

## Jouer aux noces, puis entre soi. Le cycle de l'émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie

Filippo Bonini Baraldi

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/973>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2010  
Pagination : 83-100  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Filippo Bonini Baraldi, « Jouer aux noces, puis entre soi. Le cycle de l'émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/973>

---

# Jouer aux noces, puis entre soi

## Le cycle de l'émotion chez les musiciens tsiganes de Transylvanie

FILIPPO BONINI BARALDI

À partir du moment où le musicien est « embauché » (*tomnit*), et jusqu'à la fin de la fête, quand le contrat sera soldé, un ensemble de règles régit sa relation avec les invités. C'est un savoir partagé, que tout musicien professionnel tzigane connaît depuis son enfance et qui gouverne sa manière d'être et de jouer dès que la voiture envoyée par le commanditaire arrive devant sa porte<sup>1</sup>.

Chez ses clients, le musicien se soucie de respecter une prescription fondamentale, qu'il maintiendra tout au long de sa prestation : « se tenir à sa place » (*a sta la locul său*). « Se tenir » relève d'une double rigueur, qui touche tant à la morale qu'au comportement. Il s'agit à la fois de « tenir ses engagements » et de « se tenir soi-même », remplir le contrat sans se laisser entraîner par les débordements de la fête. En effet, qu'il s'agisse d'un mariage tzigane, d'un banquet hongrois ou d'un bal chez les Roumains, 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). L'échange est sans ambiguïtés : si l'on est payé, c'est pour « servir les gens à satiété » (*să servești lumea pînă ai săturat*).

La conséquence de cette éthique professionnelle est claire et explicite : il faut que la musique « fonctionne » (*merge*). Jouer telle ou telle mélodie, telle danse plutôt qu'une autre, revient au même, pourvu que « ça marche ». Le bon

<sup>1</sup> Les musiciens professionnels tsiganes en Roumanie sont généralement appelés *lăutari*. À Ceuaș, village hongrois-tzigane de Transylvanie centrale où j'ai conduit mes recherches de terrain entre 2004 et 2006, ce terme n'est pas utilisé, et les musiciens se disent *muzicanți*. L'ethnographie des fêtes en question, ainsi que de nombreuses

idées présentées dans le présent article, sont traitées plus en détail dans Bonini Baraldi (2010). Les termes vernaculaires sont transcrits ici en roumain [r] (par défaut), *rromanes* [t] et hongrois [h]. Je remercie Seline Gülgönen, Elodie Soulier et Juliette Grimbert d'avoir relu et corrigé cet article.

*muzicant* ne néglige jamais cet aspect. Le choix du répertoire et la manière de l'interpréter se fait de façon pragmatique : tel ou tel air « fonctionne » s'il produit un effet observable sur le public. Cet effet est évalué de manière empirique, presque quantitativement : plus on danse, plus on chante, plus on applaudit, plus on pleure, plus cela montre que la musique « fonctionne ». Mais ce n'est pas un fonctionnement global et abstrait 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 le *hic et nunc* de la performance. Ainsi, 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 du village, quand le public est assis à table, la musique « fonctionne » si elle est discrète, si le volume n'est pas trop fort, pour permettre aux convives de chanter et de discuter. Au cœur des fêtes de mariage ou dans un bal en *țigănie* (« quarter tzigane »), si personne ne danse c'est parce que la musique ne « fonctionne » pas : elle n'a pas le bon « groove » ([t] *balanțo*), ou le son n'est pas assez saturé. Enfin, à la fin des fêtes transylvaines, l'effet à atteindre sont les larmes (bien visibles ou plus intérieures, intimes) des convives.

La logique du « service » (*serviciu*) n'est pas spécifique aux *muzicanți* de Ceuaș. Le cliché d'un repas du 1<sup>er</sup> 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 1 et 2). La disposition des musiciens, leur posture, l'élégance, la proximité et les échanges de regards avec le client assis à la table semblent relever d'une même modalité, qu'on pourrait aussi observer dans les restaurants de Bucarest<sup>2</sup>.

La particularité du rapport musicien-client et de l'opposition entre Tsiganes et *Gaje* (non-Tsiganes) suscite depuis longtemps l'intérêt des observateurs. Plutôt logiquement – c'est ce que suggèrent les images – l'accent a été mis sur cette capacité du premier à « toucher » émotionnellement le second. Il s'agit-là d'un *topos* sur les musiciens tziganes de tout l'Est européen qui, au-delà des stéréotypes dont la littérature est chargée, trouve avec Sárosi (1978 [1971]) et Stoichiță (2008) un éclairage majeur et une valeur scientifique<sup>3</sup>.

2 Proche du contexte culturel qui nous concerne ici, Balint Sárosi (1978 [1971]) décrit en profondeur les relations que le musicien *romungro* (Rrom-Hongrois) entretenait autrefois avec les notables et les payans de la Hongrie historique. Il se base sur de nombreuses sources qui mettent en évidence la logique de l'effet. À ce propos, voir aussi Williams (2001).

3 Sárosi observe par exemple, 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 mettre (*pouring them*) dans la musique, et qu'il ne

serait autrement pas capable de les exprimer si bien. » (Sárosi 1978 [1971] : 244). Ou encore : « 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, de les amener à l'extase, d'exciter (*whip up*) leurs émotions » (Herman 1907, dans Sárosi 1978 [1971] : 251). Plus récemment et plus à l'est (en Moldavie roumaine), V. A. Stoichiță (2008) parle d'un « fabricant d'émotion » qui façonne sa musique non pour s'exprimer devant un public, mais plutôt pour servir les clients en vue d'un effet (les faire danser, les émouvoir).

C'est aussi la première problématique de cet article : comment le musicien parvient-il à une efficacité émotionnelle ? À mon sens, tenter de répondre à cette question en termes généraux s'avère infructueux. Rien n'assure a priori que les stratégies du musicien soient toujours les mêmes, indépendamment de la qualité (ton, type, texture) émotionnelle qu'il s'agit de générer chez le client. 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 non plus que ces stratégies d'efficacité, à condition qu'elles existent, soient les mêmes à chaque moment particulier de la fête. 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.

La deuxième problématique, moins explorée, concerne cette fois-ci le ressenti du musicien lui-même. Qu'en est-il de ses propres émotions ? L'expression « se tenir à sa place », riche de sens, voudrait aussi dire que le contrat ne prévoit pas la participation émotionnelle du musicien ? Quel est alors l'espace donné à son expression ?

Les mêmes principes méthodologiques sous-tendent l'approche de ces deux problématiques. D'abord, concentrer l'analyse sur ces moments où pleurs et musique « vont de pair ». Cette expression vise à marquer une différence fondamentale par rapport aux recherches qui s'interrogent sur les réponses émotionnelles à la musique, notamment dans le domaine des sciences cognitives (voir Sloboda & Juslin 2001). Lorsque, sur le terrain, on observe un comportement qu'on peut qualifier d'émotionnel (par exemple pleurer) 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 – dans ce cas jouer de la musique et pleurer – est l'objectif de l'analyse, et non un axiome de départ (Bonini Baraldi 2009).

Se focaliser sur une expression émotionnelle particulière – les pleurs – ne résout pas le problème de la compréhension des émotions sous-jacentes (ce qu'on ressent). Il faut pour cela s'appuyer sur d'autres outils : l'ethnographie de la performance, la description de l'expérience vécue, l'analyse des catégories sémantiques locales. Mais ce choix offre l'avantage de circonscrire l'émotion dans le temps (quand on ressent) et dans l'espace (qui ressent). « 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<sup>4</sup>.

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 ». Une rhétorique du discours certes, mais qui se « réalise » parfois chez les Tsiganes de Ceuaş. Présent dans bien d'autres sociétés, ce point de vue

---

<sup>4</sup> Le rapport entre émotion et transe est loin d'être éclairci et mériterait un effort interdisciplinaire. Outre Rouget (1990 [1980]), voir à ce sujet Becker (2004).



Fig. 1. Musiciens tsiganes au service des clients, Budapest, 1<sup>er</sup> mai 1964 (dans Sárosi, 1978 [1971]).



Fig. 2. Csángálo (de dos) et Sanyi au service des clients, Ceuaș, 1<sup>er</sup> mai 2004.

devrait interroger plus en général, au-delà des particularités régionales, le lien entre musique et émotion.

## Penser la musique, générer l'émotion

### *En service professionnel : un répertoire taillé sur mesure*

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 qu'elle est la sienne ! Je le sais ! Non seulement à Ceuaș, mais dans chaque village où j'ai joué ! [Csángálo, musicien professionnel].

Chez les musiciens de Ceuaș, la notion d'efficacité rime avec une idée fondamentale : il faut que la musique puisse correspondre aux goûts du client, qu'elle soit façonnée à son image. Or la grande variété de personnes qui habitent cette région implique, logiquement, qu'il n'y ait pas un seul répertoire efficace pour tous. Être en mesure de « servir les gens » doit alors nécessairement s'accompagner d'une manière particulière d'organiser (mentalement) et de gérer un vaste répertoire.

Un premier critère de distinction est lié à la « nationalité » (*nația*) des clients. 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 on dit : « C'est une *csárdás* hongroise », on sous-entend la même chose. Personne, parmi les musiciens, ne se pose de questions sur la présumée origine et appartenance « ethnique » d'un air<sup>5</sup> : une

<sup>5</sup> Sauf pour les musiques plus récentes comme les *manele*, que tout le monde perçoit comme une musique étrangère, venant de Turquie.

*csárdás* hongroise est une mélodie qui est jouée chez les Hongrois et qui « fonctionne » pour eux.

Mais le critère de la « nationalité » est trop générique et ne suffit pas, au bon *muzicant*, pour satisfaire ses clients. Il doit connaître « sa région » (*zona lui*), ce qui sous-entend non seulement le répertoire de sa province, mais plus précisément les lieux où l'on joue tel ou tel air. À force de jouer aux fêtes, les musiciens se sont formés une véritable « cartographie mentale » de ce qui « fonctionne » le mieux dans tel ou tel village. Avec le temps, les airs intègrent le nom d'une localité, par exemple « *csárdás* de Veseuş » (*csárdás de la Veseuş*) ou « *învîrtita* de Şmig », car c'est là qu'elles sont chantées ou dansées.

La « cartographie » du répertoire permet aux musiciens de « servir les gens » d'une manière plus adéquate, plus fine. Mais l'activité professionnelle se nourrit d'une connaissance encore plus particularisée des habitudes et des goûts des convives, qui va jusqu'au niveau de l'individu. Et cela, parce que les musiciens de la génération de Csángáló (né en 1954), qui ont joué dans la région depuis leur enfance, connaissent personnellement les habitants des villages environnants. 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 préfère chanter. C'est ainsi qu'ils parlent explicitement du « *csárdás* de János » (*csárdás lui János*) ou du « *hallgató* de Sándor » (*hallgató lui Sándor*) pour se référer à une mélodie particulière, même quand János et Sándor ne sont pas présents<sup>6</sup>.

« Ça, c'est leur style » (*ăsta e stilul lor*), disent les musiciens pour souligner l'appartenance d'un style d'interprétation, d'un répertoire à une « nation » particulière. « Ça, c'est son chant » (*ăsta e cântarea lui*), disent-ils pour signifier les préférences individuelles. Mais cette propriété n'est ni matérielle, ni historique, ni rigide et immuable : un air « appartient » (*aparține*) à ceux sur qui il produit un effet, d'autant plus si cet effet est d'ordre émotionnel<sup>7</sup>.

Du général au particulier, de la « nationalité » à la « région » et de la « région » à la personne, les stratagèmes professionnels s'affinent, le service est de plus en plus taillé sur mesure. Et, de surcroît, plus efficace et donc plus rentable. Au delà de la technique instrumentale, c'est ce type de connaissance qui fait du *muzicant* tzigane un homme de métier.

La logique de l'efficacité – si explicite dans les actions et les discours des musiciens – agit à mon sens encore plus fondamentalement, et de manière plus stable, au niveau des représentations mentales du répertoire. Une action efficace (et préméditée) nécessite des stratégies au niveau de la pensée, qui sont plus ou moins implicites. Et la manière de nommer la musique les révèle en partie (*csárdás* « de » telle ou telle nation, village, personne). Le modèle de la

<sup>6</sup> Cette expression est aussi utilisée pour les musiciens ou chanteurs qui sont censés avoir « fait » (*facut*) une mélodie de leur propre personne

(inventer les paroles d'un chant, composer une nouvelle mélodie).

<sup>7</sup> Ce qui pourrait interroger la notion de *copyright*.

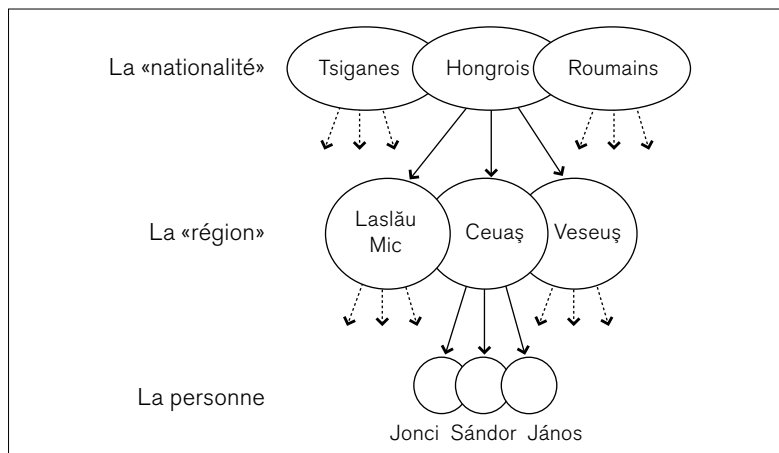


Fig. 3. Conception « verticale » du répertoire en service professionnel. Plusieurs facteurs marquent la différence d'un domaine de préférence à l'autre : principalement le type de mélodie, le genre de danse ou le style d'interprétation, mais aussi le type de son (amplifié ou acoustique), la manière d'enchaîner les mélodies en séquences (suites), les types de fioritures ou « ruses » techniques (*șmecherii*, voir Stoichiță 2008). Il n'est pas exclu d'ailleurs que certains vecteurs d'efficacité soient les mêmes pour tout public. Par exemple accélérer le tempo progressivement lors des suites de danse « fonctionne » chez les Hongrois, les Tsiganes et les Roumains.

figure 3 pourrait alors schématiser la manière dont le vaste répertoire est conçu et organisé mentalement lorsque des relations « clientélistes » s'imposent. C'est un schéma que le musicien forme suite à une longue expérience des fêtes, mais qui n'est jamais définitif et qui, à chaque contrat, est mis à jour par de nouvelles associations, par des affinités renouvelées.

Choisir les éléments musicaux qui correspondent le mieux aux clients est un principe qui guide le musicien tout au long du service. Mis à part les quelques airs liés aux phases cérémonielles, le musicien observe, scrute, « lit » en ses clients et, en fonction de cela, choisit ce qu'il va jouer. Cela détermine le résultat sonore d'une fête, qui devient une sorte d'image acoustique de la communauté mobilisée pour l'occasion. Ainsi, la musique est toujours « située » et, pour ainsi dire, la partition est le public<sup>8</sup>.

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 » (*naș*) 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.

<sup>8</sup> « 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, dans Sárosi 1978 [1971]: 245).

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.

### *Faire résonner l'âme des clients*

Les musiciens, toujours attentifs à ce qui se passe du côté des convives, savent qu'après plusieurs heures de fête, les esprits se relâchent, l'alcool et la fatigue se font sentir au niveau des jambes, de la tête et du «cœur» (*inimă*). Au petit matin, plus personne ne danse. De toute manière, à ce moment de la fête, les femmes sont pratiquement toutes parties. Les bouteilles de vin blanc et de *pălinka* (eau-de-vie), elles, sont toujours présentes. Pour les musiciens, c'est maintenant le moment d'«aller entre les tables» (*a merge între mese*) pour jouer au plus près de leurs clients, réunis en petits groupes.

Une autre ambiance prend le dessus. Dans les noces tsiganes, il n'est pas rare de voir au matin quelques convives pleurer. Les textes des chants «de table» ([t] *meseliecri*) sont révélateurs de la tonalité émotionnelle recherchée. Ils s'inspirent de faits réels, qui évoquent les conditions du *necaz* («malheur»), la *jale* («chagrin») liée à la séparation d'avec l'être aimé, à la prison, ou s'adressent à Dieu ([t] *Devla*) pour invoquer la «chance» ([t] *baxt*) 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 nostalgique et métaphorique, qui sont associés aux *hallgató* ([h] chansons «à écouter») ou *hajnali* ([h] chants de l'aube) de la fin des fêtes.

Mais si la «couleur» des émotions mobilisées en clôture des fêtes est différente chez les Tsiganes et chez les *Gaje*, l'enjeu reste 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 «minorité émotionnelle» (Bonini Baraldi 2008).

Mobiliser les souvenirs plus ou moins conscients est fondamental dans l'établissement de l'atmosphère émotionnelle douce-amère typique de la fin des fêtes<sup>9</sup>. En musique, cela passe par un usage encore plus fin des airs «personnels»

<sup>9</sup> Speranța Rădulescu observe qu'en Olténie, dans le sud du pays, les *doine* (mélodies lentes en rythme non-mesuré) 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-mêmes 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 sint...* («Il me vient à l'esprit, il y a longtemps / comme j'étais et comme je suis maintenant») (Rădulescu, communication personnelle).



qui, au delà du niveau du goût, creuse plus en profondeur et atteint la sphère la plus sensible du sujet. Les airs qu'on chante et qu'on écoute à ce moment de la fête sont les plus familiers, ceux qu'on chante depuis toujours. Ce sont les mélodies que János chantait quand il rencontra sa femme pour la première fois, que Sándor demandait chaque fois qu'il buvait avec ses amis pour oublier un chagrin, ou encore qui s'associent, par une affinité moins manifeste, à quelque mouvement de l'inconscient<sup>10</sup>. Elles permettent de vivre le passé dans le présent, de s'abandonner à une expérience du souvenir, de la réminiscence.

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»<sup>11</sup> entre musique et états d'âme qui est recherché à ce moment là. Cet effet est véhiculé par la mélodie «personnelle», synthèse musicale d'un ensemble de préférences esthétiques, de souvenirs conscients, de mémoires implicites. La musique qui fait vibrer l'«âme» (*suflet*) d'une personne avec la plus grande amplitude, qui «rentre dans le cœur» (*se бага in inimă*), est celle qui la «syntonise» sur sa «fréquence naturelle», qui résonne avec ses souvenirs et sentiments, la rendant alors plus vulnérable. Il n'est pas alors anodin que les airs qui ont le plus de chance de devenir «la chanson d'une personne» soient le plus souvent des *hallgató*, des *doine* ou des chansons *de jale* («de chagrin»). Ce sont ceux qui, dans leur tempo non-mesuré, donnent accès à une expérience non mesurable du temps.

Les musiciens, à ce moment de la fête, cherchent précisément à activer ces affinités entre formes musicales et formes de l'esprit des clients. Mettre en résonance le client (déjà bien ivre) présente une utilité concrète : quand le cœur «se laisse» (*se lăsa*), le portefeuille, à son tour, se «laisse». Voici l'utilité pratique de l'acte d'«aller entre les tables», d'approcher les clients jusqu'au contact physique. «Le Tsigane est comme le diable» (*Țiganu' e ca dracu'*), disent-ils d'eux-mêmes, conscients d'utiliser des stratagèmes habiles pour tirer profit de toute situation. Fin «lecteur» de ses clients, le musicien s'empare d'un pouvoir sur leur univers intérieur, personnel, intime. En effet, le diable est bien plus qu'un *șmecher* («rusé») ordinaire : il s'intéresse non seulement aux choses matérielles – l'argent –, mais plus encore à l'essence des personnes.

Qui est 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

10 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 : «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).

11 Concept 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).

musique ? Un humble serviteur, héritier des musiciens de cour de l'Empire austro-hongrois, particulièrement dévoué aux désirs des ses employeurs ? Qu'en est-il de ses propres émotions, pendant qu'il gère celles de ses clients ? Y a-t-il, dans ces fêtes, la moindre place pour leur expression ?

Les musiciens admettent que, même de leur côté, un « choc » (*șoc*) peut parfois se produire au cœur, qui fait « couler les larmes dans les violons » (*scurge lacrimale pe vioara*). Si les conditions s'y prêtent (comme par exemple lorsque les musiciens jouent pour les *Gaje* de leur propre village, où tout le monde – musiciens et clients confondus – vieillit avec la même musique, ou pour des Tsiganes qu'ils connaissent bien), cela peut arriver. Mais il est rare de voir un musicien pleurer « en service » et, de tout manière, jamais avant le petit-matin. Si c'est le cas, c'est parce que cette expression anticipe quelque chose qui va inévitablement se produire juste un peu plus tard, quand le *muzicant* – rémunéré et embrassé par les clients – prend la route pour rentrer chez lui, dans la *țigănie* (« quartier tsigane ») de Ceuaș.

### **Après le service, la fête en *țigănie***

#### *Entre répétition et fête, les pleurs des musiciens*

Le trajet de retour du lieu du mariage 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 et parfois même amorcer des contrats pour d'autres mariages. « Je me suis tiré de cette histoire » (*M-am scapat de treaba asta*), « J'ai abattu le mariage » (*Am dat jos nunta*), les entend-on dire sur la route. Mais, à la satisfaction d'un contrat accompli, à l'excitation d'avoir de l'argent dans les poches et à l'envie de rentrer au foyer, s'ajoutent d'autres sentiments. Dans les tavernes, les musiciens jouent encore quelques morceaux, et cette fois-ci, il est fréquent de voir leurs visages tout en larmes.

Une fois arrivés en *țigănie*, il n'est pas question d'aller se coucher : les musiciens tiennent une « fête » (*chef*) entre eux. Pendant que les femmes s'occupent de préparer à manger, les musiciens s'installent au centre de la cour, en cercle, tournés les uns vers les autres (figure 4). Ils jouent maintenant 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* (« 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. Chacun



Fig. 4. Fête chez Tocsila, en *țigănie*, après le service aux noces. 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* («joueur de synthétiseur»).

peut jouer ce qu'il veut quand il veut. Les nœuds des cravates se défont et les postures sont décontractées. La proximité est aussi physique, et il n'est pas rare de se serrer dans les bras et parfois de s'embrasser<sup>12</sup>.

Il peut sembler étonnant de voir les musiciens répéter après – et non avant – le service chez les clients. Mais l'explication qu'en donne 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 pour rejouer l'air qu'un client leur avait demandé, juste quelques heures auparavant, lors du mariage. Après vingt-quatre ou quarante-huit heures de musique, dit-il, ce moment est propice parce que :

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

<sup>12</sup> De toute évidence, ces fêtes étaient beaucoup plus fréquentes quand l'activité professionnelle des musiciens à l'échelle régionale était plus régulière. Aujourd'hui ces réunions sont un peu plus rares,

aussi à cause des grandes distances que les musiciens doivent parcourir pour trouver du travail (France, Hollande, etc.).

on allait aux noces, quand on mettait la main sur l'instrument, tu pouvais croire que... tout le monde pleurait! [Csángáló]

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 :

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... 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. [Csángáló]

L'acte de pleurer s'accompagne toujours d'un geste musical : chanter, jouer, mais aussi 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 distinguer nettement le producteur du récepteur (il y a souvent un autre musicien qui accompagne), il semble qu'il s'agit 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) (voir 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 se conclure rapidement, c'est parce qu'elle est perçue comme potentiellement dangereuse – elle peut « fendre le cœur » (*sparge inimă*) – mais elle est aussi libératoire, cathartique. « C'est bon » (*gata*), dit-on, en ajoutant que la douleur est passée, que quelque chose est « sorti » (*s-a dus*).

L'organisation de la musique soutient ce déroulement de l'expérience : les pleurs ne durent jamais plus d'une mélodie « de chagrin » (*de jale*) ou deux. Ils s'arrêtent systématiquement à l'arrivée d'un ou plusieurs airs *de csingherit* (rapides et en rythme binaire), qui marquent éventuellement le passage à la danse. La mise en jeu du corps offre alors une voie de sortie possible aux pensées qui « montent à la tête » (*vine în cap, vine în minte*) et à cette douleur qui « fait mal au cœur ».

L'acte de pleurer, individuel ou partagé, s'associe à une dimension sociale bien précise : être chez soi et, si possible, avec ses amis. Dans ces circonstances, le sentiment d'union est exacerbé. Il est fréquent d'entendre les Tsiganes s'adresser l'un à l'autre avec l'expression « mon frère » ([t] *mîro pra*), qui désigne ici une proximité affective et non un rapport de consanguinité. Les gestes qu'ils échangent – s'embrasser, se tenir la main, mais aussi se donner des coups pour

rire – expriment le même désir de dépasser les conflits, les soucis, et de parvenir à un rapport d'égal à égal.

Les Tsiganes disent « pleurer comme un enfant » ([t] *rovel sar iec ciav*) pour indiquer, avec un jugement valorisant, cette manière de pleurer spontanée, improvisée et torrentielle. C'est une manière particulière d'être et de faire, qu'ils considèrent comme leur étant propre. Les *Gaje* qui habitent juste au bas de la colline en seraient, selon eux, exclus. « Nous seuls, les Tsiganes, pleurons avec la musique », affirme 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-t-il encore, affirmant ainsi un lien fondamental entre émotion musicale et conception de l'identité.

L'expression ouverte d'un vécu émotionnel confère à ces réunions une aura particulière, différente du simple geste technique de spécialistes de la musique. Le sens de la vie, ce qu'il faut absolument faire avant de mourir, consiste à boire, manger, pleurer, jouer jusqu'à ce qu'on s'endorme. Cela n'a rien d'étonnant : l'homme l'a toujours fait, depuis que « Jésus est venu sur terre » (*când a fost Domnu' pe jos*). Mais pourquoi faut-il le faire juste après avoir joué pour les autres, les clients ?

### *Post-performance, ou repli sur soi-même*

La continuité avec le service professionnel 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, se fatiguer (en service) pour pouvoir – juste après – boire beaucoup, dépenser de l'argent, sortir les mélodies de l'esprit, profiter d'un état altéré par la fatigue (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 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. Quelles émotions sont alors en jeu ? De quelle manière la musique participe-t-elle à ce « retour sur soi », sur ses propres sentiments et ses propres relations affectives ?

### *L'état de supărare, dans la tête et dans le cœur*

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

Le substantif *supărare* peut indiquer un sentiment de peine, de chagrin, d'amertume, ainsi qu'un état d'irritation, de contrariété, de colère (Teodora 1992). Mais le clivage entre les deux acceptions du mot n'est pas toujours très net, et la condition de *supărare* implique souvent un mélange entre ces deux sphères du ressenti. 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 *țigănie*:

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 ? [Tocsila, musicien professionnel]

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*. De manière synthétique, le mot *dor* renvoie à un 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 », mais aussi la « compassion », la « pitié » pour quelqu'un (voir Anghelescu 2004). Quant au mot *jale*, utilisé dans des contextes fort variés – dont la musique –, il 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)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> 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*, voir Anghelescu (2004); plus généralement, sur les sentiments doux-amers dans les musiques du monde, voir Demeuldre (2004).

L'état, la condition de *supărăre* 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. La *supărăre* 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.

Ce qui «vient à la tête», qui remonte à la surface, qui devient image accessible à la conscience lors des moments de *supărăre* est avant tout un ensemble d'êtres chers, appartenant principalement à son propre cercle familial. Ils 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... Ces êtres sont tous souffrants, piteux, «affectés». Les pleurs de *supărăre* 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 *supărăre*, 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 exister sans l'autre : jamais le chagrin de la *supărăre* 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, ses préoccupations, ses ennuis – en un seul mot, son *necaz* («malheur») personnel – se relie et dépendent de la condition de souffrance qu'incarnent ces êtres «affectés» qui habitent son esprit. De sorte que, dans la *supărăre*, le sujet «oscille» entre la douleur personnelle et la douleur des proches, entre la *jale* propre et celle des autres, entre le chagrin et la pitié.

La même indétermination, liée à la propriété des sentiments en jeu, concerne aussi la «propriété» des mélodies. Dans les moments de *supărăre*, les êtres chers «viennent à la tête» lorsqu'on joue leurs mélodies : la chanson de la mère de Poli, la chanson du vieux Hagor, la chanson de Ghisela... Mais ces mélodies se caractérisent toujours par une certaine ambivalence concernant leur «propriétaire». 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 qu'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 contribue ainsi à faire osciller la *jale* et le *dor* entre un «soi» et «les êtres aimés», à propager ces sentiments dans un réseau familial de douleur partagée. Elle participe à l'ouverture d'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 *supărăre* qui, soudainement, «vient». C'est dans cet espace de frontière entre «moi» et «les autres» que ces pleurs trouvent tout leur sens en *țigănie*.

*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 *Rrom*<sup>14</sup> – ou peut-être un peu l'un et un peu l'autre? – les pleurs de *supārare* 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 *supārare* 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 de l'impuissance 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. Rouget, dans son explication de la transe émotionnelle chez les Arabes, observe :

C'est donc dans la mesure où elle 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 les 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 : 521-522).

Rouget voit dans le déchirement psychologique un point commun entre la transe de possession 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).

---

<sup>14</sup> Pasqualino (1998) interprète les réunions entre gitans *flamencos*, à la fin des fêtes (*juergas*), comme un culte des défunts. Stewart (1997) a approfondi les fêtes (*mulatšago*) entre *Rrom Vlach* (Hongrie) en termes d'un rituel de l'égalité.



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* («tsigane»), 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.

## Références

- ANGHELESCU Șerban  
2004 «Essai sur le *dor*» in Michel Demeuldre ed.: *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde* (pp. 57-62). Paris: L'Harmattan.
- BECKER Judith  
2004 *Deep listeners. Music, emotion, and tranceing*. Bloomington: Indiana University Press.
- BONINI BARALDI Filippo  
2008 «The Gypsies of Ceuas, Romania: An «Emotional Minority»?», in R. Statelova, 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: 255-261.
- 2009 «All the pain and joy of the world in a single melody. A Transylvanian case-study on music and emotion», *Music Perception* 26(3): 257-261.
- 2010 «L'émotion en partage. Approche anthropologique d'une musique tzigane de Roumanie». Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob et Emmanuel Bigand.
- BOUËT Jacques, Bernard LORTAT-JACOB et Speranța RĂDULESCU  
2002 *À tue-tête, Chant et violon au Pays de l'Oach*. Paris: Société d'ethnologie.
- DEMEULDRE Michel ed.  
2004 *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris: L'Harmattan.
- HERMAN Antal  
1907 «Magyar-cigány zene» [Musique hongroise-tzigane]. *Magyar Zenetudomány*.
- LORTAT-JACOB Bernard  
1994 *Musiques en fête, Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Paris: Société d'ethnologie.
- 2006 «L'image musicale du souvenir: Georgia on my mind de Ray Charles», *L'Homme* 177-178: 49-72.
- MOLNÁR Antal  
1937 *Magyar-e a cigányzene?* [La musique tzigane est-elle hongroise?]. Budapest: A szerző.
- PASQUALINO Caterina  
1998 *Dire le chant. Les Gitans Flamencos d'Andalousie*. Paris: CNRS, Maison des Sciences de l'Homme.
- ROBERT Paul  
2007 *Dictionnaire de la langue française*. Paris: S.N.L – Le Robert.
- ROUGET Gilbert  
1990 [1980] *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.
- SÁROSI Balint  
1978 [1971] *Gypsy Music*. Budapest: Corvina.
- SLOBODA John A. et Patrik N. JUSLIN eds  
2001 *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- STEWART Michael  
1997 *The time of the Gypsies*. Oxford: Westview.
- STOICHIȚĂ A. Victor  
2008 *Fabricants d'émotion. Ruse et malice dans un village tzigane de Roumanie*. Paris: Société d'ethnologie.

TEODORA Cristea

1992 *Dictionnaire roumain-français*. Paris: L'Harmattan.

WILLIAMS Patrick

2001 *Les Tziganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris: Cité de la Musique / Arles: Acte sud.

RÉSUMÉ. Cet article explore deux dimensions de l'émotion musicale chez les Tziganes de Ceuaș, un petit village de Transylvanie centrale. La première concerne le service professionnel (noces, banquets, baptêmes), où il faut toujours que la musique « fonctionne » pour satisfaire les clients jusqu'à satiété. À la fin des fêtes, il n'est pas rare de voir des convives pleurer. C'est un effet de « résonance » entre musique et états d'âme que les musiciens cherchent à provoquer. La deuxième dimension touche au ressenti et à l'expression du musicien lui-même. Un fois rentrés du service professionnel, les musiciens font une fête chez eux, une « post-performance » où ils cultivent une forme de déchirement intérieur. Jouer pour les autres et jouer entre soi sont deux aspects d'un même idéal, deux facettes d'une même manière d'être, qui se renforcent réciproquement lorsque le cycle complet est réalisé.