discussions animées. L'ambiance est toujours excitée, les voix sont hautes, la fumée des cigarettes envahit la pièce. Le chant et la danse s'associent au son des cassettes. Parfois les musiciens présents sortent les instruments pour jouer quelques airs.

En ces occasions aussi, il est possible que l'émotion s'empare de la situation et que l'on « pleure comme des enfants ». C'est ce que j'ai pu observer un jour chez Csángálo, un autre jour chez Béla et, dans un contexte un peu différent, car plus solitaire, chez Ikola.

⁵ Consommer de l'alcool est pratique courante en *țigănie*. Vers la fin de mon terrain, il m'était presque impossible de sortir sans tomber sur quelqu'un qui m'invitait chez lui, presque secrètement, dès qu'il avait du vin ou de l'eau de vie.



Figure 20 : Réunion entre amis, chez Béla.



Figure 21 : Réunion entre amis, chez Pali.

Chez Csángálo, musicien professionnel

Le premier juillet 2004, au début de l'après-midi, j'entends de la musique venir de la maison de Csángálo. Je me précipite chez lui parce que, depuis mon arrivée au village, je n'ai jamais vu les musiciens jouer en dehors des noces et des funérailles. Les parents de Csángálo sont décédés tous les deux un mois plus tôt, et je me demande si cette occasion musicale est liée à cela. À ma surprise, je découvre qu'Adeluș, le Tsigane de Laslău Mic qui a embauché les musiciens pour le mariage de son fils⁶, est à nouveau en visite : il cherche un parrain pour les célébrations imminentes et un cheval pour le coupler au sien pour l'attelage de la charrette.

Les hommes se connaissent depuis plusieurs années, mais si Tocsila – qui a trouvé une excuse pour ne pas accepter le rôle coûteux de *naș* (« parrain ») – joue quelques *csárdás* et *de cingherit* accompagné de son père Csángálo, c'est surtout pour offrir à l'hôte un avant-goût de ce qu'il a commandité. Les deux musiciens profitent de ma présence pour se mettre en valeur face à leur client. Sur le ton de l'auto-éloge, ils évoquent leurs qualités (« nous sommes les meilleurs du pays, ils viennent même de France pour notre musique ! »), leur style (« le plus puissant du monde »), leurs instruments (« d'une résonance telle à briser toutes les vitres de la salle des fêtes »).

Après plusieurs verres, Tocsila accompagne Adeluș chez les *Gaje* pour tenter le business. Je reste avec Csángálo et sa femme. Quelques jours plus tôt, ils avaient accepté d'enregistrer des chansons en *rromanes*, celles qu'ils définissent eux-mêmes comme « les plus vieilles » (*cele mai vechi*), en style « original tsigane » (*țigănește original*). Aujourd'hui, avant l'arrivée improvisée d'Adeluș, ils ont écouté plusieurs fois les enregistrements de ces airs *meseli cri* ([t] « de table ») que Csángálo dit avoir entendus de son grand-père, qui lui-même les avait appris de son grand-père....

« Elles ont deux-cent, trois-cent ans, ces chansons » – me confie Csángálo pendant qu'il relance une nouvelle fois le magnétophone – « Nous les jouons aux veillées, aux mariages, le matin, ou aux baptêmes, quand il y a l'« envie » (*poftă, chef*) ». C'est en effet le même répertoire qui est joué au petit matin dans les noces tsiganes, les chansons *de jale* qui évoquent le *necaz*, des Tsiganes, la séparation d'avec l'être aimé ou de la famille, la pauvreté⁷.

À l'écoute de ces chansons, Csángálo se livre spontanément au récit de sa vie. Il raconte comment il a appris à jouer, en suivant à pied, même sous la neige, son père et son oncle lorsqu'ils se rendaient aux noces. Le souvenir est accompagné de formules d'éloge pour les parents musiciens, aujourd'hui disparus : « Lui, c'était le meilleur, personne ne joue plus comme lui ! », ou alors : « Quand il mettait les mains sur l'instrument, il faisait pleurer tout le monde ! ». Convaincu que ces qualités se transmettent de père en fils et fier d'avoir tout appris « sans notes [sans partition] » (*fără note*), Csángálo, aux louanges dispensées aux musiciens

⁶ Cf. Chapitre premier.

⁷ Plus précisément mes enregistrements consistaient en quelques chansons en *rromanes*, chantées par Tinka, accompagnée par son mari Csángálo et son frère István, aux titres: *Palybas mîri coliba* (« Ma cabane a brûlé »), *E rechi co deșudui* (« C'est le soir à minuit »), *Dic te mamă par palé* (« Regarde maman derrière toi »), *Avri dinhas e nyiarada* (« L'eau du Nyárád est montée »). La première chanson est celle que les musiciens ont jouée au petit matin du mariage de Laslău Mic (cf. Chapitre II).

de sa famille, rajoute l'auto-éloge : « Des *bracist* comme moi n'existent pas dans le monde entier ! », ou encore : « Ma femme Tinka chante mieux que toutes les autres ! ».

Entre-temps, son ami Sandrica et son fils Béli nous ont rejoints dans la véranda. Nous continuons à boire en écoutant ses récits, sur le fond des mêmes chansons *meseliecri*. Soudain, Csángálo commence à pleurer. Il se prend la tête dans les mains, il la secoue et parfois il se donne des petites gifles. Il alterne les sanglots aux paroles, qui portent maintenant sur sa condition : « Plus personne de ma famille n'est là ; tous mes parents ont disparus ! ». Sandrica lui tient affectueusement la main, il est sur le point de pleurer lui aussi. Son fils Beli est déjà en larmes. Parfois, Csángálo attire notre attention sur la musique, en soulignant par ses gestes certains passages de ces *meseliecri*, comme s'il voulait nous faire entendre le rapport entre ses larmes et les chansons « des anciens » (*a lu' bătrîni*).

Le retour d'Adeluş a pour effet d'arrêter les pleurs. Csángálo veut lui faire écouter comment joue sa fille Tinkuca, et le *székelyverbunk* (air de danse pour homme seul) qu'elle interprète marque la fin de la réunion. Adeluş rentre à Laslău Mic en charrette, Tinka découpe un lapin et prépare à manger, Csángálo s'allonge sur l'herbe dans son jardin et dort. Quand plus tard je demande à Tocsila la raison de ces larmes sur les airs *meseliecri*, il me dit : « Tout lui est remonté à la tête, ça lui a fait mal au cœur »⁸.



Figure 22 : Csángálo et sa femme Tinka dans la véranda de leur maison.

⁸ *Tot i-a venit în capu', l-a durut inima.*

Chez Béla, musicien amateur

Quelques jours après le 1er novembre, jour de la célébration des morts, je vais voir mon ami Béla à l'extrémité de la *țigănie*⁹. Il est dehors, devant sa maison, avec Momoc, son fils aîné, et son ami chanteur Cibalo, qui vient d'arriver de Cipău. Sa seule fille n'est pas à la maison : elle travaille comme danseuse dans le film *Transylvania* de Tony Gatlif.

Béla joue de l'accordéon depuis longtemps, mais depuis que son frère Papu, violoniste, est mort il y a une dizaine d'années, il est rarement embauché dans les mariages. Il se limite à jouer chez lui, avec ses amis, ou lors de célébrations plus modestes. D'ailleurs, quand un Tsigane de la région meurt, Béla est un des premiers musiciens à se rendre aux veillées funèbres avec son instrument.

Ce jour-là, la moitié d'une bouteille en plastique de deux litres est remplie d'un vin blanc hongrois de couleur suspecte. Chacun son tour, les amis boivent cul sec avant de s'allumer une cigarette *Carpați* sans filtre. À mon arrivée, un verre, qui pour l'occasion est particulièrement volumineux, est rempli et m'est offert.

Béla est un peu ivre. Les petites enceintes attachées au mur extérieur de la maison diffusent des chansons de Nicolae Guță, Sandu Ciorbă, et d'autres vedettes. À l'écoute d'une *doină*, Béla commence soudainement à pleurer. Momoc sait que je me pose des questions sur ces moments où les Tsiganes pleurent avec la musique, et il participe à la discussion que j'entreprends avec son père, lorsque ce dernier commence en sanglotant :

A04

Béla : Ici à Ceuș, j'ai une petite maison... [...] Moi je ne suis pas riche, je suis un homme pauvre. J'ai un cheval, qu'il aille se faire foutre, le cheval... [...] Les Tsiganes « s'énervent » (*să supără*) avec moi. [...] On met de la musique... [Je suis] nerveux... Ils s'énervent tellement les Tsiganes contre moi, mais je vais donner un coup dans la figure à ceux qui s'énervent contre moi !

[*rires*]

F.B.B. : Tu te rappelles de quelque chose avec ce morceau ?

B. : Pour ma famille, ma famille, le cœur fait mal, « il est contrarié » (*să supără*).

[*Béla frappe la main sur son cœur, il sanglote, ses larmes coulent*]

Momoc : Pourquoi as-tu mal au cœur ?

B. : Les enfants et... ma femme... et... moi. [...] J'ai fait ma maison, j'ai mis ces enceintes... J'ai ma fille, elle travaille, elle n'est pas à la maison. Il faut que je l'appelle [...] je pleure... [...] Mon cœur me fait mal, pour ma fille.

F.B.B. : Pourquoi ?

B. : Ma fille... [...] J'ai mal au cœur, ma famille... pleure. Quand Momoc est allé en Slovaquie, moi j'ai pleuré pour lui. C'est mon fils, non ? Je pleure...¹⁰

⁹ C'est l'accordéoniste du baptême décrit plus haut dans ce chapitre.

¹⁰ B. : *Aicia în Ceuș, am o casă mică...[...]* Eu nu bogat, eu om sarac. Am o cal, bag pula în ea, calu'...[...]

Așa se supăra țigani pe mine... Mere casetofonu... Nervos periculos... Dau la gura, așa la gura dau pe ei, uite...

F.B.B. : *Ce te amintesti cu muzica asta?*

B. : *Pentru familia mea, familia mea, dore inima, să supără.*

Momoc demande à Cibaló de chanter une *doină*, intitulée « Je suis rentré soûl du bar » (*De la crîșm-am venit beat*) et me dit, amusé, que son père va pleurer tout de suite, avec cette chanson. Cibaló commence à chanter. Béla l'accompagne à l'accordéon, mais il est ivre et ne parvient pas à trouver les bons accords. En effet, Béla commence à pleurer, tout en jouant. Quand il termine la *doină*, Cibaló enchaîne avec un air de danse.

F.B.B. : Elles sont belles ces chansons...

Momoc : Guță ! T'as vu ce qu'il fait [comment il chante] !

F.B.B. : Mais je ne comprends pas encore pourquoi on peut pleurer avec cette musique...

[...] C'est seulement Béla qui pleure?

M. : Ça dépend quel cœur a un homme, ça dépend quel cœur il a.

Béla : Filippo, c'est la famille qui pleure, pas moi. J'ai une famille, le cœur me fait mal pour ma famille.

Ma famille ! J'adore ma famille, j'adore beaucoup mes enfants, mes enfants... moi, pour eux... j'ai un cœur, je ne sais pas... « énorme » (*periculos*). Moi maintenant je n'ai pas vu ma fille, moi maintenant... je vais aller jusqu'à Sighișoara chercher ma fille... Car j'ai qu'une fille, seulement une, et j'ai deux garçons à la maison... C'est pour ça. Quand elle n'est pas à la maison...

[*Le magnétophone diffuse encore une doină et Béla pleure, en sanglotant « Ma fille, ma fille... »*]

Mon cœur... pour ma famille, je le jure ! [Litt. : « Que je puisse mourir ! »]. Ça c'est ma famille, ça c'est Nicolae Guță [la vedette], le meilleur de Roumanie, pour moi !

[*Nous écoutons la musique*]

Dor, quel *dor* (« nostalgie ») le chanteur a pour sa fille, quel *dor* j'ai pour ma fille !

F.B.B. : Quelle est ta chanson ?

B. : Toutes les *doine* !

M. : Les *doine* qui ont des paroles comme ça, plus...

[...]

B. : Ma fille. J'ai mal au cœur pour elle... remplis le verre !

M. : Filippo, pourquoi les étrangers boivent si lentement ?

[...]

F.B.B. : Les Hongrois, eux aussi pleurent avec la musique ?

B. : Seulement les Tsiganes pleurent.¹¹

M. : *Pentru ce dore inima? ...*

B. : *Copiii și... nevasta... și... eu [...] Am facut casa mea, am bagat boxa aia, am copila mea, nu e acasa... da ca nu faci un telefon [...] Eu plâng... [...] Me dore inima pentru copila.*

F.B.B. : *De ce?*

B. : *Copila mea... [...] dore inima, familia... plânge. Cind Momoc a fost la Slovenia, eu am plâns pentru el.. E fciorul meu, nu? Plâng...*

¹¹ F.B.B. : *Sînt frumoase cîntecile...*

M. : *Guță ! Ai văzut ce face !*

F.B.B. : *Dar înca n-am înțeles de ce lumea plânge cu muzica asta... [...] Numai Bela plânge?*

M. : *Depinde ce inima are omu', depinde ce inimă are.*

B. : *Filippo, familia plânge, nu eu. Eu am o familia, me doare inima pentru familia. Familia mea! Familia mea mi-e dragă, copiii mei forte dragi, copiii... Eu pentru ei... am o inima, nu știu...periculosă.*



Figures 23 et 24 : Béla, sa femme et leur fils cadet, devant leur maison en țigănie.



Eu acuma n-am vezut copila mea, eu acuma... mă duc pâna în Sighișoara dupa copila mea... că numa' o copila am, numa' una, și am doi ficiori în casă... De aia. Când nu e acasă... [...]
Inima mea... pe familia mea, se mor eu! Asta e familia mea, asta e Guță Nicolae, cel mai periculos din Romania, pentru mine! [...]
Dor, ce dor are pendru copila lui, pentru copila mea!
F.B.B. : Care e cântarea ta?
B. : Toate doine!
M. : Doine care spune așa, mai... [...]
B. : Fata mea. Me doare inima dupa ea... bagă în pahar! [...]
F.B.B. : Și ungerii plîng cu muzica?
B. : Numa' Țigani plînge.

Chez Ikola, chanteuse semi-professionnelle

Ikola est ouvrière agricole et aime chanter. Ágor, le beau-frère de sa mère, et une chanteuse d'un village voisin, lui ont appris des nombreuses chansons en *rromanes*. Dans les années 90, sur invitation d'un imprésario hongrois, elle a même fait quelques tournées à l'étranger avec les musiciens de Ceuaş. Mais à cause de sa position sociale (elle n'a pas de liens de famille directs avec les musiciens), et surtout de la jalousie et des pressions des femmes des musiciens, elle a vite été rejetée du milieu professionnel. Femme très humble et modeste, elle s'est remise silencieusement au travail de la terre, et n'a aujourd'hui pratiquement aucune occasion de se produire en contexte professionnel. Elle n'a cependant jamais arrêté d'aimer la musique et quand elle chante, c'est toujours dans l'enceinte de sa maison, aux marges de la *ţigănie*. Chez elle, en compagnie de son mari Adrian, je discute un jour des associations entre personnes et mélodies :

A05

Ikola : Sois attentif Filippo. Moi, quand je suis seule ici à la maison, et... je te le dis, j'ai un grand *dor* (« nostalgie »), un *dor* au cœur... il m'arrive de la « tristesse » (*jale*), comme ça... Si je chante une chanson d'une de mes amies – avec elle je me sentais si bien – je chante sa chanson et tu sais, moi ça me fait du bien. [...]

Ou s'il me vient le *dor* de mon père, je « dis » (*zic*) sa chanson, et je regarde sa photo... et puis... puis... comment te le dire, de cette façon ce *dor* là s'en va du cœur, comme ça, comment dit-on... je ne sais pas comment dire... mais la peine s'en va... ça me fait du bien...

[...]

Adrian : Quelle était la chanson de ton père ?

Ik. : *Avri dinhas e nyarada* ([t] « L'eau du *Nyárád* est montée ») [...] Et quand je chante la chanson *Mîre cisma cic ciudel* ([t] « Mes bottes traînent dans la boue »), je me souviens à chaque fois du vieux Ágor, car je l'ai chantée avec lui de nombreuses fois. Et celle de Ghisela aussi, mais maintenant cette chanson m'est sortie de la tête. Maintenant qui est encore dans mon cœur ? Le vieux Ágor et mon père... alors quand je suis seule à la maison, ça m'arrive de chanter ces chansons et... je pleure.¹²

¹² Ik. : *Fii atent, Filip. Eu daca stau singură aici în casa, și... ți-e-ți zic, am un dor mare, un dor la inimă, așa... me vine așa o jale, așa... Dacă zic o cântare, zic unu' dintre prietenii mei... Am fost bine cu o femeie, m-am impacat bine cu ea, și eu cânt cântarea ei, știi, eu me simt bine cu aia. [...]*

Sau daca-mi vine dor de tata, eu spun cântarea lui, și mă uit la poza... și mult mult mai... cum să-ți zic... nu știu cum să spune... dar mie-mi trece dorul... Me simt bine...

Ad. : *Da' cântarea tată-tău care a fost?*

Ik. : *Avri dinhas e Nyarada. [...] Și când zic cântarea asta Mîre cisme cic ciudel întodeuna mă amintesc de el, că de multe ori am cântat cu el. Și Ghisela, dar nu mai cânt cântarea aia, mi-a ieșit din minte. Dar acum cine e așa în inima mea? Batrinu' și tata... Așa, când stau singura, mai cânt cântecile și... plâng.*



Figure 25 : Ikola et son mari Adrian avec leur fils.

Pleurer avec la musique, en *țigănie*

Pleurer avec la musique n'est donc pas un fait propre aux re-performances qui ont lieu après les mariages. Acte saillant, court et impromptu, ouvert et spontané, il peut apparaître tout autant dans les petites célébrations entre amis que dans des circonstances encore plus spontanées et imprévisibles, comme dans une des petites maisons de la *țigănie*.

Potentiellement, toute personne peut s'en rendre protagoniste. Les hommes, principalement, dans le cadre de ces réunions où l'on boit et l'on discute à haute voix, mais aussi les femmes, dans des circonstances plus intimes et parfois même solitaires, comme dans le cas d'Ikola¹³. Cela concerne les adultes, comme en témoignent les descriptions précédentes, mais aussi les jeunes, par exemple lors des bals qui ont lieu de temps en temps dans la salle des fêtes en *țigănie*.

¹³ Cela est peut-être lié à une certaine marginalité sociale d'Ikola. Tout de même, je n'ai jamais vu des femmes pleurer entre elles comme le font les hommes.

En revanche les Hongrois, ces *Gaje* qui habitent juste en bas de la colline, en seraient exclus. « Nous seuls, les Tsiganes, pleurons avec la musique », affirme en effet l'accordéoniste Béla, établissant ainsi une frontière entre « nous » et « les autres » qui dépasse le cercle des musiciens professionnels et qui s'élargit à tous les Tsiganes. « C'est notre manière de faire avec la musique et non la leur, c'est notre émotion et non la leur », suggère Béla, affirmant ainsi un lien fondamental entre émotion musicale et conception de l'identité.

Si pleurer avec la musique concerne tout le monde, c'est parce que cet acte ne demande aucune compétence musicale particulière, ni un statut social exceptionnel. Il n'est pas nécessaire d'être un grand virtuose, ni de connaître les stratagèmes qui régissent la profession de *muzicant*.

L'acte de pleurer s'accompagne tout de même d'un geste musical : chanter, jouer, mais aussi tout simplement chercher quelques accords sur un instrument mal accordé, ou fredonner quelques vers d'une chanson dont on ne connaît pas les paroles exactes. Bien que dans ces circonstances il soit difficile de séparer nettement un producteur et un récepteur (il y a souvent une cassette ou la télévision qui tourne, un autre musicien qui accompagne), il semble s'agir ici, en quelque sorte, de « musiquer » sa propre émotion, c'est à dire d'être soi-même acteur (musical) du changement de son propre état (émotionnel) (cf. Rouget 1990 [1980]).

Le rôle actif du sujet pourrait avoir un lien avec le besoin ou la volonté de dépasser quelque chose et la certitude de se sentir mieux après. Il s'agit en effet toujours d'une expérience transitoire, vécue sur un temps court, qui a un début et une fin bien délimités et qui peut se reproduire plusieurs fois, à l'improviste. S'il faut qu'elle soit brève et qu'elle puisse sitôt se conclure, c'est parce que cette expérience est perçue comme potentiellement dangereuse – elle peut « fendre le cœur » (*sparge inima*) – mais aussi comme libérateur, cathartique. « C'est bon » (*gata*) dit-on pour signifier que ce qui devait être fait a été fait, que la douleur est passée, que quelque chose est « sorti » (*s-a dus*)¹⁴.

L'organisation de la musique soutient ce déroulement de l'expérience : les pleurs ne durent jamais plus d'une mélodie *de jale* ou deux (*doină* ou *meseliecri*). Ils s'arrêtent systématiquement à l'arrivée d'un ou plusieurs airs *de cingherit* qui, éventuellement,

¹⁴ Csángálo : J'ai pleuré, l'autre a pleuré, l'autre encore a pleuré... c'est passé... et on recommençait à boire. Ikola : S'il me vient le *dor* de mon père, je dis sa chanson [...] le *dor* s'en va... ça me fait du bien. (cf. Chapitre IV et plus haut dans ce chapitre).

marquent le passage à la danse. Cette transition offre une voie de sortie possible aux pensées qui « montent à la tête » (*vine în cap, vine în minte*), à cette douleur qui « fait mal au cœur ».

*

Pleurer « comme un enfant » est une manière d'être et une manière de faire particulière que les Tsiganes considèrent comme leur étant propre. Elle s'associe à une dimension sociale bien précise : être chez soi et, si possible, avec ses amis.

Mais différentes dimensions du chez soi peuvent être en jeu, délimitant des performances musicales assez distinctes : outre les fêtes post-mariage en *țigănie*, plus importantes en nombre de participants, il y a aussi les petites célébrations dans une cour, entre amis, ou les réunions spontanées à l'intérieur d'une maison, ou encore – cas plus rare – le chant solitaire.

Les larmes, fait observable qui permet de localiser ces moments particuliers où « quelque chose se passe », ne permettent pourtant pas d'assurer que ce quelque chose soit toujours identique. Qu'ont donc en commun les pleurs d'Ikola, seule chez elle, prise par le *dor* de son père défunt, et les larmes des musiciens professionnels lors des fêtes-répétitions dans la cour d'une maison ? Elles expriment peut-être des sentiments opposés : d'un côté la nostalgie, la solitude et la souffrance, de l'autre côté la plénitude et la joie d'avoir rempli le contrat et de retrouver ses proches...

Mais un regard d'ensemble sur les circonstances d'émotion musicale en *țigănie* suggère que ces pleurs se ressemblent, car ils se nourrissent des mêmes « ingrédients ». D'abord, les catégories linguistiques utilisées pour désigner le type d'émotion se réduisent à quelques mots : *jale, dor, supărare*. Ensuite, Ikola, Csángálo, Béla, Pali, décrivent tous un effet de mémoire, parfois de manière vague et abstraite (« Tout m'est venu à l'esprit... »), parfois un souvenir plus précis (la fille partie travailler, le vieux Ágor maintenant disparu, etc.). Enfin, ce lien fondamental entre mélodies et personnes est toujours présent : ce sont les chansons « de Ágor », « de Ghisela » et « de son père » que chante Ikola ; ce sont ses propres chansons (« toutes les *doine* ») qui font pleurer Béla ; ce sont les chansons que jouaient « ses vieux » qui accompagnent les pleurs de Csángálo.

Mémoire, *jale, dor, supărare*, mélodies personnelles. Comment s'agencent ces différents « ingrédients » ? Quelle sphère du ressenti mettent-ils en jeu ? Une fois précisées les circonstances d'émotion musicale en *țigănie*, l'ambition est maintenant de

décrire l'expérience vécue du sujet, d'esquisser un portrait plus intime de la personne qui pleure avec la musique.

CHAPITRE VI

Un déchirement affectif vécu en musique

L'état de *supărare*

Dans la tête et dans le cœur

Les Tsiganes, quand il s'agit de commenter ce qu'ils ressentent dans ces moments où les larmes « coulent dans les instruments », disent que quelque chose « vient » (*vine*) : c'est la *supărare*¹. « La musique commence, la mémoire vient, la *jale* ou la *supărare*, alors il faut jouer ! »² raconte l'accordéoniste Pali à propos des post-performances en *țigănie* ; « Le cœur fait mal, se *supără* »³ répète Béla à plusieurs reprises lorsqu'il pleure en jouant une *doină*...

Le verbe *a supăra* (forme reflexive : *a se supăra*) est utilisé couramment dans tout le pays. Il est employé comme formule de courtoisie, par exemple pour demander une information : *Nu va supărați, domnule, puteți sa-mi spuneți...?* (« Excusez-moi /pardon/ s'il vous plaît, monsieur, pouvez-vous me dire...? ») ; dans le sens d'« être fâché, contrarié » : *E supărat cu vecinii* (« Il est fâché avec ses voisins ») ; mais aussi dans le sens d'« être désolé » : *Sînt supărat ca nu l-am putut ajuta* (« Je regrette de ne pas avoir pu l'aider »).

Le substantif *supărare* peut indiquer un sentiment de peine, chagrin, amertume, ainsi qu'un état d'irritation, de fâcherie, de colère⁴. Mais le clivage entre ces deux acceptions du mot n'est pas toujours très net, et la condition de *supărare* implique souvent un mélange de ces deux sphères du ressenti : énervement-chagrin, colère-peine, regret-fâcherie.

¹ Mot roumain. En *rromanes*, soit c'est ce même mot qui est employée, soit *bușulibó*.

² *Incepe muzica, vine memoria aia, o jale sau o supărare... apoi cânta tu !*

³ *Dore inima, să supără.*

⁴ Le dictionnaire franco-roumain traduit ce terme par « colère, énervement, ennui, fâcherie » mais aussi « peine, chagrin » (Teodora 1992), et le dictionnaire roumain par : 1. *Neplăcere, nechez, suferință, neajuns, nevoie, lipsă* (« ennui, nuisance, souffrance, inconfort, besoin, manque ») ; 2. *Întristare, mîhnire, amărăciune* (« chagrin, navrer, amertume ») ; 3. *Mînie, iritare, furie* (« colère, irritation, furie »). (Academia 1957).

L'explication qu'en donne le violoniste Tocsila permet de dépasser les difficultés de traduction et de saisir le sens qu'a ce mot dans les contextes de pleurs musicaux en *figănie* :

Tocsila : Tout vient [à la tête]... Oh, comme j'étais « malheureux » (*necăjit*) ; oh, mon enfant est mort ; oh, mon papa a été malade, ou ma maman, ou... quelqu'un [de la famille] a été en prison, de suite tous les problèmes viennent à la tête, la pauvreté, tu comprends ?⁵

Ce qui « vient à la tête » (*îmi vini în cap, îmi vine în minte*), qui remonte à la surface, qui devient image accessible à la conscience lors des moments de *supărare* est avant tout un ensemble d'êtres chers, principalement appartenant à son propre cercle familial. Quand Csángálo pleure dans la véranda de sa maison, il fait l'éloge de tous ses parents musiciens ; Béla rappelle à plusieurs reprises la figure de son frère Papu, décédé il y a déjà quelques années, et de sa fille partie au travail ; les pensées d'Ikola se dirigent vers son père, vers une de ses amies qui n'est plus là, ou vers le vieux Ágor, qui lui avait appris de nombreuses chansons, avant de mourir...

La tête est le siège de quelque chose qui « vient, arrive », mais la *supărare* s'accompagne aussi d'une expérience sensible, censée se situer au niveau du « cœur » ([r] *inimă*, [t] *vogy* ou *iló*), qui mobilise des sentiments de *dor* ou *jale*⁶. De manière synthétique, le mot *dor* renvoie à un sentiment doux-amer de « désir mêlé de douleur » (Șăineanu 1998, cit. dans Angheliescu 2004 : 58). Il dérive selon les linguistes du latin populaire *dolus*, terme qui indique la « douleur physique et morale », mais aussi la « compassion », la « pitié » pour quelqu'un (Coteanu 1978, cit. dans Angheliescu 2004)⁷. Le mot *jale*, utilisé dans des contextes fort variés – dont la musique⁸ – peut se traduire par « détresse, tristesse, affliction, chagrin, douleur, deuil » ; plus généralement par « état d'âme accablant dû à une perte irrémédiable, à une situation désespérée » ; mais aussi par « pitié » (Teodora 1992).

⁵ *Vine tot ca... vai, ce necăjit am fost; vai că a murit copilul meu; vai că o fost tăticu' bolnav, sau a fost mama, sau... cineva a fost la pușcheria, direct vine toate prostiile, sărăcia, în capu', înțelegi?*

⁶ Ces deux termes – et surtout le deuxième, sorte d'emblème national semblable à la *saudade* lusophone – mériteraient un essai à part, car leur signification et leur utilisation sont très vastes aussi bien dans la langue orale, dans la poésie et la mythologie populaire, que dans la pensée des intellectuels nationaux. Sur le *dor*, cf. l'essai d'Angheliescu (2004).

⁷ Le *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine* (1975) en donne une définition plus vaste : 1) Désir fort de voir ou revoir quelqu'un ou quelque chose qui est cher, de revenir à une occupation préférée ; nostalgie. 2) État psychique de celui qui tend vers quelque chose, aspiration, désir. 3) Souffrance provoquée par l'amour pour quelqu'un qui est éloigné. 4) Douleur physique. 5) Envie. 6) Attraction érotique. (Angheliescu 2004 : 58).

⁸ Cf. Chapitre X.

Chagrin, douleur, tristesse assument dans la *supărare* une tonalité d'énervement-colère-fâcherie, liée à l'impossibilité de soulager les souffrances des personnes aimées qui « viennent à la tête ». Un ami musicien m'expliqua par exemple que la *supărare* au retour des mariages engage des pensées du type : « J'ai réussi à amener à la maison de l'argent pour nourrir ma famille, pour soigner ma mère malade, mais cela ne suffit pas à réaliser ce que je voudrais pour eux, pour moi, pour mes enfants, pour mes frères... »⁹.

L'état, la condition de *supărare* semble alors se caractériser par le fait qu'elle engage à la fois les pensées et les sentiments, un contenu mental et une expérience affective, la tête et le cœur. Mais la séparation tête-cœur, esprit-affect, relève d'un dualisme propre à notre tradition philosophique cartésienne. La *supărare* ne sépare pas ; au contraire elle mélange et intègre des images mentales, des faits de mémoire, à un ressenti particulier, à une expérience affective différente de l'ordinaire.

Des relations « affectées »

Les êtres aimés qui habitent les pensées, qui « montent à la tête », qui occupent soudainement l'esprit, apparaissent toujours sous forme de figures douloureuses, dolentes. Le père défunt, un enfant malade, une fille seule, éloignée de la maison, un frère en prison... Seuls, malades, morts, en exil (en prison, quelque part loin du village, à l'étranger), ces êtres sont tous souffrants, « affectés », piteux¹⁰, Les pleurs de *supărare* ne seraient-ils pas les leurs ? C'est ce que semble suggérer Béla quand il dit, en pleurant avec une *doină* : « C'est ma famille qui pleure, pas moi »...

Dans la *supărare*, la condition existentielle subjective se reflète dans le réseau de douleurs familiales et, réciproquement, les figures souffrantes de la famille sont prises en charge par le sujet lui-même, acteur solitaire d'un pleur collectif. L'un ne peut pas exister sans l'autre : jamais le chagrin de la *supărare* ne se confine à une individualité isolée, séparée du reste de la famille. Au contraire, la *jale* du musicien qui pleure est nécessairement liée à la condition d'un proche. Ses soucis, préoccupations, ennuis – en un seul mot, son *necaz* (« malheur ») personnel – se relie et dépend de la condition de souffrance qu'incarnent ces êtres « affectés » qui habitent l'esprit.

Il serait vain de localiser un « centre » de l'expérience émotionnelle. Le sujet qui

⁹ Relu, ami cymbaliste de la région de Buzău, près de Bucarest. Les discussions avec ce musicien professionnel m'ont permis d'observer que la *supărare* est présente aussi dans les fêtes post-noces des *lăutari* du sud du pays.

¹⁰ Dans le sens de : « digne de pitié » (Robert 2007).

pleure exprime ouvertement une peine, une douleur, mais celle-ci prend sa force, sa signification, lorsqu'elle se situe dans un réseau d'affects. De sorte que, dans la *supărare*, le sujet « oscille » entre la douleur personnelle et la douleur des proches, entre sa propre *jale* et celle des autres, entre le chagrin et la pitié.

La même indétermination qui concerne la propriété des sentiments en jeu concerne aussi la propriété des mélodies. Dans les moments de *supărare*, les êtres chers, dolents, « viennent à la tête » lorsqu'on joue leurs mélodies : la chanson de la mère de Pali, la chanson du vieux Ágor, la chanson de Ghisela... Mais ces « airs de famille »¹¹ se caractérisent toujours par une certaine ambivalence concernant leur « propriétaire ». Les *doine* qui accompagnent les larmes de Béla – les larmes de toute sa famille – sont « ses » mélodies personnelles, elles lui appartiennent. Les *meseliecri* qui font pleurer Csángálo, sont ceux « de ses parents », mais sont aussi « les siennes ». Les mélodies que chante Ikola quand elle se souvient de Ágor ou de Ghisela, étaient les leurs, mais sont maintenant les siennes. Cette ambivalence tient au fait que l'air personnel est censé être celui qui touche le plus, qui fait pleurer. Or, quand on pleure avec la musique, c'est souvent parce qu'on joue ou on écoute les mélodies de ses parents défunts, ou de ses amis éloignés. Il y a ainsi une superposition, du moins partielle, entre « ses » mélodies et celles de ses proches.

La musique participe ainsi à faire osciller la *jale* et le *dor* entre soi et les êtres aimés, à propager ces sentiments dans un réseau familial de douleur partagée. Elle contribue à ouvrir une région affective qui n'est ni personnelle, ni d'autrui, mais qui oscille dans un réseau d'affects plus large. Elle permet alors de donner une dimension relationnelle à cette *supărare* qui soudainement « vient ». C'est dans cet espace de frontière entre « moi » et « les autres » que ces pleurs en *țigănie* trouvent tout leur sens.

Qu'expriment les pleurs de *supărare* ?

Nostalgie ?

L'expérience vécue de la *supărare* ne peut pas être pleinement comprise sans analyser le rapport au temps. Et cela dans une double dimension : le temps imaginaire

¹¹ Je dois cette expression à B. Lortat-Jacob. La frontière entre « ma mélodie » et « sa mélodie », ainsi que le processus qui donne lieu à ces associations, sont analysés plus en détail dans le chapitre XI.

dans lequel le sujet se projette, et le temps réel qui accompagne ces moments de pleurs en musique. D'abord, où se situent ces êtres qui « habitent » le sujet *supărat* ?

Le mot *dor* fait écho avec le sentiment de nostalgie, qui engage par définition un lien au passé, un sens de retour à quelque chose¹². Serait-on alors en présence d'une pratique de la remémoration, où la musique joue le rôle de support idéal aux souvenirs d'un temps révolu – telle une madeleine de Proust, tel le *Ranz des vaches* décrit par Rousseau¹³ ?

C'est la question que je me posais quand, quelque temps après avoir assisté aux pleurs de l'accordéoniste Pali dans la taverne d'Idiciu, j'engageais une discussion avec son frère Csángálo sur le sens de cet acte :

Csángálo : Il était contrarié car... après une vie entière passée à jouer, trente, quarante ans, l'affaire a changé... le synthétiseur, le saxophone, la guitare sont arrivés. [Le « service »] ça ne marche plus chaque samedi, tu sais ? Et alors quand on entend quelque chose comme ça, les chansons d'autrefois, alors il pleure ! Il pleure car [il pense] « Oh, comment c'était, il y a longtemps, comme elles étaient, ces chansons ! »

F.B.B. : Il se souvient comment c'était ?

Cs. : Exact ! Il se souvient comment c'était ! Combien de fois je pleure, et je ne suis pas ivre, je suis assis à la maison et il me vient à l'esprit comment je jouais avec mes parents, avec les vieux, et comment j'ai appris. Je pleure... jusqu'à ce que ma femme vienne [et me dise] : « Arrête de pleurer, laisse venir ta fille Tinkuca [pour te consoler] », et elle me calme. Je ne suis pas ivre, à la maison, je ne suis pas au mariage, je suis assis [ou allongé] à la maison, et seulement me vient à l'esprit comment c'était...

F.B.B. : Et si tu écoutes la musique ?

Cs. : Alors c'est parti ! Alors je pleure pendant deux ou trois jours et personne ne m'arrête plus !

F.B.B. : Pourquoi ? Avec la musique tu te souviens mieux ?

Cs. : Oui ! Quand j'entends la musique, celle d'autrefois, c'est bon, personne ne m'arrête plus [de pleurer] ! Et je ne suis pas soûl, non, non... Moi, à la maison je ne bois pas, tu l'as bien vu, j'ai... grâce à Dieu j'ai tout ce qu'il faut ! Mais quand j'entends la musique d'autrefois, alors... même le Pape de Rome ne peut pas m'arrêter, tellement je pleure !

F.B.B. : Mais qu'est-ce qui te vient à l'esprit précisément ?

Cs. : Me vient... comment j'étais auparavant, et d'où j'ai démarré quand j'étais enfant, tu sais ? Quand j'étais enfant, [...] dès six ans jusqu'à neuf ans, j'ai appris [à jouer] pendant trois ans. A neuf ans j'ai démarré, et quand j'avais douze ans, n'importe qui pouvait se mettre devant moi... [dans le sens : j'étais déjà à la hauteur des meilleurs musiciens].

¹² Le mot nostalgie dérive du grec *nostos*, « retour », et le terme *dor* traduit aussi le « mal du pays » (*dor de țară*).

¹³ Cf. Proust (1913). Rousseau raconte dans son « Dictionnaire de la musique » (1768) qu'il était interdit de chanter le *Ranz des vaches* en présence de soldats suisses recrutés dans les gardes étrangères parce qu'ils attrapaient le « mal du pays » et risquaient de mourir.

F.B.B : C'est ça, ce qui te vient à la tête ?

Cs.: Comment j'étais avec les vieux, comment je jouais avec les vieux, avec l'un, avec l'autre, quand j'entends une chanson comme ça, d'auparavant, c'est bon, « mon cœur s'attriste » ! (*mă injilnesc inima*) ! Tout de suite « mon cœur pleure » (*inima plânge*)...¹⁴

Le discours de Csángálo, sur le ton du « comment c'était auparavant », semble rapprocher l'état de *supărare* à une expérience de la mémoire. Il souligne le lien entre les vieilles chansons et le souvenir des beaux jours, quand chaque samedi il jouait aux noces avec son frère et, une fois rentré en *țigănie*, continuait jusqu'à l'épuisement. Cette valorisation du passé et de la « tradition » (*obicei*) est fréquente chez les Tsiganes de Ceuaș, surtout parmi les anciens qui critiquent les nouvelles sonorités et les nouveaux genres à la mode, tenus pour responsables du manque de travail.

Il serait alors possible de voir dans ces pleurs l'expression d'un « désir tendu vers le passé » – la nostalgie. Comme l'a montré J. During (2004), le sens de la tradition y est structurellement analogue, si on accepte de l'entendre non comme « un arrêt ou un retour sur l'axe du temps horizontal mais [comme] une boucle, une rétrojection. [...] C'est une façon de vivre plus intensément l'instant dans la mémoire ou dans la représentation d'un passé, de vivre la présence dans l'absence et réciproquement. » (During 2004 : 140).

Mais identifier pleinement la *supărare* à la nostalgie de l'époque pré-1989 serait à mon avis restrictif, tout comme ce serait une erreur de voir ces musiciens comme des

¹⁴ Cs. : *Da da, că li-a părut rău că... dupa treaba asta, ce-am umblat noi la cântat o viața întreaga, 30, 40 de ani c-am umblat la cântat, de! Și după s-a încurcat treaba, că a venit orgu', saxofonu', chitara. Nu mai mere fiecare simbata, știi? Și omu' când aude așa ceva, cântările de mult, atunica el plînge! plînge că "Uite, mă, cum a fost mai de mult, așa a fost cântările și estea!"*

F.B.B. : *Le vine în cap așa cum a fost?*

Cs. : *Ie! Le vine în cap așa cum a fost, exact! Eu de câte ori plîng, nu sînt beat, acasa stau pe scaun și me vine în minte cum am cântat eu cu parinții mei, cu batrinu', și cum am învățat. Plîng... pîna vine muierea: "Nu mai plînge, lasă că vine Tinkuca", și mă liniștește. Nu sînt beat acasa, nu sînt la nunta, acasa stau jos, numa-m' vine în minte cum a fost și ce-a fost...*

F.B.B. : *Și dacă ascuți muzica?*

Cs. : *Atuncia gata! Atuncia plîng, de doua-trei zile nu mai me oprește nimeni!*

F.B.B. : *De ce, cu muzica mai bine îți amintești?*

Cs. : *Ie! Cînd aud muzica, așa, de pe timpuri, gata, nu mai me oprește nimeni! Ca nu sînt beat, nu, nu, eu acasa nu beau, m-ai văst, am... Mulțumim la Dumnezeu, am de toate! Dar cînd auz muzica de-aia de pe timpuri, apoi... poate să vie și Papa de la Roma că nu mai mă oprește de plîns!*

F.B.B. : *Dar ce-ți vine în cap, precis?*

Cs. : *Vine... cum am fost mai nainte, și de unde am pornit din copilaria mea, știi? Cînd am fost copil, [...] de la șase ani pîna la noi ani, trei ani am învățat. La noi ani m-am pornit, cînd am fost 12 ani a putut să vine oricine lînga mine, gata!*

F.B.B. : *Așa îți vine în cap?*

Cs. : *Cum am fost eu cu batrinii, cum am cântat cu batrinu', cu elalalt, cu elalalt, cînd aud un cântările așa de pe timpuri, gata, ma injilnesc la inima! Direct la inima mă plînge!*

personnes en dehors du temps, affligées par le mal du passé, qui sortent les vieilles chansons pour verser quelques larmes. Malgré les changements post-révolution, la musique fait encore partie du présent des musiciens de Ceuaș, elle n'est pas un vestige. Et les jeunes connaissent la *supărare* eux aussi, sans pour autant éprouver la nostalgie d'une époque, celle du régime communiste, qu'ils n'ont pas connu.

Culte des défunts ?

Une deuxième possibilité est d'interpréter ces moments d'émotion comme des rituels de culte des défunts, établissant ainsi un parallèle avec la *juerga* flamenca décrite par C. Pasqualino¹⁵. Dans ces fêtes – et toujours vers la fin – les hommes se retrouvent en cercle pour chanter jusqu'à épuisement. Chant, émotion, et souvenir sont au rendez-vous, sans qu'il soit possible définir qui déclenche quoi¹⁶. Ces moments rappellent les fêtes post-noces des musiciens de Ceuaș, tout comme les pleurs d'Enrique le Gitan ne sont pas sans évoquer ceux de Csángálo, Béla, Pali, ou Ikola :

Je pleure de peine. [...] C'est une chose contre laquelle tu ne peux rien, tu as de la peine. Souvent, je me souviens de ma mère et je pleure. Je me souviens de la vie que je menais avec ma mère [de son vivant] et comme elle a changé [depuis]. Et des belles choses qu'elle a faites pour moi. Ça me fait de la peine et je pleure... le sentiment est un chant. (Enrique, cit. dans Pasqualino 1998 : 245).

« Le sentiment est un chant » : Csángálo concorderait sûrement avec Enrique à affirmer que la musique est « meilleure », plus « belle » (*frumoasă*) quand l'émotion se fait sentir¹⁷.

Malgré ces analogies – qui pourraient s'élargir, peut-être, à d'autres cultures –, je ne

¹⁵ Cf. Pasqualino (1998 : 227-258). Pour synthétiser : « Le culte que les Gitans vouent à leur morts, les prières qu'ils leur adressent, s'effectuent sous forme de chants interprétés à la fin d'une fête, au cœur de la nuit. L'assemblée est alors grave, l'ambiance presque pesante. Les chanteurs éprouvent la nécessité de baisser la voix d'un ton et de diminuer la pression de leur souffle. La seconde partie de la fête s'annonce sous le double signe de la virilité exprimée par le groupe d'hommes restés à chanter entre eux, et des morts que la mémoire va se charger de convoquer. » (*ibid.* : 233).

¹⁶ « Le souvenir de parents ou d'amis disparus crée un climat émotionnel qui suscite l'envie de chanter. » (*ibid.* : 245). « Se plonger dans un état de nostalgie ou de tristesse lié au souvenir des défunts pousse à chanter. » (*ibid.* : 245). « Les hommes vivent intensément ces moments et viennent à en pleurer d'émotion. » (*ibid.* : 94).

¹⁷ Cf. le discours de Csángálo à la fin du chapitre III. Pasqualino met en évidence à plusieurs reprises le lien que les Gitans font entre souffrance et beauté du chant. Par exemple : « Revenant sur le sort de Tío José de Paula, l'assemblée d'hommes avance cet après-midi que la beauté de sa voix et la profondeur de ses interprétations avaient été le résultat, à n'en pas douter, de la souffrance endurée à cause des persécutions que lui avaient fait subir les femmes. » (*ibid.* : 125).

suis pas en mesure d'interpréter la fin des fêtes comme un rituel de communion avec les âmes des défunts, qui passe par le chant et le partage de nourriture rituelle¹⁸. Il est vrai que, dans les pleurs des musiciens de Ceuaș, un lien avec les défunts est bien présent. Quand Csángálo pleure dans sa véranda en écoutant les « vieilles chansons », ses parents viennent tout juste de mourir. C'est le cas également pour son frère Pali, qui pleure en jouant la chanson de sa mère. C'est le *dor* qui amène Ikola à chanter les chansons de son père, décédé deux ou trois ans auparavant, ou de Ágor décédé récemment. Mais d'autres personnes peuvent être *supărat* sans forcément impliquer les défunts, comme Béla qui pleure pour sa fille qui se trouve à trente km de distance depuis seulement quelques jours. Chez les plus jeunes aussi, ces expressions émotionnelles sont bien présentes et mettent en jeu des images entièrement tournées vers le présent, un chagrin d'amour par exemple.

« Brothers in Song » ?

Les Tsiganes n'aiment pas être seuls, et ne jouent jamais seuls. De même, les pleurs de *supărare* ne sont jamais solitaires¹⁹. Au contraire, ils surviennent quand les Tsiganes sont entre eux, dans ces post-performances au retour des mariages, dans les petites fêtes, dans les occasions spontanées où l'on se réunit chez quelqu'un pour boire, discuter et jouer. Dans ces circonstances, le sentiment d'union est exacerbé : on est entre « frères » ([t] *prala*).

L'importance de la notion de fraternité chez les Rrom est chose connue. M. Stewart, dans un chapitre au titre emblématique « *Brothers in song* », a approfondi le lien entre pratique musicale et sens de fraternité chez les Rrom Vlach de Hongrie (Stewart 1997, cf. aussi Williams 1991). Selon son interprétation, chanter entre hommes dans les petites fêtes (« célébrations », [h] *mulatșago*) est une manière d'affirmer la fraternité face aux clivages individuels du quotidien. Les Vlach parviennent à agir entre eux en tant qu'êtres égaux, en tant que « frères », par cette « parole vraie » ([t] *čači vorba*)

¹⁸ « Comme les catholiques se trouvent fortifiés, après la communion, de la consommation du corps du Christ incarné dans les hosties et le vin, les chanteurs gitans qui consomment le *menudo* [plat à base de tripes et de gras de porc] s'en trouvent fortifiés parce qu'il incarne le souffle des morts descendus parmi les hommes. » (*ibid.* : 257). Pasqualino avance aussi des analogies sur l'utilisation des aliments chez les Rrom de Hongrie et les Gitans d'Andalousie (*ibid.* : 254).

¹⁹ C'est toujours le cas entre les hommes. Pour les femmes, comme dans le cas d'Ikola, la *supărare* peut prendre la forme d'une pratique plus solitaire et réservée (cf. Chapitre V). Pour une analyse détaillée des rapports entre performance individuelle et collective chez les Vlach de Hongrie, cf. Kertész-Wilkinson (1997).

qu'est pour eux le chant. Cela passe par les chansons « lentes » ([t] *loki*), dont les textes évoquent la « peine » ([t] *briga*) de la vie *rromani*, la misère, la prison, la trahison de leurs femmes. L'émotion est alors au comble et les larmes surgissent²⁰. Et c'est par cette expérience vécue de fraternité qu'ils « se font pleinement Rom » dans un monde de *gažos* (*Gaje*)²¹.

Les similitudes avec les réunions des musiciens de Ceuaș sont évidentes, d'autant plus que chez les Vlach est présente cette même association entre mélodies et personnes décrite ici²². Dans ces moments de *supărare*, il est fréquent d'entendre les Tsiganes s'adresser l'un à l'autre avec l'expression « *mîro pral* » (« mon frère »), qui désigne ici une proximité affective et non un rapport de consanguinité. Les gestes qu'ils s'échangent vont dans le même sens - s'embrasser, se tenir la main, mais aussi se taper dessus pour rigoler – expriment le même désir de dépasser les conflits, les soucis, et de parvenir à un rapport d'égal à égal. De nombreux textes composés par les vedettes locales valorisent la joie d'être entre « frères », et l'opposent aux conflits entre « ennemis, adversaires » (*dușmani*) qui peuplent le quotidien. C'est précisément l'un de ces tubes, au titre « Aujourd'hui je veux boire et rester parmi mes frères », que Cibaló chante lors du baptême d'Esmeralda²³.

Mais il y a des différences fondamentales entre les célébrations des Vlach et les fêtes des Tsiganes de Ceuaș. D'abord la musique occupe une place bien différente, les Vlach étant non-professionnels, ils chantent uniquement dans ces moments entre eux. Deuxièmement, le style choral, presque monodique du chant vlach, qui reflète un effacement des individualités, – et qui sert à Stewart d'argument principal pour soutenir son interprétation des *mulatșago* en tant que « rituels de l'égalité » – ne trouve pas correspondance dans la pratique musicale de Ceuaș²⁴.

²⁰ « Every so often the song quite literally seemed to arise out of tears and at their end reduced men to weeping again. » (*ibid.* : 191).

²¹ « By making music together, by singing in near-monody, the men became most “Gypsylike”. What the song said and what they did were one and the same, and hence the Gypsies became “brothers in” or “sons of” song. » (*ibid.* : 203). Et, plus loin : « But to the Rom, since in achieving brotherhood they became full Rom, by singing together they were doing no more than expressing what was in their nature as Rom. What was in fact achieved was presented as given in the order of things, and this was done through the means of song. » (*ibid.* : 203)

²² Malheureusement Stewart n'approfondit pas cet aspect, et se limite à observer que : « each singer brought something personal to his singing, and because he often brought a particular song to life, it came to be thought of as « his » song. This did not mean that he had rights in the song but that he tended to be associated with it and sang it more than any other song. » (*ibid.* : 200, c'est moi qui souligne).

²³ « Aujourd'hui je veux boire / rester parmi mes frères/ le cœur est joyeux / je suis rentré à la maison / aujourd'hui c'est mon tour / je me soûle la gueule moi aussi / car mon âme a été triste / etc. ».

²⁴ « The lack of room for individuation also explained, in part, why there were no instrumentalists in the Gypsy *mulatșago*. A musician would have placed himself above the group in a position of distinction.

Malgré ces différences, la sensation d'être entre frères, est une condition fondamentale, sinon nécessaire, pour que « tout vienne à la tête » pour que la *supărare* se fasse sentir. C'est ce qui rend d'autant plus intense la douleur face à l'impossibilité d'aider sa mère malade ou son frère incarcéré. Et inversement, faire l'expérience de relations affligeantes dans le temps imaginaire, renforce le sentiment d'union dans le temps réel.

Un déchirement affectif vécu en musique et parmi ses « frères »

Ni simplement pratique de la nostalgie, ni complètement culte des défunts ou rituel de l'égalité entre Rom – ou peut-être un peu l'un et un peu l'autre ? – les pleurs de *supărare* s'expliquent à mon sens par une coexistence de ces deux conditions existentielles : vivre des relations affectées avec des êtres inapprochables – le père défunt, la fille éloignée – et simultanément des relations de proximité exacerbée avec ses frères. La *supărare* se rapproche alors d'une condition de déchirement psychologique, dû à une tension entre le sentiment d'union – *hic et nunc* – et la brusque prise de conscience d'être séparé des personnes aimées et impuissant face à leur condition « affectée ».

Le sens de déchirement, entendu comme tension entre sentiment d'union et de séparation, semble d'ailleurs fréquent dans les situations d'émotion musicale intense et même de transe. Gilbert Rouget, dans son explication de la transe émotionnelle chez les Arabes, observe :

« C'est dans la mesure où elle se réfère à la culture que la forme musicale touche et même bouleverse. En l'occurrence, référer à la culture c'est mettre brusquement l'individu en présence de ce qui l'a formé, de ce qui a façonné sa sensibilité, de ce qui lui est par conséquent antérieur, de ce qu'il a toujours connu et de ce qui le dépasse. C'est confronter son individualité éphémère, imparfaite, inaccomplie, avec la permanence, l'achèvement, la plénitude ontologique. C'est lui faire sentir, de la manière la plus sensible – parce qu'à travers le sens –, l'existence de deux réalités opposées, la sienne et une autre, à la fois proche et contraire. L'opposition entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas – et à quoi obscurément il aspire – est alors vécue avec un sentiment aigu de déchirement. Il faut croire que c'est à ce déchirement, à cette intense impression d'être divisé intérieurement qu'est due la transe, ou plutôt la crise, celle-ci se constituant comme une réponse à un état intérieur devenu intenable et lui offrant ainsi une issue. »
(Rouget 1990 [1980] : 521-22)

Since the aim of the *mulatșago* for the Rom was to act as brothers to each other, there was no room for the specialist musician. » (*ibid.* : 201).

Rouget voit dans le sens de déchirement psychologique un point commun entre la transe de possession, « liée à une division de la conscience en rapport avec une conception générale de la structure de la personne lui reconnaissant en général plusieurs « âmes », et la transe émotionnelle, du moins dans sa forme religieuse, liée à l'idée de transcendance, signe d'une dualité irréductible : « pluralité des âmes ou dualité du monde, la transe qui en résulte est dans les deux cas le signe d'un certain vécu de déchirement et c'est lui qui constituerait peut-être le caractère commun de ces deux formes de transe, par ailleurs si différentes » (*ibid.* : 523).

Malgré les différences évidentes avec les situations de transe prises en compte par Rouget, peut-on voir la *supărare* chez les Tsiganes comme une crise, un déchirement, situé non pas dans une conscience partagée en plusieurs « âmes », ni dans une dualité du monde liée à une religiosité transcendante, mais sur le plan des relations affectives dans le cercle familial ?

Jouer aux noces, puis entre soi : fin de cycle

La *supărare* surgit dans de nombreuses circonstances, parfois spontanées et imprévisibles, parfois plus ritualisées et régulières, comme les fêtes au retour des noces. À chaque fois, les mêmes éléments sont en jeu : mélodies des êtres aimés, sensation de solidarité et de fraternité entre hommes, alcool, fatigue. Mais le fait que cette crise émotionnelle ait lieu de manière presque systématique après le service professionnel, révèle quelque chose de plus général sur le rapport qu'ont les Tsiganes avec la musique.

La vie en *țigănie* est marquée par une double aspiration. D'une part, celle de devenir musicien (pour les plus jeunes), ou de continuer à l'être (pour les plus âgés) afin de gagner de l'argent, d'atteindre un statut privilégié et respecté, d'éviter de travailler comme ouvrier agricole à l'étranger. Le musicien professionnel est un modèle, la vedette un culte, car il sait profiter de ce « don » (*dar*) pour la musique par lequel les Tsiganes se disent investis par la volonté divine. Il parvient ainsi à assumer une position dominante en *țigănie*, et à s'inscrire dans le monde des *Gaje* de manière rusée.

D'autre part, chacun aspire à vivre ces moments d'unité entre Tsiganes, à réaliser cette solidarité, condition nécessaire pour pouvoir vivre ses propres « relations

affectées », cadre idéal pour l'expression des sentiments personnels. Pousser la fatigue et l'alcool à l'extrême est un acte recherché, valorisé, perçu comme fortement *rromano* (« tzigane »), tout comme le fait de montrer ouvertement l'expression de la souffrance. Les *Gaje* ne savent pas ce que sont le « malheur » (*necaz*) ou la *supărare*, ils ne savent pas boire comme les Tsiganes ni rester des nuits entières sans dormir, pas plus qu'ils ne savent pleurer avec la musique.

Ces deux ambitions, l'une tournée vers l'individu, l'autre relevant d'une dimension collective, sont cultivées avec le même soin. Jouer pour les autres et jouer entre soi sont alors deux aspects d'un même idéal, deux facettes d'une même manière d'être, qui se renforcent réciproquement lorsque le cycle complet est réalisé. Autrement dit, l'aspiration d'un jeune qui grandit en *țigănie* n'est pas seulement de jouer dans les noces et d'être payé, ni de jouer avec ses amis et de pleurer, mais d'unir ces deux moments en une seule et unique expérience. C'est dans cet ordre des choses que travailler et gagner de l'argent a un sens, et que pleurer de *supărare* devient une force vitale.

II

Jouer pour les morts et pas seulement
pour eux

CHAPITRE VII

Les funérailles et la politique de l'émotion

Une nouvelle configuration du monde

Le rythme de vie quotidien des Tsiganes – le travail dans les champs, la réparation des maisons, les foires aux chevaux, l'activité professionnelle des musiciens, les fêtes spontanées – s'interrompt brusquement lors de la mort d'un membre de la communauté. Ce sont toujours les enfants qui propagent la nouvelle en courant d'une maison à l'autre et en criant : « *Mulhas o Ágor! Mulhas o Ágor !* » (« Ágor est mort ! »). Tout le village est rapidement au courant et grâce aux téléphones portables, à la Police ou à des messagers, la nouvelle se répand vite aux alentours.

Le son des cloches de l'église annonce la présence d'un mort dans le village et un drapeau noir est placé au sommet de la maison où se trouve le défunt. Si la mort advient ailleurs, il faut aller chercher le corps et le reconduire rapidement au village, car les cérémonies doivent commencer sans délai, de préférence le jour même du décès.

Le son des cloches annonce aussi que le monde assume désormais une nouvelle configuration. D'une part, un nouveau décès réactualise le clivage entre morts et vivants, d'autre part, il exacerbe une distinction entre « proches » (*neamuri*) et « éloignés » (*straîni*) du défunt. Les activités qui occuperont le village tout entier, pendant trois jours, visent à faire face à ce double clivage : il faut s'assurer que le mort quitte le monde des vivants et que l'équilibre social, perturbé par cette disparition, soit retrouvé (Radcliff-Brown 1933, Andreescu & Bacau 1986).

Lors d'un décès, deux dimensions s'organisent simultanément. L'une, explicite, est régie par un devoir envers le défunt : lui assurer la paix et le « repos » (*odihnă*). L'autre, plus implicite, est tournée entièrement vers le monde des vivants : les gestes accomplis, les postures choisies, les mots prononcés, offrent la possibilité d'assumer une position dominante, d'exacerber un conflit existant, de tisser un lien d'amitié¹.

¹ Le corpus de données sur lequel se base le présent chapitre est constitué de huit cérémonies funéraires qui ont eu lieu dans plusieurs villages de la région du Tîrnava Mica (Ceuaş, Agreştiu, St. Ioana, Deaj). Certaines cérémonies ont eu lieu sous l'autorité de l'Église Orthodoxe, et d'autres sous celle de l'Église

Les morts et les vivants

« C'est écrit dans la Bible » (*scrie în Biblie*), disent les Tsiganes : l' « âme se promène » (*sufletu' umblă*) pendant six semaines, car elle doit se « nettoyer des pêchés » (*curața din păcate*), avant d'entrer au « paradis » ([r] *rai*, [t] *iard*). Tout doit alors être fait pour que le *mulo* ([t] « le mort »), satisfait du traitement qu'on lui a réservé, puisse entrer dans l' « autre monde » (*altă lume*) et ne revienne pas déranger ceux qui restent sur terre.

Chaque décès soulève des doutes, des opinions divergentes sur ce qu'il faut faire ou ne pas faire : les objets qu'il faut mettre dans le cercueil, les choses qu'il vaut mieux conserver, celles qu'il vaut mieux brûler... Le moyen de s'assurer qu'on agit correctement est de faire « comme le faisaient les vieux » ([t] *sar cherghian o pure*) et de garantir au *mulo* des cérémonies « selon la tradition » (*cum e obiceiu*).

Les Tsiganes de Ceuaș préfèrent s'occuper eux-mêmes du défunt. Ils n'hésitent pas à affirmer qu'il vaut mieux mourir à la maison, et les personnes âgées ou malades préfèrent rester chez elles plutôt que se faire soigner à l'hôpital². Si les autorités *gaje* sont sollicitées (prêtre, médecin), c'est juste pour s'assurer que le défunt soit enterré près de ses proches. L'attachement au lieu où se trouvent leurs morts est fondamental et explique en partie pourquoi les familles tsiganes continuent à baptiser leurs enfants selon la religion hongroise (Eglise réformée). A Ceuaș, un orthodoxe ne pourra pas être enterré au cimetière³.

Cérémonies

Les funérailles s'articulent sur trois jours ; les deux premiers sont consacrés aux veillées funéraires, le troisième à l'enterrement et au « repas d'aumône » (*pomană*).

Protestante Réformée. L'unité de ce corpus est donnée par le réseau des relations de parenté que les Tsiganes de Ceuaș ont avec des familles d'autres villages : qu'ils se trouvent dans un village à majorité roumaine ou hongroise importe peu, car les Tsiganes célèbrent la mort à leur manière.

Lors de mon séjour à Ceuaș, j'ai pu assister aussi aux célébrations funéraires des Hongrois du même village. Cela m'a permis de discuter avec mes hôtes des différences et des similitudes entre les deux manières de célébrer la mort, notamment en ce qui concerne le rôle de la musique.

² Il m'est arrivé d'assister à des moments où, alors qu'on sent la mort venir, au lieu d'appeler l'ambulance, on convoque les proches, frères, sœurs, fils, pour leur confier les derniers mots et s'excuser pour les offenses et les conflits passés.

³ L. Piasere observe quelque chose de similaire chez les Rrom du nord de l'Italie : « Même une fois le deuil fini, le lieu où se trouvent enterrés les morts devient le point de référence principal d'une famille. » (Piasere 1985 : 198).

La personne de la famille qui a le plus d'autorité prend la direction des opérations. Il s'agit généralement d'un homme, le fils du défunt ou le frère le plus âgé. Il donne les indications et l'argent pour que tout le nécessaire soit acheté : chaussures, costume, chemise, chapeau des plus élégants ; cercueil, bois pour la fosse, couronnes de fleurs pour décorer la tombe et l'extérieur de la maison pendant les veillées.

La maison du défunt, où se tiennent les veillées funéraires, est libérée des meubles. Le corps, après toilette et habillage, est placé dans la pièce principale, dans le cercueil ouvert posé sur un piédestal fourni par l'Église. C'est ici que les personnes des villages voisins viennent voir le défunt une dernière fois, que les musiciens jouent, que les femmes de la famille lui confient leurs derniers mots, s'excusent des conflits irrésolus et lui adressent des messages pour les parents qui habitent déjà l'au-delà.

La pièce secondaire ou la maison du voisin, souvent un parent de la famille, sert de dépôt pour les boissons et les aliments nécessaires pour les veillées. Cet espace est réservé aux proches du défunt, hommes et femmes confondus, qui pendant deux nuits doivent gérer les réserves d'alcool et servir les invités. C'est aussi l'espace où les femmes de la famille peuvent se reposer et assumer une posture plus décontractée, sans l'obligation de montrer leurs sentiments aux autres.

Un troisième espace est consacré à la cuisine, nécessairement dans une autre maison pour éviter tout contact avec le mort. Les femmes qui sont en bonne relation avec la famille du défunt, mais qui ne sont pas consanguines, y préparent les *plăcinte* (gâteaux frits à base de farine), servis pendant les nuits de veillée à des horaires symboliques, notamment à minuit du deuxième jour, quand l'âme est censée quitter le corps.

À l'extérieur de la maison du défunt, les hommes boivent, fument, discutent, font des blagues, et surtout parient de l'argent aux cartes. Des bancs et des tables sont disposés dans la cour de la maison et des rallonges électriques sortent des fenêtres pour assurer l'éclairage pendant les nuits de veillée.

La participation aux cérémonies suit un crescendo pendant les trois jours et la deuxième nuit de veillée est plus fréquentée car la nouvelle s'est répandue dans les villages voisins. Mais la dimension collective des funérailles est particulièrement flagrante le jour de l'enterrement. À quatorze heures, le cercueil est fermé et déplacé à l'extérieur de la maison créant un pic d'émotion. Dans la cour, la messe est célébrée par le prêtre *Gajo*⁴. Puis, le cortège se forme : un volontaire tient le drapeau noir devant le

⁴ À Ceuaș, le rôle du prêtre se limite au jour de l'enterrement (chez les Tsiganes orthodoxes celui-ci est présent, même brièvement, aux veillées aussi). Les proches du défunt s'engagent dans de longues

prêtre ; juste derrière, prennent place les musiciens et puis la charrette qui transporte le cercueil, suivie par les proches du défunt et tous les habitants de la *țigănie*, enfants compris. Les *Gaje* assistent sur le seuil de leurs portes au passage des Tsiganes réunis⁵.

Au cimetière, une deuxième messe a lieu et les musiciens jouent jusqu'à ce que le cercueil soit entièrement recouvert de terre. Puis, un verre de vin est offert à tout le monde, près de la sortie, et chacun remonte en *țigănie*. Selon une croyance largement diffusée dans tout le pays, tout ce que l'on mange lors du banquet d'aumône va à l'âme du défunt. Ainsi, de grandes tablées sont disposées dans la maison collective en *țigănie* et tous ceux qui ont accompagné le défunt au cimetière partagent la viande de mouton et l'alcool offerts par sa famille.

Le banquet signe la fin des cérémonies qui suivent un décès. Chacun décidera par la suite de porter le deuil ou non, et pour quelle durée. Généralement les femmes de la famille sont tenues de s'habiller en noir pendant six semaines, ne pas danser, ni chanter ou participer aux fêtes. Parfois, une *pomană* plus modeste est offerte six semaines et un an après le décès. Enfin, tous les ans les Tsiganes célèbrent la fête des morts au cimetière (*luminirea*), le 1^{er} novembre au soir, une fois que les *Gaje* sont redescendus au village⁶.

négociations sur le prix à payer pour cette présence obligée de l'Église. Le prix peut être élevé (100 euros) et inclut la « messe » (*slujbă*), juste après la sortie du cercueil de la maison, la présence des « assistants religieux » hongrois (*cantor*) pendant le cortège jusqu'au cimetière, et une deuxième messe avant la fermeture de la fosse. Mais il faut souvent rajouter les taxes annuelles de l'église, qui sont rarement payées par les familles tsiganes car ils ne fréquentent pas les offices du dimanche. Il faut alors négocier les dettes accumulées et les discussions peuvent prendre un ton vigoureux. Le service rendu par l'officier religieux correspondra à l'accord pris : peu d'argent pour une messe plus courte et moins de cantor qui alternent prières et chants religieux... Parfois des compromis sont nécessaires : quand mourut Ghiga, cet homme d'une famille très pauvre, le prêtre demanda une somme considérable à cause des dettes, bien que le défunt n'habite plus à Ceuaș depuis des années. L'accord fut trouvé en renonçant au chœur des chanteurs, et le rôle de l'assistant prévu par le rite fut assuré par Benki, un jeune Tsigane de Ceuaș qui s'occupait de tenir la Bible ouverte entre ses mains pendant la messe au cimetière.

⁵ D'autres auteurs ont observé, dans d'autres régions européennes, la manière qu'ont les Tsiganes de se montrer nombreux et compacts lorsqu'on accompagne un mort au cimetière (cf. Piasere 1985, Williams 1993, Stewart 1997).

⁶ Il s'agit d'un cycle cérémoniel qui est, dans des variantes différentes, commun à d'autres régions du pays (cf. Marian 1892, Andreesco & Bacau 1986, Kligman 1988).



Figure 26 : Kusler (violoniste) près de son ami défunt Moji (*bracist*).



Figure 27 : Les *neamuri* (« proches ») réunis au cimetière.

Grands hommes et petits hommes

Respecter le défunt et lui assurer la paix demande de le traiter, pendant les cérémonies, comme un « grand homme » (*domn*). Ainsi, la réussite des funérailles se mesure à l'abondance de nourritures et de boissons offertes, à la musique, et au nombre d'invités qui entourent le défunt. « Comme dans un mariage » – disent les Tsiganes pour décrire cette outrance, cette ostentation qui concerne aussi le temps passé à côté du défunt. Les *Gaje*, au contraire, ne font rien pour leurs morts et, chose encore plus grave, les laissent seuls dans une pièce, assurent Csángálo et sa femme Tinka :

Tinka : Il y a eu, pour mon père, Filippo, des funérailles... Pour ma mère, ou pour mon père... c'était... il peut te le dire lui ! [Csángálo]. Même dans deux mariages, il n'y aurait pas eu autant de choses à manger et à boire ! Il peut te le dire, lui !

Csángálo : Le matin, quand je suis allé chercher le vin pour les musiciens – car nous avons joué sans arrêt deux jours, le jour et la nuit... pas que nous, des musiciens de Târnăveni, de Sighișoara – jusqu'ici arrivaient le vin et l'eau de vie, jusqu'à la maison, dans les chaussures... tellement il y avait de vin et d'eau de vie ! Viande de porc, viande de mouton, deux moutons, viande de veau, pain...

T. : Lardons, soupe, friture... Une chose comme ça ne se verra jamais plus !

[...]

F.B.B. : Je ne comprends pas pourquoi les Hongrois ne font pas ça ...

Cs. : Très « mal » (*rău*)... Les Hongrois, à minuit, à 23h... il y a seulement des hommes aux veillées... Pas de femmes, seulement la femme de la maison là-bas [la maison du mort], seulement elle... À 23h elle donne un verre de vin ou un peu de *cozonac* (« gâteaux, brioche »), ils mangent et... les hommes jouent aux cartes jusqu'à 23h, minuit et après ils rentrent chez eux... Le mort reste seul !

[...]

T. : Les Tsiganes non ! Les Tsiganes restent là toute la nuit, et ils font les *plăcinte* (« gâteaux frits »)...

Cs. : ... gras de porc (*slanine*), salami, oignons, pain, vin, eau de vie...⁷

⁷ T. : A fost la tata, Filip, o mormântare... Și la mama sau și la tata sau... a fost... să spună el! Două nunte nu a fost atât de mâncare și beutură! Să zice el!

Cs. : Dimineața când m-am dus după vin să aducem la muzicanți – ca atunci, două zi, și ziua și seara, în continuu am cântat... nu numa' noi, de la Târnăveni, de la Sighișoara, muzicanți, noi... – până aicia se ducea vin și rachiu, în casă la pantof... Atât vin și rachiu a fost! Carne de porc, carne de oaie, două oaie, carne de miel, pite...

T. : Slanine, zamă, friptură... Așa ceva nu mai vai fi!

[...]

F.B.B. : Nu înțeleg de ce ungerii nu face așa ceva...

Cs.: Forte rău... Ungurii la 12, la 11... numa' bărbații sînt la priveghi... Femeile nu, numa' aia femeia de la casa acolo, numa' aia... La 11 îi dă câți- un pahar de vin sau un pic de cozonac, mîncă și... până la 11, la 12 joacă în carte bărbații, după merge acasă...Mortu' rămîne singur!

[...]

T. Țiganiii nu! Că țiganiii toată noaptea stă acolo! Și face plăcinte...

Cs. ...slanine, pite, salam, ceapă, pâine, vin, rachiu...

Idéalement, chaque défunt mérite le même traitement, et le discours local insiste sur le lien de solidarité que la mort établit entre les familles⁸. Mais de fait, l'ampleur des cérémonies varie selon « ce que tu as dans les poches » (*ce ai în buzunar*), c'est-à-dire les possibilités financières de la famille, le statut social du défunt, sa conduite de vie, son activité professionnelle, ses relations avec les autres.

Tout est fait « pour le mort » ([t] *vaş o mulo*), disent les Tsiganes sans hésiter. Mais les funérailles sont aussi une occasion, pour la famille du défunt, d'afficher son statut social aux autres. Comme pour les baptêmes et les noces, quand des invités extérieurs à la famille sont accueillis, l'ostentation des funérailles reflète le désir d'attirer le respect, l'admiration des autres, et parfois de montrer leur importance. Ainsi, pour « un petit homme » (*om mic*) ou un « grand homme » (*om mare*), les choses ne se passent pas de la même manière. Acheter un cercueil haut-de-gamme et des chaussures à 2 millions de *Lei* (50 euros), organiser des cérémonies grandes « comme un mariage » est une occasion pour certaines familles de confirmer une position d'hégémonie. S'il n'y a pas cet enjeu, comme lorsque meurt quelqu'un qui n'est pas du village et n'a pas de parents, le cercueil peut être construit artisanalement par quelques volontaires, et les cérémonies se déroulent dans une relative indifférence :

Je rentrais au village à pied quand je croisai la voiture ramenant Ágor, vieux musicien de Ceuaş et père de Csángálo, mort à l'hôpital en mai 2004. Je montais dans la voiture, ému par cette triste surprise. Sur la route en pierres, juste avant d'arriver au village, la voiture s'arrêta et le petit-fils de Ágor partit prévenir le joueur de cloches de l'église pour qu'il donne le signal sonore. Lors de la montée en *ţigănie*, un grand nombre de personnes vinrent à notre rencontre. Tout le monde hurlait et pleurait avec grande intensité pendant que le cercueil fut sorti de la voiture et placé dans la petite maison où avait vécu Ágor. Les cérémonies furent très fréquentées et la *pomană* fut préparée pour la *ţigănie* toute entière.

Un an plus tard, à la mort d'un jeune homme (Ghiga), pauvre, qui n'habitait plus à Ceuaş et qui n'avait que quelques parents ici, la nouvelle se répandit presque en silence. Je me chargeais d'organiser, avec deux de ses proches, le retour au village du défunt depuis une

⁸ Le discours des Tsiganes exalte l'époque de Ceauşescu comme étant marquée par une plus grande solidarité entre les familles. Cela est très explicite dans le discours local, par exemple Tinka raconte : « Pour ceux d'ici, Filippo, du village, même pour les pauvres, les Tsiganes y vont, et ils amènent, ils aident, t'as ma parole ! S'ils n'ont pas de sous, ils aident quand-même ! Nous, pour un homme, nous avons fait la collecte, en *ţigănie*, moi j'ai mis, en argent de l'époque, au temps de Ceauşescu, 150 Lei, nous avons mis, nous, qui étions ses parrains, c'était à moi de baptiser sa fille... Nous avons collecté dans chaque maison 10, 15 Lei... Ils donnaient, les Tsiganes, et nous l'avons enterré comme un *domn* ! (un « grand homme ») ». (*Cine e de-aicea, Filip, din sat, orice saracu' să fie, mere Țigăniei, și duce, pe cuvintul meu daca nu, ajută! Daca nu are bani, ajută! Noi, pe un om, am adunat din țigănie, eu am pus, din banii eia, pe timpul' lui Ceauşescu, 150 lei, am pus noi, că am fost cumetri, eu am botezat pe copilă... Am adunat fiecare casă, 10-15 lei... Dădea Țigăniei, așa l-am înmormântat, ca pe un domn!*).

localité éloignée et les aidais dans les démarches administratives. Après nous avoir fait attendre pendant deux jours, car le défunt était « sans papiers », et nous avoir montré le peu de cas qu'ils faisaient de nous autres – pauvres et Tsiganes – les autorités locales nous permirent enfin de ramener le corps au village. Lors de notre arrivée, pas de son de cloches : ses proches n'avaient pas d'argent pour payer le service ; et seuls les enfants curieux s'approchèrent des abords de la maison. La femme d'un proche du défunt ne nous laissa pas entrer le corps, même enfermé dans son cercueil, dans la maison car, disait-elle, « il sentait mauvais » (*miros*). Elle exigea que le défunt soit déposé dans la cabane du cheval (mais sans l'animal), où il resta jusqu'au jour de l'enterrement. Les veillées eurent lieu, dans la maison, sans exposer le corps et en buvant l'alcool le moins cher, le *spirt sanitar* (« alcool dénaturé »).

Les musiciens

Tes fils jouent pour toi,

Toi tu leur as appris, mon chéri.

Ça aussi c'est un devoir [qu'ils ont] envers toi !⁹

[Extrait de la lamentation de Áricska pour son défunt mari Ágor]

Tout le monde s'accorde sur le fait qu'une veillée funéraire, pour être « belle » ([t] *şukar*), doit prévoir de la musique. La présence des musiciens, aussi pour leur importance sociale, est souhaitée par toute famille en deuil, bien plus que les officiers religieux *Gaje*. Ce sont les musiciens qui, à la fin de chaque moment de jeu, adressent quelques mots au défunt, en guise de prière, pour lui souhaiter de reposer en paix.

Il faut jouer pour « n'importe quel pauvre » (*orice sarac*), disent les musiciens¹⁰. Et même s'ils ne se rendent pas aux veillées, ils seront toujours présents le jour de l'enterrement, en ouverture du cortège, juste devant la charrette qui transporte le mort. Ce sont eux qui doivent « amener le mort dehors », au cimetière ([t] *chişirinel avri le mules*, [r] *duce mortu' afară*).

⁹ *Başan tuche tre ciave / Tu dinhan-les educația drago mami / Te von cheren pengro cheteleşego tuha mamó ([t]).*

¹⁰ Ainsi, les Tsiganes de Ceuaş témoignent qu'auparavant les musiciens étaient toujours présents aux veillées funéraires, et critiquent le fait qu'ils n'y vont à présent que lorsque quelqu'un d'important meurt, un proche, ou un musicien. D'après eux, la cause de cette attitude est due au changement des relations entre les musiciens et la communauté, correspondant au début de leur carrière sur les scènes internationales et leur déménagement dans la partie hongroise du village. Maintenant, dit-on, « ils font les grands, ils font les snobs » (*se da mare*). Quoi qu'il en soit, aujourd'hui leur présence est encore très fréquente (une fois seulement je ne les ai pas vus aux veillées).

Le participation des musiciens est spontanée et n'est pas rétribuée¹¹. Sont alors également présents des musiciens qui n'exercent plus leur profession, généralement parce qu'ils ne sont pas reconnus comme assez bons pour jouer aux noces ou à l'étranger, ou simplement parce qu'ils ne font pas partie d'une famille de musiciens, et qu'ils sont donc exclus des formations de mariage. Par dérision, quand on veut indiquer qu'un musicien n'est pas assez bon, on dit qu'il « est un musicien des veillées » (*e muzicant de priveghi*) ou qu'« il ne peut jouer qu'aux funérailles » (*numa' la priveghi poate să cânta*).

Contrairement aux situations où ils sont sollicités en tant que professionnels, lors des funérailles, les musiciens se mêlent à toutes les autres personnes présentes. Ils sont au même « niveau » que tous les autres, et seuls quelques petits traitements de faveur leur sont réservés, comme par exemple être servis en premier ou être invités dans l'espace réservé à la famille du défunt pour consommer quelques verres de plus. Cette relative liberté dans l'espace et dans les interactions entre musiciens et convives a une autre implication : pour les jeunes musiciens, les funérailles sont une bonne occasion de se mettre en valeur, d'apprendre des musiciens d'une autre famille et de leur voler quelques secrets du métier.

Comme pour les belles chaussures ou le beau cercueil, la présence de la musique est à la fois un acte de devoir envers le défunt et une manière de montrer aux autres l'importance sociale de la famille en deuil. Mais ce qui motive encore plus les musiciens à se rendre aux cérémonies c'est la relation que le défunt avait avec la musique et la danse. S'il était lui-même musicien, ou s'il aimait danser et chanter, leur présence sera escomptée. Leur devoir est alors de rendre au défunt ce qu'il a chanté, joué, et dansé tout au long de sa vie. Cela peut parfois même motiver la présence des musiciens pendant les funérailles d'un *Gajo* particulièrement attaché à la musique, comme ce fut le cas quand mourut le directeur du chœur hongrois de Ceuaș. Ou inversement cela peut expliquer l'absence des musiciens dans les veillées d'un Tsigane qui n'était pas originaire de Ceuaș, comme Moldovan Viorel qui « ne connaissait rien, n'était pas un chanteur qui chantait ! »¹².

¹¹ Les musiciens de Ceuaș peuvent cependant être embauchés pour jouer aux veillées d'autres groupes tsiganes, comme les *cortorari*.

¹² *Dacă nu a știut nimic! Nu era cântăreț să cânta din gură! C'est ainsi que Momoc m'expliqua l'absence de musique lors des veillées de Viorel, un Tsigane cortorar qui s'était installé à Ceuaș quelques années plus tôt.*

Ainsi, étant donné que pratiquement tous les Tsiganes de Ceuaș aiment danser, chanter ou jouer, les funérailles en *țigănie* sont musicales par essence. Même des années plus tard, quand ils entendent parler de tel ou tel défunt, les Tsiganes se souviennent qui a joué pour lui.



Figure 28 : Kusler, Sanyi et son fils Alin (de gauche à droite) « amènent le mort dehors », au cimetière.



Figure 29 : Les musiciens jouent au cimetière, pendant l'enterrement, jusqu'à ce que le cercueil soit entièrement recouvert de terre.

Les « proches » et les « éloignés »

La mort établit un clivage entre morts et vivants mais aussi entre « proches » (*neamuri*) et « éloignés » (*străini*) du défunt. Des obligations, des interdits, des attentes différentes déterminent leur mode de participation aux funérailles.

L'obligation principale des *neamuri* du défunt est d'organiser les cérémonies : acheter le nécessaire pour la veillée, l'enterrement, le repas d'aumône ; libérer et organiser l'espace de la maison ; négocier avec le prêtre pour son intervention. Ils doivent se préparer à accueillir leurs hôtes et, s'ils en ont les moyens, à les servir « comme dans un mariage ».

Le mot *străini*, utilisé dans la langue de tous les jours pour dénommer les « étrangers » (ceux qui viennent d'un autre pays), prend dans ce contexte une valeur différente et renvoie plutôt à une relation d'extériorité au deuil de la famille du défunt. Certains *străini* – ceux qui sont en bonne relation avec la famille du défunt, avec qui cette dernière échange quotidiennement de petits services – fournissent une aide pratique importante, comme par exemple s'occuper des tâches qui demandent un contact avec la nourriture et avec le mort (toilette du cadavre, habillage), activités interdites aux *neamuri*. Mais d'autres *străini* se rendent aux veillées et à l'enterrement sans devoirs particuliers, sauf celui d'amener du pain et quelque chose à boire (vin, bière, eau de vie). Ces derniers assistent aux cérémonies en spectateurs, les veillées funèbres étant, à la différence des autres cérémonies comme les baptêmes et les mariages, des réunions publiques et gratuites¹³.

Pour les jeunes, les funérailles sont une aventure festive à ne pas manquer. Le divertissement, les retrouvailles avec les amis, les jeux de cartes, l'alcool, les motivent à parcourir des grandes distances. Quand un Tsigane meurt et que la nouvelle se répand, ils se retrouvent en *țigănie* pour discuter si ça vaut la peine d'y aller ou pas. Ils iront si le défunt était important (un « grand homme »), ou s'ils ont des amis et parents dans le village où se tiennent les cérémonies. Au contraire, ils décideront de ne pas y aller s'ils

¹³ Dans le cas des noces, les invités sont prévenus à l'avance, sont choisis sur la base des relations entre les familles, et représentent une source économique considérable car ils ont l'obligation d'offrir des sommes importantes aux mariées. Lors des funérailles, le rapport économique entre ceux qui organisent les cérémonies et les invités est inversé : si dans un mariage ils cherchent à gagner trois fois plus que ce qu'ils ont investi, lors de la mort d'un membre de la famille une somme d'argent considérable sera dépensée (supérieures souvent à 200 euros), sans aucune contrepartie financière. Bien que dans les villes roumaines il existe une caisse d'épargne pour ces occasions, les Tsiganes versent très rarement la cotisation annuelle qui leur permettrait d'en profiter, et l'argent est emprunté aux *Gaje* contre paiement d'un intérêt important (50%).

n'ont pas d'argent pour jouer aux cartes, ou si le défunt est *pocăit* (« pentecôtiste »), ce qui exclut la présence d'alcool et musique.

Quand la nouvelle du décès d'une femme de Deaj se répandit dans les alentours, je proposai à un ami de m'accompagner à la veillée. Je voulais y aller avec quelqu'un, car dans ce village je ne connaissais personne, ni le défunt, ni sa famille. Benki fut enthousiaste à cette idée, mais malheureusement il ne lui était pas possible d'y aller. Quand je lui demandai ce qui l'en empêchait – du travail, des obligations ? – il me fit comprendre que sa femme ne lui permettait pas de s'y rendre, craignant qu'il n'y rencontre d'autres filles. Je lui proposai alors de l'accompagner chez lui pour essayer de la convaincre. A la suite de quoi, elle nous donna son accord, et Benki passa un bon moment à se préparer, avant de sortir avec son plus beau costume, chemise rouge brillante, pantalon noir, chaussures bien cirées, cheveux gominés...

Nous partîmes à la recherche de deux autres compagnons et avant le crépuscule nous prîmes la direction de Deaj. Tout la route (3 km) fut parcourue à pied, en chantant, en improvisant des blagues et en riant, excités à l'idée de ce qui nous attendait là-bas (amis, alcool, jeux de cartes...). Mes amis furent déçus quand nous découvrîmes à notre arrivée que la défunte était *pocăit* et qu'il n'y avait ni alcool, ni musique !

Les personnes plus âgées se rendent aux veillées et à l'enterrement de façon plus contenue. Les femmes occupent de préférence les bancs placés dans la pièce principale, en témoins avertis de ce qui se passe autour du mort, de ce qu'il faut faire, ou ne pas faire. La proximité topographique avec la maison du défunt et la relation avec la famille déterminent leur éventuelle participation. Un rapport d'amitié ou de parenté, même éloigné, ou la responsabilité d'un échange, si par exemple quelqu'un était venu aux funérailles d'un membre de leur propre famille, peut les motiver à parcourir plusieurs kilomètres à pied.

Pleurer « à pleine bouche » et pleurer « intimement »

Outre les obligations concrètes, les deux catégories de *neam* et de *străin* suggèrent comment il faut montrer ses sentiments aux autres, indépendamment de ceux intérieurement éprouvés. Cet aspect est crucial : les *neamuri*, et notamment les femmes, doivent impérativement exprimer la douleur pour « leur mort » ([t] *lengro mulo*), alors

qu'il est convenu que les *străini* adoptent une attitude plus contenue, caractérisée par l'attente de voir, d'entendre, et de partager le chagrin des premiers¹⁴.

Un jour, en regardant une séquence de mes enregistrements vidéo des veillées funéraires, je demandais à Ikola pourquoi rien ne se passait dans la pièce principale :

Ikola : [Les gens] attendent que les femmes rentrent, tu sais...

F.B.B. : pour pleurer ?

Ik. : Bien sûr, un *străin*... moi, si c'était ma « tatie » (*matușă*) [qui est morte] je pourrais aller devant et pleurer, ou si c'était ma voisine. Mais les *străini* non ! Ils attendent que ça soient les *neamuri* qui y aillent, les femmes.

F.B.B. : Quels *străini* ?

Ik. : On dit comme ça, par exemple pour ceux qui viennent de Deaj, d'autres villages, et aussi des Tsiganes d'ici... Par exemple, par rapport à moi, si ma quatrième ou cinquième voisine meurt, moi je ne vais pas pleurer là-bas [proche du cercueil] ! Je pleure comme ça, « intimement » (*în mine*), les larmes coulent, mais là-bas près du cercueil je ne vais pas, je ne vais pas car ce n'est pas mon mort.

F.B.B. : Là-bas seulement...

Ik. : ...seulement les *neamuri*, bien sûr ! Mais les autres pleurent [intimement]... tu vois comment a pleuré ma mère [à « pleine bouche »], [elle a dit] ces mots qui ravivent le souvenir... et alors tu pleures¹⁵.

La profération, près du cercueil, de ce qu'on appelle communément lamentation funéraire en français et *bocete* en roumain, est un devoir que les *neamuri* ont envers le *mulo*. En *rromanes*, l'expression utilisée localement est : « pleurer à pleine bouche », ou plus près de la traduction mot-à-mot : « pleurer à grande bouche » ([t] *rovarel din ando*

¹⁴ Cette démarcation est proche de celle qu'a observée Piasere (1985) chez les Rrom *slovensko* du nord de l'Italie : « À l'annonce de la mort, les manifestations de douleur éclatent subitement. Ne pas donner des signes de douleur est impensable ; si quelqu'un donne peu de signes ou des signes trop faibles de douleur, cela veut dire qu'il ne tenait pas à la personne qui vient de décéder. La douleur de la part de la famille doit être manifestée, afin qu'elle soit perçue par les autres et qu'elle puisse être mesurée par les autres. Les mauvaises langues sont toujours aux aguets, prêtes à faire naître "*lağa Romendar*", la honte envers le Roma. La douleur comme sentiment personnel ou même familial n'est pas concevable : elle doit être mise là, déployée, à la vue de tous. Et il n'est pas incroyable d'entendre le compte-rendu de funérailles où l'on distingue les personnes qui "y tiennent le plus, assez, peu, ou pas du tout" d'après leurs invocations ou les crises de larmes. » (Piasere 1985 : 189).

¹⁵ Ik. : Așteaptă să intre fetele, știi...

F.B.B. : Să plângă?

Ik. : Sigur! un străin... Eu dacă a fost mătușa mea eu puteam să merg în față să plâng, sau dacă a fost vecina mea no!, să plâng. Dar ăștia străini nu! Așteaptă să să ducă neamurile, fetele.

F.B.B. : Cine străinii?

Ik. : Să spună așa, exemplul, cum vine de la Deaj, din pe alte sate, și nici țigani de aici de la noi... De exemplu cum sunt eu și moare a patra, a cincina vecina mea, eu nu mă duc să plâng acolo! Plâng așa în mine, mi-e scurge lacrimi, dar așa la sicriu nu mă duc, nu mă duc că nu e mortul meu.

F.B.B. : Acolo numai...

Ik. : Numa' neamurile, sigur! Dar noi, plângem... uite așa cum a plâns mama, zicem niște cuvintele care chiar vine în minte, și atuncia... plângi.

bari mui). Cette expression dévoile l'intensité sonore et les ressources expressives de ce type de pleur, fait de paroles, cris, sanglots, soupirs, outre les gestes des mains et du corps.

Le terme *rovarel* (« le pleurer ») se réfère, à ma connaissance, seulement à l'acte de pleurer un mort. Une autre déclinaison du même verbe « *rovel* » est utilisée pour indiquer le pleur dans d'autres circonstances, comme un enfant qui « pleure parce qu'il s'est fait mal » ([t] *rovel nimagyaspes*), ou quelqu'un qui « pleure de joie » ([t] *rovel ke hervendinel*). Il est fréquent d'entendre dire « elle va pleurer » ([t] *jal te rovarel*), pour indiquer qu'une femme va se lever, s'approcher du corps du défunt, et commencer à pleurer. Cette expression suggère l'intentionnalité, la « prédétermination » de l'expression de la douleur lors des funérailles, son côté normatif et obligatoire (Durkheim 2005 [1912], Mauss 1921).

Pleurer le mort est un acte dû au défunt, tout comme jouer de la musique. Parfois les femmes l'affirment dans la lamentation même, sur une modalité du méta-discours consistant à dire ce que l'on est en train de faire :

Salve-le, mami,

Salve Tocsila, puiu' mamii,

Salve Tocsila.

Comme il joue pour toi, ma chère !

Comme il joue pour toi, ma chère !

Comme je pleure pour toi, ma chère !¹⁶

[Extrait de la lamentation de Rozi pour son père Ágor]

Mais pleurer « à pleine bouche » près du cercueil ne garantit pas aux *neamuri* de s'assurer l'approbation de l'assemblée. Le doute concernant la sincérité des sentiments sous-jacents est toujours présent. Ainsi, les lamentations peuvent venir « de l'âme » (*din suflet*) et avoir un effet cathartique, car ils permettent à qui les énonce de « se décharger » (*te descarci*). Elles peuvent aussi être une expression théâtralisée, sur le mode du « faire semblant » (*a sa preface*), uniquement pour se montrer aux autres :

Ikola : Tu sais comment elles font [les femmes des *neamuri*] ? Par exemple, je te le dis, des personnes viennent, comme ça, de lieux différents, tu sais... Alors elles font en sorte que ces personnes voient

¹⁶ *Chesenyin lesche, drago mami / Chesenyin le tocsilasche, puio mami, / Chesenyin le tocsilasche. / Sar başal tuche hav tre gulà! / Sar başal tuche hav tre gulà ! Sar te rovav les ciarrav tre gulà !*

comment elles pleurent. Elles « font semblant » (*să preface*). Elles font semblant, là-bas [près du cercueil]: « *Uh, uh, uh!* » [*imitant la voix des pleureuses*], tu sais... Et alors ceux-là [les *străini*] disent « Ah, comme elle pleure ! »... Oui, j'ai rencontré des femmes comme ça, ici chez nous !

F.B.B. : [Elles pleurent] pour que les autres les voient pleurer ?

Ik. : Oui, oui, oui, mais les larmes ne sont nulle part. Les larmes ne coulent de nulle part... Quand elles pleurent « de leur âme » (*din suflet*), alors les larmes coulent aussi.¹⁷

Les *străini*, quant à eux, veulent voir l'émotion exprimée. Leur participation aux funérailles se base sur une véritable « attente » émotionnelle, plutôt que sur une obligation. À la mort de Moji, un vieux *bracist*, une femme qui n'avait pas de relations directes avec la famille du défunt passa un long moment assise sur le banc dans la pièce principale. Soudain, elle se leva et protesta car les personnes présentes parlaient trop fort et personne ne pleurait. Ainsi, il est fréquent d'entendre, parmi les commentaires des jours suivants, que la veillée n'était pas « belle » ([r] *frumos*, [t] *sukar*) car personne n'a pleuré.

L'action de pleurer « à pleine bouche » s'adresse donc au défunt, mais aussi aux personnes présentes, et notamment aux *străini*, qui la mesurent en quantité et qualité. Or, si ces derniers ont cette attente, ce n'est pas seulement pour en rester spectateurs détachés et s'en faire témoins. Ils veulent se l'approprier, ils veulent eux-mêmes pleurer, et attendent pour cela que les femmes des *neamuri* s'approchent du cercueil et commencent à pleurer « à pleine bouche ». L'expérience des funérailles, mémorisée et recréée à chaque décès, est largement fondée sur la possibilité de percevoir les émotions des autres et d'y prendre part. Mais pourquoi donc les *străini* auraient-ils cette « attente » de prendre part, émotionnellement, à un deuil qui ne les concerne pas ?

Pouvoir éprouver certaines émotions motive, de manière générale, la participation aux rituels (Ludduckens 2004). Cette attente est liée à une expérience mnésique : les émotions éprouvées dans un rituel ravivent la mémoire des émotions vécues dans d'autres occurrences du même rituel (*ibid.* : 558)¹⁸. Chez les Tsiganes de cette région, la

¹⁷ Ik. : *Știi cum face ee ? De exemplu, să-ți spun ție, vine niște oameni, așa, din alte parte, știi... Și atuncia că... să vede oamenii eia ca ele plânge, să preface atuncia : "Uh uh uh!" acolo să preface, știi... Și atuncia eia zice: "Ah, ce plânge!"... Da, am întâlnit femei din estea, aicia la noi!*

F.B.B. "Așa, că să vadă că plânge?"

Ik. : *Da, da, da, dar lacrimile nu e pe nicaieri. Lacrimile nu scurge pe nicaiere la ea.. când plânge așa din suflet, atuncia scurge și lacrimile.*

¹⁸ « Each fresh experience of the « same » ritual is amplified by the memory of previous performances of this ritual. When one considers that the emotions called forth in the present ritual performance can call up the memory of emotions elicited in previous performances of the ritual, one can understand that the repetition increases both the complexity and the intensity of the emotional experience. » (Ludduckens 2004 : 558).

large fréquentation des veillées funéraires s'explique par la possibilité de percevoir dans le deuil des autres le substrat d'expérience qui permet de revivre le chagrin pour ses propres défunts. Bien que cela varie selon l'âge, la mort de l'un d'entre eux est vécue comme l'occasion privilégiée de se souvenir et de célébrer ses propres défunts, comme le moment où l'on peut vivre une expérience intime en société, dans une communauté d'affects¹⁹. La participation affective au deuil des autres implique ce « subtil dosage de plaisir et de peine » typique de la pitié (Loreaux 1999 : 78), engage un mouvement de la sensibilité qui s'éprouve comme « plaisir de la participation à l'humain » (Gallotti 1994 : 6).

Cette dimension de ré-mémoration collective, de réactualisation d'un deuil personnel par la participation aux funérailles d'une autre personne, est explicite le jour de l'enterrement. Les Tsiganes vont rarement au cimetière, et jamais seuls. Quand quelqu'un meurt au village, c'est la bonne occasion pour s'y rendre. Pendant l'enterrement, les différentes familles se détachent du groupe pour pleurer leurs propres morts, près de leurs tombes.

Mais si les *străini* pleurent lors des funérailles d'un mort qui n'est pas le leur, ils sont tenus de le faire d'une manière différente des *neamuri*. Se lever des bancs et aller pleurer le mort près du cercueil serait considérée comme une action inappropriée et pourrait être perçue comme un signe d'une proximité affective qui n'a pas de raison d'être, voire comme une offense. Les *străini* se distinguent par une expression de l'émotion plus intime, intérieure, définie par l'expression *rovav an mande* (je pleure « en moi-même », intimement). Ce type de pleurs est sans mots, fait de simples larmes, comme ce qu'on connaît dans le quotidien, et peut affecter les hommes aussi bien que les femmes. Il est censé être toujours sincère, faire plus « mal » (*rău*), être plus dur à supporter et plus dangereux : qui pleure « en soi-même » risque l'« arrêt cardiaque » (*infart*).

Pour résumer, les différences fondamentales entre le pleur « à pleine bouche » des *neamuri* et le pleur « intime » des *străini* sont les suivantes :

¹⁹ « [...] A ritual understood by its participants to have existed in its present form long before their own lifetimes and expected by them to continue in just this form throughout the lifetime of future generations will naturally produce the feeling of belonging to a ritual community that extends far beyond any single individual life. » (*ibid.* : 568).

Pleurs « à pleine bouche »	Pleurs « intimes »
<i>Neamuri</i>	<i>Străini</i> et hommes des <i>neamuri</i>
Femmes	Hommes et femmes
Expression sincère ou « faire semblant »	Expression sincère
Paroles, cris, sanglots, parlé-chanté, avec ou sans larmes	Silencieux, larmes seules
Savoir-faire technique	Naturel, spontané
Libérateur, cathartique	Dangereux, risque d'infarctus

Un clivage au contour flou

Un décès mobilise tout le monde, mais pas de la même manière : *neamuri* et *străini* ont des obligations et des attentes bien différentes. Mais qui est proche et qui est éloigné du défunt, au juste ? Les *neamuri*, que les Tsiganes appellent aussi « les personnes du mort » ([t] *mulescre manuša*), incluent toujours les parents consanguins les plus proches, c'est-à-dire les frères et sœurs, les enfants et les parents. À l'opposé, parmi les *străini* sont comptés ceux qui n'ont aucune relation de parenté avec le défunt, comme les jeunes des villages voisins. Or, dans une communauté de si petite dimension le réseau de parenté est tellement dense et imbriqué que pour certaines personnes il s'agit de choisir si, dans cette situation spécifique, elles seront plutôt du côté des *neamuri* ou des *străini*²⁰.

La position de la belle-famille est particulièrement importante. Normalement, les femmes par alliance (belles-filles et belles-sœurs) sont tenues de rejoindre les *neamuri*

²⁰ P. Williams a observé chez les Manouches du centre Auvergne la même flexibilité concernant cette prise de position par rapport au défunt : « Les limites que nous indiquons pour les périodes de deuil, bien que vagues déjà, sont aussi à considérer comme variables : le deuil dure... les périodes que décident ceux qui portent le deuil, chacun prenant la décision pour soi. Nous avons vu qu'il en allait de même pour fixer les limites du groupe qui se trouve en deuil, chacun parmi les parents choisit de se considérer ou pas comme un proche – il n'y a guère que les enfants et les frères et sœurs qui ne puissent décider de leur qualité de proche. » (Williams, 1993 : 11).

consanguines, alors que les beaux-frères et beaux-fils tendront à se placer du côté des *străini*. S'il n'y pas de conflits, ces derniers sont censés fournir l'aide pratique pour organiser les cérémonies. Au contraire, certaines personnes, malgré les liens de parenté directs ou acquis, s'écarteront de la famille en raison de conflits existants, et justifieront leur position en disant : « Je n'ai rien à voir avec eux » (*n-am nimic cu ei*). Ainsi, selon le mode de participation choisi, les cérémonies funéraires peuvent avoir l'effet de régler ou révéler un conflit, ou de sceller un rapport d'alliance et d'amitié.

Neamuri et *străini* ne sont pas des catégories fixes, déterminées par des relations de parenté précises et immuables. Elles renvoient plutôt à une séparation qui est :

– Bipolaire

Il existe une raison pragmatique qui fonde cette structuration des relations sociales : la mort est un événement trop important pour se tromper. S'affirmer comme « proche » ou « éloigné » du défunt permet à chacun de savoir comment s'inscrire dans la situation de deuil, suggère l'ensemble d'actions, d'obligations et d'interdits à respecter.

– Spécifique à la situation

Chaque décès est unique et implique donc une séparation entre *neamuri* et *străini* particulière, ce qui offre l'occasion de redéfinir ou de confirmer sa propre position par rapport aux réseaux de parenté des différentes familles.

– Flexible et dynamique

La séparation entre *neamuri* et *străini* conserve une marge de flexibilité et un dynamisme pendant toute la durée des funérailles. Il y a un espace d'imprévisibilité, d'indétermination, qui génère une tension et une curiosité des personnes présentes – Va-t-il venir ? Va-t-il aider ? Va-t-elle pleurer à « pleine bouche » ? Jusqu'à la fin des cérémonies, rien n'est certain...

La politique de l'émotion

Selon mon point de vue, cette structure des relations sociales spécifique aux funérailles a deux implications fondamentales. D'une part, le « moteur » des cérémonies tient en grande partie à l'instabilité, l'indétermination du clivage entre proches et éloignés du défunt. D'autre part, le terrain fondamental sur lequel se jouent les interactions entre les uns et les autres est celui des émotions ou, plus exactement, la manière de les exprimer.

Ce sont ces interactions entre les personnes présentes qui alimentent les veillées, qui leur donnent un caractère mouvementé, vivant, bouillonnant. Il s'agit d'interactions attentives et surtout, affectives. D'un côté, les *neamuri*, des « acteurs » – en ce sens qu'ils mettent en scène leur douleur – de l'autre les *străini*, des « spectateurs- témoins » qui la mesurent, la commentent et éventuellement y prennent part dans une posture plus contenue.

Observer qui fait quoi est le dénominateur commun des *neamuri* et des *străini*. Tous sont attentifs à enregistrer les actions des uns et des autres afin de produire leur propre interprétation et de la partager, l'échanger, pendant les heures qu'ils passent ensemble au chevet du défunt. Tout le monde connaît les relations de parenté entre les présents, même les enfants. Cela permet à chacun d'évaluer ce que les autres font ou ne font pas, si le mode de participation des uns et des autres est juste ou pas, alimentant ainsi la rumeur, élément fondamental du vivre en société tsigane. Le lendemain de l'enterrement, les commentaires circulent vite : Qui était présent, qui était absent ? Qui était vêtu comme ci ou comme ça, qui a le plus gagné aux cartes, qui était trop soûl ? Qui a le mieux joué ? Ainsi, un oubli, une inattention, de la part des *neamuri* serait mal vu et passerait comme un signe de l'impossibilité matérielle à organiser les célébrations, comme un signe de négligence envers le défunt. Les mauvaises langues sont là, prêtes à amplifier les négligences des uns et des autres : ils ne servent pas assez de boisson, il y a peu de musiciens, les femmes ne pleurent pas...

Parmi toutes les actions propres aux funérailles – aider à la préparation du repas, aider à creuser la fosse, etc. –, celles qui dégagent le plus d'intérêt concernent l'expression des sentiments. Par exemple une femme qui aurait dû pleurer et ne l'a pas fait, une proche qui ne pleure pas de manière convaincante, une veillée qui ne fait pas pleurer l'assemblée des *străini*... Ainsi, les commentaires les plus fréquents concernent les pleurs : qui a pleuré le plus et comment ? Quels mots a prononcé telle femme pour le mort ? Avait-elle le droit de pleurer « à pleine bouche » ? Ses larmes étaient-elles sincères ou non ?

Les attitudes émotionnelles face au défunt sont le moyen d'action principal – le plus efficace ? – dans le terrain des politiques relationnelles. Autrement dit, s'il est vrai que chaque décès, en démarquant de manière incertaine les « proches » des « éloignés », est l'occasion de réactualiser des alliances et des conflits, cela passe par la manipulation de ce que la mort est censée inévitablement mobiliser : les émotions et leur expression.

Ikola raconte ainsi pourquoi, bien qu'elle aurait pu s'associer aux pleurs des *neamuri*, car nièce du défunt, elle décida de ne pas le faire :

F.B.B. : Les femmes écoutent [la lamentation] ?

Ikola : [*en riant légèrement*] : Oui, elles écoutent, oui oui... mais aucune d'entre elles ne pleure !

F.B.B. : Et après elles font des commentaires ?

Ik. : Non, tu sais comment ça se passe... Quand il y a d'autres *străini*, tu sais, par exemple de Deaj [un village proche de Ceuaș] : « T'as entendu comment elle a pleuré, celle-là, t'as entendu comment elle a pleuré l'autre femme ? »

F.B.B. : Ils [les *străini*] font comme ça ?

Ik. : Entre eux, non, pas avec [les *neamuri*]... Ces Tsiganes savent se moquer des autres, ils savent parler... Ils parlent, Filippo, ils parlent !

F.B.B. : Ils font des commentaires...

Ik. : Oui, oui : "C'est comme ceci qu'il fallait qu'elle pleure ? Elle aurait dû pleurer à casser le cercueil !" [...]

Ik. : Moi aussi [j'aurais pu pleurer le mort, prononcer une lamentation]. Mais moi je n'ai pas pleuré comme elle, car quand mon père est mort elle s'est maquillée, elle s'est mise du rouge à lèvres, elle s'est teinte les yeux, les joues... Elle est entrée comme ça, chez mon père [à sa veillée funéraire]... Je n'aurais même pas dû y aller [à la veillée de sa mère] et je n'aurais pas dû aider à préparer à manger ! C'est comme ça qu'elle a fait. Oui, elle est « vilaine » (*ticăloasă*)... J'ai de la « pitié » (*milă*) pour elle parfois, mais elle est très vilaine.

F.B.B. : Vilaine ?

Ik. : Vilaine, comment dire... elle sait se moquer des autres, tu sais...²¹

En *țigănie*, ce sont souvent les femmes qui soulèvent, contrôlent et dirigent la rumeur, la plus part du temps dans un but bien précis. Si au quotidien leur moyen d'action politique est la parole, dans l'espace-temps des funérailles c'est la parole

²¹ F.B.B. : *Ascultă femeile?*

Ik. : *Da ascultă, da... da' niciuna nu plânge!*

F.B.B. : *Și după aia comentează între ele?*

Ik. : *Nu, știi cum e? Când sînt alți străini, știi, de exemplu de la Deaj: "Tu, ai auzit cum a plâns aia, ai auzit cum a plâns aia?"*

F.B.B. : *Așa face?*

Ik. : *Între ei, nu cu... Și țiganii ăștia știe să bat joc orește, și ăștia știe să zică... Zice, zice Filippo zice! și țiganii ăștia știe să bat joc 'rește, și ăștia știe să zică... zice, zice Filippo zice!*

F.B.B. : *Comentează, așa...*

Ik. : *Da, da : "kodé kidé kampilhas te rovel ? "Aia așa trebuia să plângă, tu? Țăla trebuia să plângă să se rupe sicriu'!*

[...]

Sigur, și eu. Dar eu n-am plins ca Móni. Când a murit tata s-a vopsit, cum să zic, s-a machiat, s-a dat cu ruj, a facut ochii, genile... Așa a intrat la tata... Și a fost păcat că m-am dus și am ajutat și la mâncare! Așa a vrut ea! Da, să știi ca e ticăloasă mare, așa...Mi-e milă câteodată de ea, dar e ticăloasă mare.

F.B.B. : *Ticăloasă?*

Ik. : *Ticăloasă, cum sa spun eu... Știe să bate joc de alții, știi...*

rituelle, le pleur « à pleine bouche ». Et quand il y a des preuves sous forme de cassettes vidéo, la politique de l'émotion peut continuer bien au-delà des trois jours de cérémonies :

Quelques jours après les funérailles de ses parents, Rozi me proposa de regarder avec elle les vidéos des veillées²². La télévision fut placée dans la cour, pour que de nombreuses personnes puissent la voir, y compris les personnes extérieures à la famille en deuil. Beaucoup de monde se réunit autour de nous lors de cet événement : les femmes de la famille reproduisirent des pleurs « à pleine bouche » et les discussions après la projection prirent le ton du : « C'est moi qui ai le plus pleuré ! ».

Dimensions émotionnelles en temps rituel

Les actions dans les funérailles s'inscrivent toujours sur deux axes : l'un oppose les morts aux vivants et l'autre les proches aux éloignés. Bien que la mort réveille des émotions complexes et souvent ambiguës, il est possible de dégager des « pôles » émotionnels qui régissent ces deux dimensions : la piété et la peur, la pitié et la honte.

Morts et vivants : piété / peur

Pendant toute la durée des cérémonies, les vivants s'occupent de montrer au *mulo* leur respect, lui assurer la paix et le repos. Si ce devoir n'est pas accompli, c'est un sentiment redoutable qui menacera leur quotidien : la « peur » ([t] *dar*) du retour du *mulo* dans un monde qui ne lui appartient plus.

C'est la notion de « piété » – entendue comme sentiment d'« attachement fait de tendresse et de respect » (Robert 2007) –, qui synthétise le mieux ce désir d'équité envers les morts. Porter le deuil, prononcer une lamentation, jouer de la musique, offrir un riche banquet funéraire sont des actes qui visent à montrer au défunt une soumission respectueuse mêlée d'affection, à s'excuser des offenses prononcées, à lui rendre ce qu'il avait donné quand il était en vie. Ces actes de piété expriment un devoir éthique et constituent le pôle positif, souhaité, valorisé, de l'axe qui oppose les vivants aux défunts.

²² Il s'agit de la vidéo annexe, le film *Plan-séquence d'une mort créée* (DVD_02).

Au contraire, ne pas enterrer le défunt comme un « grand homme », ne pas jouer pour lui jusqu'à ce que la fosse soit fermée, ne pas le pleurer « à pleine bouche » engage un risque : être dérangés par le *mulo*. Le thème du retour de l' « âme » (*suflet*) au village occupe les discussions pendant des jours après l'enterrement. Nombreux sont les récits d'apparitions en rêve ou de visions d'ombres dans l'obscurité, ainsi que les histoires sur les représailles du défunt, qui profite de son statut pour faire peur à tous ceux qui ne se sont pas bien occupés de son départ²³.

De même, l'ambiguïté et l'instabilité du statut du *mulo*, jamais complètement séparé des vivants, est à l'origine des nombreuses blagues que les Tsiganes se racontent dans les nuits de veillée. Histoires de morts qui se réveillent soudain et quittent la veillée en laissant tout le monde bouche bée ; ou de vivants qui se cachent dans un cercueil pour se protéger de la pluie lors d'un parcours en charrette et, une fois la pluie terminée, sortent du cercueil terrorisant tout le monde...

Le *mulo* peut apparaître sous différentes formes. Le plus souvent c'est un animal qui se comporte de manière étrange et qui cherche à attirer et emmener avec lui les vivants. Il est comparé à un fantôme ou à un vampire (« comme dracula », *că dracula*), et sa rencontre s'accompagne toujours d'un flot de sang sur les vêtements, qui doivent ensuite être brûlés. Par exemple le violoniste Levente, quelques jours après la veillée de Ágor, où il ne s'était pas rendu car trop soûl, raconte avoir entendu le *mulo* faire du bruit pendant la nuit, dans son grenier. À son avis, il voulait effrayer toute sa famille pour se venger de son absence. Des gestes inappropriés pendant les veillées peuvent comporter le même danger. Levente, dans sa jeunesse, était un excellent danseur. Sa mère lui avait même dit, un jour, que même morte, elle aurait pu embrasser ses pieds. Lors de la veillée funéraire, le musicien approcha ses chaussures près de la bouche de sa défunte mère. Mais quelques mois plus tard, en rentrant d'un mariage, la nuit, avec son violon, de l'eau de vie et les mêmes chaussures, il rencontra le *mulo* sur sa route. Terrorisé, il jeta les chaussures dans le fossé et courut pieds nus jusqu'à la maison, la chemise trempée de sang...²⁴

²³ Il s'agit d'un thème qu'on retrouve dans bien d'autres sociétés, Rrom ou non (entre autres, cf. Okely 1983, Piasere 1985, Andreesco et Bacau 1986, Stewart 1993). Par exemple : « On n'a jamais de remords si on fait les choses comme il faut, les autres auront des cauchemars et seront rongés par le remords même dans l'autre monde » (Andreesco et Bacau 1986 : 80). M. Stewart, chez les Tsiganes Vlach de Hongrie, observe : « On dit que tout ami intime du défunt doit aller voir son corps pour lui dire au revoir, ne serait-ce que pour que le mulo n'ait pas à revenir pour s'en charger. » (Stewart 1993 : 7).

²⁴ À ce sujet, Tinka raconte avoir vu le *mulo* peu après la mort de l'oncle de son mari. Il avait pris l'apparence d'un veau qui faisait semblant de tomber du grenier. Elle voulut monter pour le sauver, mais

Proches et éloignés : pitié / honte

Les interactions entre proches et éloignés se jouent principalement sur deux registres, celui de la « honte » (*laja*) et celui de la « pitié, compassion » (*milă*). Le premier, redoutable et toujours à éviter, est le résultat d'une interaction manquée (entre *neamuri* et *străini*). Le deuxième, positif et valorisé, est le signe que les cérémonies funéraires sont réussies.

A Ceuaș, chez les Tsiganes, la honte est un sentiment fondamental, lié aux codes régissant les rapports sociaux (homme-femme, jeunes-anciens, etc.). Dans le quotidien, il est courant d'entendre dire « j'ai honte » ([t] *laja hin manghe*), « il n'a pas honte » ([t] *ne hin les laja*) ou « c'est quelqu'un de honteux » (*e rușinos*). Par exemple, une fille aura honte de s'habiller ou de se laver devant un homme, même s'il est son frère. Un jeune qui parle de manière vulgaire, ou qui insulte ses aînés, « n'a pas honte » (*nu are rușine*), tout comme une fille qui danse de manière trop (sexuellement) explicite²⁵. Enfin l'adjectif « honteux » (*rușinos*) indique une personne qui sait respecter les codes de comportement, qui a honte de les violer.

La honte est toujours liée à la rumeur, au jugement moral des autres. Un ami pleura longuement au bar, quelques jours après le départ de sa femme avec un autre homme. Il avait « honte » parce qu'il était au centre de toutes les discussions et moqueries en *țigănie*, parfois même très frontales et explicites. Les Tsiganes « savent se moquer des autres », rappelle Ikola.

Dans l'espace-temps des funérailles aussi, la honte est liée à l'infraction d'un code comportemental : par exemple une femme qui se rend aux veillées avec trop de rouge aux lèvres « n'a pas honte ». Mais, vu que les interactions, la rumeur, la politique, se jouent ici principalement sur le terrain émotionnel, la honte est fondamentalement liée à la manifestation des sentiments. Les femmes des *neamuri*, sur qui repose l'essentiel de cette tâche, sont alors le plus exposées. Elles peuvent s'attirer la honte pour ne pas avoir assez pleuré, pour ne pas savoir le faire ou, chose encore plus grave, pour le manque de sincérité de leur pleur « à pleine bouche ».

quand elle l'a dit à son père, elle était déjà pleine de sang. Csángálo raconte avoir vu le *mulo* sous forme d'un lapin qui lui parlait, la nuit, quand il rentrait d'un mariage.

²⁵ C'est ce que certaines personnes disent à propos de la danse *manele*.

Inversement, ce qui fonde les interactions entre *neamuri* et *străini* quand les choses se passent comme il faut, quand les cérémonies sont réussies, est un sentiment de *milă* :

F.B.B. : Les gens qui se rendent aux veillées funèbres veulent voir les femmes pleurer ?

Ikola : Oui, bien sûr ! Oui... C'est comme ça... Si tu as des parents [qui sont morts], tu pleures non ? Alors moi aussi je pleure avec toi ! Si tu pleures avec *jale* (« chagrin »), moi aussi je pleure ! Mais si je vois que tu montres seulement ta gueule [sans pleurer], comment veux-tu que je pleure ? Je ne peux pas !

F.B.B. : C'est à dire que le public qui vient, les amis et... ils veulent avoir...

Ik. : Oui, bien sûr, ils veulent avoir *milă* pour pleurer... Si tu pleures là [près du cercueil] avec *milă* alors moi aussi je pleure ! [...] Mais si les larmes ne coulent pas, [...] si je vois qu'une femme fait semblant de pleurer deux minutes, et après elle reste là une heure, elle regarde, elle rit, elle parle... elle... elle n'a sûrement aucun chagrin. Regarde les Hongrois, lorsque quelqu'un meurt, ils restent là jusqu'à minuit, ils enferment le mort [dans la pièce] et après ils s'en vont !²⁶

Les *străini*, lors des veillées funéraires pour un mort qui n'est pas le leur, « veulent avoir *milă* pour pleurer ». Tel est le mode affectif qui structure les relations entre *neamuri* et *străini* pendant les veillées, ce qu'il y a entre la représentation des sentiments (obligation des *neamuri*) et leur perception (attente des *străini*). Pour les proches, réussir une veillée, c'est engager les éloignés sur le plan de l'affect, agir pour qu'ils aient *milă* pour pleurer.

Comment traduire ici ce concept de *milă* qui structure les relations rituelles ? Le terme de « pitié », entendue comme – « Sympathie qui naît du spectacle des souffrances d'autrui et fait souhaiter qu'elles soient soulagées » (Robert 2007) – s'applique bien ici²⁷. Il s'agit bien, en effet, d'un « spectacle » : les funérailles tziganes mettent face-à-face des « acteurs », en ce sens qu'ils mettent en scène leur douleur, et des « spectateurs-témoins » qui ont *milă* et pleurent eux-mêmes, dans une posture plus contenue. Le public des veillées qui assiste au « spectacle » du pleur rituel, veut avoir *milă* pour pleurer, et pour que cela soit possible, il faut que quelqu'un entre dans la pièce, s'approche du cercueil, et commence à pleurer le mort « avec *milă* ». À ce

²⁶ F.B.B. : *Dar uyn om care să duce la priveghi, el vrea să vadă femeile care plânge?*

Ik. : *Daaa, cum să nu! Apoi... așa este... Dacă tu ai părinți, tu plângi nu? Antunci și eu plâng după tine! Or că tu cum plângi cu jale, și eu plâng! Dacă vād că numa' acolo faci muntra ta, eu cum să plâng? Nu pot să plâng!*

F.B.B. : *Adică publicu' ăsta care vine, prietenii și... ei vrea să aiba o...*

Ik. : *Da, apoi cum, să aiba o milă așa, să plânga. Dacă tu plângi acolo cu milă, atuncia și eu plâng! Sau dacă eu plâng cu milă, tu nu plângi? Ce zici... Da' dacă eu vād că două minute să face că plânge, după o ora stă acolo, să uită, râde, vorbește... aia... pe aia precis că nu dore nimica! Uite ungurii, vezi.. Când moare mortu' pâna la 12 stă acolo, închide mortu' și pleacă de acolo.*

²⁷ C'est ainsi que les dictionnaires franco-roumains traduisent le mot *milă*. Je reviendrai plus en détail sur le sentiment de *milă* au chapitre XII.

propos, il n'est pas anodin qu'Ismail Kadaré (1988) ait établi un rapport entre le rituel funéraire dans les Balkans et la tragédie grecque²⁸, et que le sentiment central dans la tragédie – ce spectacle « traversé par le dilemme du propre et de l'autre » (Loraux 1999 : 66) –, soit précisément, chez Aristote, la pitié²⁹.

L'espace des actions rituelles

La figure 30 illustre les deux dimensions qui, en temps rituel, caractérisent la relation vivants-morts et proches-éloignés, opposant respectivement la piété et la peur, la pitié et la honte. Toute action faite pendant les cérémonies « tire » ces relations vers une région ou vers une autre, les fait basculer vers un pôle positif (piété, pitié) ou négatif (peur, honte).

Mais seulement deux régions de l'espace sont concernées, comme le montre la région ombrée de la figure. Cela parce que les actions rituelles s'adressent simultanément au *mulo* et aux personnes présentes, et ont par conséquent un effet à la fois sur l'axe morts-vivants et sur l'axe *neamuri-străini*. Ainsi la *milă* entre les vivants s'associe à la certitude d'avoir rendu justice au défunt mort (piété), et inversement la honte se déclenche quand un devoir envers le mort n'est pas accompli, ce qui fait basculer la relation morts-vivants dans la région de la peur. Par exemple le musicien qui ne se rend pas aux veillées parce qu'il est trop soûl, s'attirera la honte des vivants et sera perturbé par la peur du *mulo*. En revanche, quand les pleurs « à pleine bouche » sont réussis, le devoir envers le défunt est accompli et simultanément s'établit une relation de *milă* entre *neamuri* et *străini*.

Deux forces fondamentales régissent l'espace-temps des funérailles. Celle, valorisée et positive, qui tend vers l'ordre entre les mondes, de la *pietas* : pitié entre les vivants,

²⁸ « Dans aucune région au monde ils [les rituels] ne ressemblent autant à des représentations théâtrales que dans la péninsule balkanique » et, plus loin : « Aucune autre cérémonie ne suscitait chez les participants une émotion aussi profonde. Des sentiments tels que la joie, le remords, le chagrin, la griserie de l'enlèvement, le désir lancinant, la vengeance du mort, la fureur – tout était là, en un lieu circonscrit dont les dimensions ne dépassaient pas celles d'une scène. » (Kadaré 1988 : 24) ; « Ce trouble, cette ivresse, ce désir d'identification durent être la première expression, assez confuse encore, d'une exigence d'art dramatique. » (*ibid.* : 25).

²⁹ « De la pitié, les personnages tragiques font toujours l'expérience, mais loin de devenir seulement un thème, elle aurait, à en croire Aristote, caractérisé en profondeur l'expérience propre au spectateur de tragédies, sur le gradin d'un théâtre. » (Loraux 1999 : 79).

piété entre vivants et morts³⁰. Et celle, redoutée, du désordre : peur du retour du *mulo*, crainte d'attirer la honte, de se trouver au centre de la rumeur en *ṭigănie*.

Mon interprétation des funérailles se fonde sur l'hypothèse suivante : les actions rituelles visent à établir les relations dans le pôle positif, celui de la piété-pitié. Or, dans le contexte des veillées, il s'agit en grande partie d'actions sonores : les pleurs « à pleine bouche » des femmes et la musique instrumentale, occupation des hommes, qui remplissent l'espace pendant toute la durée des cérémonies. C'est par ces moyens que les Tsiganes cherchent à atteindre l'équilibre positif des mondes, représenté dans le quadrant de droite de la figure 30.

L'analyse de ces actions rituelles devrait donc éclaircir les dispositifs sonores, les techniques qui sont à l'œuvre pour créer des relations de *milă* entre les personnes présentes. Avec les paroles rituelles, le timbre de la voix, les sanglots et les soupirs des femmes, mais aussi les violons, les *contră* et les contrebasses des hommes, comment parvient-on à créer la *milă* ?

³⁰ Les termes « piété » et « pitié » ont la même origine commune dans le mot latin *pietas*.

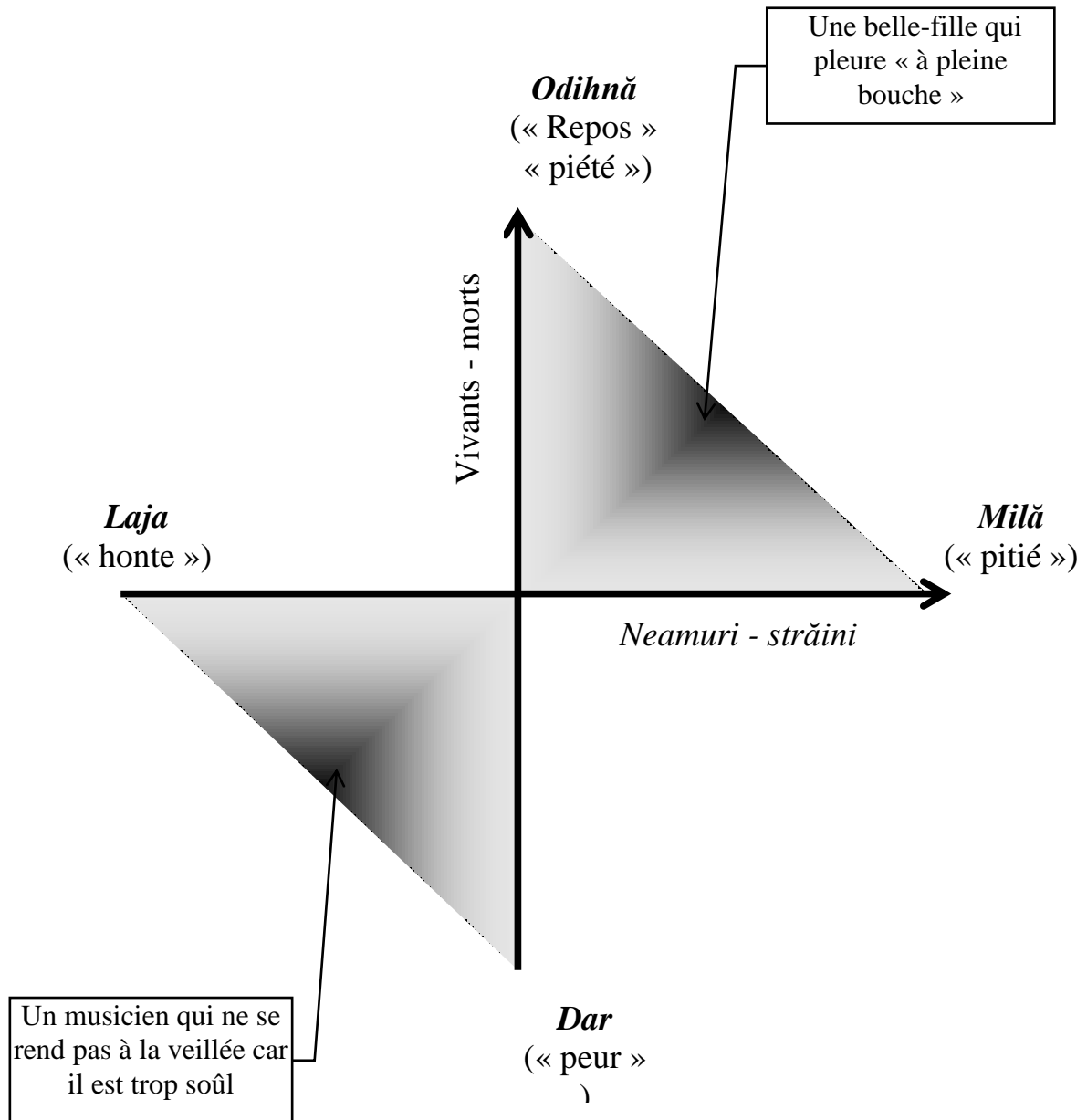


Figure 30 : Espace des actions en temps rituel. Pendant les funérailles, les actions rituelles redéfinissent les relations entre vivants et morts et celles entre neamuri et străini. L'axe vertical symbolise le type de sentiments qui gouverne la relation entre vivants et morts en temps rituel : la peur des premiers pour un possible retour du défunt, ou leur paix, si à ce dernier est assuré le bon repos dans l'au-delà. L'axe horizontal symbolise les sentiments qui gouvernent les relations entre vivants : les neamuri peuvent s'attirer la honte des străini ou leur pitié, selon la manière dont ils gèrent les cérémonies funéraires. Les zones en gradation blanc-gris (1^{er} et 3^e quadrants) indiquent comment les relations peuvent évoluer pendant les cérémonies : soit vers un pôle positif pitié-piété (1^{er} quadrant), soit vers un pôle négatif honte-peur (3^e quadrant). Ainsi, une mauvaise organisation des cérémonies, une action mal exécutée ou oubliée (par exemple ne pas habiller le défunt comme il faut, ne pas offrir à tous le banquet funèbre, ne pas se rendre aux veillées) nourrit le sentiment de peur envers le monde des morts et attire simultanément la honte des străini (région du 3^e quadrant en gris foncée). Au contraire, une action bien menée (des pleurs abondants des femmes neamuri du défunt) positionnera la communauté dans une relation de paix avec le mort et attirera la milă des străini (région du 1^{er} quadrant en gris foncé).

CHAPITRE VIII

Le son des veillées funéraires

Un univers sonore multiforme

Les veillées funéraires des Tsiganes de Ceuaș sont musicales par essence : aucun sens n'est stimulé plus que l'ouïe. Dès le premier jour, les violons et les *contră* sont accrochés aux parois de la maison du défunt, dans la pièce où se trouve le cercueil ouvert. Ils ne quitteront cette pièce qu'au bout de deux jours. C'est ici que les musiciens jouent, que les femmes des *neamuri* pleurent « à pleine bouche » et que les *străini* se regroupent pour observer ce qui se passe et pleurer « intimement ».

Le son n'occupe pas l'espace en permanence, mais pendant deux nuits, il s'organise selon des cycles d'une durée variant entre cinq et vingt minutes. Parfois ce sont les musiciens qui prennent l'initiative et entrent dans la pièce pour jouer, parfois c'est une femme qui s'approche du cercueil et commence une lamentation. Entre une « action sonore » et la suivante, seuls les chuchotements discrets des personnes assises sur les bancs brisent le silence qui entoure le *mulo*.

Le film *Plan-séquence d'une mort criée*, réalisé lors de la deuxième nuit de veillée de Áricska, mère de Csángálo, illustre comment différents univers sonores peuvent s'enchaîner durant une heure.

DVD02

La deuxième nuit, vers 22h, les jeunes musiciens de Ceuaș (qui ne sont pas *neamuri* du défunt), jouent une séquence instrumentale plus longue que d'habitude, d'environ quinze minutes. Des airs lents *de jale* d'abord, puis des *csárdás* et des *hărtaș* rapides. La pièce se remplit progressivement, mais le silence est maintenu. Peu après la cadence finale, quand les musiciens sont déjà sortis pour fumer une cigarette, la belle-fille de la défunte s'approche du cercueil et commence à pleurer « à pleine bouche ». Les personnes présentes écoutent, silencieuses, des larmes coulent sur leurs visages. C'est seulement quand Papina termine sa lamentation que les autres femmes de la famille s'approchent et commencent, elles aussi, à pleurer « à pleine bouche ». Leurs mots criés se superposent les uns les autres, créant une ambiance sonore de plus en plus dense. Entre temps, les musiciens accordent les instruments et cherchent une prise en bon état pour brancher l'amplificateur du violon électrique.

Quand Tocsila, accompagné de son père Csángálo, son oncle Pali et d'autres musiciens, commence à jouer, la pièce est comble. Ce sont des airs *de jale*, une *doină* et plusieurs

meseliecri, qui accompagnent les pleurs de plus en plus intenses. L'émotion s'empare rapidement de toute l'assemblée ; même Tocsila pleure en jouant. L'évanouissement de Tinka, belle-fille de la défunte, marque un pic d'intensité sonore et émotionnelle. Un proche l'accompagne à l'extérieur, d'autres femmes en profitent pour sortir. La musique continue sur des *csárdás*, les mêmes qu'on entend aux mariages, mais jouées un peu plus lentement.

Une fois la séquence instrumentale terminée, c'est la belle-sœur de la défunte qui reste seule près du cercueil, pour adresser les derniers mots chantés-pleurés au défunt. La pièce est silencieuse et à moitié vide ; un proche du défunt entre et sert du vin aux personnes présentes.

*

Dans les nuits de veillées, pleurs et musique peuvent se superposer ou non, sans qu'il y ait un ordre fixe ou prédéterminé. Cela varie selon les circonstances et selon le nombre de musiciens et de femmes (*neamuri*) présentes. Mais tout le monde s'accordera à dire que l'une renforce l'autre : « Mieux je joue, mieux elles pleurent, et alors moi je joue encore mieux ! »¹ me confia Sanyi après la veillée funéraire de Ágor. Sans qu'il y ait une coordination de type accompagnateur-accompagné, la superposition de musique et de lamentations construit une intensité sonore et émotionnelle recherchée pendant les veillées :

F.B.B. : Elles [les femmes des *neamuri*] pleurent seulement quand il y a de la musique ?

Csángalo. : Elles pleurent aussi sans la musique, mais quand elles entendent la musique, le « cœur éclate » (*plesnește inima*)... et alors hommes et femmes pleurent quand ils entendent la musique. La *jale* est contagieuse, tu sais...

F.B.B. : La musique aide à faire...

Cs. : ...à faire de la *jale* au cœur !²

La musique est très présente et aide « à faire venir la *jale* au cœur », mais les pleurs à pleine bouche doivent par moments trouver leur place, se faire entendre au-dessus de tout le reste. Les personnes présentes dans la pièce y prêtent en effet une attention considérable. Un jour, une amie me demanda de lui copier sur cassette l'enregistrement d'une lamentation d'une autre femme, en précisant : « Là où elle pleure, mais sans musique [instrumentale], pour que je puisse l'entendre ! ». Même dans d'autres occasions, en regardant les images des veillées, les personnes demandaient de faire silence pour mieux écouter telle ou telle femme. Mais s'intéressent-elles vraiment au

¹ *Mai bine cânt, ele mai bine plânge, și atunci și eu mai bine cânt!*

² *F.B.B. : Plânge numa' după muzică?*

Cs. : Plânge și fără muzică, dar când aude muzica, plesnește inima.... Gata, sborește toată lumea, și bărbați și femeie plânge atunci, când aude muzica. Să ia o jale, știi?

F.B.B. : Muzica ajută așa să facă...

Cs. : ...să facă o jale la inimă !

sens des mots, ou plutôt à la qualité de la voix ? En effet, les mots d'une lamentation individuelle sont parfois clairement distinguables, tandis que d'autres fois, ils se mêlent dans une hétérophonie collective où priment les cris et les sanglots. Il n'est plus possible alors de suivre intégralement le discours de telle ou telle femme.

Le son des veillées est un continuum qui va du niveau linguistique au niveau strictement musical des airs instrumentaux, en passant par différentes sonorités de voix des pleureuses. Par moments, un élément acoustique prime sur les autres tandis que d'autres fois, ils se mêlent. Tous – c'est l'hypothèse qu'il faut démontrer par l'analyse de ce continuum sonore – contribuent à construire et propager la *milă* dans l'assemblée.

Analyse des actions sonores

Pleurer « à pleine bouche » : étude de cas

Les Tsiganes disent que le pleur « à pleine bouche » doit être réalisé avec « voix » (*glas* ou *voce*). Les femmes qui sont censées savoir pleurer le mieux, sont celles qui savent chanter. Mais il faut aussi savoir comment « mettre des mots » (*a pune cuvintele*), les choisir comme s'ils étaient écrits « dans un livre » (*că o carte*) :

F.B.B. : Qui sait alors le faire bien [pleurer pour le mort] ?

Ikola : Je ne sais pas... ça dépend... si tu sais chanter, si tu as de la voix, tu sais pleurer. Mais si tu n'as pas de voix, tu ne sais pas pleurer. Par exemple, ma nièce Adriana, la petite, elle m'a fait rire, là bas [près du cercueil], quand on pleurait pour mon père. Elle a commencé à pleurer et... la pauvre, elle ne savait pas ! Elle faisait seulement *Aaah ! Aaah ! Aaah !*

[*Ikola imite des cris inarticulés et rit*].

Moi j'ai commencé à rire... « Qu'est-ce que tu fais ! » Mais qu'est-ce que tu veux faire... La vieille Monzi, ma tatie, [...] savait mettre les mots, tu sais, c'était comme si [les mots] lui arrivaient d'un livre, comme ça, elle les disait !³

³ F.B.B. : *Și cine știe bine atuncia?*

Ik. : Asta nu știu... Depinde... asta cum știi să cânti, dacă ai voce, știi și să plângi. Dar dacă n-ai voce, nu știi să plângi. Exemplu de Adriana, copila, nepota mea, și aia m-a facut să râd, acolo, chiar când plângeam pentru tata, acolo, la aia, cum să zic... A început să plângă și... ea, săraca, nu știa! Numa' făcea: Ah Ah Ah [râde]. Eu am început să râd... "Ce faci tu?" Da' ce sa fac... Asta Monzi, bătrâna, mătușa mea, aia știa să pună cuvintele, știi, parcă vinea dintr-o carte la ea, așa le zicea!"

« Pleurer avec *milă* » consiste précisément à utiliser sciemment paroles et ton de la voix pour que la lamentation soit « belle » (*frumoasă*). Les deux aspects sont nécessaires et font la différence entre une femme qui sait pleurer et une autre qui pousse seulement des cris inarticulés : la première fait pleurer l'assemblée, la deuxième la fait rire. Tel est le point de vue local, qu'on retrouve par ailleurs dans d'autres régions, proches ou même plus éloignées⁴.

Cette caractéristique fondamentale des lamentations – mêler des éléments du langage, du chant et des pleurs sans pour autant se réduire à aucune de ces formes – implique une certaine complexité quant à l'analyse formelle et aux questions théoriques relatives à l'émotion.

D'une part, l'étude des ressources expressives en jeu demande le recours tantôt aux outils de la poésie, tantôt à ceux de la musicologie, tantôt à un mélange des deux. Sans oublier l'acoustique de la voix, nécessaire pour analyser ces « gestes vocaux non verbaux » (*non verbal vocal gestures*, cf. Mazo 1994) qui caractérisent la lamentation : la voix tremblante ou cassée, la respiration (inhalation et exhalation accentuées), les hoquets, sanglots et soupirs. Pour dépasser les analyses purement texto-centrées ou musico-centrées, les pleurs « à pleine bouche » demandent alors une analyse multidimensionnelle qui puisse prendre en compte l'ensemble des événements vocaux, musicaux, textuels et gestuels en œuvre dans la performance.

D'autre part, la complexité formelle de la lamentation ouvre au questionnement, à un niveau théorique, sur l'expression vocale de l'émotion. L'attention des chercheurs s'est portée notamment sur deux questions majeures : le lien entre propriétés formelles et l'état subjectif de la pleureuse ; l'universalité ou non de l'expression vocale de l'émotion.

À partir de la question classique sur l'expression obligatoire des sentiments dans les funérailles (cf. Hertz 1907, Mauss 1921, Durkheim 1968 [1912]), la forme sonore de la

⁴ Une informaticienne de Brăiloiu commente ainsi le *bocete* (« lamentation funéraire ») du village de Draguș : « Celle qui a une bonne voix, alors c'est une bonne [lamentatrice], et alors les personnes présentes pleurent... Et après ils disent qu'elle a chanté beau, et qu'elle a dit de beaux mots. » (*Care are voce buna, si-apai sint bune, antunci plînge lumea... si-apai zice ca s-a cîntat frumos... si a zis vorbe frumoase.*) (Brăiloiu 1981 [1932] : 130).

À propos des lamentations en Russie, M. Mazo observe : « Their comments showed particular attention to the verbal content of the lament and the lamentor's physical behavior. » Ce que dit une de ses informaticiennes rappelle le point de vue d'Ikola : « The words are understandable, but it does not sound like one is crying. The melody is fine, but her voice... the voice does not touch. Lamenting is not like singing a song. We lament with a very thin voice. It happens when one laments that with her voice she penetrates into your soul, shoots through your whole heart. Even if the words are good, if the voice does not touch she would not be able to prove what she wants, would not prove her pain. Both are needed, the words and the voice. » (Mazo 1994 : 174-175).

lamentation est souvent mise en relation avec l'état psychologique et émotionnel de la deuillose⁵. La mélodisation du discours pleuré est envisagée comme une technique de protection face à une crise émotionnelle qui serait autrement incontrôlable (De Martino 2000 [1958])⁶. D'autres chercheurs ont proposé ce même point de vue, qu'on pourrait synthétiser (un peu radicalement) ainsi : plus la pleureuse maîtrise son propre état émotionnel, plus la forme musicale prime sur les sons paramusicaux (sanglots, soupirs, etc.) (Urban 1988). Par conséquent, les « icônes du pleur » (*icons of crying*, Urban 1988) – ces éléments soniques qui sont le plus souvent associés au pleur ordinaire – seraient plutôt liés à une expression spontanée de l'affect, ou de toute manière à une tension émotionnelle plus forte (Mazo 1994)⁷.

Cette hypothèse en implique une deuxième : les caractéristiques musicales d'une lamentation seraient spécifiques à une culture, alors que les icônes du pleur seraient universellement reconnus comme étant des dispositifs liés à l'expression de la douleur (Urban 1988, Tolbert 1990, Mazo 1994). Une expérience perceptive de type *cross-cultural* a été menée pour confirmer cette hypothèse (Meyer, Palmer & Mazo : 1998).

Malgré l'intérêt de ces problématiques, mon cadre interprétatif soulève des questionnements un peu différents. Le focus est toujours sur le lien entre propriétés formelles de la lamentation et émotion, mais cette fois-ci, il s'agit du ressenti de ceux qui écoutent la deuillose, du « public » des veillées. Le problème est de comprendre comment toutes ces ressources expressives font pleurer ceux qui les écoutent ; en d'autres termes, comment pleurer « avec *milă* » fait pleurer « de *milă* »⁸. C'est cet aspect qui va être approfondi ici par une étude de cas : la lamentation de Papina pour sa belle-mère Áricska⁹. Bien qu'il y ait chez les femmes tsiganes de Ceuaș une certaine variabilité individuelle dans la manière de prononcer, ou mieux d'« entonner » une lamentation, la forme analysée ci-après est la plus fréquemment rencontrée.

⁵ Par la suite j'utiliserai ce terme comme synonyme de « pleureuse ».

⁶ « La structure de la lamentation apprête les digues entre lesquelles se versera et s'ordonnera la charge émotionnelle dans le moment risqué de son déversement. » (De Martino 2000 [1958] : 124).

⁷ « One suspects that the buildup and instability of sound properties result from an increase of emotional tension during lamenting. » (Mazo 1994 : 207).

⁸ C'est un questionnement qui rappelle celui de S. Feld : « The argument throughout is that Kaluli conceive and interpret poetic grammar as a means of symbolic persuasion relating the craft of 'hardening' song to the aesthetic ends of moving a man to tears. » (Feld 1982 : 133). Plus précisément, Feld s'intéresse aux lamentations (*sa-yelab*) en tant que dispositif (*device*) sonore visant à faire pleurer l'assemblée des personnes présentes (*ibid.* : chapitre 3). « The performance of *sa-yelab* then, communicates the weeper's sadness over the loss of the deceased and invites others to feel sorry for her loss. » (*ibid.* : 106).

⁹ Cf. DVD_02 (29:10).

Transcriptions

La lamentation de Papina se déploie sur 114 fragments. Par « fragment » j'entends un cycle de respiration (inspiration et expiration) qui peut être subdivisé à son tour en trois segments sonores aux propriétés musico-phonétiques différentes : I) sons d'inspiration ; II) mots scandés sur une ligne mélodique, que j'appellerai par la suite « vers »¹⁰ ; III) sons d'expiration.

Les deux premiers segments apparaissent systématiquement tout au long de la lamentation, le troisième est occasionnel. Cette structure sonore, rencontrée dans des lamentations d'autres régions (cf. par exemple Mazo 1994 : 181), s'associe à une gestualité particulière : Papina maintient un contact avec le cercueil tout au long de sa lamentation ; à chaque inspiration (seg. I), correspond un dressement du buste, et à chaque expiration (seg. II et III) un mouvement du buste vers l'avant accompagné d'un mouvement oscillatoire de la tête. La figure 31 illustre un de ces fragments, correspondant au vers *Pen manghe vareso mamò* (v18 : « Dis-moi quelque chose, maman »).

A06

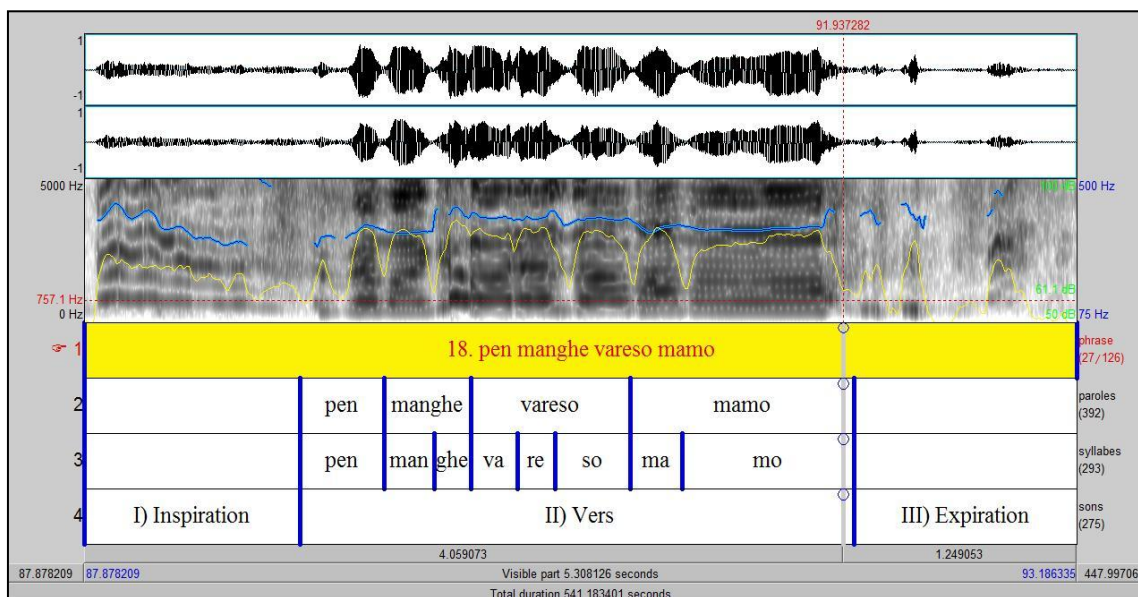


Figure 31 : Structure d'un fragment de la lamentation : signal sonore, spectre et segmentation du vers obtenus avec le logiciel PRAAT. Trois segments aux propriétés acoustiques différentes sont identifiables : I) sons d'inspiration ; II) mots scandés sur une ligne mélodique (vers) ; III) sons d'expiration. En couleur bleu, le contour mélodique de la fréquence fondamentale (f0) en Hz, en jaune, la courbe d'intensité sonore en dB.

¹⁰ Je reprends ici la terminologie proposée par Brăiloiu, pour lequel la ligne mélodique d'une lamentation (*bocete*) est « le fragment de mélodie sur lequel se chante un vers » (Brăiloiu 1981 [1932]: 122).

Les vers (segments II) sont transcrits sur portée afin de mettre en évidence les principaux traits musicologiques des pleurs à « pleine bouche ». À cause de la longueur de l'extrait sonore, et parce que la lamentation ne présente pas de variations substantielles dans la deuxième moitié, seulement les premiers 55 vers sont présentés en figure 32. Les paroles apparaissent en dessous des hauteurs respectives mais, pour la clarté de la lecture, le texte intégral est transcrit séparément (figure 33).

Les conventions suivantes ont guidé la transcription musicale :

- Les hauteurs d'origine ont été conservées. L'objectif était d'indiquer les principales variations micro-tonales le plus précisément possible, bien qu'il soit impossible de parvenir à une transcription complètement fidèle à l'extrait sonore. Elles sont symbolisées par les signes ↑ (hauteur légèrement supérieure) et ↓ (hauteur légèrement inférieure), placés au-dessus de la note concernée.
- La même simplification concerne les durées. La lamentation appartient, d'après Brăiloiu (1932), au style *parlando*, « à cause de l'union intime qui y règne entre les éléments constitutifs du chant, poésie et musique. Cette adhérence caractéristique a ici pour première conséquence un débit régulier (*tempo giusto*) et un système rythmique particulier. » (Brăiloiu 1981 [1932] : 119). Chaque syllabe est indiquée par une durée propre avec les signes habituels de rallongement de durée (˘) ou de raccourcissement (˘). Selon le système rythmique *giusto syllabique* (Brăiloiu 1951), les durées devraient être indiquées avec des croches et des noires. Dans la transcription ci-dessus, des doubles croches ont parfois été utilisées pour indiquer des syllabes prononcées plus rapidement.
- Chaque ligne correspond à un vers. Les silences en début de portée correspondent à la durée approximative du segment d'inspiration (la croche a été prise pour référence pour indiquer le cas le plus fréquent). Plusieurs silences en début de phrase indiquent la présence de sanglots répétés.
- Le symbole « x » indique des sons bruités, caractérisés par une hauteur non exactement définie (doubles fréquences, *falsetto*, voix cassée). Ces sons, tout comme les bruits d'inspiration et d'expiration (segments I et III) feront l'objet d'une analyse phonétique séparée.

LAMENTATION PAPINA

1
MA - MO HAV TRE GU - LA DRA - GO GHE - E

2
PEN TIAN - GHE VA - RE - SO MA - MO HAV TRE GU - LA - A

3
CĂ DE ZVI SES ? ? ? ? E

4
? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

5
IOI DEV - LA MI - RI DRA - CA MI - LA - A

6
IOI DEV - LA MI - RI DRA - GA MI - LA - A

7
HA - MO HAV TRE GU - LE GU - LA - A

8 *piu veloce*
SO TE MAI PE - NAV TU - CHE - E

9
CĂ TU MAN AV - RAL TE DE - ES

10
CĂ TU MAN AV - RAL TE DES MA - MO - O

11
SEV - LA ? ? DRA - GO CU - CI - N CIA - VA - GI - I

12
CAL TE MAI GIAV TE MAI ANA - CAP - TU MAI CU - TĂ HAV TRE GU - LA - A

13
SAL PE - NCHES MAN - CHE ZU - IE

14
BES ZA - SE MAN DE NA GIAS CA - GI - NE

15
 PA - SE TU - TE HON MAI - CU TĂ HAV TRE CU - LA

16
 PA SE TU - TE HON MA - MO HAV TRE CU - LA - A

17
 DE MAN AN - GLE PU - IE - E

18
 PEN MAN - GHÉ VA - RE - SO MA - MO

19
 DEV - LA MI - RI DRA - GA CU - CION DE - E - E

20
 DEV - LA MI - RI DRA - GA CUCI MI - LA SAR HA - NA RE - LA MA - AN

21
 SAR CIU - NI LYAS MAN TO CUR - CO - O

22
 THU ? ? GHI - LYAS MA - AN

23
 ME NA GIAN - GYOM PU - IE CĂ TU RE - RES

24
 CĂ RE NA GHI GYOM HAS A - VRI DEW - DO CHE - ER

25
 MAI MA - MO HAV TRE CU - LA

26
 SAR HAN - IA - RES LE FA - LI - KE SMI ZI - NE CIA - VE PU HO - TA - RO MAI - CU - TĂ HAV TRE CU LA - A

27
 NA - CA - NA CON MAI HAN - YA - REU - LE - EN

28
 CĂ NA MAI NEI LES CA - (I - NON

Handwritten musical score with lyrics in Romanian. The score consists of 14 staves, numbered 29 to 42. Each staff contains a line of music with lyrics written below it. The lyrics are in Romanian and appear to be a religious or devotional song. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

29
SAR TE MAI DAP TU- CHE' CIN- GAR MA- MO

30
SAR TE MAI DAP TU- CHE' CIN- GA- AN

31
CĂ TU MAN- TE A- IA- RE- ES

32
VAI DEV- LA CĂ DE DUI DES HEM PA- ȘE LA- TE

33
TE MAN AN- CLAZ NA MAI DEL

34
VAI MA- HO HAV TRE GU- LA- A

35
SAR PI- RA- VMEJ MAN FA- LE TU- TE FO HO- TAR- RO MAI- LU- TA

36
CON MAI PI- RAL MAN- CHE' MA- MO DRA- GO- GRE- E

37
CON MAI PI- RAL MAN- CHE- E

38
DA HE NA MAI NEI MAN MI- LA- A

39
VAI NA MAI NEI- MAN MI- LA TU- IE

40
SAR DE NEHEJ CO DA TRIA IE E-E-E

41
GIAN FA- LE PA- FI- NA TA- VEL TE MA- AL

42
TE MAI RO ? ? ? ? - EL

43 SAR A-CA- -RE- NĚHES MAN PU IE TE ŽEL MAN TE HA- -AV

44 CON HAI ACA REL MAN TE ŽEL MAN TE HAV MA- HO HAV TRE GU LA- A

45 ČĀ MAN- -GHĚ TU:RA -NAS YĪ- RI MI- -LA- -A

46 MAN- -GHĚ TU HA NAS MĪ- RI MI- -LA MAI- CU- TĀ .A -A

47 PEN MAN- -GHĚ VA- -RE- -SO HAV TRE GU LA

48 DE DVI GIES ŽO- CAT. VAV LE FE RI KE. -HE

49 ČĀ TU CO ČSĀN GĀ LO TE LE A- V RI . . .

50 DI- KIAL TU- MAS CO ROM- NIA- -A

51 DIT MA- MO CAI HĪ RI VA MI

52 ? ? ? RE NA GĪAV ČĀ TU SO- VES KO ČSĀN- GA- LO . . .

53 TU SO- -STAR MIC- -LIAN LES KA DE MA MO- O

54 SO- -STAR NA MIC- LIAN A- -MEN CA- DE MAI- CU- TĀ HAV TRE GU LA- A . . .

55 TE NA HAS TU- -GHĚ MI- -LĀ AHĚN- DĀ- AR

Figure 32 : Lamentation de Papina pour sa belle-mère Áricska : transcription musicale.

1. Mamo *hav tre gulà dragogné,*
2. Pen manghé vareso mamo *hav tre gulà.*
3. (??)
4. (??)
5. *Ioi Devla mîri draga milă !*
6. *Ioi Devla mîri draga milă !*
7. *Mamo hav tre gulà,*
8. So te mai penav tuche,
9. Că tu man anglal te des ?
10. Că tu man anglal te des *mamo.*
11. Devla (?) draga *cucion ciavagi,*
12. Cai te mai giav te mai aracaptut, *măicuță hav tre gulà ?*
13. Sar penehes manghé *puie :*
14. “Beș pașe mande na gias caginé !”

15. Pașe tute hom *măicuță hav tre gulà.*
16. Pașe tute hom *măicuță hav tre gulà.*
17. De man angle *puie !*
18. Pen manghé vareso *mamo !*
19. Devla mîri draga *cuciondè !*
20. (?) Devla mîri *draga cuci milă* sar hanarela man !
21. (?) Sar ciunilyas man to curco.

22. (?) Tanga (?) ghilyas man.
23. Me na gianlyom *puie* că tu meres.

24. Că me na ghilyom has avri de ando cher.
25. *Vai mamo hav tre gulà !*
26. Sar haniares le Polikostre zine ciavé po hotaro *măicuță hav tre gulà !*
27. Acanà con mai haniaren-len ?
28. Că na ma nei les caginon !
29. Sar te mai dap tuché cingar *mamo ?*
30. Sar te mai dap tuché cingar,
31. Că tu man te aiares
32. *Hai Devla* că de dui ges hom pașe late,
33. The man anglal na mai del !
34. *Vai mamo hav tre gulà*
35. Sar piravaies man pale tute po hotaro *măicuță !*
36. Con mai piral manghé *mamo*

1. **Maman**, chérie,
2. Dis-moi quelque chose chère maman.
3. (??)
4. (??)
5. Oh, mon **Dieu**, ma chère **milă !**
6. Oh, mon Dieu, ma chère **milă !**
7. Maman chérie,
8. Que te dire d'autre,
9. Pour que **tu me répondes** ?
10. Pour que tu me répondes maman.
11. Mon Dieu, ma chère maman,
12. Où dois-je encore aller pour te trouver, ma chère ?
13. Comme tu me disais, chérie :
14. « Reste à mes côtés, ne va nulle part ! »
15. Je suis à coté de toi, ma chère.

16. Je suis à coté de toi, maman.

17. Réponds-moi, chérie !
18. Dis-moi quelque chose, maman !
19. Mon Dieu, ma chère maman !
20. **Mon Dieu, ma chère milă, comme elle me serrait [dans ses bras] !**
21. **Elle me serrait encore dimanche dernier.**
22. **Et elle me serrait dans ses bras.**
23. **Moi**, je ne savais pas, ma chère, que tu mourrais.
24. Autrement, je ne serais pas sortie de la maison.
25. Oh ma chère maman !
26. Comme tu emmenais **les enfants de Poliko**, avec toi, aux champs !

27. Avec qui iront-ils à présent ?
28. Car **ils** n'ont plus personne !
29. Comment te crier encore, maman?

30. Comment te crier,
31. Pour que tu m'entendes ?
32. **Oh, mon Dieu, ça fait deux jours que je suis à ses cotés,**
33. **Et elle ne me répond plus !**
34. Oh, ma chère maman !
35. Comme tu m'emmenais avec toi au travail, ma chère !
36. Avec qui irai-je à présent ?

dragogné ?

37. Con mai piral manghé ?
38. *Da' me na ma nei man milă,*
39. *Na ma nei man milă puie.*
40. Sar penehes co patraie :
41. "Gian pale Papina t'avel te hal !"

42. ??
43. Sar acarenhes man *puie* te des man te hav !
44. Con mai achiarel man te del man te hav mamō *hav tre gula ?*
45. Că manghé tu hanas mîri mila.
46. Manghé tu hanas mîri mila. *măicuță.*
47. Pen manghé vareso *hav tre gulă,*

48. De dui gies bocaivav le Ferikehe.

49. (??) că tu ...Csángálo tele avri...
50. (??) diclyom tumas co romnia...
51. (??) mîri *mamo*
52. (??) că me na giav că tu soves co Csángálo
53. To sostar miclyan les kadé *mamo ?*
54. Sostar na miclyan amen kadé *măicuță hav tre gulă ?*
55. Te na has tuché milă amendar ?!

56. Te na has tuche milă amendar *mamo ?!*
57. Devla mîri drago'ndé Devla !
58. Devla mîri draga *cuciondé* Devla sar jal pesche ghimas amende !
59. Con mai pucel-man *măicuță* că so hav so cherav ?
60. Na ma nei man caginon *mamo draga.*
61. Devla mîri *draga cucion* milă !
62. Sar gial pesche buciumen !

63. Man na ma nei man caginon.
64. Man tu bararghian man *măicuță* de cato deșudui beș.
65. *Hav tre gulă* mamō sar piravehes man pale tute !
66. Tuvaha barilyom avri po hotar *mamo draga,*
67. Na abristap tut nici cana merav.

37. Avec qui irai-je, mamān ?
38. Je n'ai plus de **milă**,
39. Je n'ai plus de **milă**, ma chère.

40. Comment disais-tu à Pâques :
41. « **Allez chercher Papina, [pour] qu'elle vienne manger!** »
42. ??
43. Comment tu m'appelais, chérie, pour me donner à manger !
44. Maintenant qui me cherchera pour me donner à manger ?
45. Parce que c'était toi ma **milă**.
46. C'était toi ma **milă**, ma chère.

47. Dis-moi quelque chose, chère mamān,
48. Car depuis deux jours nous n'avons pas mangé, **moi et Ferike.**

49. ?? Toi... **Csángálo** là bas dehors...
50. ??
51. ??
52. ?? ... Csángálo

53. Pourquoi l'as-tu laissé ici, mamān?
54. Pourquoi **nous** as-tu a laissés ici, ma chère?
55. N'as-tu vraiment pas **milă** de nous ?!
56. N'as-tu vraiment pas **milă** de nous, mamān ?!

57. Oh, ma chère mamān, mon Dieu !
58. **Ma chère mamān, comme elle s'en va d'entre nous !**
59. A présent, qui me demandera ce que je mangerai demain ?
60. Je n'ai plus personne, ma chère mamān.
61. Mon Dieu, Oh ma chère **milă** !
62. **Comme elle s'en va sans [même] s'être reposée !**
63. Je n'ai plus personne.
64. C'est toi qui m'as élevée depuis que j'ai 12 ans.
65. Comme tu m'emmenais avec toi !

66. C'est avec toi que j'ai grandi, là bas, aux champs, ma chère mamān.
67. Je ne t'oublierai pas même quand je mourrai.

<p>68. Na abristap tut nici cana merav <i>mamo puie.</i></p> <p>69. Sar penehes manghé : “Aci paşe mande puie na già tuche !”</p> <p>70. <i>Ioi</i> mamu con mai achiarel man paşe peste,</p> <p>71. Te del man e duma laci ?</p> <p>72. Că me na iap tut sar sassu iache,</p> <p>73. Că me iap tut sar dache, <i>mamo puie !</i></p> <p>74. <i>Vai măicuță hav tre gulà,</i></p> <p>75. Da’ sar te mai penav tuche ?</p> <p>76. Da’ nici na mai (?) penav tuché mamo !</p> <p>77. Devla mîri <i>draga cucion dei,</i></p> <p>78. Sar jas tuche de maşc amende !</p> <p>79. Că amen na ma nei amen caginion.</p> <p>80. Sar penehes <i>mamo draga :</i></p> <p>81. “Giav manghé avri co Pali”,</p> <p>82. “Giav manghé avri co Pali co mîro ciav.”</p> <p>83. Na has tuché milă lestar,</p> <p>84. Că coles na ma nei les caginion !</p> <p>85. <i>Vai mamu hav tre gulà !</i></p> <p>86. <i>Vai mamu puie !</i></p> <p>87. <i>Ioi măicuță hav tre gulà !</i></p> <p>88. Cai te giav cai te pirav</p> <p>89. Ca me tute mai aracav ?</p> <p>90. Sostar ghinhanlas rasde</p> <p>91. Sostar na michihanla încă maşc amende ?</p> <p>92. Că amen na ma nei amen caginion !</p> <p>93. Că amen na ma nei amen caginion !</p> <p>94. Că codo ultimo gies <i>puie,</i></p> <p>95. Acardihan man andre te des man plăcinte the lepine.</p> <p>96. Sar hudehes mîri corri the mîre vasta !</p> <p>97. Da’ manghé tu hanas miri drago milă !</p> <p>98. Da’ na mai ? scanarinelman caginion măicuță !</p> <p>99. Sar hanyarehes len paşe tute !</p> <p>100. The hudehes le Ferikesro vasta giehes tuche lehe.</p>	<p>68. Je ne t’oublierai pas même quand je mourrai ma chère maman !</p> <p>69. Comment tu me <u>disais</u> : « Reste avec moi ma chère, ne pars pas! »</p> <p>70. Oh, maman, dorénavant, qui m’<u>appellera</u> à ses cotés</p> <p>71. Pour me <u>dire</u> un mot gentil ?</p> <p>72. Car je te n’ai pas tenue pour belle- mère,</p> <p>73. Je t’ai tenue pour mère !</p> <p>74. Oh, ma chère,</p> <p>75. Mais que <u>te dire</u> d’autre ?</p> <p>76. Mais je ne peux plus rien <u>te dire</u>, maman !</p> <p>77. Dieu, ma chère maman,</p> <p>78. Comme tu nous quittes !</p> <p>79. Car nous n’avons plus personne.</p> <p>80. Comment <u>disais-tu</u> chère maman :</p> <p>81. « Je sors jusque chez Pali »,</p> <p>82. « Je sors jusque chez Pali, chez mon fils. »</p> <p>83. Tu as eu milă de lui,</p> <p>84. Il n’a plus personne !</p> <p>85. Oh, chère maman, chère maman !</p> <p>86. Oh, ma chère !</p> <p>87. Oh, maman !</p> <p>88. Où dois-je aller, où dois-je me promener,</p> <p>89. Pour te trouver encore ?</p> <p>90. Pourquoi l’as-tu emmenée, beau- père ?</p> <p>91. Pourquoi ne l’as-tu pas laissée encore un peu parmi nous ?</p> <p>92. Car nous n’avons plus personne !</p> <p>93. Car nous n’avons plus personne !</p> <p>94. Et aussi le dernier jour, ma chère,</p> <p>95. Tu m’as <u>appelée</u> chez toi pour me donner du gâteau.</p> <p>96. Comme tu me serrais dans tes bras et me prenais les mains !</p> <p>97. C’était toi, ma milă !</p> <p>98. Personne ne me manque autant !</p> <p>99. Comme tu les rassemblais autour de toi !</p> <p>100. Et tu prenais Feriche par la main et allais avec lui.</p>
--	---

<p>101. Sar aujarel tute pure cana aves de andro gav !</p> <p>102. Că lyom e buca salama the penghiom că tu anghian-la.</p> <p>103. Că i poconghiom les puie.</p> <p>104. De dui gies pucielcherel tut !</p> <p>105. De dui gies pucielcherel tut !</p> <p>106. The me les te (?) hohavav-les.</p> <p>107. The me les te hohavav les <i>mamo</i>.</p> <p>108. Cana diclyhas la Tonkonkia penghias că tu han.</p> <p>109. Penghias că tu han the jav te ustavaptut opre !</p> <p>110. ? “Ioi mamă că na mai (?) aciav mîri mami !”</p> <p>111. <i>Vai mamă hav tre gulă !</i></p> <p>112. <i>Vai mamă hav tre gulă !</i></p> <p>113. Sar penhehes că ducal tri cian, <i>cé!</i></p> <p>114. Na mai penes manghé the acana !</p> <p>115. Te na mai penes manghé the acana, măicuță !</p>	<p>101. Comme il t’aidait quand tu venais du village !</p> <p>102. Et j’avais pris un peu de salami et je lui avais <u>dit</u> que c’était toi qui l’avais apporté.</p> <p>103. Pour le récompenser, ma chère.</p> <p>104. Cela fait deux jours qu’il t’<u>appelle</u> !</p> <p>105. Cela fait deux jours qu’il t’<u>appelle</u> !</p> <p>106. Et moi, je lui mens sans cesse.</p> <p>107. Je lui mens sans cesse maman.</p> <p>108. Quand il a vu Tonkon, il lui a <u>dit</u> que c’était toi.</p> <p>109. Il lui a <u>dit</u> que c’est toi, et que je dois aller te réveiller !</p> <p>110. « Oh, maman, je ne peux pas rester sans ma grand-mère ! »</p> <p>111. Oh, ma chère maman !</p> <p>112. Oh, ma chère maman !</p> <p>113. Comme tu <u>disais</u> que tu avais mal à la jambe !</p> <p>114. Maintenant tu ne le <u>dis</u> plus !</p> <p>115. Maintenant tu ne le <u>dis</u> plus, maman !</p>
--	--

Figure 33 : Lamentation de Papina pour sa belle-mère Áricska : texte intégral en *rromanes* avec traduction. L’expression « ma chère » ou « chérie » a été utilisée pour traduire une variété plus grande de termes affectifs en *rromanes*, et notamment l’expression récurrente *hav tre gula* qui veut dire, littéralement, « je mange ta merde ». Les mots soulignés sont ceux qui se réfèrent à une action verbale (dire, crier, appeler, etc.). Cf. le corps du texte pour l’explication des phrases en couleurs et des encarts à trait pointillé.

Analyse du texte

Interrogés sur le contenu sémantique du pleur « à pleine bouche », mes hôtes insistent généralement sur deux aspects : la pleureuse énumère les événements des derniers jours du mort, et s'excuse pour toute offense faite quand ce dernier était en vie :

F.B.B. : Les paroles, c'est elle [la pleureuse] qui les choisit ?

Csángáló : Pour... Comment il a vécu [le mort], comment tu l'as rencontré, comment c'était quand il était en vie... Et s'il était malade, [tu racontes] combien de jours il était malade, ou combien de jours il était parti, et quand il est rentré à la maison, tu lui as amené quelque chose, et cela lui a fait plaisir... C'est ce qu'elles disent quand elles pleurent...

Tinka : Si je l'ai offensé, je demande pardon...

Cs. : S'excuser des torts réciproques, tu comprends ? C'est comme ça.¹¹

En observant les femmes lorsqu'elles énoncent une lamentation, tout suggère en effet qu'elles adressent leurs mots au *mulo*. Papina est à l'extrémité du cercueil (coté pieds), son regard et sa posture sont toujours en direction de sa défunte belle-mère. Le contact physique est maintenu pendant toute la lamentation : elle s'appuie sur le cercueil avec la partie supérieure de son corps et touche le défunt ou le « drap » (*laviza*) qui le recouvre. Il serait donc possible de penser qu'il s'agit d'une communication à deux : un seul sujet énonciateur (la pleureuse) et un seul destinataire (le défunt).

Un premier regard sur le texte confirme que les mots, en grande partie improvisés, s'organisent en petits modules à caractère narratif et alternent avec des formules standardisées, souvent sous forme de questions rhétoriques (par ex. : « Pourquoi m'as-tu quittée ? »). Mais une analyse plus approfondie du texte fait apparaître une multiplicité d'acteurs, de positions d'énonciation et de destinataires, selon trois stratégies communicatives :

1. Un grand nombre de personnes est sollicité dans le discours pleuré : Papina elle-même, Poliko, Ferike, Pali, Tonkon (respectivement les deux fils, le mari et la sœur de la pleureuse), *Devla* ([t] « Dieu »). Aux noms *rromano* s'ajoutent de nombreux termes liés à la parenté : « beau-père », « fils », « belle-mère »,

¹¹ F.B.B. : *Cuvintele face din capul lui, nu?*

Cs. *Pentru...Cum ai trăit, cum m-am întâlnit cu tine, cum ai fost în viață, ce de bine am trăit, și cum a fost, și dacă ai fost bolnav, câte zile ai fost bolnav, sau câte zile a fost dus, și a venit acasă, și am adus ceva, și le-a părut bine... Asta zice când plânge...*

T. : *Dacă ți-am grășit iartă-mă el cere...*

Cs. : *Iertare, ce a grișit unu pe altu în viață, mă înțelegi? Asta e.*

« maman », « les enfants », « grand-mère », etc. Enfin, beaucoup de pronoms personnels sont utilisés tout au long de la lamentation : « toi », « moi », « nous », « eux », « lui », « elle », « personne ».

2. Le locuteur varie au cours du discours même. Sous forme directe ou indirecte, Papina se fait la voix de son fils Ferike (v110), du mort (v41, v69), et d'un « nous » générique (v55).
3. Le destinataire du discours est avant tout la belle-mère défunte, mais aussi Dieu (par ex.: v32), le beau-père (v90), ainsi que Papina elle-même (v110). Cette dernière semble s'adresser également à l'assemblée (par ex.: v59).

Ces procédés de multiplication des personnes nommées, les changements de locuteurs et de destinataires sont les unités fondamentales du discours pleuré, indépendamment de qui pleure qui, c'est-à-dire de l'identité de la pleureuse et de celle du défunt¹². Dans la transcription de figure 33, ils sont respectivement mis en évidence par les couleurs rouge, bleue et verte.

Ce qui compte dans le pleur « à pleine bouche », derrière l'aspect narratif – énoncer de petits faits de la vie, les habitudes du défunt, les choses qu'il/elle avait faites juste avant de mourir – c'est d'inclure d'autres acteurs à l'action du discours rituel : par exemple les proches de la famille de la pleureuse, notamment les hommes qui, sauf exception¹³, ne pleurent pas « à pleine bouche ». Grâce à ces procédés, Papina convoque selon une modalité qu'on pourrait qualifier de co-énonciation, une partie de la généalogie du défunt. Les pleurs « à pleine bouche » semblent ainsi impliquer une construction de la parenté, à partir des *neamuri* de la défunte qui sont aussi des proches de la pleureuse (figure 34).

Pour mieux saisir la portée de cette construction généalogique, il faut considérer un corpus plus large de lamentations, prononcées par différentes femmes *neamuri* du défunt. À l'occasion de la mort de Ágor, survenue une semaine avant celle de sa femme Áricska, beaucoup de monde se rendit aux veillées. Sa femme Áricska, ses sœurs, filles et belles-filles pleurèrent toutes « à pleine bouche », seules, ou collectivement. En analysant comment elles ont « mis des mots » sur leurs pleurs respectifs, et en transformant chaque lamentation en un arbre de parenté, on obtient l'ensemble complet

¹² Ces trois procédés formels sont présents dans toutes les lamentations que j'ai pu enregistrer, ainsi que dans d'autres contextes géographiques (cf., entre autres, Amy de la Bretèque 2010).

¹³ Les pleurs « à pleine bouche » de la part des hommes sont rares mais possibles, dans des circonstances particulières, comme dans le cas de Benki, petit-fils de Áricska, qui vivait avec elle et qui était parti à l'étranger pendant une longue période.

(ou presque) des *neamuri* réunis, y compris ceux déjà décédés (les parents, les frères du défunt, sa fille Lola). On peut supposer qu'en deux nuits, presque tous les *neamuri* trouvent leur place dans l'énonciation funèbre (figure 35).

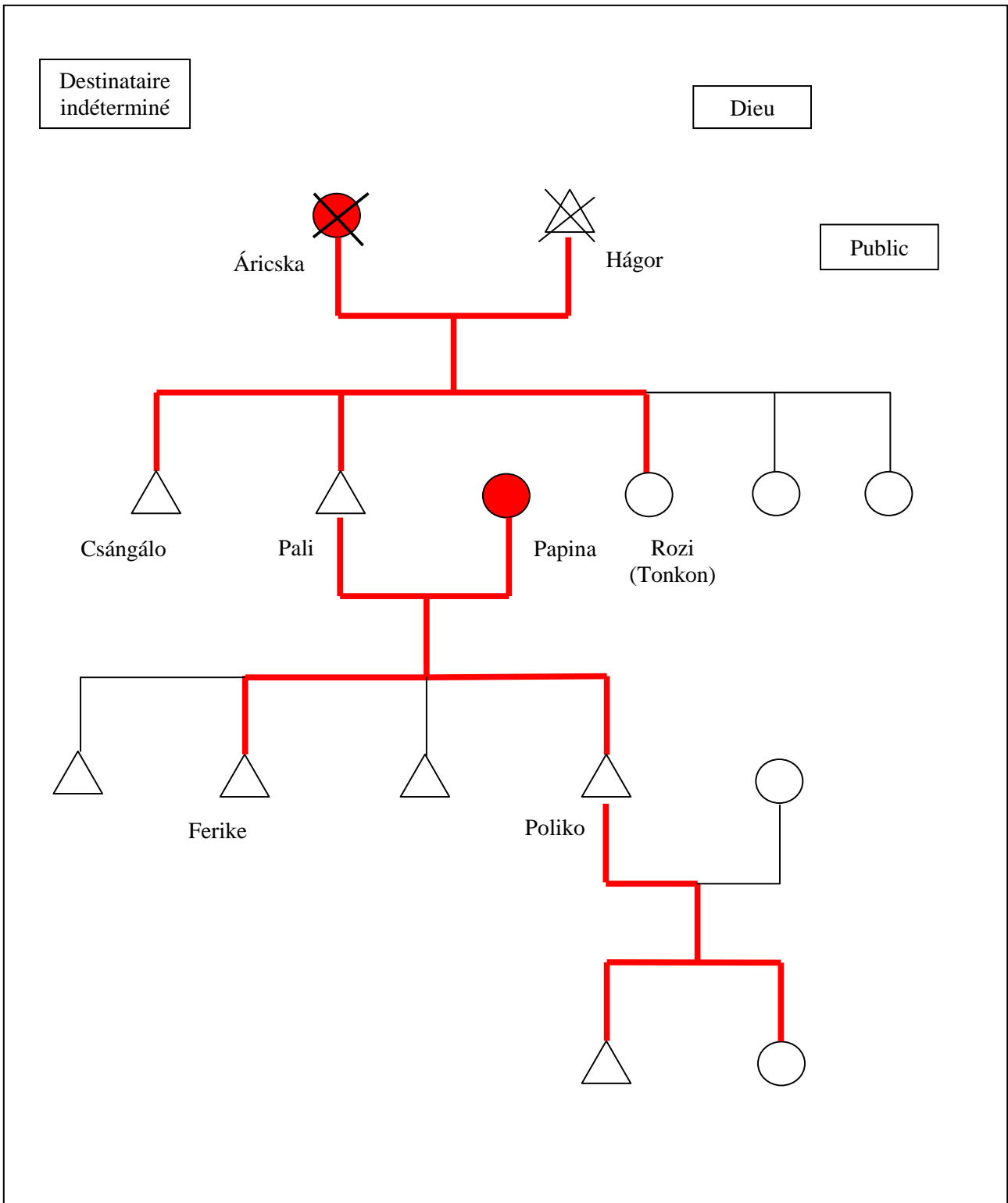


Figure 34 : Papina, en pleurant « à pleine bouche » pour sa belle mère Áricska, inclut dans son discours d'autres personnes de la famille énonçant leur nom *rromano* ou des termes de parenté. Ce faisant, elle reconstruit une partie de la généalogie des *neamuri* de la défunte, celle qui concerne sa propre famille.

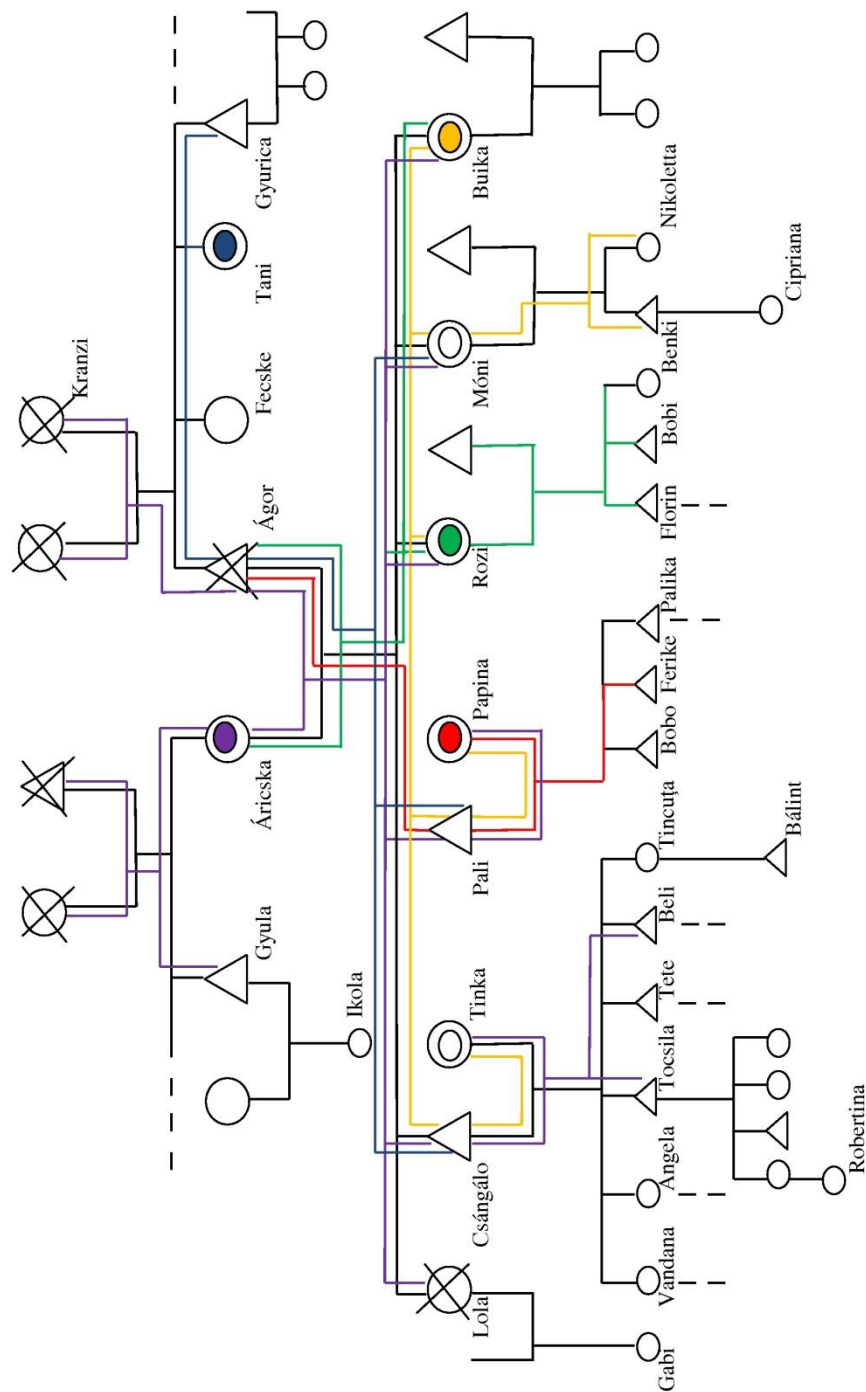


Figure 35 : Veillée funèbre de Ágor, mari de Árieska. En faisant participer au discours rituel les parents de sa propre famille, chaque femme (indiquée par un cercle coloré) apporte sa contribution à la généalogie complète du défunt, en construisant sa part de parenté (lignes de la couleur correspondante). Ainsi, la sœur (Táni) se préoccupe de co-énoncer ses propres frères ; les filles et belles-filles y contribuent avec leurs maris, fils et petit-fils; la femme du défunt inclut dans son discours ses parents, son frère, les parents de Ágor et presque tous leurs fils et filles, etc.

Deux observations s'imposent. Tout d'abord, la reconstruction généalogique n'est pas obtenue de façon simple, directe, en un seul temps, ce qui serait possible en nommant tous les *neamuri* dans une seule phrase du type : « Tu manques à tes parents, tes filles et tes petits-fils, etc. ». Au contraire, la parenté est construite progressivement, par des énoncés qui convoquent et font apparaître au fur et à mesure de nouveaux membres, assimilés par l'évocation de petites anecdotes du quotidien.

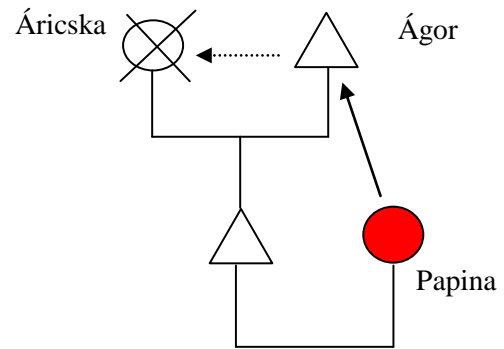
Ensuite, il ne s'agit pas d'une simple énumération. Papina ne se limite pas à évoquer, dans son discours, un certain nombre de *neamuri* du défunt, par leurs noms ou des termes relatifs à la parenté. Les changements continuels de destinataire et de locuteur favorisent plutôt une mise en relation de ces membres de la famille. Entre les sanglots et les larmes, chaque énoncé détermine une relation à deux ou à plusieurs termes, entre les personnes de la famille de Papina, ainsi qu'entre elles et le défunt.

Ainsi, en disant « Pourquoi l'as-tu emmenée, beau-père ? » (v90) Papina met en relation la défunte avec son mari Ágor, mort une semaine avant elle (figure 36a). Quand Papina prend la parole de son fils Ferike et dit : « Oh, maman, je ne peux pas rester sans ma grand-mère ! » (v110), elle établit une relation entre son fils Ferike et sa grand-mère. Le discours direct (c'est Ferike qui parle) donne à cette mise en relation une réalité encore plus forte. L'énoncé dit (à qui ? À la grand-mère, ou à tous les présents ?) qu'Áricska est morte, mais il le dit par la bouche de Ferike qui parle à sa mère de sa grand-mère (figure 36b).

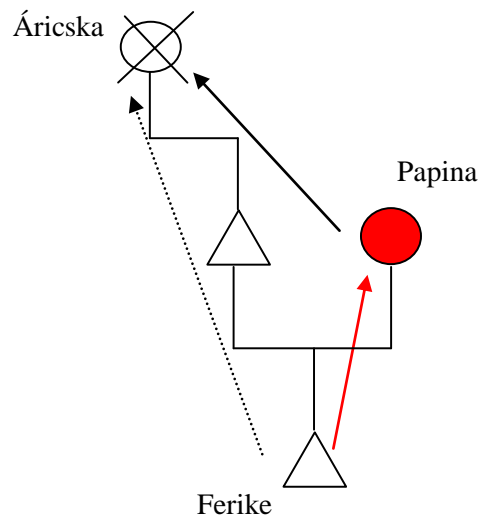
Le dernier énoncé (c) de la figure 36 montre particulièrement bien la richesse que peut atteindre ce processus de mises en relations multiples. Lors des veillées pour Ágor, c'est Rozi, fille du défunt, qui parle : « Florin a dit : « Père, mon grand-père est mort. Prends garde à ce que ma mère ne pleure plus, sinon elle en mourra. » ». Le destinataire du message reste indéterminé, ce qui permet à Rozi d'annoncer à toutes les personnes présentes la réalité de la mort et l'intensité de sa souffrance. Il s'agit d'un méta-message, autrement dit d'une phrase qui énonce l'action qui est en train de se faire. Rozi semble dire, en pleurant : « Je suis en train de pleurer ». Mais pour dire « Je suis en train de pleurer », elle utilise un énoncé qui met en relation son fils Florin avec son père, son grand-père et sa mère, et qui met simultanément en relation son mari avec elle-même (« Aide-moi car je pleure trop »). Ce n'est pas un hasard si, dans les veillées, c'est souvent le mari qui se préoccupe de mettre fin aux pleurs « à pleine bouche » de sa femme en allant la chercher pour l'emmener hors de la pièce principale...

Les enjeux des pleurs rituels apparaissent donc clairement : il ne s'agit pas d'une simple énonciation généalogique mais d'une construction complexe de relations, obtenue par un changement continu de prises de paroles, destinataires, et locuteurs, dans des énoncés qui incluent des actions de mises en relations multiples (figure 37).

a) Pourquoi l'as-tu emmenée,
beau-père?



b) Oh maman, je ne peux pas
rester sans ma grand-mère !



c) Florin a dit : "Père, mon grand-
père est mort. Prends garde à ce
que ma mère ne pleure plus, sinon
elle en mourra."

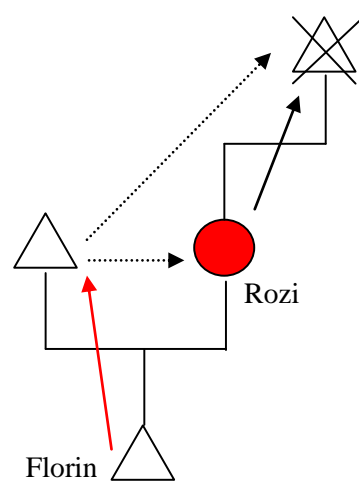


Figure 36 : Trois exemples de discours pleuré qui montrent les techniques de mises en relations multiples (représentées par des flèches). En rouge, la pleureuse; la flèche noire en trait continu indique la direction du discours (pleureuse-défunt); la flèche rouge unit le locuteur et le destinataire « mis en jeu » par la pleureuse; et la flèche à trait discontinu symbolise les relations construites par l'énoncé.

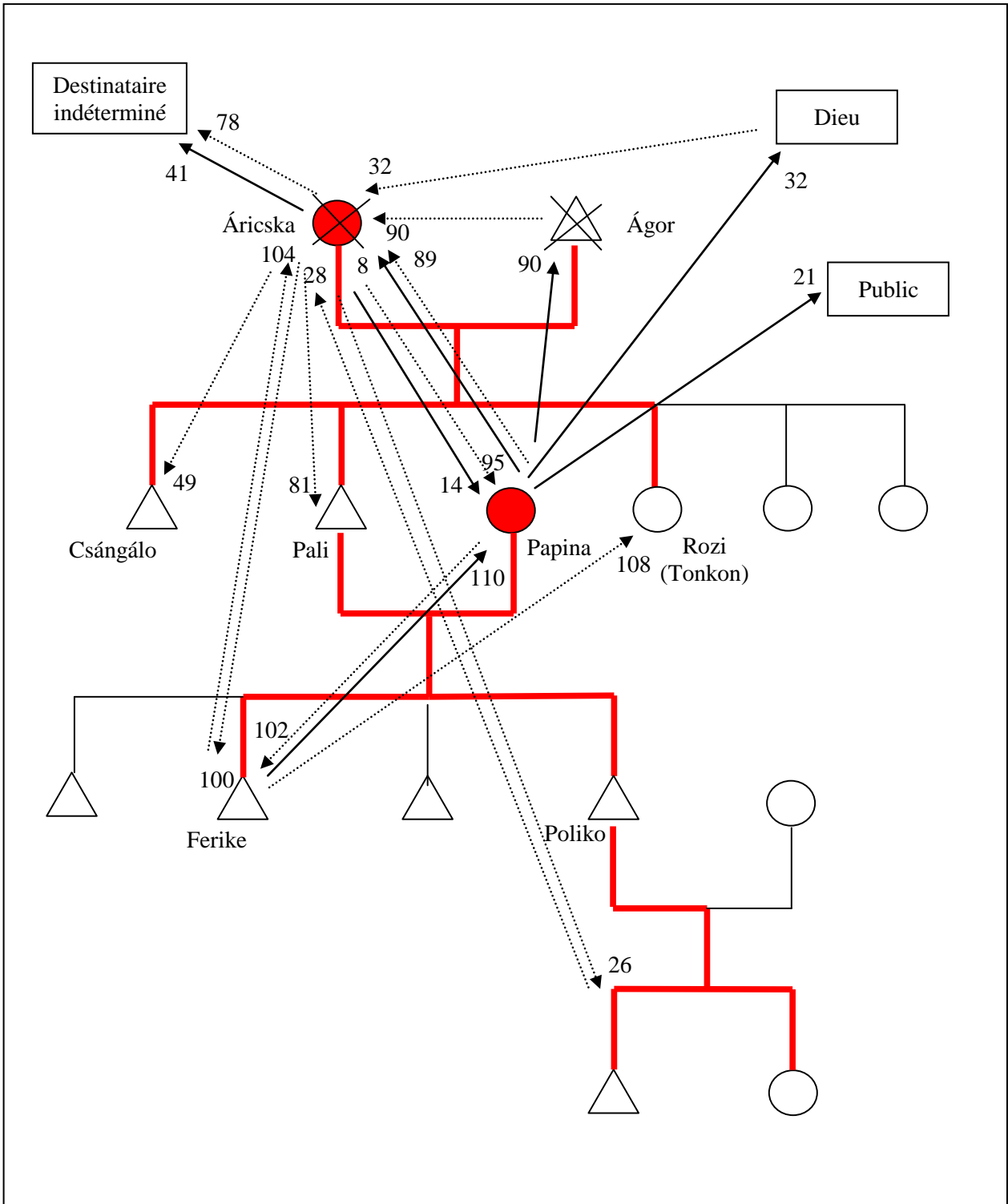


Figure 37 : En « traduisant » les pleurs de Papina selon les conventions graphiques de la figure 36 (énoncés relationnels), on obtient un arbre de parenté qui montre la mise en relation multiple des *neamuri* de la défunte. Les numéros se réfèrent au texte de la lamentation transcrit plus haut (figure 33). La flèche noire en trait continu indique la direction du discours « mis en jeu » par la pleureuse; la flèche à trait discontinu symbolise les relations construites par l'énoncé.

*

Par la technique du discours, la pleureuse construit des relations entre les différents *neamuri*, relations qui sont données à entendre à l'assemblée. Mais à quoi rime cette mise en relation multiple ? Mon hypothèse considère ce discours comme un des éléments qui permet de vivre les relations entre les personnes présentes, notamment entre *neamuri* et *străini*, sur le mode de la *milă*.

On découvre dans le texte du pleur « relationnel » de Papina que le mot *milă* apparaît dans de nombreux énoncés (en gras dans la transcription du texte : v5-6, v38-39, v45-46, v55-56, v61, v83 et v97). Des énoncés qui, encore une fois, mettent en relation deux personnes ou plus. Ainsi, la manière la plus commune d'employer le mot *milă* est une exclamation au ton confidentiel et affectif, adressée au défunt :

Oh, mon Dieu, ma chère *milă* ! (v5)

Parce que c'était toi ma *milă* ! (v45, v97)

L'expression « ma *milă* » suggère une collusion entre un état et un destinataire : « Tu étais ma *milă* » veut signifier « tu es la personne la plus chère que j'avais ». Perdre un être cher, c'est perdre « sa *milă* » :

Je n'ai plus *milă*, je n'ai plus *milă*, ma chère. (v38-39)

Dans les lamentations, la direction de cette relation affective n'est pas univoque – la pleureuse déclare sa *milă* pour le défunt qui la quitte – mais elle peut être employée en sens inverse, sous forme d'une question rhétorique posée au défunt :

N'as-tu vraiment pas *milă* de nous, maman ?! (v56)

On « accuse » ainsi le mort de laisser ses proches seuls, dans le *necaz* (« malheur »), et dans un état de souffrance. Laisser quelqu'un dans cet état misérable est publiquement revendiqué comme un manque de *milă*, cette fois-ci du défunt envers la pleureuse. Mais étant donné que le discours pleuré est largement construit sur un mode de co-énonciation et de mise en relation des *neamuri*, il n'est pas étonnant que la déclamation de *milă* ne concerne pas seulement la pleureuse et le défunt, mais qu'elle s'élargisse aussi à d'autres relations :

Tu as eu *milă* de lui, il n'a plus personne ! (v83-84)

La déclamation de son propre malheur et de celui de ses proches est au centre du discours pleuré. Encore une fois, il est important de remarquer que la technique énonciative qui rend le chagrin public prend une forme relationnelle : on ne dit pas « je souffre », mais on dit « j'ai perdu ma *milă* ». Papina a perdu sa *milă*, elle demande la *milă* de « Dieu » ([t] *Devla*), elle reproche au mort de n'avoir pas de *milă* pour les *neamuri* restés en vie...

Tisser des relations de *milă* peut être très explicite, comme le montrent les énoncés ci-dessus, mais même quand la *milă* n'est pas explicitement déclamée, elle est suggérée par le discours. Ainsi, les énoncés « Je n'ai plus *milă*, je n'ai plus *milă*, ma chère » (v38-39) et « Comme tu m'emmenais avec toi au travail, ma chère. Avec qui irai-je à présent ? Avec qui irai-je, maman ? » construisent de manière équivalente une relation entre la pleureuse et le défunt sur le mode de la *milă*.

Dans le pleur « à grand bouche », ce n'est pas le chagrin qui est déclamé, ce sont plutôt des relations de *milă* qui sont tissées, et comme il manque un être, un fil de ce lien, il faut retisser l'ensemble, verbalement. J'ai montré que l'expression publique du chagrin des *neamuri* prend la forme d'un réseau de relations (figure 37) ; on peut affirmer maintenant que ce qui le propage est une qualité de l'expérience intersubjective appelée *milă*.

Or ces techniques du discours relèvent d'un méta-message : tout en déclamant des relations de *milă* entre les *neamuri* (de façon explicite ou implicite), la pleureuse s'attire la *milă* des personnes présentes. Autrement dit, quand son action est convaincante et réussie, la pleureuse attire l'attention du public sur son état. Comment ne pas avoir *milă* d'une femme qui a perdu un être cher et qui est en train de pleurer « avec *milă* » ?

Mais la pleureuse fait plus que construire une relation affective entre les *străini* et elle-même. Par des stratégies de discours, elle multiplie les relations de *milă* sur lesquelles se base l'expérience des *străini*. Les énoncés de type relationnel que nous avons examinés précédemment ont pour effet de suggérer d'autres destinataires à la *milă* des personnes présentes dans la pièce. Celles-ci sont ainsi conduites à avoir *milă* non seulement pour la pleureuse qui montre son chagrin, mais aussi pour les *neamuri* inclus dans le discours. Ici encore, cela peut se faire par méta-message ou par discours implicite. Déclamer à « pleine bouche » : « Tu as eu *milă* de lui, il n'a plus personne ! »

(v83-84) sonne comme un appel direct au public, qui a pour effet de diriger leur *milă* en direction de Pali. Comment ne pas avoir *milă* du pauvre Pali qui a perdu sa mère ? Un énoncé de ce type est une proposition explicite de participation émotionnelle, mais toujours sous forme relationnelle, qui passe par la bouche de la pleureuse, les oreilles du mort, et la mise en jeu d'une autre personne (ici, la prise de conscience que Pali est resté sans sa mère). Dans la transcription de la figure 33, la construction des relations de *milă* est mise en évidence par un encart en pointillés. La stratégie énonciative est toujours la même : faire « entrer » dans la lamentation une nouvelle personne – *neam* du défunt, bien entendu –, puis affirmer la rupture d'une relation de *milă* suscitée par le décès.

La multiplication des énonciateurs et des destinataires ainsi que la construction d'un réseau où tous les *neamuri* sont convoqués ont alors pour effet d'étendre les potentielles relations de *milă*. Quand Rozi pleure « à pleine bouche » pour son père et déclame : « Florin a dit : « Père, mon grand-père est mort, prends garde à ce que ma mère ne pleure plus, sinon elle en mourra », la relation de *milă* entre le public et la pleureuse s'élargit aux membres de sa famille, son mari et son fils. On doit alors penser : « Pauvre Rozi qui est restée sans son père ! Pauvre mari qui doit la consoler car elle risque de mourir à son tour ! Pauvre Florin, qui prend en charge l'annonce de la mort ! ». Tout comme la communication rituelle va au-delà de la relation pleureuse-défunt, la *milă*, expérience sensible qui structure les relations dans les veillées, dépasse le rapport public-pleureuse et investit l'ensemble des *neamuri* en cherchant à inclure aussi les *străini*. En effet, comment ne pas avoir *milă* d'une famille tzigane tout entière endeuillée ?



Figure 38 : Csángálo, Móni, Rozi et Tocsila au chevet d'Áricska.

Analyse acoustique de la voix pleurée

Tout au long de la lamentation, le changement de qualité vocale est plus significatif que le changement de hauteur, de rythme ou de tempo, confirmant un fait observé dans d'autres contextes culturels (cf. Mazo 1994). Plusieurs types de « gestes vocaux » (sons paralinguistiques et paramusicaux) sont audibles à l'aide du sonogramme, il est possible d'en établir une typologie. Je distinguerai ici les sons inspirés (segment I, transitoire d'attaque), les particularités timbriques de la voix dans le vers parlé-chanté (segment II, syllabes) et les sons expirés (segment III, transitoire de sortie)¹⁴.

A08

I. Inspiration (segment I)

Plusieurs sons-bruits d'inspiration sont présents au début de chaque cycle de respiration. Accompagnés d'un mouvement du buste de la pleureuse vers l'arrière, ils précèdent et préparent l'énonciation des mots. Les plus récurrents sont les suivants:

a) Inspiration bruitée courte

Son brutié sans hauteur déterminée, très court en durée (de l'ordre de 0,2 sec), avec attaque très nette et amplitude constante (figure 39).

b) Inspiration longue, avec contour mélodique descendant

Plus longue que la précédente, elle se caractérise par un léger contour mélodique descendant, bien audible au début (figure 40).

c) Inspiration à contour mélodique « ondulé »

La hauteur du son est plus clairement définie : la fréquence fondamentale et la structure harmonique sont bien visibles dans le sonogramme. Toujours à contour mélodique descendant, mais cette fois-ci avec des ondulations de f_0 . L'amplitude est décroissante (figure 41).

d) Inspiration sanglotée

Contrairement aux précédentes, cette inspiration se caractérise par plusieurs sons séparés les uns des autres par un court silence. Il s'agit de sanglots, avec fréquence fondamentale et intensité plus élevées (figure 42).

¹⁴ Cette analyse a été envisagée comme une caractérisation de base de la voix pleurée. Des recherches ultérieures devraient approfondir d'autres aspects, qui sont ici seulement évoqués : le rôle du corps dans l'émission vocale, le fonctionnement de l'appareil phonatoire, la sémantique particulière des sonorités de la voix, etc.

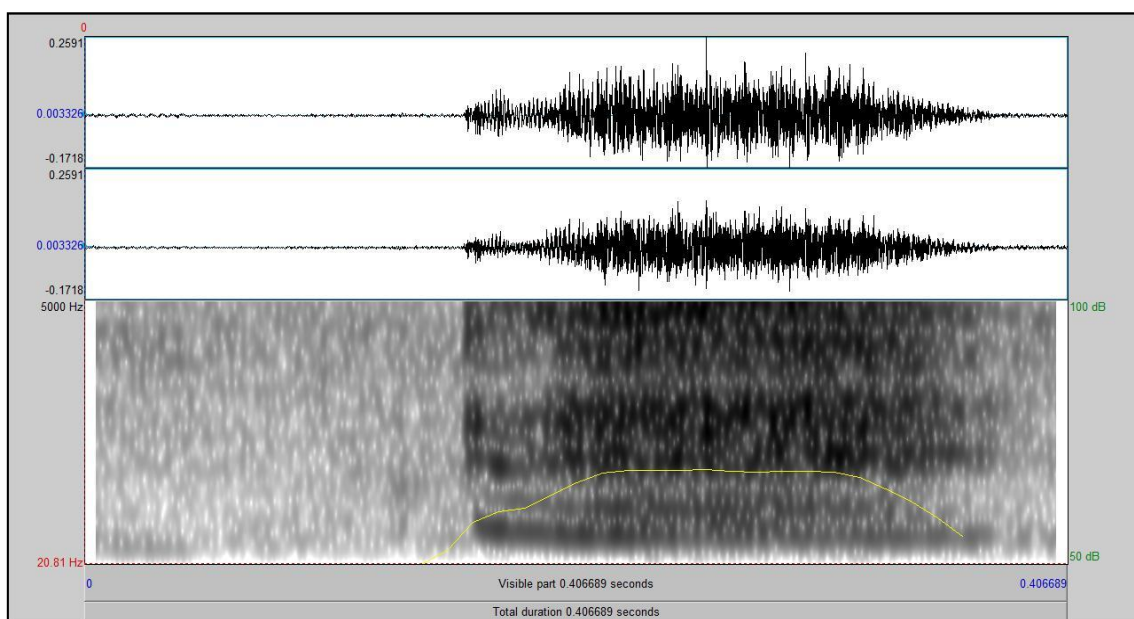


Figure 39 : Signal audio et spectre de l'inspiration courte bruitée (début du fragment v9). En jaune, le contour d'intensité en dB.

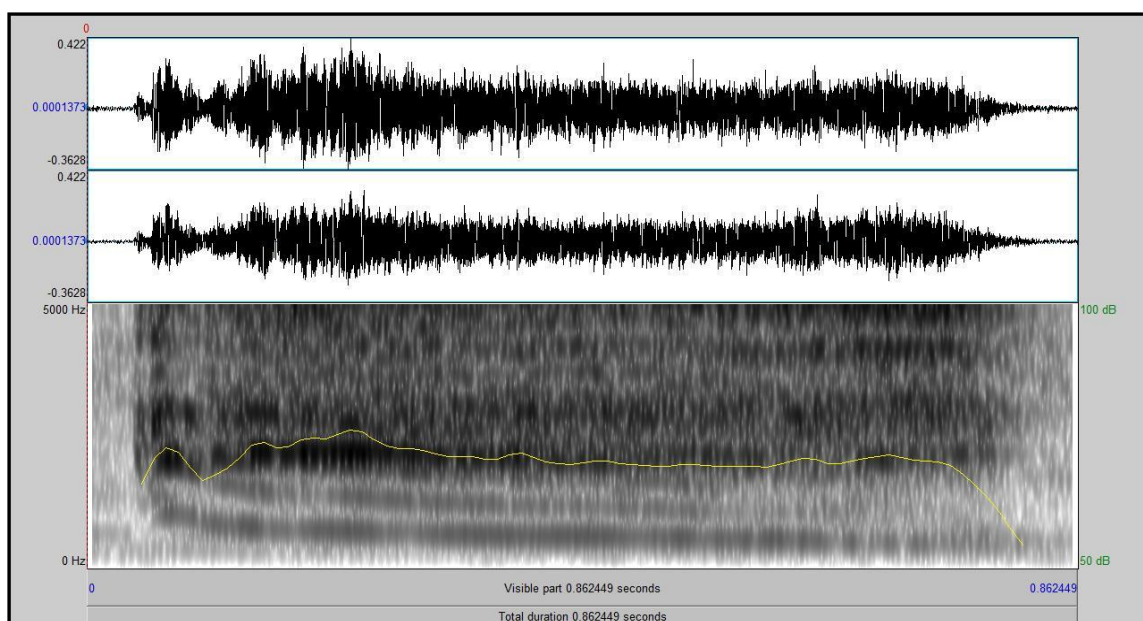


Figure 40 : Inspiration longue à contour mélodique descendant (v5).

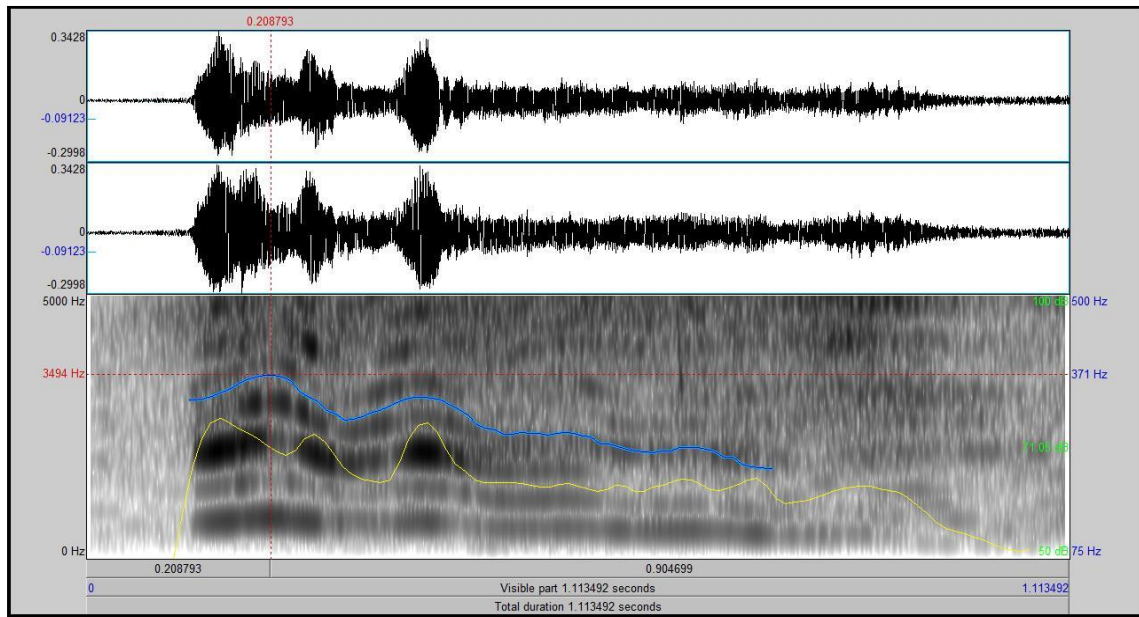


Figure 41 : Inspiration à contour mélodique ondulé (v25). En jaune, le contour d'intensité en dB. En bleu, la variation de f_0 en Hz.

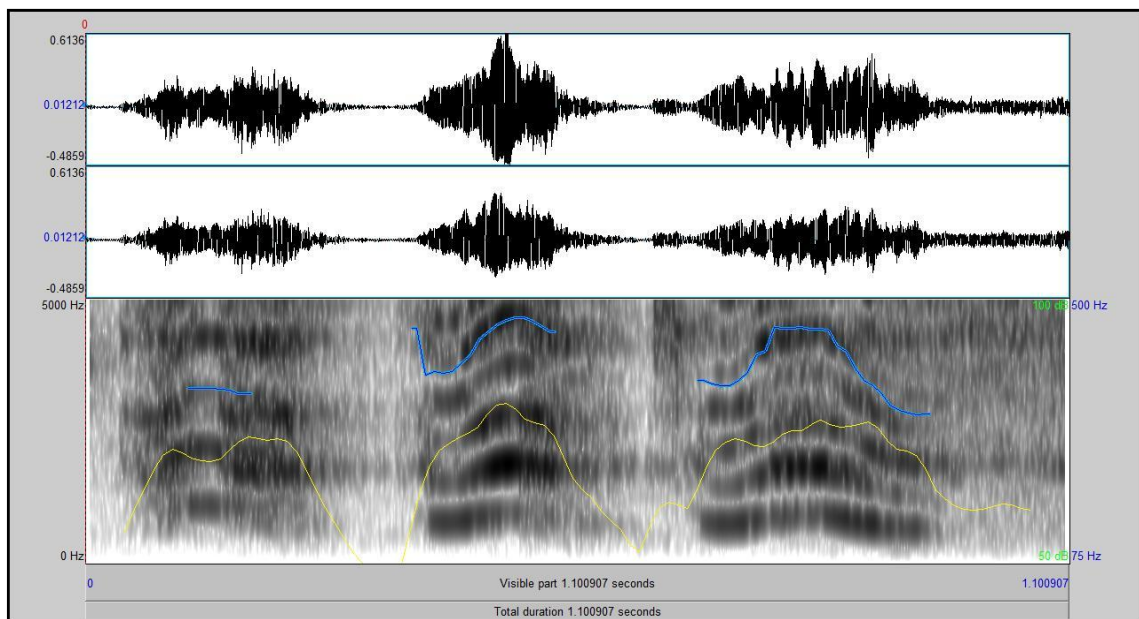


Figure 42 : Inspiration sanglotée (v13). En jaune, le contour d'intensité en dB. En bleu, la variation de f_0 en Hz.

II. Particularités timbriques de la voix (segment II)

La voix est très bruitée non seulement dans les transitoires d'attaque et de sortie (segments I et III), mais aussi dans le segment central. L'énonciation des mots se caractérise en effet par une grande instabilité timbrique : la transcription musicale montre une alternance de syllabes ayant une fréquence fondamentale clairement définie avec des syllabes sans hauteur définie, indiquées par le symbole « x » (cf. par ex. v1). La voix est globalement tendue, forcée et légèrement nasale. Les types de sons les plus récurrents se caractérisent par les propriétés acoustiques suivantes :

a) *Voix rauque*

Présente très souvent en début de phrase, dans la première syllabe. C'est un son à amplitude relativement forte (50db), qui présente une subharmonique bien visible dans le spectre. Le passage aux sons de hauteur définie est très net (figure 43).

b) *Voix de falsetto « étranglée »*

Brusque basculement dans le registre des aigus, pour une durée très courte. Toutes les harmoniques disparaissent du spectre sauf celles à très basse fréquence ; le son audible est comparable à une voix de *falsetto*, mais avec une émission d'énergie plus forte. Ce son apparaît souvent à la fin d'une voyelle tenue, généralement la dernière d'un vers. À l'écoute, cela donne l'impression d'entendre des syllabes « étranglées », dues à une poussée d'air avec la gorge plus fermée que dans l'énonciation des syllabes avec hauteur définie (figure 44).

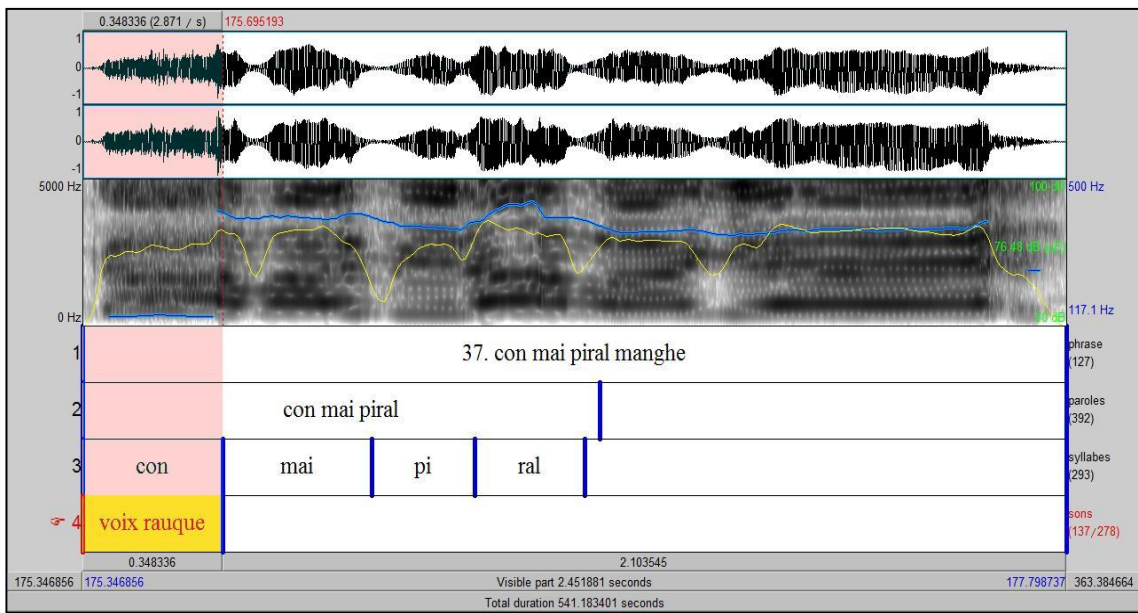


Figure 43 : Voix rauque sur la première syllabe (v37).

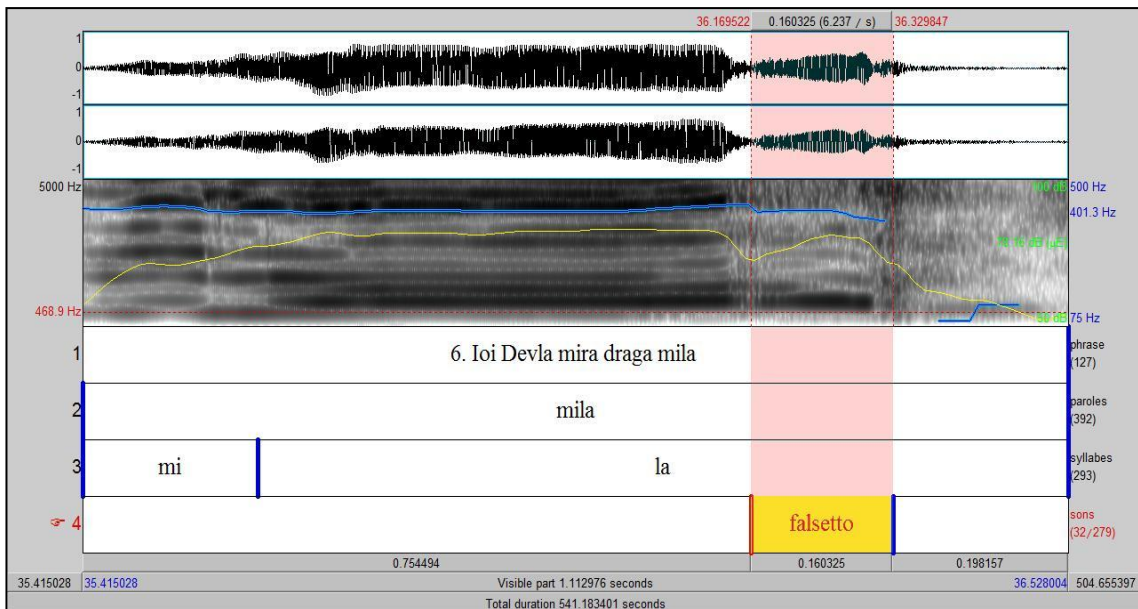


Figure 44 : Voix de *falsetto* « étranglée » sur la partie finale d'une voyelle (« ä » du mot « milă », v6).

III. Expiration (segment III):

A10

Les vers parlés-chantés se terminent généralement par une voyelle tenue, suite à quoi l'air restant est expulsé des poumons. Il en résulte deux types de sonorités :

a) Expiration courte

L'air sort d'un coup à la fin de la dernière syllabe, par l'activation d'un mouvement rapide et fort au niveau des muscles abdominaux. Il s'agit d'un son comparable à une toux, courte, à forte intensité et sans hauteur définie (figure 45).

b) Sanglots et hoquets

Clairement audibles ou à plus faible intensité, les sanglots suivent la dernière syllabe du vers parlé-chanté. Ils alternent parfois avec des hoquets. Ils se caractérisent par une montée rapide de la fréquence fondamentale, et sont intercalés avec des silences (figure 46).

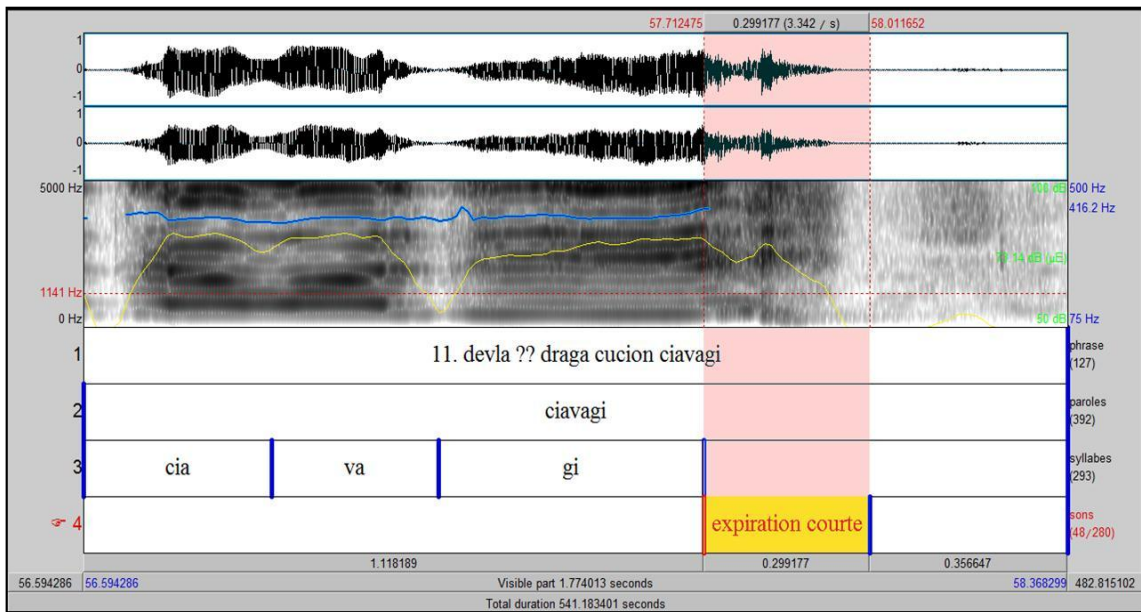


Figure 45 : Expulsion courte et rapide de l'air, à la fin de la voyelle « i » du mot « *ciavagi* » (v11).

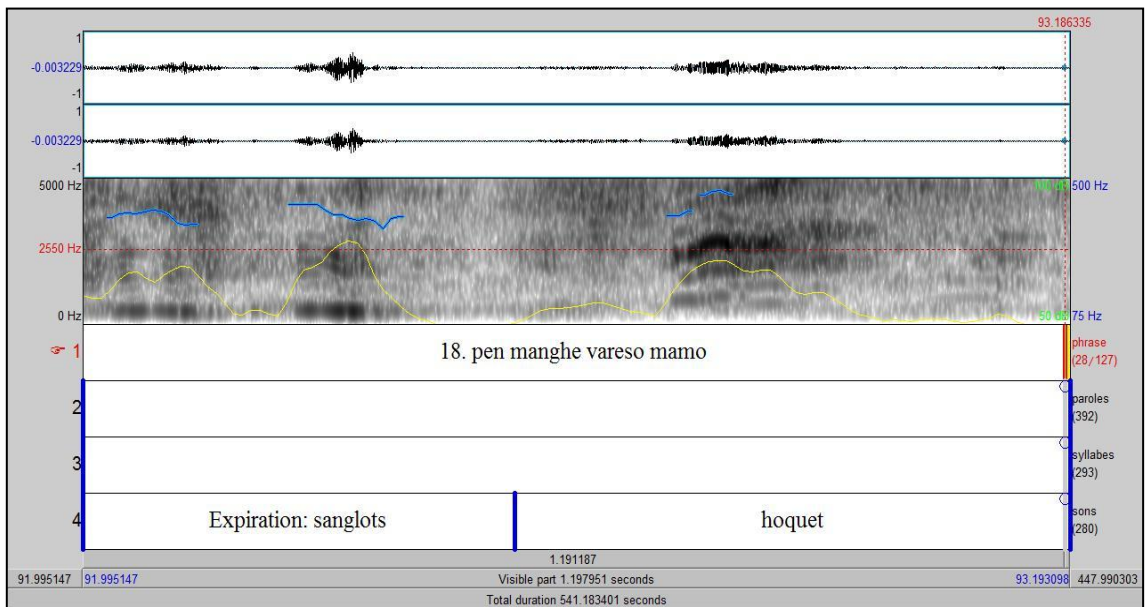


Figure 46 : Sanglots et hoquets dans le segment d'expiration (fin du v18).

*

Le rôle du timbre dans l'expression des émotions semble crucial à la fois dans la parole et dans la musique instrumentale (cf. Ladd et al. 1985, Bigand et al. 2005). Il est pourtant moins étudié que d'autres paramètres, comme le contour mélodique, le tempo ou l'intensité. Cela à cause des difficultés de mesure (cf. Patel 2007 : 350) et de compréhension des mécanismes de perception¹⁵. Encore moins étudié est le lien entre timbre de la voix et empathie : dans quelle mesure certains timbres influent-ils sur le processus de « contagion émotionnelle » implicite dans la phrase d'Ikola : « Si elle pleure avec *milă*, alors moi aussi je pleure » ?

Dans le cas en question ici, une piste de réponse vient du fait que les bruits d'inspiration, d'expiration et les caractéristiques du timbre de la voix rapprochent la lamentation des sons du pleur ordinaire. Ces mêmes sonorités sont présentes dans les lamentations de plusieurs cultures. Urban, dans une étude comparative concernant trois sociétés amérindiennes, en identifie quatre : l'« inspiration vocalisée » (*voiced inhalation*), la « voix grincée » (*creaky voice*), les « voyelles en falsetto » (*falsetto vowels*) et les « éclats d'air pulsé » (*cry break*). Mazo (1994), et E. Tolbert (1990) attestent la présence de ces mêmes qualités vocales dans les lamentations funéraires en Russie et en Carélie. En tant qu'« icônes du pleur » (*icons of crying*, Urban 1988), ces sonorités fonctionnent comme l'indice direct d'une participation émotionnelle intense, exacerbée. Selon ce même auteur, elles sont perçues comme un indice de la fragilité psycho-physiologique de la deuillose¹⁶. Il est pertinent de penser qu'elles jouent un rôle important dans la contagion émotionnelle, reposant sur un degré de base de l'empathie présent très tôt dans le développement¹⁷.

¹⁵ Le timbre est défini « en négatif » : le paramètre qui distingue deux sons de même hauteur et intensité.

¹⁶ Plus précisément : 1) *cry break* : « agitation of the sound and body [that] may be an important part of the signal communicating the presence of strong emotion. » ; 2) *voiced inhalation* : « seems to signal something about the individual's intense involvement in the emotional state, which in effect interrupts the ordinary procedure of relaxing the glottal chords during inhalation. » 3) *creaky voice* : « may have to do with its association with various abnormal states of the organism, particularly sickness or physical exhaustion, where the organism lacks in energy to produce normal robust sound. » ; 4) *falsetto vowels* : « may be associated with shrieks or cries produced through startling, which can occur as reflex acts. » (Urban 1988 : 390-91).

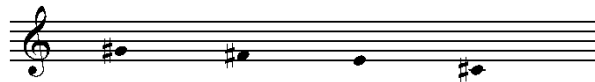
¹⁷ Cf. Pacherie (2004 : 149) : « La contagion émotionnelle désigne le phénomène de propagation d'une émotion d'un individu à d'autres. C'est un phénomène bien connu de la psychologie des foules et qui se rencontre également chez les bébés, qui répondent aux pleurs d'un autre bébé en commençant eux-mêmes à pleurer. On s'accorde généralement pour penser que la contagion émotionnelle se caractérise par une forme d'indifférenciation entre soi et autrui, soit, dans le cas des bébés, que les bases de cette différenciation ne soient pas encore suffisamment établies, soit, dans le cas des phénomènes de foule; que l'on assiste à une forme d'abolition momentanée de la distinction des *moi* individuels confondus en un *moi* collectif ».

Dans les lamentations collectives, ces caractéristiques acoustiques émergent au-dessus de tout autre élément sonore (mélodie, rythme, paroles). Cela a pour effet de renforcer les pleurs intimes de l'assemblée, dirigeant la *milă* des personnes présentes vers plusieurs femmes des *neamuri*.

Analyse musicologique

Les caractéristiques suivantes émergent de l'analyse musicologique :

- Chaque vers se compose d'un nombre variable de syllabes, entre un minimum de 6 et un maximum de 24. La figure 22 montre un vers octosyllabique (« *Pen man-ghe va-re-so ma-mo* »), correspondant à la structure du vers populaire roumain chanté (cf. Brăiloiu 1956). Cette structure rythmique est fréquente dans les lamentations des femmes roumaines de Transylvanie (Brăiloiu 1981 [1932], 1937). Les vers de la lamentation de Papina peuvent prendre parfois la forme d'un octosyllabique « catalectique » (la huitième syllabe est coupée). D'autres fois, des syllabes supplémentaires (par ex. les mots affectifs *mamo*, ou *maicuță*, « maman ») sont rajoutées au vers octosyllabique. N'étant pas en relation avec le contenu sémantique du vers, ces syllabes peuvent se considérer comme « facultatives » (rajoutées au patron de 8 syllabes mais sans l'affecter). Cependant, d'autres vers ne semblent pas respecter la métrique octosyllabique et semblent suivre un patron plus libre. À présent, je ne suis pas en mesure de dire s'il s'agit d'une métrique utilisée par les femmes Hongroises de Ceuaș, de type endecasyllabique (comme pour les chants), dont les femmes Tsiganes s'inspireraient. Pour ces raisons, j'ai préféré ne pas opérer de segmentation dans la transcription (par ex. des demi-barres de mesure pour indiquer le vers octosyllabique).
- L'ambitus global s'étend entre le Do (277Hz) et le La# (466Hz), avec une prédominance des hauteurs entre le Mi et le Sol. Pour chaque fragment, l'amplitude des mouvements mélodiques est très limitée : de l'ordre d'une seconde ou d'une tierce, à part quelques exceptions.
- La ligne mélodique présente de nombreuses variations micro-tonales et les hauteurs varient selon l'intensité et le timbre de la voix. Malgré cette marge d'indétermination, un mode principal peut être identifié :

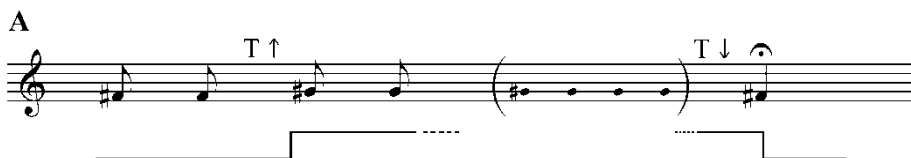


Il s'agit d'un mode qui se réalise rarement (quatre hauteurs présentes dans une même phrase) mais qui s'affirme vers après vers et qui est vérifiable dans les autres lamentations enregistrées¹⁸. Ce mode peut se présenter à des hauteurs légèrement différentes, par exemple un demi-ton en dessous :



L'intervalle descendant de tierce mineure Mi – Do# est fréquent comme cadence finale d'un vers (par ex. : v31). Le « corps » du vers tourne autour de Mi, Fa et Sol#, selon les formules mélodiques suivantes :

- A) Montée d'un ton, répétition de plusieurs syllabes sur la même hauteur, puis descente d'un ton (ou plus rarement d'un demi-ton) :



Ce module est le plus fréquent (v5, v6, v9, v10, v13 (sans cadence), v22, v25, v27, v28, v31, v38, v39, v41, v42, v45, v46). Il est transcrit ici sur les hauteurs Fa# et Sol, mais peut se réaliser sur le Mi et Fa# (v31), ou Ré et Mi (v41).

- B) Alternance de montées et descentes d'un ton (v2, v8, v14, v19, v30, v34, v37).

¹⁸ Une autre lamentation (Ilka, à la fin du même extrait, cf. le film *Plan-séquence d'une mort criée*, (DVD_02 min. 57), où la composante chantée est plus affirmée, aide à confirmer la présence de ce même mode, ainsi que la prévalence de la métrique octosyllabique.



- C) Phrases plus longues, à contour mélodique descendant ou monotone, avec syllabes scandées plus rapidement et éventuellement *rallentando* vers la fin. (v12, v20, v26 (avec cadence qui ressemble à B), v35, v43, v45 (cadence comme pour 26), v54, v59).



- D) Combinaison des formules mélodiques A et B (v3, v24, v28 ; v 47, v53).

- Ces formules mélodiques sont enchaînées de manière aléatoire, sans qu'il soit possible de dégager une structure récurrente (de type AABB ou autre). Elles ne semblent pas non plus en relation avec le sens de la phrase (par exemple une question vs. une affirmation), mais généralement une répétition des paroles implique une répétition de la même formule mélodique (par exemple : v9-v10 ou v38-v39).

*

De quelle manière ces caractéristiques musicales contribuent-elles à engager l'assemblée sur le mode de la *milă* ? Sont-elles plus efficaces, en tant que dispositifs d'empathie, que d'autres ? À ma connaissance, ces caractéristiques musicales n'agissent pas comme symbole d'une autre réalité sonore porteuse de significations émotionnelles (comme par exemple un mythe lié aux sonorités du monde naturel)¹⁹. Une fois exclue cette possibilité – et bien qu'il s'agisse de questionnements complexes auxquels il est

¹⁹ Comme c'est le cas notamment chez les Kaluli, où les lamentations, imitations du chant de l'oiseau *Muni*, sont symboliquement liées au mythe du « garçon devenu oiseau » qui s'articule autour du thème de la séparation d'avec l'être aimé. (Feld 1982).

difficile de répondre en séparant les paramètres plus proprement musicaux de tous les autres gestes vocaux (timbre de la voix, « icones du pleur », texte) – il est possible d’avancer quelques considérations.

La voix semble être un des vecteurs de contagion émotionnelle des plus puissants²⁰. Cela pourrait expliquer pourquoi elle est si présente dans les funérailles, où il s’agit précisément d’attirer les *stráini* vers un sentiment de *milă*. Mais pourquoi alors est-elle mélodisée ? La voix musicale serait plus efficace en ce sens qu’une voix parlée ? Une première possibilité est d’envisager la musicalité de la lamentation comme un renforcement des traits acoustiques de la parole plaintive, dans le but de rendre la reconnaissance des émotions (et donc la contagion) encore plus efficace. Cela rejoindrait une vieille idée, aujourd’hui à l’épreuve des procédures expérimentales, selon laquelle « le chant utilise une intensification des traits acoustiques de l’émotion utilisés dans la parole » (Spencer 2007 [1857], cit. dans Patel 2007 : 345)²¹.

Il faudrait, pour valider cette hypothèse, comparer la musicalité de la lamentation avec la prosodie de la parole lorsqu’elle exprime le chagrin, l’angoisse ou d’autres émotions communément associées au deuil. Bien que je n’aie pas fait cette expérience sur le terrain, des données d’autres recherches empiriques peuvent venir en support. Selon Fonagy (1983), dans la plainte « la voix s’élève par intervalles parfaitement réguliers d’un demi-ton – un glissement d’un demi-ton vers le haut est suivi d’un glissement d’un demi-ton vers le bas » (*ibid.* : 130), et l’angoisse se caractérise par « une forte réduction de la gamme mélodique » (*ibid.* : 128). Ces deux propriétés sont présentes dans la lamentation. Or, que les traits acoustiques de l’expression vocale des sentiments se ressemblent *cross-culturally* ou non, est une question encore ouverte. Certaines études perceptives poussent à y répondre affirmativement, les ressemblances étant dues – c’est une hypothèse – à l’effet physiologique de l’émotion sur l’appareil vocal (cf. Patel 2007 : 345). Mais quoi qu’il en soit, les données utilisées par Fonagy pour établir les schémas prosodiques de l’émotion se basent largement sur la langue hongroise, principal idiome parlé à Ceuaş²².

Dans le même sens, il est possible de confronter les traits musicaux de la lamentation

²⁰ Des signes précurseurs de la contagion émotionnelle via les expressions faciales et vocales ont été observés dès la première année de développement. (Soussignan & Schaal 2005, cit. dans Juslin & Västfjäll 2008).

²¹ D’autres auteurs supposent d’ailleurs l’existence de superpositions entre les traits acoustiques de l’émotion dans la parole et dans la musique instrumentale (Sundberg 1982, Scherer 1995, Juslin & Laukka 2003).

²² Plus précisément, Fonagy transcrit le contour prosodique de la plainte d’une fille hongroise (cf. Fonagy 1983 : 131)

avec les associations établies par Juslin & Laukka (2003) entre acoustique de la parole et émotions de base. Outre le contour mélodique descendant, associé à la tristesse, l'irrégularité micro-structurelle semble être un paramètre permettant de distinguer les émotions à valence négative (*sadness, anger, fear*) de celles à valence positive (*happiness, tenderness*).

Une deuxième possibilité consiste à attribuer un potentiel de contagion émotionnelle non tant à certaines caractéristiques musicales particulières, mais au fait qu'elles se répètent tout au long de la lamentation. Autrement dit, mélodiser et rythmer la voix serait une manière de rendre les *patterns* plus saillants du point de vue perceptif. Dans ce sens, Urban observe que :

« Chaque fragment est un icône d'autres fragments du même pleur rituel, et donc invite à se faire comparer à d'autres fragments. Cela rend le message global saillant ; sa structure en parallèle attire l'attention et invite les gens à l'écouter. En ce sens, la structure d'une ligne [vers] est un méta-message, qui fonctionne de manière indexicale, qui renvoie à soi-même. [...] Cet aspect du pleur rituel (*ritual wailing*) peut être associé à la sociabilité, le désir de transformer le signal de chagrin en un signal qui soit socialement attractif. » (Urban 1988 : 396).

La musique instrumentale

Une séquence « lent-rapide »

V06

Lors du décès d'une femme tzigane, les musiciens de Ceuaș se rendirent à Agreștiu pour participer aux veillées funéraires. Ce n'était pas la première fois que j'assistais à ces réunions communautaires autour du mort, et j'avais déjà observé que la musique se compose toujours d'une séquence progressive, du non-mesuré des airs *de jale* (« de chagrin ») au tempo vif des airs *de joc* (« de danse »).

Quand les musiciens jouèrent une de ces séquences, le prêtre orthodoxe interrompit les musiciens brusquement, exactement au moment du passage des airs lents aux airs rapides. Après son intervention, il partit, et les musiciens recommencèrent à jouer la séquence instrumentale, comme ils en ont l'habitude. Le lendemain, à l'enterrement, les mêmes musiciens jouèrent près de la fosse. Quand ils passèrent du lent au rapide, le prêtre s'approcha pour les interrompre à nouveau. Les musiciens, cette fois, protestèrent : « Mais chez nous, c'est comme ça ! ». La réplique du prêtre fut encore plus ferme : « Quand je suis ici, pas de musiques de mariage ! Quand je serai parti, vous ferez ce que vous voulez ! ». L'autorité religieuse identifiait les musiques rapides, de danse, comme inadéquates au contexte, comme quelque chose dont le caractère serait contraire au ton des cérémonies funéraires. Des musiques *de jale* oui, mais des musiques *de joc*, c'est interdit !

La progression lent-rapide est fréquente dans la musique de Transylvanie²³ et même de Hongrie (cf. Williams 2001). Mais, dans la région du Târnava Mică, seuls les Tsiganes jouent de cette manière lors des funérailles²⁴. C'est leur façon de célébrer la mort : « On joue *de jale*, mais on joue aussi *de joc*, et nous, les Tsiganes, sommes les seuls qui faisons ça » – nous suggère l'anecdote d'Agreștiu. En effet, non seulement les *Gaje* de la région ont abandonné la tradition de faire appel à des musiciens pour leurs veillées, mais de surcroît ils semblent mal supporter le fait que les Tsiganes jouent des musiques « de mariage » pendant un enterrement.

En style *țiganește*, le répertoire des veillées est toujours organisé selon un même ordre : des *doină* en rythme non-mesuré, suivies par des airs *meseliecri*, en rythme *aksak* lent, puis des airs de danse de plus en plus rapides (*csárdás*, *hărtaș*, ou *de cingherit*). Selon un large consensus, ces genres ont des connotations expressives et émotionnelles différentes, et même opposées. Les mélodies d'ouverture (*doină*, *meseliecri*) ont une tonalité affective explicite et pour cette raison, elles sont appelées *de jale* (« de chagrin »). Bien qu'elles aient parfois des textes associés, ceux-ci ne sont jamais chantés lors des funérailles²⁵. Les airs en rythme vif, *de joc* (de danse), sont parfois désignées par l'expression générique « de vie, de distraction ou de fête » (*de viață*, *de distracție*, *de petrecere*), mais personne ne danse quand il s'agit de veiller un mort.

De jale ou *de joc*, il ne s'agit en aucun cas d'airs spécifiques aux funérailles : les mêmes mélodies sont jouées aussi bien lors de noces, baptêmes ou fêtes spontanées²⁶. Mais si dans les mariages, ces deux « pôles » délimitent des moments différents – airs « de table » pendant le repas nuptial, airs de danse quand c'est le moment de danser – dans les funérailles ils sont toujours enchaînés en une seule séquence (cf. figure 47)²⁷.

²³ Cf. le CD « Roumanie, Musique pour cordes de Transylvanie » (Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu 1992).

²⁴ Cette pratique a été observée aussi chez les *Rrom* de Hongrie (Stewart 1991).

²⁵ Il est possible cependant que le chant soit présent dans les veillées des Tsiganes habitant dans certains villages roumains de la région. Les airs *de jale* seront analysés en détail au chapitre X.

²⁶ Les seuls moments où l'on joue des airs spécifiques aux cérémonies funéraires – deux « marches » funèbres (*marșu*) – sont ceux auxquels est associée une forte valeur symbolique : la deuxième nuit de veillée à minuit, heure à laquelle l'âme est censée quitter le corps, et pendant le cortège vers le cimetière.

²⁷ Dans le film en annexe (DVD_02) il est possible d'entendre deux de ces séquences, jouées par des musiciens différents. Comme seule exception, j'ai entendu à l'occasion de la mort du *bracist* Moji, jouer quelque *verbunk*, danse pour homme seul.

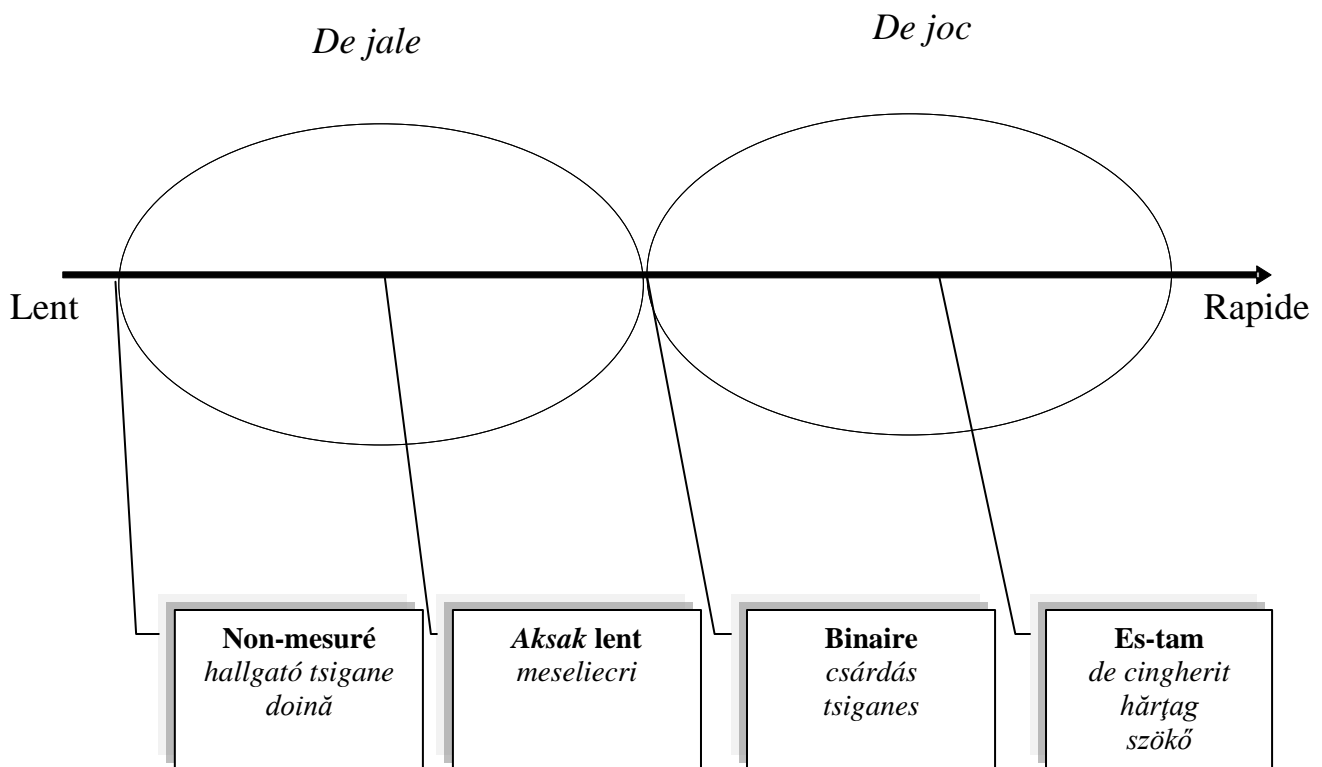


Figure 47 : Suite instrumentale jouée lors des funérailles (veillées et enterrement). Les cercles illustrent les deux pôles des airs *de jale* (de chagrin) et *de joc* (de danse). La progression rythmique est indiquée dans les carrés en bas de figure.

Comment cette suite instrumentale est-elle perçue, comment structure-t-elle l'expérience des personnes présentes ? Jouer les musiques lentes, *de jale*, ne peut que contribuer à renforcer le chagrin exprimé par les *neamuri* et attendu par le public. Mais ce changement soudain vers des rythmes de plus en plus vifs, où mène-t-il ?

Le discours de mes hôtes est très contradictoire à cet égard. Un jeune ami m'expliqua que les mélodies de danse seraient associées à des sentiments à valence plus légère, pour contrebalancer le chagrin aiguïté par les airs *de jale*. En regardant mes images des veillées, à la question : « Pourquoi joue-t-on des musiques « de vie » (*de viață*) dans les funérailles ? » il répondit :

Alin : Ils jouent un air comme ça, lent, qui puisse entrer dans le cœur des gens [et leur suggérer] « Oh, comment il était, le pauvre »... Et maintenant [quand ils jouent les airs de danse] les personnes présentes

disent : « Oh, tant mieux que Dieu l'ait pris »... D'une sorte et de l'autre, « de divertissement et de tristesse... » (*și distracție, și tristețe...*).²⁸

Indépendamment des contextes de jeu, j'ai entendu dire plusieurs fois qu'il ne faut jamais jouer trop de musiques *de jale* les unes après les autres, comme s'il y avait un risque de « non-retour », d'effondrement émotionnel²⁹. Ce risque est bien présent dans les veillées : des moments de forte intensité émotionnelle peuvent provoquer l'évanouissement des femmes, suivi de l'intervention de quelqu'un pour éviter qu'elles ne « meurent tellement elles pleurent » (*moare, atîta plînge*). Un risque à maîtriser : les musiques de danse, en s'opposant au ton *de jale* des airs lents (*doină* et *meseliecri*), permettraient d'atténuer un peu le chagrin du deuil.

Mais dans la même discussion, Csilla, sœur d'Alin, affirme le contraire. À son avis, les musiques de danse sont censées augmenter l'intensité des pleurs :

F.B.B. : Elles [les femmes de la famille du défunt] pleurent avec cette musique de danse aussi...

Csilla. : Comme ça, elles pleurent plus fort !³⁰

Selon cette interprétation, ce ne serait pas le ton émotionnel des airs qui compterait le plus (*de jale / de joc*). L'intensité du chagrin suivrait plutôt l'intensité du sonore (rythmique, densité des notes, volume), agissant peut-être à un niveau plus sensoriel et rendant la *jale* encore plus profonde, son expression plus dramatique.

Enfin pour compliquer encore plus le cadre, la discussion avec Csángálo et sa femme Tinka montre les contradictions qui peuvent émerger lorsqu'on touche à la relation entre musique et émotion dans les funérailles :

Csángálo : J'étais à un mariage... je voulais dire... à un mort [à une veillée]. Il y avait d'autres musiciens là-bas, le vieux Santi, ceux de Medias. Quand nous sommes arrivés là-bas, moi, István, le noir, le violoniste Papu, plus un contrebassiste qu'on avait, Endriu ou Russu... Nous avons commencé à jouer... Et elle est tombée, la sœur du mort ! [litt. La sœur, celle qui « avait le mort »]. [...] Les personnes

²⁸ *Una cânta așa lent, ca să bagă la inimă la oamenii: "Vai, cum a fost săracu omu!" ...Și acuma... Și spune: "Vai, bine că l-a luat Dumnezeu!" Și așa și așa, și distracție, și tristețe...*

²⁹ Même quand j'ai programmé en mai 2007, un concert à Radio France, les musiciens critiquèrent mon idée de faire une longue suite composée seulement d'airs *de jale*.

³⁰ F.B.B. : Dar și plînge cu muzica asta de joc.

Csi. : Așa mai repede plînge...

pleuraient, même les hommes, t'aurais cru que les gens là-bas devenaient fous quand nous avons commencé à jouer, nous [du village] de Ceuaș... *De jale*, comme ça, « de mort » [...]

F.B.B. : Là-bas, on joue aussi des *csárdás* et *de cingherit* ?

Cs. : Bien sûr, tu fais trois ou quatre [airs] *de jale*, et après *csárdás*, *de cingherit* et puis tu t'arrêtes.

Tinka : De toute sorte...

F.B.B. : Pourquoi est-ce qu'on les joue celles-ci [les mélodies de danse], vu qu'elles ne sont pas *de jale* ?

Cs. : Pour qu'elle puisse sortir un peu, tu sais, cette *jale* qu'il y avait au début, quand j'ai joué trois ou quatre airs *de jale*. Après cela vient un *csárdás* ou un *hărătag*, tout de suite ceux qui pleurent se calment et... Peut-être celui qui est mort était danseur dans sa vie, ou il aimait danser, se divertir...

T. : S'il était danseur, alors, ils en jouent beaucoup d'airs *de cingherit* !

F.B.B. : Et les personnes qui pleurent se « reprennent » (*își revine*) ?

Cs. : Bien sûr, ils se reprennent...

F.B.B. : Ou au contraire s'ils se souviennent comment il était en vie et comment il dansait, alors ils pleurent encore plus fort ?

T. : Plus fort, ils pleurent, exact !

Cs. : Plus fort, ils pleurent, quand ils entendent les *csárdás*, parce qu'il était un grand danseur, ils pleurent plus fort !³¹

Pour comprendre le lien qu'entretient la musique avec l'expérience émotionnelle des personnes présentes, il faut dépasser le schéma mécaniste « musique *de jale* = sentiment de *jale* » et « musique *de joc* = détente du sentiment de *jale* ou renforcement de ce même sentiment ». En effet, si l'on cherche dans les veillées des correspondances entre activité musicale et expression du chagrin, on ne trouvera pas assez de régularités pour en faire un argument soutenable³². Autrement dit, le caractère émotionnel que les gens attribuent à la musique (basé sur l'opposition *de jale* / *de joc*), ne permet pas, à lui seul,

³¹ Cs. : *Am fost la o nuntă...nu la o nuntă... la un mort. Mai erau acolo muzicanți: bătrânu' Santi, ăia din Mediaș. Când noi am ajuns acolo, Filip, eu Istvan, negru ăla Papu vioristu', am avut un contrabasist, Endriu sau Russu... Am început să cântăm, așa a căzut sora sau a lui care a fost mortu' [...] și plângea lumea, și bărbații, ai crezut că a 'nebunit lumea acolo, când Ceuceani a început să cânte... De jale, așa de mortu'... [...] F.B.B. : Și acolo se cânta *csárdás* și *de cingherit*?*

Cs. : *Sigur, faci trei-patru de jale, după aia *csárdás*, *cingherit* și ne-am oprit.*

T. : *Tot felul...*

F.B.B. : *De ce se cântă și din aia, că nu e de jale?*

Cs. : *Că mai este un pic, știi, din jalea aia, ce a fost prima dată că... prima dată dacă am cântat trei-patru cântare din jale. După aia este un *csárdás*, un *hărătag*, minten să mai domolește ăia care plânge și... poate și el a fost jucăuș în viață, ăla care a murit, sau... i-a plăcut să joacă, sau să distrează...*

T. : *A fost jucăuș... chiar mult face *csingerit*!*

F.B.B. : *Și lumea care plânge un pic își revine?*

Cs. : *Sigur că-și revine.*

F.B.B. : *Sau dacă își amintește cum a fost în viață și cum joacă...mai tare plânge?*

T. : *Mai tare plânge, precis!*

Cs. : *Mai tare plânge...când aude *csardas* ăla, că a fost un jucăuș mare...mai tare plânge lumea...*

³² Cette observation se base sur l'analyse de l'ensemble du corpus relatif aux funérailles (cf. note 1, chapitre VII).

de comprendre pleinement le rôle de la musique dans les veillées, ni d'expliquer pourquoi un même air de danse en rythme de *csárdás* fait à la fois danser dans les mariages et pleurer dans les funérailles (Bonini Baraldi 2009a).

Autrement dit, il n'y a pas dans les funérailles une règle simple et unique qui associerait le rythme musical au rythme du *pathos*. L'expression émotionnelle ne se laisse pas enfermer dans une loi qui l'associerait, dans son développement temporel, à celui de la musique. Comment, alors, aller au-delà de l'hypothèse selon laquelle la musique aiderait à créer une « texture et un contour émotionnel » (Wolf 2001) et à faire « entrer » les participants sur la base de la tonalité émotionnelle des airs joués ?

La mélodie du défunt, les mélodies de tous les défunts

Un jour, en regardant mes documents vidéo avec Ikola, je lui demandai explicitement pourquoi le prêtre roumain d'Agreștiu avait arrêté les musiciens lorsqu'ils jouaient des airs de danse :

Ikola : Filippo, ça... comment te le dire, c'est plutôt normal. C'est normal ce qu'ils font ces Tsiganes, les nôtres, ça me semble assez normal. Car... non seulement *de jale*... il faut aussi jouer [une musique « de vie » (*de viață*)], et je crois que c'est quelque chose de normal. Comment te l'expliquer : s'il est mort, le mort, et moi je sais comment il se comportait [quand il était en vie], ce qu'il faisait à la maison, s'il chantait, s'il buvait, s'il dansait... moi j'ai tout à l'esprit, dans ma tête. Une fois qu'il est mort, s'ils jouent un [air] *de jale*, je pleure, je pleure, et alors quand j'entends qu'ils jouent une [mélodie] de danse, tout de suite je me souviens comment je dansais avec mon père, car moi je dansais beaucoup avec mon père...[...] Moi, ça m'aidait, et ça me donnait envie de pleurer encore plus fort, encore plus fort... j'avais plus de *jale*, comment dire... Et alors [...] je disais des mots : comment il était quand nous dansions ensemble, comment il était quand nous buvions ou quand nous nous amusions... [...] Tu as dans ta tête tout ce qu'il faisait, comme une lettre, quand t'écris une lettre, et alors tu la lis...[...] Je crois que c'est comme ça...³³

³³ Ik. : *Filip, asta... cum să-ți spun eu ție, asta vine normal așa ceva. E normal acea ce fac țiganii ăștiea-ai noștrii. Eu cred că mie-m' pare destul de normal. Că... nu numa' de jale... trebe să cânte și una de viață, de... Și eu cred că e ceva normal că... Cum să-ți zic eu ție? Deci eu dacă mi... mi-a murit mortu', și eu știu ce comportare, cum a făcut în casă, ce a fost cu el, dacă el a cântat, dacă el a beut, dacă el a jucat, eu țin în minte tot, în mintea mea, după ce a murit. Și după ce el moare, dacă cântă una de jale plâng, plâng, și atuncia când aud că cântă una de joc, una-două pare că trăiam clipele ăia, știi, atunci în momentu' ăla... [...]. Da, mie mi-a fost de ajutor și-mi venea mai tare și mai tare să zbier, să plâng... mi-era așa... mai jeale, cum să zic... Și atunci [...] tu zici cuvintele: cum a fost când ne-am jucat, cum a fost cu... când ne-am beut sau când ne-am distrat sau... mă rog, la orice cuvintele. Trebe să..., cum să zic, să-ți găsești cuvintele, atunci orice a făcut, tu le ai în mintea ta, ca o scrisoare, când scrii o scrisoare știi, și atunci le citești... [...] Mie așa mi se pare.*

Qu'elles soient de *jale* ou de *joc*, les mélodies sont investies de la vie du défunt, de ses habitudes quotidiennes, des rapports affectifs qu'il avait avec ses proches. Ainsi, pendant deux nuits la musique permet de revisiter le vécu du défunt, de le faire revivre et de réactualiser les sentiments associés aux souvenirs. Ce sont ces images sonores qui « aident à faire de la *jale* au cœur », à pleurer plus fort, à trouver les mots pour les pleurs « à pleine bouche ».

Il n'est pas étonnant alors que le moyen le plus puissant pour permettre cette expérience, pour donner à lire ces souvenirs « écrits sur un livre », les visualiser « comme si c'était un film, une cassette », soit de jouer la « mélodie du défunt » (*le mulescre zilyi*). En *țigănie*, tout le monde, musiciens et non musiciens, indépendamment des opinions sur le rôle de la musique dans les veillées, s'accorde sur ce point.

Ikola : Oui, la musique aide beaucoup ; elle aide [à pleurer]. Mais même s'il n'y a pas de musique, même comme ça [on pleure], tu sais... Mais elle n'est pas forte, cette douleur [*durere*], comme quand quelqu'un joue.

[Par exemple] toi, tu sais comment j'étais quand j'étais en vie. Et si je meurs, et que tu entends jouer ma mélodie, toi déjà... comment te le dire... t'as encore plus de *jale*, tu sais, car moi j'aimais danser ou jouer. Et alors toi, t'as envie de pleurer plus, avec plus de *jale*. Si moi je te rappelle ta chanson, par exemple, toi t'es mort et tu avais une chanson, et ben moi je joue cette chanson là... Et les gens se souviennent de toi ! Car celle-là était la tienne et ils pleurent encore plus, comme ça, avec plus de *jale*, et ils te donnent envie de pleurer. Je ne sais pas comment dire...³⁴

V07

L'importance de l'air « personnel », véritable portrait acoustique d'une personne – son prolongement sonore ? –, émerge de façon frappante à l'occasion des célébrations du 1^{er} novembre, fête des défunts (*luminirea*). Les Tsiganes se rendent tous ensemble au cimetière, à la tombée du jour (les *Gaje* font la même chose, mais pendant la journée et individuellement, ou en famille). Rien ne distingue les tombes des Tsiganes entre elles, ni nom gravé, ni croix, à l'exception des fleurs qui les décorent. Bien évidemment, les Tsiganes se souviennent qui est enterré dans chaque fosse, et chacun se rend auprès de ses *neamuri*, nettoie la tombe et allume de nombreuses bougies. Les parents passent la

³⁴ Ik. : *Da, foarte mult ajută muzica... ajută muzica foarte mult; dar și așa dacă nu este muzica, și așa știi? Dar nu ți-e vine, așa, durerea aia ca când cineva cântă.*

Tu știi eu ce am fost în viața mea, și dacă eu mor și tu auzi că spune cântarea mea, tu deja... cum să zic... te vine mai jale, știi că mie mi-a plăcut să joc sau mi-a plăcut să cânt. Și atunci ție ți-e vine să plângi mai... cu jale așa, mai... Dacă eu te amintesc ție de cântarea ta, cum să zic, de exemplu tu ai murit și ai avut o cântare și eu amintesc cântarea aia, deci... oamenii să amintește! Că aia a fost a ta și plânge mai... așa mai cu jale... și te dau o viață așa, să plângi, să... Nu știi cum să zice.

soirée auprès de leurs morts, à discuter, boire, et pleurer. Les lamentations des femmes proviennent simultanément d'une multitude de lieux différents : c'est une veillée collective.

Les musiciens, à cette occasion, jouent tour à tour auprès de chaque tombe et ce, sans être payés, car on ne leur offre qu'à boire. Ils parcourent le cimetière en jouant la mélodie de chaque mort, sans s'arrêter plus de quelques minutes, car il faut jouer pour tout le monde, ou presque. Une ou deux *meseliecri* pour Ágor, une ou deux *csárdás* pour Papu... Les vieux musiciens – István, Csángálo, Sanyi, Levente – se souviennent des mélodies de chacun (spécialement celles de leurs *neamuri* et des musiciens défunts), et si c'est aux jeunes de jouer, on leur sifflera à l'oreille le début de la chanson préférée de tel ou tel *mulo*, pour qu'ils puissent la jouer. L'ambiance sonore des veillées, où les *meseliecri*, les *csárdás* et les *cingherit* résonnent parmi les sanglots et les mots pleurés des femmes, est ici multipliée et récréée pour chaque famille. Tout le monde est à la fois protagoniste et spectateur.

À la différence des célébrations du 1^{er} novembre, lors d'une nuit de veillée, les musiciens jouent un grand nombre d'airs pour un seul défunt. Certaines mélodies sont « les siennes », et d'autres non. On pourrait tenter d'identifier le répertoire instrumental d'une veillée en termes d'associations entre mélodies et personnes, pour comprendre si le musicien, comme la pleureuse, cite des personnes bien précises, s'il le fait intentionnellement. Mais bien que parfois l'on puisse reconnaître la mélodie d'une personne spécifique – par exemple la *doină* de Móni, fille de la défunte, qui est en train de pleurer³⁵ – il serait vain de construire une sorte d'arbre de parenté « musical » (semblable à celui de la figure 35). Cela parce que les relations entre mélodies et personnes ne sont pas si figées, et il n'y a pas un accord univoque dans l'attribution des mélodies à une personne ou à une autre. Pour un même air, untel y reconnaîtra son grand-père, car c'était ce qu'il chantait quand il rentrait soûl de la taverne, et tel autre se souviendra de son cousin, car c'était ce qu'il aimait danser aux bals du dimanche après-midi³⁶.

Ce qui importe c'est que, quelle que soit l'intention des musiciens, les airs qui composent les séquences musicales permettent à chacun d'y reconnaître ses propres défunts. C'est précisément cette marge de liberté qui permet d'élargir le réseau de

³⁵ Il s'agit de la *doină* au titre « J'ai semé sur le tombeau » (*Pe mormânt am semănat*) que le violoniste Tocsila joue à l'occasion de la veillée pour sa grand-mère (cf. DVD 02, min.45 :55).

³⁶ Cf. Chapitre XI.

relations émotionnelles et d'intégrer au contexte rituel présent d'autres personnes, images et souvenirs. Cette hypothèse est d'autant plus légitime si l'on considère que les lamentations des femmes sont souvent adressées à d'autres membres de la famille déjà enterrés. De la même façon, chaque mélodie permet de multiplier et d'étendre le réseau de relations affectives établies. Aux *străini* qui viennent à la veillée sans avoir une relation particulière avec le mort est ainsi donnée la possibilité de célébrer leurs propres défunts : la veillée d'une seule personne devient alors une célébration communautaire. Et le troisième jour, lors de l'enterrement, quand les musiciens jouent la dernière séquence instrumentale près de la tombe, les autres familles du village s'éparpillent dans le cimetière pour pleurer leurs propres morts.



Figure 47b : Près de la tombe du violoniste Papu, lors de la *luminirea* au cimetière (1^{er} novembre 2005).

L'émotion musicale en relation

Lors des funérailles, la musique intensifie l'émotion, et cela de plusieurs manières. Les airs *de jale*, qui ouvrent toute séquence instrumentale, sont directement associés au registre émotionnel du chagrin et de la tristesse (*jale*) imposé par le deuil. La progression du tempo, de l'intensité sonore, de la densité des notes inhérent aux airs de

danse, peut renforcer ces sentiments jusqu'à leur paroxysme, ou bien permettre de les dépasser et de regagner ainsi une posture plus contenue. Enfin, se souvenir (du mort, de tous les morts) par la musique, notamment grâce aux mélodies personnelles, permet à chacun de s'inscrire activement dans les cérémonies, d'y participer émotionnellement. Ce dernier niveau de l'émotion musicale, lié à une expérience de mémoire, mérite quelques précisions supplémentaires.

Le souvenir véhiculé par les airs personnels n'est pas quelque chose d'abstrait et général, mais engage des images bien définies : « Comment [le défunt] était quand nous dansions ensemble, comment il était quand nous buvions ou quand nous nous amusions... » (Ikola). Des commentaires de ce type sont fréquents lorsqu'il s'agit de décrire le rôle de la musique dans les funérailles : elle donne à voir – « comme dans une vidéocassette, comme dans un livre » – des portraits, des images, des personnes.

L'air personnel, en ramenant à la conscience les « figures du passé », leur permet d'exister dans l'expérience présente. Le souvenir est ainsi vécu, actualisé, intégré dans une situation nouvelle³⁷. Et en chargeant le souvenir de nouveaux sentiments, la musique permet d'investir les images du défunt d'une nouvelle signification, établie par la performance rituelle elle-même.

Le rituel serait caractérisé (et défini), selon M. Houseman (2004), comme un contexte où l'on fait l'expérience de relations particulières, polysémiques et multiples³⁸. Ces relations, construites par les actions rituelles, créent un ordre différent de celui du temps ordinaire (non-rituel). Elles ne sont pas seulement « l'expression ou le véhicule de certaines valeurs ou idées ; elles constituent des expériences vécues (*lived-through experiences*), soutenues par des événements chargés en intentions et émotions. » (Houseman 2004 : 416)³⁹. La technique de la lamentation crée, met en acte (*enact*) un

³⁷ B. Lortat-Jacob, dans un récent article sur la chanson « *Georgia on my mind* » de Ray Charles, avance une idée semblable : « Les ethnomusicologues savent depuis longtemps que, dans ses fondements culturels, la musique sert à actualiser les faits, les gestes, les rites, et les savoirs. Ce que Gorrell nous rappelle [...] c'est qu'elle fait bien plus que cela : *elle fait vivre ces faits, ces gestes et ces savoirs dans la conscience*. Elle abolit le temps en sollicitant la mémoire ; toute la mémoire : c'est-à-dire à la fois celle qui permet aux formes d'être réitérées d'une fois sur l'autre, et celle dans laquelle ces formes s'enracinent. *Elle est susceptible d'appeler des figures du passé et de leur donner une nouvelle chance d'exister* (cf. Proust); elle assure une continuité et crée un pont témoignant de la fluidité de la conscience et de la fidélité à soi-même. Cela vaut pour celui qui la pratique autant que pour celui qui l'entend : elle est ce par quoi le sujet reste sujet. » (Lortat-Jacob 2006 : 61).

³⁸ « [...] ritual performances are envisaged as experiences afforded by the enactment of special relationships. » (Houseman 2004 : 413).

³⁹ Cf. aussi le passage suivant : « In order for ritual performances to be effective, that is, for the participants to acquire a measure of commitment to the realities they enact, it is necessary that they be personally involved in the actions they undertake. In other words, it is important that they experience emotional and intentional states in connection with these actions. » (Houseman 2004 : 423).

ensemble de relations, et construit une totalité nouvelle où plusieurs générations se trouvent réunies, morts et vivants confondus. La musique semble agir, elle aussi, comme un moyen puissant pour établir et renforcer l'expérience émotionnelle associée à ces relations intersubjectives. Ainsi, jouer « la mélodie du mort » (*le mulescre zilyi*) est non seulement un acte de commémoration, mais permet aux personnes présentes d'établir une relation affective avec le *mulo*. Autrement dit, non seulement la mélodie personnelle évoque le mort, mais elle intègre aussi une relation passée dans le temps des veillées. Elle fournit le lien nécessaire pour que la *jale* (chagrin) des personnes présentes ait une adresse, un référent, pour qu'elle puisse être vécue sur le mode intersubjectif de la *milă*.

*

Une question annexe émerge de ce cadre théorique et interprétatif : la propriété de « relationnalité » (*relationality*), appartiendrait-elle au rituel ou à la musique ?⁴⁰ Est-ce parce que les participants sont imprégnés du tissu relationnel établi par le rituel qu'ils perçoivent les airs musicaux comme des médiateurs de relations ? Ou au contraire, est-ce la musique qui est à l'origine d'un nouvel ordre relationnel ?

Les recherches sur l'émotion musicale dans le domaine des sciences cognitives tendraient à nous faire pencher vers la deuxième possibilité. Après avoir longuement insisté sur le lien entre structures musicales et émotion ressentie, de plus en plus de chercheurs semblent admettre aujourd'hui que les expériences émotionnelles sont véhiculées par nombre de « mécanismes sous-jacents » (*underlying mechanisms*), lesquels agissent en bonne partie indépendamment de la forme musicale (Juslin & Västfjäll 2008). Il s'agit notamment de ceux qui engagent la mémoire ou des images associées à la musique, appelés « mémoire épisodique » (*episodic memory*), « imagerie visuelle » (*visual imagery*) et « conditionnement évaluatif » (*evaluative conditioning*) (Juslin & Västfjäll 2008)⁴¹. Or, ce qui est intéressant ici c'est que ces mécanismes

⁴⁰ Cette question naît des observations avancées par M. Houseman lui-même, lors d'une journée sur l'ethnomusicologie à l'Université de Nanterre en avril 2009.

⁴¹ « Episodic memory refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because the music evokes a memory of a particular event in the listener's life. This is sometimes referred to as the « Darling, they are playing our tune » phenomenon (Davies 1978). »

« Visual imagery refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because he or she conjures up visual images (e.g., of a beautiful landscape) while listening to the music. The emotions experienced are the result of a close interaction between the music and the images. »

« Evaluative conditioning (EC) refers to a process whereby an emotion is induced by a piece of music simply because this stimulus has been paired repeatedly with other positive or negative stimuli. Thus, for instance, a particular piece of music may have occurred repeatedly together in time with a specific event that always made you very happy (e.g., meeting your best friend). Over time, through repeated pairings,

psychologiques semblent sous-tendre des expériences relationnelles. Baumgartner (1992) a notamment montré que, lorsqu'elle est sollicitée par la musique, la mémoire épisodique tend à mettre en jeu des relations sociales.

Serait-il alors possible de proposer que, si la musique a souvent une place centrale dans les rituels, c'est parce qu'elle porte en elle un fort potentiel relationnel, opérant dans le domaine des interactions tant « réelles » qu'« imaginaires » ? Ce potentiel répond à la nécessité, propre au rituel, de « mettre en acte » (*enact*) des relations spéciales, indispensables pour que la performance soit significative (*meaningful*) et mémorable (qu'elle s'inscrive dans la mémoire des participants).

Inversement, si le rituel est, par définition, un contexte où l'on fait l'expérience vécue de relations particulières, extra-ordinaires (Houseman 2004), cela ne peut qu'influencer la manière dont la musique (rituelle) est perçue. En ce qui concerne la question de l'émotion et de la signification musicale, il en découle que, dans le cadre du rituel, certains « mécanismes sous-jacents » priment sur d'autres. Ainsi, le niveau de signification esthétique, intrinsèque, (que Justin & Västfjäll appellent *musical expectancy*⁴²) aurait moins de « poids » que ceux cités plus haut. C'est ce qui semble émerger de l'analyse des veillées de Ceuș : que les mélodies soient *de jale* ou de *joc*, peu importe, car ce n'est pas là – au niveau de la forme – que l'émotion musicale se fait sentir.

Conclusion

Selon l'hypothèse de départ, l'expérience des funérailles se structure autour de la possibilité de vivre des relations de *milă*, notamment entre « proches » et « éloignés » du défunt. Cette possibilité se réalise seulement sous certaines conditions, qui sont avant tout sonores : pleurer « à pleine bouche » et jouer de la musique instrumentale près du *mulo*.

L'analyse a porté sur chaque élément sonore séparément, bien que ceux-ci soient tous liés et souvent superposés les uns aux autres. Elle a permis de montrer de quelle

the music will eventually come to evoke happiness even in the absence of the friendly interaction. » (Juslin & Västfjäll 2008 : 12-16 du m.o.).

⁴² « Musical expectancy refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because a specific feature of the music violates, delays, or confirms the listener's expectations about the continuation of the music. »

manière la musicalité de la lamentation, les paroles, les qualités timbriques de la voix pleurée, les airs *de jale* et les airs *de joc* agissent en tant que dispositifs de fabrication et de propagation de la *milă*.

La multitude des niveaux sonores en jeu suggère que ce sentiment de *milă* – intersubjectif, hautement valorisé et perçu comme identitaire – se construit par des biais différents, qui engagent à la fois le sémantique et le sensible. Tous ces éléments sonores sont probablement liés à différents processus d'empathie, ou l'engagent à différents degrés⁴³.

Ainsi les « icones du pleur » (sanglots, hoquet, voix cassée, etc.) sollicitent un niveau plus immédiat et direct de contagion émotionnelle. Au contraire, les stratégies énonciatives du discours pleuré, nécessitant une compréhension des liens de parenté, engagent des processus plus élaborés. La musique, quant à elle, agit à plusieurs niveaux, du sensible au sonore jusqu'aux associations entre personnes et mélodies, en passant par le caractère affectif que les Tsiganes attribuent aux différents genres (*de jale / de joc*).

Pour conclure, la particularité de l'univers sonore des veillées, riche et multiforme, invite à nuancer le clivage entre parole et musique, tout comme l'équation communément admise selon laquelle langage = sémantique attributive, et musique = sémantique affective⁴⁴. Près du défunt, le musical se retrouve à tous les niveaux, y compris celui des sanglots (inspirations mélodiques), et la musique instrumentale « dit » des choses, crée des relations de *milă*, tout comme le font les mots des deuilleuses.

⁴³ Sur la notion de « degrés de l'empathie », cf. Pacherie (2004).

⁴⁴ À ce propos, B. Lortat-Jacob observe que « s'il est commode, ce clivage ne fonctionne que très imparfaitement. Il a le défaut d'« hyperaffectiviser » la musique et [...] de réduire la langue à ses seules fonctions attributives. À tout le moins serait-il plus prudent de parler de deux usages du sens passant par des procédés énonciatifs distincts, et certainement plus fécond de n'exclure de notre champs d'étude ni la musique dans ses potentialités attributives, ni la langue dans sa dimension affective. » (Lortat-Jacob 2010, p. 6 du manuscrit original).

Deuxième partie

Pourquoi pleurer avec la musique ?

Chapitre IX

Un modèle local pour l'émotion musicale

Essai de synthèse

Pour les Tsiganes de Ceuaș, la bonne musique est celle qui fait pleurer. Une rhétorique du discours certes¹, mais qui révèle tout de même une conception locale essentielle : la musique est censée avoir un pouvoir, celui de « fendre le cœur » (*a sparge inima*).

Le partage de la vie musicale des habitants de ce village m'a permis de constater qu'entre le discours et les faits il n'y a pas toujours un grand décalage : à Ceuaș, musique et pleurs vont vraiment de pair... Le discours est devenu d'abord un principe guide, un critère méthodologique : décrire et interpréter ces moments où l'on pleure avec la musique. Il a pris ensuite l'ampleur d'une véritable hypothèse : l'activité musicale des Tsiganes se fonderait largement sur la certitude que musique et émotions sont intimement liées. C'est autour de cette conviction que se pense la musique et qu'elle est mise en acte dans différentes circonstances de la vie sociale. Lors du service professionnel, où il s'agit de faire « résonner » les clients pour en tirer bénéfice ; en *țigănie*, quand les musiciens pleurent de *supărare* entre « frères » ; lors des funérailles, quand le sentiment de *milă* rapproche *neamuri* et *străini* autour du défunt.

Après avoir analysé chacun de ces contextes séparément, l'objectif de cette deuxième partie est de les mettre en rapport, afin d'interroger la question de l'émotion musicale à un niveau plus général. Pourquoi pleurent-ils avec la musique ? Y a-t-il quelque chose de commun à toutes ces situations ? Peut-on construire un modèle local de l'émotion musicale ?

Commençons par une courte synthèse. Certains points fondamentaux émergent de l'analyse des mariages et des fêtes où les musiciens sont « en service » (chapitres I-III) :

- La musique est pensée en fonction de l'effet qu'elle a sur les clients : faire danser, accompagner le repas et les chants de table, émouvoir. Si l'on est payé, c'est pour que la musique « fonctionne » (*merge*).

¹ Cf. Introduction.

- Pour parvenir à une action efficace, le musicien connaît, « lit », ou plutôt découvre de manière empirique les goûts de ses hôtes. Pour rendre cette idée, on pourrait dire que « la vraie partition, c'est le public ».
- Dans un répertoire qui se veut très vaste, cette éthique professionnelle est à l'origine d'une organisation mentale de la musique en trois niveaux : la « nationalité » (*nație*) des clients ; la « région » (*zonă*) ; la personne.
- Les Tsiganes se font les spécialistes du niveau personnel de la musique. Ils considèrent que c'est là où la pratique musicale est la plus efficace, la plus rentable. Jouer les mélodies personnelles du client est un moyen efficace de maximiser le profit, et mémoriser les préférences d'hôtes inconnus est un investissement pour les fêtes à venir. « Le Tsigane est comme le diable », disent les musiciens eux-mêmes : rusé face à ses clients, fin connaisseur de ce qui les touche le plus.
- Par définition, la mélodie personnelle d'un client relève d'une affinité intime, engage une histoire de vie. Touchant aux souvenirs et aux émotions, elle dépasse la notion de « goût » et s'impose comme expérience de la « résonance ». Il s'agit le plus souvent d'airs lents, *hallgató* et *aztali nóta* pour les Hongrois, *doină* pour les Roumains, *doină* et *meseliecri* pour les Tsiganes.
- L'interaction musicien-client se joue de manière subtile, entre soumission aux commandes et pouvoir de séduction et d'insinuation. Pour le satisfaire, le musicien professionnel doit faire preuve d'une connaissance intime de son client, allant même jusqu'à « sentir ce qu'il ressent ». C'est une pratique de l'empathie, entendue comme forme de connaissance de l'autre et compréhension de son ressenti.
- Bien que l'activité professionnelle exige un contrôle de soi et un certain détachement de ses émotions propres, il n'est pas exclu que le musicien lui-même s'y abandonne. Une expression très ouverte (pleurer) est cependant plutôt rare, et si elle a lieu, c'est toujours à la fin des fêtes.

Le service professionnel aboutit quasi-systématiquement à un « repli » des musiciens, à la fois géographique (retour en *țigănie*), et émotionnel (mettre en jeu ses propres émotions). Après les longues fêtes de mariage, faire de la musique et chanter chez soi mêle la répétition entre spécialistes, la fête entre « frères » et une pratique de remémoration des êtres chers, morts et vivants confondus. D'autres situations plus improvisées et spontanées, comme les fêtes occasionnelles entre amis, se basent sur les mêmes principes (chapitres IV-VI) :

- Les musiciens, professionnels ou non, jouent principalement pour eux-mêmes, dans un contexte plus intime et sans aucun enjeu économique.
- Les Tsiganes « personnifient » la musique non seulement pour en tirer profit lors du service professionnel, mais aussi pour conserver la mémoire des disparus et des vivants de leur propre communauté. Ainsi, les musiciens pleurent en jouant les mélodies de leurs êtres chers, ou leurs propres mélodies. Il s’agit surtout de *doine* et de *meseliecri de jale* (« de chagrin »), suivies systématiquement par des airs de danse *de csingherit*.
- L’expérience émotionnelle des musiciens se structure autour du sentiment de *supărare* (« énervement/chagrin »), qui engage des relations déchirantes avec des êtres « affectés » (un parent malade, un frère en prison...). Il s’agit moins d’une pratique de la nostalgie que d’un véritable déchirement psychologique, une crise qui naît de la tension entre deux modes de relation opposés : être parmi ses frères dans le temps réel et être séparé de ses affects familiaux dans le temps musical, imaginaire.

Enfin, pleurs et musique sont étroitement associés lors des cérémonies funéraires en *țigănie* (chapitres VII-VIII) :

- La mort réactualise non seulement le clivage entre défunts et vivants, mais elle redéfinit aussi les relations sociales entre les vivants eux-mêmes, selon une opposition nette et pourtant fragile entre *neamuri* (« proches ») et *străini* (« éloignés », litt. « étrangers »). Les premiers sont tenus à montrer publiquement le « chagrin » (*jale*) dû à la mort, les deuxièmes s’attendent à le percevoir et à y prendre part.
- L’interaction entre les différents acteurs d’une veillée est profondément enracinée dans un registre émotionnel. La relation mort-vivants s’articule autour d’une dimension qui oppose le respect, l’acte de justice rendue, la piété envers le défunt, et la « peur » ([t] *dar*) de son retour. L’interaction entre proches et éloignés oppose la « pitié, compassion » (*milă*) à la « honte » ([t] *laja*). Ainsi pour les *neamuri*, réussir une veillée, c’est engager les *străini* sur le plan de l’affect, agir pour qu’ils aient *milă*.
- La *milă* se base sur la compréhension et éventuellement le partage des sentiments d’autrui ; c’est ce qui permet aux personnes étrangères au deuil de pleurer

« intimement » (*a plânge în sine*). Plusieurs dispositifs sonores sont en œuvre à cette fin : parole, ton et timbre de la voix, musique instrumentale.

- Le discours pleuré s’élabore autour de formules relationnelles visant la multiplication des énonciateurs et des destinataires et la construction d’un réseau où tous les *neamuri* sont convoqués. L’effet est d’étendre les potentielles relations de *milă* aux personnes présentes.
- La musique instrumentale est toujours organisée en séquences commençant par des airs *de jale* (de « chagrin ») et se terminant par des airs *de joc* (« de danse »). En général la musique est censée « faire chagrin au cœur » (*face jale le inimă*), mais chacun a son opinion quant au rôle des airs de danse dans ce contexte.
- Tout le monde s’accorde à dire qu’il s’agit des mélodies du mort. Mais les musiciens jouent beaucoup d’airs différents et chacun peut y reconnaître ses êtres chers, ses défunts. L’action de la musique est donc non seulement de commémorer le mort, mais aussi d’établir un ordre nouveau : c’est par la mise en place d’un réseau d’interactions affectives entre le mort veillé, les morts passées, les *neamuri*, les *străini*, les pleureuses et les musiciens qu’a lieu l’expérience rituelle.

Un modèle concentrique de l’émotion musicale

Présenter les données de terrain selon le type d’événement social est une méthode classique en ethnologie. Mais ici ce choix fut guidé par des questionnements sur l’émotion musicale plutôt que sur les grandes catégories anthropologiques, comme les rituels de passage. Une question centrale était : comment la relation entre musique et émotion change-t-elle selon le type et le contexte de performance ? Après l’avoir montré par l’ethnographie, peut-on parvenir à un modèle qui rendrait compte de ces variations ? Une première tentative en ce sens passe par la comparaison des trois situations décrites, afin d’identifier et d’« extraire », les facteurs qui changent d’un cas à l’autre. Les plus importants semblent être les suivants² :

1. Le degré de prévisibilité, de pré-organisation de la performance musicale

Les contrats professionnels (P) pour les mariages se font longtemps à l’avance, alors que la musique en *țigănie* (T) se joue dans un cadre plus imprévisible et spontané. Les

²Pour simplifier la lecture, je me référerai au service professionnel par la lettre « P », aux funérailles par « F » et aux performances musicales en *țigănie* par « T ».

funérailles (F) pourraient se situer entre les deux, car si la mort est inattendue, les cérémonies, elles, sont néanmoins organisées.

2. *Le statut du musicien et l'enjeu économique*

Les protagonistes peuvent être toujours les mêmes, mais leur statut varie du professionnalisme (P) au non-professionnalisme (T), en passant par le semi-professionnalisme (F). En effet, le musicien est toujours rémunéré lorsqu'il est en service et jamais lorsqu'il joue entre « frères » en *țigănie*. Lors des funérailles, le musicien peut être rémunéré ou non, selon la relation de parenté qu'il entretient avec la famille du défunt. Le coût de l'événement et le profit pour le musicien varient en fonction du type de performance : fort (P), variable (F), aucun (T).

3. *Le public*

Il varie à la fois en taille et en degré de proximité avec le musicien (à la fois affective et géographique). Dans les mariages, les clients sont très nombreux (>100) et extérieurs à la communauté des musiciens ; en *țigănie*, seuls les amis, les « frères » et la famille participent aux fêtes (< 20) ; lors des funérailles, toute la communauté tzigane est impliquée (entre 20 et 100 personnes).

4. *La relation de pouvoir entre musiciens et public*

Bien que les rapports de pouvoir soient souvent subtils, il est possible tout de même de distinguer les trois performances en termes de qui « commande » (qui a le droit de dire à l'autre ce qu'il doit faire). Le musicien est asservi aux exigences des clients (P), est maître des lieux et fait ce qu'il veut (T), est dans une position plus hybride et ambiguë (F).

5. *La posture et la maîtrise de soi (fatigue, alcool)*

Lorsqu'il travaille, le musicien est sobre, élégant et dans une posture distanciée, alors que ses clients s'abandonnent à la fête et aux débordements (P) ; au contraire, il est aux limites de ses forces, la chemise ouverte et souvent ivre quand il joue chez lui (T). Dans les funérailles (F) cela peut varier : généralement, tout le monde est libre de boire autant qu'il veut, mais les musiciens les plus respectés prennent garde à éviter les débordements.

6. *La relation entre les musiciens*

Elle peut être hiérarchique, avec un chef de formation bien identifiable (P) ; amicale, solidaire et basée sur un rapport de fraternité (T) ; ou encore ambiguë et de subtile compétition (F). En effet, dans les funérailles il n'y a pas d'orchestres fixes et tout dépend de qui, parmi les musiciens, s'y rend ou non. Les musiciens peuvent jouer

ensemble, ou former des groupes distincts. L'éventuel aspect de compétition émerge de petites stratégies destinées à attirer le plus de monde dans la pièce principale (par exemple utiliser un violon électrique, ou choisir le moment le plus fréquenté pour jouer).

7. Le choix du répertoire

La liberté d'action sur la musique varie entre deux extrêmes : dépendance au déroulement de la fête, au type de clients, aux commandes et aux dédicaces (P), ou totale liberté de choix (T). Le cadre rituel (F) impose des contraintes (jouer toujours la séquence *doină-meseli-cri-csárdás*, jouer les mélodies du défunt), mais le musicien garde tout de même une marge de liberté quant au choix des mélodies.

8. Le choix des temps de jeu

La temporalité de la performance suit la même logique : la fête ou les commandes des clients imposent le rythme de l'activité musicale (P) ; le musicien est libre de jouer et de poser l'instrument quand il veut (T) ; les veillées funéraires imposent une présence des musiciens, notamment pour « renforcer » les pleurs « à pleine bouche » des femmes, mais chaque musicien peut choisir librement quand jouer (F).

9. Le destinataire de la musique

La disposition des musiciens dans l'espace permet de localiser le destinataire principal de leur action : ils sont entièrement tournés vers les clients, jusqu'à se pencher vers leurs oreilles (P) ; ils forment un cercle entre eux et jouent pour eux-mêmes, sans se soucier des personnes présentes (T) ; ils se mêlent à l'assemblée, tous réunis autour du cercueil (F).

À tous ces facteurs, qui se réfèrent au contexte (1-4), aux interactions entre les protagonistes (5-7) et à l'action musicale (8-10), peuvent s'en ajouter d'autres concernant cette fois-ci l'émotion :

10. Le protagoniste principal de l'émotion

Observer une expression ouverte de l'émotion (pleurer) permet de la localiser : ce sont les clients qui s'abandonnent aux larmes (P) ; les musiciens (T) ; ou toutes les personnes présentes (F). Le rituel funéraire offre à tous un « accès » à l'émotion, alors que dans les deux autres cas l'émotion est, pour ainsi dire, plutôt « réservée » à certaines personnes (respectivement clients et musiciens). Mais bien que dans les funérailles la dimension émotionnelle soit plus collective, partagée, elle est aussi plus hétérogène et ambiguë (opposition pleurs « à pleine bouche » / pleurs « intimes »).

11. Le lien entre émotion et action musicale

Dans les trois cas, il y a un rapport différent entre celui qui pleure et celui qui agit sur la musique. Le client « subit » (émotionnellement) l'action du musicien, il est « musiqué » (Rouget 1990 [1980]) (P) ; le musicien est acteur, par son jeu ou chant, de sa propre émotion (T) ; le musicien contribue à la propagation, au « partage » de l'émotion, et éventuellement y prend part (F).

12. Le type d'expérience vécue

Bien qu'à ce propos il soit difficile de se limiter à des catégories rigides, une ethnographie centrée sur les affects a permis de faire émerger le type d'expérience vécue lors des trois situations de pleurs musicaux. C'est la *supărare* qui sous-tend les larmes des musiciens dans les petites fêtes et les post-performances en *țigănie* (T). La *milă* joue un rôle central dans les funérailles (F). Enfin, pour rendre compte du rapport particulier entre client, musicien, émotion et souvenir à la fin des fêtes de mariage (P), j'ai proposé l'expression « mise en résonance ».

Tous ces facteurs sont illustrés de manière schématique en figure 48. Ce modèle concentrique suggère que les trois modalités de performance sont organisées selon une opposition entre un régime « interne » et un régime « externe » de l'émotion (du point de vue du musicien). Le premier (symbolisé par le cœur), est régi par l'expression de sentiments personnels dans le cercle des relations de fraternité ; alors que le deuxième (symbolisé par le dollar) illustre une pratique tournée vers l'extérieur, la « vente » de l'émotion pour les clients, basée sur des relations de pouvoir et d'argent. Selon cette opposition, le musicien passe de l'expression spontanée au détachement émotionnel, de la communion avec ses « frères » au jeu d'acteur subtilement maîtrisé. Le rituel funéraire, caractérisé par une certaine ambiguïté quant au ressenti et à l'expression des émotions, ne rentre pas facilement dans des oppositions si nettes. Il peut même sembler artificiel de le mettre sur le même plan que les autres circonstances d'émotion musicale, car le référent, l'objet de l'émotion est ici clairement déterminé (le mort, la mort). Mais le fait que de nombreux facteurs se situent effectivement entre le service et les fêtes en *țigănie*, invite à faire figurer le rituel funéraire sur ce même modèle concentrique, dans le cercle intermédiaire.

Défauts et mérites du modèle

Le schéma concentrique est régi par une série d'oppositions structurelles qui font système, mais toute modélisation de la réalité ethnographique comporte nécessairement une simplification, une réduction, qu'il faut accepter avec prudence.

Un regard plus approfondi révèle que certaines variables se caractérisent par une opposition nette entre chaque contexte (l'enjeu économique, le statut du musicien, le type et la taille du public...), mais d'autres le sont moins. Par exemple le clivage entre situations organisées à l'avance (P) et spontanées (T), n'est pas absolu : l'analyse a montré que les seconds peuvent être aussi prévisibles que les premières, car les fêtes en *țigănie* ont lieu systématiquement après les noces. De même, les variables « choix du répertoire » et « choix des temps de jeu » ne sont pas si figées : tout en respectant les commandes des convives, les musiciens maintiennent une certaine liberté de choix en service professionnel. Inversement, dans les fêtes en *țigănie*, ils doivent parfois satisfaire les personnes qui leur demandent de jouer « leur » chanson, comme lors des mariages.

Plus fondamentalement, les variables concernant l'émotion sont plus perméables que le modèle concentrique ne l'indique. Par exemple les musiciens disent qu'il leur arrive de s'abandonner à l'émotion même quand ils jouent pour des clients. Et cela, sans forcément se cacher derrière une posture distanciée : lors des mariages, au petit matin, l'expression peut s'extérioriser par des larmes « qui coulent dans le violon ». Le type et le degré de participation émotionnelle varient selon le contexte mais aussi selon *l'hic et nunc* de la performance, en fonction de qui est là, du type d'ambiance qui se crée, de la quantité d'alcool bue par les musiciens, de sa qualité, etc. Parmi ces éléments, le type de connivence avec les clients compte pour beaucoup. Jouer pour les paysans hongrois de Ceuaș, que les musiciens côtoient depuis l'enfance, ou pour des Tsiganes d'une autre région, avec qui ils n'ont jamais rien partagé, peut générer deux manières différentes de vivre et de montrer ses émotions.

Quand je discutai de ces questions avec un ami violoniste, *lăutar* professionnel de Cluj Napoca³, il me raconta que les meilleurs musiciens de sa région, les anciens, ne faisaient aucune différence entre jouer pour les autres et jouer pour eux-mêmes. Faire de la musique était tellement central dans leur vie, surtout lorsqu'ils commençaient à vieillir, que la situation et les personnes présentes n'influençaient plus leur manière de

³ Urszui Kálmán, que je tiens à remercier ici.

jouer, de communiquer, de mettre en jeu leurs émotions⁴. Selon lui, telle est la qualité des grands musiciens. Au contraire, ceux qui sont trop distanciés, qui tendent à exagérer en quelque sorte leur position et leur posture de professionnels, seraient de mauvais musiciens, qui font leur métier sans amour, juste pour l'argent. À son avis, il s'agirait surtout des jeunes.

Tout comme le « service » professionnel n'exclut pas la participation émotionnelle du musicien, il m'est arrivé d'observer des situations de retour de mariages où l'expression de l'émotion n'était pas au rendez-vous. Peut-être parce que tel jour était présent un musicien d'un autre village, nouveau dans l'orchestre, face à qui on voulait maintenir une certaine retenue, ou parce que tel autre jour l'ambiance était plus propice aux blagues et aux rires plutôt qu'aux larmes...

La relation entre émotion et musique aime à se passer des oppositions structurelles trop rigides. Se construisant dans le temps, moment après moment, en fonction de qui joue, où et quand, pour qui et pour quoi, elle s'écarte en quelque sorte des unités-blocs de type « contexte de performance ». Selon J. Becker, « la signification se trouve dans la relation mutuelle établie à *tout moment* entre des auditeurs particuliers et des événements musicaux. » (Becker 2001: 136). Dans des fêtes de douze, voire de vingt-quatre heures, les émotions ressenties et exprimées par les uns et les autres évoluent dans un continuum temporel, tout comme évoluent les relations entre les acteurs.

Accepter que l'émotion musicale soit toujours un processus dynamique implique-t-il d'abandonner toute ambition de généralisation et de modélisation ? Devrait-on soumettre son étude à l'analyse de chaque performance particulière ? Le destin de toute recherche sur ce thème serait-il de se confronter à un mystère, celui de l'imprévisibilité du ressenti subjectif qui, avant de déconcerter l'observateur, touche en premier lieu les protagonistes de l'événement musical ?

Malgré ces difficultés, la tentative d'enfermer l'émotion musicale dans un modèle comme celui de la figure 48 soulève, à mon sens, des problématiques importantes.

En premier lieu, les facteurs qui émergent de la comparaison des performances varient ensemble, du moins dans une certaine mesure. Autrement dit, les variables relatives au contexte, aux interactions entre les protagonistes, au type d'action sur la musique, et à l'émotion, sont corrélées. Il est cependant très difficile, voire impossible de quantifier cette interdépendance et de déterminer précisément quel facteur a plus de

⁴ B. Lortat-Jacob a observé la même chose en Olténie (communication personnelle).

poids et « tire » les autres. Est-ce le type et la taille du public qui imposent différentes postures et relations de pouvoir ? Ou est-ce l'alcool, toujours évoqué dans les discussions avec les musiciens ? Sans doute, la variable « statut du musicien et enjeu économique » fait basculer la performance dans un secteur précis du modèle. Cela parce que l'éthique du service est bien affirmée chez ces musiciens professionnels depuis des générations, et elle s'associe d'emblée à toute une série de postures, manières d'interagir, de gérer la musique et de générer l'émotion qui sont hautement normées. Plus encore que l'opposition communautaire (Tsiganes / *Gaje*), devoir répondre à un échange – argent contre satisfaction des attentes – semble alors définir des espaces sociaux, enjeux, et modèles de communication émotionnelle différents (cf. aussi Stoichiță 2008 : 77).

La deuxième implication est la suivante : si ces facteurs sont corrélés, cela signifie donc qu'il existe différents « modes », ou « modalités » de l'émotion musicale. Autrement dit, le lien entre musique et émotion (le ressenti, le type d'expression) n'est ni aléatoire ni imprévisible, mais suit des règles qui dépendent du contexte de performance. En soi, cela n'a rien d'étonnant : tout le monde conviendra que, dans notre société, nous n'exprimons pas les émotions de la même manière lorsque nous sommes dans une réunion de travail ou lorsque nous buvons avec nos meilleurs amis (du moins tel est le point de vue conformiste). Mais la manière dont l'Homme articule le ressenti, l'expression émotionnelle et les modes d'interaction sociale, est loin d'être universelle. À mon sens, un des objectifs de l'étude de l'émotion dans une autre société consiste précisément à faire émerger ces inter-corrélations. Le modèle concentrique de la figure 48, illustrant les diverses manières qu'ont les Tsiganes de Ceuaș de lier l'émotion au vivre en société et à la pratique de la musique, en offre une synthèse. Si on accepte ce modèle, il est possible de distinguer trois modalités, ou « modes » de l'émotion musicale, qu'on peut appeler « fabrication » (P), « partage » (F), et « expression » (T)⁵.

Au delà de ces étiquettes linguistiques, deux questions se posent d'emblée : serait-on en présence d'un modèle global, ou y aurait-il, dans la pratique musicale des Tsiganes de Ceuaș, d'autres modes de l'émotion musicale ? Pratiquement l'intégralité de l'activité des musiciens est représentée dans ces trois situations, ce qui fait penser que le

⁵ L'expression « fabrication de l'émotion » a été avancée par Stoichiță (2008). De nombreux points communs existent par ailleurs entre l'attitude des *lăutari* moldaves « en service » et les musiciens de Ceuaș. À l'idée de fabrication, j'oppose celle d'« expression » qui naît des situations de fort engagement émotionnel des musiciens, très présentes ici (et que Stoichiță n'a pas observé chez les musiciens de Zece Prăjini).

modèle est exhaustif⁶. Il faut cependant observer qu'il a été élaboré à partir de situations où l'on pleure avec la musique, et se réfère donc à des types d'émotions particulières, comme la *supărăre* et la *milă*. Est-il généralisable à d'autres registres de l'émotion ? Une réponse ferme à cette question nécessiterait des recherches ultérieures, mais à mon sens, il serait plutôt surprenant que d'autres émotions contredisent complètement ce cadre. Le détachement émotionnel des musiciens en service concerne leur posture en général, et s'il est rare de les voir éclater en sanglots, de même ils n'oseront pas danser ou s'abandonner à l'excitation générale. Il est alors possible d'avancer l'hypothèse suivante : les trois « modes » décrits circonscrivent une manière générale de ressentir et d'exprimer les émotions en société, quelle que soit leur qualité sensible.

L'essentiel est que différents modes de l'émotion musicale existent au sein même d'une micro-communauté. C'est un point que les ethnomusicologues ne cessent de souligner. J. Becker (2001), dans une tentative de dialogue avec les cognitivistes et musicologues occidentaux, a insisté sur les dangers d'une conception uniformisante de la performance : « Les modes d'écoute changent en fonction du type de musique, les attentes d'une situation musicale, le type de subjectivité qu'une culture particulière a construit en relation aux événements musicaux. » (Becker 2001 : 137). Pour montrer la variabilité culturelle des modes d'écoute, J. Becker, donne des exemples fort éloignés géographiquement : les griots du Sénégal, la tradition classique indienne, les musiciens *soufis* du Pakistan, les rites exorcistes balinaï, les cérémonies des pentecôtistes américains. Or, ce qui émerge du modèle concentrique de l'émotion à Ceuaș est un peu plus radical : des modes fort différents d'écoute, d'interaction, de communication coexistent au sein d'une micro-société, même quand il s'agit des mêmes musiciens, du même public, et de la même musique. Autrement dit, l'oreille est non seulement culturelle mais elle est aussi fortement située. Et tout comme l'oreille, les émotions le sont aussi.

La grande variété de modes d'écoute et de types d'interactions dans la performance, est à l'origine des difficultés de généralisation de la question de l'émotion musicale. Si les paradigmes expérimentaux *cross-cultural*, basés sur des expériences perceptives (cf. Balkwill & Thompson 1999), sont encore mal armés, c'est justement parce qu'ils partent du présupposé que les modes d'écoute et les manières de ressentir sont les mêmes partout. Une approche de ce type devrait se baser sur une analyse préalable des

⁶ Les fêtes liées au calendrier religieux (*colinde* à Noël) ne me semblaient pas apporter d'informations supplémentaires et fondamentales quant au sujet de l'émotion musicale.

performances les plus récurrentes au sein d'une communauté (attentes et actions des différents protagonistes, modes d'interaction, etc.).

La tentative de modéliser l'émotion pose alors la problématique suivante : comment extrapoler, à partir de l'ethnographie de la performance, des informations qui permettent de comparer l'émotion musicale dans différentes cultures ? Quoi comparer, au juste ? J'avance ici deux propositions.

La première possibilité se trouve précisément au niveau des modes d'émotion musicale qui émergent de l'analyse ethnographique. Peut-on trouver, dans d'autres cultures, les mêmes modes, c'est-à-dire un même type de corrélation entre facteurs définissant une performance ? Par exemple, le mode de fabrication de l'émotion en « service » professionnel est présent chez les *lăutari* moldaves (Stoichiță 2008), mais aussi chez les Rrom professionnels du Kosovo (Pettan 2002). La même préoccupation de satisfaire les goûts des clients et de parvenir à les toucher n'est sans doute pas spécifique aux Rrom. Elle est également très présente chez certains musiciens du monde arabe (Lambert 1997) et certainement ailleurs. Et encore, le mode de « fabrication » de l'émotion, comme l'observe Stoichiță (2008 : 77), est bien différent de la posture professionnelle des Gitans *flamencos*, théâtralisée et spectaculaire. Dans les deux cas, le musicien vise à toucher le public tout en conservant un certain détachement de son propre ressenti. Mais chez les *Flamencos*, l'opposition se situe entre expression sincère (lorsqu'ils chantent entre eux) et artificielle (lorsqu'ils chantent pour un public étranger)⁷, alors que, dans la « fabrication », la sincérité des sentiments ou la qualité musicale n'est pas concernée.

L'objectif ici n'est pas d'approfondir ces types de comparaisons, même s'il est certain que cette démarche pourrait permettre de vérifier si certains modes de l'émotion musicale sont présents de manière récurrente. Cela se rapprocherait, du point de vue

⁷ Cf. Pasqualino : « Face à un public étranger, les interprètes chantent moins bien, c'est en tout cas ce qu'ils prétendent, recherchant l'effet, faisant un peu de théâtre et beaucoup de manières. Ils ne mettraient pas leur sincérité en jeu. Même après de superbes performances publiques, certains m'ont déclaré avoir simplement rempli leur contrat, rien de plus. Ils se sont évertués à me convaincre que lorsqu'ils sont en représentation ils ne se livrent pas. Antonio, voulant m'exprimer qu'il chantait devant les *payos* [les non-Gitans] uniquement pour gagner sa vie, me déclara qu'il « crache et se fait payer ». L'expression n'est pas arrogante. Il s'agissait pour lui de se préserver du monde extérieur : « Les gens veulent de la souffrance et nous on leur donne ce qu'ils demandent ; on ne leur donne pas la nôtre, qui est pure, mais une qui est artificielle. » [Antonio]. Lorsqu'ils sont entre Gitans, les chanteurs se livreraient sans réserve et ressentiraient réellement les souffrances qu'ils évoquent. Ils disent bannir les simagrées et « se sentir en vie ». De fait, j'ai entendu un chanteur interpellé dans une fête familiale en ces termes : « Maintenant ne fait pas semblant ! Chante pour de vrai ! ». » (Pasqualino 1998 : 116).

méthodologique, de ce que Rouget (1990 [1980]) a jadis proposé pour l'étude de la transe.

Une deuxième manière d'« extraire » de l'information sur l'émotion musicale, afin de comparer et généraliser, est de regarder les invariants plutôt que les différences. Il s'agit alors de mettre en évidence, dans la pratique musicale des Tsiganes de Ceuaș, des constantes sur l'émotion musicale dans le service professionnel, les fêtes en *țigănie*, les funérailles. Si de telles invariants existent, elles sont à considérer comme des points focaux, des « structures profondes », pour ainsi dire, de la relation entre musique et émotion, dans le sens où elles ne sont pas affectées par le contexte et le type de performance. Elles permettraient alors de croiser le regard sur l'émotion musicale dans différentes sociétés à un autre niveau, plus fondamental ou *low level*.

Systeme esthétique, airs personnels, manière d'être

Quelles sont donc les invariants dans les trois situations de pleurs musicaux analysées ? En premier lieu, la musique : existe-t-il un même répertoire qui serait associé aux pleurs dans la fabrication de l'émotion, dans les funérailles, et dans la *supărare* en *țigănie* ?

L'ensemble des airs *de jale* (de « chagrin ») semble le candidat le plus évident. Le fait que ce terme soit utilisé pour nommer et catégoriser la musique, indique que les Tsiganes⁸ attribuent à certains airs un lien direct avec les émotions typiquement associées aux pleurs (comme le chagrin). Cela suggère qu'il y a une esthétique explicite de la musique à pleurer, un discours explicite sur le type de musique qui est censé s'associer à certaines émotions. De plus, cette esthétique *de jale* s'oppose clairement aux airs *de joc*, ou (« airs de danse », [t] *chelyimastre zilyi*). À Ceuaș, personne ne confondrait un air *de jale* et un air *de joc*. Les propriétés musicologiques des airs *de jale* sont étudiées au chapitre X.

En effet, les airs *de jale* sont bien présents dans toutes les situations décrites : au mariage de Lăslou Mic, les convives pleurent, au petit matin, à l'écoute des *meseliecri* et des *doină* ; Pali, Béla, Csángálo ou Ikola pleurent chez eux en jouant ou chantant ce même répertoire ; enfin toutes les séquences instrumentales des veillées funéraires commencent avec le rythme non-mesuré des *doină* et s'enchaînent avec des *meseliecri*.

⁸ Mais pas seulement eux : le terme *de jale* est utilisé dans tout le pays en relation à la musique.

À la *jale* perçue dans la musique, aux qualités émotionnelles attribuées à la musique, s'ajoute la *jale* réelle, vécue⁹. Autrement dit, le système esthétique peut effectivement se « réaliser » en performance.

Mais à Ceuaș, d'autres genres peuvent accompagner les pleurs. Csángálo nous rappelle que son oncle Kránci pleurait lorsqu'il jouait des *csárdás* dans les mariages (chap. III), et lui-même ne fait pas de différence si nette quand il parle de musiques qui font pleurer. Dans les funérailles, la place des airs *de joc* (« de danse ») est considérable et ceux-ci peuvent avoir l'effet de renforcer les pleurs des personnes présentes.

Cela indique que la forme musicale a un certain lien avec les émotions, qu'elle est une source possible, mais qu'elle n'est pas la seule à agir, et n'est peut-être même pas le facteur le plus important. En effet, comme le montre l'exemple de cette *csárdás* qui fait danser ou pleurer selon le contexte, « toute la peine et la joie du monde sont dans une seule mélodie » (Bonini Baraldi 2009a). Y aurait-il alors d'autres facteurs, en relation avec la musique, qui s'associeraient aux pleurs indépendamment du contexte de performance ? Ou toute signification de la musique serait-elle purement situationnelle ?

V08

Une piste émerge de l'analyse : ce processus consistant à associer des personnes à des entités musicales définies et identifiables (des mélodies). En effet, les airs personnels sont en jeu dans toutes les situations décrites : lors du service professionnel, connaître et jouer les chansons des clients est un savoir-faire précieux et valorisé ; en *țigănie*, acteurs de leur propre émotion, les musiciens jouent leurs chansons ou celles de leurs êtres chers ; enfin dans les funérailles, on dit jouer les « mélodies du défunt ». Ce niveau de l'émotion musicale – la « personnalisation » des airs – est analysé plus en détail dans le chapitre XI.

Enfin, il est possible de se demander si les pleurs musicaux dans les trois contextes relèvent d'une même manière d'être du musicien, au-delà des différences entre l'habileté à mettre en « résonance » les clients, le fait de pleurer de *supărare*, et le fait de propager la *milă* dans les funérailles. Comme je le montrerai au chapitre XII, « être *milos* » semble être désormais une qualité centrale – non plus de la musique, mais du sujet – qui s'applique aux trois situations décrites.

⁹ La différence entre émotion perçue (dans la musique) et émotion vécue (avec la musique) a toujours été mise en avant dans les recherches occidentales sur l'émotion musicale (cf. Sloboda & Juslin 2001).

Chapitre X

Jouer la *jale*

Textes et musique *de jale*

Les paroles de la *doină* qui accompagne les pleurs de l'accordéoniste Béla lors du baptême d'Esmeralda racontent le *necaz* (« malheur ») de la vie¹. Plusieurs *doină* et *meseliecri* ont des textes de ce type, comme « Mes bottes jettent de la boue », ou « Ma cabane a brûlé » que les musiciens jouent à la fin du mariage de Laslău Mic². L'expression *de jale* (« de chagrin »), utilisée pour nommer ce répertoire, se réfère au caractère plaintif des textes. Chantés en roumain ou en *rromanes*, ceux-ci s'articulent toujours autour de quelques thèmes récurrents : le *necaz* de la vie, les ennuis, la prison ; le sentiment de *dor* (« nostalgie »), de *supărare* (« contrariété-peine »), ou plus généralement la douleur au « cœur » (*inimă*) due à l'éloignement de l'être aimé ; les « frères » ([r] *frații*, [t] *phrala*) et les « ennemis » (*dușmanii*) ; l'alcool.

À Ceuaș, les textes *de jale* chantés sur des *doină* et des *meseliecri* ne sont pas très nombreux (de l'ordre d'une quinzaine). D'un même chant, chacun en connaît une version légèrement différente et est prêt à accuser les autres de faire des erreurs, d'inventer les paroles plutôt que de « dire » (*a zice*) celles « originales » (*original*). Mis à part cet ensemble de chansons – perçues comme étant les « plus vieilles » (*mai vechi, de pe timpuri*), directement héritées des parents et des grands parents – toutes les nouvelles cassettes ou les CD qu'on écoute en *țigănie* contiennent des airs *de jale*. Les thèmes sont les mêmes, comme l'illustrent les titres d'une compilation de *doine* chantées par les vedettes du pays³.

¹ Cf. chapitre V : *Vai, Laisse-la partir, elle va revenir, vai vai, / Mon Dieu, Si ma mère était à mes côtés, / Le pouvoir appartient à Dieu, vai vai, vai vai vai vai, lume, / Le malheur est très lourd, vai vai vai lume vai, / Le malheur vient quand on ne s'y attend pas, oh vai vai vai, / Mais à qui raconter mon malheur, vai, Dieu, / Cela est si lourd pour moi, vai, / Vai mon Dieu, Et mon cœur pleure en moi, vai vai, / Mon Dieu, Vous m'avez enlevé tout le bien, / Vai mon Dieu, Mon cœur pleure en moi vai vai, / Mon Dieu, Vous m'avez enlevé tout le bien.*

² Cf. chapitre II.

³ Le titre de l'album (en roumain) est : « Pourquoi pleures-tu, ma fille ? ». Il réunit dans l'ordre les tubes suivants : « J'ai perdu beaucoup d'argent dans ma vie », « Pourquoi pleures-tu, ma fille ? », « Hommes bons qui avez des frères », « Quand le *dor* vient », « Je bois dans une taverne », « Cœur, cœur », « La petite maison », « Parfois je reste ici et je bois », « Au milieu de la nuit précédente », « Je bois sans arrêt

La désignation *de jale* s'applique non seulement à ce répertoire chanté, mais aussi à certains airs instrumentaux. Il faut alors distinguer deux cas : un air peut être dit *de jale* en référence à un texte qui a été oublié, que personne ne chante plus, mais qui a laissé le souvenir de son contenu ; un air est dit *de jale* même si aucun texte n'y est associé. Quels paramètres musicaux sont alors à la base de l'attribution d'un caractère *jalnic* (« chagrineux ») à certains airs instrumentaux et non à d'autres ?

A Ceuaş, l'étiquette *de jale* concerne deux genres : les *doină* et les *meseliecri*⁴. La structure harmonico-mélodique ne semble pas définir ces airs de manière univoque. Forme et contour mélodique, harmonie, cadences, tonalité, ambitus, varient selon les différents airs. De plus, même si la majorité des mélodies *de jale* sont jouées en mode mineur avec un accompagnement en accords majeurs, cela n'est pas spécifique aux *doină* et aux *meseliecri* : de nombreuses *csárdás* le sont aussi⁵. Ce sont alors d'autres paramètres musicaux qui différencient ces airs de tous les autres, et précisément :

- la structure rythmico-temporelle, qui peut être de deux types :
 - a) airs *meseliecri* : en rythme bichrone à durées légèrement irrégulières, tempo lent;
 - b) *doină* : en rythme libre, non-mesuré, et tempo lent;
- une désynchronisation entre ligne mélodique et accompagnement harmonico-rythmique, que j'appellerai ici « *swing* » ;
- un style particulier d'interprétation de l'instrument soliste, renvoyant à la notion de « douceur » ([r] *dulceață*, [t] *gulyibo*).

depuis trois jours », « Mon Dieu, mes ennemis feraient l'impossible pour... », « La vie est comme une échelle ».

⁴ « *Doină* is: 1. the name by which, since the 19th century, intellectuals have been designating all slow, nostalgic peasant songs with manifest poetically elevated and archaic lyrics, regardless of their musical features; 2. the name given by 20th-century folklorists and ethnomusicologists to vocal or instrumental music characterised by *parlando rubato* rhythms and the amplitude and elasticity of the segment through the reiteration of which it is built : the melodic stanza. The spheres of the two concepts do not coincide entirely. » (Rădulescu, comm. pers.). Je me réfère ici au deuxième sens du terme.

Meseliecri est le terme utilisé en *rromani* pour désigner les airs « de table » ([r] *de meseli*, [h] *asztali nóta*).

⁵ Comme dans le cas des mélodies à structure strophique AA5BA (où A5 est une répétition de A joué une quinte plus haute), qu'on trouve à la fois dans les airs « à écouter » et « à danser ». Les ethnomusicologues et folkloristes hongrois qualifient ce type d'air de « style nouveau » pour les différencier des airs paysans à contour mélodique descendant, dits de « style ancien ».

Airs instrumentaux *de jale* : étude de cas

Pour une étude approfondie de ces trois paramètres, j'ai choisi un air enregistré en 1998, et édité dans le CD *Szászcsávás Band 3*⁶. Dans la notice, l'air est titré *Cigányi aztali hallgató* en hongrois (« air tzigane de table, à écouter »), et *Gypsy table music* en anglais. En langue *rromani*, les musiciens appellent cet air *meseliecri* et s'accordent à dire qu'il s'agit d'un air *de jale*.

A11

La figure 49 montre la transcription en version détaillée – c'est à dire en respectant le plus fidèlement possible la façon dont il est joué par les trois musiciens, comme jadis proposé par Bartok (1931)⁷ – d'un cycle entier de la mélodie. Cette transcription permet de mettre en évidence la complexité des figures mélodiques du violon, les accords du *contră*, et la ligne harmonique de la contrebasse.

⁶ Par Szánthó Zoltán, ex-impresario du groupe.

⁷ À la différence du célèbre ethnomusicologue hongrois, pour faciliter la lecture de la ligne mélodique, j'ai choisi de noter certains passages comme « ornements » (*gruppetto*, mordant), en utilisant ainsi les symboles habituels.

A11

The image displays a detailed musical score for three instruments: Violon (Violin), Contra (Cello), and Contrebasse (Double Bass). The score is organized into six systems, each containing three staves. The Violon staff is in treble clef, the Contra staff is in treble clef, and the Contrebasse staff is in bass clef. The music is in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 75. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The first system starts with a tempo marking and a key signature change. The second system begins with a measure number '3'. The third system begins with a measure number '5'. The fourth system begins with a measure number '7'. The fifth system begins with a measure number '9'. The sixth system begins with a measure number '11'. The score concludes with a double bar line.

Figure 49 : Air meseliecri *de jale*, transcription détaillée. (1^{er} cycle de la mélodie, page 6 CD Szászcsávás Band 3).

Une deuxième transcription montre une version simplifiée du même extrait sonore (figure 50). Pour faciliter la lecture, une version schématique (ou « épure ») de la mélodie a été rajoutée au-dessous de la version détaillée du jeu du violon. Cette juxtaposition, déjà proposée par Bártok (cf. Agamennone et al. 1991), permet de lire plus aisément la structure mélodique tout en conservant la trace graphique de la performance réelle. Ainsi, la structure syntaxique est plus facilement reconnaissable. L'air commence par une partie A, jouée deux fois, où le même thème est répété sur deux degrés voisins de l'échelle (motifs a' et a'', respectivement sur le Do et sur le Ré); suivie par une partie centrale (B), où le thème se développe selon une ligne mélodique descendante, et une partie conclusive (C) avec cadence sur le centre tonal (La). Chaque section peut être à son tour décomposée en phrases plus courtes, ce qui permet de mettre en évidence les répétitions et les similitudes entre les différents motifs (figure 51). Tout au long du morceau, l'accompagnement harmonique (*contră* et contrebasse en isorythmie) est caractérisé par l'unisson avec la note principale du motif mélodique. Ce type d'accompagnement, la présence exclusive d'accords majeurs sans aucune complexification (par ex. septièmes de dominante, quintes diminuées, etc.) et le contour mélodique du motif central (descendant à degrés voisins), indiquent qu'il s'agit d'une mélodie paysanne de couche ancienne, antérieure à l'arrivée du « style nouveau » et à l'énorme production en style paysan des compositeurs romantiques hongrois (cf. Sárosi 1978 [1971], Pávai 1993).

♩ = 75 ♩ ♩ ♩ ♩

The score is presented in three systems, each with three staves: Violin (detailed and synthetic), Contrabass, and Cello. Section A (measures 1-4) features a key signature of one flat and a tempo of 75. Section B (measures 5-8) and Section C (measures 9-11) continue the piece. The synthetic version (marked 'v. d.' and 'v. e.') uses chord symbols (A, C, D, G, E) to represent the harmonic accompaniment. The detailed version (marked 'Violin détaillé', 'Contra', 'Violon "épure"') shows the original rhythmic notation, including triplets and various note values.

Figure 50 : Air *meseliecri de jale*, juxtaposition de la transcription détaillée et synthétique (CD « Szászcsávas Band 3 », page 6). La version synthétique, ou « épure » (en petit), a été déduite de la version originale en privilégiant la subdivision rythmique (noire, noire pointée, noire noire pointée). L'accompagnement harmonique du *contră* et de la contrebasse est ici synthétisé en sigles (convention anglaise : « A » pour accord majeur sur la fondamentale La, « C » pour l'accord majeur sur Do, etc.). Les détails mélodiques du jeu du *contră* (cf. fin de la mesure 2 et mesure 10) tout comme ses variations rythmiques (mesures 5 et 9) ont été ici omis pour faciliter la lecture.

A		A		B						C	
				X		Y		Z			
a'	a''	a'	a''	x'	x''	y'=x'4-	y''	z'=y'	z''	c'	c''

Figure 51. Schéma de la structure syntaxique de l'air *meseliecri de jale* de fig. 49 et 50. La cellule la plus petite correspond à une mesure. Le symbole $x'4-$ veut dire « motif x' transposé une quarte en dessous ».

Irrégularités dans le rythme *aksak*

À la première écoute, l'alternance d'une durée brève et d'une durée longue qui caractérise l'accompagnement du *contră* et de la contrebasse semblerait relever du système *aksak*, défini par Brăiloiu comme un ensemble de rythmes bichrones basés sur l'utilisation de deux durées entre lesquelles « règne un rapport arithmétique irrationnel (2/3), pour nous surprenant, qui imprime... ce caractère « boiteux » » (Brăiloiu 1973 [1951] : 9). En outre, les rythmes *aksak* sont caractérisés par des mesures qui ont, dans la plupart des cas, un mouvement régulier.

Ces deux propriétés semblent bien s'appliquer à l'air *meseliecri* dont il est ici question, caractérisé par l'alternance de deux durées du début jusqu'à la fin de l'air : une brève (B) et une longue (L) d'un ratio (hypothétique pour l'instant) $B/L = 2/3$ ⁸. La périodicité de l'accompagnement permet de le subdiviser en 24 mesures (*aksak* 2.3) ou en 12 mesures (*aksak* 2.3.2.3). Dans les transcriptions des figures 41 et 42, nous avons opté pour le deuxième cas en raison du phrasé mélodique. En référence aux typologies de l'*aksak* proposées par Brăiloiu (*ibid.*), il s'agirait alors du type IIa6 :

♩.♩.♩.

La noire est ici à une vitesse d'environ 75/mn : c'est un *aksak* à tempo lent, moins étudié que ceux à tempi rapides.

La question qui a été source de longs débats autour de l'*aksak*⁹, est de savoir s'il faut concevoir « deux « blocs » de durée, deux unités valant respectivement 2 et 3, sans que

⁸ Mises à part deux exceptions que l'on considérera comme variantes rythmiques de cette formule de base (mesures 5 et 9). Ces variations de la formule rythmique de base ne sont pas toujours jouées dans les airs *meseliecri*, ni même dans d'autres version de l'air transcrit ci-dessus.

⁹ Cf. Arom (1992), Cler (1994) Bouët (1997), Cler et Estival (1997). Les deux définitions de l'*aksak* sont : 1) « Période de n pulsations, avec $n \geq 5$; cette période sera dite aksak si ses pulsations sont groupées par 2 et par 3. » Et 2) : « Rythme combinant des valeurs brèves constantes avec des longues également

ces nombres soient explicités par un striage régulier¹⁰. » (Cler & Estival 1997 : 60). Il s'agirait dans ce cas d'un système rythmique bichrone, qui repose sur deux valeurs de temps, et non plus monochrome, (qui fait usage d'une seule unité de temps, toutes les autres étant un multiple de 2 de celle-ci, comme implicite dans la notation du rythme en 10/8) (cf. Brăiloiu 1973 [1951]). Le problème qui se pose alors est : « comment penser ce rapport, quel est son fondement ? » (Cler & Estival 1997 : 60).

L'objectif de la présente étude est de mesurer le rythme *aksak* des airs *meseliecri*, ce qui peut donner une indication importante sur la manière dont les musiciens le conçoivent localement.

Le premier problème concerne le rapport exact entre les deux durées de base, brève et longue (indiqué par la suite B/L ou B.L, abréviation de brève et longue). D'autres recherches quantitatives (mesures au sonagramme) ont montré l'instabilité et la variabilité du rapport 2.3 selon le tempo, les instruments ou les conditions de performance (Cler 1994, 1998, Cler & Estival 1997). Après des mesures de différents *aksak* turcs, J. Cler souligne, dans un article au titre emblématique « Aksak : les catastrophes d'un modèle », la nécessité d'accepter l'idée d'un « modèle éclaté, offrant tantôt des coïncidences avec la « forme » pure, abstraite, tantôt des distorsions, des transformations au sens étymologique du mot » (Cler & Estival 1997 : 75). Il postule ainsi la coexistence d'un modèle général *aksak*, construit a posteriori, avec un ou plusieurs modèles cognitifs distincts. Plus proches géographiquement, les recherches de Jacques Bouët (1997) confirment l'ambiguïté et la souplesse du modèle *aksak*. L'auteur propose deux transcriptions d'une même *purtata* (air de danse, Transylvanie centrale) en bichronie 2.3 et 3.4, assurant qu'à l'écoute on ne perçoit aucune différence.

Où se situe alors le rythme des airs *meseliecri* en question ici ? À l'écoute, il est possible d'assigner la valeur 3 à la longue et 2 à la brève (ce que Bouët appelle « *aksak* orthodoxe ») ou bien la valeur 4 à la longue et 3 à la brève (« *aksak* hétérodoxe »), ou peut-être aussi les valeurs 5 et 4... La valeur du rapport est cependant légèrement différente dans chaque cas: $1/2 = 0,5$; $2/3 = 0,667$; $3/4 = 0,75$; $4/5 = 0,8$. Des mesures précises ne peuvent qu'éclaircir la nature du rythme *meseliecri*, son rapport au système *aksak*, et surtout la manière qu'ont les musiciens de penser la musique.

constantes, il sera dit aksak si pour une brève valant 1, la longue vaut 1,5 (respectivement 2 et 3, en tant que valeurs relatives) ». (Cler & Estival 1997, réprénant la définition de Brăiloiu 1973 [1951]).

¹⁰ Ou monnayage, qui révélerait une pulsation sous-jacente.

Le second problème concerne la stabilité du rapport B/L dans un même air. Cette proportion reste-t-elle constante tout au long de la performance, comme dans le cas des airs de danse turques (cf. Cler 1998), ou bien des rapports différents peuvent-ils « coexister et alterner au cours d'une même performance, [impliquant] qu'il ne peut y avoir de conception univoque de l'*aksak* » ? (Bouët 1997 : 119).

Méthode

Les airs *meseliecri* sont accompagnés au *contră* par un mouvement rythmique alternant une durée brève et une longue. La technique de jeu de cet instrument permet ainsi d'étudier le rythme par l'analyse du geste : étant donné que chaque coup d'archet correspond à une de ces deux unités rythmiques¹¹, suivre le mouvement du bras droit du *bracist* à l'aide d'un outil de captation permet de mesurer les durées exactes et de déterminer le rapport entre elles.

La captation, la représentation en 3D et la modélisation informatique du geste musical ont été obtenues lors d'une expérience de laboratoire à l'Université de Dijon¹². Les points fondamentaux de la procédure suivie sont les suivants :

¹¹ Reste une marge d'imprécision : le début du son correspond-il précisément au changement de direction de l'archet ? Les squelettes, les vidéos, et l'observation des musiciens le confirment.

¹² Cette expérience a été conçue et réalisée en collaboration avec Emmanuel Bigand (LEAD), et Thierry Pozzo (INSERM). Des résultats préliminaires ont été publiés dans Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo (2009).

- Le mouvement de 38 marqueurs retro-réfléctifs (diamètre 15 mm), placés sur différents points du corps des deux musiciens, sur les instruments, ainsi qu'à la pointe et au talon des archets, a été mesuré en utilisant la technologie optoélectronique « Smart » (BTS, Milan, Italie). Six caméras à infrarouge ont été placées sur six tripodes autour des musiciens, à une hauteur de 2m, et à une distance de 3m des musiciens. Le son a été enregistré séparément en stéréo et la session a été filmée par deux vidéo-caméras ordinaires. La synchronisation son-image a été obtenue par un clap équipé de deux marqueurs retro-réfléctifs additionnels.

- Le geste musical est ensuite reconstruit virtuellement. Les paramètres cinématiques en trois dimensions (X, Y et Z) ont été calculés à partir de *frames* successifs à intervalles de 10ms. Les variables cinématiques ont été ensuite filtrées (Butterworth à fréquence de coupe de 5Hz).

- Ce calcul donne lieu à une modélisation en trois dimensions du geste, dénommée par la suite « squelette ». Ces images peuvent être lues par un logiciel de navigation visuelle dans l'espace tridimensionnel (SMART), une sorte de caméra virtuelle qui permet de visualiser le geste dans le détail et sous tous les angles, grâce à l'utilisation des fonctions de zoom, de rotation, de lecture à vitesse réduite en avant ou en arrière.

- Onze genres musicaux ont été enregistrés, se distinguant entre eux par un accompagnement rythmique différent. Les musiciens ont choisi eux-mêmes les mélodies pour chacun des genres. Chaque prise durait env. 30-40s, et correspondait le plus souvent à un cycle complet de la mélodie. Cette méthode a permis de constituer une base de données des genres musicaux les plus joués par les musiciens de Ceuaş, fondée sur le geste musical modélisé.



Figure 52 : Sanyi (à droite) et Csángálo lors de l'expérience à l'Université de Dijon, juillet 2007. Tout autour de Sanyi, les caméras infrarouge.



Figure 53 : Les marqueurs retro-réfléctifs placés sur le violon et l'archet.

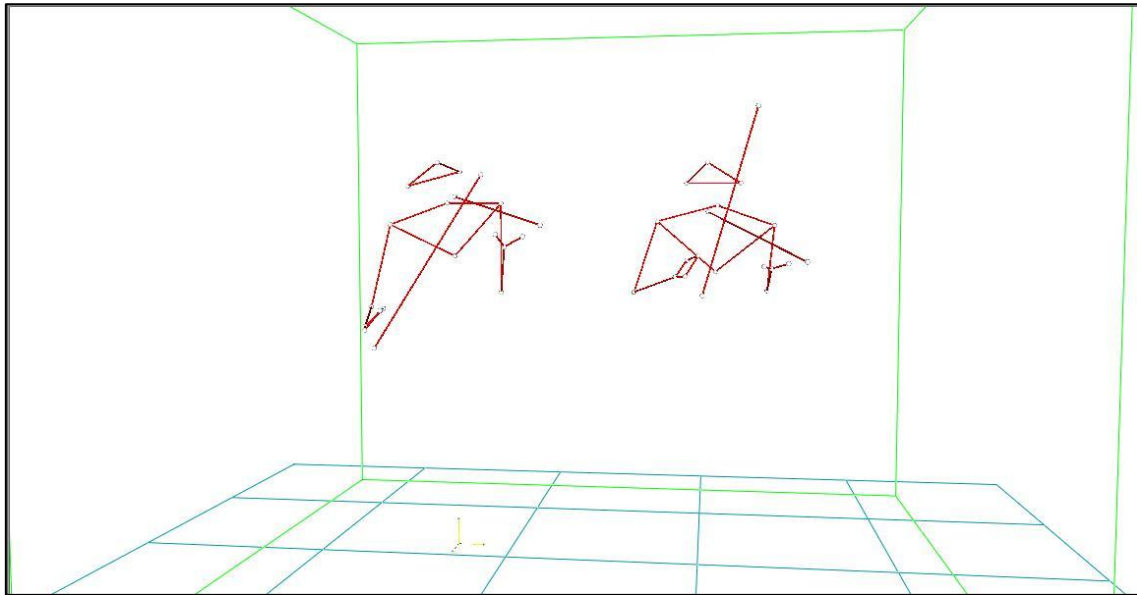




Figure 54 : Le « squelette » des deux musiciens après traitement informatique (violon à gauche, *contră* à droite). Bien visible l'espace tridimensionnel qui permet de visualiser le geste sous tous les angles (logiciel SMART).

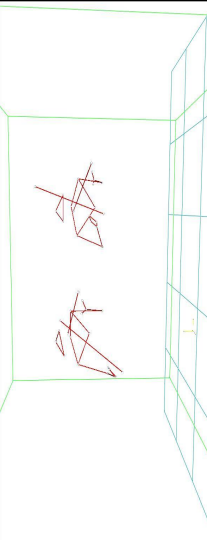
Le squelette permet d'effectuer des mesures simples et précises du mouvement parce qu'il fournit une mesure de la position, de la vitesse et de l'accélération de chaque point capturé. Cette représentation de la musique basée sur le geste est alors un support précieux pour l'analyse musicale. Dans le cas de l'air *meseliecri* en question ici, il permet d'obtenir la mesure du rapport B/L à partir du *pattern* de mouvement de l'archet du *contră* (figure 55)¹³. En effet, chaque changement de direction du capteur positionné sur la pointe de l'archet correspond au début d'une unité rythmique de base : la brève, correspondant au coup d'archet V (de la pointe au talon), et la longue, correspondant au coup d'archet II (du talon à la pointe). La figure 56 résume les mesures réalisées sur les six premières mesures du même air *meseliecri* transcrit plus haut, avec une indication des valeurs moyennes et des variations maximales.

Cette procédure a été appliquée à un corpus de 8 airs *meseliecri*, constitué de 3 prises différentes du même air (Duo12, Duo13 et Duo14) et de 5 autres mélodies (Duo18-Duo22). La figure 57 résume les moyennes des mesures, et les détails pour chaque air analysé sont présentés en Annexe I.

¹³ Cf. Annexe I pour le détail de la procédure de calcul du rapport B/L.

AIR "MESELEICRI" JOUÉ PAR Csányi Sándor "Clíká" (violin) et Mezei Ferenc "Csángáló" (contrà)



V10

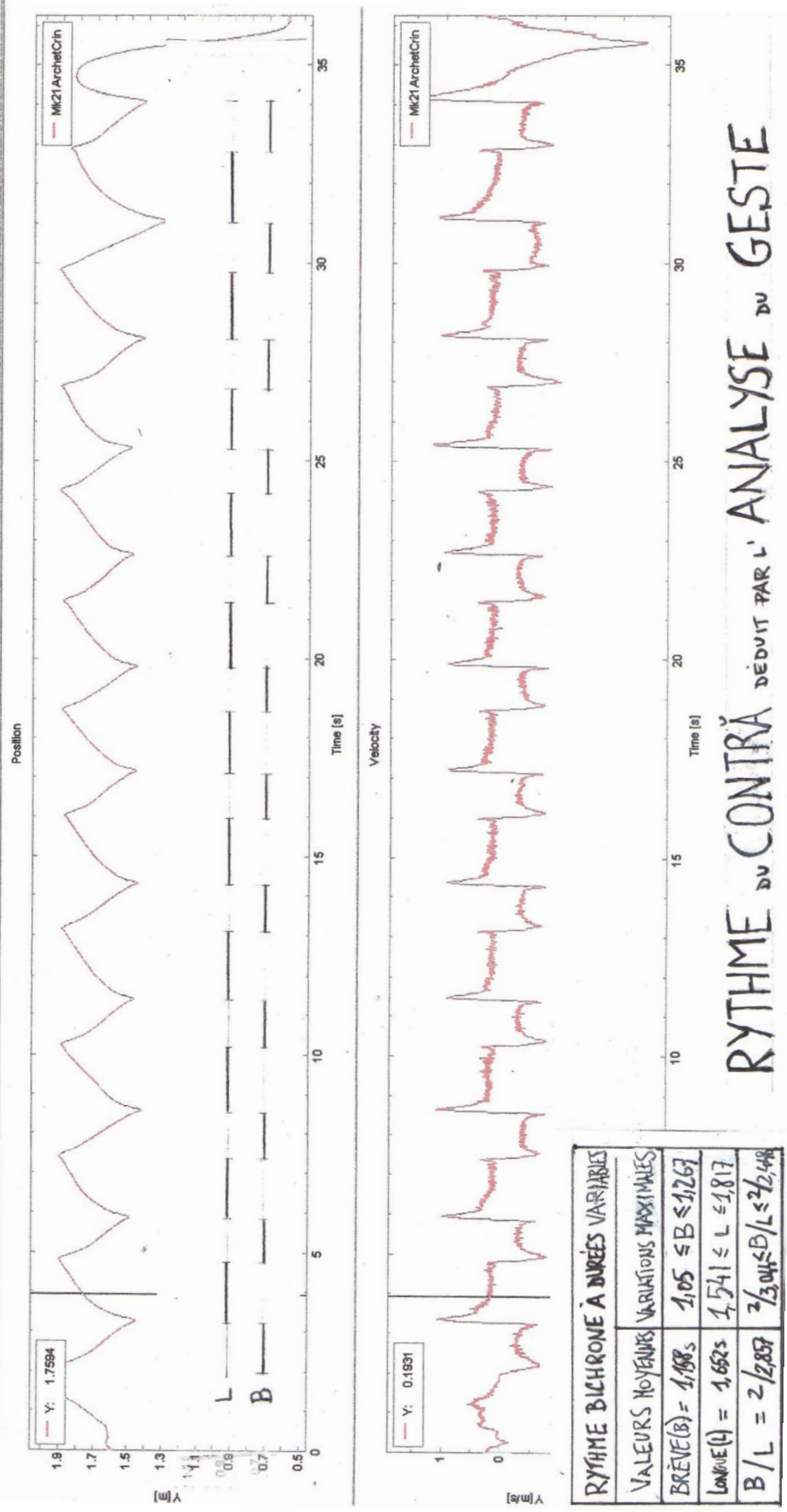


Figure 55 : Dédution du rythme bichrome du *contrà*, obtenu à partir des graphiques de position et vitesse du capteur lumineux positionné sur la pointe de l'archet. (Squelette Duo14, logiciel SMART).

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DII= SII-SV) (DV= SV-SII)	Rapport (DII/DV)
1	Π	2,000	1,267	0,817
	V	3,267	1,55	
2	Π	4,817	1,05	0,681
	V	5,867	1,541	
3	Π	7,408	1,175	0,705
	V	8,583	1,667	
4	Π	10,250	1,15	0,657
	V	11,400	1,758	
5	Π	13,158	1,142	0,669
	V	14,300	1,708	
6	Π	16,008	1,134	0,72
	V	17,142	1,575	
7	Π	18,717	1,091	0,661
	V	19,808	1,65	
8	Π	21,458	1,175	0,723
	V	22,633	1,625	
9	Π	24,258	1,075	0,697
	V	25,333	1,542	
10	Π	26,875	1,217	0,699
	V	28,092	1,741	
11	Π	29,833	1,225	0,674
	V	31,058	1,817	
12	Π	32,875	1,192	
	V	34,067	---	
Valeurs Moyennes			Variations maximales	
	Brève (B)	1,158	$1,05 \leq B \leq 1,267$	
	Longue (L)	1,652	$1,541 \leq L \leq 1,817$	
	B/L	0,700	$2/3,044 \leq B/L \leq 2/2,448$	

Figure 56 : Air *meseliecri*, (squelette Duo14, cf. transcription de fig. 58). Durées (en sec.) des coups d'archet du *contră* (Π et V) correspondant aux durées brèves (B) et longues (L), et leur rapport.

	Rapport B/L (moyenne)	Rythme (B.L)
Bichronie 2.3 (aksak)	0,667	2.3
Duo12	0,695	2.2,878
Duo13	0,696	2.2,874
Duo14	0,700	2.2,857
Duo18	0,735	2.2,721
Duo19	0,679	2.2,946
Duo20	0,689	2.2,903
Duo21	0,687	2.2,911
Duo22	0,729	2.2,743
Bichronie 3.4	0,75	2.2,667
Moyenne générale sur 8 airs	0,701	2.2,853

Figure 57: Récapitulatif des rapports de durées B/L pour 8 airs *meseliecri* (Duo 12, 13 et 14 même mélodie), avec indication des valeurs de référence pour les rythmes 2.3 (*aksak*) et 3.4.

Résultats

Deux résultats majeurs émergent de l'ensemble des mesures réalisées :

- Le rapport moyen entre les deux durées fondamentales (B/L) de l'air *meseliecri* transcrit est de 0,7. Cette valeur est supérieure au rapport $2/3$ (= 0,667) qui définit le rythme *aksak* et inférieure au rapport $3/4$ (= 0,75). Autrement dit, si on assigne à la brève la valeur 2, la durée de la longue est (en moyenne) plus petite que celle d'une « brève pointée » de valeur 3 (en formules mathématiques $L < (1,5S)$ ou $B > (0,667L)$). Il s'agit alors d'un rythme qui est entre le 2.3 et le 3.4, correspondant au rapport moyen B.L = 2.2,857 (si on prend la valeur 2 comme durée de référence pour la brève et si on accepte d'utiliser l'ensemble des réels (**IR**) pour indiquer le rapport des durées). Mais les mesures obtenues sur un court fragment d'un seul air (12 périodes B.L) ne sont pas suffisantes pour déterminer la nature de ce rythme, car il pourrait s'agir d'une simple déformation du modèle *aksak*. Les moyennes obtenues pour les autres airs dissipent le doute : les valeurs moyennes du rapport B/L sont toujours $> 2/3$ et toujours $< 3/4$ (cf. figure 57). Certains airs s'approchent plus d'un *aksak* 2.3 (Duo19, Duo20, Duo21) et certains autres d'un rythme 3.4 (Duo18 et Duo22). De plus, les valeurs obtenues pour 3 prises du même air (Duo12, Duo13 et Duo14) sont très proches (respectivement 0,695; 0,696 ; et 0,7). Cela suggère qu'il s'agit bien d'une utilisation volontaire de deux durées qui ne sont ni dans un rapport de type 2.3, ni dans un rapport de type 3.4, mais entre les deux.

- Les rapports de durée des brèves et des longues varient largement au sein d’une même performance. Dans le cas de l’air *meseliecri* transcrit ici, sur les 12 périodes considérées, la brève varie entre 1,05s et 1,267s et la longue entre 1,541s et 1,817s (cf. figure 48). Leur rapport varie à chaque période entre une valeur minimale de $B/L = 0,657$ (inférieure au rapport *aksak* 2/3) et une valeur maximale de $B/L = 0,817$ (supérieure au rapport 3/4, ou « *aksak* hétérodoxe »). Ces variations se reproduisent pour chacun des 8 airs (cf. Annexe I). Ces écarts très larges se traduisent par une irrégularité du rythme au sein d’une même performance, dans laquelle peuvent coexister des périodes de type 2.3, 3.4 et même 4.5.

Discussion

L’analyse et la transcription des musiques autres que la musique classique occidentale ont toujours été un sujet de controverse en ethnomusicologie (England 1964). Les chercheurs ont progressivement développé des techniques spécifiques pour analyser et représenter les musiques étudiées, qui se basent souvent sur d’autres conceptions du rythme, des gammes, des intervalles, etc., généralement implicites. (cf. Rouget 1981).

Les nouvelles technologies basées sur la capture du mouvement offrent de nouvelles possibilités. Elles s’appliquent bien à l’étude du rythme, qui est toujours le produit d’un mouvement physique. Dans la musique à cordes de Transylvanie, ce sont le *bracist* et le contrebassiste qui par leurs mouvements d’archet produisent, le plus souvent en isorythmie, l’accompagnement harmonico-rythmique. Étudier le rythme via la capture du mouvement permet non seulement un degré de précision légèrement supérieur aux mesures effectuées sur le signal sonore (forme d’onde ou sonogramme)¹⁴, mais offre aussi un niveau d’information plus profond. Les squelettes fournissent en effet une représentation « incorporée » (*embodied*, cf. Leman 2007) de la musique, un modèle mathématique permettant de visualiser et mesurer le rythme dans l’activité corporelle du musicien. Cette méthode va dans le sens des récents développements dans le domaine de la cognition musicale rapprochant de manière décisive le corps et le cerveau, la manière dont la musique est pensée et mise en acte par le corps.

¹⁴ La précision de la mesure est ici de 7ms, contre le 1cs du sonogramme (cf. Cler & Estival 1997 : 65). De plus, le signal sonore contient une majeure composante de rumeur, qui perturbe la lecture.

Les squelettes ont permis de mettre en évidence le mouvement régulier brève-longue, périodique, qui caractérise les airs *meseliecri* (figure 55). Cette même rythmique « boîteuse » est observable à la manière dont les musiciens battent le tempo, et aux mouvements des corps des personnes qui écoutent ou chantent ce répertoire. L'idée de deux « blocs » de durées indépendantes semble alors plus adaptée que celle d'un rythme basé sur une même pulsation sous-jacente. Pour souligner l'importance de ces deux durées de base et le danger de vouloir à tout prix les réduire à un striage régulier, Bouët (1997) a proposé l'idée de « pulsation boîteuse » qui semble bien s'appliquer à notre cas¹⁵.

En plus de l'observation qualitative du mouvement oscillatoire, les mesures permettent d'affirmer sans hésitation que le rythme est bichrone, avec deux durées dont les proportions ne sont pas reductibles à une pulsation plus petite. Cela parce que le rapport entre ces deux durées est (en moyenne) toujours entre un rythme 2.3 et un 3.4¹⁶. En nous éloignant des valeurs solfégiques 2.3, nous n'obtenons pas un ensemble de valeurs plus ou moins proches de l'*aksak*, mais plutôt un modèle rythmique *autre*, pour lequel la « raison » du rapport brève/longue se trouve dans l'ensemble des entiers réels (en moyenne : 2.2,853), et non dans celui des entiers naturels (2.3 ou 3.4)

Ce résultat confirme celui obtenu par J. Cler (1998) dans le cas des rythmes turcs¹⁷. Mais malgré les similitudes avec notre cas, Cler observe que les proportions des durées « réelles » restent constantes tout au long d'une même performance. Il n'en va pas de même ici : les mesures montrent que la proportion entre brève et longue varie largement au sein d'une même performance. Comment donc interpréter ces variations de durées intra-performance ? Il faut sans doute considérer qu'il s'agit ici d'airs « à écouter », ce qui laisse aux musiciens une plus grande liberté de variation rythmique par rapport aux airs de danse turcs. L'hypothèse la plus pertinente, est alors que les variations de durées du *contră*, instrument accompagnateur, soient effectuées en relation à la mélodie. Mais selon quelle logique, quels critères esthétiques ? S'agirait-il de variations liées aux

¹⁵ Concept proposé en relation avec les airs de danse à tempo lent (*purtată*) de Transylvanie centrale (cf. Bouët 1997). Dans ce même article, Bouët raconte qu'un ethnomusicologue roumain s'était bricolé un métronome à pulsation irrégulière, boîteuse (brève-longue) afin de vérifier ses transcriptions en rythme *aksak*.

¹⁶ Cler observe le même raccourcissement de la longue dans les airs *aksak* rapides (*teke*) joués au *davoul*. (Cler et Estival 1997 : 74).

¹⁷ « L'observateur constate, après mesure précise, que les longueurs relatives des segments sont variables et semblent dépendantes de différents paramètres comme l'instrumentation ou la fonction sociale de la performance. [...] Les proportions trouvées, restant constantes tout au long de la même performance, révèlent une grande élasticité des segments, d'une performance à l'autre. » (Cler 1998 : 114).

ritardando et *accelerando*, aux notes tenues et aux silences du violoniste ? L'étude qui suit vise à donner une réponse à ces questions.

Swing entre la mélodie et l'accompagnement

Sur la base des habitudes musicales propres à la musique classique occidentale, il serait possible de penser que ces modifications de durées moyennes permettent au *bracista* de s'adapter aux « déviations expressives » du violoniste (*expressive deviations*, cf. Gabriellson 1995). En effet, il serait naturel d'accepter qu'une ligne mélodique si riche en figures rythmiques, ornements, fioritures de toutes sortes, puisse comporter, rien que pour sa complexité de jeu, des retards ou des anticipations par rapport à un mètre normatif. Et d'autant plus s'il s'agit d'un répertoire « à écouter », qui permet à l'interprète encore plus de liberté quant aux variations expressives dans les durées des unités rythmiques et dans le tempo.

Une manière de mettre en relation la mélodie avec les variations des durées mesurées dans le jeu du *contrā* est d'indiquer dans une nouvelle transcription les durées réelles de chaque brève et de chaque longue, et d'ajouter des signes agogiques sur les accords correspondants ($\hat{\ } =$ prolongement et $\check{\ } =$ raccourci de 0,1s. par rapport à la valeur moyenne, cf. figure 58). Ce type de représentation permet de visualiser rapidement les endroits où se produisent des variations de durées importantes. Appliquée à un corpus plus large, elle pourrait permettre de comprendre si ces variations sont liées de manière systématique à certains *patterns* de la mélodie (les passages d'une section à l'autre d'une mélodie, par exemple).

Mais une écoute attentive suffit à écarter cette possibilité et cette manière de procéder. En effet, de légères désynchronisations entre les deux instruments sont facilement perceptibles tout au long du morceau. Par exemple, au début du motif a' (période 1), l'accord en Do est placé juste après le Do du violon, et au début du motif a' (période 2), l'accord en Ré du *contrā* est placé juste avant le Ré du violon. Or la transcription figure 58, même si elle a l'avantage d'indiquer les durées réelles, ne permet pas de visualiser ces désynchronisations qui semblent pourtant essentielles.

Comment comprendre ces subtils décalages entre mélodie et accompagnement ? Étant donné que les musiciens jouent ensemble depuis quarante ans, il est évident qu'il

s'agit d'un acte volontaire, recherché. Une esthétique du décalage, qu'on pourrait synthétiser par l'idée de « jouer ensemble sans être vraiment ensemble ».

Mais que signifie être désynchronisé de manière volontaire, cohérente ? Ces désynchronisations entre *contră* et violon seraient-elles la cause – et non l'effet – des variations de proportions de l'*aksak* au sein d'un même air ? En d'autres termes, l'intention de ne pas jouer strictement « calés » l'un sur l'autre, serait responsable des particularités rythmiques observées dans l'étude précédente ? Dans quelle mesure ces décalages sont-ils liés à la structure musicale des airs *meseliecri* ? Varient-ils en fonction des règles harmoniques, rythmiques, du phrasé, ou seraient-ils le produit d'une interaction expressive entre les musiciens à chaque fois renouvelée ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de caractériser de plus près cette esthétique du décalage.

Violon détaillé

Contra

Violon "épure"

v.d.

c.

v.e.

v.d.

c.

v.e.

The musical score is divided into three systems. Each system contains staves for Violon détaillé, Violon "épure", v.d., c., and v.e. The Contra part is written as a sequence of notes with durations in seconds. The first system shows durations: C-1,267, C-1,55, A-1,05, A-1,541, D-1,175, D-1,667, D-1,15, D-1,758. The second system shows: C-1,142, C-1,708, A-1,434, A-1,575, D-1,091, D-1,65, D-1,175, D-1,625. The third system shows: A-1,075, A-1,542, A-1,217, A-1,741, G-1,225, G-1,817, A-1,192, A.

RYTHME BICHRONE À DURÉES VARIABLES	
VALEURS MOYENNES	VARIATIONS MAXIMALES
BRÈVE(B) = 1,198s	$1,05 \leq B \leq 1,267$
LONGUE(L) = 1,652s	$1,541 \leq L \leq 1,817$
$B/L = 2/2,857$	$2/3,044 \leq B/L \leq 2/2,448$

Figure 58 : Transcription de l'air *meseliecri* avec indication des durées réelles des accords du *contră*. Les indications ^ (= prolongement) et ~ (= raccourci) sont appliquées lorsque la durée de l'accord est respectivement >0,1s ou <0,1s des valeurs moyennes.

Méthode

La captation et la modélisation du geste musical permettent d'analyser la manière dont les deux musiciens se synchronisent l'un avec l'autre. Tout comme le rythme a été étudié à partir du mouvement de l'archet du *bracista*, la synchronisation peut être étudiée en suivant simultanément l'archet du *contră* et celui du violoniste. La technique de jeu locale, qui consiste en une large utilisation de coups d'archet distincts et très peu de notes en *legato*, facilite la tâche : pratiquement chaque variation de direction du capteur positionné sur la pointe de l'archet du violon correspond au début d'une nouvelle note.

Le logiciel SMART offre la possibilité de comparer sur le même graphique les déplacements des deux archets (figure 59, partie supérieure). Comme pour l'étude précédente, les courbes de position de l'archet du *contră* permettent de déterminer les durées exactes de chaque brève et de chaque longue par simple projection des pics supérieurs et inférieurs sur l'axe du temps. La mélodie est déterminée par simple projection des pics de position de l'archet du violon sur une portée (partie inférieure). Le *pattern* rythmique et la ligne mélodique ainsi déterminés sont en relation l'un avec l'autre sur la base de leurs durées réelles, ce qui permet de visualiser aisément les désynchronisations entre les deux musiciens.

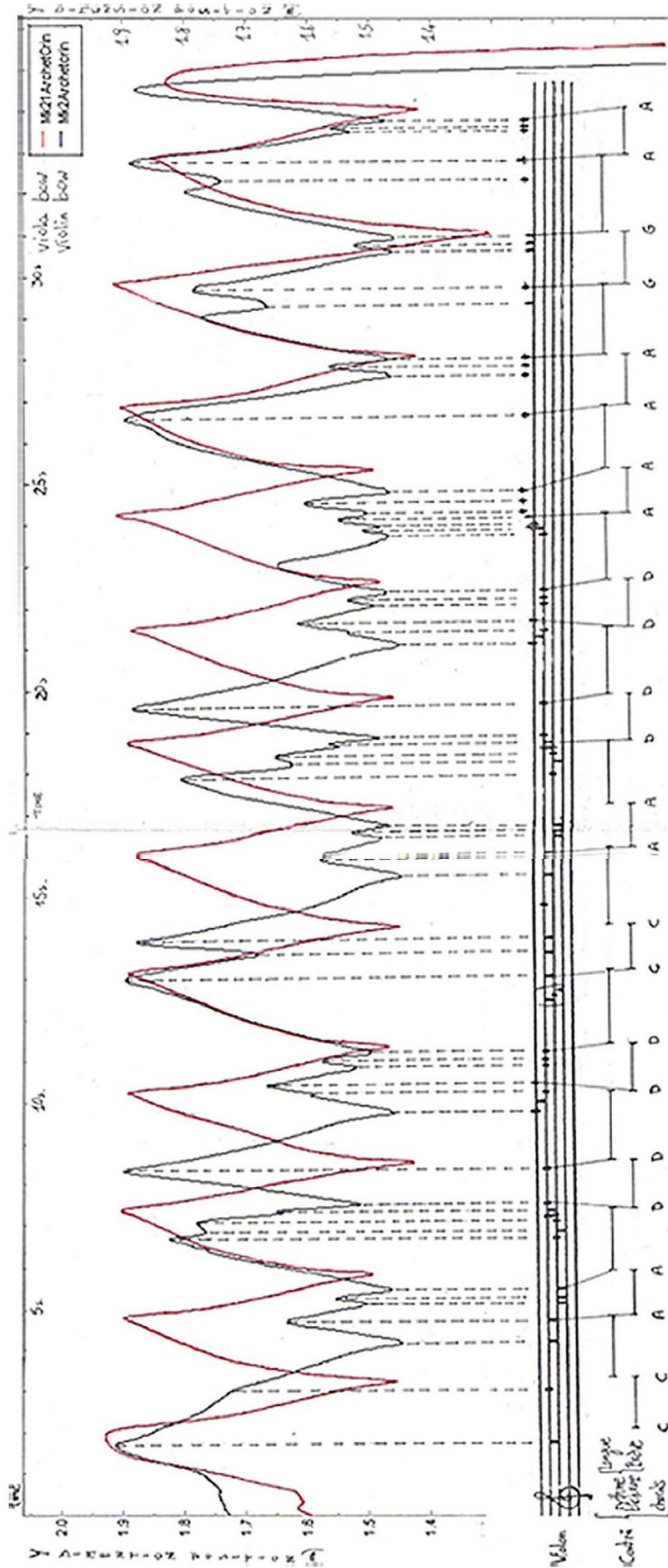


Figure 59. Dédution de la mélodie du violon et du rythme du *contrà* à partir des graphiques de position des deux archets (l'axe vertical indique les déplacements des archets, l'axe horizontal, le temps). La superposition des deux courbes permet de visualiser la désynchronisation violon-*contrà* typique des airs *meseliècri*.

Résultats

La figure 59 permet d'analyser la relation entre mélodie et accompagnement à partir de deux représentations différentes : le graphique des courbes de mouvement des archets (partie supérieure de la figure) et les schémas mélodico-rythmiques rapportés aux durées réelles (partie inférieure).

Le graphique contient un premier niveau d'information sur le *swing* des airs *meseliecri*. Les décalages entre les pics supérieurs noirs et rouges indiquent que le coup d'archet II du violon est soit avant (sec. 2; 13; 16; 27; 30; 33), soit après (sec. 10; 21,5; 24) le coup d'archet II du *contră*. Ces mêmes décalages sont présents au niveau des pics inférieurs du graphique, correspondant aux coups d'archet V du violon et du *contră* (sec. 5,5; 11; 17; 22,5; 25), et au niveau des coups d'archet en sens inverse (sec. 7; 8; 14; 19). En outre, le graphique révèle des trajectoires continues parallèles (par ex. sec. 6-7) ou croisées (par ex. sec. 8-10) des deux archets. Globalement, ces données graphiques peuvent être lues de la manière suivante : tout au long du morceau, il y a un mouvement coordonné des deux archets (trajectoires longues) et une désynchronisation au moment des changements de direction, qui peut être de deux types : soit l'archet-*contră* change de direction avant l'archet-violon (on l'appellera désynchronisation antérieure, DA) soit après (désynchronisation postérieure, DP).

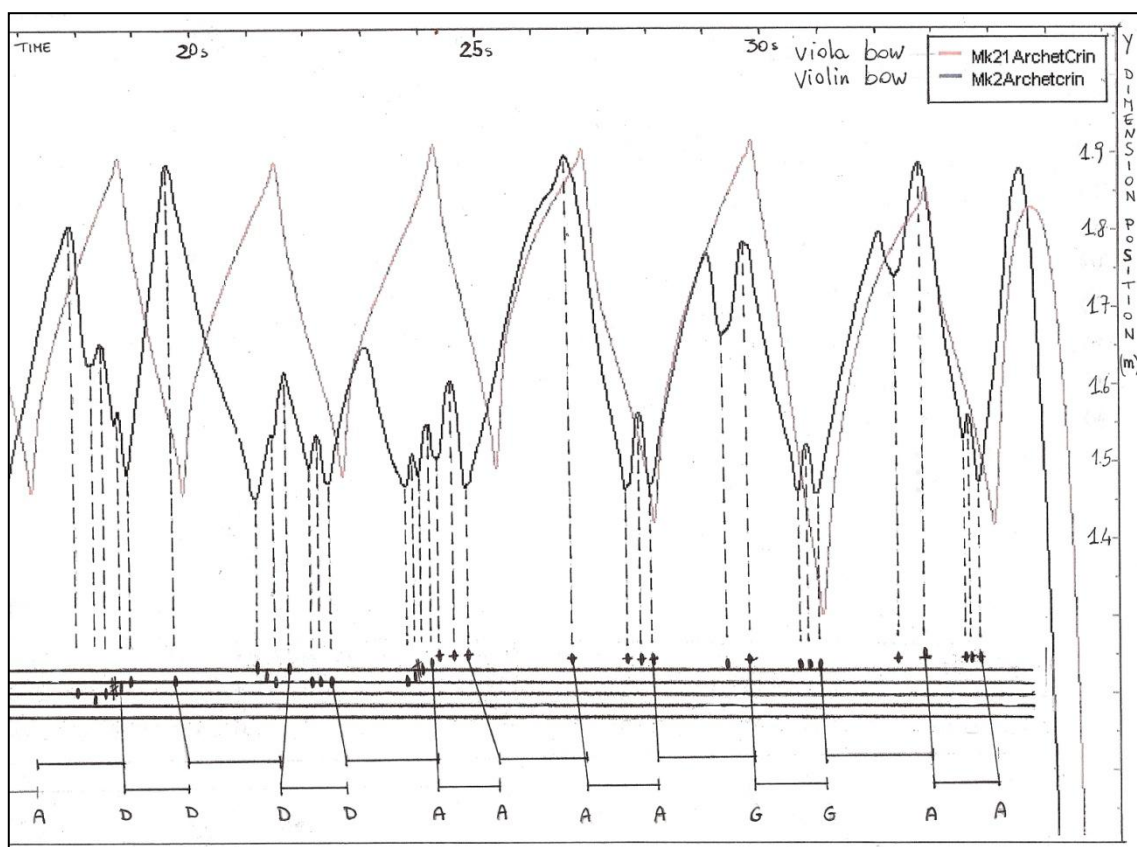


Figure 60: Zoom sur la deuxième partie de la figure 51.

La partie inférieure de la figure 59 permet de mettre ces décalages en relation avec la structure mélodique de l'air, et de déterminer les régularités suivantes :

Au début de chaque motif, on constate : soit une DP (motif a', période 1 et 5) soit une DA (motif a'', pér. 3 et 7), soit une synchronisation (motifs x' et x'', pér. 9 et 11). Il ne semble donc pas y avoir de cohérence entre un motif mélodique particulier et un type de décalage spécifique.

Au milieu des motifs : synchronisation pour a' (début de la brève, périodes 2 et 6), DA pour a'' (pér. 4 et 8), et DP pour les motifs x' et x'' (pér. 10 et 12).

- À la fin de chaque motif, se produit toujours une DP. En d'autres termes, le début de la quatrième longue du *contrã* tombe toujours après la note qui conclut la phrase mélodique (le La du premier motif, le Ré du deuxième, etc.).
- Un effet de swing particulièrement évident concerne les courtes notes de passage entre un motif et le suivant. Il s'agit de formules constituées de quatre triples qui apparaissent dans la transcription de figure 58 au début des périodes 3 et 7 et à la fin de la période 8 :

The image displays four musical periods, each consisting of a Violon (Violin) and Contra (Cello) part. The periods are labeled as Période 3, Période 7, Période 8, and Période 9. Each period shows a melodic transition between two notes, indicated by the letter 'D' or 'A' below the notes. Période 3 and Période 7 show a transition from D to D. Période 8 shows a transition from D to D. Période 9 shows a transition from A to A. The Violon part is written in treble clef, and the Contra part is written in bass clef. The notes are connected by a slur, indicating a continuous melodic line.

Figure 61 : figures mélodiques de passage d'un motif à l'autre (détail de la transcription figure 58).

À l'écoute, il serait plus intuitif (pour une oreille classique) de placer ces formules très rapides avant le début du motif suivant, comme si elles étaient des notes de passage jouées en levé (anacrouses). Il est cependant très difficile de repérer si elles sont avant ou après l'accord du *contră*. Ainsi, dans l'impossibilité de déterminer précisément leur place, nous les avons transcrites parfois à la fin de la période précédente (pér. 8), parfois au début du nouveau motif (pér. 3 et 7).

Or, la nouvelle représentation musicale obtenue par l'étude du geste (fig. 59 et 60) montre que ces figures mélodiques de passage sont toujours entre les deux, elles se situent « à cheval » sur le temps. Il s'agit donc bien d'une esthétique *swinguée*, où la mélodie « flotte » sur l'accompagnement rythmique.

The figure displays three musical periods, each with a Violon (Violin) staff and a Contra (Cello) staff. Brackets are used to show the temporal relationship between the two parts.

- Période 3:** The Violon staff has notes A, D, D. The Contra staff has chords A, D, D. The first note of the Violon is slightly ahead of the first chord of the Contra.
- Période 7:** Similar to Période 3, with Violon notes A, D, D and Contra chords A, D, D. The Violon starts slightly earlier than the Contra.
- Période 8-9:** The Violon staff has notes D, A, A. The Contra staff has chords D, A, A. The first note of the Violon is significantly ahead of the first chord of the Contra.

Figure 62 : transcription à partir des mouvements des archets. L'effet de flottement de la mélodie sur l'accompagnement, typique du *swing* des airs *meseliectri*, est ici bien visible.

Discussion

Les résultats obtenus permettent d'avancer quelques considérations sur le *swing* des airs *meseliectri*, et sur sa relation avec le phénomène d'irrégularité rythmique analysé précédemment.

Le type de désynchronisation le plus fréquent se vérifie quand les débuts des notes brèves et longues du *contră* « tombent » après le violon (type DP). Cela peut être interprété comme un effet de tension : la mélodie joue un peu avant le temps, de telle sorte que les résolutions harmoniques sont retardées, suspendues¹⁸. Mais ce qui est fondamental, c'est que cela n'est pas une règle absolue. Au contraire, par ce jeu de synchronisations et désynchronisations antérieures et postérieures, la mélodie et le rythme construisent ensemble un jeu de décalages beaucoup plus subtil. C'est par exemple le cas dans le passage du premier motif (a') au deuxième (a'') (pér. 2 et 3) : une désynchronisation postérieure conclut la première phrase, et la formule mélodique de passage produit une désynchronisation antérieure au début de la deuxième phrase.

¹⁸ Les graphiques violon-*contră* des autres airs *meseliectri* analysés le confirment : on a l'impression que le mouvement du violoniste est toujours décalé « en avant » par rapport au mouvement du *contră*. Cette manière de jouer est très fréquente dans le jazz par exemple, où les solistes parlent de « jouer à l'avant » ou jouer « à l'arrière » par rapport à l'accompagnement.

C'est précisément cette variété et cette variabilité des types de désynchronisation qui, en brisant la systématique de la mélodie-avant-le-temps, génère l'effet de balancement, de « mouvement où l'équilibre perpétuellement se perd et se retrouve » typique du *swing* (Jamin et Williams 2001 : 334).

Mais il y a une différence entre le jeu de décalages et d'accentuations des temps sur un mètre fixe et ce qui se passe dans les airs *meseliecri*. Le *swing* transylvain n'est pas caractérisé par un *beat* régulier sur lequel flotterait une mélodie légèrement décalée. Il consiste plutôt à produire des micro-tensions et des détentes autour de chaque temps. Ici, les musiciens produisent tous les deux des variations par rapport à de supposées valeurs rythmiques normatives : l'accompagnement est aussi bien *swingué* que la mélodie. Pour utiliser une métaphore, le *swing* des morceaux *meseliecri* serait comme une promenade boiteuse de couple où, à chaque pas, l'un des deux compagnons doit s'occuper de tenir l'autre en équilibre, au risque de tomber lui même¹⁹.

C'est cette esthétique fine du décalage qui guide le jeu des musiciens dans les airs *meseliecri* et qui produit les variations de durées brèves et longues analysées précédemment. *Swinguer*, c'est se décaler réciproquement, en prenant la liberté d'altérer le rapport rythmique B/L à chaque période.

Pourtant, cette promenade boiteuse, cette oscillation où l'équilibre risque de se perdre à chaque pas, suit certaines règles. Les correspondances entre un motif et un type de désynchronisation spécifique (par exemple le motif A qui est répété deux fois avec le même type de désynchronisations) indiquent que le *swing* n'est pas le fruit du hasard mais un acte volontaire, fruit d'une intention musicale concertée. Une analyse plus globale pourrait se baser sur un corpus plus large d'airs *meseliecri* et de danse, afin de déterminer une logique, des règles généralisables de ces décalages intentionnels au niveau de la macrostructure (motifs mélodiques et séquences harmoniques).

Sans nier l'intérêt d'une telle démarche, je suivrai une piste quelque peu différente. À mon sens, le *swing* des *meseliecri* est à mettre en relation avec une intention expressive située à un niveau plus local – une manière particulière d'élaborer chaque note –, plutôt qu'avec des schémas mélodico-harmoniques globaux. Localement, cette intention expressive prend le nom de « douceur » ([r] *dulceață*, [t] *gulybó*), qualité fondamentale à l'interprétation des *meseliecri* et à celle des *doină*.

¹⁹ La même métaphore vaut pour d'autres genres de Transylvanie non analysés ici.

Douceur par le phrasé et l'ornementation

À la différence de l'*aksak* et du *swing*, paramètres musicaux dont on n'entend jamais parler explicitement à Ceuaș, le concept de « douceur » est au centre des discussions entre Tsiganes, qu'ils soient musiciens ou non. Le terme rromanes « *gulybó* », ou l'équivalent roumain « *dulceață* », qui indique littéralement les sucreries qu'on achète aux enfants (chocolat, bonbons, confiture...), est couramment utilisé pour indiquer la beauté de la musique : un bon instrument a un son *dulce* (« doux »), une belle mélodie est *dulce* (« douce »), un bon musicien joue *cu dulceață* (« avec douceur »). C'est surtout cette dernière expression qui est régulièrement employée : si la musique a le pouvoir de faire couler les larmes, c'est parce que le musicien sait jouer « avec douceur ». Au contraire, celui qui ne connaît pas la douceur fait « rire » :

Csángálo : Ils savent jouer, eux [des musiciens d'une autre région], mais ils n'ont pas « assez de sang » (*atâta sânge*), tu sais... ils n'ont pas assez de douceur, ici, dans la tête. Ils jouent assez bien, mais nous avons ri d'eux, même s'ils m'ont plu. Parce que leurs doigts ne sont pas tout à fait « justes » (*curat*), il n'y a pas assez de douceur dans leurs doigts pour que les gens puissent pleurer pour... quand ils jouent.

F.B.B. : C'est cela qui est important, pleurer ?

Cs. : Moi quand je vais jouer, les gens pleurent ! J'ai entendu beaucoup de musiciens, mais [leur musique] n'est pas rentrée dans mon cœur, jusqu'à ce que je pleure pour eux : « Ah, cet homme fait quelque chose qui me rentre dans le cœur et me fait mal ». Quand ce sont les nôtres [musiciens] qui jouent, alors... mon cœur se serre, et le cœur de tout le monde se serre, pas seulement le mien !²⁰

Tout le monde en *țigănie* s'accorde sur un point : la douceur est une qualité propre aux airs lents *de jale*, mais pas à tous. « Les Hongrois jouent également des airs *de jale*, mais leurs morceaux ne sont pas aussi doux que les nôtres ! »²¹, dit-on. Dans la rapidité des airs *de joc* (« de danse »), le style *țiganeste* est censé être plus « âpre » (*aspru*), plus « virtuose » (*virtuos*), plus « nerveux » (*nervos*)²², adjectifs qui valent aussi pour décrire la danse. Dans la lenteur, les Tsiganes marquent leur territoire par la « douceur », critère

²⁰ Cs. : *Știe să cînte ei, dar nu are atîta sânge, știi... Să are atîta dulceață aici, în capu'. Cîntă destul de bine ei, dar noi.. am rîs de ei numa, dar mi-a plăcut de ei. Că nu are curat degetu' esta, și să are un pic de dulceață în el, să plîngă omu' pentru... cînd cîntă cineva...*

F.B.B. : *Asta e important? Că omu' plînge?*

Cs. : *Eu, cînd m-am dus la cîntat și am cîntat, lumea a plîns! Am auzit toata lumea la cîntat, dar nu mi-a intrat în inimă, domnule, să plîng pentru ei "Mm, omul esta face ceva că mi-a intrat în inimă și me doare". Cînd cîntă ai noștri, gata... mă strînge la inima, și apoi toata lumea le strînge, nu numa' pe mine!*

²¹ *Și ungerii cîntă de jale, dar nu e atît de dulce ca cîntările noastre!*

²² Cf. Chapitre III, transcription figure 15.

esthétique explicitement lié au cœur, aux larmes, aux émotions qu'il suscite. « Les Tsiganes savent ce qu'est la douceur », affirment-ils en chœur.

Qu'est-ce donc que cette *dulceață* de la musique ? Se trouve-t-elle au niveau des variations structurelles, des ornements, des qualités acoustiques (timbre), du phrasé, ou de l'interprétation ? Peut-on tenter une analyse musicologique, ou serait-on là en présence d'un jugement esthétique de l'ordre de l'ineffable, qui touche au ressenti subjectif, au cœur du sujet sensible ?

Chaque musicien parle de la douceur à sa manière, mais tous soulignent une même idée : jouer « avec douceur » ne veut pas seulement dire jouer « juste, propre » (*curat*), en opposition à jouer « faux » (*fals*), mais plutôt « faire plus, mettre plus, rajouter quelque chose »²³. Ainsi le contrebassiste Mutis entendait la *dulceață* comme une « finesse » (*finețe*) de jeu, et utilisait la métaphore de la « fleur » (*flori*) pour exprimer ce qu'il faut ajouter à une mélodie pour qu'elle soit « belle » (*frumoasă*) : « Celui qui a de la douceur n'oublie pas les fleurs ! », disait-il lorsqu'il était en vie. Levente, violoniste, oppose la douceur à la « simplicité » (*simplu*) : « Si tu fais [la mélodie] seulement simple alors ce n'est pas doux, ce n'est pas la douceur », et son fils Calin confirme que seuls les Tsiganes détiennent ce savoir-faire : « comme ça [plus simple] c'est hongrois... »²⁴.

La douceur de la musique se situe à un niveau profond de l'être humain, « dans la tête » (*in capu*) et dans le « cœur » (*în inimă*), mais s'exprime par un savoir-faire technique : l'instrumentiste soliste a de la *dulceață* « dans les doigts » (*în degete*). Ainsi on dit d'un musicien qui joue avec douceur : « Il bouge bien les doigts, il sait où s'arrêter, où commencer... et il joue « beau » (*frumos*), il ne fait pas d'erreurs, il n'a pas de défauts »²⁵. Les airs *de jale* dont il est question ici devraient alors nous fournir une trace sonore de la *dulceață*, et l'étude des mouvements des doigts de la main gauche du violoniste devrait être un point d'observation privilégié pour préciser cette qualité esthétique.

²³ *Mai faci în cânt, mai faci, mai pui.*

²⁴ L. "Dacă faci numa simplu, ăsta nu e dulce, nu e dulceață.

C. : *ela e ungeste, mai...*

²⁵ *Mișca degete bine, știi, știe unde să oprește, unde să începe, ști, de ăsta să zice așa. Și cânta frumos, de aia să zice că are o dulceață.*

Méthode

Deux expériences ont été conçues dans l'objectif de déterminer les paramètres acoustiques et musicaux associés au concept de douceur.

V11
début

La première a été réalisée sur le terrain en septembre 2006, en *țigănie*, dans la maison de Sanyi, considéré de manière unanime comme étant le violoniste « avec le plus de douceur dans les doigts ». Je lui ai demandé de jouer le même air *meseliecri*²⁶ deux fois : d'abord « sans douceur » (*fără dulceață*), et puis « avec douceur » (*cu dulceață*). Bien que le fait de jouer un air « sans douceur » soit quelque peu artificiel, Sanyi n'a pas paru surpris ou perturbé par cette demande et semblait avoir pleinement compris l'enjeu de l'étude. Il n'a pas été nécessaire de réaliser les enregistrements plus d'une fois. Tout au long de l'expérience, Sanyi était accompagné au *contră* par son fils Alin. M'appuyant littéralement sur le discours local, selon lequel la douceur d'un violoniste « est dans les doigts », j'ai filmé avec une caméra vidéo ordinaire la main gauche de Sanyi, en choisissant l'angle qui met le mieux en évidence le mouvement des doigts (vue plongeante, du côté de son épaule gauche).

V11
05 :00

Une deuxième expérience, réalisée en juillet 2007 à l'Université de Bourgogne²⁷, s'est basée sur la captation des mouvements dans l'objectif d'étudier deux types de gestes : les mouvements macroscopiques (prises en « duo », comme pour le rythme et le swing, en positionnant les capteurs sur la partie supérieure du corps des musiciens, sur les instruments et les archets) et les mouvements de la seule main gauche du violoniste (prises en « solo », en positionnant des capteurs plus petits au niveau de chaque phalange²⁸, cf. figures 63 et 64). La procédure était la même que celle utilisée pour l'expérience de terrain : enregistrer son et images de l'air *meseliecri* et de la *doină* joués « sans douceur » et « avec douceur ».

²⁶ Il s'agit du même air analysé précédemment.

²⁷ En collaboration avec E. Bigand et T. Pozzo.

²⁸ Cette fois-ci, à la différence de l'expérience en « duo », seul le violoniste a été placé dans le champ. Csángálo, au *contră*, était placé un peu à l'arrière, hors du rayon accessible aux caméras infrarouge.



Figure 63 : Des capteurs plus petits ont été positionnés sur la main gauche du violoniste Sanyi pour l'étude de la douceur des doigts.

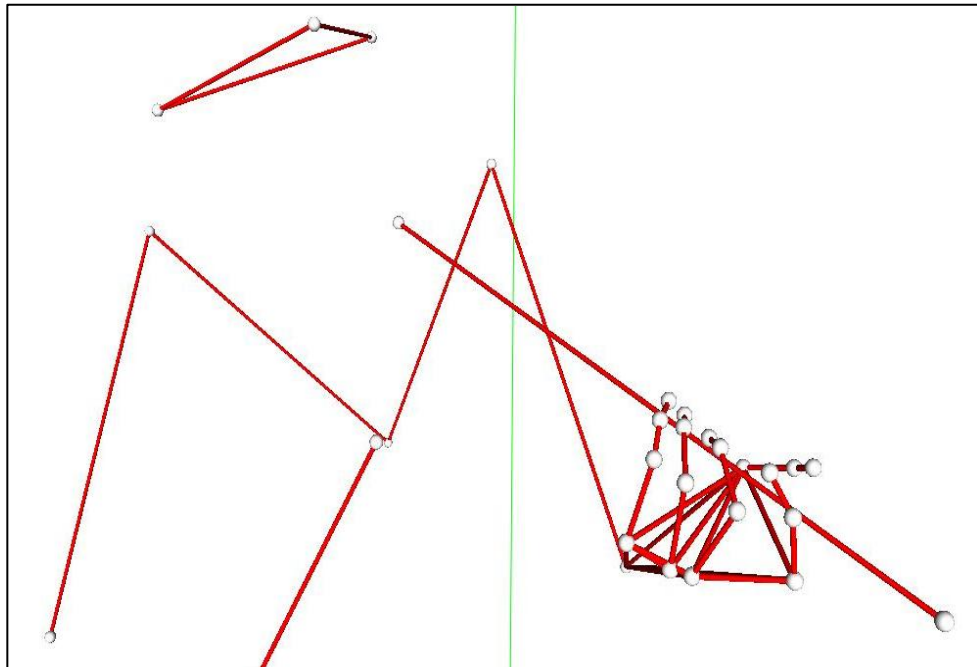


Figure 64 : Le « double virtuel » de Sanyi après l'expérience.

Résultats

Les deux expériences fournissent des informations complémentaires sur la *dulceață*. La captation des mouvements au niveau macroscopique illustre la différence fondamentale entre l'air *meseliecri* joué « sans douceur » (Duo13) et « avec douceur » (Duo14). Le jeu d'archet du violoniste est plus élaboré dans le jeu « avec douceur ». Les graphiques suggèrent que le violoniste complexifie la mélodie par des subdivisions des notes longues en formules mélodico-rythmiques plus élaborées (figure 65).

Cette première différence confirme l'opposition entre « sans douceur = simple » et « avec douceur = plus élaboré » explicite dans le discours des musiciens. La comparaison des deux images de la figure 65 montre que cette complexification concerne la mélodie : il y a plus d'activité, plus de mouvement dans le jeu du soliste, alors que le *pattern* rythmique du *contră* reste le même.

V11
05:00

Mais il s'agit là seulement d'un premier niveau d'information. Les représentations 3D de la main gauche peuvent fournir une information de niveau microscopique, car elles permettent de suivre l'activité de chaque doigt du violoniste²⁹. Sur le plan qualitatif, ces images sont plutôt éloquentes : dans le cas de l'extrait « avec douceur » le mouvement de toute la main est plus dynamique, plus articulé, on pourrait dire plus « élastique ». Un regard attentif permet de dégager les mouvements des doigts qui caractérisent le jeu avec douceur : c'est le cas de l'annulaire et du petit doigt qui touchent parfois la corde d'un mouvement rapide et selon une trajectoire presque circulaire. Ce mouvement correspond à une manière caractéristique de « travailler » les notes longues consistant à les « arrondir » avec un *gruppetto* plus ou moins long. Ce résultat qualitatif peut être formalisé grâce au graphique de position du petit doigt, qui permet de localiser des *patterns* caractéristiques du jeu avec douceur (figure 66).

Une étude plus complète des modèles 3D de la main gauche du violoniste pourrait permettre de faire émerger d'autres micro-mouvements caractérisant la douceur. Mais d'autres différences entre les deux versions relèvent de mouvements trop rapides et microscopiques pour être systématisés avec cette méthode.

²⁹ D'un point de vue strictement technique, avant de commencer l'expérience nous n'avions pas la certitude de pouvoir réaliser la captation « solo » avec succès. En effet, une prise d'images avec une distance si petite entre les capteurs n'avait pas été effectuée jusqu'à présent. A cet égard, les reconstructions du mouvement en 3D peuvent être considérées comme réussies. Elles permettent de distinguer le mouvement de chaque doigt, voir de chaque phalange, avec très peu d'interférence.

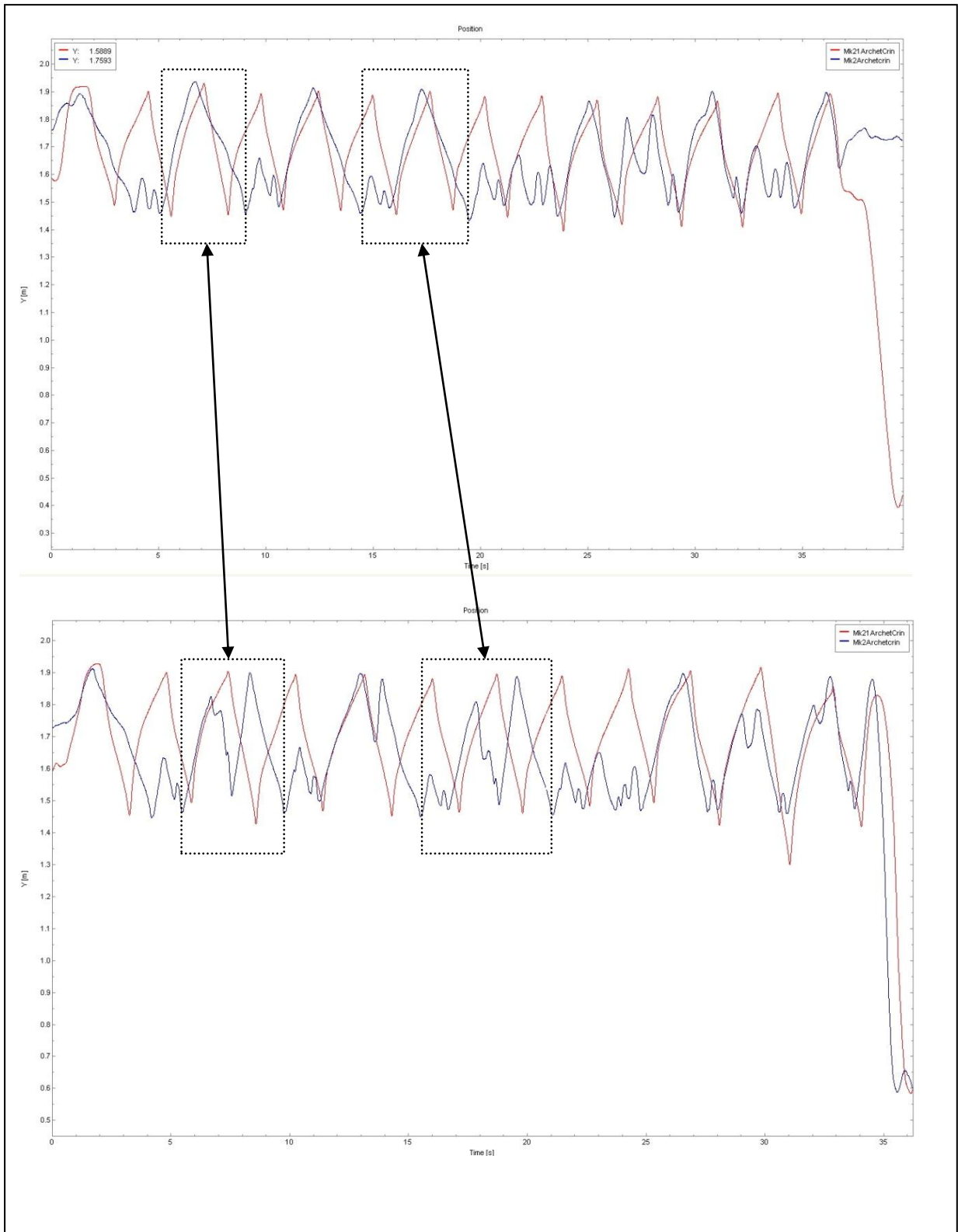


Figure 65 : Les deux graphiques illustrent les mouvements des archets dans la performance du même air *meseliectri* joué « sans douceur » (Duo13, en haut) et « avec douceur » (Duo14, en bas). (Violon en couleur bleue, *contrà* en rouge). La différence fondamentale concerne le jeu d'archet du violoniste, plus complexe et élaboré dans le deuxième cas (encadrés en pointillé).

V11
05:00

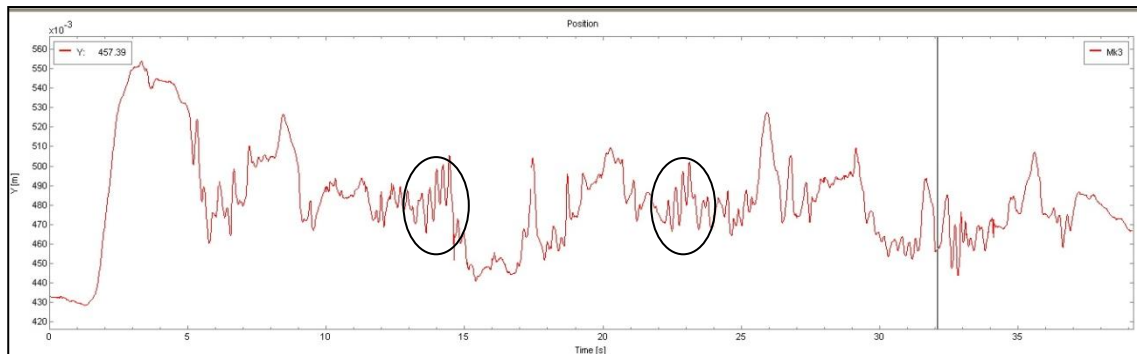


Figure 66 : Graphique de mouvement du capteur positionné sur la dernière phalange du petit doigt du violoniste. Certains patterns récurrents caractérisent le jeu avec douceur : c'est le cas des sections encerclées, correspondant au *gruppetto* sur le majeur.

Les vidéos ordinaires obtenues lors de l'expérience de terrain et les transcriptions correspondantes offrent un niveau d'observation moins formel mais plus global de ce qui se passe au niveau de la musique. La comparaison des deux transcriptions figure 67 confirme notamment la présence, dans la version avec douceur, de figures mélodico-rythmiques plus complexes (cf. mesures 4, 5, 6, 10, etc.) et de plusieurs types d'ornements : *gruppetto* (sur les notes longues : noires et noire pointées), mordant inférieur et supérieur (sur les notes courtes : croches et doubles), notes de passage, appoggiatures ascendantes et descendantes, simples et multiples, glissando. En outre, la simple écoute permet d'ajouter un troisième paramètre aux deux premiers (complexité des figures mélodico-rythmiques et ornements) : le timbre. Le poids d'archet, le vibrato, les mouvements complexes et rapides de la main gauche sont à l'origine d'un timbre plus riche et dense, avec plus de « corps » dans l'extrait avec douceur.

V12

Timbre, ornements, complexité des figures rythmiques : ces paramètres distinguent aussi la version « douce » de la *doină* de celle « sans douceur ». Mais en plus, s'ajoute ici une modification de la structure entière du morceau, tendant à rendre les deux versions pratiquement méconnaissables l'une de l'autre. En effet, la forme libre des *doină*, en rythme non mesuré, laisse au violoniste toute la liberté d'introduire des éléments mélodico-rythmiques à sa guise, le *bracist* lui, se limitant à tenir un bourdon et à changer d'accord lors des cadences. Bien que la structure syntaxique de l'air reste toujours la même, à chaque performance le violoniste enrichit les phrases d'*ostinato* rythmiques, de *ritenuto*, de variations sur une note. La « structure » est alors entièrement noyée dans la douceur, et la frontière entre ornements et notes principales de la mélodie devient difficile à cerner (figure 68).

The image displays a musical score for two instruments: violin and viola. The score is organized into two main sections: "avec douceur" (top) and "sans douceur" (bottom). Each section consists of two staves, one for the violin (v.a.d. for violin droit, v.s.d. for violin gauche) and one for the viola (v.a.d. for viola droit, v.s.d. for viola gauche). The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings. Specific measures are numbered: 3, 5, 7, 9, and 11. The "avec douceur" section features a more melodic and expressive style, while the "sans douceur" section is characterized by a more rhythmic and technically demanding texture. The score concludes with a double bar line at measure 11.

Figure 67 : Air *meseliecri* « sans douceur » et « avec douceur » (fragments), joué par Sanyi lors de l'expérience 1.

1

Doina
"avec douceur"

Doina
"sans douceur"

This section contains two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Doina "avec douceur"' and features a melodic line with various ornaments including vibrato (vib), trills, and grace notes. The bottom staff is labeled 'Doina "sans douceur"' and shows a simpler melodic line. Both staves end with a fermata over the final note.

2

This section consists of three staves. The top staff has a melodic line with trills and grace notes. The middle staff continues the melody with a long note and a fermata. The bottom staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

3

This section consists of two staves. The top staff has a melodic line with trills and grace notes. The bottom staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The image displays three systems of musical notation, labeled 4, 5, and 6. Each system consists of two staves. System 4 shows a melodic line with various ornaments and a vibrato mark at the end, and a bass line with a long note. System 5 features a complex melodic line with multiple vibrato marks and a bass line with a long note. System 6 includes a melodic line with a dense rhythmic pattern and a bass line with a long note. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and vibrato marks.

Figure 68 : *Doină* « avec douceur » et « sans douceur » (fragments), joué par Sanyi lors de l'expérience 1.

Discussion

L'analyse musicologique d'un concept esthétique local, la *dulceață*, ouvre sur des questionnements plus généraux, propres à l'ethnomusicologie pour ainsi dire classique : la relation entre les notions de « épure » et de « réalisation » (Arom 1982), l'improvisation dans les musiques de tradition orale (Lortat-Jacob 1987), l'ornementation (Radulescu-Pascu 1998), le concept de style (individuel et local). L'analyse de la douceur rejoint aussi les recherches des psychologues et musicologues travaillant sur des répertoires classiques occidentaux : l'étude des « intentions expressives » de l'interprète (*expressive intentions*), liées aux micro-variations apportées aux valeurs normatives d'une partition (Gabrielsson 1995), la relation entre structure, interprétation et expression (cf. Sloboda & Juslin 2001), pour n'en citer que quelques unes.

Entrer dans le détail de toutes ces questions pour bâtir un pont entre des recherches d'horizons éloignés demanderait un travail à part entière, qui s'écarterait de mon propos. Je me contenterai d'avancer ici quelques considérations générales pour préciser la portée du concept de *dulceață*.

D'abord, dans un contexte culturel où le répertoire est plus ou moins le même pour tous, la « douceur » définit le style individuel de chaque musicien soliste dans le répertoire lent, à écouter, tout comme les figures de virtuosité l'identifient dans le répertoire de danse³⁰. Dans ce jeu qu'on pourrait définir comme une véritable « virtuosité dans la lenteur », chaque musicien se distingue des autres par une manière particulière d'agir sur la mélodie, d'« articuler » chaque note (au sens littéral, c.-à.-d. par l'articulation des doigts). La douceur est une sorte de marque d'un *primas* : les deux interprétations « avec douceur » de Sanyi, enregistrées à une année d'intervalle pour les deux expériences, sont remarquablement proches (cf. fig. 58 et 67), mais elles diffèrent sensiblement de l'interprétation qu'en donne István (fig. 49). Quand plusieurs solistes jouent ensemble, ces différences de style produisent un effet d'hétérophonie : la superposition de formules mélodico-rythmiques personnalisées et la diversité des ornements génèrent des décalages qui amplifient l'effet de désynchronisation et d'irrégularité rythmique déjà existant dans le cas d'un seul violon.

Deuxièmement, l'importance de ce qu'on appelle « ornement » dans les performances « avec douceur » est évidente : pratiquement aucune note n'est jouée sans

³⁰ Notamment dans les figures mélodiques de transition d'une section à l'autre de la mélodie, comparables à celles décrites par Stoichiță (2008).

altérations (*gruppetto*, mordant, glissando, notes de passage, etc.). L'usage exacerbé de la décoration, du remplissage, dans l'esthétique populaire roumaine est chose connue (cf. Stoichiță 2009). En relation à la musique, d'autres auteurs ont observé la place centrale des ornements³¹ et certains travaux ont même avancé l'idée que les Tsiganes en font un usage encore plus prononcé (Dorian 1966 [1942])³². L'analyse de la douceur présentée ici, ainsi que le discours des musiciens de Ceuaș, le confirment : la douceur, typique du style tzigane, consiste à « mettre plus, faire plus » d'ornements.

Mais une précaution est cependant nécessaire : le terme « ornement » implique par définition une opposition entre « structure de base » et « structure ornementée » qui ne rend pas pleine justice à l'esthétique de la douceur. Bien qu'il soit possible d'utiliser les symboles conventionnels propres à notre système musical (*gruppetto*, mordant, etc.), cela établit une hiérarchie trop nette entre une structure mélodique, occupant l'espace tout entier de la portée, et ces « ornements » qui s'y superposent pour la décorer. Pour atténuer cette opposition, trop radicale et issue d'un autre système musical (classique occidental), il a été jadis proposé de remettre les ornements « au centre », de les relier plus au *melos* en les considérant comme étant *fonctionnels*³³ (Dorian 1966 [1942]). Bártok et Kodály (1923) allaient dans ce sens quand ils transcrivaient chaque note dans le plus petit détail. Cela a conduit certains musicologues à distinguer des « ornements structurels » (introduction de notes au niveau de la structure de base, indiquées sur la portée) et des ornements « décoratifs » (comme le *gruppetto* et le mordant, indiqués au dessus de la portée) (cf. Rădulescu-Pășcu 1998).

Malgré ces propositions théoriques, conserver ici le terme d'« ornement » est à mon sens un raccourci trompeur qui relève plus d'une opposition conceptuelle propre à la musique classique que de la manière dont la musique est pensée localement. De fait, le

³¹ Bouët observe que le même terme est utilisé par les musiciens du sud du pays, par exemple dans l'expression « *Alunecarea aduce dulceață* » (« le glissando amène de la douceur ») (Bouët, communication personnelle).

³² Sans plus de précisions, Dorian observe que : « European music offers still another well-preserved and highly informative example of the same procedure – the music of the Gypsies. Its essence consists in the above mentioned principle of tone variation: a wealth of melisma, spreading over the melody, playing around it, hiding the tune in a multicolored variety of passages, shakes, portamenti, glissandi. Here, as in other cases, the ornament creates music by spinning forth its own motifs into scrolls and grace adorning the primitive *melos*. » (Dorian 1942, cit. dans Rădulescu-Pășcu 1998 : 187).

³³ « This excursion into primeval music has emphasized an unmistakably serviceable character of the graces. To put it paradoxically: ornaments are functional. In other words, they are neither mere embellishments nor musical tapestry. What often is referred to as graces proves to be an integral part of the texture of the composition » (Dorian 1942, cit. dans Rădulescu-Pășcu 1998 : 187).

mot « ornement » est étranger au vocabulaire des Tsiganes de Ceuaș³⁴. En outre, l'apprentissage de la musique ne comporte à aucun moment une distinction entre « figure de base » et « figure décorée ». Les jeunes et les enfants imitent le mouvement articulatoire de la main gauche, typique du jeu « avec douceur », depuis le début de leur pratique, sans jamais passer par une décomposition en petits modules ornementaux. Il est alors plus pertinent de maintenir le terme local *dulceață* (douceur) et d'insister sur le fait que ce concept regroupe une réalité acoustique et musicale plus globale, non réductible aux divisions que notre vocabulaire musicologique impose entre les notions de timbre, ornement (qu'il soit structurel/fonctionnel ou décoratif), phrasé, expression. Dans la pratique musicale locale, agir sur un de ces paramètres implique d'agir sur tous les autres à la fois.

De sorte que l'expression « jouer avec douceur » (*cînta cu dulceață*) ne veut pas simplement dire « décorer », « ornementer », mais cache aussi une opposition plus fondamentale. Par une virtuosité dans l'articulation de la main gauche – consistant à travailler, articuler, arrondir, mordre, tourner autour des notes – le musicien qui a de la douceur « dans le cœur, dans la tête, et dans les doigts », transforme, comme l'œuf en mayonnaise, une substance fade en la chose la plus goûteuse au monde³⁵. La douceur n'est pas un ajout ornemental mais une manipulation d'une matière sonore en une autre matière sonore. En effet, selon la conception locale la douceur est ce qui anime la musique, ce qui lui « donne la vie » (*bagă viață în ea*) de la chair, du corps. Plus que d'une structure neutre à une structure décorée, le passage est alors plutôt de la mort à la vie ; et quand on dit d'un musicien qu'il a le pouvoir de « ressusciter les morts » (*scoală morții*), la métaphore se réfère moins à l'effet sur le public qu'à son action sur la musique elle-même.

Conclusion

Le répertoire des musiciens de Ceuaș présente une opposition nette entre airs *de jale* (« de chagrin ») et airs *de joc* (« de danse »). Le fait qu'un terme lié aux émotions (*jale*)

³⁴ Une métaphore locale qui s'approche de l'idée d'ornement pourrait être celle de la « fleur » (*floare, pl. flori*), mais ce terme est très ambigu et peut indiquer à la fois de longues phrases de passage d'une mélodie à l'autre (surtout dans les musiques à danser), des notes de passage, ou des altérations des notes longues.

³⁵ Curieusement, le savoir-faire technique qui opère la transformation est le même: élasticité, articulation de la main, vitesse juste, attaque...

soit utilisé pour nommer ce sous-ensemble du répertoire, indique qu'il existe une esthétique musicale explicite de la tristesse, du chagrin.

L'esthétique de la *jale* se révèle dans les textes des *meseliecri* et des *doină* qui, en langue *rromani* ou roumaine, évoquent le *necaz* des Tsiganes, la séparation d'avec l'être aimé, l'éloignement des « frères », parfois la prison. Mais elle persiste aussi dans les airs instrumentaux. Certaines caractéristiques musicales sont donc censées exprimer cette tonalité affective.

Les paramètres liés à la structure mélodique et harmonique (contour mélodique, schémas harmoniques, cadences, tonalité, ambitus) peuvent jouer un rôle dans l'attribution du caractère *jalnic* (« chagrineux ») à la musique. Mais trois d'entre eux semblent fondamentaux : le rythme non-mesuré ou l'*aksak* irrégulier, le *swing* dû à une subtile désynchronisation entre mélodie et accompagnement, la « douceur ». Ce dernier paramètre est explicitement lié au pouvoir émotionnel de la musique *de jale* : le musicien qui sait jouer avec « douceur » fait pleurer ; celui qui n'a pas de *dulceață* dans le cœur et dans les mains, fait « rire ». La douceur est censée être la qualité qui « anime » la matière sonore : marque du style et de la liberté expressive du musicien soliste, elle agit sur le timbre, le phrasé, les micro-variations de la ligne mélodique, les ornements. Techniquement, c'est surtout l'articulation des doigts de la main gauche du violoniste qui fait la différence.

Lorsque les *meseliecri* sont accompagnées au *contră* et à la contrebasse (et éventuellement à l'accordéon), à l'expressivité de la douceur s'ajoute alors celle du *swing*, défini comme un jeu de subtiles désynchronisations volontaires entre les musiciens. Les deux musiciens *swinguent* l'un par rapport à l'autre : parfois c'est l'accompagnement harmonico-rythmique qui anticipe la mélodie, parfois l'inverse.

Le *swing* est à son tour la cause d'importantes variations dans le rythme bichrone *aksak*. En effet, c'est parce que les musiciens jouent désynchronisés que peuvent se produire des variations dans les valeurs rythmiques (brève et longue). S'agissant d'un répertoire à écouter (et non à danser), ces variations peuvent atteindre des valeurs importantes.

Chapitre XI

Des mélodies personnelles

« Ça, c'est mon chant » !

A11

La pièce *meseliacri* analysée dans le chapitre X a été publiée en 1998 dans un des albums du groupe du village : *Szászcsávás Band*. La notice relative à cette pièce¹ inclut les récits de Csángáló et István, nés tous deux en 1951, compagnons et rivaux dans la vie et la musique depuis l'enfance :

Csángáló : Après l'inondation de 1970, moi et István Dumnezeu sommes allés dans la vallée du Maros. Nous sommes allés façonner les briques à Szentimihály, appelé en roumain Mihai Viteazu. Nous avons peut-être 18 ans... Il y avait des Tsiganes très foncés là-bas, je ne connais pas leurs noms, ils appelaient le *bracist* « Pici báci », ils étaient déjà vieux à l'époque. Ils avaient deux violons, deux *contră*, une contrebasse... C'est comme ça que je les ai entendus, j'étais tout couvert de terre. Alors j'allais près du portail et j'écoutais comment ils jouaient. Ils jouaient tellement bien... dans le même style que nous, mais d'autres mélodies. [...] Ils étaient Tsiganes roumains, et à l'époque nous ne connaissions pas très bien le roumain, parce que nous habitons dans un village Hongrois [Ceuaş]. Nous les avons apprises d'eux, ces mélodies...

István : Nous ne jouons pas ces mélodies ici à Csávás [dans la partie Hongroise], nous les jouons seulement entre nous.

Huit ans plus tard, quand j'écoute cet enregistrement avec Csángáló, dans sa maison, il me dit : « Ça, c'est mon chant ! » (« *ăsta e cîntarea mea !* »)².

*

À Ceuaş un air est perçu comme étant *de jale* en vertu des paroles du texte ou de ses propriétés musicales. Mais une autre dimension joue un rôle fondamental : l'identification d'un air à une personne spécifique. La musique est alors porteuse d'émotion non tant (ou non seulement) pour ses propriétés formelles, que pour la relation qu'elle entretient avec le monde extra-musical des êtres humains.

¹ Notice de l'album « Szászcsávás Band 3 », rédigée par le Hongrois Szánthó Zoltán, ancien impresario du groupe.

² Plusieurs expressions locales se valent : « mon chant » ou « ma chanson » ([r] *cîntarea mea*, [t] *mîri zilyi*), « ma mélodie » (*melodia mea*), et cela indépendamment qu'il s'agisse d'un chant ou d'un air instrumental. Par la suite j'utiliserai de manière indifférenciée la traduction « mon chant », « ma chanson », « ma mélodie » ou « mon air ».

Ces « identités musicales », ou ces « mélodies personnelles », construisent l'émotion en différentes circonstances. En service professionnel, les musiciens « entrent au milieu des tables » pour jouer la chanson « de » Sándor, Ionci, ou János, à leurs oreilles. Au petit matin, la chanson personnelle réactualise une image passée de soi-même, convoque les souvenirs dans le présent, colorant la fête d'une tonalité douce-amère. De retour en *țigănie*, la même logique est à la base d'une mise en jeu chez le musicien de ses propres affects : Pali pleure dans la taverne au retour du mariage de Șmig pendant qu'il joue la chanson « de » sa mère ; Béla pleure en accompagnant à l'accordéon « ses » *doine*, Csángálo s'abandonne à l'émotion en écoutant les chansons « de » ses anciens... Les mélodies personnelles structurent ici l'expérience de la *supărare*, déchirement intérieur dû à une opposition entre sens exacerbé de fraternité et séparation d'avec les êtres aimés. Enfin dans les funérailles, les associations entre personnes et mélodies agissent comme dispositif de propagation de la *milă*, sentiment qui structure les relations rituelles entre *neamuri* et *străini*.

La « personnification » des airs se retrouve aussi dans la manière de nommer la musique : le répertoire des musiciens se compose des « *csárdás* de János » (*csárdás a lui János*), des *hallgató* de Ionci, des *meseliecri* de Csángálo... Les « propriétaires » peuvent être aussi bien les *Gaje* que les Tsiganes, de Ceuaș ou d'un village voisin. En outre, les « mélodies au nom propre » dépassent les frontières de cette région : Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu (2002) y consacrent une enquête dans leurs recherches sur la musique du pays de l'Oach (nord de la Roumanie)³, Stoichiță (2008b) en atteste la présence en Moldavie, Stewart (1997) l'observe chez les Rrom Vlach de Hongrie et Sárosi (1978 [1971]) dans les restaurants de Budapest. En Hongrie, il existe d'ailleurs une mélodie spécifique pour tous ceux qui n'ont pas « leur » mélodie...

L'importance que semblent avoir, dans ce contexte culturel, les mélodies personnelles ne peut qu'interroger. Comment ces associations se forment-elles, comment se transmettent-elles ? Quel accord existe-t-il entre les gens dans l'attribution d'une mélodie à telle ou telle personne ? Qui est concerné et quel répertoire ? Après avoir montré comment les musiciens mémorisent les préférences de leurs clients

³ Cf. notamment le passage suivant : « Toute personne en Oach, qu'il soit homme, femme, jeune ou vieux, a son *danț* [mélodie] préféré, celui qu'il chantera en priorité à diverses occasions, publiques ou privées. Mais au-delà de cette affaire de goût, cette prédilection s'affirme de façon systématique en termes de propriété – ce qui s'exprime dans la langue par l'utilisation du possessif [« son *danț* à lui », « mon *danț* à moi »]. Ce *danț* là, il est chanté (ou sifflé) spontanément, ou à la demande : c'est surtout celui que l'on a fait sien et qui constitue en quelque sorte sa propre identité musicale. » (Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu 2002 : 159).

(chapitre III), je me concentrerai sur les « identités musicales » des Tsiganes eux-mêmes, musiciens et non-musiciens. Et cela, dans l'objectif de saisir la portée qu'a ce processus de « personnalisation » de la musique en rapport au problème plus général de l'émotion musicale (partie III).

Le propriétaire d'un chant est celui qui l'a « dans son cœur »

Précisions méthodologiques

Avant tout, les mélodies personnelles (ou supposées telles) posent un problème méthodologique. J. Bouët, B. Lortat-Jacob et S. Rădulescu (2002) ont montré les difficultés qui peuvent résulter de la recherche des « propriétaires » des airs. Au pays de l'Oach, chacun a son opinion quant à la propriété et la transmission d'un *danț*, ce qui devient un véritable casse-tête pour les auteurs : « Père, mère, grand-mère : tout paraît sans queue ni tête. Peut-être nos questions sont-elles incongrues, mais les réponses qu'on y apporte semblent l'être davantage encore. Ce que veulent nos hôtes, c'est surtout plier notre compréhension des choses à la leur. » (Bouët, Lortat-Jacob et Rădulescu 2002 : 158).

La réalité du terrain m'a amené à écarter l'utilisation d'un protocole d'enquête trop direct, consistant par exemple à choisir un certain nombre d'airs, les faire écouter à différentes personnes et demander à qui ils appartiennent, ou vice-versa, choisir un ensemble de noms précis et demander quelles sont, ou étaient, leurs mélodies. Je craignais des réponses trop forcées : les Tsiganes de Ceuș n'aiment pas dire « je ne sais pas » quand on leur pose ce type de questions. Lors de mes différents séjours, je me suis donc limité à noter les correspondances entre personnes et mélodies quand elles apparaissaient dans les conversations (cf. tableau de figure 69). Cette méthode non directive a l'avantage de préserver la logique du discours et de fournir une information sur les circonstances où les associations personnes-airs sont explicitées verbalement. Son défaut est de ne pas donner accès aux réponses de toutes les personnes intéressées.

En *țigănie*, il y a deux manières d'entendre parler des mélodies personnelles : en termes de « ma mélodie » ([r] *cîntarea mea*, [t] *mîri zilyi*) ou de « sa mélodie » ([r] *cîntarea lui*, [t] *lescro* ou *lacro zilyi*). Du point de vue méthodologique, il était alors important de préserver cette distinction entre ce que les gens disent de leurs propres mélodies et ce qu'ils disent des mélodies des autres. En effet, rien n'assure a priori que

ces associations soient les mêmes dans les deux cas, ni qu'elles apparaissent pour les mêmes raisons. Cette séparation devrait permettre de comprendre s'il y a une différence entre le processus d'« appropriation » d'un air et celui d'« assignation », et d'évaluer jusqu'à quel point il y a une concordance entre les opinions de différentes personnes.

Ce que les Tsiganes disent de leur propre chant

Les expressions locales les plus fréquemment utilisées pour indiquer la « propriété » d'un chant sont les suivantes :

- Mon chant est celui qui « m'appartient » (*mie îmi aparține*), qui « est le mien » (*e al meu*).
- Mon chant est celui qui « me plaît » (*îmi place*), le « chant pour mon cœur » (*o cântare pe inima mea*), celui qui « entre dans le cœur » (*să bagă în inimă*), qui « se met dans l'âme » (*să pune la suflet*) ; ou « qui serre le plus le cœur » (*aia care strânge mai la inimă*).
- Mon chant est celui qui me fait pleurer : « Quand j'entends cette mélodie, je pleure » (*când aud melodia asta, plâng*).

Le schéma qui se dégage – sens d'appartenance, localisation dans le cœur ou dans l'âme, lien avec les pleurs – invite à dépasser la simple dimension du goût et confirme que la mélodie personnelle se situe dans la sphère émotionnelle. En bref, « mon chant » est celui qui me touche le plus, qui a le pouvoir de me faire pleurer. Comment les intéressés expliquent-ils ce lien entre propriété d'un chant et émotion vécue ?

- Par l'identification de sa propre histoire de vie avec le texte d'une chanson. Móni, sœur de Csángálo, 37 ans, jamais mariée, explique ainsi pourquoi la doină au titre « J'ai semé sur le tombeau » (*Pe mormânt am semănat*), qui parle du chagrin d'un amour non réalisé, est « la sienne » :

Ikola : Cette mélodie m'appartient parce que... par exemple, moi quand j'étais petite je n'ai pas eu ni la chance, ni la santé. Moi, je n'étais pas heureuse. Oui, elle m'appartient... quand j'entends cette mélodie, je pleure. Quand quelqu'un chante à la radio, ou quand j'écoute les dédicaces à la radio, et qu'ils diffusent Vasile Conia ou un autre [chanteur] qui chante cette mélodie, moi ça me plaît. [...] Quand j'entends quelqu'un chanter cette mélodie ou que les musiciens la jouent, cette doină, alors je

pleure, parce qu'elle m'appartient. Elle dit exactement les paroles qui correspondent à ce qui me fait mal, à ce que j'ai dans l'« âme » (suflet).⁴

- L'identification avec le texte peut se faire sur la base de sa propre histoire de vie, comme dans le cas de Móni, mais aussi de sa condition présente. L'accordéoniste Béla pleure avec les *doine* de N. Guța lorsque sa fille est loin du foyer. Il s'approprie le sentiment de *dor* (« nostalgie ») que le chanteur exprime pour sa propre fille dans le texte de la chanson et dit : « Quel *dor* il a pour sa fille, pour ma fille.... »⁵. Chez les plus jeunes – majoritairement des adolescentes –, l'appropriation des chansons qui parlent d'un chagrin d'amour (qu'ils disent eux-mêmes éprouver) est fréquente.
- L'association d'une mélodie avec l'époque de sa jeunesse ou de son enfance. Quand Csángálo écoute l'air *meseliecri* analysé au chapitre X et affirme « C'est ça, mon chant », il ajoute : « Je l'ai pris quand j'étais enfant » (*de copil mic am luat-o*)⁶. Bien qu'en *țigănie* il soit fréquent d'entendre ce type de commentaires, je n'ai pas entendu parler d'identités musicales pour les nouveaux-nés ou pour les enfants. Les correspondances personnes-mélodies concernent en règle générale les adultes ou les défunts, hommes et femmes confondus.
- Parfois, les gens disent tout simplement « C'est comme ça » (*așa este*). Ils renvoient ainsi à une affinité personne-mélodie ancrée dans l'inconscient, irréductible à des causes précises, comparable à ces affinités particulièrement fortes qui peuvent exister entre les personnes.

Ce que les Tsiganes disent des chants des autres

L'attribution d'un air à une autre personne peut se faire sur la base de différentes raisons :

- C'est « sa mélodie » parce qu'il/elle la chante ou la siffle tout le temps. Et si c'est ainsi, c'est parce qu'il ou elle « l'a dans le cœur » (*o are în inima lui*). Cela rejoint l'idée selon laquelle la mélodie personnelle se trouve dans le plus profond du sujet, dans le cœur ou l'« âme » (*suflet*). Se souvenant de Marco, ce voisin qui avait

⁴ *Mie mi-aparține melodia asta, că... de exemplu eu, de copila mica, n-am avut nici noroc, nici sanatate, eu n-am fost fericită. Și mie mi-aparține... când aud melodia asta, plâng. Când cineva cântă sau aud la radio sau ascult așa o dedicație la radio, și pune pe Vasile Conia, sau care cânta melodia asta, îmi place. [...]. Când aud melodia asta că cânta cineva sau cânta muzicanții doina asta, eu atuncia plâng, că-mi aparține mie așa. Exact cuvintele eia ce pe mine mă doare, ce am eu în suflet, așa-l zice.*

⁵ Dor, ce dor are pentru copila lui, pentru copila mea...

⁶ La traduction littérale est bien « pris » (*luat*) et non « appris » (*învațat*).

l'habitude de siffler toujours la même mélodie quand il allait chercher l'eau au puits, Adrian raconte :

Adrian : Par exemple, tu as un chant préféré, tu le siffles toute la journée... [Adrian siffle]. Tu siffles cette mélodie tout le temps, ça te plaît, tu l'as dans le cœur, alors [les musiciens] le savent bien...⁷

- « Son chant à lui » est celui qu'untel chante ou joue quand il est ivre. Il y a une large concordance sur ce point. Quand je demande à István s'il a une chanson à lui, Csángálo, qui est juste à côté, dit : « Maintenant il n'est pas soûl. Quand il boit... »⁸. Il en va de même pour les femmes. Par exemple, Móni raconte à propos de la chanson de sa mère, au titre « Je te l'ai dit, Rozi, ma pute » ([t] *Pengyom tuché curve Rozie*) :

Móni : Maman chantait cette chanson. Elle ne savait pas chanter très bien, elle n'avait pas de voix. Mais quand elle buvait un peu et qu'elle était ivre, elle chantait cette mélodie à mon père.⁹

- L'alcool est censé révéler publiquement les préférences musicales d'une personne, mais l'intéressé tend à le nier, comme pour affirmer que sa relation privilégiée avec un air est plus profonde et ne se limite pas aux moments d'ivresse. Par exemple, Csángálo dit : « Quand je suis chez moi, j'écoute ces chansons et je pleure... et je ne suis pas ivre ! »¹⁰.
- Comme dans le cas de l'appropriation d'une mélodie, il est possible d'attribuer un air à quelqu'un sur la base d'une ressemblance entre le texte chanté et l'histoire de sa vie ou sa condition personnelle. La ressemblance n'est pas forcément réelle, elle peut être inventée, construite. Parfois, ce type d'attribution peut prendre un ton quelque peu malicieux, moqueur.
- Un air est attribué à quelqu'un parce que c'est lui qui l'a « fait » (*făcut-o*) ou qui l'a introduit dans le répertoire. Ce procédé d'attribution, fondé sur une action créatrice, est plus fréquent pour les musiciens et vaut pour différents genres, y compris de danse. Généralement « avoir fait » un chant veut dire avoir inventé ou transformé les

⁷ *De exemplu tu ai un cântec preferat, toata ziua îl frînduești..., tu frînduești tot timpul melodia aia, ție-ți place, l-ai la inima ta, atuncia ei știi...*

⁸ *Acuma nu e beat, cînd bee...*

⁹ *Mama cîntea asta. Mama nu prea a știut să cînte că nu avea voce. Dar cînd o zicea ea si era beată, mama pe tata cînta melodia asta.*

¹⁰ *Cînd sînt la mine acasa, aud cîntecile estea și plîng... Și nu sînt beat !* (Cf. aussi le dialogue entre Béla et son fils Momoc, chapitre V).

paroles du texte, ou avoir imprimé « sa marque » par l'introduction de nouvelles formules mélodico-rythmiques (pour les instruments solistes) ou de nouveaux accords (pour les instruments d'accompagnement).

Des identités musicales aux contours flous

Le tableau figure 69 résume les données recueillies sur les mélodies personnelles. Deux colonnes distinctes reflètent la différence entre appropriation et attribution d'un chant (ce que les gens disent de leur chant ou des chants des autres). Lu horizontalement, le tableau permet de comparer ce qu'une personne dit de « son chant » avec ce qu'en disent les autres. Lu verticalement, il permet de mettre en évidence les genres et les titres des airs « personnels » ainsi que les raisons qui sont censées fonder de telles associations. Le tableau mériterait d'être élargi à d'autres personnes et d'autres mélodies, afin de tirer des conclusions plus consistantes quant au processus de transmission et d'appropriation. Dans le long terme, il pourrait servir de base de départ pour observer si certaines « propriétés » se maintiennent dans le temps et les générations. Mais bien qu'il soit partiellement incomplet, il permet, dans sa forme présente, d'avancer quelques remarques.

D'abord, l'expression « mon chant » se réfère généralement à un air bien précis, identifié par son titre, les paroles du texte (s'il y en a), ou par les premières notes de la ligne mélodique. Plus rarement, une personne s'« approprie » un genre entier, comme Béla qui affirme que « toutes les *doine* » sont les siennes. En général l'air personnel se situe du côté des airs « à écouter » (*doină, meseliecri, hallgató*¹¹), mais ce n'est pas une règle absolue et il est commun d'entendre parler de « ma *csárdás* », notamment dans le cas de musiciens et de personnes qui aiment danser. Une même personne peut donc avoir plusieurs airs ; mais le plus souvent, qui a une *csárdás* ou un *verbunk*, a toujours une mélodie *de jale* aussi.

Le degré de concordance dans l'attribution d'un air à une personne est variable. Parfois, tout le monde reconnaît la même identité musicale, comme dans le cas de la « *csárdás* de Papu ». D'autres fois, chacun dit une chose différente : selon Linda, la chanson de Viorel, décédé l'hiver 2005, était une *csárdás* qu'il écoutait tout le temps ;

¹¹ Sárosi (1978 [1971]) observe que la mélodie personnelle des convives dans les mariages hongrois est presque toujours un *hallgató* (« chanson à écouter »).

Móni dit que c'était une *doină* (la même que la sienne: *Pe mormânt am semănat*) qu'il chantait quand il était ivre ; enfin Momoc assure que Viorel n'avait pas de chanson personnelle parce qu'il n'était pas originaire de Ceuaș et donc qu'« il n'y connaissait rien... » (*nu a știut nimic...*).

La variabilité des réponses concernant les airs des autres indique que ce qui est mémorisé n'est pas forcément une relation univoque entre une forme musicale et une personne, mais plutôt une relation à trois : le sujet attribuant, le sujet attribué, et l'air qui est porteur d'une relation entre les deux. Quand Csángálo attribue à son père Ágor un air *meseliecri*¹², c'est parce qu'il a vu et vécu des épisodes où Ágor jouait cet air, peut-être quand ce dernier rentrait lui-même des mariages au petit matin. Pour Ikola, la chanson de Ágor est celle qu'il lui avait apprise et qu'ils avaient l'habitude de chanter ensemble¹³. La chanson personnelle n'est pas un savoir dogmatique et rigide mais plutôt un moyen permettant d'actualiser une relation avec ses proches. Ce qui compte, c'est le point de vue résultant d'une relation vécue, plutôt que la propriété immuable d'une personne.

Tout le monde s'accorde à dire que les musiciens connaissent les relations entre mélodies et personnes mieux que quiconque. Cela est censé faire partie de leur métier. En effet, différentes festivités et célébrations se basent très explicitement sur ces associations : les mariages, mais aussi les fêtes de Noël (quand les musiciens font le tour de chaque maison en jouant le chant de chacun), et la fête des morts (*luminirea*) lors de la nuit du 1^{er} novembre (quand ils font le tour de chaque tombeau). Il est important de préciser qu'il ne s'agit pas d'une connaissance « optionnelle » pour les musiciens¹⁴ : les performances musicales sont largement structurées sur ces associations entre personnes et mélodies.

Si les musiciens occupent un statut élevé parmi les Tsiganes, c'est que, outre un savoir-faire musical, ils détiennent également cette connaissance de l'humain. Cette compétence s'acquiert aussi en dehors des occasions rituelles et festives : dans le quotidien de la vie en *șigănie*, le musicien est censé « tendre l'oreille » plus que les autres pour mémoriser ces relations :

¹² Il s'agit toujours de l'air analysé dans le chapitre précédent, celui que Csángálo dit être « le sien ».

¹³ L'air *meseliecri* « *Mîre cisma cic ciudel* ».

¹⁴ Comme le laisse entendre Stoichiță (2008b) dans le cas des *loutări* de Moldavie roumaine.

F.B.B: C'est vrai que les musiciens connaissent la mélodie de chacun ?

Móni : De tout le monde ! Tu vois, ces Tsiganes... toi, tu n'as pas eu l'occasion de t'en rendre compte... [...] Il y a des Hongrois qui sont généreux, qui donnent à manger, à boire... Et alors les Tsiganes [qui travaillent la terre pour eux] se soûlent... Ils sont ivres et après ils remontent en *figănie* et chacun chante... comme ça, ça lui vient... Alors si toi t'es musicien et tu les croises, et tu les entends, quand l'un d'entre eux meurt, tu te souviens : « Ah oui, il chantait cette mélodie ! ». Ou bien ses amis vont te dire : « Dis [joue] à mon ami sa mélodie ! », Et [les musiciens] la jouent. Tout de suite, ils la connaissent.¹⁵

Et si aujourd'hui en *figănie* certaines personnes critiquent l'attitude des musiciens, plus « snobs » (*să dă mare*) depuis qu'ils ont démarré une carrière à l'étranger, c'est parce que, oubliant de rendre à chacun « sa » chanson, ils perdent leur rôle d' « archives » de la mémoire locale¹⁶.

La musique est alors perçue comme un support de la mémoire individuelle, parce que « en chantant, tu te souviens de lui... dans l'esprit, dans la mémoire, il continue à vivre, tu sais... » (Adrian)¹⁷. C'est ainsi que les Tsiganes cultivent le souvenir de leur proches. Et si les personnes d'âge mûr voient d'un mauvais œil les boîtes à rythme *manele* tellement à la mode chez les plus jeunes, c'est parce que les thèmes qu'elles véhiculent (« argent et femmes », *bani și femei*) risquent de faire oublier non tant la vieille musique locale, mais surtout les personnes qui y sont associées :

Ikola : Et alors tu ne sais plus rien de ton grand-père, de ta grand-mère, de ton frère, ou de... Ils ne sont plus... Je te donne un exemple : imagine que je me mette moi aussi au *manele*, j'oublierai tout, tout ce qui a été... Je dis un chant de mon père, un chant du vieux, un chant de ma tante, un chant de ma cousine... et moi si je ne le chante plus ou si je ne le garde plus en tête alors il se peut que j'oublie tout le monde ! Je n'aime pas le *manele*...¹⁸

¹⁵ F.B.B. : *Dar muzicantii cunosc la fiecare care e melodia ?*

M. : *La fiecare ! Da' uite, țigani eștia... tu n-ai avut ocazie să vezi [...] Sînt unğuri buni, dau beutură, ne dau de mîncare, de beut... Apoi să mai îmbată țiganii... Sînt beți și apoi vine afară și fiecare zice... cum îl apucă... No, tu dacă ești un muzicant și ești pe drum și le auzi, apoi când moare omu' ela tu știi deja: "Mm, ăsta cânta melodia asta!" Sau dacă nu, zice pretenii, ei : "Zi la prietenu' meu melodia lui, că el asta a cântat!" Imediat știe!*

¹⁶ Ikola raconte avec un peu de nostalgie ce privilège dont chaque Tsigane bénéficiait pendant les fêtes de Noël, et qui se fait de moins en moins : « Il n'y avait pas besoin de dire : « Toi, fais cette chanson car elle est la mienne ! », ou « Regarde, j'ai un chant, joue-le moi ! ». Il n'y avait pas besoin de le dire, parce que eux, ils savaient, ils savaient quelle était ta chanson préférée... » (*Nu a fost nevoie sa spun : "Tu, cantă cântarea aia, că e a mea !" , sau "Uite, am eu un cântec, și să mi-l spui !" , Nu trebuia sa spui, ca ei știa, ei știa care e cantarea preferata ta ...*).

¹⁷ *Pentru ca cîntînd, te amintești de el... În minte, în memoria...tot timpul trăiești, știi...*

¹⁸ *...și atunci tu nu mai știi de la bunicul tău, de la bunica ta, de la fratele tău, sau de la... Ei nu mai... Îți zic un exemplu : Hai să mă dau și eu la manele... Dar eu puteam să uit tot, tot ce a fost, știi... Să zic un cântec de-a lu' tata, un cântec de-a lu' bătrînu', un cântec de-a lu' mătușa mea, un cântec a lu'*

L'acte de se souvenir d'une personne précise en chantant « sa mélodie » explique partiellement comment la propriété d'un air se transmet d'une personne à l'autre. Ikola chante les chansons du vieux Ágor et de son père. Ágor et son père étant disparus, ces chansons sont désormais à elle, car tout le monde sait que ce sont celles qu'elle a dans son cœur et qui la touchent le plus. Quand Pali pleure en jouant la *doină* de sa mère, il est fort possible que les personnes qui le voient associent cette *doină* à Pali lui-même. C'est ainsi que fonctionne le processus de superposition entre « ma chanson » et « sa chanson » : l'émotion due au souvenir d'une personne est à l'origine d'une réappropriation de la mélodie par la personne qui cultive ce souvenir. Ainsi Csángálo, à deux occasions différentes dit du même air *meseliecri*¹⁹ : « C'était la chanson de mon père » et « C'est ma chanson ».

Pour conclure, l'importance accordée aux « identités musicales » et leur rôle de support de la mémoire sociale ne peut qu'avoir un impact sur l'évolution des formes musicales au cours du temps. En effet, plus un air est censé véhiculer l'identité d'une personne, plus il faut qu'il soit reconnaissable par ceux qui l'entendent et donc similaire à des formes déjà perçues en d'autres occasions. C'est sur ce principe que se base l'efficacité émotionnelle de la musique, la mise en résonance des clients décrite au chapitre III. Ainsi, par rapport à d'autres lieux en Roumanie où l'« identité » d'une mélodie semble instable et donc difficile à cerner, à Ceuaș j'ai observé une relative stabilité²⁰.

Cela n'empêche pas les musiciens, surtout les jeunes, de s'approprier des morceaux de mélodies par-ci par-là (à la radio, dans d'autres villages). Mais l'unité discriminante de base, la mélodie, est bien identifiée par tous et mélanger deux mélodies ou deux textes est perçu comme une erreur, un manque de concentration de la part du musicien. En revanche, ce qui est perçu comme une action personnelle du musicien, un acte créatif, tient surtout à la manière qu'il a de travailler une mélodie avec des formules de passage et des fioritures, dans le répertoire de danse, ou par la « douceur », dans le répertoire à écouter.

verișoara mea... Și eu dacă nu le mai cântam, sau dacă nu le mai țineam în minte, atunci... simplu, le uitam pe toate! Da' nici mie nu place manelele, dacă văd ce face tineretul estea... Doamne...

¹⁹ Il s'agit toujours de l'air transcrit et analysé au chapitre X.

²⁰ Cf. la monographie de V. Stoichita (2008) qui illustre comment on « bricole » les mélodies en Moldavie roumaine, ainsi que l'enquête de Boûet, Lortat-Jacob et Radulescu déjà citée (2002). À Ceuaș, la comparaison des enregistrements du village sur une durée de 20 ans (le premier date de 1984) montre une relative stabilité des mélodies.

Jusqu'à quel point une modification de la matière musicale permet-elle de maintenir intacte la reconnaissance de l'identité d'une personne ? Des recherches ultérieures pourraient explorer jusqu'où ces transformations de la musique sont acceptées, ou jusqu'où elles sont refusées parce qu'elles signifient perte d'identité et perte de la mémoire sociale.

« Ma chanson » (<i>cîntarea mea</i>)			« Sa chanson » (<i>cîntarea lui</i>)		
<i>Personne</i> [sexe, age]	<i>Air « approprié »</i>	<i>Raison</i>	<i>Qui</i> « attribue » <i>un air</i>	<i>Air</i> « attribué »	<i>Raison</i>
Móni [F, 37]	<i>Doină</i> : « <i>Pe mormânt am semănat</i> »	M'appartient, ça me fait pleurer, les paroles correspondent à ma vie			
Csángáló [H, 53]	<i>MeseliCRI</i> [CD]	Pris quand j'étais enfant			
	Plusieurs <i>csárdás</i> et <i>verbunkos</i>	Ce sont celles des anciens			
Béla [H, env. 45]	<i>Doine</i> de N. Guță	Ça me fait pleurer, les paroles parlent de sa fille, de ma fille	Momoc	Les <i>doine</i> avec des paroles plus... [de <i>jale</i>]	L'alcool
			Cibaló	<i>Doină</i> « Je suis rentré soûl de la taverne »	
			Móni	Les <i>doine</i>	Il est <i>milos</i>
Maria [F, env. 55]			István	<i>Doină</i> : « <i>Na mig Devla te merav</i> »	Similarité texte avec histoire de vie
Ikola [F, 40]	<i>MeseliCRI</i> « <i>Palybas mîri coliba</i> »	Celle qui me plait			
	<i>Hârtaĝ</i>				
Père Ikola [H, dec. 2002]			Ikola	<i>MeseliCRI</i> « <i>Avri dînhas e nyarada</i> »	
Marco [H, dec.]			Ikola	<i>Doină</i> « <i>Na mig Devla te merav</i> »	Celle qu'il sifflait tout le temps
Harticka, mère Csángáló [F, dec. 2004]			Móni	<i>MeseliCRI</i> « <i>Pengyiom tuché curve Rozi</i> »	Elle la chantait à son mari, quand elle buvait un peu
Mère Tinka et István [déc.]			Tinka	<i>MeseliCRI</i> CD S. Band, page 6	
Kránci, grand-père Csángáló [déc.]			Csángáló	<i>MeseliCRI</i> « <i>Palybas mîri coliba</i> » version hongroise	
Marti, oncle Tinka [déc.]			Csángáló	<i>MeseliCRI</i> , [CD S. Band 3, pl.6 deuxième mél.	

Ágor, père Csángáló [H, déc. 2004]			Ikola	<i>MeseliCRI</i> « <i>Míre cisma cic ciudel</i> » ; « <i>Ocorigal a maraşi</i> »	
			István	<i>MeseliCRI</i> : « <i>Ocorigal a maraşi</i> »	
			Móni	<i>MeseliCRI</i> « <i>Ocorigal a maraşi</i> »	C'est lui qui a fait les paroles à partir de l'histoire de sa vie
			Csángáló	<i>MeseliCRI</i> CD ; <i>meseliCRI</i> « <i>Míri cisma cic ciudel</i> »	Il avait plusieurs chansons, appries des anciens
			Tinkuca	<i>MeseliCRI</i> « <i>Okorigal a marasi</i> »	
			Edy		C'est son père Kránci qui l'a faite, et lui l'a apprise
István	<i>MeseliCRI, colinde</i>		Ikola	Chanson hongroise « <i>mennyunk kocsmába</i> », mais aussi une <i>de jale</i>	Il la chante
			Personne non identifiée dans la conversation	<i>MeseliCRI</i> « <i>Avri dinhas e nyarada</i> »	
Papu, frère de Béla [H, déc. 199x]			István	<i>Csárdás</i>	
			Béla	<i>Csárdás</i>	
			Momoc (fils Béla)	<i>Csárdás</i>	
Viorel [H, déc. 2005]			Linda	<i>Csárdás</i>	Il l'écoutait tout le temps
			Móni	<i>Doină</i> « <i>Pe mormânt am semănat</i> »	Il la chantait avec la cassette, quand il buvait
			Momoc	Il n'avait pas de chansons à lui	Il n'était pas de Ceuaş

Figure 69 : Tableaux des correspondances entre personnes et mélodies « personnelles » (explication dans le texte).

Chapitre XII

Être *milos*

Au-delà des propriétés de la musique *de jale* et de la « personnalisation » des airs, faut-il avoir des dispositions particulières pour pouvoir pleurer – et faire pleurer les autres – avec la musique ? La *supărare* (« contrariété-peine ») est un état court et transitoire, qui apparaît brusquement lors des réunions entre « frères », au retour des mariages ou à l’occasion des fêtes en *figănie*, quand alcool, fatigue et musique vont de pair. Mais, au-delà de ces moments ponctuels, comment caractériser la personne qui pleure avec la musique ? Y aurait-il un type de sensibilité particulière, une « manière d’être » qui puisse rendre compte des trois circonstances d’émotion musicale ici décrites ?

Une piste de réponse à ces questions me fut indiquée par deux amies, Móni et Ikola, le jour où nous regardions, sur l’écran de mon ordinateur, l’accordéoniste Béla en train de pleurer pendant qu’il jouait une *doină*¹ :

Móni : Moi je sais comment il pleure, moi je le sais ! Quand il est soûl et il entend ces *doine*... comme il pleure !

F.B.B. : Il est sensible, comment dire... Il pleure facilement quand il entend cette musique...

Ikola : *Milos* !²

L’adjectif *milos* est une déclinaison du terme *milă*, sentiment central dans les funérailles et que j’ai traduit provisoirement par « pitié, compassion ». Ikola suggère que ce même terme pourrait nommer une qualité du sujet particulièrement importante dans les situations de pleurs musicaux, même en dehors du cadre rituel. Pour le vérifier, il est nécessaire d’analyser de manière plus approfondie ses ramifications sémantiques et le type de relations intersubjectives auxquelles il renvoie.

¹ Il s’agit de la vidéo du baptême d’Esmeralda en *figănie* (cf. Chapitre V et V05).

² *M.* : *Eu știu cum plânge, eu știu ! Când e beat apoi și aude doinele eia ... așa plânge Béla !*

F.B.B. : *El e așa sensibil, cum să zice, nu? Plânge ușor dacă aude muzica...*

Ik. : *Milos !*

La *milă* : manières d'être, manières de faire

Le dictionnaire franco-roumain traduit le mot *milă* par : 1. Pitié 2. Compassion 3. Charité (implorer la pitié) 4. Grâce (par la grâce de Dieu) (Teodora 1992). Le dictionnaire roumain en donne les mêmes définitions, mais inclut aussi une nuance de « douceur, bienveillance » : 1. Sentiment de compassion pour les douleurs, les souffrances d'autrui. 2. Condition triste, chagrinée (*jalnica*), misérable (*vrednică de plîns*). 3. Tristesse, mélancolie, chagrin (*jale*) 4. Bienveillance (*bunăvoință*), douceur (*blîndețe*), entente (*înțelegere*) 5. Bienfaisance, charité, 6. Grâce divine. (Șăineanu 1998).

Comme le montre le texte de la lamentation de Papina (cf. Chap. VIII), les Tsiganes utilisent ce même mot en *rromanes*. L'expression « Tu étais ma *milă* » est une manière affective de s'adresser au défunt, qu'on pourrait traduire par « ma pitié », ou « mon cher /ma chère ». Mais le terme *milă* est très présent aussi dans les discours quotidiens.

D'abord, le sens qu'il assume le plus fréquemment est celui du partage de la douleur de l'autre, physique ou psychologique : « pitié », « compassion », ou plus généralement « sympathie dans la souffrance », pour utiliser une expression chère à Max Sheler (2003 [1913]). Par exemple, Ikola me parla un jour de la *milă* qu'elle avait éprouvée pour un vieux musicien de Ceuaș qui, lors de sa première tournée en Hongrie, avait été traité par son fils avec une complète indifférence :

Ikola : J'ai eu alors tellement de *milă* pour le vieux, quand j'ai su que [son fils], comment te dire... il n'a pas dit que c'était son père. Il faisait l'indifférent, tu sais, comme s'il n'était pas son père.³

Dans ce même sens, « avoir *milă* » (pitié, compassion) dans les funérailles signifie percevoir et partager par sympathie la souffrance des *neamuri* du défunt⁴.

Ensuite, l'adjectif *milos* signifie « bon », « généreux » ; il est synonyme de *sufletist*, dérivé de *suflet*, « âme », « cœur », mais aussi « conscience » et « haleine », ou « souffle » (Teodora 1992). Dans le discours local, ce sens est très explicite : « Mais il est *sufletist*, je ne peux pas le nier, comment dire... il est *milos*, *sufletist*, *bun*

³ *Așa de milă mi-a fost de batrânu' atunci, atunci când am auzit că el, cum să zic... nu a spus ca e tata sau, e s-a ținut indiferent, diferit de tata sau, știi, parcă el nu a fost tata sau.*

⁴ Parmi les exemples donnés par les dictionnaires, certains se réfèrent explicitement à l'acte de voir quelqu'un pleurer : « *Plîngea de-ți era mai mare mila, de ți se rupea inima de milă* » (« Elle pleurait que c'en était une pitié, elle pleurait à fendre l'âme/le cœur ») (Teodora 1992). C'est ainsi que la *milă* est sollicitée dans les funérailles (cf. Chap. VII et VIII).

(« bon ») ! »⁵, me dit une amie à propos d'un garçon du village, impertinent dans la manière de parler mais toujours disponible pour prêter sa bicyclette aux autres... *Sufletist, milos*, c'est la personne de cœur, qui a de la grandeur d'âme, généreuse, celle qui est sensible et attentive aux autres, lorsqu'ils sont dans le besoin : « Tocsila est un « homme de cœur » (*suflet de om*), lui, si tu lui demandes, il te donne même son cœur... »⁶ me confia cette amie à une autre occasion.

Dans l'espace social de la *țigănie*, la *milă* est donc censée fonder un sens de solidarité communautaire, de réciprocité, de sympathie envers les malheurs, les souffrances, les difficultés matérielles – le *necaz* – des autres. Concrètement, elle se manifeste surtout par le don de nourriture aux familles les plus démunies, geste qui permet même de dépasser les conflits interpersonnels :

Ikola : Fais attention, je te donne un exemple maintenant : si je vais chez T. et je lui dis que je n'ai pas mangé aujourd'hui – elle peut m'arracher les yeux, tellement elle m'envie – mais si je vais chez elle et je lui dis : « Ehi, je n'ai pas mangé aujourd'hui, je te prie de tout mon cœur, si tu as quelque chose, donne m'en aussi ! », elle serait capable de tuer une poule et me la donner ! [...] Elle aurait *milă* de moi, tu sais, elle aurait *milă*... Il y a aussi des gens qui font semblant de donner, mais qui ne donnent pas avec le cœur, il y a des gens comme ça, mais elle... elle se sentirait probablement prête à me donner si j'allais me *milogi* auprès d'elle pour qu'elle me donne... car nous nous entendions bien, auparavant, Filippo.⁷

Le don de nourriture entre Tsiganes cache parfois des enjeux sociaux plus complexes, qui dépassent le simple acte de compassion, de gentillesse, d'assistance désintéressée. La déclinaison verbale *a se milogi* signifie « demander à quelqu'un dans l'espoir d'obtenir quelque chose ; demander la charité, quêter » (Academia Romîne 1957) ou encore « demander, prier quelqu'un avec une voix larmoyante » (Academia Româna 2001). Entre Tsiganes, stimuler la *milă* pour obtenir de l'aide est un acte de soumission, qui reconnaît que l'autre est plus « en haut » (*sus*, dans le sens d'être plus aisé) :

⁵ *Dar așa e sufletist, nu pot să zic..., așa, cum să zic... e milos, e sufletist, e bun!*

⁶ *Tocsila era un suflet de om, el dacă ai cerut de la el, și inima a dat ție acolo.*

⁷ *Ik. : Fii atent ce spun un cuvânt, fii atent, uite acuma un exemplu: Dacă zic eu că n-am mâncat astăzi și mă duc – T. mi-a scos ochii, nevasta lui CS așa e de dusmanoasă pe mine – dar eu dacă mă duc la ia și zic: "Tu, n-am mâncat astăzi, te rog frumos dacă ai ceva să-mi dai și mie" ar fie în stare să taie o gaină să mânc ! [...] La ea ar fi milă de mine, știi, ar fi milă, că dacă... cum să zic eu... mai sint oameni din eștia că se fac că dau, și ei nu dau din inimă, mai sînt și oameni din eia, dar probabil că ea ar fi în stare să-mi deie, dacă eu ... m'ar milogi la ăia să-mi deie... no, și așa că noi n-am inteles bine, Filip.*

Ikola : Et alors si elles [les femmes des musiciens] sont avant moi, comment dire, elles sont plus en haut que moi et moi je suis plus pauvre [...] alors elles [voudraient] que moi je me *milesc* auprès d'elles, tu sais ? Que j'aille chez elles pour leur dire : « Toi, regarde, je n'ai pas 100.000 Lei ! » ou : « Je n'ai pas de quoi manger, donne-moi quelque chose, si tu l'as ! » Elles seraient alors capables de me donner ! Des aides de toutes sortes ! Mais que j'aille dans le groupe des garçons... [des musiciens], que je devienne quelqu'un [d'important], tu sais [ce n'est pas accepté]...⁸

L'expression « aller *se milogi* », indique explicitement une forme d'action qui consiste à solliciter de manière humiliante la *milă* de l'autre. Mais celui qui ne répond pas à la *milă* que lui demande le plus démuné est, aux yeux des autres, un égoïste⁹ [et court le risque d'attirer sur lui/elle la rumeur et la « honte » ([t] *laja*) de la communauté, chose que chacun redoute]. Ce n'est pas une coïncidence en effet si les termes *milos* et *sufletist* sont utilisés en correspondance avec l'adjectif *rușinos* (de *rușine*, [r] « honte ») : la *milă*, dans les relations entre Tsiganes, régit toujours une norme sociale qui, lorsqu'elle est violée, génère la honte¹⁰. Au contraire, faire preuve de *milă*, en dépit du degré de sincérité qui accompagne l'acte, comporte toujours l'avantage de renforcer une position de pouvoir symbolique, une supériorité.

Entre Tsiganes, la *milă* régit parfois une relation complexe, qui intègre le sentiment de compassion et de solidarité, l'obligation sociale (devoir d'assister l'autre), et les rapports de pouvoir. Face au *Gaje*, elle peut sous-tendre des formes d'interaction encore plus subtiles. L'anecdote qui suit permettra d'en donner un exemple.

Un jour d'hiver, j'étais à la maison avec Deneș et Maria, le couple d'anciens qui m'a accueilli tout au long de mon séjour à Ceuaș. Deneș était malade, et depuis quelque temps, il sentait la fin de ses jours approcher. Un de ses derniers souhaits était de mettre ses papiers en règle pour que sa femme puisse toucher sa retraite après sa mort. Pour cela, il devait retrouver son carnet de travail, ajouter tampons et signatures des anciens chefs de service, le déposer aux administrations compétentes, etc. L'entreprise n'était pas des plus simples ! Après de longues recherches, nous avons pu récupérer le numéro de téléphone de son ancien patron qui l'avait

⁸ *Și da ca ee sînt 'nainte a mea, cum sã zic, ee sînt prea sus cã mine, și eu sînt așa, mai sarãca – zic asa numa' – atunci dacã zic așa numa' atunci sã mã milesc eu la ei, știi ?... Cã sã merg la ei sã zic: "Tu, uite, n-am 100 de mii sau n-am ce sã mãnc, dã-mi și mie ceva dacã ai !" Ar fi în stare sã-mi dea! Orice! Dar cã așa, cã mã duc eu în grup la bãrbați... ca eu se fiu ceva, știi...*

⁹ Je n'ai d'ailleurs jamais entendu ce mot en roumain ou en *rromanes*. Cela ne veut pas dire que tout le monde soit toujours solidaire face aux autres. Pour justifier un manque de générosité, on préfère plutôt en attribuer la cause aux conflits en cours (ce qui alimente la rumeur) plutôt qu'à un trait de la personnalité (ce qui tue d'emblée toute possibilité de rumeur).

¹⁰ L'opposition entre *milă* et *laja* dans les relations du quotidien rappelle celle qui est en œuvre en temps rituel, lors d'un décès. (cf. Chapitre VII).

embauché trente ans plus tôt comme chef d'équipe dans une usine aux alentours de la ville de Sibiu. Ce jour-là, nous réussîmes à avoir au bout du fil « Monsieur l'Ingénieur » qui, à entendre Deneş et Maria, était la seule personne censée pouvoir faire quelque chose pour eux. Sans raison particulière, après lui avoir passé mon téléphone pour qu'elle tente de convaincre l'Ingénieur, j'allumai le magnétophone pour enregistrer Maria :

- Bonjour, Longue vie à vous! Comment allez-vous ?
- Bien. Et votre fils ? Et votre femme ? Oh, c'est bien de vous entendre, rien qu'au téléphone !
- Je vous jure que j'ai de la « nostalgie » (*dor*) [de vous]... Au moins je vous entends !
- Ah, c'est difficile, la vie est dure, Monsieur l'Ingénieur...
- Nous, pour nous c'est le désastre, avec Denes toujours malade, une semaine à la maison et deux semaines à l'hôpital, moi toujours seule à la maison...
- Et sans argent, Monsieur l'Ingénieur, sans argent !
- Ah ! Tellement de médicaments... Si vous saviez, je vous prie de me croire que je n'en peux plus... Nous avons presque vendu la maison pour ce traitement !
- J'ai parlé avec Madame la doctoresse et avec le Maire de chez nous, et vraiment je vous prie de me croire de tout mon cœur... le Maire pourrait vous confirmer et Madame la doctoresse aussi, car ils nous connaissent très bien !
- Faisons de sorte à ce qu'on puisse avoir quelque chose, ça fait dix ans que je n'en peux plus...
- Vous avez ma parole, je suis sur le point de vendre la maison !
- Je vous comprends Monsieur l'Ingénieur, mais je vous prie de tout mon cœur de me comprendre aussi...
- Oui, oui, oui... Je vous prie de tout mon cœur, après tout le bien [que j'ai fait pour vous], de faire vous aussi quelque chose [pour nous] !
- S'il vous plaît...
- Longue vie à vous, à votre femme et votre fils... Je vous souhaite beaucoup de santé moi aussi...
- Bonne nuit, Monsieur l'Ingénieur.

Après avoir raccroché, Maria me confia : Il était toujours soûl... Alcoolique ! Et il trompait sa femme !¹¹

¹¹ *Maria : Alo. Să trăiți, la mulți ani, ce mai faceți? Foarte bine. Baiatu'? Și doamna? Vai, ce bine că v-am auzit cel puțin pe telefon... Pe cuvânt, mi-e dor chiar sa va... Cel puțin să vă aud un pic! Dapoi e greu.*

Cet exemple illustre un type d'interaction verbale fréquent entre Tsiganes et *Gaje*. L'objectif est de mobiliser les sentiments de son interlocuteur vis-à-vis de ses propres souffrances, de son propre « malheur » (*necaz*). Il lui faut stimuler la *milă* de l'autre à son endroit afin d'obtenir un avantage matériel. Le stratagème principal utilisé pour parvenir à cet objectif repose sur la réciprocité – du moins potentielle – du sentiment de *milă* : si c'était l'interlocuteur (ou quelqu'un de sa famille) qui était en difficulté, nous aurions *milă* pour lui, donc lui maintenant devrait bien avoir *milă* pour nous... Les énoncés tels que « J'ai de la nostalgie pour vous » (et votre famille toute entière) et « Après tout le bien que j'ai fait pour vous » visent précisément à établir ce lien affectif, le terrain nécessaire pour que la *milă* de l'autre puisse exister.

Les Tsiganes perçoivent ce type d'interactions avec les *Gaje* comme une forme d'intelligence, une habileté, une « ruse » (*șmecherie*)¹². Plutôt que la soumission, l'acte humiliant de *se milogi* engendre alors une supériorité sur l'autre, une prise de pouvoir face au *Gajo* qui se laisse plier. La vieille et sage Maria s'amusait à dire que les Tsiganes sont plus « intelligents » (*deștepți*) que les autres, et s'ils sont plus pauvres et « malheureux » (*necăjiti*) c'est juste parce qu'ils ne sont pas toujours conscients de cette qualité. Or, cette forme d'intelligence ne consiste pas à mentir ou à voler, mais précisément à utiliser les bons arguments pour convaincre l'autre, voire le manipuler. Et le meilleur argument, celui qui a le plus de chance d'être efficace – parce qu'il a pour fondement la faculté fondamentale de toute sociabilité : la projection dans la condition de l'autre – est le sentiment de *milă*.

Pour résumer, la *milă* structure plusieurs formes de relations à autrui : la générosité et la compassion (spontanées) ; l'obligation sociale et les rapports de pouvoir entre Tsiganes ; l'intelligence et la capacité à faire face au monde des *Gaje*. Comprise en ces

E grea viața, domnu' ingeneriu... Nuu, noi chiar chiar în dezastru', cu Deneș tot bolnav, o săptămâna acasă și două la spital, eu tot singură pe acasă. Și fără bani, domnu' ingener, fără bani. Ahhh, atât tratament, să știți, vă rog să mă credeți că nu mai pot, putem vinde chiar și casa pentru tratamentul ăsta. Nnn, și am vorbit, am stat de vorbă cu doamna doctoră de familie și cu...primariu' de la noi, chiar vă rog frumos, a spus că să vă dau... dacă pot... să stea de vorbă primaru' cu dumneavoastră și doamna doctoră care-l cunoaște foarte bine. [...]Aveți cuvântu' meu dacă nu sînt în stare să vînd și casa.... Eu vă înțeleg, domnu inginer, dar eu vă rog fumos să mă înțelegeți... Da da. Da. Vă rog frumos, chiar vă rog din inimă, că după atîta bine vă rog să faceți și dumneavoastră ceva mn... Vă rog... No, să trăiți la multi ani, și doamna și băiatu'...Multă sănătate vă doresc și eu. Noapte bună, domnu' inginer.[...]

Așa era de imbatat, alcolist! Și curvar!

¹² Sur les ramifications sémantiques du mot *șmecherie*, notamment en relation à la musique, cf. Stoichiță (2008).

termes, la *milă* est le principe générateur d'une émotion – d'une émotion sociale : pitié ou compassion – autant que d'une forme de connaissance du monde basée sur la capacité à se mettre à la place d'autrui. Dans tous les cas, la *milă* se situe dans le domaine des relations intersubjectives plutôt que dans le champ du ressenti individuel, personnel. Selon les situations, elle peut rimer avec l'idée de « sympathie émotionnelle » (partager les sentiments de l'autre) ou d'« empathie », entendue dans son sens le plus général : « la capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve » (sans qu'il y ait forcément partage affectif) (Pacherie : 2004)¹³.

Le sujet *milos* est, du point de vue littéral, celui qui « a » de la *milă*, qui est disposé à la compassion et la générosité. Mais je donnerais un sens plus large à ce terme : *milos* est aussi la personne qui sait comment agir pour s'attirer la *milă* de son interlocuteur, qui agit sur le monde sur la base de la compréhension du ressenti d'autrui.

« Les Tsiganes sont plus *miłoși* » : une minorité émotionnelle ?

Les Tsiganes de Ceuaș perçoivent cette qualité du sujet – être *milos* – comme une caractéristique saillante de leur identité. « Nous sommes », disent-ils « plus *miłoși*, plus *suflețiști* que les *Gaje* » :

Ikola : Les Tsiganes sont plus *suflețiști*... les Tsiganes... par rapport aux Hongrois ou aux Roumains. Tu sais quoi, ils sont plus *miłoși*, les Tsiganes ont plus de *milă* que les Hongrois ou les Roumains, oui, oui ! Regarde, nous les Tsiganes, je te donne un exemple [...] Si moi j'ai à manger, et si une femme vient et me dit : « Toi ! Je n'ai pas mangé aujourd'hui, donne-moi quelque chose ! » Alors moi, je ne me sens pas de manger cette nourriture, mais plutôt de la donner... Nous sommes comme ça !

Adrian, son mari : Nous sommes *suflețiști* !

[...]

Ik. : Si quelqu'un pleure, ou si quelqu'un est malade, tu lui amènes ce que tu as et tu l'aides... mais les Hongrois ne font pas comme ça, ils n'ont pas une *milă* comme ça ! Eux, ils donnent seulement quand il y a un mariage... ils donnent une poule... Ou pour un baptême... Ils ne donnent à personne, ils n'aident pas... mais nous, les Tsiganes, nous nous aidons les uns les autres.

F.B.B. : Vous êtes plus *suflețiști* alors, c'est ça ?

Ik. : Oui, les Tsiganes sont plus *suflețiști*, plus *rușinoși*, comme ça...¹⁴

¹³ Je reprends ici la différence conceptuelle entre sympathie et empathie proposée par Pacherie (2004). Cf. aussi le chapitre XIII où cette différence est approfondie plus en détail.

¹⁴ Ik. : *Țiganiii sînt mai suflețiști... ca românii sau ca ungurii. Știi ce... Sînt mai miłoși... Țiganiii au milă mai mult ca ungurii sau românii, da, da! Uite, noi țiganiii, te zic un exemplu [...] Dacă eu am, eu am*

Encore une fois, ce qui est mis en avant comme signe indéniable de la présence de la *milă* c'est le don de nourriture : « Nous sommes plus généreux, plus solidaires, nous nous entraisons beaucoup plus que les Hongrois, et c'est ce qui fait l'unité de notre communauté », semblent-ils affirmer. Mais le devoir matériel n'est pas la seule « preuve » de *milă*. La manière de célébrer la mort le démontre avec évidence :

Ikola : Les Hongrois ne jouent pas pour le mort, non... Ils l'enferment là dans une chambre... C'est pour ça que je dis que les Tsiganes sont plus *miloși* ! Les Hongrois ne restent pas là toute la nuit [...] mais les Tsiganes oui ! Les Tsiganes restent là deux nuits, sans arrêt... Ils pleurent et... ils ont de la douleur, une douleur au cœur (*doare inima*), je ne sais pas comment le dire... Un Tsigane est plus *sufletist* qu'un Hongrois ou un Roumain [...] Les Tsiganes restent là, à côté du cercueil, ils pleurent jusqu'à ce qu'ils enterrent le mort.¹⁵

Montrer la douleur, la souffrance, est le signe d'une propension manifeste à « se mouvoir » vers le ressenti d'autrui et à s'émouvoir pour sa condition existentielle. Être « plus *miloși* » se réfère alors non seulement à une capacité exacerbée à « sentir l'autre », mais aussi à la manière de le montrer publiquement. C'est par cela que se révèle la proximité affective, l'unité de la communauté. Pleurer le mort « avec *milă* » est une manière de montrer à tous qu'on a perdu « sa *milă* » (l'être cher, la personne avec qui, au quotidien, on échangeait la nourriture) et de réunir la communauté toute entière autour de ce même sentiment. L'unité du groupe, mise en péril par un décès, se régénère ainsi par l'expérience vécue du sentiment qui est censé, plus que tout autre, fonder cette unité même.

Les *Gaje* perçoivent l'expression émotionnelle dans les funérailles tsiganes comme excessive, souvent non sincère, voire hypocrite. Les Tsiganes, de leur côté, perçoivent la retenue dans l'expression de l'émotion – caractéristique des veillées des *Gaje* – comme un signe indéniable d'un manque de *milă*. Tout est comme si ces deux

mancare, și dacă vine o femeie și-mi spune: "Tu, eu n-am mancat astăzi, dă-mi ceva!" Atunci eu sînt în stare să nu mînc mîncare aia... să dau pâna la aia. Așa sîntem noi!

Ad. : Sîntem sufetiști...

[...]

Ik. : "Și dacă plînge cineva, sau dacă e bolnav cineva, duci ce ai și îl ajuti... Dar ungurii nu face treaba asta, n-au milă așa... estea duce numa' la nuntă... găine... la botez duce... Dar ca să sufere un ungur, sau ei mîncă si altu' nu are. Ei nu dau la nimeni, ei nu ajută... dar noi, țiganii, ajutam unu' pe altu'..."

¹⁵ *Ik. : Ungurii nu cîntă la mort... nu... 'L-închide acolo in camere... De aia eu spun ție că țiganii sînt mai miloși ...[...] Ungurii nu stau acolo toată noptea [...], dar țiganii da! Țiganii stă acolo două noapte întruna... Plînge și ... îl doare...doare inima, nu stiu cum să spui... E mai sufletist un țigan ca un ungur sau un român . [...]Țiganii stă acolo lînga sicriu, plînge pâna... îngropă mortu'.*

communautés, celle du bas et celle du haut de la colline, s’observaient et se jugeaient à partir de la manière de ressentir et d’exprimer les sentiments. Loin d’être abstrait ou idéologique, ce jugement se fonde sur l’observation directe de ce que font les voisins lorsqu’ils se trouvent dans une même condition existentielle (avoir faim, perdre un proche).

*

Une question plus générale se pose alors : peut-on parler de « minorité émotionnelle » dans le cas d’un groupe de personnes qui conçoivent leur vécu émotionnel comme différent de celui du groupe dominant ? (Bonini Baraldi 2008a). La définition de « minorité » proposée par les spécialistes ne fait pas référence explicite à la manière de ressentir et d’exprimer les sentiments¹⁶. Or, même les stéréotypes autour de l’altérité culturelle – par exemple : « les Italiens sont plus passionnels » – renvoient à une dimension émotionnelle. Plus concrètement, les rituels funéraires dans la *țigănie* de Ceuaș – fondés sur un clivage entre *neamuri* (« proches ») et *străini* (« éloignés ») – montrent que l’impression de ressentir de la même manière peut « découper » la société à différentes échelles, au-delà des frontières ethniques.

Le postulat : « Nous sommes un groupe, donc nous ressentons de la même manière (et différemment des autres) » mériterait plus d’attention dans les sciences sociales. Mais l’inférence inverse – « Nous ressentons de la même manière, donc nous sommes un groupe » – plus encore, car elle invite à étudier comment les émotions construisent le sens d’une spécificité culturelle. Accepter ce point de vue permettrait d’envisager le concept de minorité en termes plus dynamiques, indépendamment même de critères ethniques, économiques ou linguistiques.

Dans ce sens, Pasqualino (2005) avance que la conviction de partager un sentiment de souffrance « hypertrophié » constitue pour les Flamencos un lien social encore plus fort que la langue ou la croyance d’une origine commune :

« Dès les années 1980, quelques auteurs ont envisagé que les émotions pourraient être un élément constitutif des organisations sociales. Michelle Rosaldo (1980) considérait que les champs de l’affectivité devaient être intégrés aux analyses classiques des institutions, de la culture et de l’histoire d’un groupe social. Aujourd’hui n’est-il pas possible de proposer, plus radicalement, que les *affects* seraient au fondement de certaines constructions sociales et que la certitude de partager certains affects suffit parfois

¹⁶ Cf. par exemple la définition proposée par le groupe de recherche « Musique et minorités » de l’International Council for Traditional Music : « Groupe de personnes distinguable du groupe dominant en termes de raisons culturelles, ethniques, sociales, religieuses, ou économiques. » (Ceribašič & Haskell, 2006 : ix, d’après Pettan 2001 : 16)

à légitimer le sentiment de former une entité ethnique ? Les Gitans flamencos pourraient ainsi se concevoir comme une communauté élective fondée sur un sentiment de souffrance partagée, ainsi que sur une manière propre d'aviver et d'exprimer cette souffrance. » (Pasqualino 20005 : 66).

Dans le cas des Tsiganes de Ceuaș, il est indéniable que d'autres facteurs, notamment la langue, jouent un rôle important dans le sentiment de former une entité ethnique. Mais ce qui compte, c'est que des attributs émotionnels comme la *milă* contribuent à renforcer la perception de constituer un groupe unitaire, plus précisément une « minorité émotionnelle », contrastant avec la manière dominante d'organiser les affects dans la société. À la différence des Gitans *flamencos*, ce n'est pas ici le « sentiment de souffrance partagée » qui est à l'origine de cette certitude, mais le sentiment de partager la souffrance d'autrui. Autrement dit, c'est la faculté d'empathie, plutôt qu'un quelconque sentiment subjectif, qui révèle un aspect fondamental de leur Culture, entendue – cela n'est pas un hasard – comme « l'art de s'émouvoir ensemble » (Lortat-Jacob 1998 : 15).

Quel rapport entre *milă* et émotion musicale ?

Quel rapport existe-t-il entre la *milă* et l'acte de pleurer avec la musique ? Les Tsiganes pleurent-ils plus ouvertement avec la musique parce qu'ils sont plus *miloși* ? Deux conceptions fondamentales émergent de manière récurrente :

- « Les Tsiganes sont plus *miloși* »
- « Seuls les Tsiganes pleurent avec la musique »¹⁷

Jusqu'à quel point ces deux postulats sont-ils équivalents ? Si ce rapprochement est pertinent, alors la *milă* définit une manière d'être, une qualité du sujet, une forme de relation au monde qui est fondamentale pour comprendre l'émotion musicale chez les Tsiganes de Ceuaș. Plusieurs arguments viennent étayer cette hypothèse.

D'abord, bien que le terme le plus souvent associé aux pleurs musicaux soit *jale* (« chagrin ») – terme qui désigne aussi un répertoire particulier – il est parfois possible d'entendre parler de *milă* en relation à un chant, à une mélodie :

F.B.B. : Qu'est-ce que ça veut dire *miloși*? Je ne sais pas trop...

¹⁷ Cf. Chapitres IV-VI
310

Csángálo : *Miloși !* Le cœur ! Le cœur se laisse aller, fait mal... Celui qui entend quelqu'un jouer, ou cet enfant-là qui pleure, a tout de suite un peu de *milă*... Regarde l'enfant qui pleure : tu as *milă* et tu pleures toi aussi parce que le pauvre pleure pour la faim, ou parce qu'il s'est coupé la jambe, ou parce qu'il s'est fait mal... Tu pleures pour lui ! Voilà, c'est la même chose pour cette chanson...¹⁸

Deuxièmement, j'ai entendu dire à plusieurs reprises que celui qui s'abandonne aux larmes quand il joue ou écoute la musique, est *milos*, il éprouve de la *milă*. C'est ce que dit Ikola quand elle voit, sur l'écran de mon ordinateur, Béla pleurer en jouant une *doină*. C'est aussi ce que dit Csángálo pour décrire le « choc » (*șoc*) qui peut « fendre » (*rupe*) le cœur des musiciens, même en contexte professionnel¹⁹.

Troisièmement, dans les funérailles, la musique est très présente et le sentiment de *milă* y joue un rôle central. Cette coprésence est un deuxième signe du rapport étroit entre *milă* et émotion musicale ; tout comme l'est aussi leur co-absence : les *Gaje*, dans leurs funérailles, n'ont ni assez de *milă*, ni assez de musique.

Enfin, un dernier rapprochement peut se faire à partir de l'analyse de l'émotion musicale en service professionnel. Il est possible en effet de voir un parallèle entre les interactions musicales avec les clients et les interactions visant à déclencher la *milă* de l'autre²⁰. Dans les deux cas, les Tsiganes cherchent consciemment à atteindre un point sensible de l'« âme » du *Gajo* afin d'obtenir un bénéfice matériel (un tampon sur le document, un billet dans la mèche de l'archet). Enfin, bien qu'ils n'aient pas beaucoup de *milă*, ces *Gaje*, ils en ont quand même un peu ! Mais ce parallèle ne signifie pas que jouer à l'oreille du client pour le mettre en « résonance » soit un geste de quête, et encore moins une manière d'implorer sa pitié²¹. C'est plutôt une même forme d'intelligence qui est en œuvre dans les deux cas : le fait de savoir « lire » l'autre, de comprendre ce qu'il éprouve pour pouvoir, à l'occasion, le manipuler en vue de son avantage personnel. C'est là que réside le sens le plus général de l'expression « être *milos* » : agir sur le monde à partir d'une compréhension du ressenti d'autrui. Une bonne partie du métier de *muzicant*, notamment la mémorisation des airs personnels des

¹⁸ F.B.B. : *Ce inseamna miloși? Nu prea stiu...*

Cs. *Miloși! Inimă! Să te lase inima, să te doară inima, minten are un pic de milă acolo, care aude amu' ce cântă sau copilu' ela, cum plânge... uite cum plânge copilu': ai o milă la inimă și plângi și tu pentru el, că plânge săracu' că-i e foame, sau e tăiat piciorul, său s-a lovit, plânge omu' pentru el, no așa e și cântatu' esta!*

¹⁹ « Tu sais, ça te vient à l'esprit et alors tu joues avec ton cœur et alors ça fait pleurer. [...] Il arrive un « choc » (*șoc*), une *milă* au cœur et immédiatement, tu pleures ». (Cf. Chapitre III).

²⁰ Cf. l'exemple de Maria, plus haut dans ce chapitre.

²¹ Cf. la quatrième définition de *milă* du dictionnaire franco-roumain, reportée plus haut.

clients, relève de ce rapport empathique avec le client.

*

Tous ces arguments suggèrent qu'il est pertinent d'associer la *milă* à l'émotion musicale. Mais deux questions restent en suspens : *pourquoi* la personne qui pleure avec la musique serait *milos*, empathique ? Et *pour qui* éprouverait-elle ce sentiment ? En effet, la *milă* est un sentiment relationnel par définition. On a, on éprouve la *milă* pour quelqu'un ou pour quelque chose. Même la forme adjectivale (« être *milos* ») cache une nuance relationnelle : gentillesse, solidarité, bienveillance à l'égard d'autrui. Qui serait le référent de cette *milă*, lorsque ce sentiment est mis en rapport avec la musique ? L'« être sonore » lui-même, en vertu de ses qualités formelles, notamment de cette « douceur » que les musiciens Tsiganes disent connaître mieux que les autres ? Les figures souffrantes qui sont « personnifiées » dans les airs de famille ? Les « frères » avec qui l'on pleure en *țigănie*, notamment au retour des mariages ?

D'autres questions émergent, à un niveau théorique, si l'on accepte d'envisager la *milă* dans son sens le plus général d'« empathie ». Qu'aurait à voir l'empathie avec la musique ? Est-il pertinent de l'associer à l'activité musicale, notamment lorsque des expériences émotionnelles sont en jeu ? Dans les recherches scientifiques sur le répertoire classique, on entend parler de gaieté, sérénité, tristesse, colère, peur, calme, surprise, mais jamais, à ma connaissance, de pitié/compassion/empathie pour (ou avec) la musique. S'ouvrir aux autres et s'ouvrir à la musique relèverait d'une même sensibilité, d'une même faculté, d'une forme d'empathie ? Faut-il alors avoir des dispositions empathiques pour pouvoir pleurer et pour que le « cœur se brise » à la musique ? Car c'est bien cela que suggère l'étude de la vie musicale et émotionnelle des Tsiganes de Ceuaș. Mais peut-on généraliser ce résultat ? Quelles sont ses implications pour la recherche sur l'émotion musicale ?

Troisième partie

Une anthropologie de l'empathie musicale ?

Chapitre XIII

Qu'est-ce que l'empathie musicale ?

Après avoir analysé, dans la première partie, les différentes circonstances et modalités de l'émotion musicale à Ceuaș, la deuxième partie a été consacrée à l'étude de ce que j'ai appelé les invariants locaux de l'émotion : un système esthétique (airs *de jale*), une manière d'être particulière (*milos*) et un processus de « personnification » des mélodies. Trois « structures profondes » de l'émotion musicale, propres aux trois contextes de pleurs musicaux analysés, touchant respectivement à la forme musicale, au sujet, et à un domaine intermédiaire (la musique personnalisée, la mélodie-personne).

Ces invariants, ou points focaux de l'émotion musicale ont été analysés, jusqu'ici, séparément¹. L'objectif principal de cette dernière partie est de les mettre en perspective. Quel est le lien entre le fait d'être *milos*, de développer un système esthétique particulier (airs *de jale*), et d'associer des airs à des personnes ? Il s'agit de chercher des outils conceptuels pour lier ces trois données et, parallèlement, d'examiner quelles perspectives théoriques ouvre leur mise en rapport. L'ambition est de développer une réflexion théorique, mais sans abandonner le concret des situations observées sur le terrain.

Le nœud de la question est le concept d'empathie musicale, qui émerge ici d'une généralisation du rapport *milă*-musique observé sur le terrain. À cause de la généralité du problème et du nombre de questions qu'il soulève², je me propose d'approfondir cinq problématiques principales :

Problématique préliminaire : il s'agit d'abord de mesurer la pertinence du concept d'empathie musicale, et son impact face aux théories de l'émotion musicale. Sans s'engager dans une analyse exhaustive, il s'agit de préciser quelque peu les définitions, sens et usages de ce concept dans le domaine de l'ethnomusicologie, des relations interpersonnelles, de l'esthétique, de la « cognition musicale incarnée » (*embodied music cognition*).

¹ Cf. Chapitres X, XI et XII.

² Cf. fin du chapitre XII, où j'ai exposé les questions qui émergent d'un rapprochement entre *milă*, empathie et pleurs musicaux.

La première problématique est celle du référent de l'empathie. Qui est l'objet de l'empathie : la musique elle-même, les personnes qui sont derrière les airs de famille, autre chose encore ? Est-il possible de définir différents types d'empathie musicale en fonction de la nature du référent ?

La deuxième problématique est celle du contexte de performance. Les trois invariants (airs *de jale*, mélodies personnelles, être *milos*) sont présents dans toutes les situations, mais ils donnent lieu à des modes bien différents de l'émotion (fabrication, expression et partage de l'émotion). Inclure le problème du contexte est alors nécessaire pour esquisser une approche anthropologique de l'émotion musicale. Mais comment y parvenir ? La notion d'empathie permet-elle d'ouvrir de nouvelles perspectives dans cette direction ?

Une troisième dimension qui mérite d'être explorée à un niveau théorique est le lien entre empathie et mélodies personnifiées. Faut-il maintenir les notions de « signe », « signal », « code », « significations extrinsèques » que le paradigme sémiologique propose ? Ou plutôt en chercher d'autres ?

La même question vaut pour les propriétés formelles des airs *de jale*. Y a-t-il un lien entre disposition empathique, forme musicale et sentiments qui y sont associés ? Comment rapprocher forme et sens, sans tomber dans une explication de type stimulus-réponse qui semble mal s'appliquer à l'émotion musicale ?

Empathie et musique : outils conceptuels

L'empathie vue par les ethnomusicologues

À ma connaissance, aucune recherche explicite sur l'empathie n'a été menée en ethnomusicologie jusqu'à présent³. Le terme « empathie » est utilisé, dans son sens commun, par quelques chercheurs afin de décrire l'effet de communion affective, d'émotion partagée (entre musiciens, entre auditeurs, ou entre les deux) qui caractérise

³ Je ne prends pas ici en compte une autre problématique, à savoir celle de l'empathie de l'ethnologue pour les gens qu'il étudie, une question méthodologique qui interroge encore la discipline (entre autres, cf. Leavitt 1996).

les pratiques musicales collectives. Des rituels funéraires en Arménie⁴ (Amy de la Bretèque 2010), au chant de compagnie en Sardaigne⁵ (Lortat-Jacob 1998), c'est l'effet de syntonie collective sur un même registre émotionnel, établi par la performance, que l'on veut ainsi désigner.

Dans ce sens, la notion d'empathie rime avec celle de « code partagé » : il y a syntonie quand plusieurs personnes reconnaissent, dans une musique ou une sonorité particulière, le même caractère émotionnel. Amy de la Bretèque (2010) observe par exemple le rôle du hautbois *duduk* dans l'imaginaire collectif des Yézidis d'Arménie : associé au malheur collectif, à l'exil et à la perte, cet instrument est toujours présent lors des funérailles et place l'assemblée sur un même registre émotionnel. Feld (1982) observe que les Kaluli de Guinée associent un type de chant (*sa-yελεab*) à la tristesse parce qu'il ressemble au chant d'un oiseau particulier (le *Muni*, lié à un mythe qui articule le thème de la réciprocité et de la séparation d'avec un proche). L'empathie est ainsi vue comme le résultat du symbolisme qu'une société construit autour de ses pratiques musicales : en associant la même émotion au même « code », il y a partage d'une même expérience émotionnelle.

De manière plus générale, et au-delà d'un symbolisme plus ou moins explicite, la musique peut être toujours vue comme un vecteur d'empathie entre ceux qui en détiennent les mêmes codes expressifs, émotionnels. Percevoir que mon voisin est touché par la même musique que moi, qu'il fait l'expérience des mêmes mouvements et émotions, me pousse à le percevoir comme un semblable. Ainsi, que ce soit dans une *rave party* (Porteau 2004) ou dans une réunion intime de Gitans *flamencos* (Pasqualino 1998), la musique – via l'émotion partagée – donne la sensation de faire partie d'une « communauté affective ».

Une communauté qui, dans certains cas, peut prendre la taille d'une civilisation : « Il n'est pas du nombre des Arabes celui qui n'a pas du *tarab* », dit-on (proverbe cit. dans Lambert 1997). Le même statut de « sentiment musical national » (ou transnational) vaut pour le *hâl* chez les Persans, le *duende* chez les Gitans andalous, la *saudade* pour les Portugais, etc. (cf. Demeuldre 2004). Si « la Culture est l'art de s'émouvoir

⁴ « À l'évocation d'un père ou d'un frère défunt, c'est tous les frères et pères défunts des participants qui sont évoqués, créant, par empathie, un deuil commun. » (Amy de la Bretèque 2010 : 6 du m.o.).

⁵ « Mon expérience en tant que « Méditerranéiste » m'invite à voir un chanteur (de tradition orale) d'abord comme un créateur d'empathie. Sa technicité tient d'abord à son pouvoir de sortir les autres d'eux-mêmes – et en tout premier lieu ses compagnons de chant – en ouvrant, par sa seule voix, une zone de connaissance affective qui fondamentalement les dépasse et qui, en réalité, ne peut exister qu'à plusieurs. » (Lortat-Jacob, texte en ligne).

ensemble » (Lortat-Jacob 1998 : 15), alors il est certain que la musique, par les émotions collectives qu'elle engendre, joue un rôle important dans le sentiment d'appartenir à une même unité culturelle.

Il est important de préciser que cette empathie (dans le sens de syntonie émotionnelle, émotion partagée) qui caractérise les performances musicales collectives (rituels, fêtes, concerts, etc.) existe non seulement grâce à un « code émotionnel » – culturel par définition –, mais aussi à travers un phénomène plus naturel de contagion émotionnelle. Voir (et entendre) pleurer fait pleurer, le fou-rire se transmet d'une personne à l'autre, l'ambiance d'une fête se propage parmi les participants, et ainsi de suite. Cette contagion semble passer par une perception directe et immédiate des comportements des autres, notamment les gestes et les sons (plutôt que par une sémantique codifiée), et semble provenir de facultés innées chez l'homme (cf. Pacherie 2004).

*

Mis à part le sens commun du terme français « empathie », les ethnologues ont relevé dans d'autres cultures l'utilisation de concepts proches de la *milă* en relation à la musique. Ce fait aide à rapprocher une fois de plus des facultés proches de la « pitié », de la « compassion », ou précisément de l'« empathie » à la question de l'émotion musicale.

Un premier exemple peut être tiré du travail de Catherine A. Lutz chez les Ifaluk de Micronésie (1988). L'auteur analyse les significations du terme *fago*, sentiment central dans les relations interpersonnelles, qu'elle traduit par « compassion/amour/tristesse » (*compassion/love/sadness*) :

« Dans leur utilisation de ce mot, les Ifaluk communiquent un aspect fondamental de leur vision des relations humaines ; ils transmettent leur point de vue sur la place qu'a la souffrance dans leurs vies, sur l'aspect naturel de la gentillesse interpersonnelle face à la douleur, et sur le fait que la maturité consiste, avant tout, à la capacité à nourrir les autres. *Fago* exprime que la vie est fragile, que les connections avec les autres sont précieuses mais peuvent aussi être interrompues par la mort ou le voyage, qu'amour peut signifier perte. [Le mot] *fago* est utilisé dans une prise de conscience que la souffrance est partout, et dans l'esprit d'un optimisme vigoureux envers le fait que l'effort humain, spécialement quand il s'agit de prendre soin des autres, peut contrôler son pouvoir dévastateur. » (Lutz 1988 : 119).

La proximité sémantique de *fago* et de *milă* est évidente. Les circonstances qui déclenchent les sentiments (maladie, éloignement d'un proche, manque de nourriture, mort), tout comme les actions qu'ils entraînent en retour (donner à manger, pleurer, être

gentil), sont les mêmes. *Fago* et *milă* sont des émotions sociales, relationnelles, qui expriment « l'existence d'une relation valorisée, y compris une relation qui est menacée par la mort » (ibid. : 128). Toutes les deux émergent en force lors du décès d'un membre de la communauté parce que, dans les deux cas, « la mort n'est pas vue comme la fin d'une vie individuelle, mais comme la fin d'un ensemble de relations » (ibid. : 128). Dans les deux cas, le défunt est le référent principal, prototypique, de ce mouvement de l'esprit nommé *fago*, ou *milă*⁶.

Face aux difficultés de traduction, Lutz décrit les contextes discursifs dans lesquels le mot *fago* est utilisé. Or, de manière presque identique à l'explication que donne Csángálo pour la *milă*⁷, il s'avère que les Ifaluk disent éprouver du *fago* non seulement pour un défunt ou une personne souffrante, mais aussi pour la musique :

« Ifefagomar m'a demandé un jour si j'avais déjà vu une personne sans doigts de pied. Je répondis en décrivant la condition encore plus horrible d'un homme que j'avais vu à New York quelques années plus tôt. Cet homme, je lui expliquai, n'avait plus de jambes et avançait dans les rues de la ville sur une petite planche avec des roues. Entendant cela, une autre femme s'exclama, avec une grande intensité dans sa voix : « Si je le voyais, je l'aurais *fago* ». Elle me demanda alors immédiatement où était sa famille et pourquoi ils ne « s'occupaient » (*gamwela*) pas de lui.

Quand nous étions assises à écouter une chanson d'amour sur la station d'une radio *Guam* qui diffusait de la musique américaine, Ifefagochang me fit remarquer qu'elle avait la chair de poule (*goose bumps*) et ajouta que c'était, entre autre, en raison de son « *fago* pour la personne qui chantait. » (ibid. : 120).

Cette citation indique explicitement que le destinataire, le référent du sentiment de *fago* qu'éprouve Ifefagochang à l'écoute de la musique, est le chanteur, la personne qui produit le son.

Csángálo, de son côté, laisse plus d'ambiguïté à la question. Il établit parfois un parallèle entre « pleurer pour un enfant qui s'est coupé la jambe », et « pleurer pour une chanson », comme si le référent de la *milă* était l'objet musical lui-même. Ou bien, dans d'autres circonstances, il adresse ses sentiments aux musiciens :

⁶ « The dying person is the prototypical object of *fago*. When I asked people about recent experiences with *fago*, many spoke of death. As one woman, whose elder relative had recently died, said, « the last time I [experienced] *fago* was when our 'mother' died two days ago. We really felt bad inside. It was like our insides were being torn. We beat our chests and scratched our faces because our *fago* was so strong, because there is no other time that we will see her. » (ibid. : 125).

⁷ Cf. la conversation avec Csángálo, chapitre XII : « *Miloši* ! Le cœur ! Le cœur se laisse aller, il fait mal... Celui qui entend quelqu'un jouer, ou cet enfant là pleurer, a tout de suite un peu de *milă*... Regarde l'enfant qui pleure : tu as *milă* et tu pleures toi aussi, parce que le pauvre pleure à cause de la faim ou parce qu'il s'est coupé la jambe ou qu'il s'est fait mal... Tu pleures pour lui ! Voilà, c'est la même chose pour cette chanson... ».

Csángáló : Moi, ça ne me plaît pas... Ici [au cœur] ça ne me fait pas mal, quand ils jouent [les jeunes du village]... C'est ça le problème ! Si c'est István qui joue, ou Tocsila, moi je pleure tout de suite ! Ou s'il y a un bon *maestro* à la télévision... alors oui, mon ami! Ou un soliste qui chante une belle *doină*... tout de suite sort quelque chose ! Pour eux, non, je ne pleure pas! Je n'aime pas... Eux, ne me plaisent pas...⁸

À Ceuaș, on ne dit pas « je pleure à cause d'eux » (*plîng din cauza lor*) – expression qui est tout à fait fréquente en roumain – mais « je pleure pour eux » (*plîng pentru ei*)⁹. La différence, subtile mais importante, réside dans ce « pour », qui nous donne un indice significatif d'une relation de *milă* entre deux personnes (comme c'est le cas du chanteur pour lequel Ilefagochang éprouve du *fago*).

Un deuxième exemple illustre que des concepts proches de la compassion/empathie sont utilisés non seulement dans le domaine des relations interpersonnelles, mais aussi dans celui de l'émotion musicale. Steven Feld, dans sa célèbre monographie sur les Kaluli de Nouvelle-Guinée, observe que le préfixe *gese* désigne non seulement l'acte de susciter la pitié (notamment dans le cas d'enfant qui pleure), mais aussi une forme sonore bien précise, l'intervalle descendant de seconde majeure :

« *Gese* est la racine de *gesema*, “susciter la tristesse ou pitié chez l'autre”, un verbe utilisé en trois contextes bien déterminés : les enfants, les oiseaux, et la terminologie sonore. Quand les enfants se sentent délaissés et se tournent de l'autre côté, parlant d'une manière triste, monotone (*singsong*), plaintive (*whining*), cela “fait éprouver de la tristesse ou de la pitié”. Le verbe indique à la fois l'intonation triste de la voix et l'invocation d'une réponse. Quand on entend l'appel de [l'oiseau] *fruitdove*, la voix aiguë et l'intonation descendante sont associées à la tristesse, et on dit que les oiseaux, par leurs sons, “évoquent la tristesse” (*gese-ganalab*). Enfin, pour l'acte de chanter, parler, siffler, et pleurer, le mot *gese* est utilisé comme préfixe du verbe correspondant et indique que le son a une intonation descendante et évoque la tristesse. » (Feld 1982 : 92).

Ce même préfixe *gese* est utilisé pour indiquer la manière de pleurer dans les funérailles¹⁰. Dans ce contexte, la performance de ces formes du pleuré-chanté « communique la tristesse de la pleureuse face à la perte du défunt et invite les autres à

⁸ *Mie nu-m' place.. Aicia nu me dore daca ei cânta... nn asta e problema! Dacă cânta István sau cinta Tocsila, eu minten plâng! Sau cânta estea din televizoru', maestru', bun! Esta da, omule. Sau o solista cânta din gura o doină frumoasă, minten iese ceva ! Pentru ei nu, eu nu plâng! Nu mă plăce! Nu me plac de ei...*”

⁹ Dans de nombreuses situations en effet j'ai entendu dire « Celui qui joue beau [bien], le cœur te fait mal pour lui ! » (*Cine cânta frumos, te doare inima pentru el!*).

¹⁰ *Gese-yelema*, « sorrowful, pitiful melodic weeping » ou sa forme plus élaborée, la lamentation *sa-yelema*, « a melodic-sung-text weeping ». (*ibid.* Chapitre 3).

se sentir désolés (*feel sorry*) pour sa perte » (*ibid.* : 106).

Ici encore, les similarités avec la *milă* sont évidentes. Lors des funérailles, les femmes Tsiganes doivent pleurer « avec *milă* » en utilisant, comme les femmes Kaluli, des formes sonores qui mêlent pleurs, paroles et mélodies (souvent à contour descendant). Dans les deux cas, il s'agit de propager le sentiment de pitié/compassion et de le transmettre aux personnes présentes. Pleurer « avec *milă* », dit-on à Ceuaș, vise à stimuler la *milă* chez les autres, et « pleurer *gese* » (*gese-yelema*) a l'effet de susciter la pitié (*gesema*) de ceux qui écoutent. Dans les deux cas, l'empathie s'adresse à une personne qui est en train d'exprimer – symboliquement ou de manière plus explicite – la rupture d'un lien de réciprocité, l'abandon.

Pour résumer, les mots *milă*, *fago* et *gese* montrent que les domaines sémantiques de la pitié, de la compassion, de l'empathie sont utilisés pour décrire l'effet émotionnel qui accompagne l'écoute de certaines formes sonores (et parfois même pour nommer ces mêmes formes sonores). Dans le cas des Kaluli, cela s'explique par l'analogie formelle avec d'autres univers acoustiques (l'enfant qui se plaint, l'oiseau qui chante), caractérisés par le même intervalle descendant. Dans le cas des Ifalunk, les données ne nous permettent pas de dire si Ifefagochang, qui a du *fago* pour une *love song* américaine, reconnaît certains paramètres sonores ou musicaux liés, dans son propre milieu culturel, à l'expression de la douleur (pleurer, se lamenter, sons de la nature associés à un symbolisme particulier)¹¹. Par contre, on peut affirmer qu'à Ceuaș il n'y a pas d'analogie formelle entre les pleurs des enfants et les airs *de jale*, ou les *csárdás*, qui accompagnent les pleurs des Tsiganes. Ces exemples montrent donc la généralité du problème tout en suggérant qu'il n'y a pas un seul type d'empathie musicale.

L'empathie intersubjective

Les ethnomusicologues et les ethnologues se basent sur le sens commun du mot « empathie » en référence à une situation plutôt générale (celle de l'émotion collective, partagée), ou pour expliquer des termes et des expressions vernaculaires, mais sans explorer le concept en profondeur, ni le définir. Le concept d'« empathie » a pourtant une longue histoire et se prête à des théories, interprétations et ramifications disciplinaires fort variées.

¹¹ Le livre de C. Lutz n'est accompagné d'aucun enregistrement audio.

Comme le rappelle Andrea Pinotti dans un essai d'introduction au sujet, il n'existe pas « une » théorie de l'empathie mais « un archipel d'auteurs et de concepts organisés autour d'un centre, l'*Einfühlung*, qui, bien qu'il semble échapper à toute définition précise, a su faire rayonner son influence comme peu d'autres [concepts] dans la culture allemande et européenne en général entre le XIX^e et le XX^e siècle, se ramifiant à partir de sa racine métaphysique dans les multiples directions des sciences humaines. » (Pinotti 1997 : 9). Il s'agit en effet d'un « concept nomade », selon l'expression de Berthoz & Jorland (2004), qui, dans le champ philosophique, trouve ses racines chez Aristote, Hume, Blake, Vico (cf. Pinotti 1997), est mis sur le devant de la scène par la phénoménologie d'Edmund Husserl (2001 [1905-1938]), Edith Stein (2002 [1917]), Max Sheler (2003 [1913]), et jouit aujourd'hui d'un regain d'intérêt suite aux recherches sur les « neurones miroir » et de façon plus générale sur les « systèmes résonnants » (cf. Berthoz & Jorland 2004).

Outre son rayonnement en philosophie et en neuroscience, le concept d'empathie - ou plutôt une forme particulière d'empathie, la pitié - a des liens profonds avec l'idée de culture et société. Ces liens, dont l'excellente monographie d'A. Surralles (2003) illustre le potentiel dans la recherche ethnologique contemporaine, ont été formulés avant tout par J.-J. Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (2006 [1755]), comme le rappelle C. Lévi-Strauss :

« Car, s'il est possible de croire qu'avec l'apparition de la société se soit produit un triple passage, de la nature à la culture, du sentiment à la connaissance, de l'animalité à l'humanité – démonstration qui fait l'objet du *Discours* – ce ne peut être qu'en attribuant à l'homme, et déjà dans sa condition primitive, une faculté essentielle qui le pousse à franchir ces trois obstacles ; qui possède, par conséquent, à titre originel et de façon immédiate, des attributs contradictoires sinon précisément en elle ; qui soit, tout à la fois, naturelle et culturelle, affective et rationnelle, animale et humaine ; et qui, à la condition seulement de devenir consciente, puisse se convertir d'un plan sur l'autre plan. Cette faculté, Rousseau n'a cessé de le répéter, c'est la pitié, découlant de l'identification à un autrui qui n'est pas seulement un parent, un proche, un compatriote, mais un homme quelconque, du moment qu'il est vivant. » (Lévi-Strauss 1973 : 49-50, c'est moi qui souligne)¹².

¹² C. Lévi-Strauss se réfère probablement aux passages suivants du *Discours* : « Je ne crois pas avoir aucune contradiction à craindre, en accordant à l'homme la seule vertu naturelle, qu'ait été forcé de reconnaître le détracteur le plus outré des vertus humaines [allusion à Bernard Mandeville, auteur de *La Fable des abeilles*]. Je parle de la pitié, disposition convenable à des êtres aussi faibles, et sujets à autant de maux que nous le sommes ; vertu d'autant plus universelle et d'autant plus utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion, et si naturelle que les bêtes mêmes en donnent quelquefois des signes sensibles. [...] En effet, qu'est-ce que la générosité, la clémence, l'humanité, sinon la pitié appliquée aux faibles, aux coupables, ou à l'espèce humaine en général ? La bienveillance et l'amitié

Il n'existe pas, aujourd'hui, de définition univoque d'empathie. Le terme allemand originel (*Einfühlung* : *ein*, « dedans » et *fühlung*, « éprouver un sentiment ») traduit le grec *empátheia* : passion, affection (de *én*, « dans », et *páthos*, « affect »). Mais le préfixe *Ein* contient en soi une ambiguïté : il peut vouloir dire « dans, introduction dans », ainsi que « un, unité ». Cette double acception, souligne Pinotti, a permis aux théoriciens de l'empathie « d'expliciter deux valences fondamentales de l'*Einfühlung* : a) le mouvement qui part du sujet pour se diriger à l'intérieur de l'Autre [...], selon une structure polarisée, duelle ; b) le processus d'annulation de cette altérité, du dualisme, de la polarité : le fait de ne faire qu'un à partir de deux, en vertu même de ce mouvement qui devient identification (*im-medesimazione*). » (Pinotti 1997 : 12).

C'est sur la base de ces deux dimensions que les auteurs, classiques ou contemporains, distinguent chacun à leur manière des concepts proches les uns des autres : l'empathie, la sympathie, la contagion émotionnelle, la fusion émotionnelle. Plus précisément, tous partagent l'idée que ces catégories conceptuelles se distinguent du processus plus général de la « simulation d'autrui » par le fait qu'elles engagent les émotions. Mais il n'y a pas d'unanimité sur la manière de définir ces concepts en termes de :

- maintien d'une séparation / fusion entre mon *moi* et le *moi* de l'autre ;
- type d'expérience émotionnelle (vécue / représentée, simulée) ;
- degré d'élaboration cognitive de l'acte (résultat d'une élaboration consciente / acte instinctif).

Comme le précise E. Pacherie (2004), au-delà des étiquettes terminologiques, ce qui est important, c'est que ces mécanismes psychologiques ne sont pas exactement les mêmes à chaque cas (empathie, sympathie, fusion et contagion). Sans rentrer dans le détail des processus sous-jacents (qui sont loin d'être élucidées), les définitions qu'en donne cet auteur suffiront à mon propos :

Empathie : « Capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve »¹³ (Pacherie 2004 : 149).

même sont, à le bien prendre, des productions d'une pitié constante, fixée sur un objet particulier : car désirer que quelqu'un ne souffre point, est-ce autre chose que désirer qu'il soit heureux ? » (Rousseau 2006 [1755] : 98-99).

¹³ Decety précise que « l'empathie apparaît ainsi comme une simulation mentale consciente de la subjectivité d'autrui. Cette simulation permet de comprendre ce qu'une autre personne pense et ressent dans une situation présente, passée, voire même anticipée. Elle est possible parce que chacun perçoit les autres comme lui-même et partage des représentations qui se sont élaborées au cours des interactions

Sympathie : « Comme son étymologie l'indique, suppose que nous prenions part à l'émotion éprouvée par autrui, que nous partageons sa souffrance ou plus généralement son expérience affective » (*ibid.* : 150).

La différence entre ces deux concepts se base sur la mise en jeu, ou non, des émotions : « La sympathie met en jeu des fins altruistes et suppose l'établissement d'un lien affectif avec celui qui en est l'objet. L'empathie en revanche est un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui et non à l'établissement de liens affectifs. L'empathie peut certes nourrir la sympathie, mais cette dernière n'est pas une conséquence nécessaire de la première. »¹⁴ (*ibid.* : 150).

Dans l'empathie et la sympathie, la distinction soi/autrui est préservée, contrairement à la contagion émotionnelle : « Phénomène de propagation d'une émotion d'un individu à d'autres » (*ibid.* : 149) ; et à la fusion émotionnelle, définie par Sheler comme un cas extrême de contagion, où les barrières entre les *moi* tombent complètement¹⁵.

Sur la base de ces définitions, il émerge que les différentes ramifications sémantiques du terme *milã* (cf. chapitre XII) peuvent faire écho avec l'une ou l'autre de ces notions. Ainsi, la *milã* qui rapproche les « proches » et les « éloignés » du défunt dans les funérailles peut être vue comme une forme de sympathie, de contagion ou bien de fusion émotionnelle. (Notons à ce propos comment Sheler (2003 [1913]) se sert de

sociales nouées dès la naissance avec eux, sans confusion entre soi et autrui car il est essentiel de reconnaître que les états mentaux de l'autre sont différents des siens. L'empathie est sous-tendue par un ensemble de mécanismes dont les principaux sont la capacité de ressentir les émotions et les sentiments exprimés par nous-mêmes et par les autres et d'adopter intentionnellement la perspective subjective d'autrui. » (Decety 2004 : 87-88).

¹⁴ Ce même auteur précise que : « La différence essentielle entre les deux phénomènes tient, selon Wispé (1986), aux fins poursuivies. [...] L'empathie peut fort bien se passer de motifs altruistes. Comprendre en se mettant à la place d'autrui le chagrin qu'il éprouve n'implique pas qu'on le partage ou qu'on cherche à l'alléger. Le sadique peut fort bien s'en réjouir et, en perçant par l'empathie les ressorts, chercher à l'exacerber. Comme le souligne Wispé : « L'objet de l'empathie est la compréhension. L'objet de la sympathie est le bien-être de l'autre. [...] En somme, l'empathie est un mode de connaissance ; la sympathie est un mode de rencontre avec autrui. » (Wispé 1986 : 318, cit. dans Pacherie 2004 : 150).

¹⁵ En cet aspect, la définition de Pacherie se superpose à celle de Sheler, pour qui « la sympathie suppose précisément une certaine distance phénoménologique entre les *moi*, distance que la fusion ou l'identification abolit » (Sheler 2003 [1913] : 78). Plus précisément, la contagion émotionnelle est « un phénomène bien connu de la psychologie des foules et qui se rencontre également chez les bébés, qui répondent aux pleurs d'un autre bébé en commençant eux-mêmes à pleurer. On s'accorde généralement pour penser que la contagion émotionnelle se caractérise par une forme d'indifférenciation entre soi et autrui, soit, dans le cas des bébés, que les bases de cette différenciation ne soient pas encore suffisamment établies, soit, dans le cas des phénomènes de foule; que l'on assiste à une forme d'abolition momentanée de la distinction des *moi* individuels confondus en un *moi* collectif » (Pacherie 2004 : 149). Pour Sheler, la fusion émotionnelle est un cas limite non seulement parce que mon *moi* considère inconsciemment comme étant sien un processus circonscrit appartenant à une autre personne, mais aussi et surtout à cause de l'identification complète qui s'effectue (dans toutes les attitudes fondamentales) entre mon *moi* et un *moi* étranger. Cette identification est, elle aussi, involontaire et incomplète. » (Sheler 2003 [1913] : 69-70).

l'exemple du « ton plaintif des vieilles femmes » pour illustrer la différence entre sympathie, acte volontaire d'altruisme, donc valorisé, de la simple contagion émotionnelle, acte inné et involontaire, non moral¹⁶.) De même, la *milă* qui est censée régir les relations de réciprocité et d'entre-aide (don de nourriture, etc.) peut ressembler à une forme particulière de sympathie dans la souffrance, ou bien d'empathie, (soulager la souffrance de l'autre ou affirmer une position de pouvoir), selon les fins poursuivies.

L'empathie esthétique

Indépendamment des différences entre empathie, sympathie, contagion et fusion émotionnelle, ces concepts engagent toujours des relations à deux termes, entre un sujet et un autre. Lévi-Strauss, d'après Rousseau, pose une condition plus restrictive pour que la faculté de pitié puisse exister : cet autre doit être « vivant ». Or le terme « empathie » – traduction de l'allemand *Einfühlung*, proche de « sens, sentir » (*Fühlung*) – naît dans le terrain de l'esthétique, entendue au sens littéral du terme *aiesthesis*, « sensation ». Avant d'être étendu aux relations intersubjectives, c'est autour de la « sensation chargée de contenu émotionnel », l'*aiesthesis-pathos*, que le concept se diffuse et devient objet de réflexion dans l'Allemagne de la fin du XIX^e - début du XX^e siècle (Pinotti 1997 : 13).

Le présupposé de base des premiers théoriciens de l'*Einfühlung*¹⁷ était le suivant : s'il est vrai qu'il y a toujours un sujet empathisant – celui qui se projette par empathie, qui éprouve de la sympathie, qui est « contaminé » par les sentiments d'autrui – l'autre, le référent empathisé, peut être une personne, mais aussi un animal, un objet, un paysage, un tableau, une mélodie, etc. C'est donc sur la base de la *nature* du référent que, historiquement, on distingue l'« empathie intersubjective » de l'« empathie

¹⁶ « C'est ainsi que la gaieté qui règne dans une brasserie ou dans une fête se transmet instantanément à toute personne venant du dehors; même si cette personne a été, quelques instants auparavant, envahie par la tristesse, elle est pour ainsi dire « entraînée » par la gaieté générale, emportée dans son courant. Il va sans dire que, par la manière dont elle se met à participer à la joie générale, cette personne diffère aussi bien des personnes de la première catégorie que de celles de la seconde. On peut en dire autant de la contagion du rire à laquelle « succombent » principalement les enfants du sexe féminin, moins sensibles et ayant les réactions plus faciles. C'est ce qu'on observe également dans les cas où plusieurs personnes subissent la contagion du ton plaintif de l'une d'elles : il suffit que, dans une société de vieilles femmes, l'une commence à parler de ses souffrances, pour que toutes les autres se mettent à sangloter. Tout cela n'a absolument rien à voir avec la sympathie : il n'y a là ni *intention* affective à l'égard de la joie ou de la souffrance d'autrui, ni participation à ses expériences internes. Ce qui caractérise plutôt la contagion, c'est qu'elle s'effectue entre états affectifs et ne suppose, en général, aucune connaissance relative à la joie d'autrui. » (Sheler 2003 [1913] : 64).

¹⁷ Lipps, Volkelt, Vischer R., Vischer F.-T., Geiger, et en France V. Basch.

esthétique » et c'est surtout dans le domaine des arts visuels que ces auteurs ont concentré leur attention¹⁸.

L'intuition fondamentale de ces philosophes et esthéticiens était que l'expérience esthétique doit être comprise non pas comme une élaboration cognitive de formes significatives (modèle kantien des rapports entre sujet et objet), mais comme une expérience sensible avec des formes « résonantes », non comme une réponse à un stimulus doté d'une signification propre mais comme une forme d'identification, de projection, de séjour du sujet dans l'objet (Didi-Huberman 2002). Pinotti appelle « modèle hydraulique » cette formulation subjectiviste de l'expérience esthétique, en soulignant ainsi une idée centrale : « Le sens passe, comme dans un jeu de vases communicants, d'un sujet qui en est plein à un objet qui en est dépourvu » (Pinotti 1997 : 28). Il se réfère par ces mots au théoricien le plus acharné du subjectivisme psychologique – le plus cité aujourd'hui, considéré (à tort) comme le père du concept d'empathie esthétique : Théodor Lipps. Pour cet auteur, les principes formels d'un objet et leurs relations ne sont pas suffisants pour en faire un objet esthétique, car il faut que le sujet remplisse ces formes d'un contenu psychique venant de lui-même, que le *moi* du sujet puisse se refléter dans le monde extérieur. La faculté qui permet ce « remplissage » est nommée précisément « empathie »¹⁹. De cette définition, il en résulte que « l'empathie est la condition à la possibilité de l'esthéticité : en d'autres termes, l'objet esthétique est tel seulement s'il est empathisé par le sujet. » (ibid. : 40-41).

Avant et après Lipps, d'autres auteurs se sont confrontés à l'étude des relations entre objet et sujet dans le cadre d'une phénoménologie du sentir. Toujours contre l'esthétique formaliste, mais de manière plus nuancée par rapport à l'idée Lippsienne selon laquelle la jouissance du beau est la jouissance du soi objectivé, Vischer père (Friedrich Theodor), Vischer fils (Robert), J. Volkelt et M. Geiger ont mis en avant le

¹⁸ A. Pinotti observe : « Admettre la macro-distinction entre vivant ou non-vivant implique des distinctions ultérieures qui correspondent aux subdivisions traditionnelles du monde de l'être : humain, végétal, inorganique. Et effectivement il a été proposé [...] une différenciation fondamentale entre empathie vers le monde humain (domaine des expériences de sympathie/antipathie, compréhension physiognomonique des sentiments ou des pensées étrangères à partir du corps d'autrui, identification, coparticipation, communion affective, contagion émotionnelle, etc. : en bref, des expériences intersubjectives) et empathie vers le monde sub-humain (domaine des expériences d'animation de l'inanimé, vivification des formes inertes, anthropomorphisation du règne animal, végétal, minéral, mobilisation du statique, humanisation des choses pures : en bref, des expériences pathémiques qu'il y a entre l'homme et le monde non-humain. » (Pinotti 1997 : 13-14). Sur ce point, cf. aussi Geiger (1997 [1911] : 79).

¹⁹ « Quelle que soit l'importance des principes généraux de la forme, ils ne peuvent, eux seuls, donner une valeur esthétique à un objet. L'objet esthétique, en fait, a non seulement une forme, mais aussi un contenu. Ce contenu est toujours un contenu psychique. Il pénètre dans les objets esthétiques par le biais de l'empathie. » (Lipps 1997 [1908] : 183).

même concept d'*Einfühlung* dans leurs recherches sur l'esthétique, la perception des formes, le symbole. Quelques points centraux et transversaux de ces théories, parfois complexes et contradictoires, méritent d'être relevés ici, si l'on veut explorer l'utilité du concept d'empathie en relation à la musique²⁰.

En premier lieu, l'animation de l'inanimé, l'anthropomorphisation des formes, l'humanisation des choses, constituent un problème qui traverse le travail de tous ces auteurs et qui est indissolublement lié au concept d'empathie esthétique. « L'empathie n'est si importante, dans ce contexte [le rapport homme-images], que parce qu'elle nomme un processus où des formes inorganiques sont incorporées aux formes organiques, où de la vie est projetée sur de la chose » – écrit Georges Didi-Huberman à propos de la pensée de Aby Warburg (Didi-Huberman 2002 : 392). Lipps voyait la source même du plaisir esthétique dans l'acte de sentir, percevoir l'homme dans l'objet (Pinotti 1997 : 38). Avant lui, R. Vischer expliquait l'animation des formes statiques par une auto-activation (inconsciente) du sujet qui, dans l'acte de perception, participe aux formes objectales en raison de leur rapport avec les formes corporelles. C'est cette correspondance entre la proportion des formes perçues et la structure corporelle humaine qui est à la base d'une transposition de l'activité intérieure du sujet dans l'objet, du mouvement du premier dans le second, d'une « incorporation » de l'inorganique dans l'organique²¹.

R. Vischer reconduit la raison profonde de cette attribution d'un « contenu de signification humaine » à la forme objectale, de cette représentation de l'inanimé comme quelque chose de vivant, à une nécessité vitale de l'homme : voir de la vie là où il en sent le manque.

²⁰ Bien que la majorité de ces auteurs utilisent des exemples venant des arts plastiques et visuels, la musique est parfois une source de clarification de leur pensée. Un travail de reconstruction montrant comment les différents théoriciens ont utilisé la musique pour formuler leur proposition théorique autour de l'empathie, serait d'un grand intérêt, et mériterait un travail de recherche approfondi.

²¹ « Vischer en reconnaît [*Einfühlung*] l'élément anthropologique de base dans ce qu'il nomme la « ressemblance » (*Ähnlichkeit*) : celle-ci n'a rien à voir avec le « naturalisme » de l'image, pas plus qu'avec un critère quelconque de style ou d'harmonie interne. Il s'agit de la réponse immédiate qu'offre la « sensation visuelle » à toute forme, quelle qu'elle soit : nous la regardons fatalement depuis notre propre forme – humaine –, nous ne la saisissons que depuis nos propres « formes de mouvement » corporelles et psychiques. Bref, qu'elle soit organique ou géométrique, figurative ou abstraite, toute forme n'est investie par le regard que selon un processus de réponse (*Nachfühlung*) – ou d'incorporation empathique, qui définit l'*Einfühlung* comme telle. Il s'agit, dans tous les cas, de donner à la forme un « contenu de signification humaine »; il s'agit dans tous les cas, d'« incorporer » l'inorganique dans l'organique et de projeter le moi dans le non-moi. » (Didi-Huberman 2002 : 410-11).

« Que sont espace et temps pour moi? Que sont pour moi les projections, les dimensions, les états de calme et de mouvement, toutes les formes dans lesquelles ne coule pas le rouge sang de la vie ? [...] Là où il n'y a pas de vie, alors j'en ressens le manque.

Mais à ce point le sentiment l'emporte, et prend en parole l'intellect : oui, nous ressentons le manque de cette vie rouge-sang, et précisément parce qu'on en ressent le manque, on se représente la forme morte comme quelque chose de vivant.

Nous avons donc l'extraordinaire capacité d'attribuer notre propre forme à une forme objectale et à l'y incorporer, de manière plutôt similaire aux chasseurs dans le marais, qui usent de camouflages adéquats pour s'approcher sans se faire voir des canards sauvages. Que pourrait être d'autre cette forme, sinon celle d'un contenu identique à soi-même? C'est alors notre propre personnalité que nous lui attribuons. » (R. Vischer 1997 [1872] : 115).

Mais une fois comprise l'empathie esthétique en termes Vischeriens de projection, incorporation, fusion, animation de l'inanimé (par une mise en jeu des formes corporelles), il reste à savoir si l'empathie dont les êtres inanimés sont l'objet dépend ou non de leurs caractéristiques formelles. C'est la question du « droit de l'objet » (Pinotti 1997) qui constitue une des tensions majeures sous-jacentes aux théories de l'empathie dans le domaine esthétique. Autrement dit, la question est de comprendre si l'objet doit être fait de telle ou telle manière, pour que je puisse y projeter tel ou tel sentiment, pour que je l'anime d'une manière ou d'une autre avec telle ou telle « personnalité ». Une telle tension entre indifférence vis-à-vis de l'objet (« modèle hydraulique subjectiviste ») et reconnaissance des droits de l'objet conduit Geiger à poser les bases de « l'individuation d'un règne *analogique* » du sens, (ni subjectif, ni objectif, ou subjectif et objectif à la fois), règne dans lequel le sens se construit dans le rapport, dans la relation intentionnelle entre sujet et objet. » (*ibid.* : 29).

Il n'est pas toujours aisé de saisir clairement comment les différentes théories de l'empathie esthétique explorent ce « règne analogique ». Volkelt parle d'un rapport « prescrit » entre objet et sujet, d'une « affinité » entre les propriétés de l'objet et les sentiments²². R. Vischer lui-même, lorsqu'il élabore l'idée de « ressemblance » des formes externes avec des mouvements corporels et psychiques, parle d'« harmonie organique » entre sujet et objet. Il identifie les sensations plaisantes (ou non) des formes externes sur la base de leurs relations avec les formes corporelles, liées à leur tour à un renforcement ou à un affaiblissement de la sensation vitale générale. Lipps, de manière

²² « Il y a des mélodies qui, indépendamment de toute médiation, présentent par elles-mêmes des affinités avec des états d'âme mélancoliques ou détendus, solennels ou plaisants. [...]. Ainsi, ici aussi nous sommes tombés dans une attribution de sentiments sur la base de leur affinité intérieure. » (Volkelt 1997 [1927] : 258).

un peu contradictoire avec le subjectivisme radical qui caractérise son approche, parle de « résonance » des formes avec des propriétés du sujet, mais en mettant en cause cette fois-ci les « états d'âme », « excités » par les propriétés des couleurs, des paysages, de la musique²³.

Malgré un certain flou dans les termes utilisés (« résonance d'états d'âme », « affinité », « harmonie ») et des réponses souvent inachevées, il se dégagera de la question du « droit de l'objet », du « règne analogique du sens » une des intuitions majeures des théoriciens de l'empathie : le rôle de l'imitation corporelle dans la perception des formes (statiques ou en mouvement), l'importance de la participation, en termes moteurs, au mouvement perçu. Après la mise en jeu du corps dans l'expérience empathique des formes (R. Vischer), et le fameux exemple de l'acrobate de Lipps (nous participons au vécu de l'acrobate, par empathie, en imitant intérieurement ses mouvements), c'est Volkelt qui reprend la question en termes explicites d'« empathie motrice » :

« Si je laisse agir sur moi, en tant qu'homme pleinement vital, un geste, si donc je ne me limite pas à le survoler avec des yeux distraits et indifférents, alors pendant que je le vois, je me transpose [*hineinlegen*] dans ce geste en me mouvant. Cela peut se passer selon différents degrés. Je peux me lever ou me laisser tomber, secouer la tête ou serrer les poings. Ici, on a à faire à des mouvements exécutés de manière visible. Cela peut aller jusqu'à des mouvements *complètement* imitatifs qui n'ont rien à voir avec le terrain esthétique. Par contre il est très fréquent que le sujet qui contemple esthétiquement prenne part [*mitmachen*] au mouvement *par esquisses*. Ainsi au théâtre le spectateur peut prendre part en esquissant légèrement un redressement important ou une danse rythmique. Qui a vu sur scène l'excellente actrice Gutheil-Schoder dans le rôle de Carmen aura fait l'expérience sur lui-même d'avoir accompagné certains de ses mouvements caractéristiques avec de réelles sensations de mouvement, de tension et d'extension. [...] Dans de nombreuses situations, on s'arrête à la simple attitude, aux simples sensations de tension sans aucune trace perceptible de mouvement. » (Volkelt 1997 [1927] : 247-248).

C'est donc à partir de la théorie de l'imitation que les théoriciens de l'*Einfühlung* essaient de donner une réponse à la question du droit de l'objet : en imitant les formes,

²³ « Mais cette empathie des états d'âme trouve son terrain le plus fertile dans la musique. La hauteur ou la profondeur des sons, leur timbre et leur intensité, la consonance et la dissonance, la richesse et la simplicité, le mode brusque ou fluide des passages, le tempo et les changements de dynamiques, le rythme, tous ces éléments de la musique sont spécifiquement adaptés à obtenir dans l'âme une résonance plus ou moins ample d'états ou à créer une rythmique de l'excitation intérieure dans son complexe. Le fait que cette excitation comprenne aussi les impulsions motrices, est une circonstance qui rend compréhensible le lien naturel entre musique et danse, et aussi, le lien entre musique et mimique. Toute la capacité d'impressionner que la musique possède est cachée dans la production d'une telle résonance d'états d'âme. » (Lipps 1997 [1908] : 187).

les mouvements perçus, on associe l'émotion correspondante à tel ou tel changement corporel. Voici donc qu'on retrouve cette faculté de *mimesis* qui, depuis l'Antiquité grecque²⁴, n'a cessé d'intéresser les philosophes, et que les neuroscientifiques, sur la base des découvertes sur les neurones « miroir », pressentent aujourd'hui comme étant à la base de l'empathie intersubjective (cf. Berthoz & Jorland 2004).

Il est important de préciser que Volkelt était conscient du fait qu'on peut se projeter par empathie dans des figures imaginaires, simulées mentalement, sans forcément avoir accès direct aux mouvements expressifs d'un corps. Il s'intéressa à cette forme d'empathie avec des « figures de l'imagination » produites par les textes poétiques – qu'il nomma « empathie de type linguistique » –, attribuant aux mots le pouvoir de suggérer les sentiments à empathiser²⁵.

Cette idée est présente aussi dans les théories psychologiques et neuroscientifiques contemporaines, qui essaient de comprendre l'empathie dans les situations non transparentes, c'est à dire quand le sujet n'a pas un accès perceptif direct à l'émotion d'autrui (principalement via les expressions faciales et vocales)²⁶. En effet, les émotions ne portent pas toutes sur des situations réelles ou présentes ; par exemple, il est possible d'éprouver une émotion de pitié seulement en imaginant un proche souffrant. On parle alors de « flexibilité imaginative » comme la faculté nécessaire pour mettre en œuvre cette forme d'empathie, plus élaborée et sophistiquée (Pacherie 2004)²⁷.

²⁴ Ce concept est déjà central dans la pensée présocratique et notamment pythagoricienne. Son emploi est déjà attesté dans le domaine de la cosmologie et des arts (théâtre et musique). Platon le reprendra dans un domaine plus strictement poétique et posera les jalons d'une théorie autonome de la *mimesis* (*Cratyle*, *République*), qu'Aristote développera (*Poétique*, *Politique*) pour lui donner un contour qui marquera durablement les théories esthétiques occidentales classiques. (S. Gülgönen, communication personnelle).

²⁵ « Au moyen des représentations de signification et des sentiments de signification fusionnés dans les mots, la poésie produit dans l'imagination du lecteur des figures avec attitudes, expressions, gestes, mouvements déterminés. Ces figures, vues dans l'imagination exactement comme celles vues avec l'œil du corps même, deviennent objet de l'empathie. Mais les sentiments qui sont assimilés nous sont donnés également des paroles de la poésie. Pendant que nous comprenons la connexion pleine de sens des paroles du poète, nous comprenons aussi quels sentiments doivent être empathisés dans l'attitude et dans les gestes des figures vues dans l'imagination. Naturellement nous ne savons rien de l'accomplissement de cette empathie. C'est un résultat de notre inconscient. Pour nous les figures vues dans l'imagination apparaissent à nos yeux comme si elles portaient en elles une expression déterminée. » (Volkelt 1998 [1927] : 255).

²⁶ Comme le rappelle E. Pacherie : « Les théories perceptives de l'empathie semblent mal armées pour expliquer comment, dans ces situations non-transparentes, nous pouvons néanmoins atteindre à une compréhension empathique des émotions d'autrui. Les théories qui mettent en avant le rôle de l'imagination et la capacité à adopter la perspective cognitive ou motivationnelle d'autrui semblent mieux à même de rendre compte de ces formes plus élaborées d'empathie. Ces théories s'apparentent aux théories de la simulation développées en psychologie et en philosophie. » (Pacherie 2004 : 175).

²⁷ « C'est cette flexibilité imaginative que demande également la forme sophistiquée d'empathie mise en œuvre pour comprendre ce qu'éprouve autrui lorsque la situation n'est pas transparente, soit que l'émotion ne soit pas ouvertement exprimée, soit que la perspective motivationnelle ou cognitive de l'autre personne diverge de la nôtre. » (*ibid.* : 178).

L'empathie gestuelle et la cognition musicale « incarnée »

Les problématiques de l'empathie esthétique trouvent aujourd'hui un regain d'intérêt chez les cognitivistes, en raison principalement des récentes découvertes neuroscientifiques (neurones miroirs : cf. Gallese et al. 1996, Rizzolati et al. 1996). Il s'agit du paradigme d'« action-perception » qui est à l'origine d'une véritable révolution dans la manière de comprendre les mécanismes de perception du monde extérieur : la perception est action simulée, imitée intérieurement²⁸.

Or, dans la foulée de ce ferment scientifique, le paradigme d'action-perception – qui donne une étonnante actualité aux intuitions des théoriciens de l'*Einführung* – a été étendu à la musique²⁹ (Leman 2007). Cette approche – dite de la « cognition musicale incarnée » (*embodied musical cognition*) – se base sur une conception de la musique comme « forme sonore en mouvement » (*moving sonic form*), où ces « formes en mouvement » sont réductibles à des changements d'énergie physique (son). La thèse selon laquelle la musique est une forme sonore en mouvement, déjà présente chez Hanslick (1986 [1854]) entre autres, revient d'actualité. Mais à la différence des théories de la cognition musicale « froide », au lieu d'envisager l'interprétation de ces formes sur la base d'une activité symbolique, cérébrale, cognitive, Leman défend l'idée selon laquelle « les formes, et particulièrement les formes en mouvement, ont un impact direct sur la physiologie humaine parce qu'elles évoquent des résonances corporelles donnant lieu à la signification » (Leman 2007 : 17).

Que les sons aient un impact physique sur l'homme est une thèse courante, dont on trouve des formulations dans les textes anciens³⁰ et qui a été souvent critiquée par les ethnomusicologues (Rouget 1990 [1980]). Mais le paradigme théorique actuel s'appuie désormais sur l'idée d'une « résonance corporelle » avec une « forme en mouvement » et non de simples « effets physiologiques de la musique » (entre autres, cf. Hevner 1936). C'est la même idée que l'on retrouve chez le spectateur Vischerien qui observe

²⁸ Les célèbres expériences de Rizzolati *et al.* sur les singes, répliquées sur l'homme, montrent qu'une partie des neurones moteurs impliqués dans un mouvement (prendre une pomme avec la main) s'active aussi quand cette action n'est que perçue chez une autre personne. Elles indiquent qu'il existe des structures neuronales communes à la perception et à l'action (Cf. Berthoz & Jorland 2004).

²⁹ « This implies that important aspects of the outer world, particularly music, would in fact be captured in terms of actions and, thus, in terms of embodied resynthesis. » (Leman 2007 : 88).

³⁰ Notamment : Platon, *République*, III ; *Lois*, II.

des formes géométriques, qui imite (intérieurement) les mouvements de l'acrobate chez Lipps, ou qui voit l'actrice Gutheil-Schoder dans le rôle de Carmen (Volkelt).

Le point fondamental de la théorie est donc que cette « résonance corporelle » avec la musique repose sur le même processus d'imitation corporelle, de *mirroring*, d'action-perception qui est en jeu dans les interactions entre les êtres humains. C'est là une réponse à des questions que les théoriciens de l'*Einfühlung* se posaient déjà : quel rapport y a-t-il entre empathie intersubjective et empathie esthétique ? Dans quelle mesure s'agit-il d'une même faculté, d'un même phénomène ? Dans quels termes la première contribue-t-elle à la deuxième ? (cf. Geiger 1997 [1911] : 88).

Selon Leman, ce processus cognitif d'imitation, quand il est en œuvre avec la musique, a une conséquence fondamentale : percevoir la musique comme un être intentionnel, un « agent social virtuel » (*virtual social agent*) :

« L'attribution d'intentionnalité [à la musique] advient probablement sur la base du *mirroring*, c'est-à-dire, sur la base de la simulation de l'action perçue dans l'action du sujet. Les actions des autres sont comprises comme actions intentionnelles (*intended actions*) parce que le sujet peut les simuler et les comprendre en termes de ses propres actions intentionnelles. [...] Bien évidemment, la musique n'est pas un autre sujet humain, mais elle offre (*provides*) des « formes sonores en mouvement » qui, grâce aux articulations corporelles (*corporeal articulations*), sont associées à nos actions. En ce sens, la musique peut être considérée comme un agent social virtuel dont les actions peuvent être émulées. » (Leman 2007 : 92).

L'homme « s'engage » (*engage*) avec la musique de la même manière qu'il s'engage avec les autres êtres humains. Pour défendre cette idée, Leman doit se confronter au problème de l'attribution d'intentionnalité à un être non-humain. En effet, un *social agent* – qu'on imite, avec qui on peut entrer en relation d'empathie – l'est si on lui attribue des intentions, des *goals*, des qualités, des émotions. La solution proposée est de considérer qu'il y ait une « prédisposition » (*bias*) humaine à « attribuer de l'intentionnalité aux choses qui bougent et avec lesquelles nous bougeons ou que imitons » (*ibid.* : 77). Plus précisément, une attribution d'intentionnalité se fait quand on peut rapporter les actions de cet être-non-humain-qui-bouge à sa propre expérience et connaissance en tant que sujet qui agit dans un environnement (*subject's action-oriented ontology*) :

« Il a été suggéré que les gens s'engagent avec la musique de la même manière qu'ils s'engagent avec d'autres personnes. Précisément, le comportement d'une autre personne peut être compris quand il peut être projeté (*mirrored*) dans l'ontologie orientée à l'action du sujet (*subject's own action-oriented ontology*). [...] Ainsi, l'autre personne est perçue comme ayant intentions, croyances, valeurs et significations. De manière similaire, les changements dans l'énergie du son peuvent être projetés dans l'ontologie orientée à l'action du sujet. Sur la base de ce processus de projection (*mirroring process*), les patrons sonores (*sound patterns*) peuvent être perçus comme s'ils avaient une intentionnalité. Le processus forme la base d'une appréciation de la musique qui est fortement basée sur le mouvement corporel, et auquel l'appréciation cérébrale et l'interprétation peuvent être rajoutées. » (*ibid.* : 103).³¹

La question de la signification musicale est donc résolument liée au rôle du corps. C'est par les « articulations corporelles » (*corporeal articulations*) – les gestes du sujet qui perçoit des « formes sonores en mouvement » – que s'exprime la compréhension (corporelle) de la musique en tant qu'être intentionnel, en tant qu'« agent social virtuel ». Et c'est la reconnaissance de formes associées aux émotions, (plutôt que l'expérience directe des émotions mêmes), qui provoque ainsi l'engagement affectif (*emotional involvement*) avec la musique.

Dans ce cadre théorique, l'empathie musicale est une extension, un niveau plus complexe, de formes plus simples, plus *low-level* d'engagement corporel (*corporeal involvement*) avec la musique, comme la synchronisation, l'*attuning*³². Elle se base sur l'identification, la participation à l'intentionnalité émotionnelle attribuée à la musique. Il peut y avoir différents degrés d'empathie qui reflètent un engagement émotionnel variable avec la musique : empathie comme observation, comme imitation, ou comme sentiment véritable de la composante émotionnelle de la musique (*actual feeling of the emotional component of music*).

³¹ Pour préciser la question d'attribution d'intentionnalité, Leman donne l'exemple de la voiture : « The attribution of intentionality can also be extended to material things that move, such as cars. In traffic, another car is not just a moving object. It is an object with particular intentions which I can understand by using the experience of my being a driver. Responsible drivers aim at understanding the intended movements of other cars, and on that basis predict their future behaviors. It is likely that for a dog, a car is just another moving object. It is not an intentional object because the dog is not involved with driving a car. The moving car is not something that the dog can relate to its own actions. Hence, it may not have an understanding of it in terms of a mental simulation. » (Leman 2007 : 78).

³² « The attribution of intentionality is low-level, based on local energy patterns in the stimulus. [...] In contrast, empathy seems to involve the emotional system. It implies commitment, identification, and participation in the attributed intentionality. [...] The degree of musical involvement amounts to a degree of identification with the attributed intentionality. » (*ibid.* : 127).

« Empathy is often related to emotions and feelings. Thus empathy with music would mean that humans have the ability to identify with the emotional expressiveness contained in the music, as if it could be shared with the music. It is very likely that subjects can have the impression of being involved in an empathic relationship with music. » (*ibid.* : 122).

Enfin, le paradigme *embodied* de la cognition et de la perception musicale s'étend au domaine social, et essaie d'expliquer ce phénomène d'émotion partagée, collective que les ethnomusicologues observent si souvent (cf. *supra*). La perception *embodied* suppose qu'être confronté à la musique implique d'être dans un rapport corporel, biomécanique, avec des formes sonores perçues en termes de mouvement. Quand ce rapport est partagé (d'une part entre les spectateurs eux-mêmes, d'autre part entre les spectateurs et les producteurs des sons), la musique est le vecteur d'une sensation collective, d'un corps social, synchronisé dans les mouvements et donc dans les émotions qui y sont associées³³.

Discussion : utilité des théories de l'empathie

Dans quelle mesure les théories présentées aident à clarifier les cinq problématiques posées au début du chapitre ? Sont-elles suffisantes, ou demandent-elles à être intégrées par d'autres outils conceptuels ?

- Le problème préliminaire concerne la pertinence du concept d'empathie musicale et son impact face aux théories de l'émotion musicale.

Des catégories sémantiques proches de la pitié, la compassion, ou plus généralement l'empathie et la sympathie, sont utilisées pour nommer un type d'émotion musicale qui s'exprime par les pleurs. Et ce, non seulement à Ceuaș (*milă*), mais aussi dans d'autres cultures (*fago*, *gese*). Ces données de terrain invitent à placer l'expérience vécue sur le territoire de l'intersubjectivité, plutôt que dans le domaine du subjectif, de l'intérieur, du ressenti personnel. Or, c'est dans ce domaine que se sont développées, en Occident, les recherches sur l'émotion musicale, théoriques aussi bien qu'empiriques.

Le paradigme dominant, qui sous-tend nombre de recherches sur le lien entre musique et émotion, se base sur l'idée que les acteurs de l'événement musical sont reliés par une chaîne de communication, destinée à transmettre un message. Dans le cas de la musique classique, ce message est « codé » par un compositeur, transmis par le

³³ « In short, there are strong indications that music can be conceived as a virtual social agent, and that listening to music can be seen as a socializing activity in the sense that it may train the listener's self in social attuning and empathic relationships. » (*ibid.* : 126).

biais d'un interprète, et décodé par un auditeur qui, éventuellement, vit une « réponse » émotionnelle intérieure. C'est ce que j'appelle le modèle « CPL » (Composer-Performer-Listener), d'après le modèle de Kendall et Carterette (1990).

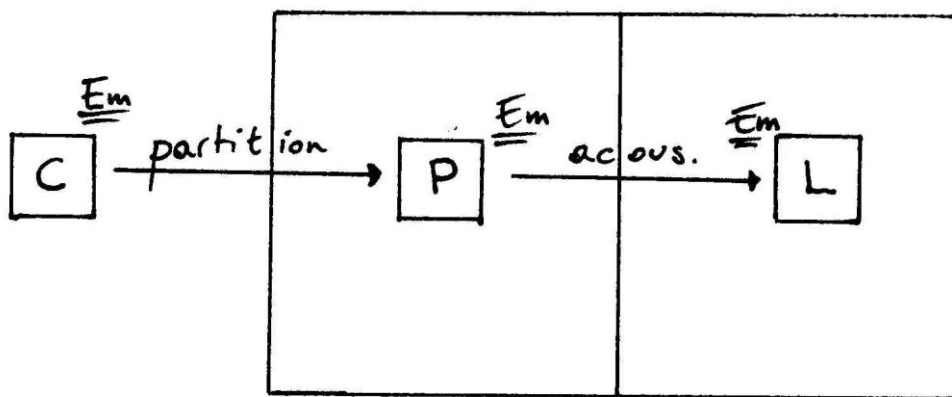


Figure 70 : Le compositeur (C) codifie en musique, sous forme d'une partition, des intentions, des émotions, des idées, une conception de la nature et du monde. Ce contenu est transmis, par le biais du *performer* (P), à l'auditeur (L) qui, de son côté, décode le stimulus sonore et éventuellement vit une « réponse » émotionnelle. (D'après Kendall et Carterette 1990. J'ai rajouté un double carré pour indiquer que P et L partagent l'espace de la performance, sans pour autant se mélanger).

La structure éditoriale de l'ouvrage de référence (Sloboda and Juslin, 2001) confirme que la recherche sur l'émotion musicale est profondément liée à ce modèle : dans l'objectif de présenter une synthèse des acquis fondamentaux sur le sujet, les auteurs regroupent les contributions en quatre parties distinctes, titrées, dans l'ordre « *Perspectives multidisciplinaires ; Composer ; Performer ; Listener* ».

À quoi la prééminence de ce modèle est-elle due, lorsqu'il s'agit de comprendre l'émotion musicale ? À mon sens, cela tient principalement à trois facteurs : a) la conception occidentale de l'émotion, centrée sur l'univers subjectif, individuel ; b) le type de performance musicale propre au répertoire classique, avec une nette division des tâches et des rôles clairement attribués ; c) la diffusion des théories des systèmes de communication, qui trouve ses racines chez Shannon (1948) et qui est à la base des technologies modernes de l'information. La théorie de L. Meyer (1956) sur la signification et l'émotion musicale se base largement sur ce paradigme, qui sous-tend

les notions de « message », « code », « canal de transmission », « décodage »³⁴. Elle a influencé de nombreuses études expérimentales jusqu'à aujourd'hui³⁵.

Dans une perspective anthropologique, tous ces points posent problème :

a) La catégorie de l'émotion, comme on la conçoit en Occident, est liée à une conception du « sens du moi », de la « personne », de l'unité psychologique de l'esprit qui est supposée être universelle mais qui, au contraire, s'est forgée sous certaines conditions culturelles, sociales, historiques. D'après Mauss (1938), les anthropologues et les ethno-psychologues qui se sont intéressés à l'émotion ont confirmé que les sociétés « qui ont fait de la personne humaine une entité complète, indépendante de toute autre, sauf de Dieu, sont rares. » (Mauss 1938 : 17).

b) Le modèle de communication musicale sous-tend une vision fort uniformisante de la performance et de l'écoute. J'ai montré que les modes d'écoute varient non seulement d'une société à l'autre (Becker 2001), mais aussi au sein d'une micro-société (cf. chapitre IX). À cela on peut rajouter que, dans les musiques de tradition orale, les figures du « compositeur », du « performer » et du « *listener* » ne sont jamais nettement séparées. Dans de nombreuses sociétés, les interactions et les rôles de chacun dans la construction d'un événement musical sont parfois tellement imbriqués et subtils qu'on ne peut pas vraiment dire qui est producteur et récepteur de l'événement musical.

c) Mais c'est surtout en relation avec le troisième point que les choses sont problématiques. Le modèle de communication musicale relègue les questions sur l'émotion musicale à un paradigme de type codage-décodage, ou stimulus-réponse. Le *listener* est non seulement condamné à être séparé du *performer* et du compositeur, mais il est censé vivre un type de « réponse » émotionnelle lorsqu'il est exposé à un stimulus sonore. L'œuvre musicale, quant à elle, est envisagée comme un texte qui encode un savoir sur le monde, des propositions symboliques qui demandent à être décodées.

³⁴ De manière très schématique, la théorie repose sur l'idée que le degré d'information d'un message est inversement proportionnel à sa probabilité d'apparaître. Autrement dit, plus un message est redondant, moins il est porteur de sens.

³⁵ Ce modèle peut être faiblement reproduit en laboratoire, ce qui explique le grand nombre d'études expérimentales sur l'émotion musicale. Plus précisément, de nombreuses recherches empiriques ont tenté de déterminer et systématiser les correspondances entre les structures musicales comme elles apparaissent sur une partition (le « code » : structures harmoniques, mélodiques, rythmiques, etc.) et le type d'expérience émotionnelle de l'auditeur (le « décodage »). Des recherches plus récentes se sont concentrées sur le rôle du *performer*, dans l'hypothèse que ce dernier opère des micro-variations sur certains paramètres musicaux (comme le tempo, la dynamique, entre autres) pour exprimer ses propres intentions et émotions. Les études empiriques se sont concentrées alors sur la recherche de correspondances systématiques entre ces micro-variations (obtenues par exemple en demandant au *performer* de jouer la même partition avec différentes intentions: triste, gai, etc.), et le type d'expérience émotionnelle de l'auditeur (Gabrielsson 1995).

Même J. Becker, réagissant pourtant au point de vue naturaliste sur l'émotion musicale, maintient cette notion de « réponse émotionnelle » :

« Les réponses émotionnelles à la musique n'apparaissent pas spontanément, ni « naturellement », mais plutôt, elles ont lieu dans le cadre de systèmes complexes de pensée et de comportement, concernant ce que la musique signifie, pour quoi elle existe, comment elle est perçue, et quelles peuvent être les réponses expressives adéquates. » (Becker 2001 : 137).

Or, les données de terrain et l'utilisation de termes interpersonnels (*mila, fago, gese*) déplacent le problème de l'émotion musicale sur un autre terrain, suggérant de voir les choses en termes de « relation avec », plutôt que de « réponse à ». Les théories (historiques) de l'empathie esthétique donnent une profondeur théorique à cette perspective, et les récents éclairages sur l'empathie intersubjective montrent la pertinence et la validité de notions telles que « imitation », « résonance », « affinité », « syntonie ».

M. Leman (2007), en percevant la fertilité de ces notions pour les recherches musicales, fut le premier à proposer un nouveau paradigme. L'approche dite de cognition « incorporée » (*embodied*), par sa notion centrale d'imitation corporelle est certes beaucoup plus « écologique » que les théories mentalistes, cognitives, de l'émotion musicale. Non seulement elle met en jeu le rôle du corps, si longtemps tenu à l'écart des théories sur la signification et l'émotion musicale, mais cherche à intégrer la dimension sociale par des notions telles que l'« imitation de groupe » (*global group attuning, or allelo-imitation*, Leman 2007 : 111)³⁶.

Cependant, ce paradigme reste fortement centré sur une conception très matérialiste du rapport entre homme et musique. Comprise comme « forme sonore en mouvement », « énergie » avec laquelle le corps résonne, la musique est traitée dans sa dimension physique, matière (*matter*) qui agit sur l'environnement par des lois causales (déplacement d'énergie dans l'espace). L'objet, le référent de l'empathie, dans ce cadre conceptuel, est unique : la musique elle-même, un *virtual social agent* qui bouge et qui nous invite à bouger avec lui.

³⁶ Par exemple lors d'un concert, les corps résonnent (par imitation) avec les *moving sonic forms* mais aussi avec les mouvements des corps des personnes voisines.

- Un premier problème est celui du référent, de l'objet de l'empathie. Y aurait-il plusieurs types de référents possibles ? Peut-on définir différentes formes d'empathie musicale en fonction de la nature du référent ?

La théorie de l'*embodiment* musical semble mal armée pour expliquer l'empathie avec des référents « imaginés » : lorsque la musique véhicule d'autres identités, lorsque sont en jeu des images-souvenirs, lorsque la musique est « personnifiée ». Dans ces cas-là, l'émotion se construit à partir d'une image : une image-souvenir d'une personne particulière, ou une image psychique d'un soi-même d'autrefois. Peut-on continuer à parler d'empathie, sympathie, ou contagion émotionnelle, non plus avec la musique en tant que matière sonore, mais avec ces êtres imaginés que la musique porte en elle ? Car la relation homme-musique – attirant des « survivances » plus ou moins obscures et immémoriales, réactivant des images psychiques d'un soi-même d'autrefois – imbrique maintenant émotion, souvenir, et réminiscence. S'il est pertinent de parler d'empathie, il s'agit alors d'« empathie corporelle compliquée de temps, empathie du temps corporellement mise en œuvre, intrication de présent sensoriel et de mémoire symbolique. » (Didi-Huberman 2002 : 405)³⁷.

Les théories présentées suggèrent qu'il est pertinent de parler d'empathie avec une « figure imaginée », comme dans le cas d'un personnage décrit par la poésie

³⁷ C'est en rapport avec les images que G. Didi-Huberman parle d'empathie en ces termes : « Ce qui, dans chaque image – fût-elle « libre », « artistique », « moderne » –, nous *captive* empathiquement ne serait autre qu'une force d'attraction venue de son *obscurité* même, c'est-à-dire de la longue durée des symboles qui travaillent en elle. [...] La *Formsymbolik* ne surgit réellement que dans une expérience de l'*Einfühlung*, les symboles ne visant d'abord – comme dans le rêve – qu'à « conférer une âme » aux choses inorganiques. La *Madone Sixtine* de Raphaël n'est-elle pas, après tout, qu'un grand bout de toile sans vie ? Mais le caractère « vital » de son efficacité symbolique émerge dans la conjonction d'une *Einfühlung*, soit une expérience esthétique vécue au présent, et d'un *Nachleben*, soit un retour de l'immémorial : la « mère divine », l'éternel féminin », comme veut ici s'exprimer Vischer. [...] Quoi qu'il en soit, il faudra désormais comprendre l'expérience empathique – ce moment symptomal – comme un « contact » avec les symboles appréhendés dans leur épaisseur temporelle, leur pouvoir de hantise et de revenance. Ce que Victor Basch énonçait déjà au pur niveau individuel – « Le sentiment [d'empathie] est, en dernière analyse, la *reviviscence* d'un état affectif par l'intermédiaire d'une *présentation* » - doit être, à présent, pensé en termes historiques et anthropologiques. Or, c'est bien ce que Warburg, depuis le début, comptait faire : poser l'empathie comme *force formatrice du style* revenait, dans le même mouvement, à la penser comme *force survivante des symboles*. » (*ibid.* : 417).

« Les images, donc, transforment l'effroi en attrait. Mais parce qu'elles ont de la mémoire, parce qu'elles « souffrent de réminiscences », elles laissent *survivre l'effroi dans l'attrait*. Toute leur force – « vitalité » du *Nachleben* – vient de là. Toute leur force consiste à produire cette survivance comme empathie, ce *Nachleben* comme *Einfühlung* : c'est lorsque la « rumeur des âges », qui nous est si lointaine et passée, surgit du dedans de nous comme sensation corporelle et psychique nouvelle, aussi proche que présente. » (*ibid.*: 424).

(« empathie de type linguistique », Volkelt 1997 [1927]), ou lorsqu'on se représente, mentalement, les sentiments d'une autre personne (théories de l'empathie par simulation). Quelque chose de similaire pourrait être en œuvre dans la musique : l'empathie se dirige vers des images qui viennent à l'esprit, des personnages qui « montent à la tête », comme on dit à Ceuaş.

Par rapport aux théories corporelles-perceptives (Leman 2007), les théories de la simulation permettent d'élargir le problème du référent et d'accepter que l'objet de l'empathie ne soit pas (seulement) une « forme sonore en mouvement », un *virtual social agent*, mais une figure qui est derrière, un *social agent* avec un visage et un nom. Mais les mécanismes qui sous-tendent cette forme d'empathie, plus complexe, sont loin d'être éclaircis, et les propositions des théoriciens de l'*Einfühlung* restent plutôt abstraites. Aussi, le rapport entre ces deux formes d'empathie (simulation / perception) n'est pas clair et elles semblent plutôt en opposition (cf. Berthoz & Jorland 2004).

Comment théoriser la possibilité que plusieurs référents soient en œuvre dans l'empathie musicale ? Qu'est-ce qui fait passer d'une forme d'empathie à l'autre ? Pour l'instant, ces questions restent sans réponse.

- Inclure le problème du contexte est nécessaire pour esquisser une approche anthropologique de l'émotion musicale. La notion d'empathie permet-elle d'ouvrir de nouvelles perspectives en cette direction ?

L'intérêt fondamental de la notion d'empathie, si on accepte de l'appliquer à la musique, est qu'elle invite à théoriser différemment le statut ontologique de la relation homme-musique. En introduisant les notions d'« animation », d'« être intentionnel », d'« agent social virtuel », elle permet de changer le point de vue selon lequel l'émotion musicale serait une affaire de « réponse » à un message sonore.

Mais une même entité sonore peut engager l'homme de différentes manières. Ainsi, le statut ontologique de la relation homme-musique peut changer de nature : relation d'une personne avec une forme (agent virtuel non bien identifié), avec une « image musicale » bien déterminée, avec le producteur du son, etc.

Le type d'empathie musicale proposé par Leman est un cas particulier d'un problème plus vaste. Il faut accepter que le référent, l'objet principal de l'empathie musicale, puisse être multiple : une même mélodie peut produire une empathie de type *embodied*, sur la base de ses propriétés formelles, ou une empathie de type imaginative avec une

figure « portée » par une mélodie ou un rythme particulier, ou encore une empathie de type social entre les personnes qui participent à un même événement musical.

Or, s'il est difficile de dire comment se produit le passage d'un référent à l'autre, il est probable que cette variation se produit (aussi) en fonction du contexte. En effet, le statut de la relation homme-musique n'est pas le même lorsque les acteurs sont impliqués dans une pratique rituelle, magique, ou de simple divertissement. L'hypothèse est alors que certains contextes favorisent, mettent en avant, poussent vers certaines formes d'empathie.

Les théories passées en revue n'essaient pas d'intégrer le contexte dans l'expérience empathique. D'un point de vue anthropologique, la question de l'empathie musicale doit être traitée à ce niveau de généralité. Cela demande alors d'intégrer d'autres éléments à la boîte à outils ouverte par ce chapitre.

- Comment comprendre la question des mélodies « personnifiées » à la lumière des théories de l'empathie ?

Si la théorie *embodied* de Leman s'applique difficilement à la question des « images » musicales, en revanche les théories classiques de l'émotion musicale (basées sur le modèle de communication de figure 70) en tiennent compte depuis longtemps. Dans le dernier chapitre de son célèbre ouvrage, Meyer (1956) parle de « *image processes and affective experience* »³⁸. Plus récemment, Juslin & Västfjäll (2008) ont insisté sur l'importance des processus cognitifs dits de « *visual imagery* » et « *episodic memory* » sur l'émotion musicale³⁹. Ces recherches ne parlent pas explicitement de « mélodies personnelles », mais décrivent tout de même l'effet connu sous l'expression

³⁸ « Not all affective experiences are as direct as this [the forces shaping experience are exclusively musical]. Often music arouses affect through the mediation of conscious connotation or unconscious image processes. A sight, a sound, or a fragrance evokes half-forgotten thoughts of persons, places, and experiences; stirs up dreams « mixing memory with desire »; or awakens conscious connotations of referential things. These imaginings, whether conscious or unconscious, are the stimuli to which the affective response is really made. In short, music may give rise to images and trains of thought which, because of their relation to the inner life of the particular individual, may eventually culminate in affect. » (Meyer 1956 : 256).

³⁹ Visual imagery: « the listener conjures up visual images while listening to the music. The emotions experienced are the result of a close interaction between the music and the images ». Episodic memory: « darling, they are playing our tune » phenomenon. N.B: Baumgartner (1992) reported evidence that episodic memories evoked by music tend to involve social relationships (e.g. Past or current romantic partners, time spent with friends). Recent evidence suggests that it could be the most frequent and subjectively important sources of emotion in music (see Juslin et al., 2008; Sloboda & O'Neill, 2001). Many listeners actively use music to remind them of valued past events, which indicates that music can serve an important *nostalgic function* in everyday life. » (Juslin & Västfjäll 2008 : 17 du m.o.)

« *darling, they are playing our tune* » (Juslin & Västfjäll 2008 : 16 du m.o., c'est moi qui souligne), ce qui donne à cette question une aura de généralité dépassant les frontières géographiques et disciplinaires.

Selon l'approche sémiologique qui fonde ces études, la question de la mélodie personnelle s'expliquerait en termes de « renvois extrinsèques » (Nattiez 2004) : la musique renvoie à autre chose qu'à elle-même – dans notre cas, à une personne particulière – et c'est ce quelque chose d'autre qui est à l'origine de la « réponse » émotionnelle de l'auditeur. Les musicologues occidentaux et les cognitivistes ne sont pas les seuls à se référer à ce paradigme théorique ; les ethnomusicologues aussi, se trouvant fréquemment face à ces situations de « personnification de la musique », se servent des mêmes concepts. Pour G. Rouget (1990 [1980]), les mélodies ou les rythmes « personnifiés » par des divinités dans les rituels de possession les plus divers sont une preuve du fait que la musique agit non pas en raison de ses propriétés musicales, mais en tant que « signe » ou « signal codé » d'un personnage :

« Lorsque la possession est ritualisée, la musique destinée à provoquer l'entrée en transe intervient non pas en tant que message générateur d'émotion mais en tant que signal codé désignant de manière conventionnelle un personnage. » (Rouget 1990 [1980] : 34, c'est moi qui souligne).

« Leur effet tenait moins à leurs caractéristiques musicales qu'au fait d'être des *signes*. » (*ibid.* : 406, 407).

D'ailleurs Rouget indique explicitement, dans un court paragraphe séparé du texte principal, que son approche de la transe et de l'émotion musicale se base sur les notions de « signal », « code », « signe », « message », « communication », issues directement de la linguistique de Jakobson (1963)⁴⁰. J'ai déjà formulé plusieurs réserves face à ce paradigme et, du moins en ce qui concerne sa trop forte emprise lorsqu'il s'agit

⁴⁰ « Toute musique peut être considérée sous trois aspects différents : d'une part en elle-même, comme objet, c'est-à-dire indépendamment de celui qui la fait et de celui qui l'écoute, d'autre part en tant qu'on la produit (en la composant ou en l'exécutant), autrement dit dans la subjectivité de la création, enfin en tant qu'on l'écoute, autrement dit dans celle de la perception. Pour reprendre les termes proposés par R. Jakobson (1963 : 214) pour l'analyse du langage, la musique peut-être considérée du point de vue du « message » qu'elle constitue, du « destinataire » qui l'émet et du destinataire qui le reçoit, ou, si l'on préfère, de l'émetteur et du récepteur. Dans les conditions naturelles de la communication musicale, émetteur et récepteur ont en commun un même code, le message du premier renvoie à un contexte saisissable pour le second, et la communication s'établit entre l'un et l'autre par le jeu d'un certain contact. « Chacun de ces six facteurs [émetteur, message, récepteur, code, contexte, contact] donne naissance à une fonction linguistique différente », écrit Jakobson. Bien qu'il faille se garder d'appliquer systématiquement à la musique ce qui a été dit du langage, l'une ne pouvant nullement se réduire à l'autre, la même proposition peut être faite pour la musique, avec des chances égales de déboucher sur des constatations intéressantes. » (Rouget 1990 [1980] : 142).

d'émotion musicale. De même, les théories de l'empathie invitent à envisager la question des mélodies personnelles dans une autre perspective.

Un des acquis fondamentaux des théoriciens de l'*Einfühlung* esthétique, est de définir l'empathie comme une disposition à l'attribution de personnalité à l'inanimé, à « mettre de la vie là où l'homme en sent du manque » (Volkelt 1997 [1927]), à « projeter de la vie sur de la chose » (Didi-Huberman 2002). Pourrait-on voir, dans le processus de « personnification » des mélodies, cette manière particulière d'animer la musique, une manifestation d'une disposition empathique exacerbée ? Si l'empathie esthétique repose sur la capacité d'attribution d'un « contenu de signification humaine » aux formes, quel meilleur contenu lui attribuer que la figure humaine elle-même ? En ce sens, la personne qui est perçue « dans » la mélodie n'est pas le résultat d'un acte cognitif qui relie signifiant et signifié, mais le résultat – le plus extrême, le plus évident ? – d'une faculté d'empathie qui tend à animer l'inanimé, à anthropomorphiser les formes.

À Ceuaș, cette pratique omniprésente qui consiste à « attacher » des êtres aux mélodies, à se représenter la musique comme « personnifiée », se relie ainsi à cette disposition à « être *milos* » que les Tsiganes perçoivent comme leur étant propre. Et ce, tantôt du point de vue de l'auditeur qui perçoit la musique en lui attribuant un caractère, une personnalité, tantôt de celui du musicien professionnel, qui mémorise les « résonances » entre personnes et mélodies.

Il s'agit d'un type d'animation de la musique différent de celui théorisé par Leman (2007). Une mélodie apparaît comme un être intentionnel non seulement à cause d'une imitation gestuelle (*corporeal articulations*), mais aussi à cause de son histoire ; elle peut se « charger » des attributs d'une personne bien précise. Autrement dit, ce n'est pas un *virtual social agent* abstrait qui agit sur l'inconscient, mais plutôt un *social agent* bien déterminé : un membre de la famille avec un nom, un prénom et un surnom *rromano*.

C'est dans le cadre d'une « anthropologie de la ressemblance » qu'il faut alors envisager le problème, en s'appuyant sur cette notion d'empathie entendue ici comme « appropriation par incorporation », une faculté qui est « inhérente à l'appropriation technique de la nature ; dominante [...] dans les phénomènes de « métamorphose mimétique » que sont le sacrifice, la danse, l'usage des masques ou des images en général. » (Didi-Huberman 2002 : 392).

- La quatrième problématique concerne le lien entre propriétés formelles de l’objet et faculté d’empathie.

À Ceuaș, « animer » la musique n’est pas seulement une question de « personnification » des mélodies, mais aussi un savoir-faire technique, une action sur la matière musicale elle-même.

Les Tsiganes disent explicitement qu’il faut « mettre de la vie » dans la musique, et cela vaut autant pour les airs *de jale* que pour les airs *de joc*. Dans les *csárdás*, *hărtaș*, et airs *de csingherit*, la « vie » de la musique s’exprime formellement par une élaboration exacerbée de la ligne mélodique, par l’introduction de nombreuses variations et fioritures, dans un tempo plus rapide⁴¹. Quant aux airs à écouter, la « vie » s’exprime par la « douceur », cette virtuosité dans la lenteur qui consiste à tourner autour de notes et à mêler la ligne mélodique aux ornements⁴². Dans les deux cas, le superlatif est obligé : les airs de danse tsiganes sont « plus virtuoses » que ceux des *Gaje*, les airs *de jale* sont « plus doux ». En général, la *muzică țigănească* est censée avoir « plus de vie » que celle hongroise, roumaine ou étrangère. Il s’agit bien d’une question de style, d’interprétation : une manière différente d’élaborer la même structure, la même matière « brute ».

L’empathie entre en jeu ici en tant que « force constituant le style », ou « force formatrice du style » (Didi-Huberman 2002 : 417). C’est ce qui « anime » la matière sonore, qui pousse vers la naissance d’une entité vitale, même quand aucun être n’y est attaché. La qualité de la « douceur » – geste technique qui permet de passer d’une mélodie simple, pauvre, morte, à une mélodie qui est ornementée, riche, vivante – ne peut qu’aller de pair avec le fait d’être *milos*. « Avoir plus de *milă* » et « connaître la *dulceață* de la musique » sont alors deux énoncés équivalents, qui touchent respectivement à une manière d’être et une manière de faire.

À cette équivalence ne peut que s’ajouter une troisième proposition : le fait que « seuls les Tsiganes pleurent avec la musique ». Mais si l’empathie aide à penser la forme, comment expliquer que certains sentiments, et non d’autres, soient associés à des formes musicales bien précises ? Autrement dit, pourquoi, une fois l’objet animé, tels sentiments sont-ils empathisés et pas tels autres ? En quoi la « vie » que les musiciens

⁴¹ Cf. les transcriptions d’une même *csárdás*, jouée en version « tsigane » et « hongroise », chapitre III.

⁴² Cf. analyses et transcriptions, chapitre X.

confèrent aux airs *de jale* diffère de la « vie » qu'ils donnent aux airs de danse, les deux donnant lieu à des catégories esthétiques différentes, sinon opposées ?

C'est là une question complexe à résoudre. Les théories de l'empathie esthétique et de la cognition musicale *embodied*, mettent en avant les notions d'« affinité », d'« harmonie organique », de « résonance » entre propriétés formelles de l'objet perçu et dynamiques des états d'âme (liées à leur tour aux états corporels du sujet qui perçoit). Mais la tentative de définir un règne analogique entre objet et sujet est loin d'être aboutie, et le problème du « droit de l'objet » reste entier. Tout comme l'est le problème de l'aspect culturel des sentiments attribués aux formes musicales, qu'aucune de ces théories ne se préoccupe de poser.

Chapitre XIV

À la recherche d'une approche anthropologique de l'empathie musicale

Les données de terrain et les théories passées en revue dans le chapitre précédent invitent à aborder l'émotion musicale sous le prisme de l'empathie, plutôt que (ou pas seulement) comme décodification cognitive d'un message (paradigme CPL). Les questions de la signification musicale et de l'émotion, nous dit le paradigme de la cognition musicale *embodied*, viennent après celle de l'empathie ; elles en sont une conséquence.

Mais du point de vue anthropologique, la musique est plus qu'énergie physique en mouvement, plus qu'une structure formelle qui engage l'auditeur dans un processus d'imitation corporelle. Constituant un réseau de relations sociales qui se développe dans l'espace et dans le temps, elle véhicule différentes identités : le musicien et le destinataire de son action, mais aussi des images de personnes « musiquées » dans les mélodies, des souvenirs plus ou moins mémorables, des clients qui commandent ou dédient des mélodies. Parler de *milă* et d'empathie en relation avec la musique demande de se confronter à ces différentes identités, à ces réseaux d'intersubjectivité brisant la frontière entre personnes, images, êtres sonores. Il est donc nécessaire d'explorer l'idée d'empathie musicale dans la perspective la plus ouverte possible. Entre le sens commun du terme (employé en ethnomusicologie pour décrire l'émotion communautaire lors des performances, rituelles ou non), et son acception la plus matérialiste (résonance corporelle avec une « forme sonore en mouvement ») il y a un espace à remplir.

Ancrer la notion d'empathie musicale dans une perspective anthropologique demanderait un travail de recherche conséquent ; je me limiterai donc ici à approfondir les points abordés dans le chapitre précédent. Il s'agit avant tout de renforcer deux problématiques qui peuvent donner une profondeur anthropologique au problème : accepter que la relation homme-musique puisse assumer des statuts ontologiques différents (avec une forme sonore, avec un souvenir, avec une divinité, avec une autre personne, etc.) et accepter le fait que cette relation puisse changer selon le contexte de performance.

Les théories de l'empathie esthétique ne semblent pas permettre d'aller très loin dans ce sens. D'autres outils conceptuels sont nécessaires, notamment la théorie anthropologique de l'art d'Alfred Gell et sa méthode d'analyse des interactions autour des artefacts. Ces mêmes outils permettent de voir sous un nouvel angle la question de la mélodie « personnelle » et le lien entre sentiments et forme musicale des airs *de jale*¹.

Alfred Gell et la musique

Objets d'art et *agency*

L'anthropologue britannique Alfred Gell – qui n'a travaillé ni sur la musique, ni sur l'émotion – rejette explicitement l'idée de traiter les objets d'art (qu'il appelle « artefacts ») selon l'analogie linguistique qui domine les théories d'inspiration sémiologique². Aux notions de *meaning* et de *communication*, Gell oppose celles d'*agency*, *intention*, *causation*, *result*, and *transformation*, ingrédients conceptuels visant à définir une approche pragmatique, centrée sur l'idée d'art comme système d'action. Dans une perspective anthropologique, il s'agit d'étudier ce qu'un artefact fait dans un réseau particulier d'interactions sociales, et non de l'interpréter comme un « texte »³.

Ainsi, tout comme l'objectif de l'anthropologie est de comprendre les comportements humains dans un système de relations sociales, l'« objectif d'une anthropologie de l'art est d'expliquer la production et la circulation des objets comme une fonction de ce contexte relationnel. » (Gell 1998 : 11).

La notion centrale de la théorie de Gell est celle d'*agency* (« agentivité »), qu'on pourrait définir comme le potentiel attribué à un objet ou à une personne de produire une transformation d'état, un effet, quand une quelconque intentionnalité est attestée :

¹ Cf. les cinq problématiques présentées au début du chapitre XIII.

² « Nor am I happy with the idea that the work of art is recognizable, generically, in that it participates in a “visual” code for the communication of meaning. I entirely reject the idea that anything, except language itself, has “meaning” in the intended sense. » (Gell 1998 : 6).

³ « [In place of symbolic communication, I place all the emphasis on *agency*, *intention*, *causation*, *result* and *transformation*.] I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic proposition about it. The « action »-centered approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects « as if » they were texts. » (*ibid.* : 6).

« L'idée d'agentivité est au cœur d'un système culturel de représentations permettant de penser la causalité : quand quelque chose arrive, on considère (dans un sens vague) qu'une personne-agent ou qu'un objet-agent en a eu l'intention. À chaque fois qu'on croit qu'un événement s'est produit parce qu'une personne ou une chose en a eu l'intention, initiant alors la série de cause à effet, il s'agit d'un cas d'agentivité. » (Gell 2009 : 21).

« On peut attribuer une agentivité à ceux (ou aux objets, comme on le verra plus bas) dont on pense qu'ils initient des séries causales d'un certain type, à savoir des événements ; ces derniers sont l'œuvre d'un esprit, d'une volonté, ou d'une intention, plutôt que la concatenation d'événements physiques. Un agent est la « cause de la production des événements » dans son entourage. Certains événements se produisent suite à l'exercice d'une agentivité ; ils ne sont pas nécessairement ceux que l'agent avait « l'intention de voir se produire. » (Gell 2009 : 20).

Basée sur l'idée d'« intention », ou d'« intentionnalité » (*intention, purpose*), la notion d'*agency* met en jeu un type de causalité différente des lois naturelles. L'objectif de l'anthropologie de l'Art de Gell n'est pas de reconstruire des relations de cause à effet physiques, mais plutôt la chaîne d'actions intentionnelles et de relations qui environnent la circulation d'un objet d'art dans un « milieu causal » (*causal milieu*). Ainsi, ce réseau d'intentionnalités n'est pas une donnée objective : un même objet peut être perçu comme porteur de différentes intentionnalités (qui l'a fait, qui l'a commandé, qui l'a utilisé, etc.). Le réseau d'*agency* est donc une construction de l'esprit qu'un artefact provoque dans un contexte social particulier, et qu'il s'agit de déterminer.

L'approche de Gell est pragmatique, fortement située et relationnelle, car il s'agit de comprendre le rôle des objets d'art en tant que médiateurs de relations dans les processus sociaux. Ce qui en résulte est une théorie anthropologique d'inspiration cognitive, car l'auteur, comme le souligne M. Bloch (1999) voit l'Art comme un processus résultant d'une capacité cognitive universelle des êtres humains.

Agency rime donc avec intentionnalité, ou intention⁴. L'*agent* – celui à qui l'on attribue cette propriété – peut être une personne, autant qu'un objet. Il y a deux possibilités pour qu'un objet puisse être doté d'intentionnalité (ou intention) : soit on reconnaît cette faculté dans l'objet lui-même (*agency* primaire), soit l'objet est médiateur de l'agentivité d'autres entités (personnes, divinités, choses). Dans ce

⁴ Bloch (1999) souligne que l'ambiguïté principale de la théorie de Gell est l'utilisation du terme « intentionnalité » (*intentionality*) plutôt qu'« intention » (*intention*). Le premier renvoie en effet au domaine de la phénoménologie, alors que ce n'est pas la question du rapport entre la pensée et le monde extérieur qui intéresse Gell. Au centre de sa théorie se trouve plutôt « la représentation de la relation entre les croyances et les désirs des autres et, à un certain point, la manière dont nous représentons ce qui nous fait agir. » (Bloch 1999 : 7).

deuxième cas, il s'agit d'*agency* secondaire que l'objet acquiert d'autres entités lorsqu'il est mêlé dans des réseaux d'interactions⁵.

Par exemple, prenons le cas d'un voyageur qui part en vacances avec sa voiture. Après quelques kilomètres, la voiture s'arrête et ne veut plus redémarrer. Le voyageur pourra attribuer la cause de cet accident à la voiture elle-même et, en l'appelant par le nom qu'il lui donne (« Toni »), la supplier de bien vouloir être gentille et de ne pas lui gâcher ses vacances. En effet, dans une société « voiturisée » comme la nôtre, il est commun d'engager une relation avec une voiture comme s'il s'agissait d'un être intentionnel, de lui attribuer un nom et une personnalité, etc. Cette situation est un exemple d'attribution d'*agency* : la voiture est l'agent intentionnel qui est à l'origine d'un fait particulier (s'arrêter au milieu de la route)⁶.

Selon la convention proposée par Gell, ce type de relation d'*agency* peut se schématiser par le graphique suivant :

I/ *indice* (A) : VOITURE → *destinataire* (P) : VOYAGEUR

Les sigles (A) et (P) signifient respectivement *agent* et *patient*, le deuxième étant l'objet ou personne qui est affecté (symbole flèche) par l'*agency* du premier⁷. Il convient de lire cette relation de droite à gauche : l'opération d'abduction d'agentivité (*abduction of agency*) consiste à remonter mentalement à l'agent, qui est tenu pour

⁵ Plus précisément, les « agents secondaires » (*secondary agents*) n'ont pas de volonté ou d'intentions propres, mais ils sont essentiels pour que l'*agency* d'autres entités se manifeste. La fumée, agent secondaire, « est dotée » (*is endowed*) de l'*agency* des personnes qui font le feu; elle n'a pas une intentionnalité propre, mais transmet celle des agents primaires quand elle est immergée dans un réseau, dans une texture de relations sociales. En ce sens, les agents secondaires sont le moyen par lequel les agents primaires distribuent leur *agency* dans le milieu, ils sont l'intermédiaire par lequel l'*agency* des agents primaires devient effective.

⁶ Gell utilise parfois l'exemple de la voiture en tant qu'*agent*, mais d'une manière différente de celle développée ici. Il appelle *vehicular animism* cette tendance à attribuer une personnalité aux voitures, typique du *modus vivendi* d'un monde centré sur les dispositifs mécaniques (*ibid.* : 18-19). Mais qu'aurait à voir une voiture avec l'anthropologie de l'art ? Selon cette approche, toute chose ou personne peut être, *a priori*, un « objet d'art » (*art object*), indépendamment de ses caractéristiques esthétiques et formelles. L'anthropologue n'est pas forcé de définir à l'avance ce qui est un objet d'art et ce qui ne l'est pas. Par contre, on peut distinguer des « relations de type artistique » (*art-type relations*) entre personnes et choses. Une relation est de type artistique quand l'*index* (la chose matérielle, visible, physique, l'artefact) permet à qui l'observe de faire une opération cognitive particulière, appelée « abduction d'agentivité » (*abduction of agency*) : une inférence causale lui permettant de voir dans l'objet le résultat d'une action intentionnelle.

⁷ « In what follows, we will be concerned with “social agents”, who may be persons, things, animals, divinities, in fact, anything at all. All that is stipulated is that with respect to *any given transaction* between “agents” one agent is exercising agency while the other is (momentary) a “patient”. To be an “agent” one must act with respect to the “patient”; the patient is the object which is causally affected by the agent's action. » (Gell 1998 : 22).

relation centrale (ouverte, visible, immédiate) est toujours entre voiture et voyageur ; mais « visible, centrale » ne veut pas dire plus importante, « dotée » (*endowed*) de l'*agency* originelle : c'est la relation entre la divinité et l'adepte qui est perçue comme fondamentale et qui se réalise « par interpolation » (*mediated by*) de la voiture.

Les termes *artist* (« artiste »), *index* (« indice ») et *recipient* (« destinataire »), qui apparaissent dans ces diagrammes visent à indiquer le statut des objets ou personnes impliqués dans le réseau d'agentivité. L'indice est l'artefact, l'objet d'art, l'élément fondamental autour duquel se constituent des relations d'agentivité. L'artiste est l'entité (personne, chose, animal, divinité, etc.) à qui est attribuée la responsabilité factuelle de l'indice ; celui qui est censé avoir fait, créé l'artefact et qui est responsable de ses caractéristiques formelles. Un indice impose généralement un deuxième type d'abduction causale : son destinataire potentiel (pour qui il est fait). Par exemple un artefact peut être conçu et/ou perçu comme étant destiné à une divinité, à un public d'adeptes, à un consommateur payant, etc. Enfin, le prototype (*prototype*) est l'entité qui est perçue comme étant représentée par l'indice (sur la base d'une ressemblance, ou pas). Par exemple, le prototype d'un tableau figurant M. Rossi, est M. Rossi en personne.

Le point fondamental est qu'il ne faut pas confondre les notions d'agent et de patient avec celles d'indice, artiste, destinataire et prototype. La généralité de la théorie est due précisément au fait que ceux-ci peuvent se trouver dans toutes sortes de combinaisons agent → patient, c'est-à-dire qu'ils peuvent imprimer leur *agency* (agir, induire une transformation, un effet) sur quelqu'un ou quelque chose (dans ce cas ils sont agent), ou subir celle de quelqu'un ou quelque chose (ils sont alors dans une position de patient). Cet appareil conceptuel permet à Gell d'inclure dans ses analyses les situations les plus diverses, de la relation enfant-poupée, jusqu'au spectateur occidental face à la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, en passant par un rituel de sorcellerie au Congo.

La myriade d'enchaînements qui peuvent exister (potentiellement infinis) entre prototype, indice, artiste, destinataire, reflète l'idée que « l'agentivité sociale peut s'introduire dans des objets ou émaner d'eux, d'une infinité de manières » (Gell 2009 : 18). Ce qui est fondamental c'est que deux schémas différents ne correspondent pas à deux situations (réelles) différentes, mais à deux perspectives différentes d'une même situation. Autrement dit, ces diagrammes ne visent pas à expliquer une situation particulière, ni à la prédire, mais illustrent plutôt une perspective, parmi d'autres

possibles, sur les type de relations qui sont en jeu dans un même fait artistique⁸.

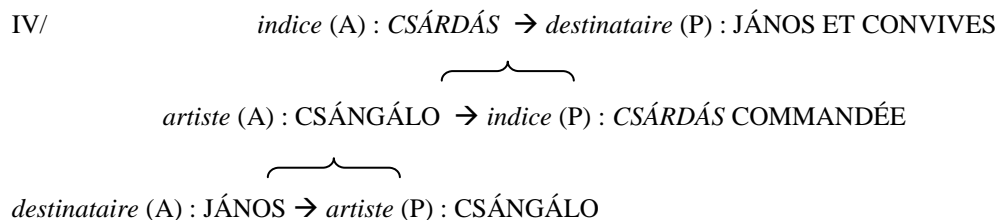
Ce qu'il faut reconstruire alors (et que les figures visent à montrer) n'est pas une vérité physique des rapports causaux (ce qui se passe réellement), mais les types d'interactions importantes, du point de vue sociologique et psychologique, dans un contexte donné. Or, si l'on se base sur le fait socio-psychologique marquant, les possibilités se réduisent à quelques cas ; les schémas d'agentivité révèlent alors le squelette invisible [ou visible] de relations « qui se se déploient dans l'espace et dans le temps sociaux. » (Gell 2009 : 76).

Le modèle appliqué

C'est ce squelette de relations, d'identités véhiculées par la musique et vécues dans l'espace et le temps, qu'il s'agit de chercher dans les performances musicales des Tsiganes de Ceuaş. En effet, la théorie de Gell, à vocation générale, peut s'appliquer à la musique, un artefact comme tant d'autres, qui circule entre créateurs, destinataires et images d'entités. D'autant plus qu'on connaît désormais, pour chacune des performances analysées, les faits socio-psychologiques marquants⁹.

Considérons la situation du service professionnel, où les musiciens de Ceuaş jouent contre rémunération pour servir leurs clients. Ce contexte social est marqué par un certain nombre d'interactions récurrentes, notamment : les commandes et les dédicaces (un client demande au musicien de jouer une mélodie, ou un client paie le musicien pour qu'il joue une mélodie pour un autre convive) ; et la « résonance » entre mélodies et personnes (le musicien cherche et joue l'air personnel d'un client)¹⁰.

Le schéma IV illustre le cas d'un client (par exemple János) qui commande une *csárdás* aux musiciens (par exemple Csángálo) :



⁸ « These formulae just provide a means of distinguishing between different distributions of agent/patient relations in the vicinity of works of art; they do not predict them nor explain them. » (*ibid.* : 56).

⁹ Cf. Première partie.

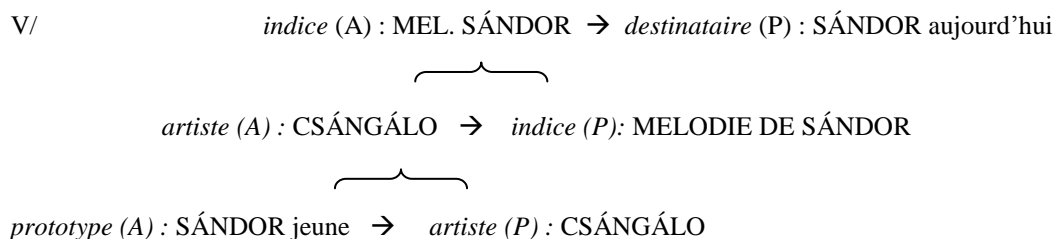
¹⁰ Cf. Chapitres I-III, où j'ai décrit ces interactions dans le détail.

L'effet de cette *csárdás* sur János et les convives (les faire danser, les faire pleurer, etc.) porte en soi deux relations de type agent-patient sans lesquelles aucun effet n'aurait lieu : János demande à Csángáló de jouer une mélodie, et Csángáló joue telle mélodie. Il serait possible d'inclure dans ce schéma d'autres agents, par exemple le père de la mariée sans l'action duquel (payer la fête) János ne serait pas en train de danser ou pleurer ; ou même Dieu, à qui János attribue sa raison d'exister, etc. Mais ces agentivités ne semblent pas vraiment fondamentales dans le contexte des fêtes transylvaniennes (du moins, pas au moment où János est pris par l'excitation de la danse et demande une mélodie à Csángáló pour danser avec sa femme).

La structure de ce diagramme rend compte du fait que, dans ce cadre sociologique, le musicien est censé opérer comme médiateur des intentions du client, et non comme *prime mover*, comme source originale d'agentivité. À l'origine de l'acte artistique se trouve le client ; l'activité du musicien-artisan est subordonnée à ce dernier, il doit s'effacer derrière lui. L'enjeu et la pratique professionnelle (comportement, choix du répertoire, etc.) consistent précisément à faire en sorte que l'*agency* des clients soit perçue comme source première (et non celle du musicien, qui doit rester secondaire). « Se tenir à sa place » signifie précisément qu'il faut respecter cet ordre dans les relations de causalité, se soumettre à l'*agency* des clients. La fête fonctionne quand le client est au centre, quand (cognitivement) il attribue la source de son plaisir à lui-même (d'autant plus qu'il paye pour participer aux noces), à ses intentions, à son action, à son *agency*. C'est quand ce type de réseaux d'*agency* est en œuvre – clients simultanément *agents* premiers et *patients* finaux – que les règles du jeu sont respectées.

L'autre situation remarquable en contexte professionnel concerne les airs personnels que le musicien joue à l'adresse d'un client particulier. C'est ce qui se passe en fin de fête, au petit matin, quand il s'agit de mettre en jeu des souvenirs et de générer des émotions douces-amères. J'ai appelé ce type d'interaction émotionnelle « mise en résonance » du client¹¹. Dans ce cas, l'activité du musicien est subordonnée à une image, celle du client Sándor par exemple, donc à un *prototype* (et non à l'action d'un *recipient*, comme dans le schéma précédent). Comme un portrait acoustique, c'est l'image de Sándor qui est « musiquée » par la mélodie personnelle. Le schéma qui s'applique est le suivant :

¹¹ Cf. par exemple l'extrait V02 (42 :51), qui montre les musiciens en train de jouer pour Sándor, vers la fin du banquet hongrois décrit au chapitre II.



Sándor, en tant que destinataire final (de l'action du musicien qui joue à ses oreilles), est indirectement exposé à une *agency* qui a pour origine sa propre personne (en tant que prototype, image à l'origine de l'action du musicien). Cause et effet sont alors unis de manière circulaire¹². Gell s'intéresse de près à ces situations, décrites sous le terme d'« *agency* paradoxale de la représentation » (*paradoxal agency of representation*), où le sujet subit sa propre *agency* parce qu'il est présent dans chaque chose qui témoigne de son existence¹³. De nombreuses pratiques de sorcellerie se basent sur cette configuration circulaire de l'*agency* de la représentation : l'image d'une personne, ou des parties de son corps (cheveux, ongles... utilisés pour fabriquer une poupée fétiche par exemple), se « retournent » involontairement contre elle ; la victime subit, malgré elle, sa propre *agency*¹⁴.

À Ceuaș, ce type de réseau d'agentivité a des conséquences plutôt bénéfiques pour la « victime », le client, qui s'en réjouit, mais aussi pour le musicien, qui est récompensé par un pourboire. Néanmoins, l'utilisation intelligente, subtile, rusée de cette propriété d'*agency*, donne aux musiciens des pouvoirs comparables à ceux d'un être hors norme : « le Tsigane est comme le diable », dit Tinka à propos de son mari Csángálo qui se souvient des mélodies de tous les *Gaje* de la région et sait les jouer aux moments appropriés...

D'autres configurations entre indice, prototype, destinataire et artiste décrivent les réunions intimes en *țigănie* et les veillées funéraires. Par exemple, la situation où le musicien est acteur de sa propre *supărare*, de sa propre *jale*, quand il joue ses mélodies

¹² « The causal nexus linking the image to the person represented is made reversible – the image can exercise a causal effect, in the opposite direction, over the person » (Gell 1998 : 103)

¹³ « We suffer, as patients, from forms of agency mediated via images of ourselves, because, as social persons, we are present, not just in our singular bodies, but in everything in our surrounding which bears witness to our existence, our attributes, and our agency. (*ibid.* : 103).

¹⁴ [Volt sorcery] « unites cause and effect all too closely, so that the causal nexus linking the image to the person represented is made reversible – the image can exercise a causal effect, in the opposite direction, over the person. [...] The victim is ultimately the victim of his own agency, by a circuitous causal pathway. [...] Vulnerability to sorcery is the unintended consequence of the diffusion of the person into the milieu, via a thousand causal influences and pathways, not all of which can be monitored and controlled. (*ibid.* : 103).

puissant vecteur d'attribution d'intentionnalité, de volonté, d'*agency* à une entité non-vivante, à un objet¹⁵. En « modélisant » la musique de manière anthropomorphe (comme un tableau ou une sculpture), en la donnant à entendre davantage comme image d'un prototype, on rapproche encore plus cette frontière, déjà subtile, entre mélodies et personnes.

Empathie musicale : perspectives anthropologiques

Après avoir déterminé les réseaux d'agentivité en œuvre dans les moments d'émotion musicale à Ceuaș, il s'agit maintenant de revisiter les cinq problématiques autour de l'empathie exposées dans le chapitre précédent.

Empathie et agentivité

- Le problème préliminaire concerne la pertinence du concept d'« empathie musicale » et son impact face aux théories de l'émotion musicale.
 - Les notions d'empathie et d'*agency* se superposent, mais la seconde permet de généraliser la première, en l'inscrivant dans une perspective anthropologique.

Les schémas précédents illustrent les réseaux d'interactions les plus marquants pour chaque contexte socio-psychologique analysé. C'est à partir de ces réseaux d'agents sociaux – éparpillés dans l'espace et le temps – que la musique acquiert un sens, une signification, dans telle ou telle performance.

En effet, comme le rappelle Bloch (1999 : 8), la théorie de Gell est « essentielle pour comprendre le pouvoir émotif des objets » et cela, bien évidemment, en fonction du type de réseaux d'agentivité les plus pertinents dans un contexte particulier¹⁶. Ainsi, l'état émotionnel du voyageur, lâché par sa voiture *Toni*, peut être proche de la tristesse

¹⁵ « Adding features which apparently make the sphere more “anthropomorphic” (by the addition of eyes, mouth, etc.) do not just serve the purpose of making the sphere a more realistic “depiction” of a human being, they render it more spiritual, more inward, by opening up *routes of access* to this inwardness. [...] The development of idols which depict the visible, superficial, features of the human body make possible the abduction of the “invisible” mind, awareness, and will from the visible image. The more materially realistic the image, at least in certain key respects, the more spiritually it is seen. » (*ibid.* : 132).

¹⁶ Gell ne s'intéresse pas de près à la question de l'émotion, mais il est clair qu'il l'inclut dans la notion plus générale d'« effet », force et pouvoir qu'ont les artefacts à produire une transformation d'état.

(*Toni*, fidèle compagnon de route, l'abandonne), de la colère (envers le mécanicien négligent), ou de la joie (d'être touché par la volonté d'une divinité capricieuse). Rien n'assure que l'émotion éprouvée soit la même dans les trois cas. On retrouve ici une idée classique des premières études anthropologiques sur l'émotion : c'est le résultat de l'évaluation d'une situation qui produit une expérience émotionnelle, et non le fait lui-même¹⁷.

Or, accepter que l'émotion musicale dépende de ces réseaux d'*agency*, a une implication importante : cela signifie que l'émotion s'explique en termes d'attribution d'intentionnalités aux agents qui forment ces réseaux. Bien que Gell n'explique pas clairement ce qu'il entend par « intentionnalité », il est clair que la question centrale qu'il pose est : comment, à proximité des artefacts, attribuons-nous les intentions aux autres (objets et personnes), comment nous représentons-nous leurs croyances, désirs, émotions et les mettons-nous en relation à notre manière d'agir et de ressentir ? C'est ainsi que l'approche de Gell – qui est avant tout une théorie anthropologique de l'esprit – transforme la question classique de l'anthropologie de l'émotion.

La notion d'*agency* se superpose donc aux questions sur l'empathie, ou plus généralement à celles concernant la simulation d'autrui, qui se basent précisément sur une attribution d'intentionnalité (ou intention) aux personnes et aux choses¹⁸.

D'une part, Gell explique l'animation des objets – la poupée de l'enfant, les voitures perçues comme des agents sociaux, le culte des images dans les rituels – comme émanant d'un « fond de sympathie » naturel chez l'homme¹⁹. La sympathie semble alors se poser comme condition nécessaire pour que l'abduction d'agentivité ait lieu, pour qu'il soit possible d'engager des relations de type social non seulement avec d'autres êtres humains mais aussi avec des choses. Dans cette perspective, l'animation, l'attribution d'*agency*, est un résultat, un produit de l'empathie.

Inversement, les psychologues expliquent les formes plus élaborées d'empathie par les capacités d'imagination et de simulation qui se forment très tôt dans l'enfance. Jouer

¹⁷ Un exemple classique : « Ce n'est pas la mort qui provoque la douleur, mais la signification qu'elle revêt pour les individus » (Le Breton 2004 : 156).

¹⁸ Les théories de l'*agency* et de l'empathie, à ma connaissance, ne se sont jamais croisées jusqu'à présent.

¹⁹ Voici un des rares passages où Gell utilise le mot *sympathy* (le concept d'empathie reste exclu du développement de sa théorie) : « But rather than resort to some vague or misleading circumlocution I prefer to call the practice of worshipping images by its true name, deeming it better to explain idolatry, rather than rechristen it – by showing that it emanates, not from stupidity or superstition, but from the same fund of sympathy which allow us to understand the human, non-artefactual, “other” as a copresent being endowed with awareness, intentions, and passion akin to our own. » (Gell 1998 : 96, c'est moi qui souligne).

à « faire semblant » (par exemple une poupée qui est traitée comme une personne) semble être un précurseur de capacités plus complexes de simulation d'autrui ; elles contribuent aux formes plus élaborées d'empathie, notamment quand le référent empathisé n'est pas disponible à la perception (cf. Pacherie 2004).

Laissons aux recherches futures la tâche ardue d'approfondir cette superposition entre *agency* et empathie. Ce qui compte ici est le fait suivant : affirmer que l'émotion musicale est dépendante des réseaux d'agentivité revient à défendre l'idée qu'elle doit être pensée en termes d'empathie, comme relation avec un référent animé, un agent social virtuel, par définition doté d'intentions et d'émotions. On retrouve donc l'idée exposée dans le chapitre précédent : l'émotion musicale doit s'expliquer en termes d'empathie. La différence est que l'empathie musicale, telle que la définit Leman, se limite à une attribution d'intentionnalité à la musique elle-même, forme sonore en mouvement. Le paradigme de Gell, grâce à sa généralité concernant l'attribution d'intentionnalité à d'autres agents sociaux (prototype, destinataire, indice, artiste), devrait maintenant permettre d'élargir la question de l'empathie, et de l'inscrire dans une approche anthropologique de la musique.

Le problème du référent de l'empathie musicale

- Un premier problème est celui du référent, de l'objet de l'empathie. Y aurait-il plusieurs types de référents possibles ? Peut-on définir différentes formes d'empathie musicale en fonction de la nature du référent ?
 - Gell permet de généraliser la question du référent de l'empathie musicale. L'objet de l'empathie n'est pas seulement la matière sonore « en mouvement », mais aussi toute autre entité qui est source première d'agentivité dans un réseau donné.

La méthode analytique de Gell permet de montrer que la musique peut porter en elle, « embrasser » l'*agency* de différentes identités, réelles (musiciens, public) ou imaginées (figures humaines « personnifiées » dans les mélodies). Remonter au schéma d'agentivité pertinent pour un contexte socio-psychologique particulier permet de mettre en évidence les relations autour desquelles se construit l'émotion musicale.

Comprendre les effets de la musique en termes d'*agency* a une implication importante : accepter que la relation homme-musique puisse assumer des statuts différents. Et ce sur la base de la relation fondamentale entre source primaire

d'agentivité (l'« initiateur », à qui est attribué l'intentionnalité principale, la source de l'*agency*) et le destinataire final. La pertinence de cette affirmation dérive du fait que la théorie accepte toute sorte de relations d'*agency* entre des choses ou des personnes présentant un statut différent : artefacts, images (prototypes), artistes, destinataires potentiels.

Dans les schémas IV-VII, le patient final de l'interaction artistique²⁰ a toujours le même statut de destinataire (la musique est toujours faite pour que quelqu'un puisse l'écouter, danser, pleurer, etc.) et ce destinataire est toujours une personne (on ne joue pas ici de la musique pour une pierre, pour une divinité, etc.). Par contre, l'agent principal²¹, la source primaire de l'interaction artistique (et du fait émotionnel), peut avoir un statut différent selon les cas : image-prototype (mélodie personnelle d'un être cher ou de soi-même d'autrefois), destinataire (qui est aussi source de l'acte), ou tout simplement artefact (indice).

Le fait musical crée donc une relation fondamentale entre cet agent intentionnel principal, qui peut être de type différent (l'image de la mère de Pali, un convive qui fait une commande, la musique elle-même, etc.), et le destinataire final, qui est dans notre cas toujours une personne (Pali, János, etc.). Ce qui compte d'un point de vue anthropologique est que, en fonction de cette relation fondamentale, et précisément parce que le statut du *prime mover* (« initiateur ») peut être différent, la relation homme-musique change de nature. La frontière entre personnes et mélodies est brisée, les êtres et les souvenirs sont « distribués » dans la musique qui peut engager une relation avec l'homme en tant que matière, chose, structure, ou bien personne, être, âme vivante, réelle ou imaginée.

Or, quand les émotions sont en jeu, cette relation fondamentale d'*agency* peut devenir une relation d'empathie. Cela tient à la superposition conceptuelle entre ces deux notions, toutes les deux basées sur l'animation, l'attribution d'intentions et émotions à ces agents, qu'ils soient choses ou personnes. D'un point de vue théorique, il en découle qu'il est possible de distinguer différents types d'empathie musicale en fonction du type de relation d'agentivité qui est en œuvre. Je les nomme respectivement empathie avec l'« être musical » (indice), empathie avec l'artiste, empathie avec des images-souvenirs musicales (prototypes), et empathie musicale intersubjective (destinataire).

²⁰ Dans les schémas d'agentivité, c'est l'élément le plus en haut et le plus à droite.

²¹ L'élément le plus en bas et le plus à gauche.

Empathie avec l' « être musical »

Soit d'abord la situation fréquente d'un auditeur qui attribue un effet émotionnel à la musique elle-même (c'est-à-dire qu'il ne reconnaît pas d'autres identités à l'origine de cet effet). C'est le cas, par exemple, d'un auditeur occidental d'esprit formaliste qui voit dans les propriétés inhérentes de l'artefact musical la cause d'une expérience émotionnelle. Cette situation peut se représenter ainsi :

VIII/ *indice* (A) : MUSIQUE → *destinataire* (P) : AUDITEUR

La relation d'agentivité implique, par définition, qu'il y ait attribution d'intentionnalité à la musique. Ce schéma illustre donc exactement la situation autour de laquelle Leman définit l'empathie musicale : relation d'un auditeur avec un agent social virtuel, « forme sonore en mouvement ». La théorie de la cognition musicale « incarnée » explique cette relation en termes d'articulations corporelles qui « animent » l'objet musique²². Comment Gell, quant à lui, explique-t-il l'attribution d'intentionnalité à l'objet, quand il n'y a pas d'autres *agents* en jeu ? Autrement dit, comment un artefact peut-il exercer son *agency*, à partir de ses seules propriétés intrinsèques, formelles ?

« Il faut trouver une formule qui puisse traduire l'agentivité propre aux formes décoratives, à ces formes qui ne signifient ou ne représentent pas simplement une agentivité dans le monde extérieur, mais qui produisent une agentivité dans le corps même de l'indice, le rendant « vivant » sans recourir à une imitation du vivant. La décoration donne vie aux objets en un sens non figuratif. » (Gell 2009 : 95).

La solution proposée par Gell repose sur l'idée suivante : l'« animation » de l'objet est « induite » (*induction of animacy*) par l'interaction causale entre les différentes parties de l'objet, les motifs. Dans le cas de l'art décoratif, c'est-à-dire non basé sur une représentation, sur un prototype, c'est la disposition d'une partie en relation aux autres, l'influence causale de l'une sur l'autre, qui anime l'objet. C'est cette animation – qui émerge de la perception des rapports entre les motifs, sur la base des propriétés

²² Cf. Chapitre XIII : « L'attribution d'intentionnalité [à la musique] advient probablement sur la base du *mirroring*, c'est-à-dire, sur la base de la simulation de l'action perçue dans l'action du sujet. Les actions des autres sont comprises comme actions intentionnelles (*intended actions*) parce que le sujet les peut simuler et les peut comprendre en termes de ses propres actions intentionnelles. [...] Bien évidemment, la musique n'est pas un autre sujet humain, mais elle fournit des « formes sonores en mouvement » qui, grâce aux articulations corporelles (*corporeal articulations*), sont associées à nos actions. En ce sens, la musique peut être considérée comme un agent social virtuel dont les actions peuvent être émulées. » (Leman 2007 : 92).

mathématiques de symétrie et répétition qui « semblent faire mouvoir » (*seem to move*) l'objet, – qui permet à Gell de parler d'« *agency* intrinsèque »²³.

Quand les émotions sont en jeu (chez l'auditeur pris en exemple), l'idée d'*agency* intrinsèque fait écho aux recherches des musicologues formalistes qui, dans la lignée de L. Meyer (1956), cherchent les raisons de l'émotion musicale dans la perception des relations entre des segments d'une œuvre (phrases, motifs, cellules, etc.). Mais maintenant, la question se pose en termes d'« animation », d'« intentionnalité » de l'objet-musique, et non en termes d'interprétation d'un message codé dans les structures sonores²⁴. Reste ouvert, bien évidemment, le problème de la relation entre structure formelle et type de sentiments associés.

L'endroit où la théorie de l'agentivité et celle de l'empathie *embodied* s'imbriquent et se correspondent est donc clair : les effets émotionnels sont une conséquence d'un type d'animation et d'attribution d'intentionnalité à la musique. Peu importe si l'une se concentre sur des mécanismes conscients d'animation (Gell), et l'autre sur des mécanismes inconscients (Leman), car au centre du processus se trouve toujours le corps : le mouvement organique employé dans l'acte perceptif est « transféré » dans l'objet, devenant ainsi source de son animation :

« Nous ne rêvons pas lorsque nous voyons les motifs décoratifs bouger ; ces mouvements prennent leur origine dans le mouvement réel de nos corps et de nos organes perceptifs en action dans leur environnement. » (Gell 2009 : 97).

Un corps-sujet percevant un corps-objet et qui résulte en une animation du second : voici une question qui, depuis les recherches sur l'*Einfühlung*²⁵, continue de préoccuper

²³ « The process of perceiving this pattern involves mentally translating the motif to the right, so as to lay the motif down on its neighbour and register the congruence between them, agency and motion seems to inhere in the motifs themselves. The projection, or externalization, of the agency involved in perception (the perceptual act) into the thing perceived is, cognitively speaking, the source of its animation. » (Gell 1998 : 77-78).

²⁴ Gell n'explique pas clairement comment les concepts d'« animation », et d'« intentionnalité », tous deux liés à la notion d'*agency*, se superposent l'un l'autre. Il assume implicitement qu'une forme « animée » par un processus perceptif ait forcément une sorte d'intentionnalité, ou d'intention.

²⁵ À ce sujet, cf. aussi Wölfflin : « [...] Les formes corporelles [dans l'art] ne peuvent avoir du caractère que du fait que nous possédons nous mêmes un corps. Si nous étions des êtres seulement voyants, nous n'aurions plus du monde corporel qu'un jugement purement esthétique. [...] Involontairement, nous animons chaque chose. C'est là une pulsion (*Trieb*) ancestrale de l'humanité. Elle concerne l'imagination mythologique [...]. Mais cette pulsion peut-elle vraiment disparaître? Je ne le crois pas. Ce serait la mort de l'art. Nous prêtons l'image de nous-mêmes à tous les phénomènes. » (Wölfflin 1886 : 30-31, cit. dans Didi-Huberman 2002 : 406).

les théoriciens de l'empathie²⁶ et de la cognition musicale « incarnée ». Gell, quant à lui, nous offre une formule simple pour symboliser cette relation d'empathie avec ce qui est, désormais, un véritable « être musical » :

IX/ *indice (A) → destinataire (P)*

Empathie avec l'artiste

Il devrait être clair, à ce point, que l'intérêt de passer par le paradigme de Gell n'est pas tant de parvenir à des formules, mais de pouvoir envisager la relation empathique IX comme un cas particulier d'un problème plus vaste. J'ai critiqué en effet le fait que le matérialisme du paradigme de Leman ne permette pas de parler d'empathie lorsque d'autres types de relations ontologiques entre homme et musique sont en jeu. Ce qui dans la théorie de Gell permet d'élargir la relation d'empathie (entre sujet et matière sonore) c'est la prise en compte que d'autres agents sociaux participent au « réseau de l'art » (*art nexus*), et que ceux-ci peuvent être de nature différente : artiste, prototype destinataire.

D'abord, l'empathie musicale peut être généralisée à la situation où le *prime mover*, la source originare d'*agency*, est le producteur du son. « Je pleure pour eux [les bons musiciens] » dit Csángáló; « J'ai du *fago* [compassion] pour la personne qui chante » confirme Ilefagochang en termes encore plus explicites²⁷. Ce type d'empathie entre destinataire et artiste suppose que le premier observe, reconnaisse, et éventuellement éprouve une qualité émotionnelle vécue ou exprimée par le second.

Au-delà des manières de dire locales, à Ceuaș cette forme d'empathie est évidente dans les funérailles. Les actions rituelles, et notamment les pleurs « à grande bouche » des femmes, sont censés stimuler la *milă* des personnes présentes²⁸. *Milă* pour la pleureuse d'abord, qui exprime sa souffrance, réelle ou non, par sa voix et ses gestes au chevet du défunt.

²⁶ Entre autres, cf. Pacherie : « Quand c'est nécessaire, l'enfant peut aussi créer à partir de rien un objet imaginaire – la banane téléphone sonne. Très rapidement, les enfants ne se contentent plus de créer en imagination des objets et des propriétés physiques, ils imaginent aussi des états mentaux et traitent leurs poupées comme des personnes, capables d'agir et de parler mais aussi d'éprouver desirs et émotions. » (Pacherie 2004 : 177).

²⁷ Cf. Chapitre XIII.

²⁸ Cf. Chapitres VII et VIII.

X/ *indice* (A) : PLEURS A PLEINE BOUCHE → *destinataire* (P) : ASSEMBLÉE

┌──────────┐
artiste (A) : PAPINA → *indice* (P) : PLEURS A PLEINE BOUCHE

Il s'agit ici d'un cas particulier d'empathie entre l'assemblée et le producteur du son, de pitié ou de compassion, parce que l'état émotionnel de Papina (chagrin, souffrance) est reconnu et éventuellement partagé par ceux qui l'écoutent.

Ce type d'empathie avec le producteur du son peut être en œuvre dans le cas d'autres expressions vocales en général (pleureuses, mais aussi chanteurs, conteurs, etc.). En effet, avec les expressions du visage, la voix est le principal indice à être exploité dans la reconnaissance de l'émotion d'autrui, premier degré de l'empathie²⁹. À Ceuaș, cette forme d'empathie n'est presque jamais en jeu en contexte professionnel, où l'*artist* doit favoriser d'autres réseaux d'agentivité, s'effacer derrière autre chose, faire émerger d'autres relations empathiques (avec des images, avec des clients). La posture de jeu le montre : le musicien est impassible, ses sentiments à lui ne se manifestent ni dans son visage, ni dans son mouvement.

En revanche, ce type d'empathie entre en jeu quand l'expression des émotions de l'artiste est mise sur le devant de la scène, quand elle est accentuée de manière volontaire par les musiciens (ou les producteurs de son en général), quand elle est « proposée » au public pour qu'il puisse résonner avec elle. C'est le cas par exemple des Gitans *flamencos*, qui, lors de leurs performances, affichent ouvertement une image de martyrs, le culte de la souffrance (réelle ou simulée, comme lorsqu'ils jouent pour les *payos*, les non-Gitans) (cf. Pasqualino 1998).

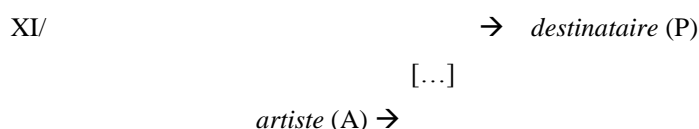
Mais ce type d'empathie peut être en œuvre même quand le musicien n'est pas visible. La perception musicale semble en effet reposer largement sur une imitation mentale des mouvements du producteur du son (cf. Leman 2007). L'empathie avec l'artiste pourrait donc avoir pour fondement le même rapport « incorporé » au sonore, basé sur un processus de perception-action en œuvre dans l'empathie avec l'« être sonore ». Mais cette fois-ci, ce qui est imité, ce qui est à la base du processus de signification et de compréhension émotionnelle de la musique, ce sont les gestes et mouvements du producteur du son.

²⁹ Cf. E. Pacherie : « Le premier degré de l'empathie consiste à comprendre quelle est l'émotion éprouvée par autrui. Les principaux indices exploités sont les expressions faciales et vocales de cette émotion. On peut donc faire l'hypothèse que c'est cette mise en correspondance automatique de l'information essentiellement visuelle sur une action observée et d'une représentation motrice qui rendrait possible l'imitation et les formes élémentaires d'empathie. » (Pacherie 2004 : 167).

De manière fort intéressante, Gell – qui ne parle presque jamais de musique, ni d'empathie – semble reconnaître l'existence de ce processus dans l'interaction avec la musique :

« Mais, bien que je ne me sois jamais essayé au violoncelle, je crois pourtant que je réagis aux enregistrements de Rostropovitch en imaginant que je joue d'un violoncelle imaginaire ; et cela produit les mêmes effets que lorsque je tente, en pensée, de peindre les tableaux de Vermeer. » (Gell 2009 : 89).

J'appellerai cette éventualité « empathie avec l'artiste », car elle met en jeu une relation fondamentale entre artiste et destinataire du type :



Empathie avec des images-souvenirs musicales

Soit maintenant le cas où l'émotion musicale se construit autour d'une image-prototype : une image-souvenir d'une personne particulière. Par exemple, Pali qui pleure en jouant la mélodie de sa mère, dans la taverne d'Idiciu, au retour d'un mariage (schéma VI).

Par la médiation d'une mélodie, se crée une relation d'agentivité entre une figure représentée (le prototype, la mère de Pali) et un destinataire (Pali). Le *prime mover* de la *supărăre* de Pali est l'image de sa mère, un agent intentionnel qui détermine son action de musicien (le choix d'une *doină* particulière) et qui est à l'origine de ses larmes³⁰. Étant donné que cette relation d'agentivité implique que Pali se représente non seulement sa mère, mais aussi les intentions et émotions de cette dernière, on peut parler d'empathie avec les images-souvenirs³¹.

Destinataire de sa propre action, le musicien établit par ses choix musicaux une

³⁰ En effet quand les *prototypes* sont des entités (une personne et non une pomme), ils peuvent être aussi des *agents* premiers (et non secondaires): « In short, where the prototype is an object not normally thought capable of exercising primary agency « in the world », then as the subject of representation, it will convey only secondary agency ; but where the prototype of an index is an entity (such as a king, magicien, divine being, etc.) endowed to intend its own appearance, then the prototype may be partly or wholly a primary agent as well as a secondary agent. » (Gell 1998 : 37).

³¹ J'ai montré au chapitre XIII la pertinence de la notion d'empathie avec des images (de l'esprit), théorisée notamment dans le cas des textes poétiques (Volkelt 1997 [1927]).

relation avec ces figures souffrantes : le père malade, la mère décédée, le frère en prison, la fille seule, loin de la maison... La crise de pleurs (*supărare*) se base alors sur une relation de *milă* avec/pour les figures « personnifiées », de partage de leur souffrance. Voici pourquoi la personne qui pleure avec la musique est dite être *milos* : elle cultive, dans les airs musicaux, des relations de sympathie avec ses proches ; elle réalise, dans le temps musical, une fusion émotionnelle impossible à atteindre dans le cours réel du temps.

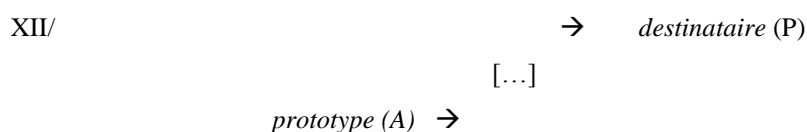
Cette relation peut s'instaurer avec des images d'autrui, mais aussi avec un « soi-même d'autrefois », avec une existence psychique précédente. C'est précisément le cas de la « mise en résonance » du client en contexte professionnel (schéma VII). Il est possible dans ce cas de parler d'empathie avec soi-même, car c'est autour d'une image passée de soi-même que se forme l'émotion. Impliquant, par définition, une mise en jeu du temps, une confrontation passé-présent, un acte de réminiscence, ce type d'empathie musicale pourrait être à l'origine de la nostalgie (ou des émotions à tonalité douce-amère en général), véhiculée si souvent par la musique³².

Cette force de réminiscence, ces survivances dans la musique d'existences psychiques passées, les musiciens professionnels de Ceuaș les connaissent bien. Ils savent qu'aux mariages des *Gaje* de la région du Tîrnava Mica, c'est au petit matin qu'il faut la déployer, quand le chant de table soulage les corps fatigués par la danse, quand le présent se charge du poids du passé, quand une fête de mariage se transforme en une vie passée aux mariages. Par les airs personnels joués à l'oreille du client, ils construisent une émotion qui se heurte à la dimension du temps, à l'absence et à la mortalité de l'être, au sens de la fin et qui, en contexte de fête, se colore d'une tonalité douce-amère. Fins connaisseurs de leurs hôtes, c'est lorsqu'ils leur donnent à vivre une empathie avec

³² Lortat-Jacob parle d' « empathie avec soi-même » et de réminiscence en ces termes : « Retraçons-en le processus : d'une action ou d'une série d'actions passées, la mémoire garde une trace affective. C'est à partir de cette trace que se construit le retour dans la conscience de cette action première. Mais la deuxième représentation (*alias* réminiscence) tire son originalité et sa force du fait qu'elle ne se cantonne pas dans les étroits contours de la première représentation. De sorte que, soudain débusquée, la trace originelle perd sa qualité de simple résultante et devient une nouvelle construction à la fois mentale et affective. Elle provoque chez le sujet une sorte d'*empathie avec lui-même* [c'est moi qui souligne] qui a pour principale propriété de produire à son tour de l'action : de subie qu'elle était au départ, la représentation passée fait irruption dans le présent et, en affrontant l'imprévu, s'ouvre sur le futur. Au-delà de l'objet premier dûment reconfiguré, elle fait surgir un contenu et produit de nouvelles images poétiques qui, *for some reason*, ne demandent qu'à s'actualiser. Et qui, occasionnellement le sont. C'est en cela que, comme l'affirme avec perspicacité Barore T. – pêcheur de poissons et de mots – la réminiscence est une clé d'accès « essentielle » au domaine des muses. Un domaine qu'il visite autant qu'il le peut et en compagnie surtout, pour y cueillir des fleurs, des sons et des images, autant pour les offrir aux autres que pour mettre à l'épreuve sa propre bravoure » (Lortat-Jacob, texte en ligne).

les images-souvenirs d'eux-mêmes qu'ils sont vénérés et payés comme de véritables médecins de l'âme.

Que le destinataire, la personne « figurée » dans la mélodie et le musicien soient une seule et même personne (le musicien jouant « ses airs » pour lui-même) ou non (le musicien jouant les airs des ses proches, ou ceux d'un client lors du service professionnel), le type de relation fondamentale est le même et rapproche un *prototype* d'un *réceptif*. Le schéma d'agentivité général qu'illustre cette situation est le suivant :



Empathie musicale intersubjective

Par extension des cas précédents, il est possible de généraliser le modèle à la situation où la relation fondamentale d'agentivité est en œuvre entre deux destinataires potentiels de la musique.

Le schéma IV illustre une situation fréquente dans les fêtes transylvaines, où le rôle des musiciens est de mettre en place un réseau d'agentivité qui donne aux clients l'impression d'être à l'origine de l'événement (et donc des émotions qui en découlent). Ce type d'empathie peut être en jeu dans des cas moins explicites que les commandes et les dédicaces, par exemple quand la relation fondamentale se crée avec un patron qui fait sentir son influence, son *agency*, sur un événement (par ex. le parrain). Ou encore, elle inclut l'émotion partagée, collective, qui se produit entre les participants d'une fête, rituel, concert, lorsque les émotions et les intentions de ses voisins sont (consciemment ou non) à l'origine de son propre état émotionnel. C'est le cas du sentiment de « fraternité » et solidarité qui émerge lors des performances post-noces des musiciens de Ceuaș.

L'empathie est alors en jeu sur le plan social, entre les participants de la performance musicale, mais elle est toujours véhiculée par la musique. C'est en effet autour de l'artefact musical que se forment des relations émotionnelles, d'empathie, sympathie, contagion, ou fusion, entre le public d'une performance musicale. Le schéma qui s'applique de manière générale est le suivant :

[...]

destinataire (A) →

La question du contexte

– Comment tenir compte, lorsqu'on parle d'empathie et émotion musicale, du rôle du contexte de performance ?

→ En partie, les schémas d'agentivité permettent d'inclure le contexte dans la question de la signification et de l'émotion musicale.

Un des acquis fondamentaux de l'approche anthropologique de la musique est qu'on ne peut parler d'émotion musicale sans prendre en compte le contexte de performance (et l'analyser). C'est un des points de fracture avec les théories développées par les psychologues. L'approche de Gell, à ce propos, est radicale : un artefact artistique n'a pas une nature intrinsèque mais il l'assume en fonction du réseau d'interactions sociales dans lequel il se trouve³³.

C'est une attaque du discours sur l'art basé sur des critères uniquement esthétiques, c'est un refus du concept même de « beauté » (en tant que valeur universelle sur la base de laquelle on pourrait apprécier les objets des cultures non-occidentales). Qu'on l'accepte ou pas, ce qui importe ici est que ce point de vue – fortement pragmatique et « situé » – est intégré dans une théorie.

Ainsi, au moins dans une certaine mesure, l'appareil conceptuel de Gell permet d'intégrer la question du contexte à celle de la signification des artefacts, y compris la musique. Les réseaux d'agentivité se basent en effet sur le fait socio-psychologique marquant de telle ou telle situation. Autrement dit, l'hypothèse fondamentale est que dans un contexte particulier (par exemple un type de performance musicale), il ne se forme pas n'importe quel type de réseaux d'agentivité. Au contraire, ceux-ci sont plutôt limités. Si les voyageurs sont issus d'une même culture, une voiture qui s'arrête au milieu de la route donnera lieu à un nombre limité d'interactions d'*agency*. De même, une *csárdás* jouée à la fin d'une fête transylvanienne ne donnera pas lieu à n'importe

³³ « [...] “aesthetic properties” cannot be abstracted, anthropologically, from the social processes surrounding the deployment of candidate “art objects” in specific settings. » (Gell 1998 : 5).

« Nothing is decidable in advance about the nature of the object, because the theory is premised on the idea that the nature of the art object is a function of the socio-relational matrix in which it is embedded. It has no “intrinsic” nature, independent of the relational context. » (*ibid* : 7).

quelle interaction (réelle ou imaginée). En effet, les réseaux d'agentivité intègrent les croyances, les attentes des personnes intéressées, leurs manières d'être et de se représenter le monde dans un contexte donné.

Le pouvoir émotif de la musique est essentiellement lié à ces réseaux d'*agency* qui se forment autour d'elle dans un contexte particulier. En contexte professionnel, le musicien est tenu à mettre en œuvre un certain schéma d'agentivité, pour que le client puisse se percevoir comme la source originaire de ses propres émotions. Dans les funérailles, parmi toutes les chaînes d'agentivité possibles, le musicien doit faire ressortir celles qui relient l'assemblée aux images des défunts. Si une même *csárdás* peut faire pleurer ou danser dans deux contextes différents, c'est parce qu'elle fait partie de différents réseaux d'agentivité, parce que différents statuts homme-musique se créent, parce que différentes formes d'empathie musicale sont en jeu.

La mélodie personnelle et la personne distribuée

- Comment comprendre la question des mélodies « personnifiées » à la lumière des théories de l'empathie ?
 - La notion d'agentivité invite à envisager les mélodies personnelles comme des « personnes partielles » plutôt que comme des signes de personnes. Émerge ainsi l'idée de « personne distribuée » dans le milieu.

Les théories présentées dans le chapitre précédent invitent à libérer la question des mélodies personnelles du paradigme sémiologique signifiant-signifié et à l'envisager en termes d'empathie, cette disposition à « projeter de la vie sur la chose ». Encore plus qu'un *virtual social agent* animé par un mécanisme inconscient d'imitation corporelle (Leman 2007), l'artefact musical acquiert le statut d'un véritable *social agent*, avec un nom propre et un nom *rromano*.

Les airs personnels, tout comme les airs joués « à la manière » de tel musicien défunt, les airs commandés ou dédiés, sont-ils plus musique ou plus personne ? La théorie de l'agentivité permet de préciser un peu plus le statut de l'objet musical « quasi-personne », car sa tendance est précisément d'« explorer ce lieu où les « objets » et les « hommes » se confondent par le jeu de relations sociales entre les objets et les personnes, et entre les personnes *par l'intermédiaire* des objets. (Gell 2009 : 16). Selon ce point de vue, un artefact, quand il manifeste l'*agency* d'un être intentionnel (une divinité, une personne...), est traité comme un « autrui social » (*social*

other) avec qui il est possible d'engager une relation comparable à celle existante entre personne et personne. On objectera facilement que, tant qu'un objet ne respire et ne parle pas, il n'est pas une personne. Il ne s'agit pas ici de déplacer les frontières entre le vivant et le non-vivant³⁴. Ce qui change de statut ontologique c'est le type de relation engagée avec l'objet doté d'*agency*, et non la perception de l'objet en tant qu'entité. Du moment qu'un artefact « émane » (*emanates*) de l'agentivité, de l'intentionnalité, il est possible d'envisager les relations personne-objet comme des relations intersubjectives³⁵.

Ainsi, cette relation qu'une personne engage avec une mélodie qui « émane » de l'*agency* d'une autre personne (sa mère, un musicien défunt, etc.) peut être comparée à une relation sociale. Du point de vue théorique, on retrouve ici l'idée centrale de la cognition musicale *embodied*, selon laquelle l'homme s'engage avec la musique de la même manière qu'il s'engage avec d'autres personnes (Leman 2007 : 103). Gell, comme Leman, semble ainsi répondre de manière affirmative (bien qu'implicite) à la question des théoriciens de l'*Einfühlung* : « Dans quelle mesure empathie intersubjective et empathie esthétique sont une même faculté, un même phénomène ? » (Geiger 1997 [1911] : 88).

Or, chez Gell, cette manière de théoriser le rapport avec les objets dotés de l'*agency* d'un être intentionnel a une implication ultérieure. L'opération cognitive consistant à reconnaître l'*agency* d'une personne dans un objet (*abduction of agency*), se fonde sur l'utilisation d'une relation de type partie-totalité plutôt que de signifiant-signifié :

« Nous n'avons pas l'habitude de considérer que les images, par exemple les portraits, peuvent être une composante ou un membre d'une personne. Du point de vue de la théorie sémiotique de la représentation, il est impossible d'imaginer que la substance d'un signe (le signe du chien, visible ou audible) fasse partie du chien quel qu'il soit, ou de tous les chiens en général – mais il en va autrement pour les indices. L'abduction à partir de l'indice pose comme postulat une relation partie-tout (ou partie-partie). Par exemple, la fumée est une « partie » du feu. Le sourire d'une personne (excepté le chat du Chesire) fait partie de ce qu'on peut appeler une personne aimable. De ce point de vue, il n'est pas absurde de proposer

³⁴ « I describe artifacts as “social others” not because I wish to promulgate a form of material-culture mysticism, but only in view of the fact that objectification in artefact-form is how social agency manifests and realizes itself, via the proliferation of fragments of “primary” intentional agents in their “secondary” artefactual form. » (Gell 1998 : 21).

³⁵ « It is clearly germane to the general thesis argued in these chapters that intersubjectivity between persons and indexes, particularly indexes which, like images of the gods, are human in form, should be possible. It can not be denied that from the point of view of the devotees worshipping the image of the god, the image of the god is a manifestation of a social Other, and that the god/devotee relationship is a social one, absolutely comparable to the relationship between the devotee and another human person. » (*ibid.* : 117).

que la peinture de Constable représentant la cathédrale de Salisbury fasse partie de la cathédrale, constituant ce qu'on pourrait appeler un « *surgeon* » de la cathédrale de Salisbury. » (Gell 2009 : 129).

Les éléments de la personne, les images, les représentations, ainsi que les objets qui témoignent de son *agency*, sont alors des « fragments physiquement détachés de la personne, qui est, en quelque sorte, distribuée dans le milieu ambiant », au-delà des frontières corporelles (ibid. : 131). La personne, être intentionnel qui existe dans tout ce qui témoigne de son *agency*, doit alors se concevoir comme l'addition totale de tous ces « fragments » (*fragments*) qui manifestent de son existence³⁶.

Mêlée à la vie des hommes, aux histoires personnelles, accumulant des résidus anciens, des survivances d'*agency* et performance, la musique n'est plus un simple médiateur mais elle s'engage dans les relations comme si elle était une personne, ou du moins comme une « personne partielle » (*partial person*)³⁷. De sorte que la mélodie personnelle de Sándor n'est plus un signe de Sandor, mais une partie de Sándor, être qui n'est pas confiné dans son corps, mais qui est « distribué » dans les mélodies qui l'ont accompagné dans sa vie.

A Ceuaș, c'est la musique qui fait exister les personnes, qui permet aux vivants d'engager des relations avec les défunts, qui « conserve » l'*agency* de ceux qui aimaient chanter, danser, jouer (pratiquement tout le monde). Ailleurs, ce pourrait être autre chose, un certain type d'objets, de « traces ». Par exemple, c'est toujours en termes d'*agency* et de « personne distribuée » dans l'espace (choses et lieux) et dans le temps (mémoire, souvenirs) qu'on pourrait interpréter le rapport qu'ont les Manouches avec les objets et les souvenirs de leurs défunts (cf. Williams 1993). Encore une fois, il ne s'agit pas d'un mysticisme animiste, mais d'un problème cognitif qui touche à la façon dont se forment des relations via les choses et avec les choses. Ce qui était jadis un

³⁶ « A person and a person's mind are not confined to particular spatio-temporal coordinates, but consist of a spread of biographical events and memories of events, and a dispersed category of material objects, traces and leavings, which can be attributed to a person and which, in aggregate, testify to agency and patienthood during a biographical career which may, indeed, prolong itself long after biological death. The person is thus understood as the sum total of the indexes which testify, in life and subsequently, to the biographical existence of this or that individual. Personal agency, as intervention in the causal milieu, generates one of these "distributed objects", that is, all the material differences in "the way things are" from which some particular, agency can be abducted. » (Gell 1998 : 222).

³⁷ « So as a general rule it is fair to say that indexes, from the spectators' point of view, only mediate personhood rather than possess it intrinsically. However, the personhood of the artist, the prototype, or the recipient can fully invest the index in artefactual form, so that to all intents and purposes it becomes a person, or at least a partial person. It is a congealed residue of performance and agency in object form, through which access to other persons can be attained, and via which their agency can be communicated. » (*ibid.* : 68).

problème philosophique (théorie épicurienne des « simulacres volants »³⁸), et qui avec Mauss acquiert une dimension anthropologique (le don comme une extension de la personne), est maintenant au centre d'une théorie de l'art comme système d'action.

L'attachement aux airs de jale

- La quatrième problématique concerne le lien entre les propriétés formelles de l'objet musical, la faculté d'empathie, l'émotion ressentie.
 - La théorie de Gell ne permet pas de résoudre la question du lien entre forme esthétique et sentiments éprouvés. Cependant, l'auteur introduit les idées d'attachement, et de 'perte' du sujet dans l'objet ornementé, qui s'appliquent bien aux airs de jale en question ici.

Le changement de perspective fondamentale impliqué par les théories de l'empathie et de l'agentivité consiste à envisager l'expérience esthétique comme une conséquence d'une animation de l'objet. Et cela est vrai même quand il n'y a pas d'autres sources d'animation en jeu (des ressemblances anthropomorphes, des *agencies* d'autres entités, etc.).

Il est possible de comprendre cette animation empathique de deux points de vue. D'abord en relation à une action sur l'objet, c'est-à-dire en termes de « force caractérisant le style ». Les Tsiganes – plus *miloși* que les autres – se font les spécialistes de cette animation de la matière sonore consistant à jouer « avec douceur ».

Deuxièmement, la question de l'animation traverse les théories de l'empathie du point de vue de la perception, c'est-à-dire de la compréhension de l'expérience esthétique du sujet. Une des hypothèses des théoriciens de l'*Einfühlung* proposait même d'envisager le plaisir esthétique comme une conséquence de l'animation, de la perception de l'homme dans la chose, de la nécessité de voir de la vie là où il n'y en a pas. Leman reprendra ces idées en termes d'imitation corporelle, d'attribution d'intentionnalité aux « formes sonores en mouvement ». « *Imitation is pleasure* » assure-t-il, en s'appuyant sur Aristote (Leman 2007 : 106-107).

De manière semblable, c'est à partir d'un mouvement de perception-animation des

³⁸ Gell cite la théorie épicurienne des « flying simulacra », selon laquelle une image d'une chose constitue une partie de la chose même parce qu'il y aurait des membranes subtiles qui se détachent de la surface des corps et se diffusent dans l'espace (*ibid.* : 104). Dans un des premiers chapitres, il se réfère explicitement à la théorie du don de Marcell Mauss (1968 [1902]). Gell cite aussi indirectement les réflexions de R. Barthes (1981) sur les photographies comme index de la présence réelle des personnes.

motifs de l'artefact que pour Gell naît une « passion »³⁹. L'idée principale est la même : ces « articulation corporelles » impliquées dans l'acte perceptif (de façon plus ou moins implicite), sont à l'origine de la signification et de l'émotion attribuées aux artefacts. Mais dans le domaine musical, le lien entre forme, animation corporelle et émotion a été établi récemment et reste entièrement à explorer. En ce sens, les théories de l'empathie musicale ne sont pas encore assez développées pour permettre d'expliquer « le droit de l'objet », et encore moins pour prendre en compte la variabilité culturelle de l'émotion musicale.

Malgré ce retard, il est possible d'établir des points de contacts avec les recherches classiques sur l'émotion musicale. En général, la relation entre « passion » et perception des relations hiérarchiques des patterns fait écho à la théorie de l'émotion musicale de Meyer (1956). De plus, un lieu de convergence particulièrement intéressant se trouve autour de la notion d'ornement (*ornement* ou *embellishment*). C'est-là un point à approfondir, d'une part parce c'est ce qui caractérise notre objet musical *de jale*, et d'autre part parce que son lien avec l'émotion est attesté dans de nombreuses cultures⁴⁰.

Jean During (2004) observe à propos de la musique instrumentale d'Asie centrale que « ce sont les gémissements et les soupirs du luth dont se délectent les mélomanes. [...] De celui qui ne joue pas ces ornements, on dira qu'il n'a pas de douleur (*dard*), que sa main est sèche. » (During 2004 : 145). Bien avant lui, Sachs observait (avec un brin de jugement de valeur propre à l'ethnomusicologie de son époque), que dans les musiques d'Asie du Sud-Est les ornements sont nécessaires pour que la musique puisse « faire appel au cœur »⁴¹. Parmi les descriptions du lien entre ornement et émotion, (ou « charme », « fascination », « passion ») fréquente est la référence au rythme libre, qui permet une élaboration encore majeure du jeu ornementé⁴². C'est précisément le cas des

³⁹ « My argument is that the deconstruction of this complex of hierarchical relationships endows the decorated object with a certain type of agency, which is the reciprocal of the agency exercised by the recipient in (attempting) to perceive it; his action is subjectively experienced as a *passion*, a *pleasurable frustration*. » (Gell 1998 : 83, c'est moi qui souligne).

⁴⁰ Cf. aussi le chapitre X, où j'ai défendu l'idée selon laquelle la notion musicologique d'« ornement » ne peut pas s'appliquer de la même manière à toute musique. De fait, il est parfois difficile d'établir une frontière entre « structure de base » et « structure décorée, ornementée ». Tout de même, le fait que les micromouvements de la voix ou de l'instrument dans l'expression et la perception d'émotion soient attestés dans différentes pratiques musicales, permet d'esquisser un discours plus général sur la question.

⁴¹ « Few notes he [the musician] would leave clear and hard; mostly, the string, after plucking, is given additional tension, so that the tone goes up for a moment or for good; or else, the stopping finger leaves the tone just plucked and rubs along the string with a wiping noise rather than a melodious glissando. Such continual wailing and sobbing, though certainly against our taste, is indispensable when East Asiatic music appeals to the heart. (Sachs 1943 : 143, cit. dans Meyer 1956 : 209-210).

⁴² « The relation between abundant ornamentation and free or *rubato* tempo is by no means unique. Writing of music in the early baroque, Bukofzer notes that « the accumulation of intricate embellishments

doină et des *meseliecri* jouées avec douceur : dans la lenteur, le *primas* (violoniste soliste) a toute la liberté de tourner autour des notes, de donner à la mélodie une densité timbrique, d'introduire à sa guise *gruppetto*, trilles, notes vibrées, etc.⁴³

Ainsi, depuis la musique baroque en occident⁴⁴ jusqu'à la musique juive liturgique *chazzanuth* de l'Europe de l'Est⁴⁵, le dicton indien selon lequel « Une mélodie sans ornement est comme une nuit sans lune, une rivière sans eau, une plante sans fleurs, ou une femme sans pierres précieuses » semble valoir largement (cit. in Meyer 1956 : 205).

Meyer voyait ces trilles, trémolo, *gruppetto*, vibrato, comme des éléments créant doute et incertitude, obscurcissant temporairement le pattern musical, et ainsi contribuant à ces inhibitions de tendances⁴⁶, source psychologique d'émotion. Il ne prenait pas en compte, dans le développement de sa théorie, cette idée d'« animation » que pourtant ces mêmes sources lui suggéraient⁴⁷.

Or, dans la tentative de comprendre quelles sont les caractéristiques formelles qui favorisent l'animation, la relation de type intersubjectif entre personnes aux choses, la projection du sujet dans l'objet – bref, dans l'*agency* et l'empathie – il y un *leitmotiv* qu'on retrouve d'Aby Warburg⁴⁸ à Alfred Gell : l'ornement.

so strongly affected the rhythm that the music could no longer be performed in strict time. » (Bukofzer 1947, cit. dans Meyer 1956 : 286).

⁴³ Cf. chapitre X.

⁴⁴ « [Embellishments] are « greatly befitted to move powerfully the soul ; to deprive music of such ornaments would be depriving it of the most beautiful part of its essence. » (Meyer 1956: 206).

⁴⁵ « Or Jewish music: the coloratura in the Eastern European *chazzanuth* is like the soul in the body ; without it that *chazzanuth* loses its vitality, its charm, its fascination. » (Meyer 1956 : 206).

⁴⁶ « Cadenzas and other embellishments have an aesthetic function, delaying an expected resolution, deviating from the normative melodic curve, or otherwise creating psychological tension. [...] Many ornaments tend to create doubt and uncertainty, however momentary, as to which tone is the structural or substantive one. Trills, turns, or even the very wide vibrato tremolo effect present in some types of primitive music often obscure the musical pattern temporarily. » (Meyer 1956 : 206-207).

⁴⁷ « Musical rhythm is treated more briefly, since its patterns in Yugoslav folk music are free, very rich, and even diffuse; the basic structures are overlaid by a free *rubato* performance and luxuriant ornamentation. [...] South Slavic music has an especial appeal. This may well be due to the contrast between the essential simplicity of its basic materials and the *pulsing quality of life achieved through an abundance of expressive devices, including ornamentation.* » (Herzog 1951, cit. Meyer 1956 : 212. C'est moi qui souligne).

⁴⁸ Comme l'observe Didi-Huberman (2002), Aby Warburg localisait les sources d'empathie envers les images dans les gestes représentant l'action physique, mais aussi dans les ornements :

« Warburg découvrait (chez Botticelli d'abord, puis chez Ghirlandaio et bien d'autres artistes) des *formules de déplacement* : la « vie pathétique » montre qu'elle est aussi capable de venir se nicher jusque dans les replis, mi-organiques ou inorganiques, des chevelures ou des pans de tissu agités par le vent. C'est l'autre face de l'empathie comme « animation de l'inanimé ». [...] Ce que les hommes mettent devant leurs yeux (fresques, tableaux, sculptures), ce dont ils se recouvrent leurs corps pour se donner en spectacle à eux-mêmes (ornements, parures, vêtements), tout cela vise, selon Warburg, à une compénétration de l'image physique et de l'image psychique, en un point où il n'est plus possible de distinguer la « culture matérielle » (*stoffliche Kultur*) de sa « culture psychique ».

« Nous avons l'habitude de dire que les surfaces décorées sont « animées » (tout comme les indices figuratifs qui représentent des corps en mouvement). Ce terme traduit la manière dont les motifs de l'art décoratif semblent former un labyrinthe mouvant dans lequel nos regards finissent par se perdre. [...] La décoration donne vie aux objets en un sens non figuratif. [...] Ce tour de force est réalisé par le jeu des relations entre les parties et le tout à l'intérieur de l'indice [...] » (Gell 2009 : 95).

Il y a deux idées nouvelles que Gell introduit en rapport à la question de l'ornement : celle de « piège mental » (*mind trap*) et celle de l'« attachement » (*attachment*) à un objet animé. Les motifs décorés, « engagés dans une danse labyrinthique », font perdre le sujet dans l'objet, ils l'attrapent, le piègent⁴⁹. Comme un lit décoré qui a plus de chances d'attirer l'enfant, l'ornement « captive » le sujet, l'attache à la forme ; en l'enchantant, en le séduisant, il le fait prisonnier⁵⁰.

Plus précisément, les motifs agissent comme des « pièges perceptifs » (*mind traps*) quand ils portent en eux une certaine « indéchiffrabilité cognitive » (*cognitive indecipherability*), quand ils apparaissent comme des « affaires inachevées » (*unfinished business*). C'est en raison d'une dissymétrie entre ce que le sujet peut saisir, et ce que l'objet propose dans ses formes, que se crée une relation particulière, privilégiée, entre l'un et l'autre. Une relation biographique, passionnelle, qui dure pour la vie, comme une transaction sans cesse différée, comme une relation humaine jamais résolue⁵¹.

Warburg: « [...] l'appropriation tactile (*die atastende Aneignung*), qui exige l'accumulation (*Häufung*) (agglomération et ornement) apparaît comme le tenant-lieu d'un processus corporel d'empathie mimique » (*mimische Einfühlung*) ».

« Toute image part du corps et revient au corps. Dans la Florence du XV^e siècle, les attitudes liturgiques de Fra Angelico ou du retable Portinari, les foules pathétiques de Ghiberti ou de Donatello, les nudités chorégraphiques de Botticelli ou de Pollaiuolo induisent toutes cette « empathie mimique » inductrice de *gestes élémentaires*. Mais l'ornement lui-même – guirlande, drapés, blasons, coiffures, calligraphies, bijoux, faux marbres –, dans ses *formules de déplacement*, fait aussi partie de ce processus empathique. (Didi-Huberman 2002 : 403-404)]

⁴⁹ « Decorative patterns applied to artefacts attach people to things, and to the social projects those things entail. A child may more readily be induced to go to bed – which children are often disinclined to do – if the bed in question has sheets and a pillowcase richly embellished with spaceships, dinosaurs, or even polka dots, be they sufficiently jolly and attractive » (Gell, 1998 : 74).

⁵⁰ « So in fact we mentally resign ourselves to just *not quite understanding* these complex relationships, we write them in as “beyond our ken”. We experience this as a kind of pleasurable frustration; we are drawn into the pattern and held inside it, impaled, as it were, on its bristling hooks and spines. This pattern is a mind-trap (cf. Gell 1996), we are hooked, and this causes us to relate *in a certain way* [c'est moi qui souligne] to the artefact which the pattern embellishes. » (*ibid.* : 80).

⁵¹ « Patterns, by their multiplicity and the difficulty we have in grasping their mathematical or geometrical basis by mere visual inspection, generate relationships *over time* between persons and things, because what they present to the mind is, cognitively speaking, always “unfinished business”. Who, possessed by an intricate oriental carpet, can say that they have entirely come to grips with its pattern; yet how often the eye rests on it and singles out now this relation, this symmetry, now that. The process can continue interminably; the pattern is inexhaustible, the relationship between carpet and owner, for life. Anthropologists have long recognized that social relationships, to endure over time, have to be founded

Certaines émotions musicales seraient-elles liées en quelque sorte à l'expérience d'attachement affectif que l'on peut, dans certains cas, entreprendre avec ce *social agent* qu'est la musique ? En fin de compte, cette propriété de *captivation* des *patterns* musicaux n'est pas si lointaine des propositions de L. Meyer (l'émotion musicale est liée à l'inhibition des attentes, au retard des schémas de résolution, aux déviations des normes). Mais maintenant elle ne se pose plus comme résultat d'une opération mentale, comme réponse à un stimulus, mais comme expérience d'attachement corporel-affectif à un « être sonore » animé.

Les airs *meseliecri* et les *doină* sont à mes yeux des objets « cognitivement indéchiffrables », des « affaires inachevées » (Gell 1998), auxquels les Tsiganes s'attachent par *milă*. Ce sont d'ailleurs ceux qui ont le plus de chance de devenir des airs personnels, ceux auxquels les Tsiganes sont les plus attachés. J'envisage cette *milă* musicale comme une perte du sujet dans l'objet, perte de la distance entre *moi* du sujet et *moi* de l'être sonore. Cela pourrait tenir à une instabilité de repères rythmiques qui, dans les tempos lents, empêche une résonance corporelle stable, régulière. Mais aussi à cette subtile désynchronisation, cette manière qu'a la mélodie de fluctuer sur les temps, qui ne peut qu'empêcher de posséder, de s'approprier (cognitivement) l'objet complètement. Enfin ce qui anime et « attrape » le plus est l'indispensable douceur, cette manière de cacher la mélodie derrière une ornementation sans cesse élaborée, impossible à déchiffrer. C'est dans ces replis, ces niches, ces vibrations, que se situe la pulsation vitale qui transforme une simple mélodie en un véritable « être sonore ». Un être qui capture, captive, suspend le sujet ; qui l'invite à se perdre, à s'engager dans une « affaire infinie », dans une relation d'empathie tout au long d'une vie.

*

Aby Warburg voyait, dans cette incorporation, dans cette fusion du sujet dans l'objet, le danger d'une crise, d'une tragédie, d'une schizophrénie. L'homme, « animal qui manie les choses », incorporant l'inorganique – « opération inhérente à l'appropriation technique de la nature », – court le risque de s'y perdre⁵². Et c'est cette perte du sujet

on “unfinished business”. The essence of exchange, as a binding social force, is the delay, or lag, between transactions which, if the exchange relation is to endure, should never result in perfect reciprocation, but always in some renewed, residual, imbalance. So it is with patterns; they slow perception down, or even halt it, so that the decorated object is never fully possessed at all, but is always in the process of becoming possessed. This, I argue, sets up a biographical relation – an unfinished exchange – between the decorated index and the recipient. » (Gell 1998 : 80-81).

⁵² « Il touche, il utilise, il transforme l'inorganicité des objets en vue de sa propre subsistance vitale. Il rapproche l'inorganique de son propre organisme, jusqu'à se l'incorporer. [...] Mais la « dialectique du monstre » est déjà là : ayant incorporé l'inorganique, l'animal humain ne sait plus exactement où

dans l'objet animé, inhérente à l'acte empathique, qui devient crise et pleur dans les réunions musicales des Tsiganes, là où les mélodies sont humanisées de toutes leurs forces, là où le sujet y perçoit ses êtres aimés, là où « mêlé de non-moi, le moi ne sait plus où sont ses propres limites » (Didi-Hubermann 2002 : 409, d'après Warburg 1923).

s'arrêtent ses propres limites. Dans cette opération où naît la *culture* – langage, religion, art, connaissance –, naissent aussi une *tragédie*, une schizophrénie fondamentales » (Didi-Hubermann 2002 : 391).

Conclusion

Les Tsiganes, la musique, les pleurs et l'empathie

Les « pleurs musicaux » – ces moments où musique et pleurs vont de pair – expriment des tensions de l'âme appelées *milă*, *jale* ou *supărare*, qui naissent de la confrontation de réalités opposées, de pôles contraires : la proximité et la distance affective, l'union et la séparation, la vie et la mort. Il s'agit de sentiments profondément relationnels, qui prennent forme dans un mouvement de confrontation de soi aux autres, de la dimension personnelle à la sphère sociale.

L'objectif de cette étude a été d'explorer précisément ces liens entre pratique musicale, ressenti émotionnel et dynamiques sociales, tels qu'ils se tissent chez les Tsiganes de Ceuaș. L'analyse de chacune de ces trois dimensions a permis d'éclaircir les deux autres, dans un mouvement mutuel que les expressions suivantes résument bien :

- « Le Tsigane est comme le diable »
- « Les Tsiganes sont plus *miłoși* »
- « Seuls les Tsiganes pleurent avec la musique »
- « Les Tsiganes connaissent la douceur de la musique »

Ces énoncés mettent en avant des traits que les Tsiganes s'attribuent à eux-mêmes et dont ils tirent fierté. Le premier renvoie à une forme d'intelligence consistant à savoir toucher son interlocuteur pour en tirer avantage, le deuxième à une capacité à se mouvoir vers la condition existentielle d'autrui ; le troisième à une forme d'expression publique des sentiments ; le quatrième à une connaissance profonde des finesses et délectations de la musique.

Loin d'être anecdotique, chacune de ces locutions renvoie à un riche ensemble d'attitudes, de gestes, de manières de concevoir la musique, la personne et les rapports sociaux. Mais ces énoncés prennent plus de force encore lorsqu'on les met en rapport entre eux, et qu'on se demande s'ils ne renvoient pas à des aspects complémentaires d'une même manière d'être et à différentes déclinaisons d'une même aptitude. N'y aurait-il pas un fil conducteur entre le rapport « diabolique » musicien-client, le

sentiment de *milă*, l'expression émotionnelle si souvent associée à la musique (pleurer) et un certain goût pour la matière sonore décorée, ou mieux, « douce » ? Ces « mots clés » qui émergent de l'analyse ont en effet une relative proximité sémantique : la douceur serait une extension de la *milă*¹ ; le sens premier de ce terme (« compassion pour les souffrances d'autrui ») est directement lié à l'action de pleurer ; et enfin l'adjectif *milos* se réfère à la personne « de grande âme », cette essence que le diable aime manipuler...

Ce fil conducteur est l'empathie, notion qui traduit le sens le plus général du terme *milă* et qui permet de voir sous une même lumière le professionnel « diabolique », le sujet qui pleure avec ses « frères » et celui qui se rend aux veillées pour participer au chagrin des autres. Il est alors possible de proposer que ces mouvements de l'être qui s'expriment par les « pleurs musicaux », ces tensions entre union et séparation, entre soi et les autres, entre vie et mort, s'appuient sur des facultés encore plus fondamentales : la sympathie, la contagion émotionnelle, l'empathie. Des facultés que les Tsiganes exacerbent, exaltent, et qu'ils perçoivent par conséquence comme identitaires.

Mais quelle est la portée de ce résultat ? En fin de compte, les Tsiganes de Ceuaș ne sont pas les seuls à exacerber des formes de relations empathiques. Par exemple, les pratiques rituelles des Kaluli étudiées par S. Feld (1982) pourraient être vues sous ce même angle où c'est encore le sonore et sa symbolique qui agit comme dispositif d'empathie². Le rôle de l'empathie dans les performances collectives serait-il plus marqué dans les sociétés où la dimension relationnelle prime sur l'individualisme, où la solidarité est une réponse aux difficultés matérielles, où les liens de parenté sont plus intriqués ? Le sonore, le musical, constituerait-il un domaine privilégié pour l'empathie, un moyen pour réaffirmer sa place au sein des relations humaines ? Des recherches comparatives pourraient donner une réponse à ces questions.

Dans le contexte qui est le nôtre, l'intérêt principal de ce résultat est qu'il permet de comprendre comment les Tsiganes conçoivent la musique, quels usages ils en font, quelle place ils lui accordent dans leurs vies. D'abord, du point de vue de la pratique, de l'action sur la musique, la notion d'empathie n'est si importante ici que parce qu'elle

¹ Cf. Șăineanu (1998).

² Le mythe de l'oiseau Muni, évoqué par une imitation sonore du chant de l'oiseau même, s'articule précisément autour du thème de la réciprocité, de l'assistance entre membres de la famille et de la société, de l'équivalence entre mourir et se retrouver isolé du reste du groupe. Plus précisément, il s'articule autour de la relation d'*ade* entre frère et sœur, basée sur l'entre-aide et le don de nourriture. Les expressions « I have no *ade* » et « Je n'ai plus de *milă* », sous-entendent le même sens d'abandon, d'isolement social, d'une relation d'empathie qui vient à manquer.

nomme une « force caractérisant le style »³. Il s'agit, bien évidemment, du style rromano⁴, que mes interlocuteurs (Tsiganes ou non) décrivent systématiquement avec une phrase qui commence par « plus, plus... », et que chacun complète à sa guise en cherchant des termes appropriés, mais qui laissent toujours une trace d'insatisfaction et de frustration chez le locuteur même, piégé par la difficulté à nommer la musique. Quant à nous, ethnomusicologues en quête d'objectivations, nous dirions qu'une *csárdás* tsigane est plus rapide, virtuose, plus riche en variations qu'une *csárdás* hongroise. Nous dirions aussi d'un air de jale joué avec la « douceur » tsigane qu'il est plus ornementé, plus libre dans la structure mélodico-harmonique. Mais ces propriétés ne sont que les résidus formels, tels que nos oreilles les perçoivent, d'une visée plus globale des musiciens – holistique, irréductible à la simple addition de quelques paramètres acoustiques isolés. C'est la tendance à animer, à donner de la chair, du corps à une matière sonore qui, à la base, est chose inerte. Qu'il s'agisse d'airs de danse ou d'airs à écouter, le processus est le même : la manipulation de la matière sonore opérée par les Tsiganes vise à transformer un « objet sonore » en un véritable « être sonore », à rapprocher les entités musicales au monde des hommes et à les éloigner de celui des choses. La conception qu'ont les musiciens du style se situe alors sur un axe opposant la vie à la mort, plutôt que la vitesse à la lenteur, ou la complexité à la simplicité.

La question de l'animation empathique se pose aussi du côté de la perception. Pourquoi celui qui pleure à l'écoute des doine ou des mesliecri serait plus milos, plus empathique que les autres, si ce n'est parce qu'il a développé une aptitude exacerbée à attribuer des intentions à la musique, à s'engager dans une relation affective avec un « être » plutôt qu'avec une « chose » ?

Mais ce rapprochement, cette brisure de la frontière qui sépare l'« objet musical » de l'« être musical » se manifeste aussi d'une autre manière : par la « personnification » des mélodies. Superposer des images de personnes à des structures sonores, faire vivre le sujet dans l'objet jusqu'à ne faire plus qu'un, relève de cette même tendance à animer la musique. C'est une autre forme de l'empathie musicale, dont les Tsiganes se font les spécialistes. L'exacerber, permet aux musiciens de servir finement leurs clients et de préserver la mémoire de leurs parents. Cela leur permet aussi de cultiver ce déchirement affectif qui se produit en *řigănie*, lorsqu'on joue, entre « frères », les mélodies de ceux qui n'y sont pas.

³ Cf. G. Didi-Huberman (2002).

⁴ Cf. Chapitres III et X.

*

À un niveau plus théorique, le projet initial – l'émotion musicale –, réapparaît donc transformé par l'ethnographie en un problème théorique un peu différent : l'empathie musicale. Comment apprécier ce basculement de perspective que les Tsiganes nous proposent ?

L'intérêt fondamental de la notion d'empathie, si on accepte de l'appliquer au domaine musical, est qu'elle nous invite à théoriser différemment le statut de la relation homme-musique. En introduisant les notions d'« animation », d'« être intentionnel », d'« agent social virtuel », elle permet de changer le point de vue selon lequel l'émotion musicale serait une affaire de « réponse » à un « message » sonore. Le domaine conceptuel qui s'ouvre est défini par des mots-clés tels que « résonance », « affinité », « projection », « identification », plutôt que « code », « signe », « renvois extrinsèques et intrinsèques ».

Or, on pourrait croire que ce basculement sur le territoire de l'intersubjectivité est la conséquence d'un changement de point d'observation sur l'émotion, de la dimension psychologique à la dimension anthropologique. Comme si le concept d'empathie émergeait lorsqu'on étudie les dynamiques sociales de l'émotion plutôt que les processus cognitifs. Mais au contraire, le changement de perspective concerne aussi bien l'anthropologie que la psychologie de la musique. La preuve en est que la question de l'empathie, qui émerge ici de l'analyse sociale, est également centrale dans le domaine des sciences cognitives (Berthoz et Jorland 2004). Elle l'est notamment dans le paradigme *embodied* de la cognition musicale (Leman 2007), qui repose sur l'idée d'attribution d'intentionnalité à la musique, cette « forme sonore en mouvement » qui nous invite à se mouvoir – et éventuellement à s'émouvoir – avec elle.

La nature de ce processus d'« animation » perceptive et d'attribution d'intentionnalité reste encore à explorer, car ces paradigmes se basent sur des découvertes très récentes (neurones miroir, avant tout), encore en germe. Mais ce qui compte, d'une perspective ethnomusicologique, est qu'ils fournissent une base pour comprendre cette propension qu'à l'homme à traiter les formes sonores comme s'il s'agissait de véritables « êtres ». En effet, il est possible de penser que cette même aptitude se manifeste de manière différente selon le système de croyances et de valeurs propres à une société donnée. À Ceuaș, ce sont des personnes qui sont « projetées » sur des formes sonores : les membres de famille, ou bien les clients. Ailleurs, ces « êtres sonores » sont d'une autre « nature » : des divinités (cas très fréquent), des animaux (par

ex. les araignées dans le tarentulisme), ou d'autres entités, pourvu qu'elles soient perçues comme « vivantes ».

Traiter les formes sonores comme si elles étaient des « êtres » offre la possibilité de s'engager dans des relations de type intersubjectif. C'est dans le cadre de ces réseaux de relations qui se forment *via* la musique et *avec* la musique – et qui dépendent de chaque contexte socio-psychologique particulier – que la musique acquiert un potentiel émotionnel. Le paradigme d'A. Gell (1998), grâce à sa généralité concernant l'attribution d'intentionnalité (*agency*) aux choses, permet précisément de « sortir » le thème de l'émotion musicale du domaine de l'esthétique et de le placer dans une perspective anthropologique. Et si cet élargissement est nécessaire, ce n'est pas par une prise de position disciplinaire, mais parce que la réalité de ce que j'ai pu observer sur le terrain le demande. C'est cet élargissement qui permet d'expliquer pourquoi la même mélodie peut faire pleurer ou danser selon le contexte, et qui permet de saisir la différence, subtile mais importante, entre les expressions « la bonne musique fait pleurer » et « la bonne musique est celle qui fait pleurer ».

Quelle anthropologie de l'émotion musicale ?

Dans l'introduction à cette étude j'ai constaté que, contrairement au domaine des sciences cognitives, les études sur l'émotion musicale en ethnomusicologie sont plutôt rares. Plutôt que sur une méthodologie préétablie, je me suis appuyé sur plusieurs sources différentes et je les ai adaptées à la réalité du contexte ethnographique choisi.

Je me suis concentré sur la description et l'analyse du ressenti émotionnel des acteurs des performances musicales – une ethnomusicologie du sensible, pour ainsi dire. Je suis persuadé qu'« attraper » cette dimension sensible permet de cerner les enjeux et les significations des performances musicales. Réciproquement, si la musique, encore plus que les mots, s'est révélée être un « laboratoire » idéal pour saisir la dynamique de sentiments tels que la *milă*, la *jale*, la *supărare*, c'est précisément parce que c'est là qu'ils s'élaborent.

La manière la plus naturelle de s'approcher de cette dimension sensible était de pratiquer une ethnographie « à la personne ». J'ai cherché le sens des pleurs musicaux dans le quotidien de quelques uns – Csángáló, Béla, Ikola... – plutôt qu'au niveau d'une entité abstraite appelée « communauté ». C'est seulement après avoir mis en

perspective leurs discours et leurs actes qu'il m'a paru pertinent de généraliser et de parler de « communauté affective ». Ainsi, comprendre le ressenti subjectif n'était pas un but en soi, mais plutôt l'étape d'un projet plus vaste, visant à aborder des thèmes plus proprement sociologiques : la dynamique des interactions sociales, la conception de l'identité (nous, les Tsiganes) et de l'altérité (les autres, les *Gaje*), la signification des rituels.

Tout comme l'ethnographie a porté sur la dimension sensible des relations humaines, l'analyse musicale s'est focalisée sur certains nœuds expressifs. Ma musicologie s'est donc moins intéressée à l'analyse de la structure musicale globale (développement harmonico-tonale, etc.) qu'à un ensemble de paramètres habituellement moins étudiés et liés à l'interprétation. Ceux-ci ont à voir avec le décalage et une irrégularité porteuse d'expressivité : le rythme *aksak* (doublement irrégulier), la désynchronisation *swinguée* entre mélodie et accompagnement, la « douceur ». Il est possible de voir, dans cette manière de procéder, un lien avec une certaine musicologie de l'émotion qui se concentre sur les micro-variations expressives plutôt que sur les macrostructures du répertoire (Gabrielsson 1995). Mais il s'agit ici de tradition orale, ce qui pose des problèmes méthodologiques différents.

Il est nécessaire de signaler une certaine difficulté à ce sujet. Si les analyses musicales proposées dans cette étude mériteraient d'être étendues et améliorées, il s'avère néanmoins que les outils de la musicologie classique (transcriptions, terminologie, etc.) ne sont pas tout à fait adaptés à traduire les qualités musicales auxquelles je me suis intéressé. Un des problèmes centraux de l'ethnomusicologie de l'émotion est de développer de nouveaux outils d'analyse et de représentation de la musique, plus à même de saisir la dimension sensible de la performance et de l'écoute. La modélisation du geste musical peut être appréciée comme une tentative en cette direction.

Enfin, il a été question d'explorer un domaine où personnes et mélodies se correspondent ou, du moins, se superposent. La question des « chants personnels » me semble être de grande importance pour le thème de l'émotion musicale et mériterait d'être traitée d'une perspective comparative. Renvoyant à la notion plus large d'« affinités musicales », le processus de « personnalisation » des mélodies débouche sur des questions de portée très générale. Comment se produisent ces résonances entre formes musicales et formes de l'esprit – ou mieux, entre « êtres sonores » et êtres humains ? S'agirait-il d'un universel de la musique, que chaque culture manipule à sa

façon ? Car c'est souvent cette affinité musicale même qui nous guide – nous, ethnomusicologues des riches sociétés occidentales –, dans le choix d'un « terrain » plutôt qu'un autre. Peut-on expliquer ces affinités ? « Parce que c'était lui, parce que c'était moi » dirait tout simplement Montaigne⁵. Appliquée à la musique, cette affirmation ouvre sur une ethnomusicologie qui n'est ni une science de l'objet, ni du sujet, mais une science des effets de résonance qui se produisent entre les deux.

⁵ Cf. Montaigne (2001 [1588] : Livre I, chap. XXVII).

Références citées

- AAVV. 1975. *Dictionar explicativ al limbii române* [Dictionnaire explicatif de la langue roumaine]. Bucarest : Editura Academiei Republicii Populare Romîne.
- Academia Republicii Populare Romîne. 1957. *Dicționarul limbii romîne literare contemporane* [Dictionnaire explicatif de la langue littéraire roumaine contemporaine]. Bucarest : Editura Academiei Republicii Populare Romîne.
- Academia Româna, Institutul de Lingvistica “Iorgu Iordan”. 2001. *Micul dicționar academic*. Bucarest : Univers Enciclopedic.
- Agamennone, Maurizio, Serena Facci, Francesco Giannattasio & Giovanni Giuriati. 1991. *Grammatica della musica etnica* [Grammaire de la musique ethnique]. Rome : Bulzoni.
- Amy de la Bretèque, Estelle. 2010. Le pleur du *duduk* et la danse du *zurna*. Essai de typologie musicale des émotions dans le calendrier rituel *yézidi*. In C. Calame, F. Dupont, B. Lortat-Jacob & M. Manca (sous la direction de), *La voix actée. Pour une nouvelle ethno-poétique*. Paris : Kimé (manuscrit original, sous presse).
- Andreescu, Ioanna & Mihaela Bacou. 1986. *Mourir à l'ombre des Carpathes*. Paris : Payot.
- Anghelescu, Șerban. 2004. Essai sur le *dor*. In M. Demeuldre (ed.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris : L'Harmattan, p. 57-62.
- Arom, Simha. 1976. The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies. *Ethnomusicology* XX(3) : 483-519.
- Arom, Simha. 1982. Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale. *Revue de Musicologie* 68(1/2) : 198-212.
- Arom, Simha. 1992. « À la recherche du temps perdu » : Rythme et métrique en musique. In J. J. Wunenburger (ed.), *Les rythmes. Lectures et théories*. Paris : L'Harmattan, p. 195-205.
- Arom, Simha. 2004. L'aksak : Principes et typologie. *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 : 11-48.
- Arom, Simha & Frédéric Voisin. 1998. Theory and Technology in African Music. In R. Stone (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 1. Africa*. New York : Garland, p. 254-270.
- Balkwill, Laura-Lee & William F. Thompson, 1999. A cross-cultural investigation of

- the perception of emotion in music : Psychophysical and cultural cues. *Music Perception* 17(1) : 43-64.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida : Reflections on photography*. New York : Hill and Wang.
- Bartók, Béla. 1931. *Hungarian folk music*. Londres/Oxford : Oxford University Press/Humphrey Milford.
- Bartók, Béla, & Zoltán Kodály. 1923. *Transylvanian Hungarians : Folk songs*. Budapest : The Popular Literary Society.
- Baumgartner, Hans. 1992. Remembrance of things past : Music, autobiographical memory, and emotion. *Advances in Consumer Research* 19 : 613-20.
- Becker, Judith O. 2001. Anthropological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Music and emotion : Theory and research*. Oxford : Oxford University Press, p. 135–60.
- Becker, Judith O. 2004. *Deep listeners. Music, emotion and trancing*. Bloomington : Indiana University Press.
- Berthoz, Alain & Gérard Jorland. 2004. *L'empathie*. Paris : Odile Jacob.
- Bigand, Emmanuel, Sandrine Vieillard, François Madurell, Jeremy Marozeau & A. Dacquet. 2005. Multidimensional scaling of emotional responses to music : The effect of musical expertise and of the duration of the excerpts. *Cognition and Emotion* 19 : 1113-1139.
- Blacking, John. 2000 [1973]. *Come é musicale l'uomo ? [Le sens musical]*. Lucca : Lim/ Ricordi.
- Bloch, Maurice. Une nouvelle théorie de l'art. *Terrain*, 32 - *Le beau* (mars 1999), [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index2757.html>. Consulté le 10 juillet 2010.
- Bonini Baraldi, Filippo. 2003. *An experiment on the communication of expressivity in piano improvisation and a study toward an interdisciplinary research framework of ethnomusicology and cognitive psychology of music*. Mémoire de DEA sous la direction de B. Lortat-Jacob & C. Drake. Paris : IRCAM. <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/MemoiresATIAM0203/Bonini.pdf> .
- Bonini Baraldi, Filippo. 2008. The Gypsies of Ceuas, Romania : An « emotional minority » ? In R. Stelova, A. Rodel, L. Peycheva, I. Vlaeva & V. Dimov (eds.), *The Human World and Musical Diversity : Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group "Music and Minorities" in Varna, Bulgaria*

2006. Sofia : Bulgarian Academy of Science, p. 255-261.
- Bonini Baraldi, Filippo. 2009. All the pain and joy of the world in a single melody : A transylvanian case study on musical emotion. *Music Perception* 26(3) : 257-261.
- Bonini Baraldi, Filippo, Giovanni De Poli & Antonio Rodà. 2006. Communicating expressive intentions with a single piano note. *Journal of New Music Research* 35(3) : 197-210.
- Bouët, Jacques. 1997. Pulsations retrouvées : Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome. *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 : 107-125.
- Bouët, Jacques, Bernard Lortat-Jacob & Speranța Rădulescu. 2002. *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oaș*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- Brăiloiu, Constantin. 1981 [1932]. Despre bocetul de la Drăguș (jud. Fagaras) [Note sur la plainte funéraire du village de Drăguș]. *Arhiva socială* 10 : 280-359.
- Brăiloiu, Constantin. 1937. Bocete din Oaș [Lamentation du Pays de l'Oaș]. *Grai și suflet* VII : 1-84.
- Brăiloiu, Constantin. 1951. Le *giusto syllabique*. Un système rythmique populaire roumain. *Annuario musical* VII:117-158. (Ré-publié dans Brăiloiu 1973).
- Brăiloiu, Constantin. 1956. *Le vers populaire roumain chanté*. Paris : Ed. de l'Institut universitaire roumain Charles I. (Ré-publié dans Brăiloiu 1973).
- Brăiloiu, Constantin. 1973. *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par G. Rouget. Genève : Minkoff Reprint.
- Budd, Michael. 1985. *Music and the emotions : the philosophical theories*. London: Routledge.
- Bukofzer, Manfred F. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York : Norton.
- Chemillier, Marc. 2001. Clés d'écoute en ethnomusicologie [réalisation multimédia]. http://www.crem-cnrs.fr/realisations_multimedia/index.php.
- Ceribašič Naila. 2006. Shared music and minority identities. An introduction. In N. Ceribašič & E. Haskell (eds.), *Shared music and minority identities. Papers from the third meeting of the « Music and Minorities study group » of the ICTM*. Zagreb : Institute of Ethnology, p. ix-xvi.
- Cler, Jérôme. 1994. Pour une théorie du rythme aksak. *Revue de Musicologie* 82 : 181-210.
- Cler, Jérôme. 1998. Le sens du rythme, une approche ethnomusicologique. In C. Méchin, I. Bianquis & D. Le Breton (eds.), *Anthropologie du sensoriel. Les sens dans tous les sens*. Paris : L'Harmattan, p. 107-121.

- Cler, Jérôme. 2010. Anti-Pathos. L'affect proprement musical dans une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale. *Cahiers d'Ethnomusicologie* 23 (sous presse).
- Cler, Jérôme & Jean-Pierre Estival. 1997. Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté. *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 : 43-80.
- Coteanu, Ion. 1978. *Stilistica limbii române* [Stylistique de la langue roumaine]. Bucarest : Editura Academiei.
- Crapanzano, Vincent. 1994. Réflexions sur une anthropologie des émotions. *Terrain* 22 : 109-117.
- Damasio, Antonio. 1995. *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris : Odile Jacob.
- Davies, John Booth. 1978. *The psychology of music*. London : Hutchinson.
- De Martino, Ernesto. 2000 [1958]. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [Mort et pleurs rituels. De la lamentation funèbre ancienne aux pleurs de Maria]. Torino : Bollati Boringhieri.
- Demeuldre, Michel. 2004. *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris : L'Harmattan.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dorian, Frederick 1966 [1942]. *The history of music in performance : the art of musical interpretation from the Renaissance to our day*. New York : Norton.
- Durkheim, Emile. 1968 [1912]. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris : PUF.
- During, Jean. 1994. *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier.
- During, Jean. 2004. De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales. In M. Demeuldre (ed.), *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris : L'Harmattan, p. 137-47.
- Ekman, Paul. 1980. *The face of man. Expressions of universal emotions in a New Guinea village*. New York : Garland STPM Press.
- Ekman, Paul, J. Campos, R. J Davidson., F. De Waals, (eds.). 2003. *Emotions inside out. 130 Years After Darwin's the Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York : Annals of the New York Academy of Sciences.
- England, Nicholas M. 1964. Symposium on transcription and analysis: An Hukwe song

- with musical bow. *Ethnomusicology* VIII(3) : 223-277.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Février, Cécile. 2002. *Le décalage, entre norme et marginalité*. Mémoire de maîtrise en Ethnologie. Aix en Provence : Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme.
- Fonagy, Ivan. 1983. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot.
- Gabrielsson, Alf. 1995. Expressive intention and performance. In R. Steinberg (ed.), *Music and the Mind Machine*. Berlin : Springer-Verlag, p. 35–47.
- Gabrielsson, Alf. 2002. Emotion perceived and emotion felt : same or different ? *Musicae Scientiae*, special issue 2001-2002 : 123-147.
- Gallese, Vittorio, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi & Giacomo Rizzolatti. 1996. Action recognition in the premotor cortex. *Brain* 119 : 593-609.
- Gallotti, Cecilia. 1994. Le voile d'honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XII^e siècle. *Terrain* 22 : 51-68.
- Geertz, Clifford. 1973. *Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books.
- Geiger, Moritz. 1997 [1911]. Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. [Essence et signification de l'empathie]. In A. Pinotti (ed.), *Estetica e empatia*. Milano : Guerini studio, p. 61-94.
- Gell, Alfred. 1996. Vogel's net : Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture* I(I) : 15-38.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press. (Trad. fr. : *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. 2009. Paris : Les Presses du Réel).
- Hanslick, Edouard 1986 [1854]. *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Paris : Christian Bourgois.
- Henrich, Nathalie, Bernard Lortat-Jacob, Michelle Castellengo, Lucie Bailly, et Xavier Pelorson. 2006. Period-doubling occurrences in singing : the « bassu » case in traditional Sardinian « A Tenore » singing. In *International Conference on Voice Physiology and Biomechanics*, University of Tokyo, Japan.
- Héritier, Françoise et Margarita Xanthakou (eds). 2004. *Corps et Affects*. Paris : Odile Jacob.
- Herman, Antal. 1907. Magyar-cigány zene [Musique hongroise-tsigane]. *Magyar Zenetudomány*.

- Hertz, Robert 1907. Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort. *Année sociologique*, première série, tome X.
- Herzog, George. 1951. Introduction. In B. Bártok & A. B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York : Columbia University Press.
- Hooker, Lynn. 2007. Controlling the liminal power of performance : Hungarian scholars and Romani musicians in the Hungarian folk revival. *Twentieth-century music* 3 : 51-72.
- Houseman, Michael. 2004. Relationality. In J. Kreinath, J. Snoek & M. Stausberg (eds.), *Theorizing Rituals. Classical Topics. Theoretical Approaches. Analytical Concepts. Annotated Bibliography*. Leiden: Brill, p. 413-428.
- Husserl, Edmund. 2001 [1905-1938]. *Sur l'intersubjectivité*. (Trad. fr. N. Dupraz), Paris : PUF.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Editions du Minuit.
- James, William. 1884. What is an emotion ? *Mind* 9 (34) : 188-205
- Juslin, Patrik N. & Petri Laukka. 2003. Communication of emotions in vocal expression and music performance : Different channels, same code ? *Psychological Bulletin* 129 : 770-814.
- Juslin, Patrik N., Simon Liljeström, Daniel Västfjäll, Gonçalo Barradas & Ana Silva. 2008. An experience sampling study of emotional reactions to music : Listener, music, and situation. *Emotion* 8(5) : 668–683.
- Juslin, Patrik N. & Daniel Västfjäll. 2008. Emotional responses to music : The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31 : 559-575. (manuscript original).
- Kadaré, Ismaïl. 1995. *Eschyle ou le grand perdant*. Paris : Fayard.
- Kapferer, Bruce. 1979. Emotions and feeling in Sinhalese healing rites. *Social analysis* 1 : 153-76.
- Kendall, Roger A. & Edward C. Carterrette. 1990. "The communication of musical expression." *Music Perception* 8 : 129-164.
- Kligman, Gail. 1988. *The wedding of the dead. Ritual, poetics, and popular culture in Transylvania*. Berkeley : University of California Press.
- Kovalcsik, Katalin. 2003. The music of the Roms in Hungary. In Z. Jurková (ed.), *Romani music at the turn of the millenium. Proceeding of the ethnomusicological conference, Prague, 26 May 2003*. Prague : Studio Production Saga - Faculty of Humanities, Charles University, p. 85-98.

- Ladd, D. R., Silverman, K., Tolkmitt, F., Bergmann, G., Scherer, K.R. 1985. Evidence for the independent function of intonation contour type, voice quality, and F0 range in signaling speaker affect. *Journal of the Acoustical Society of America* 78 : 435–444.
- Lambert, Jean. 1997. *La médecine de l'âme : le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- Leavitt, John. 1996. Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions. *American Ethnologist* 23 : 514-539.
- Le Breton, David. 2004. *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*. Paris : Payot.
- Leman, Marc. 2008. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge : The MIT Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1973. Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'Homme". In C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*. Paris : Plon, p. 49-55.
- Lipps, Theodor. 1997 [1908]. Ästhetik [Esthétique]. In A. Pinotti (ed.), *Estetica ed empatia*. Milano : Guerini studio, p. 177-218.
- Loraux, Nicole. 1999. *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1977. Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique. *Musique en Jeu* 28: 92-104.
- Lortat-Jacob, Bernard (ed.). 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris : Selaf.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1994. *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1998. *Chants de passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris : Cerf.
- Lortat-Jacob, Bernard. 2006. L'image musicale du souvenir. *L'Homme* 177-178 : 49-72.
- Lortat-Jacob, Bernard. 2010. Quand les affects confondent parole et musique. In *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris : Kimè (sous presse).
- Lortat-Jacob, Bernard. *Lortajablog* [en ligne].
http://lortajablog.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=85&Itemid=41. Consulté le 04/07/2010.
- Lutz, Catherine. 1988. *Unnatural emotions. Everyday sentiments on a Micronesian*

- Atoll and their challenge to Western theory*. Chicago : University of Chicago Press.
- Lutz, Catherine, & Lila Abu-Lughod (eds.). 1990. *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lutz, Catherine, et Geoffrey M. White. 1986. The Anthropology of Emotions. *Annual Review of Anthropology* 15 : 405-436.
- Magrini, Tullia (ed.). 1995. *Uomini e suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale* [Hommes et sons. Perspectives anthropologiques dans la recherche musicale]. Bologna : CLUEB.
- Marian, Florea S. 1892. *Înmormîntarea la Români* [Funérailles chez les Roumains] Bucarest : Studiū etnograficū.
- Martin, György. 1982. A Maros-Küküllő Vidéki Magyar Táncdialektus [Dialecte des dances de la Région Maros-Küküllő]. *Zenetudományi dolgozatok* : 183-204.
- Mauss, Marcel. 1921. L'expression obligatoire des sentiments. (Rituels oraux funéraires australiens). *Journal de Psychologie* 18 : 425-434.
- Mauss, Marcel. 1968 [1902]. (En collaboration avec H. Hubert). Esquisse d'une théorie générale de la magie. *L'Année Sociologique*, tome VII, 1902-3. (In Mauss, M. *Sociologie et Anthropologie*. 1950. Paris : PUF).
- Mauss, Marcel. 2002 [1938]. Une catégorie de l'esprit humain : La notion de personne celle de « Moi ». *Journal of the Royal Anthropological Institute* 68 : 263-281.[en ligne].
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/5_Une_categorie/une_categorie_tdm.html.
- Mazo, Margarita. 1994. Lament made visible : A study of paramusical elements in Russian lament. In B. Yung & J. Lam (eds.), *Themes and variations: Writings on music in honor of Rulan Chao Pian*. The Music Department, Harvard University and the Institute for Chinese Studies, The Chinese University of Hong Kong, p. 164–211.
- McAllester, David P. 1971. Some thoughts on « universals » in world music. *Ethnomusicology* XV(3) : 379-380.
- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and meaning in music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Meyer, Rosalee K., Caroline Palmer & Margarita Mazo. 1998. Affective and Coherence

- Responses to Russian Laments. *Music Perception* 16 : 135-150.
- Molino, Jean & Jean-Jacques Nattiez. 2007. Typologies et universaux. In J. J. Nattiez (sous la direction de). *Musiques. Une encyclopedie pour le XXI^e siècle*. Paris : Actes Sud / Cité de la Musique, p. 337-396.
- Molnár, Antal. 1937. *Magyar-e a cigányzene ?* [La musique tzigane est-elle hongroise ?]. Budapest.
- Montaigne, Michel De. 2001 [1588]. *Essais. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard (la Pléiade).
- Nagy, László, 1995a. *Tanulmányok a Csávási Református Egyházközség történetéből* [Etudes de l'histoire de la Congrégation Calviniste de Ceuaș]. A Csávási Református Egyházközség kiadása.
- Nagy, László, 1995b. *Fiaim, csak énekeljeteK... Csávási emlékkönyv* [Chantez, mes fils... Album de Ceuaș]. A Csávási Református Egyházközség kiadása.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2004. Ethnomusicologie et significations musicales. *L'Homme* 171-172 : 53-82.
- Okely, Judith. 1983. *The Traveller-Gypsies*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Olivera, Martin. 2007. *Romanes, ou l'intégration traditionnelle des Gabori de Transylvanie*. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.
- Pacherie, Elisabeth. 2004. L'empathie et ses degrés. In A. Berthoz & G. Jorland (eds.), *L'empathie*. Paris: Editions Odile Jacob, p. 149-181.
- Pasqualino, Caterina. 1998. *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*. Paris : CNRS éditions.
- Pasqualino, Caterina. 2005. Ecorchés vifs. Pour une anthropologie des affects. *L'Excellence de la Souffrance. Systèmes de Pensée en Afrique Noire* 17 : 51-69.
- Patel, Aniruddh D. 2010. *Music, Language, and the Brain*. Oxford : Oxford University Press.
- Pávai, István. 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje* [Musique de danse traditionnelle des Hongrois de Transylvanie et Moldavie]. Budapest : Teleki László Alapítvány.
- Pettan, Svanibor. H. 2001. Echoes from Ljubljana : An Introduction to « Music and Minorities ». In S. Pettan, A. Reyes & M. Komavec (eds.), *Proceedings of the 1st International Meeting of the ICTM, Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25-30, 2000*. Ljubljana : Založba, p.15-20.
- Pettan, H. Svanibor. 2002. *Roma muzsikuskok kosovóban : kölcsönhatás és kreativitás /*

- Rom musicians in Kosovo : interaction and creativity.* Budapest : Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.
- Piasere, Leonardo. 1985. *Mãre Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane.* Paris : Études et documents balkaniques et méditerranéens.
- Picard, Rosalind W. 2000. *Affective computing.* Cambridge : The MIT Press.
- Pinotti, Andrea. 1997. *Estetica ed empatia.* Milano : Guerini studio.
- Platon. 1940-1943. *Œuvres complètes.* (trad. L. Robin). Paris : Gallimard (La Pléiade).
- Pons, Emmanuelle. 1995. *Les Tsiganes de Roumanie. Des citoyens à part entière ?* Paris : l'Harmattan.
- Pourtau, Lionel. 2004. Les Sound Systems technoïdes, une expérience de la vie en communauté. B. Mabilon-Bonfils (éd.), *La fête techno. Tout seul et tous ensemble,* Paris : Autrement, p. 100–114.
- Proust, Marcel. 1927. *Du côté de chez Swann.* Paris : Gallimard.
- Rădulescu, Speranța. 2002. *Peisaje muzicale în România secolului XX* [Paysage musical dans la Roumanie du XXème siècle.] Bucarest : Editura Muzicală.
- Rădulescu, Speranța. 2004. *Taifasuri despre muzica țigăneasca* [Conversations sur la musique tsigane]. Bucarest : Paideia.
- Rădulescu-Pășcu, Cristina. 1998. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc* [Ornements mélodiques vocaux dans le folklore roumain]. Bucarest : Editura muzicală.
- Rizzolati, Giacomo, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi & Vittorio Gallese. 1996. Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Cognitive Brain Research* 3(2), 131-141.
- Robert, Paul. 2007. *Dictionnaire de la langue française.* Paris : S.N.L – Le Robert.
- Rosaldo, Michelle Z. 1980. *Knowledge and passion. Ilongot notions of self and social life.* Cambridge : Cambridge University Press.
- Rosaldo, Michelle Z. 1984. Toward and Anthropology of Self and Feeling. In R. A. Sweder and R. A. LeVine (eds.), *Culture Theory : Essays on Mind, Self, and Emotion.* Cambridge : Cambridge University Press.
- Rouget, Gilbert. 1981. Ethnomusicologie et représentations de la musique. *Le Courier du CNRS* hors série 42 : 10-11.
- Rouget, Gilbert. 1990 [1980]. *La musique et la transe.* Paris : Gallimard.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1775. *Dictionnaire de musique.* Paris : Chez la veuve

- Duchesne.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2006 [1755]. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Gallimard.
- Sachs, Curt. 1943. *The rise of music in the ancient world, East and West*. New York : Norton.
- Șăineanu, Lazăr. 1998. *Dicționar universal al limbii române*. Iași : Mydo Center.
- Sárosi, Bálint. 1978 [1971]. *Gypsy music*. Budapest : Corvina Press.
- Scherer, Klaus R. 1995. Expression of emotion in voice and music. *Journal of Voice* 9 : 235–248.
- Shannon, Claude E. 1948. A Mathematical Theory of Communication. *Bell System Technical Journal* 27 : 379-423, 623-656.
- Sheler, Max. 2003 [1913]. *Nature et forme de la sympathie*. Paris : Payot
- Sloboda, A. John, & Susan A. O'Neill. 2001. Emotions in everyday listening to music. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion : Theory and research*. New York : Oxford University Press, p. 415-430.
- Sloboda, John A. & Patrick N. Juslin. 2001. *Music and emotion : Theory and research*. Oxford : Oxford University Press.
- Solomon, Robert C. 2003. *What is an emotion ? Classic and contemporary readings*. Oxford : Oxford University Press.
- Spencer, Herbert. 2007 [1872]. *Principes de psychologie*. Paris : L'Harmattan.
- Spinoza, Baruch. 1954 [1677]. *L'Éthique*. Paris : Gallimard.
- Stein, Edith. 2002 [1917]. *L'empatia* [L'empathie]. M. Nicoletti (à cura di). Torino : Franco Angeli.
- Stewart, Michael C. 1993. Mauvais morts, prêtres impurs et pouvoir récupérateur du chant. Les rituels mortuaires des Tsiganes de Hongrie. *Terrain* 20 : 21–36.
- Stewart, Michael C. 1997. *The time of the Gypsies*. Oxford : Westview.
- Stoichiță, Victor A. 2008. *Fabricants d'émotion. Ruse et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Paris : Société d'ethnologie.
- Stoichiță, Victor A. 2009. Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie. *L'Homme* 192 : 23-38.
- Sundberg, Johan. 1982. Speech, song, and emotions. In M. Clynes (ed.), *Music, mind, and brain. The neuropsychology of music*. New York : Plenum Press, p. 137–149.
- Surralles, Alexandre. 2000. Emotion. In P. Bonte & M. Izard (sous la direction de)

- Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, p. 785-786.
- Surralles, Alexandre. 2003. *Au coeur du sens. Perception, affectivité, action chez les Candoshi*. Paris : CNRS et Maison des sciences de l'homme.
- Szabó, Csaba. 1977. A Szászcsávási Hagyományos Harmónia [L'harmonie traditionnelle de Szászcsávás.] *Zenatudományi Írások* : 109-123
- Teodora, Cristea. 1992. *Dictionnaire roumain-français*. Paris : L'Harmattan.
- Tolbert, Elizabeth. 1990. Women Cry with Words : Symbolization of Affect in the Karelian Lament. *Yearbook for Traditional Music* 22 : 80-105.
- Urban, Greg. 1988. Ritual Wailing in Amerindian Brazil. *American Anthropologist* 90 : 385-400.
- Vaux de Foletier, François De. 1970. *Mille ans d'histoire des Tsiganes*. Paris : Fayard.
- Vickhoff, Björn & Helge Malmgren. 2005. Why music move us ? *Philosophical Communication, Web Series*, 34.
- Vischer, Robert. 1997 [1873]. "Über das optische Formgefühl : Ein Beitrag zur Aesthetik. [Sur le sentiment optique de la forme.] In A. Pinotti (ed.), *Estetica ed empatia*. Milano : Guerini studio, p. 95-140.
- Vischer, Friedrich Theodor. 1997 [1887]. Das Symbol [Le symbole]. In A. Pinotti (ed.), *Estetica e empatia*. Milano : Guerini studio, p. 141-76.
- Volkelt, Johannes. 1997 [1927]. Theorie des ästhetischen Einfühlung [Théorie de l'empathie esthétique]. In A. Pinotti (ed.), *Estetica ed empatia*. Milano : Guerini studio, p. 229-60.
- Warburg, Aby, 1923. *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos* [Souvenirs d'un voyage en pays pueblo]. Londres, Warburg Institute Archive, III, 93.4. (Trad. S. Muller dans P. A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 247-280).
- Williams, Patrick. 1993. *Nous, on n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- Williams, Patrick. 2001. *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris : Cité de la musique / Actes Sud.
- Wolf, Richard K. 2001. Emotional Dimensions of Ritual Music among the Kotas, a South Indian Tribe. *Ethnomusicology* 45 : 379-422.
- Wölfflin, Heinrich. 1996 [1886]. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Trad. dirigée par B. Queysanne. Paris : Carré.

Discographie

- Musiciens de Ceuaș

- « Muzica populara maghiara din valea Târnavelor ». 1989. Collecté et édité par Pávai István. LP, Electorecord (EPE 03468). Bucarest, Roumanie.
- « Musique folklorique de Transylvanie. Szászcsávás Band ». 1992. CD, Quintana - harmonia mundi (QUI903072). Paris, France.
- « Szászcsávás Band - Transylvanian Folk Music ». 1996. CD. Thermal Comfort Kft (2BZAPG). Budapest, Hongrie.
- « Szászcsávás Band 3 ». 1998. CD, Thermal Comfort Kft. (3BZATH2). Budapest, Hongrie.
- « Amit tudok ». 1999. CD, Figurás Folk Dance Ensemble. Bern, Suisse.
- « Szászcsávás Band. Live in Chicago ». 2000. CD, Thermal Comfort Kft. (4ALTHC3). Budapest, Hongrie.
- « Új Pátria - New Patria Series Vol 10. Szászcsávás – Szászbogács. Original Village Music From The Târnavé Region. From The Collection Of 'Final Hour' Program (1997-1998) ». 2000. CD, Fono Records (FA-110-2), Budapest, Hongrie.
- « Zerkula János és a Szászcsávásiak, Balogh Kálmán, Vizeli Balázs ». 2003. CD, FolkEurópa, (FECD010), Budapest, Hongrie.

- Musiques à cordes de Transylvanie

- « Roumanie, Musique pour cordes de Transylvanie ». 1992. CD, Enregistrements et livret par Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranța Rădulescu. Chant du Monde (LDX 274937), CNRS/Musée de l'Homme. Paris, France.
- « Grupul Ardealul. Musique roumaine et magyare de Transylvanie centrale ». 2002. CD, Enregistrements et livret par Speranța Rădulescu. (CD 005) Ethnophonie, Musée du Paysan. Bucarest, Roumanie.
- « Grupul Ardealul. Muzică Țigănească Din Transilvania ». 2003. CD, Enregistrements et livret par Speranța Rădulescu (CD 007) Ethnophonie, Musée du Paysan.

Bucarest, Roumanie.

Collection Új Pátria - New Patria, Fono Records, Budapest, Hongrie.

Collection Ethnophonie, Musée du Paysan, Bucarest, Roumanie.

Filmographie

- Bonini Baraldi, Filippo. 2005. « Plan séquence d'une mort criée ». Vidéo, couleur, 62'.
- Gatlif, Tony. 1997. « Gadjó Dilo ». Vidéo, couleur, 102'. Princes Films.
- Gatlif, Tony. 2006 « Transylvania ». Vidéo, couleur, 103'. Princes Films.
- Gatlif, Tony. 2010. « Liberté ». Vidéo, couleur, 111'. Princes Films.
- Herzog, Werner. 1980. « Huie's Sermon ». Vidéo, couleur, 43'.
- Rouch, Jean. 1951. « Cocorico ! Monsieur Poulet ». Vidéo, couleur, 35'. Montparnasse.

Annexe I

Données expérimentales

Détail de la procédure expérimentale suivie pour la détermination du rapport B/L des airs *meseliecri*, à partir du logiciel SMART :

- Visualisation du squelette en perspective frontale, sans son, à vitesse réduite (10% de la vitesse d'exécution réelle).
- Suivi de la position et de la vitesse du capteur positionné à la pointe de l'archet du *contră*. Chaque changement de direction de ce capteur correspond au début d'une unité rythmique de base : la brève (B), correspondant au coup d'archet V (de la pointe au talon), quand le point lumineux commence à monter, et la longue (L), correspondant au coup d'archet II (du talon à la pointe), quand il commence à descendre.
- Détermination des durées exactes de chaque unité rythmique. Cette mesure a été obtenue de manuellement en déplaçant le curseur qui contrôle le squelette à l'instant exact où la coordonnée Y change de direction, et en notant l'unité de temps correspondant à cette position. À vitesse réduite au 10%, il est possible d'obtenir cette mesure de temps avec une précision de ± 7 ms. Pour chaque air, les instants de changement de direction de l'archet sont reportés dans les tables qui suivent. L'abréviation « SII » signifie « Start du coup d'archet II » et « SV » signifie « Start du coup d'archet V ».
- Les durées des coups d'archet sont obtenues par la différence entre ces valeurs de temps : par exemple les durées du premier couple brève-longue sont données par les formules $DII1 = |SII1 - SV1|$ et $DV1 = |SV1 - SII2|$.
- Le rapport de durée brève-longue DII/ DV est calculé pour chaque période. Ensuite, la moyenne est calculée sur 12 périodes.
- Pour chaque air *meseliecri*, les mesures des durées B, L et du rapport B/L sont reportées dans les tables qui suivent.

Duo12 : Air Meseliecri 1, interprétation « sans douceur »

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DII= SII-SV) (DV= SV-SII)	Rapport (DII/DV)
1	II	---		
	V	---		
2	II	3,983	1,017	0,701
	V	5,000	1,45	
3	II	6,450	1,075	0,658
	V	7,525	1,633	
4	II	9,158	1,109	0,659
	V	10,267	1,683	
5	II	11,950	1,092	0,712
	V	13,042	1,533	
6	II	14,575	1,083	0,691
	V	15,658	1,567	
7	II	17,225	1,142	0,749
	V	18,367	1,525	
8	II	19,892	1,166	0,721
	V	21,058	1,617	
9	II	22,675	1,025	0,672
	V	23,700	1,525	
10	II	25,225	1,15	0,700
	V	26,375	1,642	
11	II	28,017	1,125	0,682
	V	29,142	1,65	
12	II	30,792	1,075	0,705
	V	31,867	1,525	
13	II	33,392	---	
	Valeurs Moyennes		Variations maximales	
	Brève (B)	1,099		
	Longue (L)	1,427		
	Rapport B/L	0,695		

Duo13 : Meseliecri 1, interpretaiton « sans douceur », (take 2)

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DII= SII-SV) (DV= SV-SII)	Rapport (DII/DV)
1	II	1,792	1,166	0,740
	V	2,958	1,575	
2	II	4,533	1,067	0,700
	V	5,6	1,525	
3	II	7,125	1,133	0,739
	V	8,258	1,534	
4	II	9,792	1,033	0,633
	V	10,825	1,633	
5	II	12,458	1,042	0,703
	V	13,5	1,483	
6	II	14,983	1,109	0,712
	V	16,092	1,558	
7	II	17,650	1,083	0,734
	V	18,733	1,475	
8	II	20,208	1,067	0,670
	V	21,275	1,592	
9	II	22,867	1,016	0,652
	V	23,883	1,559	
10	II	25,442	1,158	0,695
	V	26,600	1,667	
11	II	28,267	1,108	0,661
	V	29,375	1,675	
12	II	31,050	1,175	0,716
	V	32,225	1,642	
13	II	33,867		
	<i>Valeurs Moyennes</i>		<i>Variations maximales</i>	
	<i>Brève (B)</i>			
	<i>Longue (L)</i>			
	<i>Rapport B/L</i>	0,696		

Duo14 : *MeseliCRI* 1 « avec douceur »

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DΠ= SΠ-SV) (DV= SV-SΠ)	Rapport (DΠ/DV)
1	Π	2,000	1,267	0,817
	V	3,267	1,55	
2	Π	4,817	1,05	0,681
	V	5,867	1,541	
3	Π	7,408	1,175	0,705
	V	8,583	1,667	
4	Π	10,250	1,15	0,657
	V	11,400	1,758	
5	Π	13,158	1,142	0,669
	V	14,300	1,708	
6	Π	16,008	1,134	0,72
	V	17,142	1,575	
7	Π	18,717	1,091	0,661
	V	19,808	1,65	
8	Π	21,458	1,175	0,723
	V	22,633	1,625	
9	Π	24,258	1,075	0,697
	V	25,333	1,542	
10	Π	26,875	1,217	0,699
	V	28,092	1,741	
11	Π	29,833	1,225	0,674
	V	31,058	1,817	
12	Π	32,875	1,192	
	V	34,067	---	
	Valeurs Moyennes		Variations maximales	
	Brève (B)	1,158	$1,05 \leq B \leq 1,267$	
	Longue (L)	1,652	$1,541 \leq L \leq 1,817$	
	B/L	0,700	$2/3,044 \leq B/L \leq 2/2,448$	

Duo18 : Meseliecri 2

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DΠ= SΠ-SV) (DV= SV-SΠ)	Rapport (DΠ/DV)
1	Π	----		
	V	----		
2	Π	4,150	1,008	0,756
	V	5,158	1,334	
3	Π	6,492	1,083	0,722
	V	7,575	1,5	
4	Π	9,075	1,067	0,681
	V	10,142	1,566	
5	Π	11,708	1,225	0,786
	V	12,933	1,559	
6	Π	14,492	1,133	0,747
	V	15,625	1,517	
7	Π	17,142	1,108	0,74
	V	18,250	1,5	
8	Π	19,750	1,092	0,749
	V	20,842	1,458	
9	Π	22,300	1,075	0,729
	V	23,375	1,475	
10	Π	24,850	1,025	0,699
	V	25,875	1,467	
11	Π	27,342	1,166	0,725
	V	28,508	1,609	
12	Π	30,117	1,233	0,751
	V	31,350	1,642	
13	Π	32,992	---	
	<i>Valeurs Moyennes</i>		<i>Variations maximales</i>	
	<i>Brève (B)</i>			
	<i>Longue (L)</i>			
	<i>B/L</i>	0,735		

Duo19 : air meseliecri 3

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DΠ= SΠ-SV) (DV= SV-SΠ)	Rapport (DΠ/DV)
1	Π	----		
	V	----		
2	Π	4,467	1,241	0,73
	V	5,708	1,7	
3	Π	7,408	1,175	0,613
	V	8,583	1,917	
4	Π	10,500	1,258	0,794
	V	11,758	1,584	
5	Π	13,342	1,091	0,715
	V	14,433	1,525	
6	Π	15,958	1,142	0,643
	V	17,100	1,775	
7	Π	18,875	1,217	0,652
	V	20,092	1,866	
8	Π	21,958	1,267	0,788
	V	23,225	1,608	
9	Π	24,833	1,109	0,631
	V	25,942	1,758	
10	Π	27,700	1,167	0,648
	V	28,867	1,8	
11	Π	30,667	1,125	0,643
	V	31,792	1,75	
12	Π	33,542	1,175	0,616
	V	34,717	1,908	
13	Π	36,625	---	
	Valeurs Moyennes		Variations maximales	
	Brève (B)			
	Longue (L)			
	B/L	0,679		

Duo20 : air meseliecri 4

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DΠ= SΠ-SV) (DV= SV-SΠ)	Rapport (DΠ/DV)
1	Π	----		
	V	----		
2	Π	4,467	1,241	0,73
	V	5,708	1,7	
3	Π	7,408	1,175	0,613
	V	8,583	1,917	
4	Π	10,500	1,258	0,794
	V	11,758	1,584	
5	Π	13,342	1,091	0,715
	V	14,433	1,525	
6	Π	15,958	1,142	0,643
	V	17,100	1,775	
7	Π	18,875	1,217	0,652
	V	20,092	1,866	
8	Π	21,958	1,267	0,788
	V	23,225	1,608	
9	Π	24,833	1,109	0,631
	V	25,942	1,758	
10	Π	27,700	1,167	0,648
	V	28,867	1,8	
11	Π	30,667	1,125	0,643
	V	31,792	1,75	
12	Π	33,542	1,175	0,616
	V	34,717	1,908	
13	Π	36,625	---	
	<i>Valeurs Moyennes</i>		<i>Variations maximales</i>	
	<i>Brève (B)</i>			
	<i>Longue (L)</i>			
	<i>B/L</i>	0,679		

Duo21 : air meseliecri 5

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DII= SII-SV) (DV= SV-SII)	Rapport (DII/DV)
1	Π			
	V			
2	Π	6,442	0,9	0,684
	V	7,342	1,316	
3	Π	8,658	1,059	0,726
	V	9,717	1,458	
4	Π	11,175	1,075	0,713
	V	12,250	1,508	
5	Π	13,758	1,142	0,725
	V	14,900	1,575	
6	Π	16,475	1,033	0,670
	V	17,508	1,542	
7	Π	19,050	1,042	0,744
	V	20,092	1,4	
8	Π	21,492	1,075	0,648
	V	22,567	1,658	
9	Π	24,225	1	0,66
	V	25,225	1,517	
10	Π	26,742	1,058	0,683
	V	27,8	1,55	
11	Π	29,35	1,025	0,631
	V	30,375	1,625	
12	Π	32	1,067	0,671
	V	33,067	1,591	
13	Π	34,658		
	<i>Valeurs Moyennes</i>		<i>Variations maximales</i>	
	<i>Brève (B)</i>			
	<i>Longue (L)</i>			
	<i>B/L</i>	0,687		

Duo22 : air meseliecri 5

Période	Direction Archet	S = Start (sec.)	D = Durée (DΠ= SΠ-SV) (DV= SV-SΠ)	Rapport (DΠ/DV)
1	Π	---		
	V	---		
2	Π	4,617	1,208	0,747
	V	5,825	1,617	
3	Π	7,442	1,15	0,759
	V	8,592	1,516	
4	Π	10,108	1,142	0,761
	V	11,25	1,5	
5	Π	12,75	1,025	0,644
	V	13,775	1,592	
6	Π	15,367	1,166	0,71
	V	16,533	1,642	
7	Π	18,175	1,108	0,696
	V	19,283	1,592	
8	Π	20,875	1,108	0,782
	V	21,983	1,417	
9	Π	23,4	1,083	0,751
	V	24,483	1,442	
10	Π	25,925	1,233	0,740
	V	27,158	1,667	
11	Π	28,825	1,117	0,713
	V	29,942	1,566	
12	Π	31,508	1,125	0,718
	V	32,633	1,567	
13	Π	34,2		
	<i>Valeurs Moyennes</i>		<i>Variations maximales</i>	
	<i>Brève (B)</i>			
	<i>Longue (L)</i>			
	<i>B/L</i>	0,729		

Glossaire

Bracist : joueur de *contră** ou *brace*, alto d'accompagnement à trois cordes.

Contră : violon alto d'accompagnement à trois cordes, accordées Sol-Re-La (le La est à la même octave que le Sol). Instrument utilisé dans toute la Transylvanie. Le chevalet coupé horizontalement permet au *bracist* de jouer trois cordes en même temps et ainsi de produire des accords de trois notes.

De jale : « de chagrin ». (cf. *jale**). Terme utilisé pour indiquer un sous-ensemble du répertoire « à écouter », instrumental et vocal.

De joc : « de danse ». Terme le plus général pour indiquer les airs de danse. [t] : *Chelimastre zilyi*.

Doină (pl. *doine*) : Désigne dans cette région un genre vocal ou instrumental caractérisé par le rythme *parlando rubato*.

Dor : sentiment doux-amer de « désir mêlé de douleur ». Il dérive selon les linguistes du latin populaire *dolus*, terme qui indique la « douleur physique et morale ». Selon le *Dictionnaire explicatif de la langue roumaine* : 1) Désir fort de voir ou revoir quelqu'un ou quelque chose qui est cher, de revenir à une occupation préférée, nostalgie ; 2) État psychique de celui qui tend vers quelque chose, aspiration, désir ; 3) Souffrance provoquée par l'amour pour quelqu'un qui est éloigné ; 4) Douleur physique ; 5) Envie ; 6) Attraction érotique.

Cămin cultural : « foyer culturel ». Salle des fêtes, dont pratiquement chaque village est équipé, où se tiennent les bals, les réunions etc. Il est loué aux particuliers pour les banquets de noces et, parfois, pour les veillées funéraires.

Dulceață : « doucier », ([t] : *gulyibó*). Terme utilisés pour indiquer les sucreries qu'on achète aux enfants (chocolats, bonbons, etc.). Utilisé souvent en relation à la musique, de manière valorisée, il indique notamment une qualité technique du musicien soliste (chanteur ou instrumentiste).

Gajo (pl. *Gaje*) [t] : le « non Tsigane ».

Inimă : « cœur ». ([t] : *vogy* ou *iló*).

Jale : « détresse, tristesse, affliction, chagrin, douleur, deuil » ou plus généralement « état d'âme accablant dû à une perte irrémédiable, d'une situation désespérée » ; mais aussi par « pitié » (Teodora 1992). Il est utilisé dans des contextes fort variés, dont la musique (cf. *de jale**).

Laja [t] : « honte ».

Lăutar (pl. *lăutari*) : « musicien professionnel ». Terme peu utilisé en Transylvanie, où l'on dit plutôt *muzicant*.

Meseli [t] : « de table ». ([r] *de meseli*, [h] *asztali nóta*). Nomme un sous-répertoire des airs « à écouter ».

Milă : « pitié, compassion, charité (implorer la pitié), grâce (par la grâce de Dieu) ». (Teodora 1992). Le dictionnaire roumain en donne les mêmes définitions, mais inclut aussi une nuance de « douceur, bienveillance » : sentiment de compassion pour les douleurs, les souffrances d'autrui ; condition triste, chagrinée, misérable ; tristesse, mélancolie, chagrin ; bienveillance ; douceur, entente ; bienfaisance, charité ; grâce divine (Șăineanu 1998).

La forme adjectivale (*milos*, pl. *mișoși*) indique la personne de cœur, sensible, généreuse. Il est souvent utilisé comme synonyme de *sufletist**. L'expression « aller *se mișogi* », indique explicitement une forme d'action qui consiste à solliciter la *milă* de l'autre de manière humiliante (quêter).

Mulo : « le mort » (en *rromanes*). Le mot peut aussi indiquer le mort revenant, le fantôme.

Muzicant (pl. *muzicanți*) : « musicien », en général professionnel. Mot utilisé dans la région comme synonyme de *lăutar*.

Neam (pl. *neamuri*). « Famille, parents, lignée », mais aussi « extraction, nation, espèce ». Dans le contexte des funérailles, il indique les « proches » du défunt.

Necaz : « Tout ce qui provoque à quelqu'un une souffrance physique ou morale » (Academia Româna 2001). Parmi les 44 exemples qu'en donne le dictionnaire, l'on peut trouver : souffrance, tristesse, douleur, malchance, *supărare** (contrariété-chagrin).

Rrom (pl. *Rroma*) [t] : Tsigane. Les formes adjectivales : *rromano/ rromani* (m/f) veulent dire « à la manière tsigane »).

Rromanes [t] : La langue tsigane. On dit « le *rromanes* » ou « la langue *rromani* ».

Rușine : « honte ». L'adjectif *rușinos* (« honteux ») indique une personne qui sait respecter les codes de comportement, qui a honte de les violer.

Șmecher : la personne « rusé ».

Străin (pl. *străini*) : utilisé dans la langue de tous les jours pour dénommer les « étrangers » (ceux qui viennent d'un autre pays), prend dans le contexte des funérailles une valeur différente et renvoie plutôt à une relation d'extériorité au deuil de la famille du défunt (« les éloginés »).

Suflet : « âme, conscience, haleine ». L'adjectif *sufletist* indique la personne de « grande âme », synonyme de *milos**.

Supărare : sentiment de peine, chagrin, amertume, ainsi qu'un état d'irritation, de contrariété, de colère. Le clivage entre ces deux acceptions du mot n'est pas toujours très net, et la condition de *supărare* implique souvent un mélange de ces deux sphères du ressenti : énervement-chagrin, colère-peine, regret-fâcherie.

Țigănie : le quartier tsigane. Habituellement situé aux marges des villages *gaje*, à Ceuaș il est situé sur la colline adjacente.

Index des documents

Les deux DVD encartés comprennent des extraits audiovisuels visant à accompagner la description ethnographique et les analyses présentées dans le texte.

Le DVD_01 est un disque de données et se compose de trois dossiers : « Extraits-Audio », « Extraits-Vidéo » et « Lecteurs-Multimédia-Compatibles ». Les deux premiers contiennent respectivement les fichiers audio (au format .mp3) et vidéo (au format .mov), signalés dans le texte par des encadrés. J'ai utilisé les abréviations « A01 », « A02 », etc. pour les fichiers audio et « V01 », « V02 », etc. pour les fichiers vidéo. Dans le cas de fichiers particulièrement longs, j'ai indiqué en marge du texte le minutage correspondant à l'exemple audio ou vidéo auquel il se réfère (par ex. « V02, 05:00 » fait référence à la cinquième minute du fichier vidéo V02). Les lecteurs multimédia les plus communs (VLC, Windows Media, QuickTime...), dont la plupart des ordinateurs sont équipés, peuvent lire ces fichiers. Par précaution, j'ai rajouté dans le dossier « Lecteurs Multimédia » les fichiers d'installation (pour Windows 7 et MAC 10.5) de QuickTime et de VLC. Pour un meilleur résultat, il est conseillé de ne pas lancer les fichiers audio et vidéo à partir du DVD, mais de les copier d'abord sur le disque dur de l'ordinateur. Les images sont compressées mais restent de bonne qualité ; il est toutefois possible que des sauts d'image ou de son puissent se produire lorsque les fichiers sont lus par un ordinateur de vieille génération. Dans ce cas, il est préférable de changer de lecteur multimédia, et d'installer ceux qui sont inclus dans le DVD_01.

Le DVD_02 contient le film documentaire *Plan séquence d'une mort créée* est peut être visionné à partir d'un ordinateur ou bien d'un lecteur DVD. Il s'agit de la version originale et intégrale du film, réalisé en 2004. À cette époque (début du terrain) je changeai les prénoms des personnes, comme on le fait parfois en ethnologie pour « protéger » l'intimité de ses interlocuteurs. Par la suite je me suis rendu compte que les protagonistes étaient très fiers de montrer, par ce film, leur manière de célébrer les funérailles. Lors d'une projection à la Cité de la Musique de Paris en 2007, Csángálo, en larmes, ne cessa de signaler au public qu'il s'agissait des funérailles de sa mère, et que seuls les Tsiganes savent faire de si belles veillées... Une fois rentré au village il dit à tout le monde : « À Paris, nous avons gagné avec la musique et avec le film ! » (il n'y avait pourtant aucun prix en jeu à la Cité de la Musique). Les funérailles des Tsiganes

sont des événements publics où il s'agit de montrer ouvertement et au plus grand nombre possible le chagrin des *neamuri* (les « proches ») du défunt. Il me semble donc important que le lecteur puisse faire le lien entre les personnes qui apparaissent dans le film et celles que je nomme dans le texte. Les noms qui apparaissent dans les sous-titres du film doivent alors être substitués de la manière suivante :

Kalina Lunca → Áricska

Cioaba → Csangalo

Péter → Pali

Sandor → Tocsila

Lucika → Papina

Kanta → Ilka

DVD_O1 : Liste des documents

Fichiers audio (en parenthèse, la page du texte liée à l'extrait)

- A01 : *Csárdás* en version hongroise puis en version tsigane. Sányi, violon et son fils Alin, *contră*. (p. 88).
- A02 : *Doine* et airs *de csingherit*, au retour des noces de Şmig, en voiture vers 09h du matin. Cibáló, voix et Alin, *contră* (p. 107).
- A03 : *MeseliCRI* : *Palybas mîri coliba* (« Ma cabane a brûlée »). Chanson : *E rechi co deşudui* (« C'est le soir à minuit »). Tinka, voix, István, violon, Csángálo, *contră* et Mutis, contrebasse (p. 123).
- A04 : Chez Béla, en *şigănie*, conversation sur fond d'une *doină* diffusée par le magnetophone (p. 125).
- A05 : *MeseliCRI* : 1) *Avri dinhas e nyarada* (« L'eau du Nyárád est montée »), Ikola, voix ; 2) *Avri dinhas e nyarada*, Ikola, voix, Levente, violon, Pali, accordéon, Tete, contrebasse ; 3) *Mîre cisma cic ciudel* (« Mes bottes traînent dans la boue »), Ikola, voix, István, violon, Csángálo, *contră*, Mutis, contrebasse ; chanson : *Na mig devla te merav* (« Dieu ne me laisse pas mourir), mêmes interprètes (p. 128).

- A06 : Fragment (vers 18) de la lamentation de Papina pour sa belle mère Áricska (p. 180).
- A07 : Lamentation de Papina pour sa belle mère Áricska (p182-189).
- A08 : Sonorités de la voix pleurée de Papina : inspirations (p. 202).
- A09 : Sonorités de la voix pleurée de Papina: timbres des syllabes (p. 205).
- A10 : Sonorités de la voix pleurée de Papina : expirations (p. 207).
- A11 : *Cigány asztali hallgató (meseliecri)*. Plage 6 du CD *Szászcsávás Band 3*. István, violon, Csángáló, *contră*, Mutis, contrebasse (p. 247, 248, 250).
- A12 : Extraits d'airs *meseliecri*, enregistrés lors de l'expérience de Dijon (modélisation du geste) : Duo 12, Duo13, Duo14 (le même air deux fois « sans douceur » et une fois « avec douceur ») Duo18, Duo19, Duo20, Duo21, Duo22 (tous « avec douceur »), Sanyi, violon, Csángáló, *contră*.

Fichiers vidéo (V) (en parenthèse le numéro de page auquel l'extrait se réfère)

- V01 : Arrivée à Ceuaș. Chants itinérants des hommes, dans la partie hongroise du village, près de l'école. Nuit de Noël 2007 (p. 31).
- V02 : Banquet hongrois à Ceuaș (pp. 65-71).
- V03 : Noces tsiganes à Laslău Mic (pp. 72-77).
- V04 : Fête post-noces en *țigănie*, chez Tocsila (pp. 110-111).
- V05 : Baptême Esmeralda (pp. 117-120).
- V06 : Funérailles à Agreștiu (p. 214).
- V07 : Fête des défunts (*luminirea*) au cimetière de Ceuaș (pp. 220-221).
- V08 : Exemple : *All the pain and joy of the word* (la même *csárdás* jouée lors d'un mariage et lors d'une veillée funéraire) (p.243).
- V09 : Cinématiques tsiganes. Procédure expérimentale pour la modélisation en 3D du geste musical (p. 254).
- V10 : Rythme du *contră* déduit par l'analyse du geste. Squelette virtuel d'un air *meseliecri* (Duo14) (pp. 257, 264,266).
- V11 : Air *meseliecri* joué « sans douceur » puis « avec douceur ». Expérience de terrain et modélisation du geste (pp. 274, 276, 278, 279).
- V12 : *Doină* joué « sans douceur » puis « avec douceur ». Expérience de terrain et modélisation du geste (pp. 278, 280).

Cette thèse comporte des annexes au format vidéo.

Conformément au souhait de l'auteur, ces fichiers ne sont pas consultables sur Internet. Pour les visionner, merci de vous rendre à la Bibliothèque universitaire de l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense et de vous adresser au Service des thèses, qui vous expliquera la marche à suivre pour les visionner (sur place exclusivement).

Référence des pièces concernées (à fournir à la Bibliothèque) :

http://bdr.u-paris10.fr/theses/intranet/2010PA100097_annexes/Fichiers.txt

La Bibliothèque universitaire décline toute responsabilité quant à une éventuelle obsolescence des formats de fichiers déposés par l'auteur.

Le Service des Thèses

16 décembre 2013