

Cédric PIZEPAN

Ayant grandi dans les hautes vallées alpines et n'ayant pas d'origines espagnoles, ma rencontre avec le flamenco fut à la fois un hasard et une révélation. J'ai commencé mon apprentissage de la guitare flamenca à la Maison de l'Espagne d'Aix-en-Provence, lieu dans lequel j'ai rencontré plusieurs personnalités qui ont su m'instiller une véritable passion pour cet art. J'ai décidé ensuite de faire du flamenco, et particulièrement du flamenco du Sud de la France qui est aussi riche que méconnu, un sujet de recherche dans le cadre de mes études d'anthropologie. Mon travail bibliographique ainsi que mon enquête de terrain sur Aix-en-Provence et Port-de-Bouc, m'ont permis de considérablement affiner ma pratique musicale, tant il est vrai que le flamenco est indissociable d'une histoire, de certains lieux géographiques, des gens qui le font advenir, en un mot, d'une culture. Cette démarche, que conduisent d'ailleurs à leur manière tous les aficionados, m'a donné aussi l'envie et la possibilité de partager cet art, à travers les fêtes, les prestations sur scène et les stages de guitare que nous avons mis en place au sein de l'ADPG (Association de Défense du Patrimoine Gitano) à Fos-sur-Mer.

## **Les étapes du développement du flamenco en France**

L'Espagne et en particulier l'Andalousie, exerce sur les français une fascination qui se manifeste de manière cyclique.

Comme le montre F. Deval (1989b), la première vague d'intérêt français pour l'Andalousie est constituée par les écrivains romantiques. Ces derniers écrivent et se rendent sur ce territoire : Chateaubriand en 1807 (il écrit *Itinéraire de Paris à Jérusalem*), P. Mérimée en 1831 (*Carmen*), T. Gautier en 1839 (*Voyage en Espagne*). Il n'est pas question explicitement de flamenco, mais certaines descriptions de scènes de danse laissent penser que ces auteurs ont été spectateurs de cet art. Ces écrits, ainsi que les illustrations de G. Doré (1862), puis le succès des œuvres musicales hispanisantes de Bizet (*Carmen* 1873), Chabrier (*España* 1896), Debussy (*Iberia* 1905) vont contribuer à enrober l'Andalousie d'une aura pittoresque.

La seconde vague est liée au passage à Paris entre 1910 et 1935 des premières compagnies de danse flamenca, dont le style chorégraphique initié par "La Argentina" consiste "en une récréation esthétisante du flamenco selon les canons de la danse classique espagnole" (Savy 1996, p.43). La proximité de l'exposition universelle de 1937 suscite un intérêt pour les musiques dites

populaires et donne lieu à l'arrivée d'un flamenco plus traditionnel. En 1936, la firme la Boite à Musique enregistre des soli du guitariste Ramon Montoya, en 1948, le public découvre le style de Carmen Amaya au théâtre des Champs-Élysées.

La troisième vague est liée à l'arrivée dans les années cinquante de réfugiés politiques espagnols qui se produisent dans des fêtes privées parisiennes et dont une des figures marquantes est la danseuse flamenca La Jolesito. La communauté d'aficionados parisiens donnera au flamenco plusieurs artistes de renom, notamment Pedro et Isabel Soler (voir notamment *Un itinéraire Espagnol* (Lépidis 1985, p. 85-100), qui livre un précieux témoignage concernant la naissance de cette communauté flamenca parisienne). Dans la foulée, plusieurs café-concerts ouvrent leurs portes (La Guitare, le Catalan), une émission hebdomadaire *Sortilège du Flamenco* est animée par R. Vidal sur France Musique, la première *Anthologie du chant flamenco* est éditée chez Ducretet-Thompson en 1954, et est accompagnée d'un livret d'initiation. La même année est publié en français un livre qui va beaucoup compter pour les premiers aficionados français et qui résume l'esthétique du flamenco du XX<sup>e</sup> siècle, *Initiation flamenca* de G. Hilaire. Cette première implantation française par Paris insufflera à l'Espagne un retour vers le flamenco traditionnel et alimentera le Sud de la France en professeurs et aficionados.

Comme le montre C. Savy (1996, p.44), la pratique du flamenco dans le Sud de la France est tout d'abord le fait des Gitans catalans. Le répertoire musical est composé de styles dramatiques tels que les *soleares*, *fandangos*, *tarantas*, ou festifs tels que les *tangos*, *bulerias*, comme en témoigne l'enregistrement effectué en 1955 aux Saintes-Maries-de-le-la-Mer. Cependant, à partir de 1957, la *rumba* provenant de Barcelone va connaître un grand succès auprès des gitans catalans, et, sous l'impulsion de "Peret" et d'"El Pescailla", va devenir l'emblème musicale de cette communauté. L'époque où les Gitans catalans délaissent leur ancien répertoire pour la *rumba* correspond à la l'arrivée en France de la vague d'immigration gitane andalouse. On peut se demander si cette recomposition est le fruit d'une volonté d'affirmer sa propre identité culturelle de la part de la communauté gitane catalane (Savy 2002, p. 20).

L'histoire de l'immigration andalouse en France via l'Afrique du Nord est assez mal connue et elle est assez largement ignorée par les descendants des protagonistes eux-mêmes. Plusieurs familles ont émigré vers l'Algérie au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle pour des raisons économiques, appelées parfois pour leur habileté dans certains métiers comme le maquignonage. Beaucoup de familles sont originaires d'Almeria et nombre d'entre elles se sont établies à Oran,

qui comportait déjà une importante colonie espagnole. Elles furent rejointes ensuite par une vague d'immigration politique. Au moment de la décolonisation en 1962, la majorité des familles gitanes fait le choix de venir en France et s'établissent notamment autour de Marseille, Saint-Henri, l'Estaque, Saint-André et Port-de-Bouc. En 1970, on estimait à environ 3000 personnes la population gitane provenant du Maghreb et résidant à Marseille et aux alentours, malgré le fait que certains Gitans aient abandonné leur identité ethnique pour faciliter leur intégration (Carcelen 2005). Bon nombres de dynasties flamencas tels que les Gomez et les Cortes pratiquent un flamenco traditionnel transmis par les anciens nés en Andalousie, mais comme on le verra, beaucoup de familles gitanes se sont réappropriées la tradition flamenca vers la fin des années 70 avec l'arrivée des disques de Paco de Lucia et Camaron. Ce répertoire traditionnel va relever de la pratique intime jusqu'au début des années 1980, car les Gitans andalous nouvellement arrivés adoptent la *rumba* catalane comme unique répertoire professionnel, qui du fait de sa médiatisation, notamment grâce au phénomène Manitas de Plata, est devenue "l'emblème de la musique gitane pour les non-Gitans de France" (Savy 2002, p. 20).

Le développement du flamenco dans le Sud de la France est aussi lié à la présence importante de plusieurs vagues d'immigrés espagnols et andalous non-gitans et à leur volonté de maintenir la culture espagnole vivante. Cette volonté se traduit par un maintien de la langue espagnole et une activité associative très forte, avec notamment un maillage régional de *Casa de Espana* (Avignon, Nîmes, Aix-en-Provence). Les rencontres entre immigrés andalous non-gitans et immigrés andalous gitans, ces derniers réintroduisant la guitare qui était absente des réunions musicales, préfigurent une accélération du développement du flamenco dans la région et le passage vers la professionnalisation. Une nouvelle vague d'engouement, voir de mode réciproque Midi français / Andalousie resurgit en effet au milieu des années 1980 (Deval 1989b, p.6), suite à la *transicion* espagnole (1976-1983) . Pendant cette période, le flamenco va se développer en lien avec les sévillanes et la tauromachie. L'épicentre de ce phénomène est Nîmes dont les *ferias* conjuguent sévillanes, flamenco et tauromachie. Le chanteur d'origine andalouse non-gitane Pépé Linares, "pépiniériste éclairé de cette greffe flamenca dans le Midi" (Maigne 2005, p.2) illustre parfaitement cette triade, il enregistre en 1996 un disque "Movida Sevillana" qui témoigne de cette mode pour l'hispanité, de laquelle il fût l'emblème. Ce phénomène local est un bon exemple du modèle de fonctionnement de l'*hispanité* en Languedoc et Provence mis à jour par F. Saumade (1994, p.737) : " l'*hispanité* articule ce système dialectique : elle définit l'identité locale et distingue l'étranger comme un héros marginal". Pépé Linares initie ensuite le premier concours régional d'art flamenco à Nîmes ainsi qu'un festival de flamenco annuel qui programme de grands artistes espagnols. D'autres vont suivre à Arles, au Tournais à Marseille, ainsi qu'un développement des programmations ponctuelles, ce qui, avec l'ouverture de plusieurs *tablaos* à Marseille, le Centre

Solea, Los Flamencos, etc, va permettre à quelques artistes régionaux d'interpréter professionnellement un flamenco qui accorde une place à la mémoire familiale et aux nouvelles tendances esthétiques. Les représentants de cette génération sont pour le chant, Louis de Almeria, Jose de la Negreta,..., pour la guitare, Antonio Negro, Louis Gomez, Juan Carmona.... En ce qui concerne la danse, l'engouement pour la sévillane a permis à de nombreuses danseuses flamencas de devenir professionnelles en partageant leur activité entre cours et spectacles. Parallèlement, le succès des Gipsy Kings à partir de 1987 contribue aussi à remettre le flamenco à la mode.

A partir des années 1990, l'enseignement du flamenco s'institutionnalise, un Diplôme d'état est créé pour la guitare flamenca dans la région Languedoc-Roussillon puis dans la région PACA (le D.E de danse flamenca est en projet). L'obtention par le musicien Juan Carmona du C.A permet l'ouverture d'un département de musiques traditionnelles à Toulon dans lequel est enseigné la guitare flamenca, ainsi qu'une formation au D.E au sein du CEFEDM d'Aubagne. Durant cette décennie, les interprétations originales des musiciens régionaux comme Juan Carmona ou Antonio Moya commencent à être reconnues par les aficionados espagnols.

Ces mouvements de professionnalisation et d'institutionnalisation se sont amplifiés jusqu'à aujourd'hui et la reconnaissance du Midi de la France ou "Grand Sud" comme "place flamenca" de premier ordre a été officialisé par le *XXXIII<sup>e</sup> Congrès International d'Arte Flamenco* qui s'est déroulé à Nîmes du 6 au 10 septembre 2005, congrès pour lequel a été enregistré un disque intitulé *Reflejo Flamenco* compilant pour la première fois les artistes représentatifs régionaux. Le flamenco s'est affirmé dans le Sud de la France comme un élément constitutif de l'identité pour les Gitans andalous ainsi que pour la deuxième et troisième génération de descendants d'immigrés espagnols "qui revendiquent leurs racines espagnoles à travers le flamenco" (Carcelen 2005), tandis que la *rumba* a joué le même rôle pour les Gitans catalans.

Nombre d'observateurs parlent aujourd'hui en ce qui concerne le Sud de la France, en particulier la zone comprise dans le triangle Marseille-Nîmes-Arles, de « Petite Andalousie ». La Camargue notamment, fait souvent office d'Andalousie dans l'imaginaire français. Outre les « phénomènes » Manitas de Plata et Gipsy Kings, le flamenco y résonne régulièrement dans les mas et lors du pèlerinage des Saintes-Maries-de-la-Mer. Même si l'on peut dresser une série de parallèles entre la basse Andalousie et la Camargue et ses environs (delta du Rhône / delta du Guadalquivir, tradition vannière, implantation particulière des Gitans, élevage de taureaux, arènes, zones d'intensité flamenca autour d'un triangle {Arles / Nîmes / Avignon}, ... ), il est ici question d'un territoire idéal, construit à partir d'un espace situé géographiquement. Dans cette optique, P.

Fanise (1998, p. 24) écrit qu' "une nouvelle "Andalousie musicale" est en train de renaître de Nice à Marseille, de Lyon à Avignon, d'Arles à Montpellier, de Perpignan à Toulouse. Certains l'appellent le Sud, d'autres la Méditerranée, d'autres encore y retrouvent une grande Occitanie des troubadours".

### Références bibliographiques et discographiques :

CARCELEN, J-F. 2005. *De Sud à Sud : tradition et transmission du flamenco en France méridionale*. Non publié.

DEVAL, F . 1989b. Sombreros et mantilles, *Autrement*, n°38.

FANISE, P .2002. Vers une nouvelle Andalousie, *Mediteria*, n°16, p. 24-25.

HILAIRE, G. 1954. *Initiation flamenca*. Paris : Tambourinaire.

LEPIDIS, C. 1985. *Un itinéraire espagnol*. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 149 p.

LINARES, P. 1996. *Movida Sevillana*. Nîmes : Gato Montes.

" . 2005. *Reflejo flamenco : artistes du grand Sud de la France*. Nîmes : Radio France Bleu Grand Lozère.

MAIGNE, J. 2005. *Reflejo flamenco : artistes du grand Sud de la France*. Livret de disque. Nîmes.

MONTOYA, R. 1936. *Arte clasico flamenco*. Paris : La Boîte à Musique.

SAVY, C. 1996. Traditions musicales flamencas dans le Midi, *Guide des danses et musiques traditionnelles Languedoc-Roussillon*, Montpellier : L'Aram LR, p. 43-47.

" .2002. Les chemins musicaux de l'identité gitane, *Mediteria*, n°16, p. 18-20.

SAUMADE, F . 1994. L'hispanité en Languedoc. Une image de l'autre, *Ethnologie française*, XXIV, p.728-737.

1954. *Anthologie du cante flamenco*. Paris : Ducretet-Thompson.

### Voir aussi :

SADAK, S. 2001. *Enquête régionale sur les musiques et danses traditionnelles communautaires et musiques du monde*. Enquête réalisée par l'ARCADE. Provence-Alpes-Côte d'Azur, Mission régionale des musiques et danses traditionnelles.

(Document non-publié disponible à l'ARCADE., 8, rue de Venel, 13100 Aix-en-Provence.)

" . 2002. La Provence à l'heure espagnole, guide PACA des musiques et danses traditionnelles et musiques du monde, p. 96-99.

# **FLAMENCO ET IDENTITÉ (mémoire de master 1 d'anthropologie)**

INTRODUCTION .....

## **I. GITANS ET ANDALOUS : HISTOIRE ET DYNAMIQUE D'UNE CONFRONTATION IDENTITAIRE .....**

1. La construction de l' « objet gitan » .....

1,1. La tziganologie

1,2. La gitanologie

1,3. La sociologie et l'ethnologie des Gitans

2. Une approche relationnelle .....

2,1. L'objet « gitan du triangle flamenco »

2,2. Le faible contenu de l'identité gitane

2,3. Aspects théoriques de la construction identitaire

2,4. La stratégie identitaire

2,5. La structure de la construction identitaire

3. L'identité andalouse .....

3,1. Un objet « oublié »

3,2. Le double regard sur l'identité andalouse

## **II. HISTOIRE ET FLAMENCO : CONTROVERSE ET STRATEGIES IDENTITAIRES**

.....

1. La préhistoire du flamenco .....

1,1. Les thèses ethniques

1,2. Les thèses sociales

2. L'histoire du flamenco .....

2,1. L'émergence du flamenco comme spectacle

2,2. Le « grand sauvetage »

3. Flamenco et instrumentalisation de l'histoire .....

3,1. Les alliances stratégiques

3,2. Le concept de mémoire/souffrance

## **III. LA TRADITION FLAMENCA : CONVERGENCES ET DIVERGENCES IDENTITAIRES .....**

.....

1. L'origine ancienne . . . . .
2. Le lien avec le contexte culturel . . . . .
3. Sens et efficacité . . . . .
4. Styles et esthétique . . . . .
5. Retour sur la notion de tradition . . . . .

#### IV. L' « OBJET FLAMENCO » ET LES STRATEGIES D'INCLUSION/EXCLUSION

- . . . . .
1. Les limites musicologiques . . . . .
    - 1.1. L'évolution des formes
    - 1.2. La classification des formes
    - 1.3. L' hybridation
  2. Les limites territoriales . . . . .
    - 2,1. L'universalisation du flamenco
    - 2,2. Flamenco et France
    - 2,3. La territorialisation du flamenco
  3. Eléments pour une construction anthropologique du flamenco . . . . .

#### V. LES PRATIQUES FLAMENCAS : RITUELS IDENTITAIRES ET CONFRONTATIONS SYMBOLIQUES . . . . .

1. Les pratiques intimes . . . . .
  - 1,1. Les fêtes familiales gitanes
  - 1,2. Les fêtes musicales masculines
2. Les pratiques publiques . . . . .
  - 2,1. Les fêtes cycliques
  - 2,2. Les spectacles de flamenco

#### CONCLUSION . . . . .

#### ANNEXE . . . . .

#### LEXIQUE DES MOTS EN ESPAGNOL . . . . .

#### BIBLIOGRAPHIE . . . . .

## INTRODUCTION

Pour L.Aubert (2001), la musique a sa place dans toute réflexion sur la culture, car elle est un moyen de communication fort et rassembleur, ainsi qu'un révélateur d'identités dans la multitude des modèles en présence. Par conséquent, le fait musical dépasse largement ses composantes acoustiques et les moyens techniques de leur réalisation. Sa substance implique « un ensemble cohérent de critères, une fonction sociale et spirituelle, une efficacité psychologique et éventuellement rituelle, un rôle traditionnellement attesté à ses producteurs et récepteurs, un mode d'apprentissage et diffusion adéquat » (ibid p.6).

Dans cette étude, la musique sera considérée comme du « son humainement organisé » (Blacking 1981, p.18), à la fois produit et expression de culture et non comme un art « pur » au sens kantien, c'est-à-dire universel, intemporel et compréhensible sans référence culturelle. La musique est par ailleurs un « fait social total », rattachée « à l'ensemble des faits humains, biologiques, sociaux, culturels et composante essentielle de la dimension anthropologique de l'homme » (Nattiez 1987, p.37). L'objet de l'anthropologie musicale ou de l'ethnomusicologie (selon le poids accordé à l'une ou l'autre de ces démarches cognitives irréductibles) est donc le rapport entre structures sociales et structures musicales. Cette étude tentera d'équilibrer un intérêt pour le contexte culturel et le développement historique du flamenco, et un intérêt pour l'objet musical flamenco en tant que tel, objet multiforme, à la fois musical, chorégraphique, poétique, intégrant le temps (durée), l'espace (mouvement), l'homme (sens). Les dimensions musicales seront ici privilégiées. La prise en compte de leurs spécificités et de leurs propriétés semble particulièrement nécessaire dans la problématique identitaire qui est la notre, car si la musique est un révélateur et un enjeu d'identité, elle en est aussi un puissant vecteur. Pour reprendre la formule de D-C. Martin et D. Levallet (1991, p.88), « la musique inscrit dans son temps le temps où elle est inscrite ». Ainsi, le manque d'attention pour les formes flamencas pourrait conduire à négliger tout un pan des stratégies identitaires.

Comme le remarque C. Pasqualino (2003), la richesse du patrimoine musical andalou est habituellement expliquée par un métissage culturel fécond entre des cultures fortes et différenciées (chrétienne, arabe, juive, gitane). Ceci est d'autant plus vrai pour le flamenco dont le caractère syncrétique est patent. Cependant elle ajoute que « si, sur un plan historique, les conditions de ce métissage restent difficiles à préciser, l'époque contemporaine suggère que la cohabitation entre les différentes cultures n'a peut être pas été aussi harmonieuse que l'on pourrait penser » (ibid, p.76). En effet, les questions de la paternité et de la propriété du flamenco ont été, et sont encore aujourd'hui chaudement débattues si bien que ce courant musical semble



constituer l'enjeu principal de la confrontation identitaire entre Gitans et Andalous. Comme le souligne N. Thède (1999, p.92) « l'âpreté même de ce débat nous indique que l'enjeu du débat est social et non pas purement l'affaire des musiciens, musicologues, flamencologues ».

Cette étude tentera d'expliciter comment ces deux communautés s'inscrivent dans le courant musico-chorégraphique appelé flamenco et quelles stratégies identitaires elles y mettent en oeuvre.

Pour ce faire, on étudiera l'histoire et la dynamique de la confrontation entre Gitans et Andalous, ce qui nous permettra de situer le flamenco comme terrain de lutte identitaire. On abordera les rapports entre flamenco et histoire en examinant : les différentes thèses concernant le rôle de ces deux groupes quand à l'émergence et au développement de ce courant artistique ; les stratégies identitaires d'instrumentalisation de l'histoire du groupe gitan. On décrira ensuite, les différentes modalités d'inscription de ces deux communautés dans la tradition flamenca, tout en s'attachant à expliciter la notion de tradition. On analysera les stratégies identitaires concernant la définition et les limites du flamenco, ce qui nous conduira à une conception de cet objet élargie à d'autres identités. Enfin, on cherchera à montrer comment ces stratégies s'inscrivent dans des pratiques intimes prenant la forme de rituels, et dans de pratiques publiques prenant la forme de confrontations symboliques.

Les recherches bibliographiques ont été conduite selon cinq axes : le flamenco, les théories de l'identité, l'ethnomusicologie générale, les Gitans, l'Andalousie. On pourra s'étonner de la prédominance des ouvrages français concernant le flamenco. Cela s'explique par l'importance de la tradition flamencologique française, dont la qualité est reconnue en Espagne (B. Leblon fut nommé membre de la Fondation Andalouse de flamenco en 1987), ainsi que par le faible développement de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie espagnole.

La conduite d'une démarche empreinte de réflexivité m'est apparue nécessaire dans la constitution de ce dossier, même si celui-ci ne résulte pas d'un « travail de terrain » proprement dit. Faute d'un aller-retour constant entre observations empiriques et travail bibliographique, il se peut que l'expérience personnelle et son cortège de prénotions joue un rôle non négligeable dans l'organisation des données et leur analyse critique. Cette nécessité m'apparaît renforcée par la difficulté à distinguer les données primaires et les données secondaires (notamment en ce qui concerne les thèses historiques), ainsi que par les dimensions esthétiques et identitaires inter-reliées du phénomène étudié, mobilisant les affects et positionnant le chercheur (malgré lui) dans le jeu identitaire. De plus, on peut remarquer avec M. Loopuyt (1995, p.140) que l'objet musical flamenco (entre autres) dilue fortement la notion de terrain : « J'habitais 30 m<sup>2</sup> de soupente à Strasbourg et le « terrain », c'est-à-dire Antonio, s'y installa avec sa guitare ». J'espère donc que les

lecteurs de ce dossier sauront se souvenir qu'il est le fait d'un auteur français, non-Gitan, aficionado et guitariste flamenco.

## I. GITANS ET ANDALOUS : HISTOIRE ET DYNAMIQUE D'UNE CONFRONTATION

L'apparition du flamenco en basse Andalousie, dans une période allant de la fin du XVIIIème siècle à la fin du premier tiers du XIXème siècle (Frayssinet 1994, p.12), constitue un des rares consensus marquant l'histoire de ce courant musical. Même si aujourd'hui le flamenco comprend des interprètes aux origines diverses, sa compréhension relève donc des relations dynamiques entre Gitans (=Gitans andalous) et Andalous (=Andalous non-Gitans). Ainsi C. Fayssinet (ibid, p.47) écrit : « le flamenco fonctionnerait comme un signifiant à plusieurs signifiés, dont les deux fondamentaux seraient l'un andalou, l'autre gitan ». On va donc d'appréhender de façon globale cette relation, aux forts accents de confrontation identitaire, en tentant d'identifier chacun des termes et en tentant de penser leur articulation. On s'appuiera principalement sur Thède (1999), le seul ouvrage traitant directement de l'identité et du flamenco.

### 1. La construction de l' « objet gitan »

Dès leur apparition en Europe occidentale, les tziganes vont interpeller les intellectuels par leur rapport particulier à l'histoire. Ils n'ont pas de langue écrite, pas de mythes et manifestent peu d'intérêt concernant leur histoire. Celle-ci va donc être construite par des vagues successives de chercheurs. Selon Vaux de Foletier (1970), dès la fin du XIIIème siècle la philologie constate une parenté entre la langue tzigane et le sanskrit. Si le lien avec l'Inde est attesté, l'origine du point de vue de la classe, du groupe ethnique et de la religion reste incertaine. Les raisons de leur départ au Xème siècle le sont aussi. Après une sédentarisation en Perse de plusieurs siècles, ils arrivent en Europe vers le XVème siècle. Il va suivre une uniformité des politiques européennes à leur égard : au XVème siècle ils voyagent comme musiciens, soldats, pèlerins et sont bien accueillis ; au XVIème siècle ils sont victimes de mesures d'exclusion territoriale et professionnelle ; au XVIIème siècle ils sont victimes d'une politique d'inclusion par acculturation forcée. Les Tziganes se classent en trois groupes : les Roms (Balkans), les Manouches (Europe occidentale), les Gitans (péninsule ibérique et Midi de la France). Cette population va faire l'objet d'un intérêt particulier : multiplications des récits de voyages les concernant au XVIème, création de la Gipsy Lore Society au XIXème siècle en Grande-Bretagne, création de l' Association d'Etudes Tziganes à Paris en 1955, création de l'Union Internationale Romani en 1965, à partir des années 1970, intérêt croissant des sciences sociales. On peut distinguer quatre approches de l'objet « gitan » (Thède 1999).

### 1.1. La tziganologie.

Elle comporte selon ce même auteur trois approches anthropologiques. Un courant culturalo-fonctionnaliste, essentiellement descriptif et axé sur les manifestations « observables » des relations tziganes, décelant une contradiction insurmontable entre la tradition (interne au groupe) et la modernité (extérieure au groupe). Cette approche peut s'accompagner d'une démarche promotionnelle, visant à la rectification du rapport de force et adoptant une vision misérabiliste et essentialiste du groupe gitan. Une troisième approche est qualifiée "d'agence" : elle met l'accent sur les stratégies de survie et de différenciation. Ainsi, pour Formoso (1986), les choix économiques tziganes, forment un système cohérent basé sur la mobilité, l'investissement matériel minimal, la solidarité du ménage, la division sexuelle des tâches, et proviennent d'un habitus, ensemble de dispositions à la fois durables et transposables. Les travaux de P. Williams (1993) et Piasere (1985), montrent que la construction des groupes tziganes est basée sur une stratégie d'invisibilité, par l'investissement de microcosmes sociaux, et sur une stratégie d'immuabilité, par un jeu de réactions aux évolutions de la société *gadjé*, permettant de rester toujours différents. Ces trois auteurs évacuent le caractère "nomade" des groupes tziganes, en mettant en relief leurs relations symbiotiques avec la société majoritaire. La prise en compte de ces relations les amène à évacuer l'existence de toute essence culturelle tzigane, faisant de l'identité le produit d'un processus différenciateur. Enfin, ils cherchent tous trois à dégager à la fois la structure et la logique des processus identitaires, dont le point de rencontre est précisément le concept d'habitus.

Cependant, on peut s'interroger sur la pertinence de la catégorie "tzigane" comme unité d'analyse, car elle ne recouvre pas une catégorie émiqne, ni un contenu culturel commun, ni même une logique commune de distinction. L'expérience de la différence et de l'interaction avec une société dominante n'étant pas propre aux Tziganes, on peut se demander si les efforts pour construire l'unité de ce groupe ne relèvent pas, en partie, d'une logique promotionnelle.

### 1.2. La gitanologie

Selon N. Thède (1999), les auteurs de ce champ sont d'accord sur les grandes lignes historiques de l'expérience gitane en Espagne. Ils seraient arrivés en Espagne en 1425, via la France (et pas l'Afrique du Nord), et en al-Andalus en 1460. A partir de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, ils vont être touchés par les mesures répressives dues à la Reconquista, mais moins que les Juifs et les Maures, car ils n'ont pas encore le statut de groupe ethnique.

Le développement du capitalisme et de la centralisation entraînera une longue période de persécutions, ponctuée par la "grande rafle" des gitans sédentarisés en 1749. Cette période s'achève en 1783, avec la dernière pragmatique répressive à leur sujet, qui les oblige à la sédentarisation et à l'abandon de l'identification gitane, mais leur ouvre cependant tous les corps de métier. La définition du Gitan reste très vague à cette époque, d'autant plus que d'autres vagues de Tziganes arrivent en Espagne, du fait des bouleversements politiques au Proche-Orient et en Europe Centrale. Cependant, malgré l'intégration forcée particulièrement achevée en Andalousie, la mise au ban de leurs expressions culturelles, leur faible pourcentage dans la population (2% en Andalousie), et leur suivi des tendances dominantes, l'identité gitane demeure. Les gitanologues expliquent ce phénomène par la forte endogamie du groupe, sa sédentarité et sa spécialisation dans certains métiers (notamment ceux des Maures expulsés). Le rôle et la situation des Gitans au XIXème et au XXème siècle est l'objet d'un véritable "blanc historique", dû en partie aux bouleversements politiques caractérisant cette période. Ce vide historique alimentera les théories les plus diverses concernant la genèse du flamenco, les uns affirmant sa paternité gitane, les autres sa paternité andalouse. Selon N. Thède (ibid, p. 37), l'« objet gitan » est considéré comme une donnée objective. Ceci entraîne des généralisations abusives à partir de données locales, un renforcement du stéréotype gitan par la référence à des traits culturels objectifs, et une conception de leur non assimilation comme fatalement subie.

### 1.3. La sociologie et l'ethnologie des Gitans

Selon ce même auteur, la majorité des études sociologiques identifie une crise de reproduction de la société gitane. T. San Roman (1989) voit dans l'urbanisation rapide et le boom économique des années 1960 les causes de l'étouffement de la culture gitane. Elle distingue contenu et identité ethnique et affirme l'incompatibilité de ce contenu avec la modernité et le maintien de l'identité gitane. Dans un ouvrage plus récent (San Roman, 1994), l'auteur, influencée par l'approche d'« agence » tziganologique, fait plusieurs propositions : l'appréhension de la tradition gitane en tant que création culturelle, à la fois réponse et adaptation à chaque période ou contexte historique ; le repérage des stratégies de survie et de relation comme une tradition historique profonde. N. Thède (1999, p. 42-45) souligne l'incohérence théorique de cette approche : si le premier objectif s'inscrit clairement dans une perspective constructiviste, le second est marqué du sceau fonctionnaliste. Les notions de tradition, culture et identité sont abordées ici comme des permanences culturelles, extérieures à la vie sociale, monolithiques et antérieures à la vie des acteurs. Ceci compromet une perspective historique du changement social.

La construction de l'« objet gitan » par l'ethnologie est assez similaire : elle est marquée par une conception essentialiste, qui fait de la société gitane une survivance incompatible avec la

modernité. Cette conception est renforcée par l'introduction de concepts peu contextualisés, tels que tradition, clan et lignage. L'identité ethnique est abordée de façon objectivante, ce qui amène les auteurs à rechercher des symboles de l'ethnicité gitane, comme l'habillement, le flamenco... Ainsi, ces travaux tendent à entretenir le stéréotype du Gitan tel que défini par Mulcahy (1979) : "Produit d'un "clan" gouverné par des traditions immémoriales, musiciens, fêtards, en proie à la violence interne et potentiellement agressifs". Pour Thède (1999), l'ensemble de ces approches applique à l'ensemble de la société gitane des conclusions établies à partir d'enquêtes de terrain menées en Espagne du Nord. Or, pour cet auteur, il y a une spécificité andalouse (remarquée comme on l'a vu par la gitanologie) : celle-ci est marquée par un système propre de relation Gitans/*Payos* (non-Gitans andalous).

## 2. Une approche relationnelle de l'identité gitane

### 2.1 La construction de l'objet "Gitan du triangle flamenco"

N. Thède (1999) ne reconnaît aucune essence culturelle ou raciale à la gitanitude. Celle-ci serait le produit d'une structuration sociale, économique, identitaire, s'effectuant dans une relation de symbiose avec une société-hôte. Ceci pose des contraintes à la construction identitaire : elle doit à la fois permettre l'interaction et le maintien de la pureté ethnique. En tenant compte du caractère péripathétique et non pas "nomade" du groupe gitan, cet auteur s'inscrit dans le courant qu'elle a elle-même identifié sous le nom d' "approche d'agence" (Piasere, Williams). Pour elle, il importe de ne pas faire de distinction entre Gitans, sur la base de classifications figées et de découpages géopolitiques ; par conséquent l'Andalousie ne sera pas utilisée comme catégorie d'analyse. Les distinctions doivent être établies sur la base des différents modes de construction identitaires. Il sera donc question des Gitans du triangle flamenco - Cordoue, Séville, Cadix - (ce qui est d'autant plus intéressant pour notre étude, car cette région est le berceau du flamenco et la zone où il est le plus intensément pratiqué). Ce découpage est justifié par la présence d'un "bouillon de culture" propre à cette zone, caractérisé par une forte sociabilité intra-gitane, et entre Gitans et *Payos*, ainsi que par une situation de sédentarité et d' "intégration" caractéristique. L'identité est conçue comme construite par rapport à un environnement social et historique local, et non pas comme le produit de la vaste histoire d'un peuple provenant d'une souche quasi-mythique. Cependant, on peut remarquer que son objet est nié par ses informateurs, et que comme le souligne l'auteur elle-même, la tentation est grande pour l'ethnologue de créer l'objet sur lequel il travaille.

## 2.2. Le faible contenu de l'identité gitane

Pour N. Thède (1999, p. 211) : "Lorsqu'il s'agit de dire ce que c'est d'être gitan, la minceur du discours et l'absence presque totale de "substance" (dans le sens d'élément clairement spécifique aux Gitans) sont, à première vue, surprenantes". La relation avec les non-Gitans semble elle aussi impensée. Les discours convoquent à la fois les notions d'intégration, de distinction et de discrimination mutuelle. Ainsi, les Gitans, cherchant à se définir, adoptent souvent les éléments du regard dominant : bagout, grâce, joie de vivre, superstition, etc. Le débat sur la place du contenu identitaire semble ici désamorcé. L'auteur signale qu'une approche relationnelle émerge organiquement de sa problématique.

Cependant, l'auteur mentionne des éléments regroupés sous le nom évasif de "base de la construction actuelle", qui ressemblent étrangement à des éléments de contenu identitaire. Tout d'abord, la notion de légitimité historique, résumée par le concept de *solera* (Thède, 1999, p. 173) : "principe métaphorique par lequel les Gitans envisagent leur propre processus de transformation historique : du nouveau est constamment apporté au tonneau, mais il demeure toujours un fond de souche d'origine qui légitime le tout". Un travail historique est entamé pour donner chair à la métaphore. Les origines indiennes sont de plus en plus connues et revendiquées, elles permettent d'établir une racine "intouchable" par les *Payos*, et constitue une réponse à un contexte où ces derniers affirment qu'ils n'ont pas d'histoire. La thèse (très peu étayée) qui prétend que les Gitans seraient rentrés en Espagne avec les Arabes, donc via l'Afrique du Nord, leur permet de revendiquer une présence en Andalousie plus légitime, parce que plus ancienne, que celle des Castillans. La deuxième notion est celle d'égalité, dont le traitement est illustré par la parabole du flamand (« flamenco » désigne à la fois l'oiseau et le Gitan) et du canard (« *pato* » se rapproche intentionnellement du mot *Payo*). Le sous-entendu est : si les Gitans et les *Payos* sont tous les deux des hommes, ces derniers sont toutefois ridicules et maladroits. La troisième notion est celle d'intimité : les Gitans observent les mêmes rites de passage que les Andalous (baptême, mariage, etc.), mais ceux-ci sont marqués par une synergie particulière de l'être-ensemble, traduite par le terme "*a gusto*". La quatrième notion est celle de générosité, mais tournée exclusivement vers l'intérieur du groupe. Ce concept fait pratiquement office d'auto-définition de l'âme gitane.

## 2.3. Aspects théoriques de la construction identitaire

La démarche présentée s'inscrit dans le paradigme processuel initié par F. Barth (1969) : une culture commune est le résultat et non le point de départ d'une organisation ethnique ; un groupe se différencie en fonction d'un Autre significatif ; l'attention de l'anthropologue doit donc se déplacer du centre du groupe (les pratiques sociales propres) vers ses frontières (le processus de construction de la différence). N. Thède forge une série de concepts permettant d'approcher

l'identité ethnique comme un processus historique, continu et conflictuel, de différenciation. Elle la définit comme ceci (p. 356) : " Un processus problématique, produit multidimensionnel et fluide de la pratique d'agents possédant plusieurs identités. Ce processus est symbolique, car il s'agit d'imputer des significations différenciatrices à certaines pratiques seulement, parmi la panoplie de celles qui constituent la culture du groupe." Les enjeux autour de ces pratiques sont structurés en terrain d'investissement identitaire (p. 92) : "lieux de construction de la pureté ethnique, composés à partir d'une série de confrontations virtuelles autour d'enjeux identitaires liés à des pratiques communes".

La frontière est construite par la série des terrains d'investissement. Elle est donc composite, discontinue, on ne peut la postuler à priori et il faut donc la découvrir empiriquement dans chaque cas (p. 357) : "C'est un processus de différenciation continu, non-univoque, conflictuel, et d'intensité variable selon les enjeux et non-enjeux sociaux". Elle se démarque donc des conceptions fonctionnalistes réifiant la notion même de frontière, encouragée en cela par le caractère spatial de la métaphore. La frontière (à travers la série des terrains d'investissement) est signalée par des marqueurs identitaires (p. 359) : "traits culturels faisant système, objets d'un processus de naturalisation et déployés dans une stratégie d'identification, mais aussi d'invisibilisation".

Cette conception de la construction identitaire s'inscrit dans la théorie de l'espace social et de l'action bourdieusienne (mais peut-être utilisée indépendamment), la notion de stratégie est donc conçue comme tacite, inconsciente, incorporée, produit de l'habitus.

#### 2.4. La stratégie identitaire

La société gitane étant péripathétique, elle est perpétuellement en situation de contamination potentielle. Par conséquent, elle développe une stratégie de maintien de la "pureté" ethnique du groupe.

Le moyen principal utilisé est l'idéologie du sang et de la race. Elle constitue un formidable moyen de tri, puisqu'on ne peut accéder à la gitanité que par la naissance. De plus, elle naturalise les pratiques et les rend théoriquement inaccessibles à quiconque n'est pas passé par la voie biologique. Bien que purement idéologique, la notion de race n'est pas dépourvue de force symbolique et d'effet réel. Sa force en tant que croyance, son caractère prescriptif, rendent l'adhésion qu'elle suscite imperméable à la critique et au débat rationnel (Bonniol 1992). Cette idéologie perdure donc malgré une forte proportion de mariages mixtes, et malgré le fait qu'un certain nombre de *Payos* "deviennent" gitans. Ceci est possible à condition d'abandonner son identité *paya*, de se marier avec une ou un Gitane, d'habiter et de travailler en milieu gitane, de respecter la communauté, de faire preuve de qualités personnelles, et surtout de reconnaître la



supériorité gitane dans les domaines de lutte identitaire. Face à cette situation, une nuance idéologique est introduite (Thède 1999, p. 195) : "La transmission d'identité se fait chez les Gitans "purs" par le sang, chez les "croisés", cela se fait par l'environnement". On peut remarquer que c'est dans l'Espagne des derniers siècles du Moyen-Age que c'est mise en place une des premières doctrines de la pureté du sang, la *limpieza de sangre* (Gallissot 2000), laquelle s'est fortement développée dans le cadre de la Reconquista. Un autre moyen d'assurer la pureté du groupe est la constitution d'espaces sociaux ou institutionnels exclusivement contrôlés par les Gitans. Ces espaces sont munis de codes d'accès et sont l'objet d'un regard gitan chargé de significations différenciatrices.

Le deuxième pilier de la stratégie identitaire gitane est l'invisibilité. La création de ces espaces propres permet aux Gitans d'exercer un contrôle sur leur identification (Thède 1999, p. 219) : "Toute l'histoire de la relation entre Gitans et non-Gitans en Andalousie se trouve résumée par cette anecdote : les Gitans qui ont réussi à déployer cette stratégie de contrôle des circonstances de leur identification ont continué à exister en tant que collectivité gitane ; ceux qui se sont laissés identifier par les autres se sont retrouvés aux galères ou dans la marginalité". L'auteur propose donc de substituer la notion de marqueur identitaire à celle d'afficheur, permettant de considérer le jeu entre identification et invisibilisation.

Cette stratégie est valide dans le cadre de l'objet construit par N. Thède, à savoir les Gitans du triangle flamenco. Dans le cadre d'une étude sur le flamenco, il importe de se poser le problème de la généralisation des observations effectuées, ainsi que des concepts élaborés. N. Thède (1999, p. 375) écrit : "Il est vrai qu'il faut se garder des généralisations concernant les Gitans, en ce qui a trait à leur mode concret d'articulation avec les sociétés au sein desquelles ils vivent [...] mais je constate que la littérature, issue d'un courant en études tziganes au moins, [l'approche d'agence] corrobore les observations de cette étude au niveau de la stratégie d'articulation de ces groupes à leur société dominante".

## 2.5. La structure de la construction identitaire

Celle-ci se trouve éclatée autour des différents terrains d'investissement.

Un des plus importants est le travail, notamment le travail agricole. Jusqu'aux années 1960, dans la région du triangle flamenco, le travail agricole donnait lieu à un véritable "bouillon de culture" influençant profondément les relations sociales. La majorité des Gitans partait en famille pendant plusieurs mois pour travailler dans de grandes propriétés (*cortijos*). Les équipes de travail (*cuadrillas*) étaient le plus souvent uni-ethniques. Les propriétés agricoles étaient donc le lieu d'une intense sociabilité gitane et le siège de fêtes fréquentes. On a donc assisté à un investissement

identitaire par la valorisation du Gitan comme travailleur, et notamment comme travailleur plus rapide que le *Payo*.

Un autre terrain est constitué par une série de référents symboliques de l'identité gitane : ces éléments symbolisent le caractère "naturel" de l'identité gitane, ainsi que son caractère invisible, par le fait que ces référents s'ingurgitent ; ce sont les escargots (*caracoles*), les pois chiches, les oeillets, le romarin, l'osier, le vin de Jerez.

Un autre terrain d'investissement concerne les institutions religieuses. La stratégie de pureté et d'invisibilité conduit les Gitans à se créer des espaces propres au sein de ces institutions, plutôt que de créer les leurs. Ils investissent notamment les églises fondamentalistes et les confréries de la Semaine Sainte, dans lesquels ils se distinguent en faisant danser les "images" lors des processions.

Le dernier terrain d'investissement identitaire, que nous allons développer dans les parties suivantes, en nous appuyant sur le cadre théorique proposé par N. Thède, est constitué par le flamenco. Il est l'objet de la contestation la plus vive.

### 3. L'identité andalouse

#### 3.1. Un objet "oublié"

On peut constater que le groupe andalou n'est ni construit anthropologiquement, ni même sommairement défini dans les analyses des relations identitaires gitano-andalouses. On constate ce manquement chez N. Thède (1999), qui, tentant de développer une approche relationnelle de l'identité gitane, ne définit qu'un terme de la relation. Ceci révèle une vision ethnocentrique du monde social, qui serait partagé entre les « ethnics » et les autres, et confère à l'identité gitane un caractère d'évidence. Il en résulte le constat selon lequel seul le regard andalou construit le groupe gitan (la réciproque étant pourtant, en quelque sorte, inscrite dans le programme théorique relationniste), d'où un gitanisme latent. Le groupe andalou apparaît en pointillés comme un vaste ensemble, diversifié et pour le moins insaisissable.

Il est intéressant de remarquer que la relation gitan-andalou confronte deux types d'identité différents : une identité ethnique et raciale gitane et une identité ethnique et territoriale andalouse. La distinction, en ces termes, se révèle donc assez confuse, car, comme le fait remarquer P. Williams (2003, p.472) : "les Gitans sont bien sûr tout autant Andalous que les "Andalous". Pour eux, il apparaît que l'attachement à leur communauté et l'attachement à la terre andalouse ne sont pas séparables". Cependant, il n'est pas plus intéressant de remplacer cette distinction par une distinction Gitans/*Payos*, comme le suggère cet auteur. Le terme "*Payo*" (avec ou sans majuscule)

est un mot à forte connotation péjorative, qui n'est aucunement employé par les Andalous (non-Gitans) pour leur auto-désignation. Cela conduirait, une fois de plus, à envisager la relation du seul point de vue du gitan. Le terme "Gitan", parfois remplacé par "flamenco", n'est pas non plus dénué de connotations péjoratives. Il est cependant employé largement et de façon croissante par les membres du groupe gitan pour leur auto-désignation (Pasqualino 1998 et Thède 1999).

### 3.2. Le double regard sur l'identité andalouse

Alcantud (2004) est un des rares anthropologues qui tente de cerner les étapes de la construction du fait andalou. L'identité andalouse aurait été construite par un double regard : dans un premier temps, en l'absence de « *communitas* » scientifique et de véritable champ anthropologique, l'Andalousie est construite par le champ littéraire. Différents vecteurs de la culture andalouse sont identifiés : le traditionnalisme, incarné par la figure populaire et théâtrale du "majo" ("macho") ; l'orientalisme, sollicité initialement et soutenu par la littérature européenne, notamment romantique ; un certain sens du tragique, incarné par les puissants mouvements anarchistes ; un ethos urbain, qui dans un environnement rural est la principale clef de la distinction.

Un second regard émerge avec l'arrivée des sciences sociales. On peut en repérer les prémices avec le cercle folkloriste sévillan formé à la fin du XIXème autour de M. Alvarez y Alvarez. Il s'agit pour ce groupe, qui, on le verra, sera le premier à faire du flamenco un objet de recherche "de recomposer une identité régionale à partir des survivances les plus pures et les plus authentiques de la tradition, entendues comme l'expression fossilisée d'un passé idéalisé que l'on tente de recomposer et de fixer dans le temps. Cette interprétation essentialiste de l'identité collective [...] est utilisée par les mouvements culturels et politiques de l'époque pour légitimer "scientifiquement" leurs prétentions et leurs aspirations régionalistes et nationalistes" (Rivas 2000).

Compte tenu des événements politiques, les premières réflexions analytiques sur la culture andalouse sont le fait d'anthropologues étrangers. Pitt-Rivers (1955) et Brenan (1957) inaugurent une longue série de monographies de communautés rurales où "l'identité du groupe social villageois est saisi comme une totalité" (Rivas 2000, p.251). L'influence étrangère a contribué au développement institutionnel de l'anthropologie andalouse. Ainsi, les anthropologues occupent une place importante dans la définition conceptuelle de l'identité andalouse, depuis la constitution de gouvernements autonomes.

En accédant à la démocratie, l'Espagne se mue en un Etat couvrant des gouvernements provinciaux autonomes. Dans le même temps, les identités locales, régionales et nationales deviennent l'axe principal de la réflexion anthropologique : " parmi les dix-sept communautés

autonomes existantes, la Galice, la Catalogne et le Pays Basque furent considérés comme "historiques", donc dotées d'une histoire singulière et d'une langue propre. Au moment où l'Andalousie devait accéder à l'autonomie, à travers un long processus mis au point pour les autonomies "non-historiques", une large mobilisation politique et populaire provoqua l'émergence d'une certaine "conscience andalouiste" (G. Alcantud 2000, p.280). Comme le fait remarquer Rivas (2000, p. 252) "l'établissement de deux catégories d'identité territoriale (région et nation) [...] revient à apprécier la conscience régionale selon une échelle de valeurs : en haut les nations jouissant du degré le plus élevé de conscience identitaire, en bas, les régions dotées d'une conscience identitaire moins prononcée". L'Andalousie va donc s'attacher à trouver dans son passé des traits culturels différenciateurs pertinents et démontrables afin de revendiquer le statut de nation. L'héritage arabo-andalou va être fortement mobilisé à la manière du nationalisme andalou du XIXème siècle : "Blas Infante (1885-1936), "le père de la patrie andalouse" -titre décerné par le parlement d'Andalousie le 3 avril 1983- considérait la présence arabe, non comme une invasion, mais comme l'établissement de huit siècles de liberté, de rayonnement culturel, de bien être et de progrès scientifique" (Rosenberg 2004, p.20). Il considère qu'al-Andalus a constitué une réalité historique étrangère à l'Espagne européenne, de sorte que l'Andalousie est à la fois l'Europe et l'Afrique. Ceci va le conduire à prôner la création d'un Etat fédéral qui déléguerait à l'Andalousie les relations internationales avec les peuples d'Afrique et d'Orient. Blas Infante sera reconnu à la fin de sa vie : un statut d'autonomie de l'Andalousie allait être promulgué en 1936, lorsque le processus fut interrompu par le déclenchement de la guerre civile. La réappropriation des racines musulmanes s'effectue en parallèle avec une réappropriation des racines juives, aboutissant au concept d' « Andalousie des trois cultures ».

C'est dans un contexte d'intense recherche d'éléments distinctifs et d'ethnicisation de l'identité, sur le plan politique, institutionnel et anthropologique, que le flamenco va être mobilisé comme élément constitutif de l'identité andalouse.

## II. HISTOIRE ET FLAMENCO : CONTROVERSES ET STRATEGIES IDENTITAIRES

"Les identités collectives correspondent à des formes de solidarité qui sont censées se nouer dans le passé [...], c'est donc la mémoire collective, en tant que fragment de l'expérience passée demeurant dans le cerveau des individus et mobilisant leurs affects, qui fonde l'identité par la continuité qu'elle permet d'établir" (Idemec 2005). On va donc examiner l'histoire du flamenco en rapport avec ces identités collectives et tenter d'analyser quelques stratégies identitaires ayant trait à l'usage de ce passé, fictif ou réel.

Le flamenco, comme d'autres musiques de par le monde, notamment la musique classique occidentale, possède une science propre visant à l'explicitier : la flamencologie. Cette discipline naît dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, impulsée par des hommes de lettres regroupés autour de Machado y Alvarez ("Demofilo"). Le groupe va créer la revue "El Folklore andaluz" et se mettre en contact avec le mouvement folkloriste européen. Par conséquent, "les activités consisteront à la répertoriatio*n* des *coplas* flamencas (poèmes brefs et suggestifs), au commentaire de leur contenu sémantique, à l'examen de leur origine ethnique, géographique et historique" (Frayssinet 1994, p. 14).

### 1. La préhistoire du flamenco

#### 1,1. Les thèses ethniques

L'Andalousie est un véritable carrefour des civilisations (Lemogodeuc 1994, p. 11-12) : ce sont les Phéniciens qui, douze siècles avant Jésus Christ, fondent l'actuelle Cadix, alors que les Ibères (à l'Est) et les Tartessos (à l'Ouest) occupent l'Andalousie. Après le bref passage des Carthaginois (fin du III<sup>ème</sup> siècle avant Jésus Christ), les Romains se livrent à une occupation de plusieurs siècles qui laissera des traces profondes dans la culture andalouse. La "Bétique romaine" est ensuite en proie aux invasions barbares des Francs, Alamans, Vandales, puis des Wisigoths, qui chassent les Romains et s'installent dans la région plus de deux siècles. Au VI<sup>ème</sup> siècle (550-554), l'empereur Justinien Ier instaure le culte chrétien de Byzance. Une période d'instabilité s'ensuit et les Byzantins sont chassés au VII<sup>ème</sup> siècle par les Wisigoths, convertis au catholicisme romain. Peu après, c'est le débarquement des Arabes sur les côtes andalouses en 711 et les six siècles de colonisation qui en découlent. En 1460, les Gitans pénètrent en al-Andalus, puis le XV<sup>ème</sup> siècle voit la reconquête des Castillans.

Ceci constitue un important réservoir d'influences, plus ou moins nobles selon les contextes. La flamencologie va y puiser très diversement, de façon à échafauder des thèses déterminant la paternité du flamenco, et tentant de répondre à une interrogation majeure : d'où viennent les traits orientaux présents en son sein ?

La thèse byzantine fut défendue par les célèbres compositeurs F. Predell et M. de Falla. Les Byzantins, qui ont occupé l'Andalousie pendant un siècle à partir de 554, auraient influencé notablement le proto-flamenco par le biais de leurs liturgies. Cette thèse semble définitivement écartée par les travaux historiques récents. Leblon (1990) montre qu'elle repose sur une confusion entre la musique liturgique byzantine et la musique grecque classique, ainsi qu'entre le rite liturgique byzantin et le rite mozarabe. Selon cet auteur, l'établissement de ce lien repose sur une vision aristocratique des rapports entre musique savante et musique populaire, qui conduit à rechercher pour toute musique populaire une origine savante. Cette thèse est à rapprocher d'un contexte de réhabilitation du flamenco, marqué par l'organisation du concours de Grenade en 1922. Pour Leblon (1994, p.11) "la fortune de cette hypothèse hasardeuse est due essentiellement à l'intervention de M. de Falla, qui tenta de réhabiliter le flamenco en lui assignant quelque parenté suffisamment noble".

La thèse juive fut notamment défendue par M.S. Khan, qui mis en rapport les chants de synagogue (en particulier le *Kol Nidré*) et le *cante jondo* (nom donné à la partie du répertoire flamenco le plus ancien et le plus "authentique" - voir chapitre IV). B. Leblon (1990) fait observer que le *Kol Nidré* apparaît au XVIIIème siècle et que le retour des sépharadims en Espagne date de la fin de la seconde guerre mondiale, ce qui exclut toute possibilité de connections. Cet auteur affirme en outre que des relations fondées sur des caractères aussi vagues et généraux que la similitude de nom, des *coplas* identiques, la présence du mode de mi, ne sauraient être explicatives

La thèse arabe compte de nombreux partisans, du fait de son soutien par les voyageurs romantiques du XIXème siècle, des huit siècles de présence musulmane et de la brillante civilisation du califat de Cordoue, marqué par la figure légendaire de Ziryab ; celui-ci abandonne Bagdad dans la première moitié du VIème siècle, pour s'installer à la Cour d'Abd al-Rahman II, où il réforme les conceptions musicales de l'époque, introduit de très anciennes mélodies indiennes, ainsi que la tradition musicale persane -cependant, on ne parle pas d'une thèse flamencologique indo-pers (Lemogodeuc 1994). Si une relation fondée sur des traits ornementaux communs (notamment les mélismes) relève des caractères trop généraux identifiés par Leblon, on peut toutefois remarquer des similitudes entre les orchestres arabo-andalous du Maroc et les formations folkloriques de Malaga (les *pendas de verdiales*). C'est bien par le folklore andalou que la musique arabe a influencé indirectement le flamenco, du fait de l'apparition "tardive" de celui-ci (entre la fin du XVIIIème et la fin du premier tiers du XIXème).

La thèse gitane fut soutenue par les premiers flamencologues. A. Machado postule une origine spécifiquement gitane, familiale et privée du flamenco. Elle sera reprise par M. de Falla, qui tenta de préciser les apports musicaux spécifiquement gitans : la modulation par enharmonie, l'ambitus réduit de la mélodie, la répétition de notes détruisant le rythme des vers, la richesse ornamentale et la stimulation des artistes par les auditeurs. Ces affirmations seront reprises et amplifiées par l'interprète flamencologue gitan A. Mairena et le poète andalou R. Molina, dans un livre qui deviendra une sorte de "bible" pour les flamencologues : *mundo y formas del cante flamenco* (1963). Cette thèse est actuellement étayée avec force par B. Leblon (1990) : pour cet auteur, les apports orientaux viennent des Gitans, car il remarque un ensemble de traits communs entre le flamenco et la musique du groupe Vlach considérée par les ethnomusicologues comme typiquement rom. Il évoque aussi la ressemblance entre les *compàs* flamencos (entendus ici comme cycles rythmiques) et les ragās indiens et celle entre les mouvements des danseuses flamencas et des danseuses du Rajasthan. Il propose l'historique suivante du processus d'élaboration : au XV<sup>ème</sup> siècle, les Gitans interprètent le folklore andalou (*villancios, romances, seguidillas, sarabandes, fandangos*) en y imprimant un style propre d'interprétation. Une violente acculturation va transformer ce répertoire en une véritable culture-refuge, qui va aboutir à la flamenquisation (en grande partie mystérieuse) de ce répertoire, puis des répertoires folkloriques espagnol et sud-américain. N. Thède (1999, p. 101) note les répercussions sociales de cette thèse flamencologique : "on fait remonter ses origines en Inde, ce qui a pour effet d'établir un pedigree, non seulement pour le chant mais pour les Gitans eux mêmes : peuple sans histoire (écrite), il est du coup doté d'une trajectoire plus prestigieuse que celle des "Castillans", car plus ancienne".

Auteur d'une thèse-synthèse gitano-maurisque, P. Lefranc (1998) établit une première piste allant des *romances* aux *soleares* (forme flamenca spécifique). Il affirme que les Gitans, les Maurisques et les esclaves musulmans se seraient cotoyés dans les domaines agricoles. Après l'expulsion des Maurisques, les Gitans auraient pris leur suite dans l'artisanat et la diffusion des *romances*. Sa deuxième piste va des appels à la prière (*iqâma* et *adhan*) aux *tonas* et *siguiriyas* (formes flamencas spécifiques). Le passage aurait là aussi été possible grâce à l'expérience d'une même persécution.

## 1,2. Les thèses sociales

Parmi les théories concernant l'origine du flamenco, les thèses ethniques se voient, depuis peu, concurrencées par des thèses sociales.

Pour G. Steingress (1993), le flamenco est le produit d'une sous-culture urbaine résultant de l'exode rural des populations vers les centres urbains, et de leur cohabitation avec les familles gitanes dans les quartiers excentriques. Cet auteur constate, au XIX<sup>ème</sup> siècle, une mutation de la

société andalouse agraire et féodale en une société urbaine et industrielle. L'association entre les Gitans et le flamenco serait le produit d'une pensée romantique et nationaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui associait les traits culturels gitans à l'authentique et aux traditions perdues de la société agraire. Cet auteur écrit (1993, p. 148) : "l'art flamenco n'est pas un art traditionnel, ni gitan, ni autre, mais une création artistique fondée sur une conception musicale, poétique et chorégraphique moderne "romantique", dans laquelle la réinterprétation de la "tradition" fut le principal objectif de l'effort créatif".

Pour T. Mitchell (1994), le flamenco est la manifestation d'une sous-culture urbaine du XVIII<sup>ème</sup> siècle aux relents gitanisés, passée au filtre de la mode orientaliste de cette époque. L'auteur propose une définition originale de l'ethnicité gitane ; celle-ci se serait construite depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle par l'amalgame de divers groupes appartenant aux classes défavorisées ou de marginaux de la société : descendants des Gitans, des Juifs et des Maures, dont beaucoup seraient restés en s'incorporant au groupe gitan d'origine, ainsi que d'autres groupes marginalisés. Les crieurs de rue et les aveugles (qui colportent les *romances*), ainsi que les communautés qui partageront les quartiers de résidence avec les "Gitans" (ainsi redéfinis) participeront à une "sous-culture ethnique de l'alcool" constitutive du flamenco. La fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle voit l'émergence d'un courant nationaliste : les "*majos*" (adolescents des classes moyennes) vont s'inspirer des manières d'être des "Gitans", suivis par l'aristocratie andalouse. Ainsi vont naître des formes flamencas à visée cathartique ; une forme sociale de production, la *juerga* : fête flamenco commanditée par les *señoritos* ; une ethnicité flamenco rétrograde et fermée.

Il semble peu probable que le débat sur l'origine du flamenco soit un jour tranché sur la base d'éléments historiques. P. Williams (2004, p. 466) parle d'un "blanc" entre l'arrivée des Gitans en Andalousie et l'apparition du *cante* flamenco : "la première mention des Gitans en Andalousie est de 1462. La plus ancienne indication disponible sur l'apparition du chant est, vers 1770, un nom de chanteur gitan à Jerez, *Tío Luis de la Juliana* [...]. Cet écart de plus de trois siècles entre l'apparition publique du chant et l'arrivée de ses créateurs (ou, plus exactement, ceux qui sont donnés comme ses créateurs) laisse place à toutes les conjectures, et c'est bien, en effet, par conjectures que procèdent tous les auteurs qui ont essayé de le combler [...]. Aucune hypothèse n'est capable de remplir cet espace de manière convaincante".

Par conséquent ces thèses historiques relèvent de deux dimensions : elles sont à considérer à la fois comme des éléments d'analyse et comme des éléments à analyser, dans le cadre d'une lutte identitaire pour le contrôle de l'historicité. Un certain nombre d'indices trahissent le caractère idéologique de thèses apparemment très rigoureuses. Si Mitchell "prend parti, en particulier, contre les tentatives des Gitans de s'imposer au sein de ce champ" (Thède 1999, p. 51), de façon explicite, les prises de position gitaniennes de B. Leblon sont plus insidieuses, quoique



révélées de façon spectaculaires par des "décrochages lyriques" qui détonnent fortement avec le reste de son propos. Par exemple (Leblon 1995, p. 114) : " parmi les critères objectifs de cette division en deux styles [gitan et andalou], il faut admettre que la voix gitane possède un grain particulier, une couleur et une déchirure qui permettent d'identifier l'interprète *calorro* (gitan) presque aussi sûrement que la couleur de sa peau, ou que le sombre éclat de son regard". De tels décrochages ont particulièrement interpellé le flamencologue F. Deval, par exemple : "tant qu'il y aura un Gitan fier de sa tradition et de son sang, tant qu'il y aura un Andalou jaloux de ses racines, tant qu'il y aura un être humain ivre de paroxysme ou épris d'absolu, le flamenco vivra!" (Leblon, *ibid*, p. 162). Pour F. Deval (1996, p. 239) "ce langage sur le sang et la filiation sert ailleurs à justifier le nationalisme ethnique qui, en général, est l'ennemi direct des Gitans et des Tziganes [...]. Cette phrase de conclusion de l'ouvrage, qui va du Gitan à l'homme universel sur le mode du pathos, est révélatrice de la vision qui est en filigrane : fascination de l'auteur pour les Gitans et adhésion au flamenco à travers une "illusion lyrique" ". Pour cet auteur, la récurrence de ce mythe racial et lyrique du gitan de l'Inde à l'Europe, illustré par le concept marketing de "route tzigane" (voir le film "Latcho drom") est une réponse à la difficulté d'assigner une histoire au flamenco. On peut remarquer que les positions historiques de B. Leblon ont largement influencé le regard des anthropologues français sur les gitans et le flamenco. Un fil rouge relie les travaux de Leblon (à la frontière entre histoire de l'art et ethnomusicologie) et ceux de Frayssinet (1994) et Pasqualino (1998), pouvant se manifester par le transfert de données historiques et musicologiques, l'aide à la prise de contact sur le terrain, ou encore la participation au jury de thèse.

## 2. Histoire du flamenco

### 2.1. L'émergence du flamenco comme spectacle

L'émergence du flamenco comme spectacle va rapprocher des individualités du groupe gitan et andalou et va "conférer au flamenco une double fonction : une fonction externe due aux relations interculturelles, une fonction interne à la vie sociale et religieuse des familles gitanes, et par la suite des familles andalouses" (Frayssinet 1994, p. 26).

Caballero (1991) décrit les étapes de cette émergence. Au XVIIIème siècle, les représentations sont semi-publiques et ont pour lieu les forges gitanes. A la fin de ce siècle, le flamenco est présent dans les tavernes et les marchés fréquentés par les Gitans et Andalous marginaux. Le spectacle flamenco surgit véritablement vers 1838, avec les *bailes de candil* (danses à

la chandelle) interprétées dans les *patios* à la lumière des bougies, puis surtout avec les exhibitions payantes dans les salons et académies de danse.

Entre 1850 et 1936 se développent les *cafés cantantes* (établissements en partie dédiés au flamenco), ce qui donnera lieu à une période considérée comme l'âge d'or du flamenco. Celle-ci voit l'émergence de grandes figures gitanes (M. Torre), et surtout non-gitanes, comme S. Franconetti (andalou d'origine italienne), interprète reconnu par les deux communautés et inventeur des *cafés cantantes*, ou encore A. Chacon, interprète et créateur au succès inégalé. Cette période correspond à un grand développement formel (avec la flamenquisation des *fandangos* folkloriques), ainsi qu'à une stabilisation de ces formes qui seront dès lors transmises comme fondements esthétiques par des générations de musiciens (Frayssinet 1994, p. 25). Pour T. Mitchell (1994), cette période coïncide avec une désethnicisation du flamenco, sous l'influence du cantaor non-gitan A. Chacon. A. Machado "Demofilo" écrit en 1888 : "en passant de la taverne au café, le genre gitan est devenu andalou et s'est transformé en ce que tout le monde appelle aujourd'hui flamenco. "Silverio" [Franconetti] a créé le genre flamenco, mélange d'éléments gitans et andalous".

La période suivante, dite de "l'opéra flamenco" voit l'introduction de ce courant musical dans les théâtres, places publiques et arènes, en parallèle avec une pratique intime vivace à laquelle les professionnels participent toujours (Frayssinet 1994). Cette période est marquée par une grande prédominance des interprètes andalous et est considérée quasi-unaniment comme décadente.

## 2.2. Le "grand sauvetage" du flamenco

Cette période va être fortement marquée par la démarche encyclopédique de A. Mairena. Ce *cantaor* gitan va mener une immense entreprise de collecte, de divulgation, de diffusion (par l'enregistrement d'une anthologie, l'impulsion de nombreux festivals d'été et de *peñas* {clubs de flamenco} qui donne toujours lieu à une forte sociabilité entre Gitans et Andalous) et d'attribution des chants anciens. Ces informations collectées, ainsi que les conceptions relatives à l'origine du flamenco, sont consignées dans le livre déjà mentionné *Mundo y Formas del Cante flamenco*. Pour F. Deval (1989a, p. 18) le modèle livré par Mairena consacre "le primat du chant gitan et l'estampillage des formes valides et de celles qui ne le sont pas [...]. Il y a comme un Saint-Office du flamenco, composé de "mairénistes" convaincus, et qui distribue absoutes et excommunications au nom d'une "pureza" (pureté) dont ils posent eux mêmes les principes". Les deux critères étant, au choix, l'ancienneté et/ou le caractère gitan (Deval 1989a, p. 52-53). Pour Mitchell (1994), le mairénisme tente de faire du flamenco le "patrimoine culturel du seul groupe gitan, en postulant l'existence d'une période gitane hermétique de la formation du flamenco,

existence indémontrable rationnellement par manque de documents, mais qu'une "raison incorporée", apanage des seuls Gitans, permet de justifier" (J.M. Sellen 2000, p. 2-3). Pour Mitchell, cette période est marquée par une réethnisation du flamenco, sous l'influence de A. Mairena. N. Thède (1999, p. 51) exprime une opposition de principe à l'usage des concepts de "réethnisation" et "déséthnisation" : "ce que Mitchell appelle la "réethnisation" -, Mitchell en bon post-moderne qu'il est, devrait savoir qu'il n'y a pas de "déséthnisation" possible de ce terrain, et que l'hégémonie des Chacon et autres, n'était qu'une victoire des anti-gitanistes [...] et que la publication du livre de Molina et Mairena marque la victoire (provisoire peut-être) des gitanistes. [...] Toute la thèse de Mitchell illustre son incapacité à objectiver les luttes traversant le flamenco comme autant de tactiques au sein d'une guerre d'identité. Il finit lui même comme un autre pion dans ces luttes complexes, plutôt que comme leur analyste".

Selon N. Thède, la stratégie artistique et professionnelle de A. Mairena présente une similitude frappante avec la stratégie identitaire globale des Gitans de la basse Andalousie, qui consiste à "s'appuyer sur le payo" pour assurer une meilleure survie. Cependant la réussite de la stratégie mairéniste divise profondément les Gitans, certains appréciant qu'il ait "dignifié" le chant, d'autres déplorant qu'il l'ait dévoilé aux *Payos*. Ainsi, elle révèle "une tension interne - entre, d'une part la volonté d'hégémonie [gitane] qui passe nécessairement par un contact avec les non-Gitans et, d'autre part, la nécessité perçue de préserver la pureté de cet "intérieur" qu'est le terrain flamenco".

F. Carrassan et G. Chaussade (1990, p. 21) font une remarque intéressante au sujet de cette confrontation historique entre Gitans et Andalous : "en fait, toute la question, telle qu'elle est ordinairement débattue, divise les tenants de la thèse andalouse et ceux de la paternité gitane [...]. On en trouve les raisons dans les deux thèses en présence, qui pour être divergentes, militent ensemble pour la reconnaissance de cette dualité, chacun donnant à l'autre sa réalité par le simple fait de la combattre". Cette remarque rejoint la conception de l'identité développée par J.L. Amselle (1990, p.65) : "pour qu'il y ait identité, société, culture ou ethnie, il n'est pas nécessaire que les agents se mettent d'accord sur ce qui définit cette culture : il suffit qu'ils s'entendent pour débattre ou négocier sur les termes de l'identité, sur ce qui la fonde comme problème. En d'autres termes, on peut avancer que l'identité, c'est l'accord sur l'objet même du désaccord".

Il faut signaler ici, l'existence d'une approche identitaire du flamenco, échappant à cet antagonisme : pour Cruces (2003), le flamenco est le marqueur d'une identité andalouse "dépassant" l'identité gitane, les Gitans étant assimilés par les classes populaires. Ainsi, cet auteur analyse les *peñas* flamencas comme une instance de dépassement symbolique de la segmentation sociale qui réaffirme ainsi l'identité locale. Pour Thède (1999, p. 153), cette analyse "passe sous silence les profondes divisions ethniques autour du flamenco, y compris au niveau local, et le fait

que l'identité locale puisse se réaffirmer de manière conflictuelle, et non seulement par l'unanimité générale". La monographie de Pasqualino (1998, p.119) fait ressortir ces dissensions locales : "la *peña Tío Jose de Paula* est plus raciste ? Ils m'ont parlé de leur philosophie : "*pour devenir associé, il faut être Gitan*". *Ils ont commencé il y a huit, neuf ans ! Il faut être Gitan ! Bon, ils sont à moitié Gitans, et en plus maintenant ceux qui s'en chargent [sur le plan administratif] sont tous des Gachós...*"

### 3. Flamenco et instrumentalisation de l'histoire

#### 3.1. Les alliances stratégiques

Le terrain d'investissement identitaire flamenco est souple et dynamique. Il permet aux Gitans de construire et consolider des alliances de façon à renforcer leur hégémonie. Le cas de Lola Flores (1923-1995) est rapporté par N. Thède (1999, p. 111) : "[elle] représentait pendant des décennies "la Gitane" dans le spectacle et le cinéma espagnols et même étrangers. Danseuse, chanteuse et comédienne, compagne du chanteur gitan M. Caracol [...], elle a connu une immense popularité en Espagne, tant chez les Gitans que chez les *Payos*. Née dans l'un des quartiers gitans de Jerez de la Frontera, c'est seulement au moment de sa mort, à travers les nécrologies, que beaucoup de Gitans (et de non-Gitans d'ailleurs) apprennent que Lola Flores n'était pas elle-même gitane !". Pour cet auteur, cette situation permet d'observer comment les Gitans appliquent les principes de délimitation du terrain (ici l'idéologie du sang et de la race) à une situation qui semble les contredire. La solution va consister en un "bricolage généalogique". Deux solutions sont envisagées (Thède 1999, p. 113-114) : "*elle a eu, cette mère, un amour avec un autre homme, en cachette, et elle l'a faite*", ou bien, "*de la part de sa mère, elle avait déjà, ou la mère gitane, ou la moitié au minimum. Et elle est née en attrapant cette chose tout d'un côté, elle a attrapé le côté gitan*". Une situation comparable résulte de l'engouement des japonais pour le chant flamenco, et en particulier le chant gitan. Une récente étude tente d'explicitier les raisons de cet engouement exceptionnel. La réponse de N. Patris (2003) est basée sur la découverte "d'éléments communs des conceptions de mode de vie" : l'importance du groupe familial et son caractère sacré, la place et l'autonomie accordées aux enfants, la similitude du modèle dominant masculin, contrebalancées par un fort pouvoir décisionnel féminin. Un autre élément déterminant, résultant des entretiens, tiendrait à la capacité du flamenco à combler un vide existentiel attribué aux bouleversements rapides et récents de la société japonaise. Quelles qu'en soient les raisons, cet intérêt japonais qui constitue une manne économique, va susciter une réponse gitane prenant la forme d'une mobilisation de leurs origines asiatiques, de façon à expliquer et renforcer cette proximité. Pour N. Thède (1999, p. 116) "la logique du terrain identitaire préside à la construction du raisonnement explicatif :

puisque le japonais arrive à pénétrer ce terrain réservé à la minorité sélecte unie par un lien préexistant (de "sang", le "sang" étant entendu non pas forcément comme un lien biologique, quoique cela puisse être cela, mais comme une métaphore d'histoire et de racines communes, très souvent traduites par les Gitans comme la notion de famille et de parenté), il faut que ce lien existe aussi quelque part entre le japonais (ou éventuellement n'importe quel autre mordu du chant flamenco) et les Gitans".

### 3.2. Le concept de "mémoire/souffrance"

On peut noter une récurrence de l'utilisation de ce concept chez les flamencologues gitanistes, sans que ce concept soit défini, si ce n'est comme condition nécessaire à l'authenticité d'un chant, et sans que son mode de transmission ne soit précisé. Pour E. Perez (1992, p. 18-19) "le souvenir est la clef principale qui ouvre à la compréhension de cet art. Citons à cet effet une phrase du chanteur gitan Manolito el de Maria. A la question : "*pourquoi chantez-vous ?*", il répondit : "*parce que je me souviens de ce que j'ai vécu*". Ce vécu, tout artiste flamenco comprend qu'il s'agit du sien, mais aussi celui de ses aïeux. Lourd est le passé de l'Andalou, tissé de souffrances, de privations ou de désillusions". Même si l'auteur passe habilement du Gitan à l'Andalou, c'est bien d'une mémoire/souffrance gitane dont il s'agit. B. Leblon (1995, p. 114) fait de ce concept un critère idéologique de la division du flamenco en deux styles ethniques, gitan et andalou. Il cite P. Peña : "*on sait exprimer quand on traîne derrière soi une peine de plusieurs siècles. Alors, le Gitan qui sait exprimer ça, le tient de ses ancêtres. C'est le seul qui peut bien exécuter ce cante [la siguriya]. Le Payo peut la chanter avec une plus belle voix, une voix brillante, des facultés extraordinaires, merveilleuses, mais le Gitan l'exprime parce qu'il le vit, parce qu'il est en train de le vivre, de le sentir. Ce sont des choses qui se sont accumulées sur son dos*". La mémoire des persécutions est ici explicitement campée comme un critère d'authenticité, monopole du groupe gitan. Pour Thède (1999, p. 102) : "le chant gitan exprime une souffrance, et à son tour inflige une blessure -blessure à la fois initiatique et produit d'une histoire unique[...]. Cette souffrance exprimée et ressentie est à la fois physique et émotive. Elle a pour effet de "*donner la chair de poule*" ou "*faire dresser les poils*". Ce sont les épreuves de la vérité, du sentiment communiqué par le chanteur à son auditoire". Les non-Gitans seraient incapables de faire du flamenco car "*ils n'ont pas vécu la souffrance des gitans*" ou car ils seraient incapables de "*transmettre ou communiquer cette souffrance*" (informateur, cité par Thède 1999, p. 104).

Se pose la question de la transmission de cette mémoire/souffrance, et par conséquent du chant gitan authentique : "il est transmis par héritage génétique : il ne peut être le fruit de l'apprentissage. Nous, qui n'avons pas d'éducation, on l'a par le fait d'être qui ont est, et les autres ne peuvent pas l'acquérir par les voies habituelles d'exercice de leur domination" (Thède 1999, p. 103).

### III. LA TRADITION FLAMENCA : CONVERGENCES ET DIVERGENCES IDENTITAIRES

La nature du flamenco est un enjeu de la lutte identitaire s'exerçant dans le champ de la flamencologie. Les tenants des thèses ethniques envisagent en général le flamenco comme un art traditionnel, c'est à dire lié à une communauté. Ces auteurs "écartent la notion de phénomène social appliqué au flamenco, pour l'appréhender selon la perspective du fait culturel ; bien que ce répertoire se soit manifesté par sa diffusion commerciale, il correspond encore à un mode de vie sociale interne à quelques communautés gitanes et andalouses" (Frayssinet 1994, p. 20). Les tenants des thèses sociales tendent au contraire à lier le flamenco à une classe et parlent plutôt d'un art populaire ou "popularisé" suite aux bouleversements de la société andalouse (Steingress 1993).

Sans prendre parti dans le débat sur les origines du flamenco, on peut toutefois envisager la nature du flamenco comme traditionnel (en s'en tenant pour l'instant à la même conception de la tradition que les tenants de la thèse ethnique) pour deux raisons : tout d'abord, pour Frayssinet (1994, p. 45) "la double fonction sociale du flamenco, l'une déterminée par l'acte musical à l'intérieur des *casas* [familles] gitanes et des cercles de *l'afición*, l'autre par le cadre scénique, refrène toute tentative d'en faire une musique populaire". Cet auteur fait remarquer que le flamenco réunit chez les andalous "des personnes issues de classes sociales généralement dissemblables qui partagent un attrait commun à ce mode d'expression musicale. Chez les Gitans, sortis de leur cadre de travail, il rassemble des individus unis par des relations de parenté ou originaires d'une même communauté limitée à un quartier ou à un village. Les interprètes andalous appartenant à une famille musicienne connaissent un apprentissage et une pratique musicale familiale semblables à ceux d'un chanteur, d'un guitariste ou d'un chanteur Gitan" (ibid, p. 62-63). De plus, cet art reste très marginal, même en Andalousie : "il touche essentiellement les musiciens spécialistes, amateurs ou professionnels, et sa transmission concerne par conséquent une minorité parmi les Gitans et parmi les Andalous" (ibid, p. 62).

Toutefois, on va tenter tout au long de ce chapitre de spécifier d'avantage la notion de tradition musicale, ainsi que celle de tradition en général. Pour L. Aubert (2001, p. 34) : "seréférer à une tradition musicale signifie [...] envisager l'ensemble des savoirs, des pratiques et des répertoires musicaux d'une société en tant que domaine culturel identifiable, sinon clos ; c'est évoquer leur signification et leur rôle au sein de leur contexte, leur développement historique, leur stade d'évolution, leurs mutations, les événements et les influences qui les ont marqués". Cet auteur, donne une définition de ce qu'est une musique traditionnelle, en s'appuyant sur les critères

ethnomusicologiques développés par J. During (1994), confirmé par une enquête menée par ses soins auprès de musiciens se déclarant rattachés à une tradition. Les critères sont les suivants : "une origine ancienne et une fidélité aux sources dans leurs principes, sinon toujours nécessairement dans leurs formes et leurs occasions de jeu ; une transmission orale de leurs règles, de leurs techniques et de leurs répertoires ; un lien à un contexte, dans le cadre duquel elles ont une place, et la plupart du temps, une fonction précise ; la présence d'un ensemble de valeurs et de vertus qui leur confèrent leur sens et leur efficacité au sein de ce contexte ; leur lien à un réseau de croyances et de pratiques, parfois rituelles, dont elles tirent leur substance et leur raison d'être. On rajoutera avec A. Coomaraswamy (1943) la présence d'un style propre, caractérisé par une série de critères relatifs à son esthétique.

### 1. L'origine ancienne

Comme on l'a vu, le flamenco n'a pas une origine ancienne, il est de ce point de vue un cas particulier. Pour L. Aubert (2001, p. 43), cette caractéristique le rend encore "plus traditionnel" : "le flamenco que nous connaissons aujourd'hui a surgi pratiquement tel quel en Andalousie il n'y a guère plus d'un siècle et demi, forgé en grande partie par les Gitans, et qu'en dépit de ses évolutions stylistiques successives, il a été dès son apparition un langage cohérent, synthétisant de façon remarquable l'apport de ses diverses sources ; il répondait à l'ensemble des critères esthétiques et sociaux -événementiels et fonctionnels- qui caractérisent toute véritable tradition et, dès son apparition, comportait déjà en germe le corpus de formes et de catégories qui le constituent encore aujourd'hui : chants de travail comme le *martinete* des forgerons ou la *taranta* des mineurs, chants de prisonniers comme la *carcelera*, chants de dévotion comme les *saetas* de la Semaine Sainte, etc."

M. Demeuldre (2000) tente d'analyser le phénomène de création collective subite d'un style : il propose (p.124) "un modèle à la fois macro et micro-sociologique, au départ des invariants et des variations observées dans la genèse de quelques dizaines de styles musicaux chorégraphiques. Le modèle correspond à ce que nous considérons comme l'âge d'or des créations de musiques urbaines [tels le tango, jazz, rebetiko, etc.]. Nous le situons entre 1870 et 1950, en premier lieu autour de l'Atlantique et en second lieu dans le Pacifique et la Méditerranée".

Ce modèle dit de la "conculturation", décrit l'élaboration de style ayant : une configuration spécifique de caractéristiques musicales, une matrice sociale particulière, une mise en scène avec son style relationnel propre. Les caractéristiques principales de la "conculturation" sont, au niveau macroscopique : une courte période d'innovations en cascades qui agissent comme autant de

bifurcations vers des possibilités inédites (autocatalyses) ; un degré élevé de fermeture opérationnelle locale du processus générateur du style lui même, ce qui fait apparaître celui-ci comme système relativement autonome, ayant sa "personnalité historique", ses modes d'échange et de couplage avec l' "extérieur" ; la rencontre de diverses temporalités et une certaine ponctuation de l'histoire, le style une fois reproduit et stabilisé quittant le temps court de l'actualité sociale pour s'inscrire dans le temps long de l'histoire culturelle. Au niveau microscopique, les caractéristiques sont : la provenance souvent extra-professionnelle et même extra-musicale des acteurs novateurs et de leurs instruments, un degré d'auto-imitation élevé avec cristallisation de "clichés". La cohérence du style collectif provient de ce jeu de miroirs entre musiciens ainsi que d'un effet massif d'adhésion globale de la part d'un public.

Le flamenco s'inscrit dans ce modèle, particulièrement en ce qui concerne : le degré de fermeture opérationnelle du processus générateur de style, car on a vu que quelque soit l'approche privilégiée (ethnique ou sociale), le flamenco reste le produit d'un groupe marginalisé ; le degré d'auto-imitation, car le répertoire flamenco se présente sous la forme de clichés à mémoriser de différents types (*rasgueados, falsettas*).

Cet auteur, s'inscrivant dans le paradigme barthéen, affirme qu'un style identitaire se cristallise par distinction mais aussi par imitation : les oppositions peuvent apparaître comme une collection d'emprunts en négatif. Il affirme que "l'identité s'inscrit fatalement au sein d'un réseau de rapports d'altérité où l'identité intériorise et se nourrit de façon ambiguë des constructions de l'autre. Le même se nourrit du changement, comme le changement se nourrit du même. Le premier intègre à la fois des manières de l'autre et ce que ce dernier singe dans le premier révèle ainsi ses représentations sur le premier" (2000, p. 157).

C'est ce type de relations ambiguës qui a présidé aux emprunts des interprètes gitans dans le folklore andalou, puis à la recreation par les Andalous de ce répertoire singulier à l'époque des *cafés cantantes* : "une musique de type original : le flamenco, résulte des échanges et des influences entre ces communautés. Elle inspire la notion de culture gitano-andalouse, à Rio Ruiz et à Caballero Bonald" (Frayssinet 1994, p. 24).

## 2. Lien avec le contexte culturel

Une des approches les plus importantes relatives à l'articulation de cette tradition à son contexte, envisage le flamenco comme un fait d'acculturation.

Du XVIème au XVIIIème siècle, les Gitans, qui ne jouissent pas d'un statut ethnique, sont en proie à une violente politique d'inclusion : interdiction de la langue (1499), obligation de se



sédentariser (1499), obligation d'abandonner leurs métiers propres (1586,1611), interdiction de l'habillement et de la musique et obligation de vivre dans les quartiers à dominante non-gitane (1633), la concentration dans les villages autorisés (1717), l'obligation de travailler dans l'agriculture (1717). La fin du premier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle correspond à la fin de l'acharnement juridique envers les Gitans, à une situation culturelle gitane assez "critique" (ibid, p. 22), mais pas à une destruction de l'identité gitane : "malgré ce fait, les Gitans ont continué à afficher une identité propre" (Thède 1999, p. 35). Cette période correspond aussi aux prémices du flamenco. Pour Leblon (1990, p. 106-7) : "malgré leur permanence en Espagne, les persécutions incessantes dont ils ont fait l'objet les ont maintenus dans un isolement relatif, les contacts positifs avec la population ambiante s'établissant, en grande partie par le biais du folklore. Eux aussi vont maintenir une tradition en voie de disparition, car le monde qui les entoure évolue beaucoup plus rapidement qu'eux mêmes, et c'est ainsi qu'un certain type de marginalisation va les amener à s'approprier de plus en plus un patrimoine musical qui leur était, à l'origine, parfaitement étranger, mais qu'une acculturation violente, en particulier dans le domaine linguistique, a transformé en culture refuge". A partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, un désir de retrouver les traditions perdues avec la fin du monde agraire, désir amplifié par la pensée romantique et nationaliste, va fonder l'équation Gitan = authentique, et faire de ce répertoire un véhicule du particularisme ethnique (Frayssinet 1994).

Dans une telle situation d'acculturation, le maintien de l'identité n'est explicable qu'à partir d'une conception non-essentialiste de la culture gitane : "la coïncidence entre le "changement perpétuel" dû aux influences et emprunts successifs, et une "immobilité définitive", qui place ces innovations dans un contexte non-événementiel est possible parce que l'identité du tzigane est toute entière dans sa différence" (ibid, p. 25).

### 3. Sens et efficacité

C. Frayssinet (1994) tente d'appréhender le flamenco comme expérience d'un ethos particulier : au corps flamenco, chantant, dansant, jouant de la guitare, répond le corps de l'auditeur comme producteur de sons musicaux par les *palmas* et le *jaleo*. Cet échange suscite une "création en acte", qui se joue au sein de l'interprète du moment et confronte l'assistance à une situation d'attente. La vision du monde traduit par le geste musical n'est pas la contemplation du musiquant par le musiqué, ni la représentation d'un dire émouvant le spectateur, mais l'expression d'un monde vécu par l'exécutant, qui trouve sa pleine dimension s'il concorde avec le vécu auditif, visuel et émotif de l'assemblée. Dans un contexte scénique, cette expérience lie les musiciens

entre eux, le spectateur assistant de façon distanciée au monde exprimé. Dans un contexte intime, l'expérience de l'ethos passe par un échange entre les participants marqués par l'inversion des rôles (*cante, baile, palmas, jaleo*). Le monde exprimé dépend ici de la coexistence de divers modes expressifs, de façon à révéler le groupe à lui même comme somme d'individualités.

Comme tout type de musique orale, le flamenco est inféodé aux contingences de son exécution *hic et nunc*. L'incarnation des formes, la performance, y tient une place centrale. Le terme de « performance » sera préféré à "exécution" ou "interprétation", car ces termes "excluent la musique (ainsi que la danse ou le théâtre) en tant que devenir ou processus, ils impliquent nécessairement que le musicien, reproduit à sa façon une composition pré-établie" (Aubert 2001, p. 38). Pour Frayssinet (1994), la performance est à appréhender comme une situation, ceci étant illustré par l'expression "*cantar por*". La forme est pensée comme une unité comprenant un pluriel de sensibles à exprimer, d'où l'expression "*cantar por soleares*" (ou "*bulerias*", etc).

La performance flamenca tend vers un état d'affect, le *duende*, qui met en concordance interprètes et auditeurs. Le *duende* désamorce la successivité, la linéarité du temps : il ne s'agit plus d'appréhender la musique dans son développement, mais de la vivre comme un jeu où chaque instant est virtuellement propice à l'émotion, à la sortie du *duende*. L'acte musical réside dans l'émergence d'une émotion partagée collectivement qui se révèle dans l'instant au moyen du geste musical.

Le *jaleo* s'articule au présent caractéristique de l'exécution, en tant que reconnaissance de la marque personnelle de l'instant. Par le *jaleo*, le groupe délègue à un être la possibilité de réfléchir son unité à un moment donné. Cet auteur (p. 143) note une divergence de l'usage du *jaleo* par les Andalous et par les Gitans : pour les Andalous, le *jaleo* correspond à une "réponse musicale, une créance émise avec retenue" et "insérée dans des pauses et silences aux moments adéquats", créant un dialogue où la parole répond au musical. Pour les Gitans, le *jaleo* est "émis en surajout de l'interprétation sans la perturber", de façon à souligner le surgissement de l'instant.

Le temps créé par le *duende* relève de la façon de "dire le chant", façon adéquate et personnelle d'interpréter le flamenco.

Le flamenco provient de la rencontre de la culture andalouse et de la culture gitane, mais il ne constitue pas un phénomène d'assimilation culturelle. Il est constitué de deux attitudes indépendantes : "les Andalous grâce à leurs qualités créatives, [...] transforment un répertoire peu divulgué procédant de contacts gitans avec les Andalous en une expression artistique dominée par l'expérience innovatrice individuelle" (Frayssinet 1994, p. 54). Ils sont à l'origine des révolutions esthétiques flamenca (qui seront évoqués au chapitre IV). En ce qui concerne les Gitans, ils "s'attachent surtout à élaborer d'autres variantes à partir des versions déjà connues. Le

travail musical gitan est emprunt d'une mémoire transmise par la famille et concentrée sur la concordance entre l'innovation personnelle [...] et la manifestation d'un état d'affect" (ibid, p. 55).

Malgré ces divergences, le flamenco est marqué par une même expérience de l'ethos pour les deux communautés. Il est plus pertinent d'opérer des distinctions entre pratiques intimes et publiques, qu'entre pratiques gitanes et andalouses. Concernant la pratique intime, la performance flamenca consiste "en la réitération des formes flamencas à travers la confrontation des sensibilités personnelles et des générations pour réaffirmer les canons flamencos" (ibid, p. 45). La performance flamenca publique consiste, elle, en un "exercice de style concis et efficace procurant un autre espace à l'artiste pour montrer son approche esthétique, sans se départir de la finalité émotionnelle (ibid). Ici, l'ethos peut s'effacer devant l'esthétique, "par le fait que l'exécution recherche un idéal de l'émotionnel symbolisant la forme flamenca à travers le geste musical" (ibid, p. 570).

Le flamenco est aussi souvent pensé comme un mode d'être extra-musical. B. Leblon (1994, p. 105) fait remarquer que le mot "flamenco" a tout d'abord servi à désigner les Gitans. Par extension, il est souvent utilisé comme adjectif désignant ce qui est gitan ou ce qui est en accord avec ce mode de vie. Ce mode d'être est marqué par "un mépris très gitan pour l'épargne, le culte de la prodigalité, la pratique de la générosité absolue, la faculté de ne vivre que de l'instant par la fête et pour la fête. Un vieux proverbe résume à sa manière ce mode où le matériel ne compte plus : "*los flamencos no comen*" (les flamencos ne mangent pas)" (ibid, p. 108).

A.M. Virelizier (1993, p. 17) affirme que "si on peut parler d'une marginalisation causée par des conditions socio-politiques données, on peut aujourd'hui parler d'une marginalisation partiellement volontaire, d'un culte de la différence et du décalage par rapport à la société productive et officielle. [...] Le non-conformisme et la marginalité frondeuse constituent indiscutablement des signes d'identité et de reconnaissance de la communauté flamenca".

Cette remarque introduit la question de l'existence éventuelle d'une identité flamenca intégrant les identités ethniques, ainsi que de la multiplicité des appartenances identitaires et de la prédominance des distinctions ethniques comme moyens d'appréhension et de compréhension du réel dans les travaux anthropologiques.

#### 4. Style et esthétique

L'ethos relie les chants flamencos qui ont des disparités esthétiques notoires.

Le langage flamenco est marqué par une absence de tendance bipolaire spécifique de la pensée occidentale du type unité/pluriel : ainsi, il admet "la coexistence de formes variées et composites du point de vue de leur structure rythmique, harmonique et mélodique. Il contribue à

la coexistence de techniques vocales fondées sur le timbre, et révélatrices d'une identité plurielle par l'origine ethnique, sociale, clanique, géographique et/ou générative" (Frayssinet 1994, p. 572).

De même, on peut remarquer que le flamenco désamorce la polarité individu/collectif. B. Martinelli (2004, p. 3) montre que le style se définit soit par des caractères généralisants, soit par des caractères singularisants. Le style est en première instance, constitué d'un "ensemble de formes caractéristiques et constantes dans un certain espace géographique et pour une certaine durée" (L. Perrois 1977, p. 7). Il se construit par "emboîtement de classes et de catégories" et doit être interrogé "sous l'angle de normes canons et patrons" (Martinelli op. cit., p. 4). La qualification "semble s'enrichir à chacune des étapes de l'analyse esthétique, bien qu'elle relève d'un choix initial. Tel tempo musical et chorégraphique est "du" flamenco. [...] la référence aux genres se renforce lorsque les spécifications s'affinent. Ce style de flamenco relève de tel cercle d'*afición*, de telle tradition" (ibid). Mais il existe une tension entre cette acception du style comme "air de famille" et une conception singularisante : "dans un autre registre de définitions, le style vise "quelque chose de plus" ou d'autre : une propriété ou une qualité qui se distingue par l'émergence de caractères singularisants ou novateurs" (ibid).

On peut remarquer que le flamenco est étranger à la tension entre caractères généralisants et singularisants, car la réitération de ces formes (des canons) passe par leur incarnation individualisée : "l'exécutant, en réitérant la forme vocale, mets en jeu les règles la constituant. et simultanément, il en fait une matière sonore susceptible de faire naître en lui et les auditeurs, un état d'affect qui court-circuite le temps comme succession" (Frayssinet 1994, p. 144). Ce temps relève de la façon de "dire le chant" : "le fait de chanter avec un style propre à soi" (ibid).

Le style relève donc d'une relation dynamique entre l'individuel et le collectif, mais aussi d'une relation dynamique avec les autres styles. Pour C. Levi-Strauss (1979, p. 145) : "chaque style ne peut être compris qu'en référence à d'autres styles, ce qui suppose un substrat de transmission et d'échange. Les styles se succèdent, s'interpellent et se récusent dans un dialogue ininterrompu et véhément". Dans cette optique, B. Leblon (1994) analyse l'esthétique flamenca comme un contre-esthétique. Celle-ci est tout d'abord marquée par une polémique entre romantiques et classiques. Dès sa naissance dans les milieux mal famés, le flamenco va attirer l'attention des *costumbristas*, observateurs romantiques des contenus populaires, ainsi que celle des bourgeois "encanaillés". Ceci va entraîner la condamnation sans appel du flamenco par les intellectuels de la "génération 98", les *castistas*, farouches défenseurs de la "pureté classique". Ainsi, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le flamenco est grandement discrédité. En 1922, M. de Falla tentera de le réhabiliter par l'organisation d'un concours à Grenade. Pour l'occasion, le flamenco sera rebaptisé "*cante jondo*", tant il est devenu péjoratif pour l'élite intellectuelle. Un autre aspect de cette contre-esthétique concerne les caractères orientaux du flamenco, qui selon E. Perez (1992, p. 99) "porte

en lui le maximum d'oriental jamais exprimé en Occident". Cette rencontre entre orient et occident s'établit grâce à la guitare flamenca : "ce qui frappe dans l'esthétique flamenca, c'est l'utilisation d'un instrument "occidental", rigoureusement étalonné en demi-tons selon la fameuse gamme chromatique, pour accompagner un chant "oriental", qui ignore délibérément de telles divisions et pratique couramment ce que M. de Falla appelle l'enharmoine, [...] d'où des effets inattendus et des dissonances réussies qui préfigurent les recherches esthétiques des musiciens modernes." (Leblon 1994, p. 162). Un dernier aspect de cette contre-esthétique tient à sa valorisation de la souffrance, du paroxysme, de la vieillesse et de la rudesse. Cette tendance est stigmatisée par Lavaur (1976, p. 119), chef de file de la contre-offensive anti-romantique : "dans les entrailles du tempérament flamenco, palpite le rejet de ce que la majorité considère comme artistiquement beau, rejet qui s'accompagne d'une hyper-valorisation de tout ce qui est cru, typiquement et violemment brut".

Le style flamenco résulte aussi de la dynamique entre les sous-styles ethniques, gitans et andalous. Le style ethnique ne sera pas envisagé ici sous l'angle de l'homogénéité culturelle ni du marquage des limites ethniques, ni comme une essence culturelle propre à un groupe ; cela, en effet, consisterait en une conception essentialiste, en contradiction avec l'approche relationnelle développée au chapitre I. Le style ethnique résulte d'un ensemble de traits culturels sélectionnés dans un contexte d'interaction, et promu au rang de marqueurs identitaires. Ces marqueurs sont, pour les Gitans, un grain de voix particulier (Leblon 1995) et une manière interprétative fondée sur le sens musical de l'extraversion (Frayssinet 1994). Pour les Andalous la manière interprétative est fondée, à l'inverse, sur la retenue (ibid).

Le style flamenco résulte, enfin, de la dynamique entre sous-styles régionaux et familiaux, nommés *aires* : "la famille gitane à l'extension clanique (*casa*) est dépositaire d'un répertoire plus ou moins étendu dont l'interprétation devient parfois le sceau de ce groupe humain ; par conséquent, elle crée un style désigné comme école par les flamencologues" (ibid, p. 48).

Ceci permet à cet auteur d'affirmer que le flamenco comporte un signifié gitan, comme "fait de différence" dont la pluralité renvoie aux différents *aires*, et un signifié andalou qui consiste en l'affirmation d'une identité communautaire, relevant d'une tradition, dans un territoire où il co-existe avec les Gitans autour d'un même signifiant : la matière musicale flamenca.

Cependant, comme le fait remarquer P. Williams (2004 p. 467), il existe différentes conceptions de la tradition flamenca chez les Gitans, comme en témoigne le refus de la "*Nina de los peines*" de participer à l'opération de "grand sauvetage" de A. Mairena, visant à fixer et attribuer les formes : pour elle, "chanter, c'est créer, tout simplement. A chaque fois. Il n'y a pas lieu de se préoccuper de définition et de reconstitution : la modulation, c'est à dire, la variation, c'est à dire

l'interprétation, est la fidélité, et réciproquement". Elle affirme ainsi une conception de la tradition flamenca privilégiant l'original à l'originel.

## 5. Retour sur la notion de tradition

G. Lenclud (1987) tente de mieux cerner la notion de tradition et fait certaines remarques qui s'appliquent à la tradition flamenca.

Pour cet auteur, la tradition renvoie à trois aspects : la tradition comme fait de permanence du passé, laquelle serait l'absence de changement dans un contexte de changement ; cette approche introduit une contradiction dans le travail de l'anthropologue, qui mène une démarche synchronique, et ne peut par conséquent prouver la continuité du fait qualifié de "traditionnel". De plus, cet auteur pointe l'impossibilité d'établir un seuil distinguant la permanence du changement. Deuxièmement, la tradition serait le produit d'un tri du passé dans le présent, sur la base de l'importance du message contenu. Ceci implique que les faits observés ne sont donc pas la tradition, mais l'expression du sens de la tradition. Or, si ce sens est partagé, tout devrait être traditionnel dans une culture. De plus, si la tradition est une "théorisation du monde", elle devrait pouvoir être énoncée sous la forme d'un ensemble de propositions cohérentes. Il constate également que ces "théorisations" sont élaborées par les ethnologues, non sur la base d'observations et d'enregistrement d' "actes traditionnels", mais à partir d'interrogatoires de gardiens spécialisés du savoir, qui ont un effet de mise en ordre totalisante.

Troisièmement, la tradition ferait l'objet d'une transmission non-écrite. G. Lenclud observe que ce critère ne résout pas le problème de la délimitation des faits traditionnels, ni celui du dispositif de sélection, ni celui de la compatibilité entre conservation et opérations effectuées sur les choses transmises. L'écriture introduit la notion de modèle et d'original, elle permet donc l'écart délibéré, l'innovation radicale, la créativité-rupture. Dans la tradition non-écrite, la reconstruction créatrice quotidienne est privilégiée à la mémorisation exacte. La "bonne" effectuation de la tradition dépend ici d'une conformité avec le sens de la tradition (conformité vague, car il n'existe pas d'étalon du sens de la tradition). Cet auteur distingue donc la tradition, caractérisée par des petits changements quotidiens, et la traditionnalité, caractérisée par l'écrit, le souci de la conservation du passé, et par des révolutions.

Il convient cependant d'analyser ces remarques, et leur pertinence concernant le flamenco.

Quant au premier point (la tradition comme fait de permanence du passé), on peut remarquer, pourtant, que la naissance du flamenco tient justement de l'absence de changement dans un contexte de changement. Pour Leblon (1990), les Gitans conservent le folklore andalou

car ils évoluent moins vite que la société dominante, ce qui les amène à être plus "conservateurs" en matière de tradition musicale que les Andalous. Cependant, le flamenco a connu de grands changements formels (on abordera les révolutions flamenca identifiées par Frayssinet au chapitre IV) malgré la forte résistance de la flamencologie, ainsi qu'une évolution importante de son mode de production et de diffusion.

Quant au second point (la tradition comme produit d'un tri du passé dans le présent, sur la base de l'importance du message contenu), on constate que la mise à jour d'une "théorisation" de la tradition flamenca s'est effectuée dans la même optique que l' "anthropologie africaniste des traités de cosmogonie" : entretiens effectués uniquement avec des hommes, vieux, détenteurs "autorisés" de la connaissance, comme en témoignent les carnets de bord de Pasqualino (1998) et Thède (1999). De plus, Pasqualino (op. cit.) met à jour une "théorisation" de la fête familiale gitane (voir chapitre V) particulièrement complexe et qui n'est relevée par aucune ethnographie précédente (notamment celle de Frayssinet 1994). On peut donc douter de son caractère partagé. On peut remarquer également la forte "théorisation" du flamenco, due à l'existence de la flamencologie et à la cohabitation de ses praticiens avec les aficionados et les musiciens à l'intérieur des *peñas*.

Concernant le troisième point, on remarque que la tradition flamenca est essentiellement non-écrite. Cependant, la notion de modèle original, non pas écrit mais sonore, est très présente depuis l'anthologie enregistrée par A. Mairena. C. Frayssinet (1994) souligne la co-existence de reconstructions créatives quotidiennes (qui sont d'avantage le fait des Gitans) et de grandes révolutions (qui sont le fait des Andalous). A.M. Chamoux (1996) insiste sur l'importance du "voir" et de l'explication par le don dans la transmission non-écrite. Pasqualino (1998) montre que les Gitans ne croient pas à l'apprentissage du flamenco : le *compás* serait transmis biologiquement (voir l'expression "téter le *compás*"); son apprentissage ne fait pas l'objet d'une structuration chez les Gitans ; sa transmission est expliquée par le don, ce qui prend la forme d'une grâce autoproclamée par les Gitans, traduite par la croyance que la naissance d'un enfant dont la tête est couverte d'un voile noir est le signe d'un don particulier.

Pour Lenclud (1987), la conduite d'une ethnographie des phénomènes de tradition implique l'abandon de deux présupposés : premièrement, la tradition existerait comme une "donnée" prête à être enregistrée dans une vérité qui ne devrait rien aux hommes du présent. Deuxièmement, la tradition suivrait le régime d'historicité occidentale de type linéaire, allant du passé vers un présent qui abolirait celui-ci. Par conséquent, toute société construit sa tradition. Il faut donc aller du présent vers le passé pour en éclairer la genèse, le sens et la fonction. Ainsi, la tradition flamenca ne relève pas que d'une problématique de sens, mais aussi de fonctions, ici identitaires.

Dans cette optique, on étudiera, dans le chapitre suivant, les stratégies identitaires concernant la définition de cette tradition et les manoeuvres d'inclusion/exclusion qu'elle suscite.



#### IV. L' "OBJET FLAMENCO" ET LES STRATEGIES D'INCLUSION/EXCLUSION

##### 1. Les limites musicologiques

###### 1,1. L'évolution des formes

Pour Frayssinet (1994) le flamenco a connu un certain nombre de révolutions.

Tout d'abord, l'introduction de la guitare à l'époque des *cafés cantantes*, les chants étant précédemment interprétés "*a palo seco*" ou "*al son*", c'est à dire accompagnés seulement par des percussions, essentiellement manuelles. Cet ajout va imprimer un développement très important au chant et créer un décalage entre le "temps interne" du chant et le "temps externe" du jeu instrumental.

Une autre révolution provient de l'emprunt du *fandango* andalou par les chanteurs flamencos.

Une troisième révolution concerne l'adoption du chant au registre de la falsette par A. Chacon et celle de chants folkloriques sud-américains, ceci accentuant notablement le caractère hétérogène du flamenco.

Une dernière révolution concerne l'affirmation contemporaine de l'individualité de la guitare, faisant du flamenco un art des individualités et accentuant l'importance du charisme individuel.

Cependant, deux traits constitutifs n'ont jamais été remis en cause : il s'agit de l'individualité intrinsèque au chant et du rôle essentiel du chant dans l'appréciation esthétique flamenca. La commercialisation du flamenco, envisagée avec les concepts forgés par T. W. Adorno (1991) pour l'analyse de la commercialisation du jazz permet d'observer une conciliation entre éléments traditionnels et éléments évolutifs. Cet auteur distingue l'aspect structurel de la musique savante et celui de la musique populaire. L'aspect de la première est marqué par une relation organique entre le détail et la forme ; celui de la seconde par une indépendance de ses éléments. Pour Frayssinet (1994), cette distinction traverse le flamenco : la forme des "chants de base" invite l'interprète à des agissements sur le détail qui constituent une affirmation des traits formels du *palo* (forme flamenca spécifique : *buleria*, *solea*, etc.). En ce qui concerne les "chants périphériques", le détail influe sur la forme mais il est caduc, c'est le procédé stéréotypé du "*a lo flamenco*" (à la manière flamenca), caractéristique des *rumbas*, des hybridations flamencas, etc. Selon Adorno (1991, p. 195), la commercialisation entraîne une standardisation formelle. Ainsi, dans la musique populaire, "ce qui est compliqué ne fonctionne jamais "pour soi même", mais comme un déguisement derrière lequel on peut percevoir le schéma de base". Ces variations standardisées

visent aussi à susciter des réactions standardisées caractéristiques des chants périphériques précités : "le public des festivals est souvent distrait, bruyant, attiré presque exclusivement par les rythmes *festeros* (*buleria, tangø*) et les "clins d'oeils" artistiques, servis d'ailleurs démagogiquement à la demande" (Virelizer 1993, p. 21).

Pour Frayssinet (1994), le flamenco est pourvu d'un mécanisme de rejet de ces dérivations formelles : tout d'abord, le fonctionnement du *jaleo* qui implique une écoute attentive par rapport aux implications des détails sur la cohérence du tout, ensuite la progression sinueuse de cette musique qui "chemine en étoile et revient constamment à son point d'attache initial" (Gobin, 1975, p. 105). Enfin, son caractère traditionnel, dont la transmission orale implique une certaine rigueur, est dont l'exécution intime privilégie l'importance de la réitération des formes.

### 1.2. La classification des formes (*palos*) [voir annexe]

Les *palos* sont caractérisés par leur *compás* (cycles rythmiques ou rythmico-harmoniques).

Diverses classifications de ces *palos* ont été proposées : une des plus utilisées est celle établie par A. Mairena. Elle distingue les "chants de base" (*toñas, siguiriyas, soleares, tangos*), les chants dérivés du folklore andalou (*fandangos*), les chants d'origines diverses. Le principe classificateur n'est pas explicité. Cependant, pour B. Leblon (1995, p. 50) "cette classification avait une fonction idéologique, mettre en valeur les chants gitans". On peut remarquer que, si les critères de la "pureza" maireniste, et donc ceux de l'inclusion d'une forme dans les "chants de base" sont le caractère gitan et l'ancienneté, on comprend mal pourquoi le *tangø*, dont l'apparition se situe en 1862, figure dans cette catégorie. Une explication est apportée par l'observation du fait que, non seulement l'origine, mais aussi la pratique des *palos* est ethnicisée : le *tangø*, sorte d'archétype festif (Frayssinet 2000) est une expression privilégiée de la communauté gitane.

Nancy Thède (1999, p. 95) fait apparaître une classification, *cante jondo* (chant profond) / *cante chico* (chant "petit"), se superposant à la classification, chant *payo* / chant gitan : "les *Payos* préfèrent en général les *fandangos*, et conspuent le *cante jondo* ou le *cante grande* (composé surtout de *siguiriya, solea*, mais aussi, selon la touche du chanteur, parfois de *fandango*), et les Gitans s'enthousiasment surtout pour la *buleria* et rejettent carrément les *fandangos* et autres *cantes chicos*". Elle affirme encore (1999, p. 55) : "il est très rare qu'un chanteur non-Gitan s'aventure à chanter un *palo* Gitan (en particulier une *buleria*, terrain quasiment tabou pour les non-Gitans), comme il est rare qu'un Gitan daigne chanter un *palo* non-gitan, si ce n'est pour démontrer sa supériorité sur le terrain même de l'autre".

Outre le fait que cet ethnologue reprenne à son compte une telle classification idéologique, on peut douter d'un caractère aussi tranché de l'ethnicisation des *palos*, du fait de la diffusion du flamenco par le biais du disque (un tel point de vue, pour devenir une affirmation, devrait bien

entendu faire l'objet d'une investigation empirique). L'affirmation de Thède peut être expliquée par une retranscription trop directe du discours de ses informateurs, ainsi que par l'influence d'un discours flamencologique caractérisé par l'ancienneté des références et la tendance à figer le flamenco (Deval 1989a).

Pour P. Williams (2004, p. 469-470), ces classifications sont organisées autour d'une notion non-explicitée et inadéquate d'authenticité. Selon cet auteur, l'authenticité dépend du cadre de vérité que l'on assigne au chant : "si l'affirmation de l'identité gitane est donnée d'emblée comme le cadre de vérité du chant, tout ce qui apparaîtra comme extérieur pourra être disqualifié au nom de la préservation de l' "authenticité". Si l'on entend au contraire dans le chant l'émanation d'une terre, de toute une province, la manière gitane de l'interpréter pourra apparaître comme marginale, taxée à son tour d' "inauthenticité" ". De plus, cet auteur fait remarquer que les notions d'authenticité et de "*jondo*" ne ressortent pas des principales monographies réalisées en basse Andalousie (Pasqualino 1998 et Thède 1999), et qu'aucune qualité ne peut être mécaniquement attachée à un *palo*, du fait de l'importance significative du geste musical et de l'incarnation de la forme.

### 1.3. L'hybridation

Pour L. Aubert (2001), une des principales conséquences musicales de la mondialisation est l'émergence d'un courant "world music" s'inscrivant dans la lignée des grands courants de musique populaire (jazz, tango, rebetiko, etc.). Le label "world music" s'applique essentiellement aux expériences interculturelles dans le domaine de la musique populaire contemporaine, lesquelles sont suscitées par la rencontre de musiciens d'origines diverses et par l'intégration d'instruments et de sonorités "exotiques" à l'appareillage électronique et informatique occidental. Les aspects idéologiques de la "world music" sont caractérisés par un humanisme technocratique et une ouverture teintée de mercantilisme. Sur le plan musical, la "world music" est caractérisée par le développement du potentiel spectaculaire des apports musicaux et le renoncement à leurs caractères trop spécifiques, ainsi que par une hybridation érigée en dogme.

L. Aubert (2001) distingue le métissage et les syncrétismes historiques résultant de facteurs "naturels" comme la migration, de l'hybridation, caractérisée par son aspect expérimental, volontariste et utilitariste, ainsi que par le fait qu'elle introduit une relation de pouvoir entre des parties en présence inégales. F. Carrassan et G. Chaussade (1990, p. 18) rajoutent à ces caractéristiques celles d'une illusion finaliste : "comme si, selon une illusion familière, les choses étaient vouées à avancer sans cesse, une illusion finaliste qui porterait à croire en leur évolution indéfinie, et les soustrairait ainsi au destin des réalités mortelles. [...] ce que le flamenco à la mode

du jour, cosmopolite, bâtard et sans âme, mélangé aux luths arabes, appareil électronique, et aux tambours afro-américains, illustrent à loisir".

Frayssinet (2000) aborde la question de l'hybridation en envisageant le flamenco comme un processus transformateur. En effet, le flamenco est un genre ouvert, produit d'une récréation formelle à partir des chants et danses andalouses, espagnoles, et latino-américaines. La notion de métissage ne rend pas compte du phénomène de flamenquisation, qui ne consiste pas en la fusion d'éléments disparates, mais en la traduction d'un genre selon les critères musicaux, esthétiques et éthiques flamencos. La première phase de ce phénomène consiste en l'interprétation d'un répertoire, selon le procédé "*a lo flamenco*" (à la manière flamenca) décrit dans le chapitre III. Les musiciens ont coutume de dire que tous les répertoires peuvent s'interpréter "*por tangos*", ou "*por bulerías*", du fait du caractère exclusivement rythmique de leur *compás*. La deuxième phase, conséquence de la première, consiste en l'application de traits caractéristiques du *cante* flamenco à un chant ou une chanson étrangère à lui. Ce chant est dit "*aflamencado*", c'est à dire ayant reçu une influence flamenca donnant lieu à une forme stabilisée. Cette phase d'hybridation est suivie par une troisième, pour laquelle Frayssinet (2000) propose le terme de translittéralité. Cette étape est marquée par une transformation totale du modèle emprunté. Le passage d'une forme ou d'un répertoire en une forme flamenca s'effectue par un réajustement d'éléments musicaux à partir des critères suivants : le mode flamenco, le rythme vocal non-mesuré, le dessin mélodique descendant, la tessiture vocale peu étendue, l'intonation, l'ornementation vocale, la modulation vocale, la perception du silence. La translittéralité se caractérise aussi par un réajustement éthique, que l'auteur propose d'analyser à travers le contenu poétique des *letras* (vers poétique) et des interprétations au regard des circonstances musicales.

L'étude du phénomène de flamenquisation permet d'envisager le flamenco comme une somme d'emprunts musicaux en état de transformation plus ou moins aboutie. En regard de cette analyse, on remarque que le flamenco se présente bien moins comme un matériau musical susceptible d'être mélangé, que comme un style exerçant une attraction sur des répertoires extérieurs qui seront plus ou moins intégrés (phase 1, 2, ou 3) en fonction de leur compatibilité avec les critères sus-cités. B. Leblon (1995, p. 14-15) remarque la difficulté de métisser le flamenco et ce, même avec des musiques ayant une parenté musicale avec lui, comme la musique arabo-andalouse : "ce qui frappe dans cette tentative [le spectacle *Macama jonda* 1983], c'est que le mariage [...] devient impossible lorsqu'on passe à un chant plus authentiquement flamenco, comme la *serrana*. L'incompatibilité semble se situer au niveau du *compàs*".

## 2. Les limites territoriales

Lemogodeuc (1994) retrace le développement géographique du flamenco. Sa zone d'origine correspond au triangle Cadix-Cordoue-Séville. Cette localisation fait l'objet d'un certain consensus, elle a été reprise et balisée avec une grande précision dans une recherche récente et documentée (Lefranc, 1998) qui met à jour l'origine plurielle du flamenco à l'intérieur de ce périmètre : "l'aspect le plus curieux de cette géographie est qu'elle révèle une diaspora pour laquelle on n'aperçoit pas de stade antérieur où le groupe était réuni". Autour de cette zone, on distingue des centres de concentration flamenca : Alcalá, Úrtrera, Arcos, Lebrija, Morón, Sanlúcar. Au delà, on trouve des zones plus excentrées : les provinces de Huelva, de Cordoue, le Nord de Séville et les provinces "méditerranéennes" de Grenade, Jaén et Almería. À partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, sous l'impulsion des *cafés cantantes*, le flamenco étend son influence à la Castille, à la Catalogne et aux Asturies. Madrid va constituer un pôle flamenco important, à la fois point de concentration d'artistes professionnels et point de départ des troupes effectuant des tournées internationales. Au XX<sup>ème</sup> siècle, le flamenco gagne les grandes capitales occidentales et connaît des zones d'influence particulières au Japon et dans le Midi de la France.

### 2.1. L'universalisation du flamenco

J.L. Jamard (2001) pose la question de l'universalisation du flamenco, en regard de celle du blues et du jazz. Il constate des affinités contextuelles entre blues et flamenco : tout d'abord ces deux genres musicaux sont nés dans des deltas, du Mississippi pour l'un, du Guadalquivir pour l'autre. Blues et flamenco ont cristallisé par l'apport de populations opprimées (descendants d'esclaves noirs, et Gitans) et sont nés de la relative libération de ces deux communautés.

Les analogies formelles sont constituées par une latitude du chant envers la mesure ; une harmonie dont on considère, soit qu'elle est le produit d'une négociation avec la gamme diatonique européenne, aboutissant, d'un côté aux "blue notes", de l'autre à l'échelle gitane, soit d'un décadrage, faisant de celles-ci et de celle-là de "fausses erreurs" ; une large place accordée à l'improvisation ; un contenu du chant caractérisé par des couplets courts, sans relation de signification, exprimant un sentiment brut et marquées par la "noirceur" et la délectation tragique. De plus, ces deux courants musicaux ont été propagés par une engeance interlope, et considérés comme des musiques de voyous : les fêtes commanditées par les *señoritos* enfoncent le flamenco dans une atmosphère de débauche ; le blues est considéré comme la musique du diable (Devil's music).

Pour Jamard, les deux genres musicaux comparés, sont marqués par un certain traditionalisme (au sens de Lenclud (1987) ) : le flamenco "se souvient" et le blues est un "folklore ossifié", et ces deux courants sont marqués par une universalisation partielle. Ainsi, ils se démarquent ensemble du jazz qui "évacue les références émotionnelles disparues", se définit

par sa forte capacité d'absorption et qui est, par conséquent, intégré de plein pied dans la modernité. Le flamenco semble doté d'une capacité d'absorption, et donc d'universalisation, limitée. Ceci est lié à la complexité et à la spécificité de sa forme, qui rendent les métissages difficiles ; à son caractère traditionnel, qui implique une sociabilité particulière, et l'existence d'une instance veillant à l'authenticité (la flamencologie).

On peut remarquer que la notion d'universalisation est ambiguë. Certains la conçoivent comme la reconnaissance internationale d'un flamenco andalou ou gitan, d'autres comme la diffusion démocratique de l'*afición* et de la pratique flamenca.

## 2,2. Flamenco et France

Le flamencologue F. Deval (1989b) examine les rapports entre l'Andalousie et la France. Si l'Andalousie a fait l'objet d'un intérêt cyclique de la part des français, la période contemporaine se caractérise par une mode réciproque entre Andalousie et Midi français. La première vague d'intérêt français pour l'Andalousie est constituée par les écrivains romantiques. Ces derniers écrivent et se rendent sur ce territoire : Chateaubriand en 1807 (il écrit *Itinéraire de Paris à Jérusalem*), P. Mérimée en 1831 (*Carmen*), T. Gautier en 1839 (*Voyage en Espagne*). Ces écrits, ainsi que les illustrations de G. Doré (1862), vont contribuer à enrober l'Andalousie d'une aura pittoresque et à créer une tenace image hypertrophiée de celle-ci, illustrée par l'équation : Espagne = Andalousie = flamenco = Gitans, dont chacun des termes est également faux. Ainsi, depuis 1921, la SEITA décline sur ses paquets de cigarettes et d'allumettes toute une imagerie de l'incandescence de la danseuse flamenca gitane (visible au musée de la SEITA). Le pendant musical de cette image hypertrophiée est constitué par Bizet (*Carmen* 1873), Chabrier (*España* 1896), Debussy (*Iberia* 1905). Le versant populaire est constitué par Rina Ketty (*Sombreros et Mantilles* dans les années 1930), les opérettes Luis Mariano (des années 1940 à 1960). Cette image atteint une sorte de perfection avec le "phénomène" Manitas de Plata (à partir de 1962), puis avec les Gipsy Kings (1987).

On peut remarquer qu'avec l'arrivée de ces deux derniers, une nouvelle entité territoriale apparaît, qui fera office d'Andalousie, la Camargue. Même si l'on peut dresser une série de parallèles entre basse Andalousie et la Camargue et ses environs (delta du Rhône / delta du Guadalquivir, tradition vannière, implantation particulière des Gitans, élevage de taureaux, arènes, zones d'intensité flamenca autour d'un triangle {Arles / Nîmes / Avignon}, ... ), il est ici fait référence à un territoire idéal, construit à partir d'un espace situé géographiquement. Dans cette optique, P. Fanise (1998, p. 24) écrit qu' "une nouvelle "Andalousie musicale" est en train de renaître de Nice à Marseille, de Lyon à Avignon, d'Arles à Montpellier, de Perpignan à Toulouse. Certains l'appellent le Sud, d'autres la Méditerranée, d'autres encore y retrouvent une grande

Occitanie des troubadours". Effet de la boucle rétroaction idéal / réel, ce même auteur note que "la moitié des musiciens de la région [Languedoc-Roussillon] ayant obtenu le Diplôme d'Etat de Musiques Traditionnelles lors de la précédente session sont des guitaristes flamenco de Nîmes et Béziers". Cependant, P. Fanise (ibid) ne fait pas uniquement référence à un rapprochement de l'ordre de l'imaginaire, puisqu'il se demande si "le Languedoc-Roussillon ne fait pas culturellement partie d'un grand monde ibérique et trans-pyrénéen dont les arènes seraient les lieux symboliques".

### 2,3. La territorialisation du flamenco

On peut envisager les déplacements géographiques du flamenco avec les concepts de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation. Ces concepts furent créés G. Deleuze et F. Guattari (1980) et importés dans le champ de l'ethnomusicologie par J. Doring (1994). Le territoire doit être ici entendu "au sens non-exclusivement spatial d'agencement de rapports de voisinage, de rapports différentiels définissant eux même des singularités au sein de multiplicités de types conceptuels aussi bien que physiques. Cette notion de territoire n'est pas élaborée à partir du territoire "concret", elle en rend compte. La ritournelle, définie comme une matière d'expression dans la musique, "trace donc un territoire proprement musical" (ibid, p. 130). Les concepts de déterritorialisation et reterritorialisation permettent de "penser les compositions et recompositions d'une matière expressive sur un plan musical, en résonance avec des plans de composition symboliques et spatiaux" (ibid).

Frayssinet (1999) tente d'appliquer ces concepts au flamenco : "le *cante* [flamenco] s'est étendu à un grand nombre de familles gitanes pour devenir leur musique, celle significative de leur identité gitane. Cette marque territoriale originelle a dépassé le cadre de quelques foyers de diffusion pour rejoindre celle étrangère à toute fixité géographique, due à des déplacements de parents vers Madrid, Barcelone, d'autres villes espagnoles, ou encore le Midi de la France, via pour certains l'Algérie et/ou le Maroc. Cette "territorialisation" du *cante* est vécue directement par les familles restées dans leur quartier d'origine, elle est perçue indirectement au travers de la parenté des anciens, ou d'un musicien professionnel partageant ce même ancrage territorial. Elle se mue en une "déterritorialisation" pour les jeunes générations, au regard des générations de leurs aînés, et même en une "reterritorialisation" due à leur vie familiale". Pour cet auteur, la "déterritorialisation" du flamenco est principalement due à son interprétation scénique, à l'initiative des Andalous, incitant à la création de répertoires à partir de chants populaires andalous, espagnols, latino-américains.

### 3. Eléments pour une construction anthropologique de l' "objet flamenco"

Le détour par les formes flamencas permet de constater la forte hétérogénéité musicologique, territoriale, et comme on l'a vu dans le chapitre II, originelle, du flamenco. Dans ces conditions, les seuls critères d'appartenance d'une forme au répertoire flamenco sont : sa compatibilité avec l'ethos flamenco, sa validation émique par la pratique intime et publique. B. Leblon (1995, p. 124) écrit à ce sujet : "Après tout, cette généralisation d'éléments extérieurs est bien ce qui s'est produit à l'époque des *cafés cantantes*, avec les *fandangos* d'origine folklorique, puis avec la *farruca*, le *garrotin*, et les chants de *ida y vuelta* pour lesquels un doute subsiste. Autrement dit, le seul critère utilisé jusqu'à présent est celui de la *vox populi*. [...] On peut regretter l'absence de critères plus objectifs, et scientifiques, fondés sur des analyses proprement musicologiques, mais l'aspect hétérogène du flamenco actuel, avec ses *soleares* et *siguiriyas* à douze temps, ses *fandangos* issus du folklore andalou, ses *tangos* américains, etc, interdit toute systématisation".

Par conséquent, un regard anthropologique sur le flamenco devra se défaire de l'objet construit par la flamencologie, à travers des classifications basées sur une notion idéologique d'authenticité. Cet objet intégrera donc toutes les manifestations musicales revendiquées comme "flamencas", lesquelles seront examinées via les deux critères d'appartenance sus-cités.

Ceci incite à une reconsidération du cas de la *rumba*, classée par la flamencologie comme un chant para-flamenco. Frayssinet (1999) montre que pour les Gitans catalans, toute musique gitane est considérée comme du flamenco, et donc au premier chef leur répertoire caractéristique, la *rumba*. Elle montre aussi que ce genre musical relève de l'expérience de l'ethos flamenco. On y retrouve notamment la notion de "*cante de verdad*" (chant pour de vrai). De plus, on sait que la *rumba* tient une place très importante dans le répertoire public et intime des Gitans catalans, et une place non négligeable dans le répertoire public des Gitans andalous (émigrés en France ou non). Il serait intéressant de calculer le pourcentage de *rumba* dans les albums des "grandes figures" contemporaines du flamenco. Par ailleurs, on peut faire l'hypothèse que l'exclusion de la *rumba* est la conséquence d'une stratégie identitaire de distinction de la part des Gitans andalous, vis à vis des Gitans catalans, relayée par une flamencologie qui tend à réifier l'objet flamenco et à le figer à l'état dans lequel il se trouvait au moment où elle l'a elle même sauvé, à l'époque du "grand sauvetage".

Cette construction de l'objet, qui permet de prendre en compte le flamenco comme un phénomène non strictement andalou, apporte un éclairage nouveau sur les phénomènes identitaires traversant ce courant musical. Elle permet d'envisager les stratégies de distinction inter-gitanes (qui sont évoquées dans les monographies de Pasqualino (1998) et Thède (1999), mais pas en ce qui concerne le flamenco). Elle permet l'ouverture d'une démarche comparatiste, dans la lignée de celles effectuées par F. Saumade (1993) concernant les cultures tauromachiques:



"il sera nécessaire de s'interroger, au delà du constant relativisme, sur le sens de cette structure double : est-elle simplement le fruit du hasard, ou plutôt le résultat d'une nécessité logique ?" (ibid, p. 13). Cette approche du flamenco en France devra prendre en compte l'émergence d'une construction identitaire gitane supra-locale, nationale, voire pan-tzigane, identifiée par Thède (1999, p. 365) sur le territoire andalou. Une telle approche conduit aussi à la prise en compte de nouvelles identités. Comme on l'a vu pour le cas andalou, le jeu identitaire donne lieu à des alliances stratégiques, notamment entre groupes minoritaires. Des indices de tels rapprochements sont d'ores et déjà visibles : la "boutique des passionnés" en Arles dédiée à la culture occitane et flamenca en constitue peut être une cristallisation. De même en témoignent les propos de F. Fanise (1998), responsable des musiques traditionnelles à l'ARCADE, voyant dans le Midi de la France une "nouvelle Andalousie", du fait de leur identité méditerranéenne commune.

## **V. LES PRATIQUES FLAMENCAS : RITUELS IDENTITAIRES ET CONFRONTATIONS SYMBOLIQUES**

### **1. Les pratiques intimes**

L'ensemble des pratiques intimes, fêtes familiales, réunions entre hommes, fêtes commanditées, sera qualifié ici de *juerga*. C. Frayssinet (1994) réserve l'usage de ce terme aux pratiques intimes profanes. Cependant elle ajoute : "dans le langage de ces derniers [les musiciens professionnels et amateurs Gitans et Andalous], l'usage de ce terme ne se rapporte pas systématiquement à l'exécution musicale en dehors des rites et des fêtes cycliques" (p. 113).

L'usage retenu du terme "*juerga*" permet donc de coller au plus près des représentations émiques, mais aussi d'échapper à une distinction sacré/profane peu pertinente dans le contexte flamenco. C'est C. Frayssinet elle même qui incite à relativiser cette distinction. Elle constate que

le répertoire qu'elle qualifie de sacré (les *alboleas* -spécifiques aux mariages, les *villancios* -spécifiques aux fêtes de Noël, les *saetas* -spécifiques à la Semaine Sainte) est très souvent mélangée à un répertoire *festero* (festif) profane : "les *alboleas* illustrent ce propos : ce chant sacré par nature du fait de son exécution pendant le rituel de la *prueba* [défloration de la mariée] peut être interrompu plusieurs fois par les chants festifs permettant à la *novia* [la fiancée] de se reposer. Or ce changement de forme vocale se produit dans le même lieu où les hommes se relayent entre eux pour "*bailar la novia*" [pratique consistant pour un homme à faire danser la fiancée sur ses épaules]. [...] La limite entre le sacré et le profane devient très étroite en cette occasion" (ibid, p. 154).

On peut remarquer toutefois que la distinction intime/public est parfois elle aussi inopérante, notamment depuis l'engouement pour les ambiances "familiales" flamencas, comme en témoignent les "*Nuits de Lebrija*", enregistrement des fêtes familiales de la dynastie du musicien professionnel Pedro Bacan.

### 1,1. Les fêtes familiales gitanes

Ces fêtes sont organisées dans le cadre de rites de passage : baptêmes, anniversaires, mariages, départs au service militaire, etc. Comme le fait remarquer N. Thède (1999, p. 181) "dans tous les cas c'est la fête qui compte et pas le rite ecclésiastique". Ces fêtes semblent exister aussi dans les familles andalouses mais n'ont pas été étudiées. Frayssinet (1994) montre que chez les Gitans, le religieux relève du culte gitan pour la noce (rite de la *prueba* et du *bailar la novia*) et du culte catholique pour le baptême et la Semaine Sainte. Le flamenco va donc donner une continuité à ce syncrétisme, et annihiler les tensions, très fortes au cours du mariage, car celui-ci met en rapport des clans différents et la *prueba* met en jeu le prestige de la parenté.

La fête familiale sera appréhendée comme un rite créateur d'identité.

Pour N. Thède (1999, p. 315), l'analyse des rituels découle directement d'une approche relationnelle de l'identité : "toute identité est de part en part symbolique, voilà le constat central d'une approche anti-essentialiste. Toute identité est une manière d'organiser la différence et de la rendre significative. [...] Les rites constituent des moyens importants de réaffirmer symboliquement des unités et des identités dont la fragilité constitue toujours un problème pour la reconstruction du groupe".

Quant à M. Augé (1994, p. 51), il affirme que "l'activité rituelle a pour objet essentiel la conjugaison et la maîtrise de cette double polarité -individu/collectif et même /autre- et de reproduire et renouveler les identités par ce double jeu". Le rite peut donc être compris comme une expression symbolique de la fonte et de la refonte des identités, permettant de repérer les terrains d'investissement identitaire.

P. Bourdieu (1982) a mis en évidence la fonction identitaire des rites de passage (auxquels les fêtes familiales sont couplées). Pour cet auteur, la fonction du rite de passage n'est pas de distinguer ceux qui ont et ceux qui n'ont pas subi le rituel, mais ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas le subir. Le rite de passage est donc un acte de "magie sociale", créateur de différences entre groupes qui fait apparaître une frontière créée à partir de rien, si ce n'est du rite lui-même. Ainsi les rites de passage créent l'illusion de la légitimité de la frontière par un effet produisant sa naturalisation. L'investiture va exercer une efficacité symbolique et bien réelle : elle transforme la représentation que la personne "instituée" se fait d'elle-même, ainsi que ses pratiques ; elle transforme les représentations et les pratiques des autres acteurs par rapport à cette personne. L'institution n'est donc pas un "droit d'être" mais un "devoir être" : la frontière empêche les éléments extérieurs de pénétrer et de contaminer le groupe, mais empêche aussi les éléments intérieurs de franchir la limite.

Pasqualino (1998, p. 256) montre que les fêtes sont un enjeu primordial de la construction et de la reproduction du groupe gitan : "les Gitans sont d'ailleurs parfaitement conscients de l'ampleur qu'elles ont prises pour apaiser les conflits internes et ressouder les liens. J'ai souvent entendu dire que si les gens connaissaient le flamenco "pour de vrai" (*flamenco de verdad*) le monde irait mieux". Cet auteur affirme par ailleurs, que la non-participation aux fêtes est un des rares motifs d'exclusion de la communauté et de perte de l'identité gitane.

La fête familiale est un rite au sens plein du terme, répondant à diverses conceptions anthropologiques de cette notion. Elle est programmée (couplée aux rites de passage ecclésiastiques), cadrée spatialement (par les cercles de danse et de chant), cadrée temporellement (par le "temps flamenco") et efficace *sui generis* (par la régénération symbolique de la fécondité du groupe).

### 1,1,1. La dimension spatiale

Le cercle est la configuration essentielle des fêtes. C'est la manifestation spatiale de la volonté de construction d'espaces de pureté ethnique propre aux terrains d'investissement identitaire.

Les cercles sont constitués par une chaîne plus ou moins serrée d'individus qui se réunissent de manière à se faire face. Tous ces individus sont producteurs de la musique qui va être exécutée. Ceux qui ne dansent pas, ne chantent pas et ne jouent pas de guitare font les *palmas* et le *jaleo*. Ces activités ne sont pas pensées comme ingrates et secondaires, elles jouent un rôle important de ponctuation du flamenco et sont structurées (par exemple le fameux « olé » doit

tomber sur le douzième temps). Le *jaleo* comporte souvent un contenu de revendication identitaire explicite (*güenos gitanos güenos! / c'est bon gitans, c'est bon!*) ou (*viva Jerez! / vive Jerez!*).

C. Pasqualino (1995, p. 261) montre l'existence et le fonctionnement de cercles de danse et de cercles de chant au cours de la *juerga* : "Les femmes ont la charge de former la première ronde à l'origine de l'éclosion de multiples regroupements. Les cercles fonctionnent le temps de leur brève existence comme des espaces privés. Ils sont constitués par des groupes d'individus, qui à la manière d'une famille recevront leurs invités, ces derniers pénétrant ou sortant du cercle un par un et marquant leur entrée ou leur sortie avec emphase". Cette emphase est comprise dans le nom même de la *buleria*, qui est le *palo* rapide utilisé par les cercles de danse et dont le nom signifie « blague ». Il est ici fait référence au jeu qui consiste à essayer de « perdre » rythmiquement les autres membres du cercle par un motif chorégraphique et/ou musical inédit ou inattendu. Si l'effet est réussi il est sanctionné par un « *olé* » qui signe la sortie du cercle pour l'auteur de la boutade (Pasqualino 1995, p. 261) : "ce cérémoniel indique qu'il convient d'attribuer à chaque aire de danse le sens d'un espace domestique dont les femmes en tant que responsable du foyer, représentent l'enjeu principal.

Une fois le premier cercle inauguré, de multiples assemblés se constituent. Leur durée est souvent brève, un groupe pouvant s'élargir où se défaire, la vivacité des chants et des danses d'un cercle pouvant en détourner l'attention d'un autre et ainsi de suite. Deux, trois quatre, voir dans les grandes fêtes jusqu'à six cercles peuvent cohabiter. Plus tard dans la soirée, ces regroupements ont tendance à être moins nombreux et à se stabiliser. Dans les fêtes de fiançailles les convives finissent par ne former qu'un seul grand cercle autour de la jeune fille nommée *talamò* (« lit nuptial »). Cette dénomination renvoie à sa fécondité, événement qui détermine la reconnaissance de toute femme par la communauté".

Ces cercles de danse peuvent être aussi comparés à des arènes de combat de coqs. Les hommes y rivalisent entre eux comme des coqs et les femmes, par un effet d'inversion des valeurs propre au rituel, « font les poules » c'est-à-dire qu'elles exécutent des figures chorégraphiques sensuelles et suggestives. De nombreux rapprochements donnant lieu à des unions durables se produisent dans le cadre des cercles de danse. On voit par ces différents aspects que cette organisation spatiale renvoie aux enjeux concernant la reproduction du groupe.

La deuxième partie de soirée donne lieu à l'apparition de cercles de chant, une fois les hommes se retrouvant seuls après le départ des femmes et des enfants (Pasqualino 1995, p. 264) : "Commençant à chanter à partir des coins de la salle, ceux-ci finissent par dessiner grossièrement un cercle assimilable cette fois, à une arène de corrida. Autour de celle-ci les hommes se livrent à un combat à mort avec le chant [cet aspect sera développé plus loin], transformant l'aire circulaire que les individus concevaient comme un espace familial dans la première partie de la fête en une

scène dramatique où toute personne est exclue. L'espace ainsi créé par les chanteurs évoque cet au-delà du quartier interdit aux femmes dans lequel les hommes semblent errer quotidiennement, opposé à l'espace domestique des femmes il est l'espace de liberté dans lequel évolue les hommes."

### 1,1,2. La dimension temporelle

Pour V. Jankelevitch (1993, p. 91) "la musique est un art temporel, non point secondairement comme la poésie, le roman, le théâtre, mais essentiellement. Certes, il faut du temps pour jouer un drame : mais l'oeuvre théâtrale peut aussi se lire d'affilée ou par fragments, et dans n'importe quel ordre ; l'oeuvre musicale, elle, n'existe que dans le temps de son exécution ; Or l'exécution occupe, en fonction du tempo, un certain intervalle de durée qu'on peut minuter, un laps chronométrable, mais incompressible, et qui ne saurait ni être abrégé, ni être allongé".

A. M. Green (1993) fait remarquer que le temps musical est non-renouvelable et non-réversible. Il peut être vécu comme un élément dramatique, une menace, car il souligne que ce qui a une durée doit mourir. Ainsi, M. Imberty (1987, p. 34) le définit comme "un temps fictif créé par l'imagination de l'homme, comme représentation symbolique des expériences inconscientes liées au temps existentiel. La musique, les styles musicaux, réactivent dans la participation de l'audition, les attentes inconscientes, face à l'irréversibilité de la vie et l'inexorabilité de la mort comme fin, achèvement, destruction". Pour cet auteur, chaque oeuvre crée un flux temporel, dépendant d'un contexte social, par conséquent le style, seul phénomène sémantique en musique, consiste en une façon de donner forme au temps.

On peut remarquer certaines spécificités du "temps flamenco". Pour C. Frayssinet (1994), la linéarité de la temporalité flamenca est perturbée : par le travail sur le timbre appliqué à la mélodie ; par des traits rythmiques et harmoniques liés au jeu musical entre le chant, la guitare et les *palmas*. Ces traits consistent en une harmonie résultant des réactions musicales immédiates du guitariste en fonction des variations mélodiques du chanteur, en la coexistence d'un rythme libre pour le chant et d'un rythme cyclique mesuré de type *aksak*<sup>1</sup> pour l'accompagnement (notamment pour la *bulería*). Ainsi, cet auteur affirme que la cohérence des événements musicaux ne dépend pas d'un principe de succession, comme dans toute composition. Il ne s'agit pas ici de concevoir la musique dans son développement, mais de l'accomplir comme un jeu. Le temps n'est pas perçu dans la durée, mais dans le surgissement de l'instant : "il se fait présence. Ne s'apparente-t-il pas

---

<sup>1</sup> Le terme aksak "emprunté à la théorie musicale ottomane, signifie "boiteux", "trébuchant", "claudiquant", en d'autres termes irrégulier. Il désigne un système rythmique au sein duquel des pièces ou des séquences se déroulent, généralement sur un tempo vif, reposant sur la répétition ininterrompue d'un modèle résultant de la juxtaposition de groupements fondés sur des quantités binaires ou ternaires [ici, 3 + 3 + 2 + 2 + 2]" (Arom 2005, p. 1).

alors au temps *in tempore* ou "archétypal" qui consiste à supprimer au temps sa linéarité lors du rituel. Le flamenco serait une voie pour accéder au présent *sui generis* du rituel ce qui conduirait à penser la nature du flamenco selon l'hypothèse d'une musique comme rituel" (ibid, p. 56-57). Pour elle, ce présent se manifeste à travers l'état d'affect appelé *duende*, qui "dégage le geste musical de la mémoire collective porteuse d'une histoire musicale [...] et restitue le flamenco à son état de son, de bruit et de rythme" (ibid, p. 146).

Le flamenco renvoie donc à deux temps, désignés avec le même terme de *compàs* : un temps mesuré objectif (*compàs* vient du latin *compasare* = mesurer avec le pied) ; Un temps vécu, subjectif, décrit précédemment. Cette ambivalence du terme "*compàs*" est saisie par N. Thède (1999, p. 121) : "la nuance est pourtant explicite -le rythme invariable n'est pas le *compas* -le *compas* surgit d'en dedans comme expression de la personne et de l'ambiance dans laquelle surgit le chant. Tout élément externe et imposé tuera le *compàs*, le transformera en rythme tout simplement". Ce caractère insaisissable du *compàs* assure son efficacité comme discriminateur entre les admis et les exclus : "la non-pensée gitane anarchique et visionnaire met sous le terme "*compàs*" tout sauf ce que les *Payos* y entendent" (Deval 1989a).

Les monographies de Pasqualino (1998) et Thède (1999) montrent que les Gitans de basse Andalousie revendiquent l'exclusivité de ce sens subjectif du *compàs* : "*les Payos l'ont, mais pas le vrai*" (ibid, p. 105).

La musique étale dans le temps des tensions/détentes qui sont des représentations du psychisme humain. La tension est aussi un phénomène d'« attente » et d'« attention » (*tendere ad*). La détente consiste en la résolution de cet état problématique, elle est donc source de plaisir. Ainsi, on comprend pourquoi C. Deliège (1986) affirme que l'appréhension d'une musique non occidentale à travers les fluctuations du temps qu'elle décrit, permet de résorber le sentiment d'étrangeté qu'elle suscite. L'appréhension de la temporalité d'une musique, elle même liée au contexte dans lequel elle s'inscrit, permet à l'auditeur de prévoir et d'organiser préalablement la durée, et ainsi de ressentir la dialectique des tensions/détentes, et par conséquent d'éprouver du plaisir. La capacité discriminatrice du *compàs* est donc d'autant plus marquée, car sa méconnaissance rend l'auditeur étranger à l'organisation temporelle du flamenco, et par conséquent étranger à une partie importante du plaisir qu'il suscite.

Pour N. Thède, le *compas* de *buleria* a un rôle discriminateur particulièrement marqué. Ce *palo* a une certaine spécificité : c'est le plus populaire et le plus utilisé dans les fêtes, c'est le seul *palo* (avec le *tango*) qui peut être exécuté de façon collective (sans restriction de nombre). De plus, c'est un *palo aksak* : il comporte douze temps et une accentuation irrégulière pour la trame

rythmique de référence <sup>2</sup> :

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
> > > > >

Enfin, ce *palo* est considéré et revendiqué comme spécifiquement gitan. Pour N. Thède (1999) la *buleria* est un marqueur de l'identité gitane, qui s'inscrit dans la stratégie identitaire gitane globale de construction de pureté par la constitution de lieux clos. Elle remarque la récurrence des images d'accès : "en *buleria*, il [le chanteur non-gitan] n'entre pas" (ibid, p. 117). Pour cet auteur, la *buleria* est une clôture du terrain identitaire, principalement de par la complexité de son *compas*.

Il faut remarquer que cette complexité n'est pas évidente : la rapidité du tempo n'est pas forcément gage de difficulté ; on peut observer que la *buleria* est souvent située avant le répertoire "*jondo*" dans l'apprentissage (ceci nécessitant confirmation par un ample travail de terrain). On peut faire l'hypothèse d'une stratégie identitaire visant à faire reconnaître la complexité de ce *palo* car il est un emblème de l'identité gitane, et car c'est un style très ouvert, qui permet d'effectuer des métissages musicaux et par conséquent d'incarner la "modernité" du flamenco, tout en prétendant garder le "meilleur" de la "tradition".

Cette remarque relative à la complexité de la *buleria*, pointe la nécessité pour l'anthropologue de prendre en compte l'objet musical lui-même et ses spécificités : par manque de connaissances musicologiques, le chercheur risque de se voir instrumentalisé par les luttes identitaires.

### 1,1,3. L'efficacité rituelle

M. Mauss a mis l'accent sur l'efficacité du rite. Celle-ci est pensée par les participants comme *sui generis*. Elle viendrait de forces spéciales que le rite aurait la propriété de mettre en jeu et non le produit de mouvements exécutés. Le rite se caractérise donc par l'acte de croire à son effet à travers des pratiques de symbolisation. Cette partie tentera de définir l'effet créé par la *juerga* et ensuite d'identifier à l'aide de quel principe d'efficacité celle-ci se réalise.

C. Pasqualino montre que la *juerga* a pour but de régénérer symboliquement la fécondité des femmes en âge de procréer dans la première partie de la fête et la fécondité des hommes à travers le son conçu comme substance fertile dans la deuxième partie.

La *juerga* va être un processus qui va faire naître et mourir le son. On peut suivre son itinéraire au cours de la fête: dans un premier temps se sont les femmes qui « accouchent » du son. Elles lancent la *juerga* en saluant l'assemblée, se montrent dissipées et lancent des

---

<sup>2</sup> On peut observer de nouvelles stratégies discriminatrices par le déplacement de l'accent du temps 6 au temps 7.

exhortations à la danse et au chant. A ce stade le son est balbutiant et n'exprime pas encore des paroles compréhensibles. Les mots sont entrecoupés de *lalties* (sons sans significations telle que « ay »), de conjonctions (« ya »/déjà ou « y »/et) et divers types d'ornements consonantiques (surtout le *babeo* qui consiste en la répétition d'un b ou d'un p évoquant le babillage infantin) sont employés de façon à opérer un décrochage entre signification et paroles employées. Le son devient ensuite le support de récits construits, il arrive à maturité et commence à être considéré comme fertile. Il est émis par les chanteurs à partir de la périphérie du cercle vers son centre, appelé « lit nuptial », où il va féconder les femmes. On peut voir à cette occasion de véritables parades nuptiales. Quand une danseuse « fait la poule » avec insistance, un homme peut faire irruption au milieu du cercle avec un doigt pointant sous sa chemise en guise de pénis. Le rythme des *palmas* s'accélère et les protagonistes se livrent à un simulacre de poursuite et d'acte sexuel.

Dans la deuxième partie de la *juerga*, une fois les danseuses exténuées, le son est exclusivement pris en charge par les hommes (quelques femmes âgées sont admises). L'ambiance est marquée par la gravité et le recueillement, nécessaire à l'interprétation de *palos* difficiles et tragiques (*solea, martinete, siguiriya*). Le but est ici de tuer le chant (ou le son) et d'associer les morts aux vivants. Une lutte avec lui s'engage : (Pasqualino 1995, 240) "*il faut résister à la poussée du son qui te bouscule vers l'intérieur, vers l'extérieur*".

Le parallèle avec la tauromachie est intensément pratiqué: d'un *torero* qui travaille près du taureau on dit qu'il est en mode *siguiriya*. Ce *palos* lent, tragique et difficile pour le *cantaor* est le plus utilisé à ce moment de la soirée. L'interprète doit y pousser son souffle au maximum, quitte à ne pas pouvoir chanter le vers suivant. Le dernier vers donne lieu à un *macho*, c'est-à-dire à son exécution de la façon la plus virile possible, la voix étant poussée à bout, « sacrifiée ». Le *macho* se termine par un étranglement de la voix jusqu'au son ultime appelé le « cri », qui marque le dernier soubresaut du son agonisant. D'un chanteur qui a étranglé le son d'un coup sec on dit « *qu'il a tué le taureau jusqu'aux boules* », c'est-à-dire proprement et complètement. Tous les participants s'imposent alors un silence tendu, appelé « *son noir* » (*sonido negro*). Le chanteur s'étant vidé de tous son souffle donc de toute substance vitale et fertile, on considère qu'il s'est rapproché de la mort et qu'il a ainsi gagné le pouvoir de convoquer les ancêtres disparus. Le *son noir* émis par ces derniers va être capté au centre du cercle par une offrande, le *menudo* (plat à base de tripes et de lard pimenté accompagné d'haricots et de pois chiches). A la fin de la *juerga* les hommes vont le consommer et ainsi régénérer la fécondité de leur souffle. A la prochaine *juerga*, ils seront donc en mesure de faire vivre le son par leur chant et par conséquent de féconder symboliquement les femmes. Ainsi ce rituel touche à un enjeu majeur de l'identité, à savoir la perpétuation du groupe.

Cependant, on peut suspecter un biais de surinterprétation dans l'analyse symbolique que livre Pasqualino. Elle est curieusement inédite (pourtant quelques monographies se sont penchées



sur la *juerga*, notamment Frayssinet (1994). De plus, on ne sait pas dans quelle mesure les correspondances structurales livrées (première partie de la fête -> danse -> femme -> poule ; deuxième partie de la fête -> chant -> homme -> coq, ainsi que cercle de danse -> stabilité féminine -> espace domestique ; cercle de chant -> errements des hommes -> quartier) sont le fait de l'ethnologue ou des acteurs eux mêmes. L'interprétation symbolique semble trop complexe et précise pour être généralisable à l'ensemble des *juergas*.

Pour qu'une *juerga* fonctionne et qu'elle chemine jusqu'au *son noir* et à la transmission par les ancêtre d'un souffle régénérateur, permettant la fécondation symbolique des femmes par l'intermédiaire du son fertile, il faut plusieurs éléments: des cercles de danse et de chant, des membres maîtrisant le « *compàs obectif* », un *menudo*, du vin. Cependant il est aussi un élément invisible indispensable, à savoir un principe d'efficacité incarné par les notions de *compàs* et de *duende*. Les Gitans de basse Andalousie emploient abondamment ces deux mots mais dans un sens qui leur est propre. L'usage gitan du mot *compàs* caractérise moins les cycles rythmico-harmoniques qu'une notion floue, insaisissable, caractérisée par le seul fait qu'elle rend efficace la *juerga*.

Le glissement sémantique fait passer d'une notion de *compàs* objective à une notion de *compàs* subjective. Le *duende* joue le même rôle de principe d'efficacité. On peut citer la phrase célèbre du *cantaor* gitan cultissime Manuel Torre: « *ce qui n'a pas de son noir n'a pas de duende* » ; réciproquement, ce qui n'a pas de *duende* ne peut conduire au *son noir*. C'est aussi une notion polysémique: il caractérise des puissances surnaturelles bénéfiques (lutins, esprits follets), une extase mystique ou fureur sacrée, un pouvoir d'envoûtement, une certaine grâce, etc.

On peut mettre en parallèle ces deux notions et celle de *mana*, conçue par M. Mauss (1980, p. 102) comme un principe d'efficacité pur : "L'idée de *mana* se compose d'une série d'idées instables qui se confondent les unes avec les autres. Il est tout à la fois qualité, substance et activité. En premier lieu il est qualité. Il est quelque chose qu'à la chose *mana*, il n'est pas cette chose elle-même. En deuxième lieu, le *mana* est une chose, une substance, une essence variable est indépendante. Et c'est pourquoi il ne peut être manié que par des individus à *mana*, c'est-à-dire qualifié et dans un rite. Il est par nature transmissible est contagieux. Le *mana* est (aussi) une force et spécialement celle des ancêtres et des esprits de la nature". *Compàs* et *duende* semblent bien coller à cette définition: ils servent à qualifier quelque chose : d'une belle gitane on dit qu'elle a du *duende*, d'un bon musicien on dit qu'il a beaucoup de *compàs*. Ils sont considérés comme une substance transmissible : on dit que le nourrisson « tête le *compàs* » ce qui permet de fonder le caractère racial de l'identité gitane. Il est remarquable de constater que les Gitans « bricolent » les généalogies des *Payos* dont la maîtrise du flamenco et l'intégration dans la société gitane est telle qu'on ne peut nier qu'ils aient du *compàs*. Le *duende* est quant à lui considéré comme contagieux :

quand le chanteur le fait surgir, il touche tout les membres de la *juerga*. Le *duende* est enfin une force des esprits du même nom, et *compàs* et *duende* sont aussi une force des ancêtres permettant au son d'être fertile.

La raison de cette grande diversité de signification peut être éclairée par la conception de *mana* selon C. Levi-Strauss: (1980, p. 1) : "Le *mana* est une expression consciente d'une fonction sémantique dont le rôle est de permettre à la pensée symbolique de s'exercer ». Le *mana* peut aussi bien être action, qualité, état, abstrait, concret, adjectif, substantif, omniprésent, localisé, car il est un symbole à l'état pur comme le  $x$  d'une équation. Ainsi il peut se charger de n'importe quel contenu symbolique. Les notions de *duende* sont de *compàs* peuvent donc abriter n'importe quel contenu symbolique, mais à condition que celui-ci contribue à créer la frontière de démarcation de l'identité gitane basse Andalouse. Le *duende* et le *compàs* se rapprochent du "sens de la tradition" développé par J. Doring (1994, p. 407) sous la dénomination d'un "quelque chose" qui passe : "on notera à cet égard que le "quelque chose" s'apparente à la catégorie des mots ésotériques, véhicules du sens le plus profond et le plus insaisissable, comme le *mana* dont parle Levi-Strauss".

## 1,2. Les fêtes musicales masculines

Frayssinet (1994) décrit les fêtes musicales masculines, spécifiquement nommées *juergas*. Elles sont communes à la culture gitane et à la culture andalouse et peuvent constituer des rassemblements inter-ethniques. Ces fêtes sont exclusivement masculines dans la société gitane, les hommes se réunissant dans une pièce qui leur est propre (souvent un *patio*). Elles sont marquées aussi par l'idée de "fortuit" (Thède), qui va conduire les participants à des déambulations citadines, à la recherche de partenaires susceptibles de faire naître le *duende*. Les *juergas* andalouses ou inter-ethniques sont marquées par une certaine émulation, tandis que les *juergas* gitanes privilégient la complicité, nécessaire à la transmission des styles familiaux. Pour cet auteur (ibid, p. 123), la *juerga* gitane revêt un sens particulier : "elle s'inscrit dans la vie sociale, car elle propose un espace collectif pour affirmer sa différence culturelle, autrement dit son identité gitane".

Les *juergas* peuvent aussi être commanditées. Elles se révéleront alors comme des lieux de confrontations stylistiques entre musiciens professionnels et amateurs et entre Gitans et Andalous. L'âge et l'origine géographique contribuent aussi à l'émulation du groupe. Si les fêtes familiales servent à atténuer les différences entre les sexes et à valoriser la contribution de chacun au *duende*, dans les *juergas* par contre, se sont les qualités musicales qui prévalent ; par conséquent la participation andalouse y est admise : "la *juerga* remet en cause l'ordre social de part et d'autre de chaque communauté, unissant certains de leurs membres dans la pratique musicale" (ibid, p. 133). La fête musicale place les musiciens, et notamment les musiciens professionnels, dans une

situation marginale par rapport à leurs propres groupes qui veillent à une séparation effective.

Frayssinet considère que la *juerga* secrète sa propre vision du monde, l'acte musical flamenco "mettant en jeu des valeurs humaines énoncées dans les *coplas* et une idée du collectif révélé par la projection de tous les témoins dans l'interprète lors de l'instant émotionnel" (ibid). Cependant, le groupe "n'est en aucun cas confondu avec une unité sociale -familiale, clanique ou communautaire-, comme il l'est lors des noces, baptêmes, des fêtes de Noël ou des réunions festives gitanes" (ibid, p. 153). Les expériences sociales gitanes et andalouses de la *juerga* restent différentes : "pour les Gitans, le fait d'assister à un rituel et le fait d'assister à l'interprétation flamenca se rejoignent [...] car ils résident tous deux dans l'affirmation d'un mode d'être, autrement dit de l'identité gitane. Pour les Andalous, la *juerga* relève de la même expérience musicale, mais elle ne concerne qu'une partie infime de leur propre société, et elle associe des artistes gitans pour partager une conception esthétique du flamenco" (ibid, p. 156).

Pour cet auteur, l'expérience musicale de la *juerga* témoigne du caractère ritualisant du flamenco : "l'état d'affect rapproche ces manifestations d'individualité qui se succèdent, de l'esprit collectif qui préside à tout acte rituel. Il confère à cet être musical, le pouvoir virtuel de révéler le groupe à lui même. Cet être devient dans l'instant l'intermédiaire pour atteindre un idéal social, vécu comme une révélation ; cette action est dépossédée de toute spécificité individuelle en la replaçant dans l'expérience musicale collective" (ibid, p. 147-148). Par conséquent le rôle de l'interprète s'apparente à celui d'un officiant ou d'un célébrant, comme l'ont remarqué de nombreux flamencologues. La fête musicale est donc bien un rite, elle partage le cadrage spatio-temporel que l'on a explicité dans le cadre de l'analyse des fêtes familiales, et elle se différencie de ces dernières par l'effet recherché, qui est ici le *duende* (celui-ci pouvant être aussi recherché dans les fêtes familiales en parallèle de la régénération de la fécondité), et par l'objet de la célébration, qui n'est ici pas le groupe mais la musique elle-même.

## 2. Les pratiques publiques

Après avoir envisagé les pratiques intimes comme des rituels identitaires, on envisagera les pratiques publiques comme des éléments d'une confrontation symbolique entre Gitans et Andalous.

Ainsi pour N. Thède (1999, p. 266) : "les Gitans affirment publiquement leur gitantude dans des événements rituels spécifiquement gitans, mais aussi dans des événements de la société majoritaire, dans ce dernier cas souvent par le biais d'un "sous-texte" identitaire gitane. Non seulement le mode mais aussi les composantes de cette identité vus par les Gitans sont distincts des composantes de la gitantude telle que vue par les *Payos*. Les Gitans, en investissant les lieux

publics d'affirmation de l'identité, se taille des espaces de confrontation symbolique du discours dominant à leur égard." Il s'agit d'une lutte virtuelle pour le contrôle de la définition de la gitantité. Pour les *Payos*, elle représente le passé primitif et romantique de l'Andalousie ainsi que la face noire de la modernité. Les Gitans par contre, s'attachent à marquer les frontières de cette identité sans chercher à la définir.

### 2,1. Les fêtes cycliques

N. Thède (1999) donne un exemple de confrontation symbolique avec l'étude de la fête de *Las Cruces de Mayo* à Lebrija. Celle-ci se déroule pendant deux fins de semaine de chaque mois de Mai et mobilise surtout les habitants des quartiers populaires du centre de la ville. Les groupes de voisins décorent avec des fleurs des croix (sans Christ) déjà existantes ou érigées pour l'occasion. La nuit venue, les habitants mangent et écoutent de la musique sous ces croix, et se déplacent de croix en croix. L'auteur montre comment les Gitans, tout en demeurant à l'intérieur des prescriptions structurelles de la fête (des croix qui définissent un voisinage mais qui sont ouvertes à tous), se taillent un espace propre en jouant des *bulerias*, à la place des *corraleras* de mise.

Une stratégie identique est observée au pèlerinage à la *Virgen de los Remedios* où les Gitans opposent aux discours officiels d'ouverture et d'entente entre groupes ethniques une structure décentralisée et serrée, voire même fermée, de la fête familiale. N. Thède évoque la ressemblance entre ce pèlerinage et celui des Saintes-Marie-de-la-Mer, dans lequel il pourrait être intéressant de rechercher une pareille confrontation symbolique. Cependant, C. Frayssinet (2000) y observe des distinctions entre Gitans catalans et Gitans andalous, ainsi qu'entre musiciens provenant de villes différentes, donnant lieu à des pratiques musicales intimes séparées. Elle fait remarquer que le pèlerinage des Saintes-Marie-de-la-Mer a constitué et constitue toujours un cadre d'échange entre ces communautés. Le début des années 1960 correspond à l'arrivée, dans le Midi de la France, d'une grande partie de la communauté gitane andalouse d'Algérie. Celle-ci apporte avec elle le *cante jondo* et va recevoir de la communauté gitane catalane la *rumba*, qui constituera rapidement l'essentiel de son répertoire professionnel. La médiatisation de ce pèlerinage va, par ailleurs, faire de la *rumba* un emblème de la musique gitane pour les non-Gitans en France.

Un autre exemple de confrontation symbolique et de stratégie gitane de différenciation à partir de pratiques communes est fourni par la Semaine Sainte. Ainsi, les confréries gitanes vont se différencier par le fait de faire "danser" leurs images, par les *jaleos* lancés à celle-ci, et par la pratique du flamenco (notamment de la *buleria* à la fin du parcours processionnel (Thède, 1999). C. Frayssinet (1994, p. 97) observe que les Gitans considèrent que Saint Joseph est *payo* et ils

s'identifient par contre à la Vierge Marie et à Jésus : "l'image de Saint Joseph correspond à une personnalité passive et contemplative qui diverge avec la conception de la masculinité gitane. Par contre, elle permet d'affirmer l'identité gitane en privilégiant le sujet de l'enfantement, du dénuement qui touche cette mère et son enfant, et du rejet qu'ils subissent à cause d'une société hostile, tout en étant aux dépens d'un Saint Joseph symbolisant le non-Gitan". Ceci tend à confirmer, du point de vue émique, le modèle de société gitane péripathétique proposé par N. Thède (1999).

## 2.2. Le spectacle flamenco

Les spectacles de flamenco prennent souvent la forme en Espagne de festivals d'été. N. Thède (1999) remarque l'ambivalence de leur origine ethnique : si A. Mairena leur a donné une grande impulsion dans les années 1960, ils sont devenus une propriété culturelle andalouse, intégrés dans la stratégie de développement touristique de cette région. Là aussi, l'auteur observe une tension entre le discours des autorités qui subventionnent ces événements, lequel célèbre le flamenco comme marqueur de l'identité andalouse, et les pratiques gitanes différenciatrices.

En ce qui concerne le festival *Caracola* de Lebrija, l'auteur montre qu'après le discours introducteur du flamencologue M. Martín, parlant du flamenco comme "ce fait différentiel de l'Andalousie", le spectacle s'ouvre sur une *buleria*, ce qui constitue une réponse gitane à ce discours visant à démontrer leur propriété du flamenco. Habituellement, ce *palo* s'effectue en fin de session, quand tout le monde est bien "*a gusto*". Dans ce festival, tous les artistes sauf un sont Gitans, ils sont soutenus par un intense *jaleo*, "on a l'impression d'un encouragement envers une équipe de joueurs qui fait face à un rival puissant" (ibid, p. 273). Ce *jaleo* porte, la plupart du temps, un contenu identitaire explicite ("*al Gitano el gusto, al Payo el susto*" - "*au Gitan le bonheur, au Payo la frayeur*!"). A propos du *jaleo*, C. Frayssinet (1994, p. 143) remarque que "parfois sur scène certains professionnels -Gitans ou Andalous- abusent de ce procédé pour infléchir l'opinion du public, lorsque le chant, la danse ou le jeu instrumental est peu convaincant. Mais cette situation est la conséquence d'une conception commerciale de ce répertoire". On rajoutera qu'elle est aussi une conséquence de la conception identitaire de celui-ci.

Les spectacles prennent aussi souvent la forme de concours, Pasqualino fait l'ethnographie d'un concours de *saetas*, qui se révèle être un cadre de confrontations ethniques tout à fait explicite. La *saeta* (littéralement "flèche") est un chant flamenco adressé aux effigies des saints personnages lors de la Semaine Sainte. Quelques semaines avant cet événement, Gitans et *Payos* confrontent leurs talents dans des concours organisés par les *peñas*. Cet auteur opère une nette

distinction entre style gitan et style andalou : les chants gitans seraient caractérisés par une voix rauque et sauvage, des vocalises démesurément allongées, une surcharge d'ornements syllabiques, de pauses, de chevilles, de coupures, de sons sans signification (lalias) et de paroles exprimant brièvement des états d'âme. Le style *payo* se caractériserait "par une voix plus mélodique, limpide et claire, au service de paroles auxquelles on accorde de l'importance, et qu'il s'agit d'articuler distinctement pour que le public en saisisse toute la portée" (ibid, p. 13). Ces critères servent de référence à l'Eglise catholique. Ensuite, elle tente d'interpréter les résultats du concours en regard des caractéristiques de ces deux styles : le prix M. Torre (illustre *cantaor* au style gitan prononcé) n'a pas été attribué, le jury étant incapable de départager une *saeta* de style gitan et une *saeta* de style *payo* (mais toutes deux interprétées par des Gitans), et le concours général a été remporté par un *Payo* interprétant une *saeta* dans le style *payo*. Pour Pasqualino, le style gitan est disqualifié (à la fois dans les concours et dans les instances culturelles comme la Fondation Andalouse de Flamenco) car il donne lieu à une *saeta* plus intérieure, ne favorisant pas une expression libératoire et collective : "en se plaçant sur le terrain de la non-parole, elle [la *saeta* gitane] est perçue comme un son inarticulé, renvoyant à des sensations de jouissance ou de souffrances irrationnelles, communiquant un sentiment de solitude" (ibid, p. 85). Ainsi, elle donne à ce style une dimension identitaire : "en se faisant les interprètes d'une *saeta* à laquelle les *Payos* ne peuvent adhérer en masse, les Gitans disent leur individualisme et leur résistance à l'assimilation" (ibid).

La caractérisation des styles gitans et andalous opérée par cet auteur peut être considérée comme caricaturale. On peut remarquer tout d'abord que les interprétations qu'elle oppose selon un critère de style ethnique sont le fait de deux participants gitans à ce concours. De plus, on peut relire son interprétation à la lueur de cet aveu : "malgré la superbe voix du Gitan Diego Agujeta, la plupart reconnaissent légitime de récompenser la voix claire et puissante du *Payo* El Almendro" (ibid, p. 83). L'analyse de Pasqualino révèle une vision selon laquelle les Gitans seraient dominés dans le flamenco comme ils le sont dans les autres champs de la vie sociale. Or cette vision est contredite par Frayssinet (1994, p. 24) lorsqu'elle évoque l'émergence du flamenco comme spectacle : "le métier de musicien [est] embrassé par les Gitans et plus difficilement par les Andalous". En ce qui concerne la situation actuelle, N. Thède (1999, p. 124) écrit : "cette voie [la professionnalisation] est d'autant plus recherchée qu'elle est le seul domaine public où le fait d'être Gitan, l'identité gitane autrement dit, est socialement valorisée. Les Gitans ont ainsi un "avantage comparatif" par rapport aux *Payos* dans le flamenco de spectacle". Cependant, elle ajoute que l'accès des Gitans à la professionnalisation peut être bloqué au niveau local par des flamencologues *payos*, des notables locaux contrôlant les *peñas*, mais aussi par le monopole des "dynasties" gitanes du flamenco. Le système de diffusion du flamenco en Andalousie semble tout de même favorable aux Gitans : comme le montre F. Deval (1989a), la quasi-totalité des

spectacles flamencos de large diffusion (hors *peñas*), concerts et festivals en plein air, sont contrôlés par l'agence artistique sévillane de J. Pulpon, qui promeut exclusivement un modèle de *cantaor* stéréotypé, à savoir le *cantaor* mairéniste, reproducteur des formes estampillées "pures", c'est à dire anciennes et gitanes.

## CONCLUSION

L'étude des stratégies identitaires traversant le flamenco nous a conduits dans un premier temps à examiner l'histoire et la dynamique de la confrontation identitaire entre Gitans et Andalous. Un regard sur les différentes approches qui ont contribué à construire l' "objet gitan" (la tzigologie, la gitanologie, la sociologie et l'ethnologie des Gitans), met en évidence la prédominance d'une vision essentialiste de l'identité gitane, contribuant à renforcer le stéréotype du Gitan nomade, musicien, soumis à des traditions violentes et primitives, incompatibles avec la modernité. Le caractère péripathétique de nombre de sociétés tziganes, et en particulier celui des Gitans andalous du triangle flamenco, ainsi que le faible contenu identitaire exprimé par ces derniers, conduit à une approche relationnelle de leur identité. Une telle approche est conduite par N. Thède (1999). Pour cet auteur, l'identité ethnique gitane découle d'un processus historique de différenciation, l'altérité significative étant constituée par les Andalous. La stratégie globale gitane se traduit par une recherche de pureté (idéologie du sang et de la race) et une recherche d'invisibilité (création d'espaces sociaux propres permettant le contrôle de l'identification). La construction identitaire gitane et andalouse est structurée par une série de "terrains de lutte identitaire" dont le plus important est le flamenco.

Cette confrontation prend tout d'abord la forme d'une lutte pour le contrôle de l'historicité. Par l'intermédiaire de la flamencologie, les deux communautés se disputent la paternité, la propriété, mais aussi le monopole de l'interprétation "authentique" du flamenco. En ce qui concerne les deux premiers enjeux, les flamencologues établissent des thèses historiques impossibles à départager, faute de documents concernant l'Andalousie du XVIIIème et XIXème siècle, période d'apparition du flamenco. Ces controverses s'inscrivent dans la conception de l'identité selon J.L. Amselle (1990), c'est à dire comme l'accord sur l'objet même du désaccord. En ce qui concerne l'enjeu d'authenticité, les Gitans mettent en place une stratégie d'instrumentalisation de leur propre histoire : cette stratégie va prendre la forme de l'utilisation du concept de mémoire/souffrance (souvenirs douloureux des persécutions transmis biologiquement, et condition sine qua non de la performance flamenca authentique) relayé par de nombreux flamencologues ; cette stratégie va aussi prendre la forme d'une mobilisation des origines indiennes (récemment connues et reconnues) de façon à renforcer l'alliance avec le groupe japonais (lequel fait preuve d'un intérêt exceptionnellement important pour le flamenco gitan), majoritairement acquis à leur cause.

L'étude de la tradition musicale flamenca met à jour la complémentarité de l'apport gitan et de l'apport andalou. Le folklore andalou constitue la base du répertoire flamenco, et les Gitans



ont joué un rôle non-négligeable dans son processus de transformation. Ce répertoire flamenco a connu ensuite diverses révolutions : des créations quotidiennes lentes dans le cadre des contextes intimes, impulsées notamment par les Gitans ; des révolutions dans le cadre des contextes publics, notamment impulsées par les Andalous. Malgré ces divergences, la tradition flamenca réunit ces deux communautés à travers une même expérience de l'ethos, de la sociabilité flamenca, résumée par l'expression "*decir el cante*" ("dire le chant" : performance flamenca adéquate du fait de son caractère individualisé, lequel va paradoxalement permettre la réitération des canons flamencos). Des différences stylistiques sont observables dans les deux communautés, à replacer cependant dans le cadre plus large de la dynamique du style flamenco, qui résulte de la dialectique entre individu et collectif, entre sous-styles régionaux, entre sous-styles ethniques, et entre le style flamenco proprement dit et d'autres styles musicaux.

Dans le cadre d'une réflexion sur la notion de tradition, on a distingué trois aspects de la définition habituelle du mot "tradition" (fait de permanence du passé, produit d'un tri du passé dans le présent, transmission orale). L'examen de ces trois aspects montre la difficulté de tracer les limites de la tradition, et que celle-ci ne relève pas que d'une problématique de sens, mais aussi d'une problématique de fonction, ici identitaire. L'examen des formes flamenca révèle un objet très hétérogène : le flamenco a connu plusieurs révolutions formelles, il se présente comme un processus transformateur capable de "digérer" une quantité d'apports extérieurs très limitée, mais pouvant comporter des origines très diverses (andalouses, espagnoles, latino-américaines... sans parler des origines marquant sa préhistoire). Par conséquent les classifications et les délimitations dont il fait l'objet s'avèrent à la fois arbitraires, idéologiques et artificielles. Les limites territoriales ne sont guère plus faciles à tracer que les limites musicologiques. La zone d'origine du flamenco (le triangle Cadix-Cordoue-Séville) entretient des rapports complexes avec d'autres zones d'implantation particulière (Midi de la France, Japon, etc.). Par conséquent, l'anthropologue ne peut reprendre l' "objet flamenco" construit par la flamencologie sur la base du concept d'authenticité (notamment la notion de "*jondo*"), et celui-ci doit construire son propre objet. Du fait de l'impossibilité de délimitation objective, l'ensemble des pratiques revendiquées comme du "flamenco" devront être considérées.

Les constructions et les confrontations identitaires s'inscrivent différemment dans les pratiques intimes et les pratiques publiques. Les pratiques intimes (*juergas*) peuvent être appréhendées en termes de rituels, en spécifiant leur cadrage spatial (le cercle de danse et de chant), temporel (le "temps flamenco" marqué par la non-successivité et le caractère cyclique), et une efficacité *sui generis* (la fête familiale peut être interprétée comme un rituel identitaire efficace, régénérant symboliquement la fécondité du groupe ; la fête masculine rapproche des individualités des deux groupes autour de la célébration du flamenco lui-même et son efficacité se

traduit par la sortie du *duende*, posant ainsi la question de l'identification éventuelle à une communauté flamenca). Les pratiques publiques, quant à elles, à travers les fêtes cycliques publiques et les spectacles de flamenco, donnent lieu à des confrontations identitaires symboliques entre Gitans et Andalous. Elles témoignent de façon exemplaire de ce qui semble être la stratégie globale de construction de l'identité gitane en basse Andalousie. Pour certains auteurs, les pratiques publiques constituent un lieu privilégié de la visibilité de l'identité gitane, pour d'autres un champ où les Gitans sont irrémédiablement dominés, à l'égal des autres champs sociaux.

Cette étude bibliographique suggère plusieurs pistes de recherche qui mériteraient peut être d'être développées. L' "objet flamenco" tel qu'il est esquissé dans ce mémoire dépasse largement une inscription territoriale andalouse, même si cette zone demeure une référence pour les musiciens et les aficionados, autant pour l'intensité que pour l' "authenticité" de sa vie flamenca. Si les modalités d'inscription du flamenco en Andalousie ont été étudiées, il n'en a pas été de même pour celles concernant le Midi de la France, qui constitue pourtant un autre lieu d'implantation particulière. Plusieurs axes d'étude sont à envisager : l'examen des formes flamencas propres à cette région ; leur rapport avec les stratégies de construction identitaire traversant ce courant musical ; l'approfondissement de l'analyse du rôle discriminatoire du *compàs*, le repérage des alliances identitaires nouées dans le cadre de cette construction ; l'interprétation des pratiques intimes selon le modèle du rituel identitaire ; l'interprétation des pratiques publiques selon le modèle de la confrontation symbolique ; l'étude comparative des cultures flamencas dans les deux zones et l'examen de leurs relations. L'investigation de ces différents axes de recherche pourrait constituer à un apport inédit à la compréhension globale du flamenco.

ANNEXE



L'arbre des palos.

## LEXIQUE DES MOTS EN ESPAGNOL

a gusto	bien dans sa peau, à l'aise
buleria	forme flamenca spécifique, typiquement gitane, au compas aksak
cante jondo	littéralement "chant profond", répertoire flamenco le plus ancien et réputé le plus "authentique"
caracoles	escargots
compàs	cycles rythmiques ou rythmico-harmoniques ; "temps flamenco" vécu, subjectif, non-linéaire
copla	le vers du chant flamenco
cortijo	grande exploitation agricole andalouse
cadrilla	équipe de travailleurs agricoles
duende	état d'affect ; extase mystique ; pouvoir d'envoûtement ; grâce ; puissances surnaturelles bénéfiques (lutins, esprits follets)
jaleo	interjections laudatives lancées par l'auditoire pendant une séance de chant flamenco
juerga	pratique musicale flamenca dans un contexte intime, s'applique particulièrement aux fêtes masculines
letras	poèmes chantés, brefs et suggestifs
palmas	rythme d'accompagnement de la musique flamenca frappé dans les mains
palo	forme flamenca, sous-style (voir Annexe)
payo	en Espagne, le non-gitan (féminin : paya)
peña	club ou association de personnes qui se réunissent pour écouter du flamenco
romeria	visite rituelle au sanctuaire d'un saint ; généralement une occasion festive
rumba	forme flamenca spécifique, caractéristique des gitans catalans et "flamenco fusion" du
saeta	chant a cappella interprété lors des processions de la Semaine Sainte
siguiriya/seguriya	forme flamenca spécifique, très dramatique
señoritos	membres de l'oligarchie terrienne

solea	forme flamenca spécifique, considérée comme la matrice du flamenco
solera	la souche du vin
tango	forme flamenca spécifique ; aucune parenté avec le tango argentin

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, T-W et SIMPSON, G .1991. Sur la musique populaire, *Revue d'esthétique*, n°19, p. 181-193.
- AMSELLE, J-L .1990. *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot. 227 p.
- AROM, S .2005. L'aksak, principes et typologie, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°17, p. 11-48.
- AUBERT, L .2001. *La musique de l'Autre*. Genève : Georg. 160 p.
- AUGE, M .1994. *Le sens des autres*. Paris : Fayard. 199 p.
- BLACKING, J .1980. *Le sens musical*. Paris : Les Editions de Minuit. 129 p.
- BARTH, F (dir.) .1969. *Ethnic groups and boundaries*. Boston : Little. 204 p.
- BONNIOL, J-L .1992. La "race", inanité biologique, mais réalité symbolique efficace, *Mots*, n°33, p. 187-195.
- BOURDIEU, P .1982. Les rites comme actes d'institution, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43, p. 58-63.
- BRENAN, G .1957. *South from Granada*. Londres : Hamilton. 282 p.
- CABALLERO, A-A. 1991. Propos recueillis par C. FRAYSSINET-SAVY lors d'une conférence sur le thème « Le flamenco, de la taverne au show-biz ».
- CARRASSAN, F et CHAUSSADE, G .1990. *Eléments d'esthétique flamenca*, Hyères : L'or des îles, 93 p.
- CHAMOUX, M-N .1996. Les difficultés d'accès au savoir d'autrui, *Techniques et cultures*, n°28, p. 1-7.
- COOMARASWAMY, A-K .1943 (1990). *La philosophie chrétienne et orientale de l'art*. Puiseaux : Pardés, 158 p.
- CRUCES ROLDAN, C .2003. *Antropología y flamenco : mas alla de la musica (II)*. Sevilla : Signatura editiones. 276 p.
- DARRE, A (dir.) .1996. *Musique et politique : les répertoires de l'identité*. Paris : PUF. 321 p.
- DELIEGE, C .1986. *Invention musicale et idéologies*. Paris : Christian Bourgeois.
- DELEUZE, G et GUATTARI, F .1980. *Mille plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit. 645 p.
- DEVAL, F .1989a. *Le flamenco et ses valeurs*. Paris : Aubier. 89 p.
- " .1989b. Sombreros et mantilles, *Autrement*, n°38.
- " .1996. Comptes-rendus / livres, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°9, p. 329-331.
- DEMEULDRE, M .2000. L'étude de la création d'un style collectif. in A-M Green (dir.) : *Musique et sociologie : enjeux méthodologiques d'une approche empirique*, Paris : L'Harmattan, p. 123-169.
- DURING, J .1994. *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier.

446 p.

FANISE, P .2002. Vers une nouvelle Andalousie, *Mediteria*, n°16, p. 24-25.

FORMOSO, B .1986. *Tziganes et sédentaires : la reproduction culturelle d'une société*. Paris : LHarmattan. 262 p.

FRAYSSINET, C .1994. *Architectures du flamenco : de l'éthique à l'esthétique*. Thèse : Nouveau doctorat de philosophie. Nice : Université de Nice - Sophia Antipolis, 635 p.

" .2000. De l'hybridation à la translittéralité, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 13, p. 119-136.

" .2002. Les chemins musicaux de l'identité gitane, *Mediteria*, n°16, p. 18-20.

GALLISSOT R, KILANI M, RIVEIRA, A-M .2000. *L'imbroglia ethnique : en 14 mots-clefs*. Lausanne : Payot. 294 p.

GELL, A .1998. *Art and agency*. Oxford : Charendon Press. 246 p.

GOBIN, A .1975. *Le flamenco*. Paris : PUF.

GONZALES ALCANTUD, J-A .2000. Andalousie : le double regard, *Ethnologie française*, n° 30, p. 271-282.

GREEN, A-M .1993. *La musique en sociologie*. Paris : EAP. 244 p.

IDEMEC. Page consultée le 11/02/2005. [en ligne] < URL : <http://www.mmsh.univ.aix.fr> >

IMBERTY, M .1987. De la perception du temps musical à sa signification psychologique, *Analyse musicale*, n°6, p. 28-37.

JAMARD, J-L .2001. Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? Flamenco, blues : affinités et descendances, *L'Homme*, n°158-159, p. 73-96.

JANKELEVITCH, V .1983. *La musique de l'ineffable*. Paris : Le Seuil. 194 p.

LAVAUUR, L .1976. *Teoria romantica del cante flamenco*. Madrid : Editorio Nacional.

LEBLON, B .1990. *Musique tzigane et flamenco*. Paris : L'Harmattan. 206 p.

" .1994. L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ?, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°7, p. 137-173.

" .1995. *Flamenco*. Paris : Cité de la musique ; Arles : Actes Sud. 173 p.

LEFRANC, P .1998. *Le Cante jondo*. Nice : Publications de la faculté de lettres. 263 p.

LEUMOGODEUC, J-M et MOYANO, F .1994. *Le flamenco*. Paris : PUF.

LENCLUD, G .1987. La tradition n'est plus ce qu'elle était : sur les notions de tradition et sociétés traditionnelles en ethnologie, *Terrain*, n°9, p. 110-123.

LEVI-STRAUSS, C .1979. *La voix des masques*. Paris : Plon.

" .1980. Introduction à l'oeuvre de M. Mauss. In M. MAUSS : *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF. p. IX-LII.

LOOPUYT, M .1995. Terrains et terreau d'un musicien, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°8, p.

137-146.

MARTIN, D-C et LEVALLET, D .1991. *L'Amérique de Mingus*. Paris : POL, 216 p.

MARTINELLI, B .2004. Style, technique et esthétique en anthropologie. In B. MARTINELLI, *L'interrogation du style : anthropologie, technique et esthétique*, Paris/Lausanne : Payot. p. 2-30.

MAUSS, M .1980. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF. 482 p.

MITCHELL, T .1994. *Flamenco deep song* New Haven : Yale University Press. 232 p.

MOLINA, R et MAIRENA, A .1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla. 326 p.

MULCAHY, F .1979. *Studies in Gitano Social Ecology : conflicts and verbal abuse, Maledicta (III)*.

NATTIEZ, J-J .1987. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgeois. 400 p.

PASQUALINO, C .1998. *Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*. Paris : CNRS, MSH. 293 p.

" .2003. Des chants pour le ciel : communiquer par la *saeta*, *Etudes Tziganes*, p. 75-86.

PATRI, N .2003. *Les japonais et le flamenco : dimensions culturelles d'un engouement*. Mémoire de maîtrise : Université de Provence. 86 p.

PEREZ, E .1992. *Flamenco : parcours d'un art*. Lyon : PUF. 118 p.

PERROIS, L .1977. *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle au Gabon*. Paris : ORSTOM.

PIASERE, L .1985. *Mare Roma : catégories humaines et structures sociales. Une contribution à l'ethnologie tzigane*. Paris : P-H Stahl. 274 p.

PITT-RIVERS, G .1954. *Un pueblo de la Sierra : Grazalema*. Madrid : Alanza. 259 p.

RIVAS-RIVAS, A-M .2000. Les déclinaisons du concept d'identité, *Ethnologie française*, n° 30, p. 251-255.

ROSENBERG, T. 2004. Relectures du passé médiéval juif et musulman dans l'Espagne des autonomes, communication du séminaire « *Stéréotypes culturels et construction identitaire* », département des Etudes hispaniques, Université de Tours.

SAN ROMAN, T .1989. Culture traditionnelle et transformation de l'identité ethnique chez les Gitans espagnols en voie d'intégration. In P. Williams (dir.) : *Tziganes : identité, évolution*. Paris : Etudes Tziganes, Syros, p. 203-211.

" .1994. *La diferencia inquietant : velles y noves estratègies culturals del gitanos*. Barcelona : Alta fulla. 254 p.

SAUMADE, F .1993. *Des sauvages en occident : les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie* Paris : MSH. 275 p.

SELLEN, J-M .Page consultée le 13/05/2005. [en ligne]. < URL : <http://www.sibertrans.com> >

.

STEINGRESS, G .1993. *Sociologia del cante flamenco*. Jerez : Centro Andaluz del Flamenco. 400 p.

THEDE, N .1999. *Gitans et flamenco : les rythmes de l'identité*. Paris : L'Harmattan. 404 p.

VAUX DE FOLETIER, F .1970. *Mille ans d'histoire des tziganes*. Paris : Fayard. 283 p.



VIRELIZIER, A-M .1993. L'attrait du flamenco. In R. Robert : *Flamencos*. Paris : Syros, p. 5-33.

WILLIAMS, P .1993. *Nous, on en parle pas : les vivants et les morts chez les Manouches*. Paris:MSH 108

p.

" .2004. A portes ouvertes, *L'Homme*, n°171-172, p. 463-476.