

## LEÇONS DE MUSIQUE GUITARE ET LANGUE CHEZ DES TSIGANES EN FRANCE

PATRICK WILLIAMS\*

### Résumé

Comment s'acquièrent les savoirs en dehors des transmissions systématiques et formelles de l'école? Le cas des enfants guitaristes, considérés comme des enfants prodiges dans certaines communautés tsi-ganes, permet de voir comment le travail exigeant d'apprentissage s'effectue par osmose, imitation et émulation. Derrière ce qui apparaît comme un don d'improvisation, on peut mettre à jour la maîtrise d'une situation fortement codée. La compétence virtuose des enfants ne se construit donc pas de façon fondamentalement autre que la compétence ordinaire des adultes, telle qu'elle fonctionne dans les activités économiques comme la « chine ». Les uns et les autres sont plus ou moins capables de « jouer » avec les situations codées auxquelles ils sont confrontés, tantôt en reproduisant des routines stéréotypées, tantôt en étant capables d'improviser avec naturel. Cette capacité à jouer avec les codes fait partie de l'apprentissage ordinaire de la langue. Entre les différents dialectes Rom, les petits enfants, en interaction avec les adultes, sont conduits très tôt à repérer ce qui est la langue du groupe et la langue de l'autre, de façon à « être dans le ton », à ne pas « détonner » dans le groupe. Les savoirs construits de façon informelle, sous le regard permanent du groupe, sont ainsi ce à travers quoi chacun construit et manifeste son appartenance et son attachement à sa communauté d'existence.

### Abstract

How can knowledge be acquired outside the systematic and formal transmission of knowledge at school? The case of the guitar playing children; considered as child prodigies in some gypsy communities allows one to see how the demanding work of learning is done through osmosis, imitation and emulation. Behing what seems to be a gift for improvisation one can bring to light the mastery of a strongly

\* - Patrick Williams, Laboratoire d'anthropologie urbaine, CNRS, Paris.

coded situation. The virtuoso competence of children does not therefore built in a way fundamentally other than the ordinary competence of adults, in the same way as it works in the economic activities like secondhand dealing. All of them are more or less able to "play" with the coded situations which they are faced with either by reproducing stereotyped routines or by being able to improvise naturally. This ability to play with the codes is part of the ordinary learning of language. Between the different Romani dialects, the little children interact with the adults and are led very early to find out what the language of their group is and the language of the other group, so as to "fit in", and not be "out of place" in the group. Thus, this knowledge informally constructed under the constant watch of the group constitutes the element through which each of them builds up and expresses his belonging and his attachment to the community in which he or she lives.

## GUITARES ET RÉPÉTITIONS

Les exhibitions d'enfants prodiges se font rares. Il semble que notre époque préfère les « surdoués ». Quelle différence entre les deux catégories ? Le don de l'enfant prodige s'exerce dans un seul domaine – la musique (jouer d'un instrument, diriger un orchestre, composer des symphonies...), le calcul arithmétique, la poésie, le jeu d'échecs... L'aptitude prodigieuse du surdoué apparaît universelle – en tous domaines, il va plus vite et plus loin que les autres. Ainsi le surdoué l'est-il en toutes circonstances et pour toujours ; le prodige ne l'est que par intermittences, quand il est placé en position d'exhiber ce qui le rend exceptionnel. En grandissant, il cessera de provoquer l'admiration et devra, pour l'activité même où il apparaissait inégalable, affronter les jugements les plus sévères.

La capacité des Tsiganes à instaurer un décalage avec les sociétés au milieu desquelles ils vivent est mise en évidence par toutes les études de caractère monographique concernant telle ou telle de leurs communautés (1). Il existe aujourd'hui chez

1 - Voir par exemple : Bernard Formoso, *Tsiganes et sédentaires. La reproduction culturelle d'une société*, Paris, L'Harmattan, 1986. Judith Okely, *The Travellers-Gypsies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, éditions du CNRS, 1998. Leonardo Piasere, *Mare Roma : catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane*, Paris, Études et documents balkaniques et méditerranéens, 1985. Alain Reyniers, *La roue et la pierre. Contribution anthropo-historique à la connaissance de la production sociale et économique des Tsiganes*, thèse, Paris, Université Paris V, 1992. Michael Stewart, *The Time of the Gypsies*, Boulder & Oxford, Westview Press, 1997. Patrick Williams, *Mariage tsigane. Une cérémonie de*

les Manouches (2) d'Europe occidentale de nombreux enfants prodiges. Ils sont fêtés et admirés. Tous exercent leur don dans le même domaine, sur les mêmes objets et avec le même résultat. Plutôt qu'une « multitude d'enfants prodiges », nous serions fondés à évoquer la multiplication, sinon du même spécimen, au moins du même modèle. Il s'agit de musique. Plus précisément de virtuosité instrumentale – la guitare – et de ce folklore que certains Manouches ont tiré de l'œuvre de Django Reinhardt (3). Cette musique est aujourd'hui l'emblème des Manouches parmi les Tsiganes.

Les enfants qui deviendront des virtuoses de la guitare s'exercent comme le font leurs aînés : en jouant « sur » les disques et en jouant avec les autres guitaristes. L'aspirant musicien a l'habitude d'entendre et de voir pratiquer ses frères, ses oncles, ses cousins... Un jour, il s'empare d'un instrument. Il n'y en a pas dans la famille de spécialement adapté à son jeune âge, il lui faut se débrouiller tout de suite avec une « vraie » guitare. Il essaie de saisir et de répéter des bribes d'une œuvre enregistrée. Microsillons, compact-discs et surtout cassettes-audio sont les supports utilisés, quelquefois vidéocassettes. Dans un premier temps, il répète ces passages après les avoir fait jouer plusieurs fois. Puis très rapidement, il tente de le faire en même temps que le morceau enregistré. Il travaille plusieurs heures par jour, toujours le même titre, et quasiment tous les jours. Peu à peu, les segments qu'il a retenus (et qui ne correspondent pas aux passages les plus faciles à exécuter ; ce sont plutôt les traits les plus spectaculairement virtuoses ainsi que les moments où la mélodie s'affirme avec le plus de netteté qui sont choisis) finissent par former un discours articulé, c'est-à-dire une reproduction, au début bien imparfaite, de la partie de guitare soliste du disque. Lorsqu'il accomplit ces opérations, l'enfant, qui a entre six et douze ans, est parfois seul, mais plus souvent d'autres enfants et des adultes l'entourent qui l'observent, l'encouragent, le critiquent, le conseillent. Joueurs de guitare eux aussi, ils se livrent ou se sont livrés au même apprentissage. Une compétition s'instaure entre les différents participants et l'émulation entraîne des progrès. Il est rare que les

*demande en mariage chez les Rom de Paris*, Paris, Selafl-L'Harmattan, 1984 et « *Nous on n'en parle pas* ». *Les vivants et les morts chez les Manouches*, Paris, éditions de la MSH, 1993. Collectif, « *Jeux, tours et manèges. Une ethnologie des Tsiganes* », *Études Tsiganes*, 2, 1994.

2 - Les Manouches sont un des rameaux de la dispersion tsigane ; leur présence en Europe occidentale est attestée dès le XV<sup>e</sup> siècle. Dans cet article, nous faisons plus particulièrement référence au groupe des *Gadjkene Manus*, « Manouches Germaniques », d'où est issu Django Reinhardt.

3 - Sur la postérité musicale de Django Reinhardt chez les Manouches, voir : Alain Antonietto, Patrick Williams, « 50 ans de jazz gitan », *Jazz Hot*, n° 426, 1985. François Billard, *Django Reinhardt, un géant sur son nuage*, Paris, Lieu Commun, (annexe 1 : Les disciples), 1993. Michel Lefart, « La galaxie Django », *Jazz Hot*, n° 500, 1993 ; « La musique des caravanes », *Études Tsiganes*, 1, 1994 ; « Musik Deutscher Zigeuner, interview de Siegfried Maeker », *Jazz Hot*, n° 541, 1997. Patrick Williams, *Django*, Marseille, 1991 (1<sup>re</sup> éd.), éditions Parenthèses, 1998 (nouvelle éd.), Chapitre : « Les héritiers ».

adultes dirigent ou corrigent ; ils laissent l'apprenti trouver seul la position correcte des doigts sur le manche qui lui permettra de reproduire telle note ou tel accord. Mais l'enfant a la possibilité de voir un pair ou un aîné accomplir ce que lui ne sait pas faire encore (4). Confuse et maladroite au début, la reproduction devient plus fidèle au fil des séances. D'autant que pendant tout ce temps, l'effort de l'apprenti ne porte que sur un seul et même morceau de musique, plus exactement sur un seul et même enregistrement, c'est-à-dire une seule et même interprétation de ce morceau. Il ne passera à un autre titre que lorsqu'il maîtrisera parfaitement celui-ci : lorsqu'il réussira à reproduire note pour note la partie de guitare soliste de l'enregistrement – la partie de Django Reinhardt (5). Chacun a « son » ou « ses » morceaux qui sont pour lui comme un cheval de bataille mais parmi ceux-ci il existe des titres qui servent de références communes pour la compétition entre virtuoses. Et ce jour viendra : l'enfant jouera avec le disque comme le disque. Rien en avance, rien en retard, peut-être ne reproduit-il pas toutes les inflexions et toutes les couleurs de la guitare du maître, mais il suit tous les contours de son improvisation en adoptant le même débit. Rien ne dépasse. La partie de l'élève, « en direct », et la partie du modèle, enregistrée, se superposent.

L'étape suivante est de jouer le disque sans le disque. L'artiste alors se lâche mais il ne joue pas pour autant sans filet. Les grands frères et les pairs (qui seront aussi parfois les rivaux) offrent leur soutien à la nouvelle étoile. La partie de guitare soliste en effet ne « tient » pas toute seule ; il lui faut un accompagnement. Celui-ci cherche seulement à être pertinent. Contrairement à ce qui se passe pour le soliste, son but n'est pas de reproduire un modèle original. Et le gamin alors ne cesse de réciter cette partie de guitare qu'il connaît par cœur, plus que par cœur, qu'il joue sans regarder ses mains ou sa guitare, parfois souriant mécaniquement à l'assistance ou faisant des clins d'œil aux copains qui l'écoutent, qu'il est même capable, tant il la répète, de jouer plus vite que le modèle. Jouer une phrase de Django plus vite que Django est bien le signe qu'on est un prodige. L'occasion de mettre son aptitude à l'épreuve du public vient vite. L'enfant virtuose est appelé à se produire durant les fêtes et les réunions de famille. Peut-être ne connaît-il encore qu'un seul titre. Sa performance est alors appréciée par un public exigeant, parce que les candidats à son admiration sont nombreux, mais bien disposé, parce que c'est lui qui fabrique ces

32

4 - Il peut arriver aussi qu'un grand frère, un père ou un oncle joue un moment, pour tel passage précis qui pose problème, un rôle de véritable répéteur. Ainsi voit-on dans une très belle scène du film de Norbert Abouardham et Pierre Belve, *Nuages*, le guitariste Dorado Schmitt montrer à son fils, en jouant face à lui, et sans jamais rien lui expliquer verbalement, de guitare à guitare si l'on peut dire, comment exécuter tel passage techniquement difficile de *Minor Swing*.

5 - Longtemps Django Reinhardt a été le seul modèle. Mais il a eu de nombreux disciples et depuis une dizaine d'années, certains d'entre eux ont connu le succès et ont enregistré des disques. Il arrive aujourd'hui qu'un enfant ou un adolescent découvre un chorus de Django Reinhardt par l'interprétation qu'en donne un de ces disciples.

petits phénomènes. Et si l'exploit est accompli – et la plupart du temps il l'est, l'enfant joue avec la plus grande facilité, aucun trait virtuose ne semble lui poser problème, il ne donne même pas l'impression d'avoir à s'appliquer, la musique coule de lui naturellement – la reconnaissance de ce public lui est acquise. À tous il donne le sentiment que cette musique, il l'a dans le sang. La performance de l'enfant-prodige constitue un moment de concorde entre les générations, un parfait moment d'entente communautaire.

Et à entendre ces gamins jouer avec tant d'aisance, nous avons bien l'impression effectivement qu'ils savent tout sans avoir eu besoin de jamais rien apprendre.

Évidemment, ils ne savent pas tout. Une des conséquences de ce mode d'apprentissage (déjà aperçue en 1986 par Daval et Hauger) (6), c'est que les guitaristes manouches jouent très bien les morceaux qu'ils ont appris à jouer, mais qu'ils n'en connaissent finalement qu'un petit nombre. Mais ce n'est pas la seule conséquence. Certaines touchent aux caractères mêmes de la musique ; d'autres à la manière dont elle est exercée. Le répertoire des orchestres manouches se réduit à un nombre limité de titres, et d'un orchestre à un autre, les mêmes titres sont repris. Les Manouches jouent le plus souvent entre eux, et parmi les Manouches, les membres d'un même groupe familial. Le passage d'une pratique domestique de la musique, même d'excellent niveau, à une pratique professionnelle est souvent difficile lorsqu'il est tenté par un musicien. Difficile du côté de la communauté : celle-ci ne comprend pas que son fils, son frère – son sang – souhaite se détacher d'un répertoire qui est l'image du monde auquel il appartient. Difficile du côté du public en général et des amateurs de jazz en particulier : il faut passer d'une virtuosité qui s'illustre dans un domaine très circonscrit à un savoir faire capable de s'exercer (d'« assurer » disent les professionnels) dans les domaines les plus divers, ou bien passer d'un univers où l'on vous demande de toujours jouer la même chose à un univers où la valeur suprême est l'originalité.

Au-delà de treize ou quatorze ans, les virtuoses manouches de la guitare ne sont plus regardés comme des prodiges. Que deviennent-ils ? La plupart d'entre eux continue à pratiquer pour leur propre plaisir et pour animer les moments de rencontre entre membres de la communauté, contribuant à la bonne tenue musicale de ces moments. Quelques-uns font carrière ou cherchent à faire carrière. Leurs destins, tout comme leurs choix esthétiques, sont divers : perfectionnement et exploitation de

6 - Marcel Daval, Pierre Hauger, « La singularité et le rôle de la musique dans l'affirmation de l'identité des Manouches d'Alsace », in P. Williams (ed), *Tsiganes : identité, évolution*, Paris, Études Tsiganes-Syros Alternatives, 1989. (p. 479 : « ... du fait d'une stratégie purement imitative, l'apprenti musicien tzigane ne connaîtra peut-être que deux morceaux, mais avec une exigence de qualité d'exécution d'emblée supérieure. »)

la virtuosité acquise; professionnalisation et exercice d'une compétence hors du champ du jazz manouche; mise à distance de l'exploit technique et recherche d'un accomplissement esthétique...

Diverses modalités favorisent donc l'éclosion des petits instrumentistes prodiges.

L'osmose. Dans le milieu familial, tout le monde (et pas seulement les hommes) (7) tâte de la guitare et les occasions de jouer, soirée intime en famille ou fête qui rassemble la communauté ne sont pas rares; la musique enregistrée, publications de professionnels consacrés ou cassettes de membres de la famille, est très présente. Avant même que ne se déclare la vocation du virtuose, il est imprégné de la tradition musicale qu'il choisira d'illustrer.

L'imitation. Souvent l'enfant s'exerce seul. Mais il arrive aussi qu'il le fasse devant des pairs ou des aînés, ceux-ci alors, apparemment sans souci de démonstration pédagogique, lui montrent les techniques qui permettent de dominer telle ou telle difficulté. La conjonction d'un mode d'apprentissage médiatisé et d'un mode d'apprentissage direct (on pourrait dire « traditionnel ») nous semble devoir être souligné: le support enregistré fournit le modèle à atteindre (modèle immuable du fait qu'il est enregistré); les aînés font la démonstration des solutions aux difficultés que les aspirants connaissent, ils leur fournissent ainsi des modèles techniques.

L'émulation. Faut-il insister sur le rôle de la répétition? Nous avons signalé le fait que le guitariste ne lâche pas un morceau avant de le connaître sur le bout des doigts. Mais c'est plutôt la mise à l'épreuve immédiate devant un public qui nous semble devoir être soulignée, qu'elle se traduise par la compétition entre pairs, la solidarité entre aînés et cadets ou par l'hommage de la communauté dans les fêtes. C'est aussi cette mise à l'épreuve constante qui enlève à la répétition son caractère fastidieux.

L'exposition publique entraîne que l'interprète s'approprie la chose exposée et l'intériorise. L'important dans l'apprentissage auquel se soumettent les futurs enfants-prodiges est bien cette « socialisation » immédiate des savoirs acquis. Elle apparaît comme un facteur déterminant pour créer l'impression d'un savoir naturel – un don.

---

7 - Des petites filles s'exercent aussi à la guitare. Et dans les fêtes familiales, il arrive que l'on voit des femmes jouer de la guitare. Cependant, on ne connaît pas de femmes manouches, à l'exception de chanteuses, qui se produisent en public.

## IMPROVISATION / CODIFICATION

Ce que nous prenons pour un don d'improvisation n'est en fait que la maîtrise apprise d'une situation codée. Une telle observation a déjà été faite à propos de pratiques courantes dans des communautés tsiganes, notamment dans le domaine économique.

Une activité commerciale indépendante où le vendeur sollicite directement le client éventuel reste aujourd'hui en France le type d'activité exercée de manière privilégiée par les membres des communautés tsiganes. C'est ce qu'ils appellent « faire la chine » (8). Hommes et femmes, enfants parfois, vendent ainsi services, talents, compétences, produits de leur artisanat, objets et articles manufacturés... Pour le vendeur, il s'agit d'entrer en contact avec l'acheteur et, grâce à sa force de persuasion ou à l'usage d'une rhétorique appropriée, de le convaincre de réaliser la transaction. Concrètement, il faut d'abord se faire ouvrir la porte – aujourd'hui par exemple, pour celui qui chine les entreprises ou les bureaux (9), faire se lever la barrière ou convaincre le vigile ou le responsable de l'accueil qui contrôlent l'accès à ces lieux réservés. Or jamais le chineur ne peut savoir exactement à quelle personne et à quelle situation il devra faire face lorsque la porte s'ouvrira. Le motif des femmes qui heurtent au seuil d'une maison isolée pour y vendre leurs paniers et qui derrière cette porte rencontrent le diable ou le néant est un lieu commun des contes manouches. La chine apparaît ainsi comme une activité qui réclame une faculté d'improvisation toujours prête à s'exercer. Mais ce qui m'a toujours frappé en accompagnant des chineurs dans leur tournée, ou en entendant les récits que les uns et les autres se font de ces mêmes tournées, c'est l'aspect stéréotypé du discours qu'ils adressent à leurs interlocuteurs. J'ai souvent eu l'impression que le chineur se comportait comme un acteur sur une scène et qu'il débitait un texte préalablement appris, quels que soient son partenaire et le décor dans lequel il se trouvait (10). Le contraire donc de l'improvisation, de la capacité à réagir immédiatement de manière appropriée à un contexte. En fait, il y a un jeu, parfois subtil, parfois grossier, entre la convention et l'invention. Une scène d'un film inédit d'Annie Kovacs-Bosh (11) le montre bien. Il s'agit de la scène ultra-classique de la femme manouche qui vient vendre ses paniers à une cliente, en l'occurrence la patronne d'un café-épicerie dans une zone rurale. La « bohémienne » alterne phrases toutes faites (qui sont

8 - Le Robert définit ainsi « chiner » : « Chercher des occasions (chiffonnier, brocanteur) ».

9 - Il s'agit de proposer ses services pour l'entretien ou la rénovation du matériel ou de l'outillage usagés.

10 - Cf. « L'écriture entre l'oral et l'écrit. Six scènes de la vie tzigane en France », in Daniel Fabre (sous la dir. de), *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, éditions de la MSH, 1997.

11 - *Manush en roulottes hippomobiles*. Les images de ce film encore inédit ont été tournées en 1997 dans le département de la Haute-Loire.

de deux sortes : des appels à la charité, des compliments et des flatteries à l'égard de son interlocutrice) et phrases en situation (qui témoignent de l'inter-connaissance qui s'est tissée au fil des ans : évocation de la mère disparue de l'épicière, admiration devant ses enfants qui « grandissent si bien »...). Ce jeu entre le tout prêt et l'à-propos n'est pas sans ressemblance avec la performance du musicien de jazz qui prend un chorus sur un thème donné. « Prendre un chorus signifie improviser sur la structure métrique et harmonique du refrain », précise Philippe Baudoin (12). Le matériau établi encadre et guide la variation. Incidemment nous voyons que si l'exemple du jazz manouche est tellement révélateur des processus d'apprentissage, c'est parce que celui-ci participe d'un mode de discours utilisé de manière caractéristique dans bien d'autres domaines que la musique.

Dans la chine comme dans le jazz, il y a place pour le jeu – à tous les sens de ce terme. Il existe des chineurs véritablement créateurs : ils « ouvrent » de nouveaux secteurs ou de nouvelles activités, ils renouvellent la manière de pratiquer une activité ancienne, ils se montrent à l'aise et savent trouver le discours approprié dans tous les milieux... et d'autres – plus nombreux – qui se contentent de répéter partout où ils passent les mêmes formules stéréotypées : ils parlent à un chef d'atelier comme à un PDG, à une touriste bourgeoise comme à une patronne de bistrot, ils ne parviennent pas à maîtriser les codes de la société qu'ils affrontent, comptant finalement plus sur leur chance que sur leur talent pour réussir la transaction commerciale. La réussite du chineur, comme celle du guitariste, est de donner à l'autre le sentiment d'un comportement parfaitement naturel.

Sans doute faut-il mettre cette relation entre codé et improvisé, que nous rencontrons semblablement dans la musique et dans le commerce, en rapport avec la situation générale des Tsiganes dans la société. Impuissants à modifier cette société, obligés de composer avec ses codes et ses normes pour y trouver une place, mais capables justement de jouer avec les codes et les normes pour ne pas s'y conformer tout à fait et réussir à subsister comme un groupe à part.

36

## LANGUE ET IMPRÉGNATION

La langue est par excellence ce que chacun connaît sans l'avoir appris. Il serait étonnant que pour l'acquisition du langage, les choses se passent différemment pour les enfants tsiganes. Encore faut-il tenir compte d'un certain nombre de caractères sociologiques.

12 - In Philippe Carles, André Clergeat, Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1988.

Comme pour beaucoup de minorités, chez les Tsiganes, en France comme ailleurs, la dimension communautaire est bien réelle; le côtoiement des générations est constant, ce qui veut dire que les adultes parlent beaucoup avec les enfants, même les tout petits enfants, que les enfants entendent toutes les conversations des adultes. Nous sommes là dans une société où l'échange oral fait l'objet d'une véritable culture (13). Comme pour tous les enfants, apprendre à parler signifie pour un petit Rom ou un petit Manouche, apprendre non seulement une langue mais les usages de cette langue qui caractérisent la communauté où il grandit. La conscience de la particularité de ces usages vient peut-être plus vite à ces enfants qu'aux autres, parce que la comparaison avec des usages différents de cette même langue (les dialectes des autres groupes tsiganes) et avec une langue différente (celle des non-tsiganes) est immédiate (14). Aussi nous ne nous intéressons plus à un apprentissage qui produit des prodiges mais plus simplement des membres d'une communauté. La langue joue en effet un rôle privilégié comme signe de reconnaissance et affirmation d'appartenance.

Les Tsiganes n'ont pas d'autre expérience historique que celle de la confrontation. On ne les connaît que dans un territoire déjà occupé et c'est l'autre, le premier occupant, qui incarne la légitimité et fixe la norme. La langue de la minorité tsigane apparaît toujours comme un îlot singulier au milieu de la langue de la majorité. Les modalités de définition de cette singularité varient selon une échelle qui va d'un idiome totalement différent de la langue locale à un argot de cette même langue (15). Les communautés tsiganes ne peuvent assurer leur subsistance sans échanges avec la société globale, aussi l'usage de la langue majoritaire apparaît-il comme une nécessité pour les membres de ces communautés. Cet usage témoigne de degrés de maîtrise également variés. Mais le va-et-vient entre la langue de chez soi et la langue de l'autre est pour les Tsiganes à la fois une expérience quotidienne et une nécessité vitale.

Aujourd'hui en Europe occidentale, il est assez rare de ne rencontrer qu'une seule communauté tsigane dans un territoire donné. Les vagues de migration qui se succèdent depuis le XIV<sup>e</sup> siècle ont abouti à ce qu'à peu près partout, plusieurs d'entre elles coexistent. La situation actuelle en France est de ce point de vue exemplaire. Les

13 - Cf. Patrick Williams, *Une communauté sans écriture dans le monde de l'écrit. Les pratiques de l'écrit chez les Tsiganes en France*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique du ministère de la Culture, 1997.

14 - Cf. Zita Réger, « Socialisation des enfants et pratique linguistique », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 30, 1991. On trouve à la fin de cet article une bibliographie des travaux remarquables effectués par Zita Réger sur la « culture orale » des enfants tsiganes en Hongrie.

15 - Cf. Patrick Williams, « Langue tsigane. Le jeu romanes », in Geneviève Vermès (ed), *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*. Tome 1 : Langues régionales et langues non-territorialisées, Paris, L'Harmattan, 1988.

relations entre les membres de ces communautés sont parfois étroites, parfois distantes (16). De même la panoplie culturelle des uns et des autres les montre parfois presque semblables, parfois très différents. Entre les divers dialectes tsiganes, l'intercompréhension n'est pas toujours possible.

Valodja, qui a vingt ans, s'amuse avec son neveu Jimmy, qui en a quatre : s'adressant à lui, il lui parle « *čurarisko* » (« à la manière des Rom *Čurara* » – Valodja et Jimmy appartiennent à une famille où l'on parle « *kalderašisko* », « à la manière des Rom *Kalderaš* »). Les deux dialectes, celui des Rom *Čurara* et celui des Rom *Kalderaš*, sont extrêmement proches l'un de l'autre, la principale différence étant d'ordre phonologique (17), mais elle induit deux musiques bien spécifiques. Jimmy réagit tout de suite comme il convient : il rit et se met à parler comme son oncle, en faisant le clown. Cette attitude révèle qu'il n'est pas dupe (l'oncle lui ne faisait pas le clown), qu'il a compris que la conversation se situait dans l'ordre de la moquerie et surtout qu'il sait ne pas confondre sa langue et la langue des autres, même très proches. Au passage, nous constatons qu'une constante de ces jeux avec les différents parlers est l'accentuation des différences ; il s'agit d'une mise à distance du proche.

En même temps que la langue des siens s'imprime en lui, l'enfant qui grandit dans une famille rom, gitane ou manouche découvre qu'il existe d'autres langues, parfois très proches, d'autres manières de parler, et que ces langues et ces parlers, il peut en user, mais de manière artificielle ou exagérée, en faisant le clown, en s'en moquant.

38

Une autre fois, le même petit Jimmy assiste à une cérémonie pentecôtiste avec sa mère, dans la banlieue de Paris. Parmi les pasteurs, un Rom « *vurdonako* » (« des caravanes » : il circule toute l'année en caravane) dont le dialecte n'est pas exactement identique à celui des Rom *Kalderaš* de Seine-Saint-Denis qui habitent dans des pavillons. De retour à la maison, retrouvant ses oncles et ses cousins, Jimmy s'amuse à crier « *Mindža! Mindža!* », mot dont il ne connaît pas la signification, pour la bonne raison que les *Kalderaš* ne l'utilisent pas, mais qui à lui seul peut symboliser l'exotisme du langage de ce pasteur ; et tous autour de Jimmy de s'esclaffer, de l'approuver et de l'inciter à poursuivre sa pantomime.

16 - Sur cette question, on peut consulter : Leonardo Pisere, « Roma and Roma in North-East Italy : two types of territorial behaviour in the same larger territory », in M. J. Casimir, A. Rao, *Mobility and Territoriality. The dimension of territorial behaviour*, Oxford, Bery, 1991.

17 - Dans son tableau des « signes phonétiques utilisés pour les dialectes *vłax* » (« Cours de langue tsigane », *Études Tsiganes*, XIV, 1, 1968), Georges Calvet classe comme « vibrante apicale » le *r*- des *Kalderaš* et comme « fricative sonore vélaire » le *r̥*- des *Čurara*.

C'est la confrontation qui permet de prendre conscience du caractère singulier de la langue que l'on parle. L'apprentissage de la langue, s'il se fait bien par imprégnation, est également aussitôt mis à l'épreuve de la vie communautaire. Très vite, l'enfant possède la musique de la langue qui est propre à sa communauté d'appartenance, et ce naturellement semble-t-il. Mais cette faculté naturelle est immédiatement et constamment vérifiée et sanctionnée par les autres, adultes et enfants, qui ne laissent passer aucun défaut, aucune défaillance. Les Rom d'ailleurs théorisent cette faculté à travers le concept de *tono* – le « ton ». « *Si les laso tono* » : « Il est bien dans le ton » ; « *Naj les laso tono* », « Il n'est pas dans le bon ton ; il détonne ». « Être dans le bon ton », en matière de discours, c'est, au sein d'un groupe familial, s'exprimer d'une manière qui entraîne l'approbation de tous, d'une manière qui fait penser à tout le monde : celui-ci est bien des nôtres. Il est intéressant de constater que la conformité à la norme est conceptualisée à travers une métaphore empruntée au vocabulaire de la musique. Un groupe d'enfants joue avec une voiture téléguidée. Parmi eux, un petit garçon dont la mère appartient au groupe des Curara, dit « *matorá* » (et non « *matora* » comme disent les Kalderás) ; au cours du jeu, les autres s'arrangent pour qu'il répète dix fois, vingt fois « *matorá* », ce qui à chaque coup provoque leurs rires.

Dévier des usages communs – des usages corrects – c'est s'exposer à être pris pour qui l'on n'est pas. La langue permet de reconnaître les siens, d'être reconnu par eux. Et sa langue effectivement, l'enfant la parle à la perfection, sans hésitations, « naturellement » – il la chante.

La mise à l'épreuve publique permanente permet à un petit garçon comme Jimmy de reconnaître infailliblement – de sentir – ce qui est de chez lui et ce qui ne l'est pas. Ainsi fait-il sien cette idée, unanimement partagée chez les Rom, que sa langue, chacun ne peut la parler qu'à la perfection. Le contact et le jeu avec des idiomes différents (différents mais proches, sinon le jeu ne serait pas possible) entraîne la prise de conscience de ce qu'est la langue propre et une adhésion absolue : je suis cette langue. Cet attachement ne pourra qu'être renforcé par une autre prise de conscience : celle de la situation de « sa » langue tsigane au milieu des langues des « *gadje* » (18) – nous avons parlé d'« *ilot* ».

18 - Les non-tsiganes.

## CONCLUSION

C'est donc la mise à l'épreuve publique du savoir acquis ou en cours d'acquisition, plus encore que l'osmose ou l'imprégnation, qui rapproche nos deux exemples. L'opération qui apparaît fondamentale pour la « naturalisation » du savoir, son « intériorisation », est cette mise à l'épreuve.

Cependant l'apprentissage de la musique et celui de la langue ne sont pas absolument équivalents. La guitare, l'enfant veut apprendre à en jouer (je ne connais pas de parents manouches qui forcent un enfant à persévérer dans une activité pour laquelle il ne montre pas de goût), il s'entraîne. La langue, et même la musique de la langue, ça vient tout seul. À terme, le résultat est le même : la virtuosité instrumentale elle aussi donne l'impression de couler dans les veines. Et la langue, pour qu'elle devienne « naturelle », il a fallu l'imitation, la parodie, la moquerie, la honte en public...

Dans les deux cas, l'effet de nature apparaît comme la conséquence de jeux éminemment sociaux.

Est-il encore utile de présenter de manière plus explicite l'enseignement qu'il est possible de tirer de ces deux exemples tsiganes ? D'ailleurs, qu'ont-ils de spécifique, ces exemples ?

Si l'on excepte les élèves des conservatoires ou les adeptes de leçons particulières (et l'on sait que la guitare est par excellence l'instrument des autodidactes), quasiment tous les guitaristes aujourd'hui apprennent comme les enfants virtuoses manouches : en jouant sur les disques et en affrontant un public de pairs. La différence est que « tous les guitaristes », lorsqu'il se mettent à la guitare, ont plus de six ou huit ans, et qu'ils cherchent une réussite individuelle ; par celle-ci ils ne confortent aucune collectivité dans l'image qu'elle a d'elle-même... La particularité manouche serait de vivre collectivement, dans un partage entre générations, ce que notre société offre à ses membres de vivre comme une aventure individuelle, voire solitaire. Avec l'expérience de la confrontation culturelle permanente et diversifiée (la langue est l'aspect que nous avons retenu mais il en existe d'autres), les Tsiganes expérimentent depuis toujours, et avec une intensité exceptionnelle, ce que chacun en Europe occidentale est amené à connaître aujourd'hui. Une fois de plus, les voici qui jouent un rôle de révélateurs.