

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

28 | 2015

Le goût musical

La douceur : critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie

Filippo Bonini Baraldi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2490>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 23-41

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Filippo Bonini Baraldi, « La douceur : critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2490>

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

La douceur

Critère d'appréciation musicale chez les Tsiganes de Transylvanie

FILIPPO BONINI BARALDI

À Ceuaș, petit village de Transylvanie, lorsqu'on parle de musique, le concept de «douceur» est au centre des discussions entre Tsiganes, qu'ils soient musiciens ou non. Le terme tzigane *gulybó*, et son équivalent roumain *dulceață*, qui désignent littéralement les sucreries qu'on achète aux enfants (chocolat, bonbons, confiture, etc.), sont couramment utilisés pour désigner la qualité de la musique : un bon instrument a un son *dulce*, une belle mélodie est *dulce*, un bon musicien joue *cu dulceață* («avec douceur»)¹.

La douceur de la musique se situe à un niveau profond de l'être humain – «dans la tête» (*în capu'*) et «dans le cœur» (*în inimă*) – mais s'exprime par un savoir-faire technique : l'instrumentiste soliste a de la douceur «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, il ne fait pas d'erreurs, il n'a pas de défauts».

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 avec jouer «faux» (*fals*), mais plutôt «faire plus, mettre plus, rajouter quelque chose» (*mai faci, mai pu!*). Le contrebassiste Mutis entendait la *dulceață* comme une «finesse» (*finețe*) de jeu, et utilisait la métaphore de la fleur 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!»,

¹ Cet article se fonde sur plusieurs missions de recherche en Roumanie (2004-2010) financées par le CNRS (bourse de docteur ingénieur). Je tiens à remercier Dana Rappoport pour sa relecture et

ses commentaires, et Florent Manneveau pour l'aide avec les transcriptions musicales. Les traductions des sources en anglais sont miennes et les termes vernaculaires sont en roumain.

disait-il lorsqu'il était en vie. Levente, violoniste, oppose la douceur à la « simplicité » (*simplu*): « Si tu joues [la mélodie] de façon trop simple, alors elle ne sera pas douce, ce n'est pas ça, la douceur », et son fils Călin confirme que « comme ça [plus simple], c'est le style hongrois... »

La douceur est une sorte de marque personnelle d'un musicien : deux interprétations du violoniste Sanyi, enregistrées à une année d'intervalle, sont remarquablement proches, mais diffèrent sensiblement de l'interprétation qu'en donne son frère István. Quand plusieurs musiciens jouent ensemble, ces différences de style produisent un effet d'hétérophonie : la superposition de formules mélodico-rythmiques personnalisées et la diversité des ornements créent des décalages qui amplifient l'effet de désynchronisation et d'irrégularité rythmique déjà existant dans le jeu d'un seul violoniste (cf. Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo 2015).

Tout le monde dans le quartier tzigane s'accorde sur un point : la douceur est une qualité propre aux Tsiganes : « Les Hongrois jouent également des airs « de chagrin » (*de jale*), mais leurs morceaux ne sont pas aussi doux que les nôtres ! Les Tsiganes savent ce que c'est la douceur ! », affirment-ils en chœur. Dans la rapidité des airs de danse, le style tzigane est censé être plus « âpre » (*aspru*), plus « virtuose » (*virtuos*), plus « nerveux » (*nervos*), adjectifs qui valent aussi pour décrire la danse. Dans la lenteur des airs « de table » (*de masă*), les Tsiganes se distinguent par la *dulceață*. Qu'est-ce donc que cette douceur 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 ici en présence d'un jugement esthétique de l'ordre de l'ineffable, qui touche au ressenti subjectif, au cœur du sujet sensible ?

Analyse musicologique de la douceur

Afin de déterminer les paramètres acoustiques et musicaux associés au concept de douceur, je me suis rendu chez Sanyi, considéré de manière unanime comme étant le violoniste de Ceuaș « avec le plus de douceur dans les doigts ». Je lui ai demandé de jouer le même air « de table » deux fois : d'abord « sans douceur » (*fără dulceață*), et puis « avec douceur » (*cu dulceață*). J'ai ensuite répété l'expérience avec une mélodie d'un autre genre, la *doină*². Bien que le fait de jouer un

² *Doină* est : « 1) Le terme que les intellectuels, depuis le XIX^e siècle, utilisent pour nommer toutes les chansons paysannes lentes, nostalgiques, aux paroles archaïques et à caractère manifestement poétique, au-delà de leurs caractéristiques musicales ; 2) Le terme donné par les folkloristes et les ethnomusicologues du XX^e siècle aux airs

instrumentaux ou vocaux caractérisés par des rythmes *parlando-rubato* et par l'amplitude et l'élasticité du segment qui, par sa réitération, les construit : la strophe mélodique. Les deux acceptions du terme ne coïncident pas entièrement » (Rădulescu, communication personnelle). Je me réfère ici au deuxième sens du terme.

air sans douceur soit quelque peu artificiel, Sanyi n'a pas paru surpris ni 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* (violon alto à trois cordes) par son fils Alin. J'ai filmé avec une caméra vidéo la main gauche de Sanyi en choisissant l'angle qui met le mieux en évidence le mouvement des doigts (en vue plongeante, du côté de son épaule gauche)³.

La comparaison des deux transcriptions (fig. 1) confirme la présence, dans la version avec douceur, de figures mélodico-rythmiques plus complexes (par exemple, mesures 4, 5, 6 et 10) et de plusieurs types d'ornements: *gruppetto* (sur les notes longues, noires et noires pointées), mordant inférieur et supérieur (sur les notes courtes, croches et doubles), notes de passage, appoggiatures, *glissando*. En outre, la simple écoute permet d'ajouter un troisième paramètre aux deux premiers: le timbre. Le poids de l'archet, le vibrato et les mouvements complexes et rapides de la main gauche sont à l'origine d'un timbre plus riche et plus dense, avec plus de «corps» dans l'extrait avec douceur.

Timbre, ornements, complexité des figures rythmiques, ces paramètres distinguent aussi la version «avec douceur» de la *doină* de celle «sans douceur» (fig. 2). 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 *doine*, en rythme non mesuré, laisse au violoniste toute la liberté d'introduire des variations mélodico-rythmiques, le *bracist* (joueur de violon alto) quant à 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 exécution, le violoniste enrichit les phrases d'*ostinato* rythmiques, de *ritenuto*, de variations sur une note. La ligne mélodique est alors entièrement noyée dans la douceur, et la frontière entre ornements et notes principales de la mélodie devient difficile à cerner.

Le concept de douceur regroupe une réalité acoustique et musicale complexe, non réductible aux divisions que notre vocabulaire musicologique impose

L'animation interactive «Jouer la *jale*» présente l'analyse de trois paramètres musicaux caractérisant les airs *de jale* («de chagrin»): le rythme, la désynchronisation entre mélodie et accompagnement, et la «douceur» (*dulceață*). En ouvrant l'onglet «douceur», il est possible de visualiser les transcriptions musicales et les vidéos liées à l'expérience décrite dans l'article: le violoniste Sanyi, accompagné par son fils Alin au *contră* (violon alto à trois cordes), joue le même air «de table» (*de masă*), d'abord «sans douceur», puis «avec douceur». L'analyse du rythme et de la désynchronisation est présentée dans un autre article (Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo 2015).



³ Les vidéos et les transcriptions musicales associées à cette étude sont présentées dans l'animation interactive «Jouer la *jale*», incluse dans le DVD-ROM annexé à mon ouvrage (Bonini Baraldi 2013) et aussi disponible au lien web suivant: www.adem.ch/ce28. Elle fonctionne sur Mac

et PC avec un navigateur web (Firefox, Safari, Chrome, etc.). En cas de problèmes de visualisation il est conseillé de changer de navigateur web. L'animation a été réalisée par Filippo Bonini Baraldi et Philippe Jobet.

The image displays a musical score for violin and viola, comparing two performances of the same piece: «avec douceur» (with softness) and «sans douceur» (without softness). The score is organized into two columns. The left column is labeled «avec douceur» and the right column is labeled «sans douceur». Each column contains two staves: the top staff is for violin (violin) and the bottom staff is for viola (viola). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (trills and grace notes). The «avec douceur» version features more frequent and elaborate ornaments, while the «sans douceur» version is more direct and less decorated. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for each instrument, indicating complex passages or variations.

Fig. 1. Transcription d'un même air «de table» (*de masă*) joué «avec douceur» et «sans douceur»

entre les notions de timbre, d'ornement, de phrasé et d'expression. Dans la pratique musicale locale, agir sur un de ces paramètres implique d'agir sur tous les autres à la fois. Tout de même, l'analyse présentée ici suggère que les Tsiganes, lorsqu'ils expliquent la douceur en termes de «faire plus, mettre plus», se réfèrent d'abord à cette complexification de la ligne mélodique obtenue par l'ornementation. En effet, dans les airs joués avec douceur, pratiquement aucune note n'est jouée sans modification, sans être ornée.

Remarquons que cet usage exacerbé de la décoration et du remplissage est chose connue dans l'esthétique populaire roumaine (entre autres, *cf.* Stoichiță

The image displays a musical score for violin, consisting of six systems. Each system is written on two staves. The upper staff is marked with 'vib' (vibrato) and the lower staff is marked with 'tr' (trill). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody. The third system features a complex rhythmic pattern in the upper staff. The fourth system includes a key signature change to two sharps (F# and C#). The fifth system has a key signature change to one sharp (F#) and includes a key signature change to one flat (Bb) in the lower staff. The sixth system concludes the piece with a double bar line.

Fig. 2. Transcription d'une même *doină* jouée au violon «avec douceur» (ligne supérieure) et «sans douceur» (ligne inférieure)

2009) et qu'une véritable « musicologie de l'ornement » a émergé en Roumanie depuis les recherches de Bartók et Kodály (1923)⁴. Plusieurs auteurs ont avancé l'idée que les Tsiganes en font un usage encore plus prononcé (Dorian 1966 [1942], Sárosi 1978 [1971])⁵. C'est le cas à Ceuaș, où les musiciens tsiganes peuvent parfois s'attirer les critiques des paysans hongrois, qui préfèrent un style plus épuré, plus simple, censé être plus adapté à l'accompagnement du chant. Cette opposition entre style *romano* (tsigane) et style *gajicano* (non-tsigane), entre décoration et sobriété, ornementation et simplicité, est par ailleurs opérante dans d'autres domaines, par exemple dans la manière de s'habiller ou de décorer l'intérieur des habitations. Il suffit de franchir le seuil d'une maison dans le quartier tzigane pour s'en rendre compte : aucun espace n'est laissé au vide, les tapisseries et les bibelots remplissent tous les recoins de l'intérieur ; la couleur et l'ornement priment partout sur la simplicité et la sobriété, synonymes pour les Tsiganes de monotonie.

Décorer pour émouvoir

Mais pourquoi les Tsiganes utilisent-ils le terme « douceur » pour parler de cet habillement, de cette élaboration de la ligne mélodique ? Sans doute pour souligner le potentiel émotionnel que les airs *de masă* et les *doine* acquièrent lorsqu'ils sont joués de cette manière. Ce lien est explicite dans le discours local : si la musique a le pouvoir de faire couler les larmes, c'est parce que le musicien sait jouer avec douceur ; inversement, celui qui ne connaît pas la douceur, « fait rire » (*a face să râdă*) :

Csángáló : « Ils savent jouer, eux [des musiciens d'une autre région], mais ils n'ont pas "autant 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, il n'y a pas assez de douceur dans leurs doigts pour que les gens puissent pleurer pour... quand ils jouent ».

4 Pour atténuer l'opposition trop radicale (et issue du système musical classique occidental) entre une structure mélodique, occupant l'espace tout entier de la portée, et les ornements, il a été proposé de remettre les ornements « au centre », de les relier plus à la mélodie en les considérant comme étant « fonctionnels » (Dorian 1966 [1942]). Bartók et Kodály (1923) allaient dans ce sens quand ils transcrivaient chaque note dans le plus petit détail. Certains musicologues ont proposé de 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).

5 Par exemple, Dorian observe que : « La musique européenne offre encore un autre exemple, bien préservé et très instructif, du même processus : c'est la musique des Tsiganes. Son essence porte sur le principe, mentionné plus haut, de la variation du son : une profusion de mélismes qui se déploient sur la mélodie, la contournent, la cachent sous une variété multicolore de passages, de trilles, de *portamenti*, de *glissandi*. Ici, comme dans d'autres cas, l'ornement crée la musique en tissant ses propres motifs dans des arabesques et embellissements qui décorent le *melos primitif* » (Dorian 1966 [1942], cité dans Rădulescu-Pășcu 1998 : 187).

La douceur est donc un critère esthétique explicitement lié au cœur, aux larmes et plus généralement aux émotions que ces airs dits *de jale* («de chagrin») sont censés éveiller chez l'auditeur. Bien évidemment, d'autres paramètres musicaux (harmonie, rythme, *swing*, etc.) contribuent à la texture émotionnelle «douce-amère» (cf. Demeuldre 2004) de ces airs⁶. Mais ce qui importe ici est que le discours local met l'accent sur cette correspondance entre douceur et émotions musicales : la douceur, plus qu'autre chose, est censée faire pleurer les auditeurs.

Associer les ornements à l'effet émotionnel de la musique est chose fréquente dans bien d'autres sociétés. During 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 (1943) observait, avec un certain 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»⁷. Ainsi, depuis la musique baroque en Occident jusqu'à la musique liturgique juive *chazzanuth* de l'Europe de l'Est, 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 (Meyer 1956 : 205)⁸. Parmi les descriptions du lien entre ornement et émotion, fréquente est la référence au rythme libre, qui permet une plus grande liberté dans la variation et l'ornementation. C'est précisément le cas de la *doină* ici analysée : le violoniste 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.

Leonard Meyer, chercheur très attentif aux données venant de l'ethnomusicologie de son époque, avait remarqué que le lien entre ornements et émotion est attesté dans différentes régions du monde. Cela le poussa à rechercher des hypothèses plus générales, au niveau des processus de perception, visant à expliquer pourquoi les ornements sont si souvent associés à des effets émotionnels. Il parvint ainsi à intégrer la question de l'ornement dans sa théorie de la signification musicale, fondée sur l'idée qu'une réponse émotionnelle à un

6 L'analyse d'autres paramètres musicaux caractérisant ce même répertoire (rythme et *swing*) est présentée dans Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo (2015).

7 «Le musicien laissera peu de notes claires et nettes ; le plus souvent, la corde, après avoir été pincée, est maintenue en tension, de manière à ce que la note monte pendant un bref instant ou plus ; ou encore, le doigt laisse la note qui vient d'être pincée et frotte la corde en produisant un son sec plutôt qu'un *glissando* mélodieux. Ces sonorités plaintives et sanglotantes, bien qu'elles

ne soient pas conformes à notre goût, sont indispensables pour que la musique d'Asie orientale ait un effet sur le cœur» (Sachs 1943 : 143, cité dans Meyer 1956 : 209-210).

8 «[Les ornements] conviennent parfaitement pour toucher l'âme ; priver la musique de ces ornements voudrait dire la priver de la meilleure part de son essence. [...] Le chant agrémenté de fioritures du *chazzanuth* d'Europe orientale est comme l'âme dans le corps ; sans lui le *chazzanuth* perd sa vitalité, son charme, sa fascination» (Meyer 1956 : 206).

stimulus musical se produit lorsque une attente (une tendance à répondre) est temporairement inhibée ou bloquée :

Les cadences et d'autres ornements ont une fonction esthétique, retardant une résolution attendue, déviant du contour mélodique normatif, ou créant une tension psychologique. [...] Plusieurs ornements ont tendance à produire doute et incertitude [...]. Les trilles, *gruppetto* ou bien le tremolo à très grande amplitude qui sont présents dans certains types de musique primitive obscurcissent souvent provisoirement le motif musical. (Meyer 1956: 206-207)

Meyer envisageait donc les ornements comme des éléments créant doute et incertitude, obscurcissant temporairement les motifs musicaux, et contribuant ainsi à des inhibitions de tendances, source psychologique d'émotion. Mais il ne prenait pas en compte, dans le développement de sa théorie, une idée qui me semble fondamentale et que ses mêmes sources lui suggéraient: celle de « vivant musical »⁹.

Le « vivant musical »

Les Tsiganes de Ceuşaş disent explicitement qu'il faut « mettre de la vie » (*bagă viață*) dans la musique, et cela vaut autant pour les airs de danse que pour les airs « de table ». Dans les *csárdás*, *hărtaș* et airs *de cingherit*, à temps rapide, la « vie » de la musique s'exprime formellement par une élaboration exacerbée de la ligne mélodique, par l'introduction de nombreuses variations et fioritures. Quant aux airs « de table », à écouter, la « vie » s'y exprime précisément par la douceur :

István: « La musique tzigane est... tu ne peux la comparer à aucune autre musique. Aucune ! Elle est pleine de vie [litt. « elle a de la vie »], la vie de la musique. Elle a de la douceur, de la vie. La chose la plus belle, la plus belle du monde, du monde entier, est la musique tzigane. [...] La musique tzigane est plus belle, plus douce, il y a ta vie là-dedans, tu sais... Tu peux jouer aussi en style hongrois ou roumain, mais ça, c'est autre chose !¹⁰ »

Selon la conception locale, la douceur est donc censée « animer » la musique (dans le sens de « lui donner la vie »). De sorte que l'expression « jouer avec douceur » ne veut pas simplement dire « décorer », « orner », mais cache aussi une opposition plus fondamentale. Par une virtuosité dans l'articulation de la main

⁹ « La musique des Slaves du sud est particulièrement attrayante. Cela peut être dû au contraste entre la simplicité essentielle de ses éléments de base et la qualité de vie palpitante (*pulsing quality of life*) qui dérive de l'abondance des ressources expressives, y compris l'ornementation » (Herzog 1951, cité dans Meyer 1956: 212).

¹⁰ Extrait d'un interview donné par les musiciens István et Csángáló à la Cité de la Musique en 2009 (lien web : <http://live.philharmoniedeparis.fr/Interview/0997972/5.html>).

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 » donne de la chair, du corps à une matière sonore qui, à la base, est chose inerte. 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 bon 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.

Il est important d'observer que chez les Tsiganes de Ceuaș, cette tendance à « animer » la musique se manifeste aussi d'une autre manière, à savoir, *via* des associations explicites entre mélodies et personnes particulières. Ici, chacun a « sa » mélodie, et tout le monde sait reconnaître des personnes spécifiques « dans » les airs qui sont joués aux mariages, aux funérailles, aux fêtes spontanées dans le quartier tzigane. Les mélodies « personnelles » sont jouées pour se remémorer un proche, ou mieux, pour interagir avec lui. Ce processus, que j'ai appelé « personnification de la musique » (Bonini Baraldi 2010, 2013) a d'ailleurs été observé dans d'autres régions de l'Est européen (Sárosi 1978 [1971], Stewart 1997, Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu 2002, Stoichiță 2008) ainsi que dans des sociétés plus éloignées, comme par exemple en Turquie méridionale (Cler 2010) ou même chez les Suya d'Amazonie (Seeger 1987). Il est aussi très fréquent dans les rituels de possession (Rouget 1990 [1980], Prévôt 2011) et de chamanisme (Surrallès 2003).

On peut donc suggérer deux types différents de « vivant musical » : l'un figuratif, dans le sens où des entités vivantes (personnes, divinités, animaux, etc.) sont associées à des structures sonores (mélodies, rythmes, etc.) ; l'autre non figuratif, lorsque la « vie » musicale émerge sans mettre en jeu des êtres vivants. Bien que je n'approfondisse pas ici les liens entre ces deux types de « vivant musical », on peut supposer qu'ils relèvent tous les deux d'une même tendance, sans doute exacerbée chez les Tsiganes, à rapprocher les entités musicales du monde des humains et à les éloigner de celui des choses, à transformer un « objet sonore » en un véritable « être sonore ».

La question du « vivant musical », pertinente dans de nombreuses sociétés, mériterait d'être explorée au plan anthropologique¹¹. On peut se demander : quelles propriétés sonores sont nécessaires pour que la musique acquière un statut d'« être » ? Quels types d'interactions se produisent entre ces « êtres sonores » et les humains ? Peut-on parler d'« anthropomorphisme musical » et faire appel aux théories proposées par les anthropologues spécialistes de ce domaine (entre autres, Boyer 1996) ? Mais le « vivant musical » peut être aussi abordé du point de vue des sciences cognitives. La question qui se pose est alors : quelles sont

¹¹ Au cours de l'année 2013/2014, le Centre de Recherches en Ethnomusicologie (CREM-LESC, Univ. Paris Ouest Nanterre la Défense), a organisé un cycle de séminaires autour du thème des « êtres sonores » (animé par V. Stoichiță).

les opérations mentales et corporelles qui permettent de percevoir la musique comme un « être intentionnel », ayant la capacité de produire des effets dans le monde, et notamment celui d'émouvoir l'auditeur ? Je vais à présent me concentrer sur cette question, en me limitant au cas de l' « être sonore » non figuratif, c'est-à-dire quand une forme musicale est perçue comme « vivante » même sans être associée à une entité particulière.

Le « vivant musical » selon une perspective cognitive

Deux notions permettent de mieux saisir le problème du « vivant musical » à partir d'une perspective cognitive, celle d'« agentivité intrinsèque » (Gell 2009) et celle d'« agent social virtuel » (Leman 2007).

L'anthropologue britannique Alfred Gell a proposé une théorie des effets des artefacts artistiques fondée sur l'idée d'« agentivité », un terme plutôt ambigu qui a été parfois traduit par « intentionnalité »¹². Parmi les nombreuses manières dont un artefact artistique peut acquérir une agentivité, Gell s'attache en particulier au cas de l'« agentivité intrinsèque », c'est-à-dire quand un artefact est perçu comme un être intentionnel seulement de par ses propriétés formelles. Dans le cas de l'art décoratif (entendu comme l'art non fondé sur une représentation de figures humaines ou d'autres entités vivantes), selon Gell, c'est la disposition d'une partie en relation avec les autres, et plus précisément l'influence causale de l'une sur l'autre, qui « anime » l'objet (*induction of animacy*). Cette animation émerge de la perception des rapports entre les motifs, sur la base des propriétés mathématiques de symétrie et de répétition qui « semblent faire bouger » (*seem to move*) l'objet :

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 [l'artefact]. (Gell 2009 : 95)

Au centre du processus se trouve le corps : le mouvement organique employé dans l'acte perceptif est « transféré » dans l'objet, devenant ainsi source de son animation :

¹² Comme le remarque M. Bloch (1999), 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. À mon sens, il assume implicitement qu'une forme « animée » par un processus perceptif ait forcément une sorte d'intentionnalité ou d'intention.

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. [...] La perception de ce motif consiste à produire mentalement la translation du motif vers la droite, de manière à superposer le motif à celui qui lui succède et constater la conformité entre les deux ; de ce fait, les motifs semblent eux-mêmes posséder agentivité et mouvement. La projection, ou l'externalisation de l'agentivité dans l'objet perçu, impliquée par l'acte de perception lui-même, est la source cognitive de son animation. (Gell 2009 : 97)

L'idée d'agentivité intrinsèque fait écho aux recherches des musicologues formalistes qui, dans la lignée de Meyer (1956), cherchent les raisons de la signification et de l'émotion musicale dans la perception des relations entre des segments d'une œuvre (phrases, motifs, cellules, etc.). Mais la question se pose maintenant en termes d'animation, d'intentionnalité de l'artefact, et non en termes d'interprétation (mentale) d'un message codé dans les structures sonores. Cette animation, selon Gell, est particulièrement favorisée dans le cas des motifs décoratifs parce que ceux-ci stimulent un mouvement réel du corps, en œuvre dans l'acte de perception, qui est en quelque sorte projeté sur l'artefact, attribué à l'artefact lui-même, donnant l'impression d'avoir devant soi un « être animé ». C'est précisément à partir de ce mouvement de perception-animation des motifs de l'artefact que, selon Gell, naît une « passion »¹³. Ainsi, les « articulations corporelles » impliquées dans l'acte perceptif de façon plus ou moins implicite seraient à l'origine de la signification et de l'émotion attribuées aux artefacts artistiques.

Une deuxième piste théorique permet d'envisager le « vivant musical » du point de vue de la cognition. Il s'agit de l'approche dite de la « cognition musicale incarnée » (*embodied musical cognition*) développée par Leman (2007). Cette approche repose sur une conception de la musique comme « forme sonore en mouvement » (*moving sonic form*), reconductible à des changements d'énergie physique d'ordre sonore. La thèse selon laquelle la musique est une forme sonore en mouvement, déjà présente chez Hanslick (1986 [1854]) entre autres, redevient d'actualité. Mais au lieu d'envisager l'interprétation de ces formes sur la base d'une activité symbolique, cérébrale (cognition « froide »), 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). Or, le point fondamental de la théorie de la cognition musicale incarnée est que cette

13 « Je soutiens qu'en déconstruisant l'ensemble de ces relations hiérarchiques complexes, on parvient à attribuer à l'objet décoré un certain type d'agentivité, qui est la réciproque de l'agentivité exercée par le destinataire qui le perçoit – ou s'efforce de le faire ; il vit alors son action comme une passion, une agréable frustration » (Gell 2009 : 103).

«résonance corporelle» avec la musique repose sur le même processus d'imitation corporelle, de *mirroring*, d'action-perception que celui qui est en jeu dans les interactions entre les êtres humains. Selon Leman, ce processus cognitif d'imitation a pour conséquence le fait de 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 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)

La proposition de Leman est de considérer qu'il y a une prédisposition humaine à «attribuer de l'intentionnalité aux choses qui bougent et avec lesquelles nous bougeons ou que nous 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:

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 peuvent être perçus comme s'ils avaient une intentionnalité. Le processus fonde une appréciation de la musique qui s'appuie fortement sur le mouvement corporel, auquel l'appréciation cérébrale et l'interprétation peuvent être rajoutées. (*ibid.*: 103)

Voici donc l'endroit où la théorie de l'agentivité et celle de la cognition musicale incarnée s'imbriquent et se correspondent. Elles essayent toutes les deux d'expliquer le processus d'animation et d'attribution d'intentionnalité aux artefacts artistiques, en plaçant le corps au centre du processus: le mouvement organique à l'œuvre dans l'acte perceptif est «transféré» dans l'objet, devenant ainsi source de son animation.

Empathie et esthétique

Bien avant Gell et Leman, la question de l'animation des artefacts artistiques, de l'anthropomorphisation des formes, de l'humanisation des choses a été au centre des préoccupations d'un groupe de philosophes actifs dans l'Allemagne de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (cf. Pinotti 1997)¹⁴. Ces chercheurs ont proposé un concept bien précis pour nommer le processus où «des formes inorganiques sont incorporées aux formes organiques, où de la vie est projetée sur de la chose» (Didi-Huberman 2002): celui d'«empathie» (*Einfühlung*). Avant d'être étendu aux relations intersubjectives¹⁵, c'est donc dans le domaine de l'esthétique que ce terme fait son apparition.

L'intuition fondamentale de ces philosophes était que l'expérience esthétique doit être comprise non 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). Ainsi, Lipps (1997 [1908]) voyait la source même du plaisir esthétique dans la possibilité de sentir, de percevoir l'humain dans l'objet. Avant lui, R. Vischer (1997 [1887]) 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. Vischer 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. Selon ce point de vue, l'expérience esthétique est en quelque sorte celle du «soi-objectivé». Encore aujourd'hui, après la célèbre découverte des neurones miroirs, des nombreuses recherches sur l'expérience esthétique dans les arts visuels se basent sur l'idée d'«animation empathique» des formes perçues (Freedberg & Gallese 2007).

L'animation perceptive des artefacts (y compris musicales), indissolublement liée au concept d'empathie, semble donc être un problème fondamental pour l'esthétique (cf. Pinotti 1997). Mais les rapports entre animation et faculté d'empathie sont loin d'être éclaircis, et peuvent être envisagés au moins de deux manières différentes.

La première possibilité est de considérer que l'empathie soit la faculté qui permet l'animation perceptive de l'artefact artistique (empathie → animation). Gell (2009) semble aller dans ce sens quand il explique l'animation des objets,

¹⁴ Il s'agit de T. Lipps, J. Volkelt, R. Vischer, F. T. Vischer, M. Geiger et, en France, V. Basch.

¹⁵ L'empathie est aujourd'hui définie comme la «capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve» (Pacherie 2004: 149).

si présente dans de nombreuses sociétés, comme émanant d'un « substrat compassionnel » naturel chez l'Homme. Bien que le concept d'empathie reste exclu du développement de sa théorie, dans des rares passages Gell associe l'animation des objets à une faculté qu'il nomme « *sympathy* », et que l'éditeur français traduit par « compassion » :

Au lieu de lui donner un autre nom, il me semble plus intéressant d'expliquer ce qu'est véritablement l'idolâtrie, en montrant qu'elle émane, non pas d'une forme de bêtise ou de superstition, mais du même substrat compassionnel (*fund of sympathy*) qui nous aide à comprendre et à voir l'Autre, l'humain non-artefactuel, comme un alter ego doté comme nous d'une conscience, d'intentions et de passions. (Gell 2009: 120)

La deuxième possibilité consiste à envisager l'empathie comme une conséquence de l'animation de l'objet (animation → empathie). En effet, certains psychologues expliquent les formes les plus élaborées d'empathie en fonction des capacités d'imagination et de simulation d'autrui, qui se fondent précisément sur une attribution d'intentionnalité (ou d'intention) aux personnes et aux choses. Ainsi, Pacherie (2004) observe que jouer à « faire semblant » (par exemple traiter une poupée comme une personne), serait un acte précurseur de capacités plus complexes de simulation d'autrui, lesquelles contribuent aux formes plus élaborées d'empathie, notamment quand le référent empathisé n'est pas disponible à la perception. Pour Leman (2007), c'est par les « articulations corporelles » (les gestes du sujet qui perçoit des formes sonores en mouvement) que s'exprime la compréhension de la musique en tant qu'être intentionnel, en tant qu'« agent social virtuel ». Dans ce cadre théorique, l'empathie musicale est envisagée comme une extension, à un niveau plus complexe, de formes plus simples (*low-level*) d'engagement corporel avec la musique, comme la synchronisation rythmique ou l'*embodied attuning* (bouger ou chanter avec la musique, cf. Leman 2007: 115). L'empathie est donc entendue comme quelque chose de plus complexe que l'animation de l'objet, qui est en œuvre lorsque le système émotionnel entre en jeu.

Conclusion

Pour résumer, le concept de « douceur » est chez les Tsiganes de Ceuaș un critère fondamental d'appréciation esthétique de la musique, notamment dans le cas des airs lents dits « de chagrin » (*de jale*). Une simple expérience réalisée sur le terrain, consistant à comparer deux versions d'un même air, joué d'abord « avec douceur » puis « sans douceur », a permis de montrer que la douceur est largement reconductible à une ornementation exacerbée de la ligne mélodique.

Cette élaboration, cette « manipulation » de la mélodie, est une marque du style personnel de chaque musicien. Plus en général, les Tsiganes de Ceușăș pensent que « leur » musique a plus de douceur que la musique 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 ». Les Tsiganes disent aussi, de manière très explicite, que le musicien qui a de la douceur dans ses doigts, dans sa tête et dans son cœur, fait pleurer ses auditeurs, tandis que celui qui ne connaît pas la douceur, les fait rire. L'ambition de cet article était donc d'explorer la relation étroite qui existe entre un concept local d'appréciation esthétique (la douceur), un savoir-faire technique (l'ornementation) et le potentiel émotionnel de la musique (faire pleurer), relation qui par ailleurs semble dépasser le contexte local des Tsiganes de Transylvanie.

Au lieu de me tenir aux propositions de Meyer (l'ornement, déviation du patron mélodique, crée une inhibition de tendances et donc est source psychologique d'émotion), j'ai entrepris un cheminement théorique différent, qui passe par l'idée de « vivant musical » (l'ornement « anime » la musique, et l'émotion est une conséquence de cette animation de la matière sonore). En effet, ce qui émerge de l'ethnographie est que la douceur est censée « donner de la vie » à la musique, et c'est précisément cette « animation » qui lui confère un pouvoir émotionnel. Un air joué « sans douceur » est monotone, sans vie, et il n'a aucune chance de faire pleurer l'auditeur. J'ai observé que cette tendance à « mettre de la vie », à percevoir de la vie dans la musique, est présente dans de nombreuses sociétés, et elle est souvent associée à l'émotion (Rappoport 2013) ou même à la transe (Rouget 1990 [1980], Becker 2001, Prévôt 2011).

Or, comme l'observe Bloch (1999), tout le problème est que nous ne savons pas vraiment ce qui passe dans des cas d'attribution d'une volonté quasi-humaine aux objets, bien que de nombreuses recherches contemporaines en philosophie de l'esprit et en sciences cognitives se concentrent sur ce problème. J'ai alors exploré, dans la deuxième partie de cet article, ce que les propositions théoriques de Gell (2009) et de Leman (2007) peuvent apporter à la question du « vivant musical ». L'idée centrale de ces auteurs est d'assumer qu'il y a une tendance innée à attribuer une intentionnalité, une agentivité, aux formes qui « semblent bouger », tels un motif labyrinthe décoré sur les proues de canoës trobriandais, ou une mélodie tzigane sans cesse ornementée. Cette tendance à « animer » l'artefact artistique émergerait de l'activité corporelle, plus ou moins implicite, en œuvre dans l'acte perceptif. Bien que les recherches actuelles n'aient encore éclairci ce processus, la faculté d'empathie semble être liée à l'animation perceptive, soit comme une condition nécessaire (Gell), soit comme une conséquence (Leman).

Finalement, ce n'est peut-être pas un hasard si les Tsiganes, fins connaisseurs de la douceur de la musique, en cherchant à rendre leur mélodies toujours plus « vivantes », croient aussi être « plus empathiques » (*mai miloși*) que leurs

voisins hongrois ou roumains (Bonini Baraldi 2008). Pourquoi celui qui pleure à l'écoute des *doine* ou des airs «de table» serait-il 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»?

Les recherches contemporaines dans le domaine de la cognition résonnent avec le discours des Tsiganes, mais aussi avec une intuition fondamentale des théoriciens de l'*Einfühlung* (empathie) : l'expérience esthétique serait fortement liée à cette animation perceptive-corporelle de l'objet artistique, même quand il n'y a pas d'autres sources d'animation en jeu (des ressemblances anthropomorphes, des agentivités d'autres entités, etc.). Cette même idée peut être énoncée de la manière suivante : comprendre le fonctionnement de cette faculté de l'esprit, plus ou moins consciente, qui repose sur l'attribution d'intentions et d'émotions aux personnes et aux choses, est essentiel pour concevoir le «pouvoir» émotionnel des artefacts artistiques (cf. aussi Bloch 1999). Si on accepte cette hypothèse, la question du «vivant musical», que ce soit d'une perspective anthropologique ou cognitiviste, est alors un problème encore plus fondamental que celui du «beau» ou du «goût» en musique.

Plus généralement, cette hypothèse me semble offrir un basculement de perspective important, car il est possible de remettre en question le paradigme dominant qui sous-tend encore une grande partie des recherches sur l'émotion musicale, notamment celles qui se concentrent sur la musique classique occidentale. Ce paradigme s'appuie sur l'idée que les acteurs de l'événement musical sont reliés par une chaîne de communication destinée à transmettre un «message», «codé» par un compositeur, «transmis» par le biais d'un interprète, et «décodé» par un auditeur qui, éventuellement, fait l'expérience d'une émotion. La théorie de Meyer (1956) sur la signification et sur l'émotion musicale se fonde largement sur ce paradigme, et elle a influencé de nombreuses études expérimentales jusqu'à aujourd'hui (cf. Sloboda & Juslin 2010). Les musicologues et les cognitivistes ne sont pas les seuls à se référer à ce paradigme théorique et les ethnomusicologues utilisent les mêmes concepts (cf. Nattiez 2004). Par exemple, Rouget (1990 [1980] : 142) indique explicitement que son approche de la transe et de l'émotion musicale se base sur les notions de signal, de code, de signe, de message, de communication, issues directement de la linguistique de Jakobson (1963) et de la théorie de l'information de Shannon (1948). S'il est vrai que les ethnomusicologues, au moins depuis les *performance studies* des années 1970, ne s'appuient plus sur ce paradigme de la «communication», il me semble que les (rares) études théoriques portant explicitement sur l'émotion musicale en ethnomusicologie tendent à rester ancrés à ce modèle.

J'ai avancé, au contraire, que toute performance musicale ne communique pas des émotions aux auditeurs (ou danseurs), mais les fait plutôt émerger en favorisant quatre types de relations d'empathie : avec l'artefact musical lui-même,

avec le musicien, avec d'autres figures personnifiées par la musique, et entre co-destinataires de l'activité musicale (Bonini Baraldi 2013). Ce paradigme est beaucoup plus ancré dans le corps – ou mieux, dans un corps en relation avec d'autres corps – que dans le traitement cognitif désincarné de signes, symboles et grammaires. Il est aussi plus ancré dans l'anthropologie, car il met l'accent sur des interactions sociales, éparpillées dans l'espace et dans le temps, plutôt que dans des réponses psychologiques décontextualisées et désocialisées.

Références

- BARTÓK Béla & Zoltán KODALY
1923 *Transylvanian Hungarians: Folk Songs*. Budapest: The Popular Literary Society.
- BECKER Judith O.
2004 *Deep listeners. Music, emotion and trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- BLOCH Maurice
1999 «Une nouvelle théorie de l'art. À propos d'Art and Agency d'Alfred Gell». *Terrain 32, Le beau*: 119-128. [En ligne], mis en ligne le 29 mars 2007. URL: <http://terrain.revues.org/index2757.html>, consulté le 10 juillet 2014.
- BONINI BARALDI Filippo
2008 «The Gypsies of Ceuas, Romania: An "emotional minority" ?». R. Stelova, A. Rodel, L. Peycheva, I. Vlaeva & V. Dimov (éd.), *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: 255-261.
2010 «Jouer aux noces, puis entre soi. Le cycle de l'émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie». *Cahiers d'Ethnomusicologie 23*: 85-102.
2013 *Tsiganes, musique et empathie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection Chemins de l'Ethnologie.
- BONINI BARALDI Filippo, Emmanuel BIGAND & Thierry POZZO
2015 Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture. *Empirical Musicology Review 10*(4). (in press)
- BOUËT Jacques, Bernard LORTAT-JACOB & Speranța RĂDULESCU
2002 *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- BOYER Pascal
1996 «What makes anthropomorphism natural: Intuitive ontology and cultural representations», *Journal of The Royal Anthropological Institute 2*: 83-97.
- CLER Jérôme
2010 «Anti-pathos. L'affect proprement musical dans une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale». *Cahiers d'ethnomusicologie 23*. [En ligne], mis en ligne le 31 décembre 2012. URL: <http://ethnomusicologie.revues.org/975>, consulté le 25 février 2015.
- DEMEULDRE Michel, dir.
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.

DURING Jean

2004 «De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales», in M. Demeuldre, dir.: *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris: L'Harmattan: 137-147.

FREEDBERG David & Vittorio GALLESE

2007 «Empathy, motion and emotion», in K. Herding & A. Krause Wahl éd., *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*. Berlin: Driesen: 17-51.

GELL Alfred

2009 *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris: Les Presses du réel.

HANSLICK Edouard

1986 [1854] *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*. Paris: Christian Bourgois.

HERZOG George

1951 «Introduction», in B. Bartók & A. B. Lord (éd.). *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. New York: Columbia University Press.

JAKOBSON Roman

1963 *Essais de linguistique générale*. Paris: Seuil.

LEMAN Marc

2007 *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge: The MIT Press.

LIPPS Theodor

1997 [1908] «Ästhetic» (Esthétique), in A. Pinotti (éd.), *Estetica ed Empatia*. Milan: Guerini studio: 177-218.

MEYER Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

NATTIEZ Jean-Jacques

2004 «Ethnomusicologie et significations musicales». *L'Homme 171-172*: 53-82.

PACHERIE Elisabeth

2004 «L'empathie et ses degrés», in A. Berthoz & G. Jorland éd., *L'empathie*. Paris: Odile Jacob: 149-181.

PINOTTI Andrea

1997 *Estetica ed empatia*. Milan: Guerini studio.

PRÉVÔT Nicolas

2011 «Corps, esprit(s), musique... possession au Bastar, Inde centrale». In *Musique, corps, âme*. Paris: Cité de la musique, pp. 75-87.

RĂDULESCU-PAȘCU Cristina

1998 *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc* (Ornements mélodiques vocaux dans le folklore roumain). Bucarest: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din România.

RAPPOPORT Dana

2013 «Le chant et la peine à Tanjung Bunga. Musique et mythe d'origine du riz (Lamaholot, Flores)» (2013). In H. Bouvier (éd.), *L'art du pathétique en Asie du sud-est insulaire. Le choix des larmes*. Paris: L'Harmattan.

- ROUGET Gilbert
1990 [1980] *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.
- SACHS Curt
1943 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York : Norton.
- SÁROSI Bálint
1978 [1971] *Gypsy music*. Budapest : Corvina Press.
- SEEGER Anthony
1987 *Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge : Cambridge University Press.
- SHANNON Claude E.
1948 «A Mathematical Theory of Communication». *The Bell System Technical Journal* 27 (juillet) : 379-423 et (octobre) : 623-656.
- SLOBODA John A. & Patrick N. JUSLIN
2010 *Handbook of Music and Emotion : Theory, Research, Applications*. Oxford : Oxford University Press.
- STEWART Michael
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.
2009 «Pensée motivique et pièges à pensée. Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie». *L'Homme* 192 : 23-38.
- SURRALLÈS Alexandre
2003 *Au cœur du sens. Perception, affectivité, action chez les Candoshi*. Paris : CNRS et Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- VISCHER Robert
1997 [1873] «Über das optische Formgefühl : Ein Beitrag zur Aesthetik» (Sur le sentiment optique de la forme), in A. Pinotti (éd.), *Estetica ed empatia*. Milan : Guerini studio : 95-140.

RÉSUMÉ. Les Tsiganes de Transylvanie utilisent le terme «douceur» (*dulceață*) pour désigner les qualités esthétiques et émotionnelles de la musique. Afin de déterminer les paramètres (acoustiques et musicaux) associés à la *dulceață*, l'article présente une comparaison de deux versions d'un même air, l'un joué «sans douceur» et l'autre «avec douceur». La seconde partie de cet article porte sur le lien entre le concept de douceur et l'idée plus générale de «vivant musical». La question principale qui est adressée est la suivante : quelles sont les opérations mentales et corporelles qui permettent de percevoir la musique comme un «être intentionnel», ayant la capacité de produire des effets dans le monde, et notamment celui d'émouvoir l'auditeur ?



Les documents multimédia de ce volume
peuvent être consultés à l'adresse
<www.adem.ch/ce28>