

# L'expérience de la musique dans les veillées funèbres des Tsiganes de Transylvanie

Filippo Bonini Baraldi

Volume 20, numéro 2, printemps 2008

Les musiques et la mort

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018337ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018337ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Résumé de l'article

L'article analyse le rôle de la musique dans les veillées funèbres célébrées par les Tsiganes de Transylvanie centrale (Roumanie) durant les deux nuits qui précèdent l'enterrement. Les actions rituelles sont centrées sur une dimension affective : l'expression obligée de la *jale* (chagrin), la « contagion émotionnelle » par effet de la *mila* (pitié, compassion, empathie). La musique instrumentale structure l'expérience rituelle en termes des relations et interactions émotionnelles établies entre les différents participants.

## Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

## ISSN

1180-3479 (imprimé)

1916-0976 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Bonini Baraldi, F. (2008). L'expérience de la musique dans les veillées funèbres des Tsiganes de Transylvanie. *Frontières*, 20(2), 67–70.  
<https://doi.org/10.7202/018337ar>



Veillée funèbre  
tsigane pour Haritcka ;  
quartier tsigane  
de Ceuaș (Roumanie),  
mai 2004.

Durée: 16 min 41 s

# L'expérience de la musique dans les veillées funèbres des Tsiganes de Transylvanie

Filippo Bonini Baraldi

Doctorant, Centre de recherche en ethnomusicologie,  
Musée de l'Homme, CNRS UMR 7186 LESC,  
Université Paris X Nanterre, ATER, Université Paris VIII St-Denis.

## Résumé

L'article analyse le rôle de la musique dans les veillées funèbres célébrées par les Tsiganes de Transylvanie centrale (Roumanie) durant les deux nuits qui précèdent l'enterrement. Les actions rituelles sont centrées sur une dimension affective: l'expression obligée de la *jale* (chagrin), la « contagion émotionnelle » par effet de la *milă* (pitié, compassion, empathie). La musique instrumentale structure l'expérience rituelle en termes des relations et interactions émotionnelles établies entre les différents participants.

Mots clés: *Tsiganes de Transylvanie – rituel – émotion – empathie – musique instrumentale.*

## Abstract

This paper discusses the role of music in the funeral vigils celebrated by Gypsies of central Transylvania (Romania) during the two nights before the burial. The ritual actions are focused on an emotional dimension: the forced expression of the *jale* (grief), the "emotional contagion" effect of *milă* (mercy, compassion, empathy). Instrumental music structures the ritual experience in terms of emotional interactions and relationships established between the different participants.

Keywords: *Gypsies of Transylvania – ritual – emotion – empathy – instrumental music.*

Le présent article se concentre sur les veillées funèbres célébrées par les Tsiganes<sup>1</sup> de Transylvanie centrale (Roumanie) durant les deux nuits qui précèdent l'enterrement du défunt. Les études concernant de semblables réunions communautaires autour du mort sont nombreuses, ainsi que les cadres théoriques proposés pour leur interprétation (voir De Martino, 1958; Bloch et Parry, 1982). Rare est toutefois l'attention accordée aux pratiques sonores qui y sont associées (parmi les exceptions: Feld, 1982; Ricci, 1996). Dans le contexte euro-méditerranéen, une large attention a été accordée aux lamentations funèbres, pratique rituelle souvent chantée (voir, parmi d'autres, Brailoiu, 1932; De Martino, 1958; Alexiou, 1974; Auerbach, 1987). Cependant, l'attention – nourrie d'une certaine fascination – des chercheurs pour les lamentations s'est concentrée surtout sur les aspects textuels, plutôt qu'acoustiques, musicaux et performatifs. Or, dans les veillées, la pratique des lamentations s'inscrit dans un univers sonore riche, complexe et multisensoriel où pleurs, sanglots, gestes et paroles se mêlent et sont tous porteurs de sens.

Chez les Tsiganes de la région Țîrnava Mică, cet univers sonore est enrichi par la

musique instrumentale: les sons des violons, des *contră* (alto d'accompagnement à trois cordes), accordéons et contrebasses se superposent aux mots pleurés des femmes qui entourent le cercueil (voir Bonini Baraldi, 2005, filmographie). Dans cet article, je me propose de focaliser l'analyse sur la musique instrumentale; il faut cependant garder à l'esprit qu'une interprétation plus complète devrait prendre en compte les aspects performatifs dans leur ensemble.

## LA DIMENSION AFFECTIVE DES VEILLÉES FUNÈBRES

Mon interprétation des veillées s'appuie sur l'hypothèse suivante: les « actions rituelles » (Houseman, 2004) sont centrées sur une dimension affective. C'est en rapport à cette dimension qu'il faut comprendre la présence, si importante, de la musique instrumentale.

Selon la pensée locale, la mort d'une personne est censée procurer un sentiment de *jale* (chagrin) chez les proches du mort, les *neamuri* (litt. « cousins », mais le terme inclut tous les membres de la famille). Ce sentiment est subjectif mais, qu'il soit réellement éprouvé ou pas, doit être montré dans les veillées funèbres: les femmes de la famille ont l'obligation de manifester les sentiments de chagrin associé à la mort, et l'institution du pleur rituel leur en fournit un moyen privilégié (voir Mauss, 1921).

Tous les participants, et notamment les *straini* (litt. « étrangers », mais ce terme se réfère à tous ceux qui ne sont pas membres de la famille) ont une attente exigeante de ces moments où les sentiments sont donnés à voir. Les actions rituelles sont en grande partie dirigées vers les invités dans le but de les « toucher » émotionnellement. Il ne s'agit pas pour eux de rester spectateurs de la *jale* d'autrui, mais au contraire de pouvoir s'abandonner à ce même sentiment :

F.B.B. : Les gens qui se rendent aux veillées funèbres veulent voir les femmes pleurer ?

K.I. : Oui, bien sûr ! Oui... C'est comme ça... Si tu a des parents [qui sont morts], tu pleures non ? Alors moi aussi je pleure derrière toi [*dupa tine*] ! Comme tu pleures avec *jale* [chagrin], moi aussi je pleure ! Mais si je vois que tu montres seulement ta gueule [tu ne pleures pas], comment puis-je pleurer ? Je ne peux pas pleurer !

F.B.B. : C'est-à-dire que le public qui vient, les amis et... Ils veulent avoir...

K.I. Oui, bien sûr, ils veulent « avoir *milă* » pour pleurer... Si tu pleures là [près du cercueil] avec *milă* alors moi aussi je pleure, ou si moi je pleure avec *milă*, toi tu ne pleures pas ? Qu'est-ce que t'en penses...

Comme ce témoignage le suggère, l'expérience subjective des participants est rendue possible par la mise en relation des différents acteurs du rituel. Cette mise en relation est de type affectif et se fonde sur la perception et le partage du chagrin de l'autre, exprimé par le concept de *milă* (qu'on pourrait traduire, selon les usages, par « pitié », « compassion » ou « empathie »). L'importance de ce concept, perçu ici comme fortement identitaire (voir Bonini Baraldi, 2007), mériterait plus d'approfondissement. Une analyse des lamentations montrerait que la *milă* structure les relations entre les personnes présentes – *neamuri*, *straini*, pleureuses, musiciens – mais aussi celles avec le mort et les morts passés.

Je me réfère à la dimension affective du rituel en termes des relations, interactions « émotionnellement connotées » entre les différents acteurs, plutôt qu'en termes d'expériences subjectivement vécues<sup>2</sup>. *Milă* désigne précisément une qualité affective qui, pour exister, nécessite un sujet relationnel : on a *milă* pour quelqu'un, ou *de* quelqu'un. Le chagrin d'une personne se fonde sur une interaction avec le chagrin d'une autre personne. Mon objectif est de montrer comment des relations sociales (dans ce cas, en contexte rituel) sont

construites et articulées autour de ces sentiments (*jale* et *milă*), et non de spéculer sur la qualité psychologique de ceux-ci.

Si les actions rituelles sont centrées sur les affects – l'expression obligée de la *jale*, la « contagion » par effet de la *milă* – la musique devrait alors contribuer à les structurer. Assumer que la musique agit sur les sentiments est quelque part évident, mais résiste cependant à l'exploration analytique. Comment aller au-delà de la simple évidence que la musique aiderait à créer une « texture et un contour émotionnel » (Wolf, 2001) et à y faire « rentrer » les participants ? Une explication de type sémiologique supposerait que la « tonalité » expressive des airs joués déclenche chez les personnes présentes des sentiments en accord avec cette même tonalité. Elle se cantonnerait à l'expérience subjective des participants et ne permettrait pas de comprendre l'activité musicale dans toute sa complexité. Par exemple cela ne permettrait pas de comprendre pourquoi les Tsiganes de Ceuș jouent pendant les veillées des airs de danse à tonalité très joyeuse<sup>3</sup>. Ces mêmes airs qui font danser à l'occasion des fêtes sont alors associées aux pleurs de *jale* et de *milă* des *neamuri* (cousins) et des *straini* (étrangers).

### LA STRUCTURATION DE L'EXPÉRIENCE RITUELLE PAR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Dans cette région, lorsqu'on apprend la mort d'un Tsigane, les musiciens<sup>4</sup> se rendent spontanément à la veillée funèbre même s'ils ne sont pas *neamuri* (cousins) du défunt. Leur présence est souhaitée par toute famille en deuil. Près du cercueil, ils jouent des « suites » d'une durée d'environ 10 à 15 minutes chacune. Ces moments musicaux s'associent souvent aux lamentations des femmes – ce qui crée une ambiance acoustique particulièrement intense – mais il ne s'agit pas d'une règle absolue. Le répertoire est très varié, mais il est toujours organisé selon une même progression, largement diffusée en Transylvanie. On commence avec des airs lents au rythme non mesuré (*keservesek*), puis suivent des airs lents mais cadencés (*asztali notă*), qui évoluent vers des airs de danse rapides et rythmés (*csárdás*, *szökő*, *hârtag* ou *de cingherit*). Ce répertoire n'est pas spécifique aux funérailles. On peut entendre les mêmes airs aussi dans d'autres occasions, comme les mariages. Ce qui caractérise la musique des veillées est le fait qu'elle est toujours organisée selon cette progression. Les mélodies d'ouverture ont une tonalité affective explicite : elles sont généralement appelées « *de jale* », de chagrin. Les airs en rythme vif, « *de joc* » (de danse), sont nommés en fonction

des danses associées, mais personne ne danse quand il s'agit de veiller un mort.

#### AIDER À PLEURER

Comme le dit très clairement l'un des musiciens les plus âgés, la musique aide les présents à s'abandonner au sentiment de *jale* caractéristique du deuil :

F. B. B. : Elles [les femmes des *neamuri*] pleurent seulement quand il y a de la musique ?

Cs. : Elles pleurent aussi sans la musique, mais quand elles entendent la musique, le cœur s'éclate [*plesneste inima*] [...] et les hommes et les femmes pleurent alors, quand ils entendent la musique, ça leur vient la *jale* tu sais...

F. B. B. : La musique aide à faire...

Cs. : ...à faire de la *jale* au cœur !

Le fait que la musique *de jale* plonge les participants dans un sentiment de *jale* qui les aide à pleurer est quelque part une évidence. Comme je l'ai dit plus haut, associer une tonalité expressive de la musique à un effet émotionnel correspondant, reviendrait à envisager la relation entre la musique et les affects comme purement esthétique. Les mélodies *de jale* affirment l'ambiance propre au chagrin et invitent les présents à s'y associer, mais comment expliquer la présence d'airs normalement associés à des contextes de fête dansante ? Cette question naïve est d'autant plus légitime si l'on considère que, dans certains villages de la même région, l'autorité religieuse orthodoxe permet aux Tsiganes de jouer les musiques *de jale*, perçues comme appropriées aux veillées, mais non les mélodies en rythme de danse<sup>5</sup>. De plus, le fait que les mêmes airs puissent s'associer à des comportements si opposés – la danse et les pleurs – pose des questions sur les niveaux de signification émotionnelle de la musique, que les théories occidentales attribuent en grande partie aux structures musicales et aux manières de les interpréter (voir Meyer, 1956 ; Sloboda et Juslin, 2001).

Si l'on s'en tient à la valence émotionnelle des airs (*de jale* c. *de joc*) et aux sentiments subjectifs qu'ils éveillent, on peut interpréter la séquence instrumentale selon son « contour émotionnel » (Wolf, 2001). On peut y voir par exemple une progression qui aide les personnes présentes non seulement à « entrer » dans le sentiment de *jale* propre au deuil, mais aussi à en « sortir ». En effet certains informateurs m'ont expliqué leur expérience de la musique pendant les veillées comme une polarité à valence opposée, où les mélodies de danse seraient associées à des sentiments à valence plus légère, pour contrebalancer le chagrin stimulé par les airs *de jale* :

Al. : Ils jouent un air comme ça, lent, qui rentre dans le cœur des gens :  
« Oh, comment il était, le pauvre »  
[...] Et maintenant [quand ils jouent les airs de danse] ils disent  
« Oh, tant mieux que Dieu l'a pris »  
[...] De l'une et de l'autre, [des airs] de divertissement et tristes  
[*si distracție si triste*].

Cependant, d'autres personnes en donnent une explication exactement contraire. Malgré leur valence « positive », les musiques de danse, pour leur intensité et rythmes vifs, auraient pour effet d'augmenter l'intensité des pleurs :

F. B. B. : Elles [les femmes de la famille du défunt] pleurent avec cette musique de danse aussi !

Ci. : Comme ça elles pleurent plus rapidement [*mai repede plînge*] !

Dans d'autres cas, les réponses des protagonistes sont complètement contradictoires, et plongent l'anthropologue dans le désespoir de trouver une « solution » à ses questions. Voici l'interprétation d'un musicien (Cs.) et sa femme (T.) :

Cs. : J'étais à un mariage... je voulais dire... à un mort [à une veillée]. Il y avait d'autres musiciens là-bas, le vieux Santi, ceux de Medias. Quand nous sommes arrivées là-bas, moi, István, le noir, le violoniste Papu, plus un contrebassiste qu'on avait, Endriu ou Russu... Nous avons commencé à jouer... Comme elle est tombée ! La sœur, celle qui avait le mort ! [la sœur du mort] [...]

Les personnes pleuraient, même les hommes, t'aurais cru que les gens là-bas devenaient fous quand nous avons commencé à jouer, nous [du village] de Ceuș... *De jale*, comme ça, « de mort » [...]

F. B. B. : Là-bas on joue aussi des *csárdás* et de *cingherit* ?

Cs. : Bien sûr, tu fais 3 ou 4 [airs] de *jale*, et après *csárdás*, de *cingherit* et puis tu t'arrêtes.

T. : De tout type...

F. B. B. : Pourquoi l'on joue celles-ci [les mélodies de danse], vu qu'elle ne sont pas de *jale* ?

Cs. : Pour qu'elle puisse sortir un peu, tu sais, cette *jale* qu'il y avait au début, quand j'ai joué 3, 4 airs de *jale*. Après cela vient un *csárdás* ou un *hârțag*, tout de suite se calment ceux qui pleurent et... Peut-être celui qui est mort était danseur dans sa vie, ou il aimait danser, se divertir...

T. : S'il était danseur [*jocaș*], alors ils en jouent beaucoup d'airs de *cingherit* !

F. B. B. : Et les personnes qui pleurent se reprennent [*revine*] ?

Cs. : Bien sûr, ils se reprennent...

F. B. B. : Ou au contraire s'ils se souviennent comment il était en vie et comment il dansait, alors ils pleurent encore plus fort ?

T. : Plus fort ils pleurent, exact !

Cs. : Plus fort, ils pleurent, quand ils entendent les *csárdás*, car il était un grand danseur, plus fort ils pleurent !

Cette conversation suggère que pour comprendre comment la musique *aide* à pleurer on ne doit pas s'arrêter au schéma mécaniste « musique de *jale* = sentiment de *jale* » et « musique de *joc* = détente du sentiment de *jale* ou renforcement de ce même sentiment ». Comme je le montrerai par la suite, la musique instrumentale agit comme *médiateur de relations sociales* – émotionnellement connotées – et non seulement comme source de sentiments subjectifs.

#### JOUER LA MÉLODIE DU MORT

Selon un schéma très présent dans la région, les airs musicaux, quel que soit leur genre, ont une relation particulière avec les personnes : ici, chacun a sa propre mélodie. Il s'agit de sa mélodie préférée, celle qu'il/elle aime chanter ou danser aux bals du village, aux mariages, aux fêtes, celle qu'il/elle chante dans les réunions avec les amis, ou encore celle qui a le « pouvoir » de le/la faire pleurer. Les musiciens, véritables « archives de la mémoire », connaissent par cœur ces associations entre personnes et mélodies, et la maîtrise de leur profession repose en large partie sur ce savoir<sup>6</sup>. La mélodie personnelle – qu'elle soit de *jale* (de chagrin) ou de *joc* (de danse) – est donc une véritable « image musicale<sup>7</sup> » d'une personne. Elle est directement associée au souvenir (à l'image) d'un individu. Or, dans le contexte des veillées funèbres, malgré les différentes interprétations sur l'effet de la musique sur les sentiments, tout le monde s'accorde à dire qu'on y joue la *mélodie du mort* :

K.I. : Oui, la musique aide beaucoup, elle aide [à pleurer], mais même s'il n'y a pas de musique, même comme ça [on pleure], tu sais... Mais elle n'est pas forte, cette douleur [*durere*], comme quand quelqu'un joue... Toi tu sais comment j'étais quand j'étais en vie, et moi, si je meurs, et toi t'entends dire ma chanson, toi déjà... Comment te le dire, t'as plus de *jale*, tu sais, car moi j'aimais danser ou jouer. Et alors toi t'as envie de pleurer plus, avec plus de *jale*, plus... Si moi je te rappelle ta chanson, par exemple toi t'es mort et tu avais une chanson, et moi je joue cette chanson-là...

Les gens se souviennent de toi !  
Car celle-là était la tienne et ils pleurent plus, comme ça, avec plus de *jale*, et ils te donnent envie de pleurer, je ne sais pas comment te le dire...

On peut penser que jouer la mélodie du mort est non seulement un acte de commémoration, ou un acte de *piété* rendu à la personne décédée mais qu'elle fournit aussi le lien nécessaire pour que la *jale* des présents ait un terme de relation (l'image du mort). La *jale* est dans ce contexte une expérience intersubjective : elle existe en tant qu'interaction affective entre deux personnes.

On peut donc considérer la musique comme un médiateur d'une relation rituelle entre la personne qui *a* (ou *avait*) une mélodie donnée et la personne qui reconnaît cette association. La mélodie du défunt permet aux présents d'établir une relation affective avec le mort, par le biais des souvenirs qu'elle déclenche. Indépendamment du type d'air – de chagrin *vs.* de danse –, la relation que la musique véhicule n'est pas esthétique (une personne en relation avec une mélodie d'un certain « ton émotionnel » intrinsèque), mais sociale (une personne en relation affective avec une autre personne). La valence de cette affectivité est subjective, car à l'image du mort chacun peut y associer des souvenirs différents. La relation entre musique et affects est alors polysémique, car une multitude de relations affectives différentes sont construites entre les participants et le défunt.

Cependant, même ce modèle d'« Être sonore » pourrait facilement tomber dans un mécanisme trop simpliste. Les relations entre mélodies et personnes ne sont pas si figées, et bien que dans la région tout le monde se connaisse, il n'y a pas un accord univoque dans l'attribution des mélodies à une personne ou à une autre. Pour un même air, quelqu'un y reconnaîtra son grand-père, car c'était ce qu'il chantait quand il rentrait saoul de la taverne, et quelqu'un d'autre se souviendra de son cousin, car c'était ce qu'il aimait danser au bal du dimanche après-midi. De plus, lors d'une nuit de veillée, on joue un grand nombre d'airs différents. Il serait donc réducteur de supposer que la musique sert de médiateur *uniquement* entre les personnes présentes et le mort.

Ce qui importe, c'est que, quelle que soit l'intention des musiciens, les airs qui complètent les séquences musicales permettent à chacun d'y reconnaître ses propres morts. C'est précisément cette marge de liberté qui permet d'élargir le réseau de relations émotionnelles et d'intégrer au contexte rituel présent d'autres personnes, images et souvenirs. Cette hypothèse est

d'autant plus légitime si l'on considère que les lamentations des femmes sont souvent adressées à d'autres membres de la famille déjà enterrés. De la même façon, chaque mélodie permet de multiplier et d'étendre le réseau de relations affectives établies. Aux *straini* (étrangers) qui viennent à la veillée sans avoir une relation particulière avec le mort est ainsi donnée la possibilité de célébrer leurs morts : la veillée d'une seule personne devient une célébration communautaire. Le jour de l'enterrement, cette dimension communautaire se révèle dans toute sa force : quand les musiciens jouent la dernière séquence instrumentale auprès du tombeau en train de se fermer, les autres familles du village s'éparpillent dans le cimetière pour pleurer leurs propres morts. L'action de la musique n'est toujours pas, à proprement parler, une commémoration des morts : elle construit plutôt un réseau de relations entre les présents et les décédés. C'est par ces relations de *milă* et ces sentiments de *jale* que les présents sont engagés. Telle est l'expérience de la veillée que la musique crée, une expérience mémorisée (de façon implicite) et re-vécue à chaque fois qu'un Tsigane meurt.

J'ai essayé de montrer ici en quoi consiste l'expérience des veillées funèbres chez cette communauté tsigane de Transylvanie, et spécifiquement comment la musique instrumentale y occupe un rôle central. En suivant le cadre théorique proposé par Houseman (2004), analyser les « expériences rendues possibles par l'établissement de relations spéciales » (p. 1) devrait permettre de comprendre comment est organisée la performance rituelle. Il faut pour cela analyser les actions des participants, actions qui visent à établir des relations – plutôt qu'à étudier les fonctions ou le symbolisme du rituel. Si l'on admet alors que la « signification (*meaning*) du rituel vient de l'expérience de relations exceptionnelles » (p. 6), mon discours vise à montrer comment la musique y contribue. Ce « son humainement organisé » (Blacking, 1973) doit être envisagé comme un système d'action – et non seulement comme un système esthétique, car son rôle est celui de médiateur de relations sociales (et non seulement esthétiques).

Avoir des « mélodies personnelles » est, pour cette communauté de tradition orale, une façon subtile de manier les souvenirs et de les donner à entendre, de créer des relations au-delà de la réalité du quotidien et de les mettre en acte de façon exceptionnelle en contexte rituel. Ainsi, dans ces veillées funèbres, l'action de la musique est non seulement d'évoquer (éveiller des souvenirs), mais aussi d'intégrer : c'est par la mise en place d'un réseau d'interactions affectives entre le mort veillé, les morts

passés, les *neamuri*, les *straini*, les pleureuses et les musiciens qu'a lieu l'expérience rituelle. C'est par cette texture émotionnelle spécifique que la musique structure les relations entre les participants.

## Bibliographie

ALEXIOU, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

AUERBACH, S. (1987). « From singing to lamenting: Women's musical role in a Greek village », dans E. KOSKOFF (dir.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, New York, Greenwood, p. 25-43.

BLACKING, J. (1973). *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press.

BLOCH, M. et J. PARRY (dir.) (1982). *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

BONINI BARALDI, F. (2007 – soumis pour publication). « Gypsies of Ceuas: An emotional minority? », *Proceedings of the 4th Conference « Music and Minorities »*, Varna, Bulgarie, International Council for Traditional Music.

BRAILOIU, C. (1932). *Despre Bocetul de la Dragu ... (Note sur la plainte funèbre du village de Dragu [district de Făgăraș, Roumanie])*, Bucarest, Imprimeria nationala.

DE MARTINO, E. (1958). *Morte e Pianto Rituale nel Mondo Antico. Dal Lamento Pagano al Pianto di Maria*, Turin, Boringhieri.

FELD, S. (1982). *Sound and Sentiment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

GELL, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

HOUSEMAN, M. (2004). « Relationality », dans J. KREINATH, J. SNOEK et M. STAUSBERG (dir.), *Theorizing Rituals. Classical Topics. Theoretical Approaches. Analytical Concepts. Annotated Bibliography*, Leiden, Brill.

LORTAT-JACOB, B. (2006). « L'image musicale du souvenir. *Georgia on my Mind* de Ray Charles », *L'Homme*, n° 177-178, Chanter, musique, écouter, <<http://lhomme.revues.org/document2096.html>>.

MAUSS, M. (1969 [1921]). « L'expression obligatoire des sentiments. Rituels oraux funéraires australiens », *Journal de Psychologie*, n° 18, p. 425-434, texte reproduit dans M. MAUSS, *Œuvres. 3. Cohésion sociale et division de la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 269-278.

MEYER, L.B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, Chicago University Press.

PASQUALINO, C. (1998). *Dire le chant. Les Gitanes Flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS – Maison des Sciences de l'Homme.

RICCI, A. (1996). *Ascoltare il Mondo. Antropologia dei Suoni di un Paese del Sud d'Italia*. (Écouter le monde. Anthropologie des sons d'un village du sud d'Italie.) Rome, Il Trovatore.

SLOBODA, J.A. et P. N. JUSLIN (dir.) (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford, Oxford University Press.

STEWART, M. (1991). « Mauvaises morts, prêtres impurs et pouvoir récupérateur du chant : les rituels mortuaires des Tsiganes de Hongrie », *Terrain*, n° 20, p. 21-36.

SURRALLES, A. (2003a). *Au Cœur du sens. Perception, Affectivité, Action chez les Candoshi*, Paris, CNRS – Maison des Sciences de l'Homme.

SURRALLES, A. (2003b). « Face to face: Meaning, feeling and perception in Amazonian welcoming ceremonies », *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.), n° 9, p. 775-791.

WOLF, R. (2001). « Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a South Indian tribe », *Ethnomusicology*, vol. 45, n° 3, p. 379-422.

## Filmographie

BONINI BARALDI, F. (2005). *Plan séquence d'une mort criée*, couleur, 62 min.

## Notes

1. Cet article se base sur une recherche de terrain conduite entre 2004 et 2006 parmi les Tsiganes hongrois du village de Ceuaș (que les savants appellent *Romungro*, pour les distinguer d'autre communautés tsiganes présentes dans la même région). Pendant un séjour d'environ une année, j'ai pu assister à une dizaine de veillées funèbres dans la région du fleuve *Tîrnava Mic*.
2. Une approche théorique semblable a été proposée par A. Surralles (2003b). Pour une compréhension du rituel en termes d'actions visant établir des relations entre les participants, voir Houseman (2004).
3. Cette pratique a été observée aussi chez les Tsiganes d'Hongrie (voir Stewart, 1991).
4. Bien que les musiciens tsiganes de cette région soient pour la plupart des professionnels, ils ne sont pas rétribués pour jouer lors des veillées funèbres de leur propre communauté.
5. Dans un village à majorité roumaine, j'ai personnellement assisté à deux situations dans lesquelles l'officiant religieux a fait interrompre la séquence musicale précisément au moment de passage des musiques *de jale* à celles *de joc*.
6. Par exemple, dans les mariages, les musiciens jouent les mélodies personnelles de chaque invité pour obtenir des importants pourboires. Ces relations sont encore plus explicites lors de la fête des Morts, le 1<sup>er</sup> novembre, quand toute la communauté se rend au cimetière et les musiciens jouent, tour à tour auprès de chaque tombeau, les airs personnels de chaque Tsigane enterré.
7. Sur l'idée d'« image musicale » d'une personne, ou d'« Être musical », voir aussi Lortat-Jacob (2006).