

**Filippo BONINI BARALDI : *Tsiganes, musique et empathie***

Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2013

**Jacques Bouët**

---



**Édition électronique**

URL : <http://>

[ethnomusicologie.revues.org/2198](http://ethnomusicologie.revues.org/2198)

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 301-305

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Jacques Bouët, « Filippo BONINI BARALDI : *Tsiganes, musique et empathie* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2198>

---

**Filippo BONINI BARALDI: *Tsiganes, musique et empathie***

Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2013, 357 p., 1 DVD-ROM avec film (*Plan séquence d'une mort criée*, Prix Bartók 2005), analyses interactives, et documents audiovisuels

Que le lecteur ne se méprenne pas : l'auteur de ce bel ouvrage ne nous livre pas un énième point de vue généraliste sur *les Tsiganes et leur musique*, avec toutes les banalités qu'une telle conception impliquerait. Parfaitement conscient du caractère polymorphe et divers des musiques tsiganes (énoncées au pluriel), Filippo Bonini Baraldi a adopté un parti pris monographique, limitant son investigation à l'une d'entre elles, celle des musiciens du village de Ceuaș (Ceuașu de Câmpie), situé non loin de la ville de Târgu Mureș en Transylvanie centrale (Roumanie).

Il faut préciser que, par son instrumentarium et ses structures basiques, la musique de Ceuaș ne saurait être considérée comme un dialecte musical particulier à Ceuaș. Elle est homologable à la musique régionale pan-transylvaine et non aux quelques dialectes musicaux de Transylvanie propres à diverses populations locales infrarégionales.

Partant d'une perspective fort différente de celle de la tsiganologie généraliste, Filippo Bonini Baraldi nous épargne tous les serpents de mer et les pontifs que celle-ci véhicule depuis des années et c'est là l'un des premiers grands mérites de son ouvrage. Dans une longue introduction, il détaille les étapes de sa démarche scientifique, depuis ses origines jusqu'à la rédaction de sa thèse, et précise le point de vue qu'il a été amené à adopter pour expliciter les rapports entre musique et émotion. Il ne s'agit pas pour lui de dégager une théorie établissant un lien plus ou moins arbitraire entre certaines configurations modales et divers « états d'âme » bien définis, à l'instar des théories propres à diverses musiques savantes (Inde, Iran, monde arabe etc.). Il ne s'agit pas non plus de déterminer à la manière des psychologues cognitivistes les réponses particulières que le corps et/ou la psyché donnent à des *stimuli* musicaux définis. Il s'agit plutôt d'analyser les situations où « musique et émotion "vont de pair" [...] sans assumer *a priori* un rapport causal entre les deux » et, plus particulièrement, de tirer toutes les conséquences d'un constat que les musiciens de Ceuaș sont censés avoir fait par eux-mêmes : « La bonne musique est celle qui fait pleurer. » De fait, les débordements affectifs qui naissent de séances musicales destinées exclusivement aux musiciens et à leurs proches créent des liens sociaux particulièrement intenses qui semblent renforcer à un haut degré la cohésion du groupe. De ce point de départ fondamental découlent à la fois la grille méthodologique et le plan de l'ouvrage de Filippo Bonini Baraldi.

Mon commentaire sera guidé avant tout par la première partie de l'ouvrage qui en renferme l'essentiel, les deux autres (auxquelles je me référerai aussi en cours de route) n'en étant que les épiphénomènes. On y trouvera une description détaillée de trois situations de performance dans lesquelles les rapports plus ou

moins étroits entre musique et émotion prennent des aspects divers et distincts. Elle mérite d'être lue et relue par ceux qui s'obstinent à ne concevoir les musiques tsiganes qu'à travers le prisme du spectacle de scène, c'est-à-dire leur facette la moins significative.

La première des trois situations de performance envisagées est celle des noces (et autres célébrations équivalentes, comme les baptêmes) au cours desquelles les musiciens de Ceuaș doivent effectivement se comporter en professionnels de l'animation musicale au lieu de se produire en spectacle. Ils sont alors appelés à satisfaire une clientèle qui exige non seulement l'exécution instantanée (à la commande) des multiples pièces du répertoire nuptial cérémoniel, mais aussi la création et la gestion d'une ambiance de fête. La musique peut alors avoir pour fonction accessoire de servir de bruit de fond ou d'accompagnement sonore aux émotions éprouvées par les *gadjé* (les clients et leurs proches); mais ce n'est pas là sa fonction principale et, sauf à jouer sur les mots, vouloir à tout prix traiter le thème central (musique et empathie) à propos de cette circonstance de performance me semble un peu tiré par les cheveux.

Fort heureusement, dans les deux autres situations de performance prises en compte, le thème central (musique et émotion) retrouve toute sa pertinence. C'est le cas des fêtes spontanées dites « en *țigănie* », au cours desquelles les musiciens se livrent en quelque sorte à des *hootenannies* privées – qu'on pourrait tout aussi bien appeler *jam sessions*, *juergas*, *bœufs*, etc. – ayant pour particularité fondamentale de ne pas être destinées aux *gadjé*, Filippo Bonini Baraldi ayant été l'exception qui confirme la règle. Il est donc cette fois tout à fait légitime de mettre la notion d'empathie au cœur de l'analyse puisqu'elle est alors susceptible d'avoir des conséquences visibles et audibles sur les performances. Mais ces conséquences sont-elles également observables au niveau des structures fondamentales? En d'autres termes, les éléments structurants propres à la musique de Ceuaș sont-ils modifiés par le contexte lorsqu'elle est jouée durant les fêtes spontanées en *țigănie*? Sujet délicat car, comme on l'a vu plus haut, les bases structurelles de la musique de Ceuaș sont quasiment indistinctes de celles qu'on retrouve partout en Transylvanie, y compris dans d'autres circonstances de performance.

Cette problématique préoccupe manifestement l'auteur dans le chapitre X de son ouvrage intitulé « jouer la *jale* » (c'est-à-dire, jouer le chagrin, l'affliction, le spleen, voire le *blues*). Et il choisit délibérément (sans motivation très convaincante) de laisser de côté ce qu'il appelle « la macrostructure mélodique et harmonique » (p. 216) présumée inintéressante, pour centrer l'analyse sur « les microvariations expressives » (id.). Il procède alors à l'application d'un savant protocole expérimental en plaçant des capteurs électroniques sur les doigts et le bras droit d'un violoniste et d'un bratschiste, afin de rendre tangibles – au niveau de l'archet – les désynchronisations subtiles qui se produisent entre la mélodie et l'accompagnement et – au niveau des doigts de la main gauche – le toucher violonistique.

Cette expérience n'a bien évidemment pas pu être menée *in vivo*, mais en studio. Cependant, vu qu'elle était censée mettre en évidence les incidences de l'état émotionnel des musiciens sur la musique durant une performance prise sur le vif, les résultats en sont quelque peu faussés. Cela permet néanmoins à Filippo Bonini Baraldi d'obtenir de savants graphiques hautement révélateurs de diverses spécificités de la réalisation violonistique propres aux musiciens de Ceuaş (et/ou peut-être aussi à tous les instrumentistes à cordes de Transylvanie?). Mais, au terme de cette spectaculaire analyse, qu'apprend-on sur les structures musicales qui constituent la base de la musique des musiciens de Ceuaş et/ou de Transylvanie? L'auteur suggère que ces structures sont modifiées parce que le rythme aksak n'est plus alors rigoureusement aksak (p. 199), parce que les parties mélodiques «swingent» plus que de coutume par rapport à l'accompagnement, parce que l'ornementation plus abondante, le toucher de la main gauche et le phrasé plus contrôlé confèrent à la mélodie une «douceur» intentionnellement recherchée. Cette formulation des résultats de l'analyse est bien la preuve que Filippo Bonini Baraldi se réfère à des invariants structurels pour déterminer comment les musiciens s'en écartent. L'inconvénient, c'est que le lecteur n'est guère informé sur la nature exacte de ces invariants, qui sont pourtant étrangers aux normes culturelles globalisées et qui à ce titre devraient être considérés comme prioritaires. Ce qui fait qu'au final, on peut se demander si la charrue n'a pas été mise avant les bœufs et si les analyses du chapitre X n'ont pas pour seule vertu d'aboutir à des truismes du type: à partir de macrostructures mélodiques et harmoniques invariantes (peu définies) les musiciens procèdent à des micro-variations expressives qui caractérisent leur manière de réaliser la musique. C'est exactement ce qui se passe aussi dans la performance de concert en musique savante, et la théorie musicale dispose de toute une terminologie pour rendre compte de ces événements musicaux: variations agogiques, phrasé, interprétation, toucher, couleur du son, qualité de la sonorité, etc.

Soyons juste, les analyses de Filippo Bonini Baraldi mettent le doigt sur des particularités fondamentales qui échappent à l'oreille passive et, de ce point de vue, elles restent fort précieuses pour la connaissance des musiques transylvaines. Mais on peut se demander si un savoir plus élémentaire ne serait pas aussi utile à la connaissance. Lorsque l'auteur semble s'étonner (p. 227) que «les jeunes et les enfants imitent le mouvement articulaire de la main gauche, typique du jeu "avec douceur", depuis le début de leur pratique, sans jamais passer par une décomposition en petits modules ornementaux», on reste avec l'impression qu'il manque l'essentiel à l'analyse. Que les enfants assimilent la façon de jouer de leurs aînés en procédant par imitation (sans méthode) n'a rien de plus surprenant que la facilité avec laquelle tout enfant assimile une ou deux langues maternelles sans passer par la grammaire. Mais l'apprentissage se ferait-il aussi aisément si aucune grammaire explicite ou sous-jacente ne lui préexistait?

À ce jour, il n'existe aucune méthode écrite convaincante permettant à un apprenti violoniste de maîtriser les bases des musiques transylvaines. Ce manque mettra en échec les futures entreprises de sauvegarde patrimoniale au cas où les grands détenteurs de la tradition n'auraient pas été en mesure de transmettre leur art avec rigueur. Il en reste encore, dont voici quelques noms : Ioan Pop, Ioachim Făt, Petrica Giurgi et Kálmán Urszui. Génial musicien né à Cluj, Kálmán Urszui possède la double culture : celle de la tradition pan-transylvaine (qu'il a apprise dès l'enfance en accompagnant son père dans les noces) et celle des conservatoires. Violoniste, et bratschiste, compétent également au clavier, il est capable d'expliquer avec la plus grande clarté et dans plusieurs langues toutes les subtilités techniques locales du violon transylvain (main gauche et main droite) ainsi que celles du bratsch et il est très compétent aussi pour ce qui est du violon valaque.

Certes, dans le DVD qui accompagne l'ouvrage, Filippo Bonini Baraldi propose des notations musicales assez minutieuses qu'un curseur permet de suivre tout en écoutant le document sonore, et c'est là un pas en avant dans la méthodologie de l'apprentissage. Mais un violoniste « étranger » à la pratique transylvaine n'y trouvera pas assez d'indications systématiques pour parvenir à une assimilation acceptable et suffisamment rapide. Mettre au point une grammaire musicale « globalisable » est donc une urgence, sinon, là aussi, l'extinction définitive se produira. Voilà donc un taureau qui mérite d'être sérieusement pris par les cornes, mais qui fait trop souvent peur aux ethnomusicologues qui s'en approchent.

Enfin, la troisième situation de performance magistralement analysée par l'auteur est celle où les musiciens interviennent dans un contexte de veillée funèbre autour du défunt. On a affaire ici à la partie la plus inédite de son bel ouvrage car, sauf erreur ou méconnaissance de ma part, aucune étude détaillée de la musique en situation de deuil chez les Roms n'existait auparavant. Une lecture attentive des chapitres VII et VIII coiffés par le titre significatif « jouer pour les morts et pas seulement pour eux » (pp. 119-186) permet d'en finir avec les généralisations sempiternelles selon lesquelles les Tsiganes concevraient exclusivement les musiques qu'ils pratiquent comme un produit commercial destiné aux *gadjé* ou, trop simplement, comme une vitrine destinée à promouvoir aux yeux des *gadjé* une image de marque flatteuse. À Ceuaș, les prestations des professionnels en contexte de deuil ne sont pas rétribuées, ce qui prouve clairement que leur compassion (*milà*) face au malheur de leurs proches est tout à fait sincère.

La belle description d'une veillée funèbre et des comportements locaux durant les deuils que nous propose Filippo Bonini Baraldi montre bien qu'à Ceuaș, la musique est fortement insérée dans la vie collective et compte parmi les liens sociaux les plus efficaces. La traditionnelle lamentation vocale des pleureuses interpellant directement le défunt est le plus souvent accompagnée de musique instrumentale. Le rôle que joue la musique en cette circonstance est très fort.

Elle en dit à coup sûr plus long que le texte assez conventionnel des lamentations. Elle «intensifie l'émotion» et opère une «anamnèse» (p. 181) complexe qui ne se réduit pas uniquement à un banal discours de commémoration. En effet, les «mélodies personnelles» (p. 231) – qui sont une sorte de carte d'identité sonore des chers disparus – sont intentionnellement insérées par les musiciens dans leurs performances à base de musiques de fête. Ils procèdent de la sorte à une évocation musicale qui touche chaque participant au plus haut degré. On le voit, le rôle des musiciens dans la veillée funèbre va bien au-delà d'une prestation gagne-pain. Et les compétences qui leur permettent d'assurer de telles prestations à la satisfaction de tous ne sont pas uniquement des compétences de concertistes.

À ce point de mon commentaire, je pense que le lecteur sera suffisamment informé de la profondeur d'analyse qui caractérise le beau livre de Filippo Bonini Baraldi pour avoir envie de le lire et de visionner les documents audiovisuels qui l'accompagnent. À cet égard, on peut dire que le contexte est presque servi sur un plateau au lecteur qui peut ainsi satisfaire sa curiosité à loisir.

Je me permettrai, pour conclure, deux dernières remarques plus générales que suscite l'ouvrage pris dans sa totalité.

Tout d'abord, l'emphase a été mise sur le côté triste et plaintif de l'émotion, alors que le rire, la gaieté et la joie ne sont pas moins émotionnels que leur contraire. D'ailleurs, dans les réunions musicales tziganes, ils sont souvent poussés à l'extrême. On ne voit donc pas pourquoi la montagne des émotions n'aurait qu'un versant ombragé. Qu'en est-il du versant ensoleillé ? C'est presque à se demander si l'auteur n'aurait pas évacué trop rapidement de son analyse les autres types de discours émanant de ses interlocuteurs. Après tout, il n'y a pas si longtemps que le thème «monographie ethnomusicale et fiction» fut une tasse de thé épistémologique tout aussi en vogue que «musique et émotion». Ce thé-là semble bien avoir été de longue conservation.

En deuxième lieu – il en a déjà été question plus haut – on peut se demander s'il est vraiment question d'altérité tzigane dans cet ouvrage. En effet, des constatations analogues à celles qu'on y trouve à foison ne pourraient-elles pas être faites pour toute vie musicale, qu'elle soit celle des Tziganes ou de tout un chacun ? La notion d'altérité tzigane n'a donc peut-être pas toute la pertinence qu'on lui prête. C'est la grande vertu du beau travail de Filippo Bonini Baraldi que d'ouvrir sur de si importants débats hors des sentiers battus.

JACQUES BOUËT