Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ?

Flamenco, blues : affinités et descendance

Jean-Luc Jamard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/102>

DOI : 10.4000/lhomme.102

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 73-96

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Luc Jamard, « Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/102> ; DOI : 10.4000/lhomme.102

Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ?

Flamenco, blues : affinités et descendance

Jean-Luc Jamard

*Lo' Gere' por la' e'quina', Con velone' y faró'
En vo' arta se desian, « j Mararlo que e' calorro' ! »**
Toná gitane d'Andalousie, flamenco "premier".

*... Turn dat Niggah' round n' knock it on de haid
'Cause white folks say, « We're gonna kill dat Nigger dead ! »... ***
"Pré-blues" du Sud profond.

LE JAZZ, phénomène unique ? Bien sûr. Comme tout miracle – et toute passion ! Mais ressentir n'empêche pas de réfléchir un peu, de songer à cette merveille musicale même sur un mode qui ne requiert pas sa présence. Le blues n'est pas la seule source du jazz et le flamenco, pas vraiment « du blues gitano-andalou » : il y a pourtant plus d'un parallèle à établir quand on fait le tri des stéréotypes, ne serait-ce qu'en référence aux contextes sociaux. Voici le tempo d'une réflexion, découpe que l'ordre de l'exposé ne suit pas toujours.

Blues et *cante* flamenco (celui-ci en creusant plus profond par égard pour le lecteur) sont confrontés dans leurs différences et leurs relatives similitudes – premier temps –, pour une simple raison : ce sont là deux genres que je crois connaître assez bien et que j'apprécie hautement, sans poser au spécialiste, loin s'en faut. Comparer n'est pas raisonner, c'est rapprocher pour mieux distinguer ; discerner « par l'extérieur » afin qu'en l'occurrence se précisent quelques petites questions qui touchent aussi à l'originalité de l'un des levains du jazz comme de ses évolutions multiples et si précipitées.

Un deuxième temps devrait les illustrer : les prémices d'une recherche susceptible d'atteindre la période formative du jazz et faisant jouer l'analogie avec le recours aux « témoins négatifs » (terme emprunté à l'ethnologue-préhistorien André Leroi-Gourhan). Mais je renverrai sur ces points à l'article de Pascal Colard publié ici¹.

Temps suivant : déploiement de la comparaison initiale, appliquant pareil procédé au voile qui couvre la genèse du *cante* flamenco au sens strict (s'il en est un),

* « Les Gadjé dans les coins d'rues, 'Vec des bougies, une lanterne / À pleine voix, i' s'disaient, "Crevez ç'ui-là, l'est romano !" »

** « ... Mets-y pieds en l'air, à c'te Nèg', et du plomb dans la tête / Pasqu' les Blancs i' disent, "On va l'tuer, l'Nègro, raide mort !" »

1. Cf. pp. 53-72 ; son texte et le mien développent amplement nos propos respectifs tenus au cours d'un exposé présenté en duo lors du colloque Jazz et Anthropologie, le 26 juin 1999.

dès avant l'époque où il semble un moment confiné au foyer gitan ; rappel, du même coup, de ses avatars plus ou moins récents – refoolklorisation, bifurcations, commercialisation, « retours aux sources », syncrétisme... Stérilisation ?

Le dernier temps dresse un bilan de la possible fécondité de ces aperçus flamenologiques, de ces distinctions et rapprochements. Dans les deux univers musicaux dont il s'agit, où est le générique, où est le particulier ? Que peut-on raisonnablement imaginer des dynamiques artistiques et sociologiques en cause ? Y a-t-il là quelques-uns des moyens qui contribuent, obliquement et par l'about, à faire des mystères du jazz un *problème* ? La dernière question reste ouverte mais traverse bien une anthropologie au plein sens du terme.

To' lo que tié' sonío' negro' tié' duende

Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende, « tout ce qui sonne noir a du *duende* », de l'âme..., du *soul*. Cette phrase luit du même sombre éclat que le *cante jondo*. C'est la réplique compendieuse de Manuel Torre, *cantaor* gitan – analphabète mais « *con la mayor cultura en la sangre* » en disait Federico García Lorca –, aux curieux qui le pressaient d'exprimer son sentiment après l'écoute de Manuel de Falla interprétant au piano un passage sévère de ses *Noches en los jardines de España*.

L'anecdote est rapportée par Álvarez Caballero (1994 : 202) ; elle figure déjà, je crois, dans les *Obras completas* de García Lorca. Les modalités les plus « hard » ou, dit-on parfois et de façon impropre, « authentiques », du flamenco sont qualifiées, notamment depuis le Concours de Grenade en 1922 (voir plus loin), de *cante jondo* (*hondo*, prononcé à l'andalouse) : « chant profond ». (Une étymologie pour le moins hardie rapproche l'adjectif *hondo* d'un terme qui signifie « âme » en sindhi, une langue de l'Inde, et d'autres renvoient à l'hébreu !) Mais les Andalous et les Gitans eux-mêmes, souvent, disent simplement *cante*, ce qu'aucun hispanophone ne peut confondre avec *canto* (chant en général hormis justement le *cante*), *canción* (chanson), *cantar* (substantif : chant, ou chanson de geste, quelquefois « bobards », *cantares*) ou avec *cántiga* (chanson ancienne) – tout comme *cantaor(a)*, chanteur, chanteuse de *cante*, se distingue à la fois de *cantor(a)*, chantre, ou chanteur, chanteuse *lato sensu*, et de *cantante*, interprète de chansons de variétés ou artiste lyrique. Quant au *duende* (« esprit follet » ou « charme » au sens propre), cela relève ici de l'inspiration, de l'enchantelement ou de l'état de grâce ; mais la notion reste intraduisible – on l'a rapprochée du *tarab* des musiciens arabes –, car en l'occurrence trop *sui generis*, propre à l'ambiance flamenca. Le *cantaor* « inspiré » est dit *enduendado* : habité par les *duendes*, faveur exceptionnelle, intermittente et inopinée, qui n'a pas grand chose à voir avec la technique ou la puissance vocales. Les boissons fortes (et autres adjuvants, outre la fatigue) semblent toutefois faciliter en quelque mesure la *salida*, le « surgissement » des *duendes* et du son noir chez les heureux (?) élus... quand l'assistance bien circonscrite est à l'unisson.

La « noirceur » est ici celle de la délectation tragique, comme l'écrivait Georges Hilaire (1954), qui émane des modalités matricielles du « grand chant » et vous pénètre des *ducas*, *duquitas* ou *duquelas*, *jachares* (gitanismes récurrents dans les

cantes), des *fatigas* exprimées par le cantaor et, le cas échéant, son guitariste, le *tocaor* dialoguant avec lui. De la peine, du cafard (*they get the blues!*) – oui, mais à leur comble².

Et puis il y a de l'ineffable ou presque : le *sonido negro* est aussi pour les Gitans ce « silence tendu [...], total », qui « marque l'intensité avec laquelle le groupe réagit à la "sortie des *duendes*" [après que le cantaor a "craché ses tripes", *escupí'o ha'ta la' sentrañas* – voix étranglée, cri et son noir...] » (cf. Pasqualino 1998 : 244). Pointe extrême de l'expression, ce silence tellement aigu qu'il est comme privé de dimension mais saturé de l'exhalation brusquement coupée, simple césure parfois, qui l'a précédée et que prime l'instant d'après, je l'ai maintes fois constaté – mieux encore que les *¡Oléé!* ou *¡Qué bien!*, *¡Er que sabe sabe!* –, un rauque *¡JAaaaa!* quasi organique des auditeurs participants.

Cela, d'emblée, vous *charme* ou vous rebute. Mais ce que du flamenco connaît le public courant, hors la Basse Andalousie de longue date et sauf les aficionados dont le nombre s'accroît partout en Occident (et au Japon) depuis le *revival* des années 60, paraît bien différent d'un tel monde de chants magnétiques. Tout autre est en effet le monde de l'ambiance « rumbita » des Gypsy Kings (elle peut être entraînante) ; ou de la virtuosité factice du guitariste Manitas de Plata, qui ne frappe que trop de notes et quelques profanes, en contraste avec l'étonnante maîtrise technique de Paco de Lucía, presque toujours flamenquissime, lui, tant en dialogue qu'en soliste, comme avec le style à la fois parcimonieux et inspiré – « brut » en apparence mais en fait j'ose penser à Monk – des très bons *tocaors* et *cantaors*, fût-ce dans la clameur déchiquetée, et même dans l'emportement débridé, même dans l'enthousiasme festif où il se fait capricant.

L'instrumentiste, dont certains styles se passent et qui à vrai dire n'est jamais totalement indispensable, apparaît lui aussi par moments *enduendado*. Du moins appuie-t-il la convocation des *duendes* en touchant dans les règles (*¡Así se toca!*) sa maigre et pugnace guitare flamenca, coq de combat quand il le faut, de loin en loin « petit orchestre » – comme le disait je crois Berlioz de sa cousine « classique » –, et surtout, moyen de ponctuation des traits forts du *cante*, de rappels ou de suggestions adressés au *cantaor*. Avec celui-ci, c'est de plus un entrelacs rythmique, suspens et rat-trapages, que tresse le *tocaor* qui, en même temps, répond à l'enharmonie du chant par des effets de « dissonance » du même ordre³. (Sur le dernier point, les notes

2. Comparer *duca* et ses dérivés avec *duk*, qui signifie « peine profonde, noire », « douleur, mélancolie » dans les langues de l'Inde apparentées au sanscrit (dont les formes du *romant* restent plus ou moins proches, évidemment – et au même titre, *jachar* serait-il une variante dialectale *romani* de *Ratchela*, « ça brûle », *Ratchimos*, « brûlure » ?) ; noter aussi que les Gitans furent plus d'une fois persécutés en Espagne (on y viendra). Quant à *to get the blues*, on fait remonter l'expression à l'Angleterre du XVI^e siècle, où la « *melancholy* » était imputée à l'influence néfaste des *blue devils*. *A fit of blues*, « un coup de cafard », locution courante au début du XIX^e siècle aux États-Unis, donna ensuite sur place *I am blue* (j'ai la déprime) ou *I have, I got the blues* (j'ai le cafard, ou je l'ai « attrapé ») – ce que ressentait sans doute la plupart des Noirs, alors confrontés à de nouvelles épreuves après les espoirs que fit naître l'abolition de l'esclavage.

3. Enharmonie : ici, succession de notes en rapport égal ou inférieur au quart de ton (ainsi le comma, neuvième de ton). Manuel de Falla encensait non sans emphase chauvine et en termes un peu désuets la guitare flamenca : « À la vérité, le *toque jondo* [le jeu profond (litt. la « touche profonde »)] est sans rival en Europe. Les effets harmoniques que nos guitaristes produisent *inconsciemment* représentent l'une des merveilles de l'art naturel » (Falla 1988 : 139).

« bleues », en particulier, donnent aux *bluesmen* d'autres ressorts, mais l'impression ressentie est comparable : une tradition née en Occident ayant dû composer, si j'ose dire, avec des empreintes musicales creusées ailleurs ; j'y reviendrai.)

Aux Andalous, d'autres Espagnols et certains étrangers prêtent des particularismes stéréotypés, sur quoi les premiers se complaisent parfois à renchérir. Ces portraits assez convenus reflètent quelques attributs bien réels. Dans les uns et les autres figure la *gracia* méridionale : charme plaisant, drôlerie légère, cordialité et gentillesse – *Gemütlichkeit* –, extraversion, surcharge baroque ou gongorisme... Mais ce cachet, quand il est forcé, peut se faire jactance aussi lourde et importune que, par exemple, la faconde trop insistante du Marseillais classique qui « en remet ». Or, le chant profond ne réfracte pas de tels caractères. À condition, d'une part, que l'on distingue bien les siens, et de la tonique alacrité, et des enluminures alanguies de modalités restées proches d'un folklore (sans offense) régional ou local plus ancien⁴ : *fandangos*, *alegrías* et autres *cantiñas*, ou *malagueñas*, *granaiñas* (*fandangos* de Málaga, de Grenade, *ad libitum*), chants du Levant ou de l'Andalousie orientale, qui, pour avoir été *aflamencadas*, « flamenquisées », se révèlent de moindre teneur en métal gitan. Et sous réserve, d'autre part, que soient écoutés dans des *cantes festeros*, des chants festifs privilégiés par les Gitans, spécialement les rapides *bulerías* aux rythmes si complexes, flamenco *hot*, certains couplets à double sens ou gentiment sarcastiques, lesquels manifestent, eux, le meilleur de cet esprit « andalou », en l'infléchissant quelquefois vers une expression idiosyncrasique fort crue⁵.

Les styles « durs » – faute de qualificatifs, je préfère encore celui-ci à tous ceux que chaque flamencologue voudrait imposer – sont les modalités vraiment noires : avant tout, *tonás* (voir l'épigraphie) et autres *martinetes* ou *deblas* (toujours interprétées sans accompagnement), et *siguiriyas*, *soleares* ; d'aucuns les appellent « chants matriciels » ou « chants de base »⁶. S'y ajoutent, dans leurs marges, *tientos* et *tangos flamencos* (*tientos canasteros*, *tientos* « de vanniers », rien à voir avec le tango argentin), fort appréciés des Gitans, ainsi que certaines *bulerías*, souvent les plus lentes : *bulerías por soleá*, *cantes de p'alante*, *pa'escuchá*, « pour écouter » plus que « pour danser » (*cante atrá*).

Jusque-là, j'ai nommé « styles » ce qu'il faut maintenant désigner par le terme vernaculaire, *palos*. Aussi dira-t-on *cantar a palo seco*, chanter a cappella, *cante a palo seco* : chant sans guitare – et, soit dit au passage, plutôt que « des » *soleares*, par exemple, on chante et joue *por soleares*, « en » ou « pour » *soleares*, c'est bien un choix modal. Quant aux styles (*estilos*), il convient désormais de les entendre comme subdivisions des *palos*, leurs variantes ou interprétations soit personnelles, soit locales, renvoyant souvent à un hypothétique créateur ou « transmetteur » (cf. Leblon 1995 : 59-60, 156).

4. On verra plus loin que le flamenco n'émerge pas avant le milieu du XIX^e siècle.

5. Les amphibologies salaces font certes penser à nombre de vieux blues ou même de *vocals* en jazz, mais à vrai dire, on en trouve aussi ailleurs, dans des chants « traditionnels » ou « populaires ».

6. Par exemple Andrade de Silva (1954) et Molina & Mairena (1963). D'autres encore (et l'usage andalou courant) différencient le *cante grande* du *cante chico* : jusqu'ici, peu importe.

Cela précisé, avouons que des *palos* tels les *tarantas* ou les *mineras*, chants des mineurs qui travaillaient dans les gisements du Levant andalou, bien qu'avatars de *fandangos* locaux, sont à l'occasion pénétrés de la noirceur *jonda* et volontiers interprétés ou recréés par de fort bons *cantaores* gitans, ainsi Manuel Agujeta de Jerez ou Antonio Núñez Chocolate. Même certains *fandangos* de Huelva – quoi de plus « folklorique » à l'origine, pourtant –, par la voix de *cantaoras* de la trempe d'une Fernanda de Utrera ou de sa sœur la Bernarda de Utrera, acquièrent un *rajo* gitan, une « déchirure » dans la densité dynamique, qui avoisine celui de chants plus « durs », sans parler de ce que savait en faire la mémorable Pastora Pavón, La Niña de los Peines (l'écouter *por soleares* ou *por tientos* après Bessie Smith sur leurs disques repiqués : rapprochement à tire d'aile mais émotions comparables, accordées en noir et bleu...). Quel aficionado ignore, par ailleurs, qu'un grand style de *malagueña* fut créé voici des lustres par un Gitan qui lui insuffla toute sa profondeur : les *malagueñas* de Enrique Jiménez El Mellizo ? En outre, d'autres modalités, de récente extraction purement *paya*, « paysanne » : non gitane, les *livianas* et *serranas* (chants « montagnards », de bergers souvent) se prêtent à de difficiles effets vocaux et guitaristiques rappelant par moments la très *jonda sigüiriya gitana*. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'écouter surtout Pepe el de la Matrona – lui-même était du reste *payo*, *gadjo* – ; néanmoins, sous les modulations, c'est la *letra* (les paroles chantées) très souvent sentencieuse ou aphoristique qui, en l'espèce, n'est pas vraiment *jonda*. Mais j'anticipe.

Bref, on aura pressenti combien est malaisé le confinement intégral des *duendes*, du son noir et du *jondo* (fonctions aussi d'un contenu expressif, je viens de le suggérer) dans une catégorie de chants ou de rythmes, même si les *palos* « durs » apparaissent, sans nul doute, les plus propices à leur irruption. D'où les débats un peu vains entre partisans de tel ou tel classement, divisions reliées aux disputes, aussi vaguement argumentées, opposant des Espagnols qui d'emblée prennent fait et cause pour un flamenco tout andalou, *payo* – les Gitans n'auraient rien apporté que, çà et là, leur *façon* dionysiaque, comme partout ailleurs – aux tenants d'une chasse gardée gitane du *cante*. Quoi qu'il en soit, en simple amateur, j'aurais tendance à me situer plus près des seconds mais sans irrédentisme : dans la seule mesure où, pour parler vite, je ne peux que joindre le « dur », l'interprétation gitane et... ce qui me secoue⁷. Quant au problème de l'origine et des évolutions, à quoi tout cela nous conduit, il ne relève pas tant du subjectif que de faits attestés.

7. Dans cet esprit, si parfois me donnent le blues, me bouleversent, m'agrément, m'apaisent, me transportent, m'égaient, m'enchantent ou m'amènent soit à la jubilation soit à la lisière d'un état second Debussy, Monk, Armstrong, Bach ou Mozart, Bartók, Kokomo Arnold, Charlie (Bird) Parker, Stravinsky ou Big Bill Broonzy, des *rébétika* grecs, certains *fados* portugais, Jordi Savall, Dizzy, Ellington, Shepp, De Falla, Django, ou Billie Holiday, Ravel, Satie, Bessie Smith, la *kora* de Basse Casamance, le *gwoka* antillais, les *raga* et *tala* de l'Inde du Nord ou le *gagaku* japonais, quelques Celtes, voire Eric Truffaz, cela ne peut entraîner aucun surcroît de jugement hiérarchique entre ces musiciens ou musiques et d'autres, ni entre leurs cultures d'origine. (Et ça ne veut pas dire que je les « comprends pleinement » ou que je récuse toute catégorisation.)

Irait-on miser sur une lointaine provenance du blues plus africaine que, disons, anglaise – ou l'inverse ? Paris stupides. Ce genre est états-unien (à l'égal du jazz), né dans le Deep South, sans doute sur quelques espaces du delta mississippien. De même le flamenco a-t-il vu le jour en gros dans le delta du Guadalquivir ou à ses marges, sur un territoire dont Triana (faubourg puis quartier autrefois gitan de Séville), Morón de la Frontera, Cadix, occupent les angles, et qui inclut Jerez de la Frontera : berceau du *cante*⁸. Mais ni le blues ni le flamenco, c'est l'évidence, n'auraient cristallisé sans les apports respectifs des descendants d'esclaves noirs et de ceux d'immigrants venus des îles britanniques, d'un côté de l'Atlantique ; de l'autre, sans la postérité des Gitans arrivés en Espagne à la fin du XV^e siècle puis (pour un temps persécutés) établis en Basse Andalousie, où ils se sont imprégnés d'un folklore qui mêle l'ibérique au morisque, tout en le marquant de leur griffe – laquelle rend parfois cette tradition méconnaissable, et c'est alors encore plus beau : le *jondo* !

*Gitano*s et *Blues People* – j'emprunte ce terme à LeRoi Jones (1968) – forment, pour leurs musiques respectives, des contextes sociaux eux aussi comparables. Ces dernières sont nées de la relative libération de communautés opprimées ou en tout cas après cette délivrance *de jure*. Bien entendu, les persécutions dont souffrirent les Gitans ne sont pas la servitude des Noirs d'Amérique du Nord (ou de quelques « Guinéens », « Turcs » ou Morisques dans la péninsule ibérique à l'aube de la *Conquista*, encore que certains Bohémiens y eussent été menacés d'esclavage à vie). Il est toutefois révélateur à ce propos que le flamenco se soit fait connaître à peine cent ans avant le blues, disons au plus tôt dans les débuts du XIX^e siècle, à la suite d'une trajectoire sociale et artistique qui permettra d'esquisser des parallèles entre leurs préhistoires (et celle du jazz) ; puis que ce décalage historique ait quelque rapport avec ceux des étapes qui scandèrent les sorts réservés aux premiers intéressés par leurs sociétés englobantes. Restent cependant bien des hiatus en attente d'être palliés – mais comment faire ? – pour comprendre en son entier l'évolution des chants gitano-andalous, du blues et du jazz, qui ont pour un temps perduré en tant que musiques ethniques, selon la malheureuse expression aujourd'hui en vogue⁹.

Plus de trois cents ans se sont écoulés entre l'arrivée des Gitans en Espagne et les manifestations ténues de ce qu'on appelle aujourd'hui le flamenco en tant que tel. Issus, au long cours, d'une diaspora commencée en Inde du Nord vers le X^e siècle de notre ère, puis, après nombre d'errances au Moyen- et Proche-Orient, en Europe centrale, dans les Balkans, en Italie, en France, certains groupes tsiganes sont signalés Outre-Pyrénées dès 1425¹⁰. Leurs meneurs se proclament « ducs » et « comtes de la Petite-Égypte ». C'est qu'ils disent venir d'une région de ce nom, située dans le Péloponnèse (peut-être ailleurs en Grèce), d'où les Turcs les ont chassés. De là,

8. Pour plus de précisions sur ce « territoire du *cante* », cf. les vue nouvelles de Pierre Lefranc (1998).

9. Rappelons-nous le terme *race records*, désignant pour un temps, aux États-Unis, les disques destinés au public noir : s'il est des ethnies et des races, sont-elles absentes de ce qui est blanc, occidental et national ?

10. Les rappels historiques qui suivent s'inspirent notamment de divers écrits : en français, Vaux de Foletier 1970, 1977 ; Williams 1998 ; et plus particulièrement Leblon 1985, 1990.

l'ethnonyme Gitan : Égyptien, *Egipcio* ou *Egipciano* aujourd'hui, mais *Egiptano* en vieux castillan, d'où *Giptano*, *Gitano* (cf. *Gitano* également en italien, et l'anglais *Gypsy*, ou même le grec moderne Γυψτος, *Gyphtos*, prononcé *Yiftos*...) ¹¹. Sur place, ils suscitent précocement des attitudes ambiguës : d'abord assez bien reçus par le petit peuple et la noblesse, qui apprécient leurs costumes, leur musique et leurs danses exotiques, ils commencent aussi à inquiéter, à souffrir du mépris des *Payos* – ils sont encore nomades, et... chrétiens ou païens ? Vont-ils s'allier aux Morisques, voire aux Ottomans qui menacent toute la Méditerranée ?

Toujours est-il que les « Égyptiens » animent régulièrement, pour le plaisir des participants, les fêtes du *Corpus Christi* (Fête-Dieu). Celles-ci, pourtant, vont plus d'une fois tourner mal, et par leur faute – c'est du moins ce qu'ont prétendu les autorités de l'époque : larcins, échauffourées, intervention des alguazils, poursuites, bastonnades, arrestations... Cela se corse au milieu du XVI^e siècle. Malgré tout, même alors, demeure l'ambivalence.

En premier lieu, après l'expulsion générale des Morisques en 1610, les Gitans, qui les avaient déjà concurrencés sur ces registres, les remplacent définitivement comme musiciens, chanteurs et jongleurs lors des fêtes religieuses, dans les cortèges et les divertissements populaires... Spécialement en Basse Andalousie, où par ailleurs ils s'étaient installés, nombreux, dès la fin du XVI^e siècle – bien obligés par le pouvoir qui voulait les « fixer » –, dans certains métiers délaissés ou méprisés par les Vieux Chrétiens (les vrais Espagnols) : tâches agricoles de journaliers, équarrissage, petit commerce de boucherie, maquignonage et – c'est à noter – forgeage. Là, toujours plus vivement, leurs talents sont prisés, y compris par les aristocrates latifundistes, nostalgiques d'un bon vieux temps imaginé où faisaient loi liberté et romantisme, et qui les invitent dans leurs résidences urbaines ou leurs *cortijos* (haciendas) pour échauffer leurs nocturnes réjouissances, mondaines ou privées. Au début des années 1600, se généralise la vogue des exhibitions gitanes. On imite leur accoutrement coloré au théâtre, dans les bals masqués...

Mais en second lieu, toujours ces forces contraires, Philippe II va interdire en 1633 le port de leur costume et plus, le nom même de *Gitano*, qui devra être remplacé par celui de *Castellano Nuevo*, « Nouveau Castillan ». Mieux encore, et fort singulier : les Cortes prohibent les mariages entre Gitans – la ségrégation des sexes au sein de leurs communautés fut même envisagée à cet effet –, pour obliger ceux-ci à se fondre dans la population espagnole (preuve supplémentaire que les conceptions racistes, qui inclineraient à édicter l'inverse, ne sont ni de cette culture ni, au moins, de ce temps ; imaginerait-on un semblable édit à l'égard des Noirs dans les États-Unis post-esclavagistes ? ¹²). Cependant, en Basse Andalousie au premier

11. Certaines locutions, voire des paroles de *cante*, se réfèrent encore à l'ancestral *paesito Faraón*, le « petit-père Pharaon », en raison d'une confusion fort ancienne entre la Petite-Égypte et l'Égypte proprement dite, que de nombreux Gitans ont reprise à leur compte.

12. De ce point de vue, les différences extrêmes entre grands planteurs espagnols ou portugais de la Caraïbe, d'une part, et d'autre part anglais des West Indies ou américains du Deep South, quant à leurs attitudes à l'égard des esclaves noirs (comme de leurs affranchissements et manumissions) dont, aux États-Unis, les rejetons créeront le blues, témoignent en la matière d'une évolution historique « racisante » et d'un contraste civilisationnel de même eau (cf. Jamard 1992). Encore faudrait-il pouvoir .../...

chef, où les milieux ruraux et suburbains leur restent en général favorables – non, peut-être, sans quelque condescendance –, les Gitans continuent d'assumer leur fonction privilégiée dans les festivités populaires et les *juergas*, les « bringues » de la haute société. Contradiction possible entre la politique monarchique et les goûts du peuple ainsi que le caprice de quelques grandes familles, ou paradoxe ?

« ... il convient de remarquer que le rôle de musicien est un des rares dans lequel les sociétés qui les méprisent acceptent toutefois que les Noirs et les Tsiganes soient valorisés. Faut-il voir là un indice de l'idée que ces sociétés se font de la musique ? Dérision clownesque pour Noir, romantisme de pacotille pour le Tsigane, c'est le fantasme des dominants que le musicien doit incarner » (Williams 1998 : 8-9).

Ces réflexions sont d'envergure. Même si l'histoire locale a sa spécificité partielle, ses suites vont les confirmer.

Entre 1700 et 1745, plusieurs décrets chaque fois plus sévères obligent les Gitans à se sédentariser, de préférence dans le travail de la terre. Et survient le coup de tonnerre de 1749 : la « Grande Raffle » des Gitans d'Andalousie prétendument fauteurs de désordres, immoraux et volereaux. Leur extermination, voilà d'abord la finalité manifeste de cette arrestation générale. Elle consistera dans les faits à les « contrôler totalement » en les assignant aux travaux forcés dans certains bagnes-arsenaux et citadelles. Esclaves, non : ils ne sont pas des « êtres meubles », « soumis à vente, saisie, partage » (etc.), à l'instar des « autres choses mobilières » (comme le promulguent plusieurs Codes noirs) ; mais travailleurs captifs à embauche forcée, oui, sort qui n'est guère plus enviable – il s'avère pire, en certains cas. La plupart seront libérés dans les seize ou dix-huit années suivantes. À nouveau, bien de ces persécutés furent protégés par nobles et petit peuple andalous. N'empêche, cela vous marque pour longtemps...

[1] *Los Calorré iban 'elante,*
Las Calorrea iban 'etrás,
Los churumbeles pequeños
¡Bato, endíñeme oté pan !

[2] *Ya los sacan 'e la carse*
A cajitas 'estemplá
Los Calorré iban 'elante,
Las Calorrea iban 'etrás
Y to' lo' jundanales
A bayoneta calá...

[3] *Los Gitanitos 'er Puerto*
Y tambien los 'e Jeré :
¡ Dichosos serán los ojos
Que los gorberán a be

[1] Les Gitans allaient d'avant
Les Gitanes allaient derrière
Et les p'tits gamins :
« Père », passez-moi du pain !

[2] V'là qu'on les r'tire d'la prison
En les envoyant valdinguer
Les Gitans allaient d'avant
Les Gitanes allaient derrière
Et puis tous les galonnés
Baïonnette au canon...

[3] Les bons p'tits Gitans du Puerto
Et aussi ceux d'Jerez :
Bienheureux seront les yeux
Qui les r'verront un jour !

évaluer les incidences surdéterminées d'une pareille opposition, aux échos qui retentissent encore comme bruit de fond, sur les musiques respectivement gitano-andalouse et noire de l'Amérique anglo-saxonne, ainsi que, bien sûr, « latino ».

[4] *Ya me sacan 'e la carse*
A cajitas 'estemplá,
Me ponen a sacá pi'e'ras
En las orillas der má'

[5] *A uno le amarraban las manos*
Y a otro le amarraban los piés
Y para castiguito más grande
No le' endiñaban de comé

[6] *Otros tiempos los Gitanos*
Gastaban medias de se'a
Y ahora pa' su desgracia
Gastan grillos y ca'enas

[4] V'là qu'ils me r'tirent de la prison
 En m'envoyant valdinguer
 On m'fait r'tirer des pierres
 Sur les bords d'la mer

[5] À l'un, ils lui ligotaient les mains
 À l'autre, ils lui ligotaient les pieds
 Et comme punition la bien pire
 On leur filait pas d'manger

[6] Autrefois, les Gitans
 Portaient des bas d'soie
 Et maint'nant, pour leur malheur
 I' portent les fers et les chaînes

Mais la musique ? Justement, nous y sommes¹³. Certes pas encore sous ces formes qui viennent d'être illustrées, lesquelles, connues (en tout cas des *Payos*) seulement cent ans après les événements dramatiques évoqués plus haut, pourrait bien cependant en retransmettre le souvenir : anamnèse lacunaire. Car, si l'on revient au tournant du XVIII^e siècle, il semble que, des Gitans, seul le répertoire musical « professionnel » nous soit accessible, comme pour les périodes antérieures. Et celui-ci, selon toute vraisemblance, n'avait que fort peu à voir avec ce qui deviendra quelques décennies plus tard le flamenco. D'après les sources littéraires, il consistait pour l'essentiel en des interprétations « à la gitane » des danses et des mélodies instrumentales espagnoles, folkloriques et « savantes », en vogue aux dites époques : séguedilles, chaconnes, sarabandes, etc., accompagnées au tambour de Basque, au cadre à cymbalettes, au psaltérion, au luth, aux castagnettes... En revanche, on ne sait rien de leur musique « privée », familiale ou communautaire, cela en un premier temps. Il en va de même ensuite, jusques et y compris la Grande Rafle de 1749, puis un peu après. Néanmoins, au cours d'une seconde période, malgré les efforts des autorités pour proscrire parler *caló*, et coutumes, costume, ethnonyme *gitanos* depuis 1610, les « mises en scène » du stéréotype gitan prolifèrent : par exemple quantité de saynètes ou divertissements, de pièces à succès, dans lesquelles des Gitans, ou mieux, des pseudo-Gitans montent en épingle cette imagerie, dont ils outrent encore la physionomie. Tout cela préfigure ce qu'on appellera l'Espagne *de pandereta* (« de tambourin »), c'est-à-dire de pacotille ou d'opérette. Au passage, s'impose déjà le rapprochement avec les Minstrels Shows qui, aux États-Unis, mettront sur les planches des musiciens blancs grimés en « Nègres », le visage noirci, caricaturant

13. Traduits par moi, comme ceux qui viendront plus loin –, des six *cantes* figurant ci-dessus, les quatre premiers sont des *martinetes* transcrits à la fin du XIX^e siècle par Demófilo (Machado y Álvarez 1975), le suivant, un *martinete* de prisonnier enregistré par l'excellent Manuel El Agujeta (*Grands cantaos du flamenco*, vol. 8, 1 CD, Le chant du monde, LDX 274900, orig. Ariola 82 158) ; et le dernier, une *toná* que cite Quiñones (1971 : 125). Dans les textes en version originale, où abondent les andalousismes, et qui ne sauraient en aucun cas rendre les effets prosodiques et vocaux du flamenco, ni ses chevilles, répétitions, reprises inversées, etc., j'ai souligné les mots en *caló*, dialecte *romanó* appauvri, propre aux *Calé* (les « Noirs »), les Gitans d'Andalousie ; en outre, l'orthographe tient compte de l'accent régional (ces principes président à toutes mes citations de chants en « espagnol »).

les *Coons*, les Moricauds, avant la diffusion des brass bands, des jazz bands, des gospels puis du blues. La phrase de Patrick Williams (1998 : 9), « Dérision clownesque pour Noir, romantisme de pacotille pour le Tsigane, c'est le fantasme des dominants que le musicien doit incarner », derechef, saute à l'esprit.

Somme toute, en Espagne comme ailleurs, on a craint les Gitans et l'on s'en est méfié, mais longtemps les Andalous se sont couchés tard avec un surcroît d'agrément, grâce à eux. Qu'en est-il, maintenant, lorsque s'annonce une évolution majeure de la musique gitano-andalouse ?

En 1783, un décret libéral de Charles III institue une politique d'intégration dans l'esprit d'une sorte de despotisme éclairé : les *Calé* peuvent sortir de leur semi-clandestinité. Cette date suit de trois ans celle à quoi renvoient déjà quelques données confuses, entourées de légende, quant au nom du premier *cantaor* à diffuser son art hors du foyer originel : « Tío Luis el de la Juliana », un *Calé* de Jerez (avec ceux de trois autres *tíos*, des « hommes d'âge », ses « pays »). Ensuite, un fossé, une sorte de « témoignage négatif » encore, phase relativement hermétique qui court des débuts du XIX^e siècle aux années 1850 environ, le relatif et l'obscurité touchant à la genèse des *palos* « durs », ou tout au moins, à ce qu'on sait de leurs possibles échappées fugaces au-delà des portes gitanes.

Il faut évoquer là-dessus un processus dont certaines étapes sont conjecturales, et qui doivent être à supputer au vu de plus d'un creux entre les documents accessibles. D'abord, il y a, j'y reviens, le répertoire gitan public ou semi-professionnel, pré-flamenco, c'est-à-dire ces musiques populaires espagnoles dans leurs variétés andalouses interprétées à la mode gitane, d'un côté, et, de l'autre, l'univers musical *calé* communautaire, « domestique », *sub specie cingarae*, ignoré des *Payos* (en tout cas ceux de l'époque n'en ont-ils pas laissé de relation écrite).

Mais au cours du XIX^e siècle – première étape –, se produit une percolation qui aboutit à une fusion entre ces deux répertoires, le « folklorique » et le proprement gitan. Là, quelque part dans ces mouvements parallèles puis en interaction et convergence, s'opère la gestation des chants « durs », qualifiés de « pur » flamenco gitan, *tonás*, *siguiriyas*, *soleares*, *bulerías*... (*tangos gitanos* et *tientos* sont sans doute plus tardifs). Quoi qu'il en soit, la maturation d'un syncrétisme gitano-andalou est avérée. L'Espagne, avant tout l'Andalousie, est le seul espace culturel de l'Europe occidentale où les Tsiganes ont, dans pareil creuset, inventé une musique originale. Est-ce parce que ici – et non ailleurs – le folklore local s'y prêtait déjà ? Disons tout de suite que le cas du jazz manouche développé en France est hors concours : il procède de la conjonction du génie tsigane, de celui du jazz et d'un musicien génial – Django Reinhardt (Williams 1998).

Lors d'un temps suivant, s'échelonnent, disons, quatre phases. Premièrement, entre 1860 et 1920 environ, le flamenco bifurque. Le fait est que vers le milieu du XIX^e siècle sont apparus les *cafés cantantes* ou *villas rosas* – comme plus tard le célèbre Café de Chinitas à Madrid –, des cabarets où se produisent *cantaoras*, *tocaors* (et *bailaors*, danseurs de flamenco). On y entend deux sortes de musique. Les *cantes* durs, forgés dans l'intimité *calé* et chantés surtout par des Gitans, andalousisés de longue date, voilà pour une des branches. Et, seconde branche, des *palos*

de type *fandango*, ceux dont j'ai parlé tout à l'heure (*malagueñas*, etc.), ce folklore local *aflamencado*, que des *cantaores payos* gitanisés préfèrent souvent interpréter (enfin, pas toujours). De la sorte, quand, auparavant, les Gitans, en public, produisaient « de l'Andalou », à présent des Andalous se pénètrent de la culture musicale que les premiers viennent de mettre au jour, nonobstant la persistance d'une distinction vécue entre les uns et les autres, même si des rapprochements sont indéniables¹⁴. C'est à cette époque que se font connaître des noms de *cantaores* restés dans toutes les mémoires : Don Antonio Chacón, Silverio Franconetti et d'autres, pour les *Payos* ; et du côté gitan – outre, au tout début, le souvenir de l'énigmatique El Planeta¹⁵ –, El Fillo, Manuel Torre, El Nitri, etc. Certains Gadjé, assurément, ont donc contribué à la formation du flamenco proprement dit. Mais notons que de nos jours encore, les Gitans, même *cantaores* professionnels habitués aux scènes les plus diverses, y compris étrangères, revendiquent leur apanage en la matière ; voici Antonio Núñez Chocolate vers 1975 (je le cite de mémoire) : « *Los Payos, os basta con decir "dos por cuatro", y ¡a la luna ! Pero nosotros los Gitanos tenemos eso del cante...* » (« Les Gadjé, ça vous suffit de dire "deux [multiplié] par quatre", et [hop, sur] la lune ! Mais nous les Gitans nous avons ce truc du *cante*... »).

Avec la mode, car c'en est une, des cafés *cantantes*, le flamenco va diffuser hors de la communauté gitane de Basse Andalousie occidentale et du milieu *payo* qui en est proche ; l'engouement pour ces nouveaux cabarets s'étend à tout le Midi de l'Espagne puis aux grandes villes du reste du pays.

Deuxième phase, dont les incipit recourent la première : entre 1910 et 1936 s'inscrit l'« époque théâtrale ». C'est le début d'un « showbiz » pour espagnolades de qualités fort inégales, des récitals à l'ancienne présentés dans des music-halls, mais aussi des spectacles réunissant des troupes en symbiose très souvent avec le « ballet espagnol », danses folkloriques très chorégraphiées, accompagnées par la chanson de variété mise au goût régionaliste. Cela fait le succès de quelques grandes vedettes du « *cuplé andaluz* » et de la *ópera flamenca*, genre qui mord sur certaines *zarzuelas* (opérettes), d'où l'attrait exercé sur le grand public et l'implication dans l'essor du marché du disque. Du même coup, le retour en force des stéréotypes de la *gracia* andalouse, le romantisme bon marché, les vocalises faciles, les ornements superlatives étrangères au *rajo* flamenco ne peuvent faire illusion : il n'y a là aucun dynamisme interne, aucune inventivité musicale

14. [7] *Aunque canto a lo gitano / No soy gitano, no ; / M'he criado entre ellos / Me tira la inclinación* (« Bien que je chante à la gitane / Je ne suis pas Gitane, non ; / J'm'ai élevé chez eux / Alors ça m' plaît »). Cette *soleá* (sing. de *soleares*), *palo* dur, fut publiée en 1881 par Demófilo (Machado y Álvarez 1975). Et en regard : [8] *Yo soy* gerá [ou eray] *en er vestir / Caloró de nasimiento / Yo no quiero ser gerá / Siendo calé estoy contento* (« Moi, je suis gadjo [ou « un Monsieur »] par mes vêtements / Et gitane par ma naissance / Moi, je ne veux pas être gadjo / Je suis content d'être un Gitane ») – *toná* (chant à cappella) évoquée par Molina et Mairena (1963 : 161).

15. [9] *A la luna yo le pío / La del arto sielo / Cómo le pío que saque a mi pare / Que verlo camelo* [ou : ... / *De 'onde está metío*] (« À la lune, moi je lui d'mande / À celle en haut du ciel / Oh oui, je lui d'mande qu'elle libère mon père / Que j'veux tellement le voir » [ou : « ... / D'là où il est collé »]) ; cette célèbre *siguiriya*, si caractéristique des *palos* les plus durs en ses forme et fond, est à l'origine, dit-on, du surnom de El Planeta (« Planète », « Astre », signalant ses invocations courantes à la lune), lequel fut (?) son fameux (re)créateur-interprète – ici, « *siguiriya* du style "de El Planeta" », version chantée par Antonio Mairena, *Magna antología del cante flamenco*, Hispavox, 1982, SC 66 201 (vol. IV).

(écouter Pepe Marchena : hum...). Les aficionados puristes froncent le nez, mains aux oreilles, devant ces *fandanguillos* et autres roucoulaides : bah, *cante chico*, chant « mineur ». Après l'éclipse sinistre de la guerre civile, cette phase atteindra la fin des années 40. Certes, entre-temps, d'une part, dans la région formative Séville-Jerez-Cadix, les *cantaores*, *payos* comme gitans, continuent de s'adonner au flamenco « première manière », dans les tavernes et (pour les *Calé*) au foyer, lors des fêtes familiales ; d'autre part, le premier Concours de *cante jondo* est organisé à Grenade « en la Fête-Dieu (13 et 14 juin 1922) », par Salvador Rueda, Manuel de Falla, Federico García Lorca, avec le soutien de plusieurs artistes et intellectuels espagnols, tels Joaquín Turina, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna... Il s'agissait, déjà, de sauver de l'oubli le *cante grande*, le chant « majeur » – de faire pièce à la déferlante de l'*opéra flamenca* (Falla 1988). Mais celle-ci exerce alors une trop forte pression, l'incompréhension assez générale du public envers une musique gitane « des bas-fonds » aidant. (On penserait facilement ici à certains phénomènes comparables, tel, disons Glenn Miller, dans des variantes musicales qui ont rendu le jazz plus digeste, cuit à l'étouffée, pour le Blanc moyen, que sous ses formes trop crues.)

C'est donc l'après-guerre – vers le milieu de la décennie 1950 – qu'il faut attendre pour que s'annonce la troisième phase : celle qui part du « grand sauvetage » ; l'expression est de Pierre Lefranc (1998). Sauvetage, car des anthologies discographiques se succèdent, qui rassemblent de vieux chanteurs et guitaristes (avec parfois leurs quelques émules) censés être représentatifs du *cante* authentique. Dès lors, on assiste à une sorte de *revival* en tous points semblable à celui du *old blues* survenant à peu près dans le même temps, aux États-Unis et en Europe (cf. Groom 1971). Quant au flamenco, les anciens parfois tirés de l'oubli font école (encore le parallèle) et de jeunes Gitans, notamment, se professionnalisent dans cette veine : voir l'exemple récent et bien connu de El Camarón de la Isla (1950-1992), qui à vrai dire a tenté de nouveaux alliages musicaux. La guitare acquiert un rôle toujours grandissant (Paco de Lucía et de plus jeunes ces temps-ci), mais le chant pour lui-même produit un nombre accru de vedettes internationales et ce jusqu'à aujourd'hui.

De nos jours, cependant, ont aussi lieu des expériences inédites – quatrième phase. Les évoquer entraîne un changement préalable du registre.

Black and blue

[10] <i>Con ducas</i> <i>m'acuesto,</i> <i>Con más</i> <i>m'alebanto...</i>	10] J'me couche avec des « peines noires », Je m'lève avec bien plus...	[11] <i>I got de blues,</i> <i>But I'm too damn</i> <i>mean</i> <i>To cry</i>	[11] J'ai chopé l'blues, Mais j'suis bon dieu bien trop crevé Pour pleurer
--	--	--	---

Il est bien des passerelles à lancer du son et du sens noirs propres au *cante jondo* vers la planète blues¹⁶. L'éventail du flamenco classique s'élargit bien plus que celui du *old blues*, mais l'un et l'autre, évidemment, beaucoup moins que celui

du jazz même dans ses acceptions restrictives. Au demeurant, dans le jazz, presque toujours renaît le blues *lato sensu*. Partant, une différence : le flamenco n'a pas su jusqu'à présent – et le pourra-t-il jamais sans perdre sa substance ou en gardant quelques traits distinctifs – se fondre avec d'autres courants dans un flot aussi vaste que le jazz, persistant dans l'être mais renouvelé en permanence et devenu universel. Du coup, il ne peut connaître épiphanies et résurgences successives au sein d'une musique orchestrale avec lui compatible, musique dont il engendrerait de véritables arborescences... celles-là innovantes sans doute, mais en partie ramifications vraies parce qu'elles reviennent à l'esprit des sources – comme l'inspiration « blues » l'a si souvent fait dans et pour le jazz (voir entre autres tant d'aspects du be-bop). Pourquoi ? C'est toute la question.

L'interrogation se pose sous des dehors musicologiques qu'il faut effleurer : tentative risquée pour un non-spécialiste. Des trois espèces en cause, on vient d'en donner des raisons, blues et jazz relèvent d'un même grand genre ; ils sont en tout cas proches parents de par les abouchements multiples qui les ont alliés. De ce fait, comparer sous l'angle musical le flamenco et le blues oblige à passer par des détours mais ceux-ci fourniront peut-être au jazzologue ou à l'amateur éclairé les éléments d'une réflexion indirecte.

Le vieux blues et le *cante* font bien sûr une large part à l'improvisation, tout au moins à la réinvention par changements partiels et progressifs – c'est loin d'être unique, même dans les seules traditions européennes –, improvisation continue quoique contenue par des schèmes robustes – ces prisons qui libèrent. Seconde analogie : certaine latitude du chant envers la mesure ; pour le flamenco, elle caractérise les modalités « dures », dont celles a cappella et outre les *palos ad libitum*, s'entend. D'autres, comme au plus haut point les *bulerías*, mettent en jeu une polyrythmie plus complète, où s'entrecroisent chant, guitare, *palmas* (battements de mains aux contretemps savants), claquements de doigts, frappalements des paumes, de jointures des phalanges (ou percussions roulées de celles-ci, brusquement détendues), de verres, voire de cannes, sur tables ou planchers – sans compter les exhortations et interjections : ; *'amo'allá !* ; *Si señó !* ; *Gitano güeno !* ; *¡fi baliente !* ; *Arsa !* ; *Sa-sa-sa !* ; *Je-je, je-je !* ; *Tri-li-li !*, sifflements brefs, etc. (Les castagnettes, *palillos*, ne s'emploient que pour accompagner les très populaires *sevillanas*, élégante figure andalouse, un brin flamenquisée, des *séguedilles* folkloriques, et pour des chorégraphies surajoutée, adjointes à toutes sortes de *palos* mais destinées à la scène et aux *tablaos*, aux boîtes flamencas.) Troisièmement, un prédicat commun aux musiques mises en tête-à-tête se donne à voir, enfin, prête à l'écoute, de deux manières au moins. Soit on considère, je le redis, que blues et flamenco ont dû « composer » avec la gamme diatonique européenne (ou s'y couler), étrangère à certains des éléments premiers dont ils sont la symbiose inédite, d'où les débordements de ce corset-là, comme en particulier les *blue notes*, et l'échelle gitane qui comporte paraît-il vingt-deux degrés (semblable en cela à l'une des échelles arabes, si je ne me trompe). Soit on entend

16. Chant [10] : début d'une *siguiriya* (fin XIX^e) citée par Demófilo (Machado y Álvarez 1975). Chant [11] : blues « primitif » (même époque), proche d'un *work song*, que cite Oakley (1985 : 43).

celles-ci et celle-là comme devenues à l'usage « fausses erreurs », ainsi que l'écrit joliment Jean Jamin (1998) à propos des « altérations » en jazz – l'Afrique pentatonique et pour le *cante* l'Inde modale, même par Moyen-Orient entremis, étant alors hors sujet ; décadrages ou négociations, non : du nouveau, de l'invention, de la singularité, simplement (tout cadre de référence connaît ce qu'il construit, rien d'autre).

Revenons cependant, suivant une perspective encore différente, aux découplages entre chant et mesure, *rubatos* conclus plus d'une fois, à point nommé, par des retrouvailles, pour le blues ainsi que pour quelques *palos jondos* en tout cas. Aux dires autorisés de spécialistes (cf. Leblon 1990, 1995 ; Williams 1996), un pareil trait marque certains styles musicaux des Tsiganes d'Europe centrale : la « chanson longue », *loki dili*, des Rom lovára de Hongrie. Cette catégorie répond au gabarit que Bartók appelait, justement, « chant long » et dont l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob définit les caractères formels. Bernard Leblon retrouve ceux-ci dans les « chants libres » (sans unités minimales aisément isolables) qu'il distingue, au sein du flamenco, des « chants syllabiques » où, à la dissemblance des premiers, et à l'occidentale, chaque note et syllabe se correspondent, nonobstant l'ornementation ; ce sont là les moins « gitans » de ceux dont je parlais au début. Or, si pour le flamenco le problème peut se compliquer, souligne notre auteur – disparités entre rythme interne du chant et rythme externe de l'accompagnement –, le classement combiné qu'il propose situe parmi les « chants libres » nos *palos* durs, noirs, avec ou sans guitare, ainsi reliés par des critères musicologiques à d'autres mondes tsiganes.

S'ensuit une nouvelle alternative : ou l'on s'en tient à un ordonnancement purement taxinomique des chants qui fait l'impasse sur toute généalogie – *loki dili* et *cante jondo* s'avèrent, sous les rapports pertinents, deux variétés d'une même classe ; ou bien on lit la classification comme projection de généalogies en faisceaux convergents – dès lors, le flamenco dans son ensemble (et le blues de façon analogue) n'est que l'instantané, *hic et nunc*, d'une rencontre graduelle de plusieurs processus en lesquels sont mis en branle non seulement l'histoire des Tsiganes mais, en sondant plus profond, celle de certains avatars de la musique indienne, iranienne, proche orientale, ibérique « pré-andalouse », arabe¹⁷...

... Et on n'en sort plus. Alors prenons la tangente en laissant aux musicologues le soin de débattre. Encore sur le plan du chant mais cette fois pour leur contenu, les « couplets » en vieux blues et surtout en flamenco sont presque toujours très courts (à l'exception, en matière de *cante*, des *romances* aujourd'hui à demi oubliés, sortes de chansons de geste, et parfois des *alboreás*, épithalames gitans chantés au foyer lors des mariages). Quand ils se succèdent au cours d'une même

17. Les rapports entre quelques musiques « arabes » et le *cante jondo* sont beaucoup moins étroits que certains l'ont prétendu : ils renvoient seulement au lointain amont de registres globalement « orientaux » – et modaux. Leblon paraît convaincant sur ce point (1995, CD joint) : si même la musique du Maghreb dite « andalouse » s'accorde parfois avec nos modalités espagnoles *aflamencadas* proches du folklore (cf. *supra*), il n'en est rien pour des *palos* plus durs (sur la musique arabo-andalouse, cf. Poché 1995 et CD joint). Toute différente est la position de Lefranc (1998, et CD). Quant à de Zayas, dans un court texte (1995), il distille le problème en de savantes nuances qui font l'impasse sur toute « tsiganologie » d'arrière-plan.

performance, ils apparaissent, quasiment dans tous les cas, sans relation de signification : chacun raconte une toute petite histoire, évoque une émotion souvent douloureuse. En outre, et c'est ce qui dote les deux univers d'un relief particulier, distinct en cela par exemple du folklore andalou flamenquisé ou des variétés « bluesifiées », lesdits couplets vous jettent à la figure, portée par les détimbrages et cassures de la voix, l'expression sans fioritures d'un sentiment brut qui transfigure à peine quelque anecdote individuelle et fréquemment tragique, tempérée d'humour à l'occasion.

[12] *Mata'te a mi hermano
No t'he perdonao
Tú l'ha' matao liaito en su capa
Sin jaserte ná*

[13] *La Andonda le dijo al Fillo :
¡ Anda y vete, gallo ronco,
A cantarle a los chiquillos !*

[12] T'as tué mon frère
J'tai pas pardonné
Toi, t' l'as tué pris dans sa cape
Sans qu'i' t'ait rien fait

[13] La Andonda, elle a dit au Fillo :
Allez va-t-en, coq enroué,
Me chanter ça aux gamins !

Le connaisseur trouvera facilement des paroles de vieux blues à mettre en parallèle avec ces deux *coplas* (couplets) de *siguiriya* et de *soleá*¹⁸. Et l'on pourrait multiplier les exemples qui accréditent ces spécificités des *palos* durs face aux autres, lesquels sont en général beaucoup plus expressément « poétiques », sentencieux ou localistes (comme on dirait nationalistes), vantant les beautés et la qualité à nulle autre pareille d'un village, d'un quartier et de ses jardins, ses rues ou cafés, ses monuments, ses habitants... Les *saetas* (les « flèches »), qu'écoutent à Séville les touristes en légion, pendant la Semaine Sainte, sont un cas particulier ; interprétées ou improvisées par « spontanés » et professionnels, elles comptent, sous leurs formes *por martinete* ou *por toná*, au nombre des *palos* durs, mais si elles renvoient à la dévotion religieuse, c'est aussi bien autre chose (différant en cela des gospels ou spirituals) : tels des griots bien rémunérés, dans les petits bourgs, certains *saceteros* en font un éloge ostensible des figures de la Vierge ou du Christ, en même temps que des confréries concurrentes – les *hermandades religiosas* ou *cofradías* – dont ces simulacres sont emblématiques, et, du même coup, louent les notables desdites factions rivales, grands compétiteurs, « caciques » plus d'une fois (Jamard 1972, 2000).

Il est temps d'en venir, sur ces questions et moyennant transition, à quelques détails qui vont concerner les milieux sociaux impliqués. Déjà à la fin du XIX^e siècle, un érudit fait le départ :

18. Copla [12] : *siguiriya* du style gaditan (ou sévillan ?) de El Fillo, célèbre *cantaor*, interprétée par Antonio Mairena, *Magna antología del cante flamenco*, Hispavox, 1982, SC 66 201 (vol. IV), faisant allusion à la mort du frère de l'éponyme, que poignarda un jeune chanteur, Juan Encueros. Copla [13] : *soleá* citée notamment par Molina et Mairena (1963 : 187) ; La Andonda, compagne irascible de El Fillo, était une grande *cantaora* de *soleares* ; le second avait une voix très rauque – d'où « coq enroué ! » –, appréciée à tel point que de son surnom, on a fait le qualificatif d'un des types de voix adaptés au *cante jondo* : la *voz* « *afillá* » (des boissons spéciales, fortement astringentes, furent censées la procurer aux amateurs qui en étaient « naturellement » dépourvus) – le rapprochement s'impose là encore avec les sonorités *dirty* en blues et en jazz, voix ou cuivres surtout.

« ... parmi les *coplas* vraiment andalouses et celles qui sont purement gitanes, on comprend sous le qualificatif de *flamencas* deux sous-espèces : la *calorri*, gitane, qui, divergeant de son origine, s'oriente vers une assimilation avec l'andalou, et la *gachorri*, originellement andalouse, mais modelée par la suite au goût gitan, au travers de substitutions de certaines paroles et d'altération de quelques constructions » (Rodríguez Marín cité in Ropero Núñez 1984 : 128-129 – ma traduction).

Outre le sens du mot que chacun connaît de nos jours – ses étymologies possibles sont nombreuses –, un flamenco, ce fut d'abord aussi bien un Gitan andalou qu'un Andalou gitanisé. Adjectif, cela veut dire plein d'entrain et fièrement prodigue, d'une générosité ostentatoire – poing sur la hanche. Mais « un type flamenco », c'est un fanfaron, un frimeur... et un « affranchi » (un flamenco était de plus un « surin flamand ») ; de là à voir dans « le » flamenco une musique de voyous, en tout cas peu fréquentable, il n'y a qu'une enjambée – que nombre d'Espagnols ont faite. Pensons encore au blues : ne fut-il pas, un temps, et pour les classes moyennes noires aussi la musique du diable, *the Devil's music* (Oakley 1985) ? Jadis, les cabarets mal famés et les lupanars étaient loin d'avoir le privilège des prestations flamencas. Mais bien des *señoritos*, « petits messieurs », « fils à papa », allaient s'encanailler dans les bouges (comme les bourgeois blancs, naguère, pour le jazz), où ils côtoyaient la gent flamenca, engeance interlope. On parle, pour l'entre-deux-guerres, d'un *baile de la pulga*, « danse de la puce » : la *bailaora*, dans un rythme idoine, s'y efforçait longuement de localiser sur son propre corps le parasite imaginé dont l'énervaient les piquûres – ce qui imposait à l'évidence qu'elle se dénudât par degrés, jusqu'au finale *en cueros y en pelota* (« complètement à poil »)¹⁹.

Tout cela explique en partie que le flamenco, hors de son charnier natal présumé, n'a d'abord propagé que ces formes édulcorées, « civilisées », ajustées aux attentes des bien-pensants, tandis que sur place, il fleurait encore le péché pour quelques nantis en mal d'amusettes (au demeurant, ceux-ci pouvaient parfois l'apprécier à sa valeur). Mais, en premier lieu, n'allons croire à l'absence, simultanément, ni de vrais aficionados, ni d'un milieu gitan ou gitanisé pour lequel cette musique était toute une culture ; un milieu, soit dit en passant, qui perdure bel et bien, au moins celui des *Calé* de Jerez, comme en témoigne la fine ethnographie, à ma connaissance unique en son genre, qu'en propose Caterina Pasqualino (1998 ; voir aussi Thede 1999). En second lieu, encore une analogie, souvenons-nous de ce que la première radiodiffusion de « vrai » blues, *impensable jusque-là*, fut tout bonnement fortuite : on dut trouver en dernière minute une remplaçante, *blues singer* impromptue (et encore incongrue ?), à la chanteuse de variétés qui s'était désistée. Enfin, ces analogies-là peuvent agrandir l'espace comparatif. Géo-culturellement, au sens large, les Antilles françaises (encore que...) ou la Grèce : quoi de plus différent de l'Espagne et des États-Unis ! Et pourtant, des milieux sociaux approchants y ont engendré des arts qui sont commensurables par delà les écarts musicologiques, stylistiques, organolo-

19. Jazzmen en tenue d'Adam mais sur un autre ton : un journaliste raconte (sans vouloir citer de noms) que des organisateurs de spectacle avaient prié un orchestre de jouer dans le plus simple appareil « pour une soirées très spéciale où tout le monde serait nu ». Leur cachet doublé, les musiciens acceptent... et se présentent habillés de leurs seuls instruments devant un public mort de rire, en smokings et robes du soir.

giques, linguistiques : il n'est que d'entendre le *léwóz*, modalité du *gwoka* guadeloupéen (cousin du *bélé* de la Martinique), né chez les sous-prolétaires « nègres » de la campagne (cf. Lafontaine 1983, 1985) ; et pour la Grèce, les *rébétika*, chants des *Rébétès* (calques trait pour trait des « personnages flamencos ») – les « chants du haschich » –, c'est-à-dire, au début, ceux des immigrés revenus de Turquie dans les années 20 et constitutifs du bas peuple des villes hellènes (cf. par exemple *Ελληνικά χρονικά* [Chroniques grecques] 1991). Tout ce qu'ils expriment se recoupe largement : rien d'étonnant quand on y songe²⁰. Plus pertinent est de chercher les raisons pour lesquelles ces musiques n'ont pas eu de suites confluant dans un macrocosme en expansion comparable au jazz, le blues excepté, précisément, qui le fit par les chemins retracés à l'abord de cette section (si l'espace ne m'était compté, *léwóz* et *rébétiko* auraient à s'expliquer).

Passons sur quelques topiques, qui ne sont même pas faux. Les États-Unis, et leur langue, leur culture – westerns et autres films, blues, jazz, notamment – entraînées par une titanesque puissance économique et militaire, ont mis dans leur orbite, guerre après guerre, l'Europe anxieuse de modernisme puis le monde, c'est un fait rebattu ; le siècle d'or de l'Espagne (ou de la Grèce !), en revanche, est bien loin de nous.

Mais l'Amérique latine ? Le tango argentin, la rumba, etc., plus récemment les musiques latino, n'ont point connu que de maigres succès dans nos contrées, et leurs pays d'origine ne sont pas vraiment des nations mondialement dominantes. Notons toutefois qu'il s'agit de musiques orchestrales, propres à rassembler des foules *venues danser*... ce que souvent a fait le jazz (et pas toujours le meilleur). Pour un peu, on dirait que le flamenco classique est une sorte de blues qui n'a pas pu être orchestré, sauf, nous le verrons, très récemment, mais trop tard ! – ou dans l'*opéra flamenca* à quoi le public assistait, c'est tout. Dans cette hypothèse, à laquelle s'ajouterait l'importance singulière du *cantaor* avec ses *letras*, ses techniques vocales étranges, comme celles du *tocaor* – mais étrange le vieux blues le fut-il moins ? – ce flamenco n'aurait su donner naissance à une musique d'*entertainment* pour les *Payos* de tous milieux, et en nombre.

Alors posons des rapports différents entre Noirs et Blancs américains, d'une part, entre Gitans et *Payos* espagnols, d'autre part, ou mieux, musiciens noirs/société « blanche », musiciens *calés*/société *gadji*. Premièrement, la Basse Andalousie a durablement circonscrit l'*afición* flamenca, cette région même où les Gitans avaient fini par s'assimiler mieux que partout ailleurs, et les *Payos* par se

20. Aperçus : chant [14], *Mwen maré, mwen maré/Mwen maré, mwen maré, O/Mwen maré, mwen anchenné, an lakou a govèlman mwen maré* (« Je suis ligoté [...], ah ! / Je suis ligoté, je suis enchaîné, dans la cour du « gouvernement » je suis enchaîné » ; *léwóz* transcrit par Lafontaine 1985 : 17) ; chant [15] : *Sti filakí mé válassé issóvia yíá séné ! / Tétion meghálonē kaímó ipófera yíá séné/Essí'sé i étia tou kakou yíá na mé tiranoussé...* (« En taule i'm'ont j'té à perpète à cause de toi ! / V'là la terrible épreuve que j'supporte à cause de toi / [...] V'là pourquoi on m'tyrannise... » ; *rébétiko* figurant dans *Ελληνικά χρονικά* [Chroniques grecques] 1991 : 168 ; ceux qui chantent ainsi, dit-on, *ékhou'n tis mávres touss*, « ont leurs noires » : *they got the blues*). Comparer ces thématiques avec celles, par exemple, des *cantes* [1] à [6] (le *martinete-carcelera* [5] en particulier), *supra*, p. 80 ; nombreux, c'est bien connu, sont les blues de pénitencier ou d'hôpital qui s'en rapprochent, comme, pour les quatre genres confrontés, d'autres thèmes plus ou moins tragiques.

gitaniser comme nulle part. Quant au jazz, ce fut en partie différent. Assez tôt, il a essaimé dans l'ensemble des États-Unis – restons schématique – même ses modalités « dures » ; celles-ci, en un premier temps, en bonne partie grâce aux largesses des gangsters, immigrés, ou issus de migrants de plus fraîche date que les musiciens noirs à qui ils concédaient protection et cachets abondants, soucieux d'achalander leurs night clubs (Morris 1997). De son côté, l'Espagne à l'époque sensible n'était en rien une terre d'« accueil » pour étrangers prêts à tourner mal, et s'il arriva que des quasi-malfrats du pays fissent le jeu des succès flamencos, ce fut sur une échelle bien restreinte.

Revenons au blues. Il est remarquable que le rural ou country blues, pendant longtemps, excepté – et sauf « jazzifié » – à partir du revival des années 60, tout comme le *cante*, n'ait pas été apprécié ni même vraiment connu hors de son milieu socio-ethnique d'origine. Quoi qu'il en soit, à la différence cette fois du flamenco et des *Payos*, il fallut attendre pour que des Blancs s'essaient à chanter le blues, et cela tourna vite, sauf exception, au rock and roll binaire, version *whity* du rhythm and blues ; en contraste, des Andalous sont aux origines mêmes du *cante grande*, avec bien sûr les *Calé*. (Que blues et flamenco avèrent musicalement leur caractère commun de novation syncrétique est une question distincte.)

Dans la remontée vers le passé des oppositions et des similitudes, il est notoire que partout et de longue date, nombre de Tsiganes ont été musiciens spécialisés, voire professionnels, chanteurs, instrumentistes, danseurs. Les Noirs nord-américains, eux, ne le sont devenus, pour certains, que beaucoup plus récemment, en général quand débuta la diffusion phonographique et surtout, d'abord, pour le jazz. En revanche, bien avant la surrection du blues ou du flamenco, de même que jadis les Gitans l'ont été par certains seigneurs, des esclaves noirs de la haute époque furent, par leurs maîtres, fort appréciés comme musiciens mis aux modes occidentales (les premiers dans les *cortijos* ou les résidences palatiales, les seconds, violoneux entre autres, dans la « Grande maison » des plantations du Sud plus ou moins « profond »).

C'est dans l'esprit de telles confrontations et symétries que je reprends la relation où restait en suspens la quatrième phase des mouvements du flamenco, celle des expériences nouvelles (*supra*, p. 84). Le blues : au départ, une variante de la country music nord-américaine, quoique noire de naissance et longtemps demeurée entre Noirs ; à l'arrivée, presque toujours, une composante intime du jazz – ou « l'esprit dans la machine » –, forme omniprésente, ne serait-ce qu'en tant que germe de multiples musiques. Le flamenco, on a vu ce qu'il était au départ, mais à l'arrivée, enfin, à l'étape actuelle de la poussée d'une de ses branches ?

Depuis 1980 environ, avec la *movida* en Espagne, s'est fait jour un goût nouveau de la jeunesse à son égard. Mais pour quel flamenco ? Certes, un peu du classique, uniquement toutefois grâce à la célébrité de grandes vedettes – évoquons à nouveau El Camarón, mort à 42 ans en 1992 ; il y en a d'autres, bien vivantes et à inscrire dans les rangs des meilleures de la tradition, venues du bercail gitano-andalou. Des jeunes et des moins jeunes : Mayte Martín, Remedios Amaya, Rancapino, El Pele, Inés Bacán, et ce n'est pas tout. Même parmi ces grands *can-*

taores, il en est qui se font solistes accompagnés par des orchestres symphoniques, ainsi Enrique Morente, ou Camarón en personne, qui a enregistré avec le Philharmonique de Londres... Peu concluant (la chorégraphie classique est elle aussi mise à contribution). Prisé davantage par les jeunes gens m'apparaît une musique disons, faute de mieux, commerciale, car mêlée de variétés portées par un marché du disque que dominent quelques grande compagnies (les Gypsy Kings, connus en France, en donnent une idée approchée).

Encore plus mixtes et « dans le vent » : ceux qui, à compter des années 70, ont tenté et expérimentent de plus belle l'osmose de la world music, la fusion – une infusion, plutôt, et fort légère en essence *jonda* : flamenco-rock-jazz de Diego Carrasco, avec quelques refrains en anglais ; flamenco-samba-rock, etc., du groupe Ketama de Grenade ; Radio Tarifa, qui de surcroît travaille à l'inspiration maghrébine, mozarabe... Tecameli, regroupant des Gitans de Perpignan qui combinent le flamenco à la samba et à d'autres musiques latino. J'en passe : Pata negra, Cal y Canto, Los Chorbos ; Pedro Iturralde – le premier à oser des alliages entre jazz et flamenco –, ainsi que l'apparition d'instruments nouveaux, *cajón* (caisse en bois), darbuka, violon, contrebasse, guitare électrique, flûte traversière, sitâr, piano...²¹

Face à cette évolution et à ce renouveau qui fait masse, quelques puristes distingués blâment (moi aussi, de temps à autre). À vrai dire, il existe comme une pose, comme une érudition affectée plus marquée chez le flamencologue que chez l'enthousiaste de vieux blues mais qu'on retrouve, bien qu'avec une meilleure ouverture et moins de chauvinisme, chez certains fans de jazz. À l'instar de Marie-Chantal, paradigme de la jeune snob des beaux quartiers dans les histoire drôles d'antan, qui, juste revenue du septième ciel avec son amant, s'écrit « C'est tellement bon, on devrait l'interdire au peuple ! », plus d'un intellectuel amateur se chagrine peut-être en son for intérieur de voir certaines prérogatives de l'élite perdre de leur valeur – croit-il – en se popularisant par l'effet-retard de la diffusion de certaines modes « vers le bas »²². Mais après tout, les prédilections musicales ne sont pas que distinctions sociales.

Le jazz aurait-il pu mal tourner ? Foin d'intraitables questionnements. Est-ce que le flamenco tourne mal ? C'est selon : affaire de goût et l'histoire jugera. Mais ses formes les plus contemporaines trahissent à mon sens une juxtaposition, non l'harmonie d'un système de relations dont ne changent que certains termes²³. Les

21. Je m'inscris en faux contre une opinion de Bernard Leblon, lorsqu'il écrit: *aficionado muy cabal* (très averti) « ... le piano devient profondément flamenco sous les doigts d'un José Romero... » (1995 : 127). Bien mieux pénétrées de l'esprit flamenco me semblent certaines pièces de Falla ou de Maurice Ohana, tout comme Milhaud, dans *La Création du monde*, a su en échos capter l'esprit du blues (quant à l'un et l'autre genres, Granados – quand il veut faire folklorique – et Gershwin, respectivement, véritables homologues d'un Katchatourian, en sont à milles lieues, comme l'inénarrable Theodorakis l'est de la musique traditionnelle hellénique, si vivante partout en Grèce).

22. Il m'est arrivé, à mon grand regret, d'éprouver fugacement des sentiments analogues. Une comparaison qui implique le flamenco n'est pas quant à elle hors de propos : lors d'un long séjour à Séville et dans sa région – déjà fort ancien – comme longtemps après, il m'eût paru incongru, presque inconvenant, d'en faire un « objet » d'étude. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, les raisons générales sous-jacentes à l'une et l'autre attitude étant explicitées ailleurs (cf. Jamard 2000).

23. Mais quand de vrais talents se rencontrent, l'exception est au rendez-vous : Paco de Lucía, grand *tocaor*, improvise sur des thèmes divers, y compris de jazz, avec les guitaristes John McLaughlin et Larry .../...

jazzmen se gardent bien d'hypostasier leur musique dans ses échanges ou osmose avec d'autres traditions, tant à la mode dans la world music ; c'est en cela que le jazz reste tel qu'en lui-même sans disparaître : dans un rapport original – établi sur la relation première – entre la tradition qu'est le jazz depuis longtemps, et ce qui d'une saison à l'autre, lui vient d'« ailleurs ». Mais les mêmes raisons font qu'à mesure de son évolution, il est toujours plus malaisé d'en faire un objet anthropologique, comme le remarque Jean Jamin (1998).

Sauf à monter d'un degré : s'essayer à l'anthropologie d'une anthropologie. Car le jazz est bien une *anthropologie musicale*, que le musicien la pratique délibérément ou à son corps défendant : au travers de son mouvement, se racontent dès ses débuts les rapports entre sociétés noire et blanche – le be-bop est en ce sens la figure d'une vraie révolution –, sans surseoir aux détours de toute création artistique, mais ce faisant, il s'efforce d'exclure « les débris de références émotionnelles disparues » (LeRoi Jones 1968 : 315). Le *cante jondo* ne le fait que dans une bien moindre mesure, puisque au premier chef, il « se souvient » ou exprime directement, par sa *lettre*, des chagrins amoureux et des émotions érotiques en quelque sorte intemporels mais *marqués*, en restant néanmoins distinct d'un folklore ossifié – comme le blues classique, même naguère :

« Lightin' Hopkins, une des vedettes [du] *blues revival* [disait] : “Quand je chante sur un campus universitaire, je ne dis pas la même chose que dans les clubs noirs de Houston. Il y a des choses qu'on ne peut pas leur dire [aux jeunes étudiants blancs]. Et même si je les disais, ils ne me comprendraient pas...” » (Herzhaft 1997 : 22).

« *La antropología no puede escapar de ser el estudio de las relaciones entre la cultura occidental y las demás* [entre la culture occidentale et les autres] » (Terradas 1988 : 158), et cela, je pense, doit aussi rester présent à l'esprit de qui pratique l'ethnomusicologie sur le terrain. L'anthropologie, qui sur le fond est une épistémologie, la seule en outre à être comparative et, partant, autoréflexive – elle traite de toutes les formes d'interprétation du réel, les autres comme les nôtres –, doit s'attaquer par cet abord aux « musiques du monde », lesquelles réfractent, dans leur propre tessiture, autant d'interprétations de *leur monde*, théories vernaculaires en acte ou en puissance, parmi quoi le jazz se distingue devant les autres, en sa permanente (r)évolution. « La culture est théoricienne de la vie », dit André Green ; oui, mais en retour, toute vie n'est-elle pas culture incarnée ? « Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait “naturels” et un monde culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme... »²⁴. C'est dans cet esprit-là – le propre de l'anthropologie – que, d'un surplomb, il faut considérer le troublant lacis des rapports

Coryell ou DiMeola – et voilà que le mixte « prend ». En revanche, voici, certes, de bons musiciens : le pianiste madrilène Chano Domínguez jouant dans la formation de Michel Portal ; cela retient l'oreille, mais simplement parce que c'est du bon jazz – du jazz qui brode sur des standards flamencos appauvris (le piano, trop riche, prive de leur substance les variations conçues pour la guitare).

24. Comment le dire mieux que Merleau-Ponty cité sur le bandeau de présentation du numéro 188 de *Diogenes*.

entre la musique, la culture et la nature humaine. Que le vieux blues ou le *flamenco jondo*, archaïsants si l'on veut, ne relèvent pas – au contraire du jazz pour beaucoup – de notre vécu dans l'ainsi nommée modernité, cela pourrait inviter à déplacer l'angle de vue à leur endroit mais ne saurait empêcher une passion qui les fait préférer, lorsque trop souvent la quantité accable la qualité, à maintes formes « tendance » de la world music – sans parler du rock et de ses suites.

Car aujourd'hui, quand tout dans l'air du temps veut nous faire accroire – bien révolue l'époque de Rimbaud ! – qu'« il faut être absolument moderne » (ou plus), quand hier soir, c'était déjà la préhistoire, il paraît plus fécond pour demain de se montrer, sur certains points, résolument archaïque.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : style ethnique/*ethnic style* – hybridation musicale/*musical hybridization* – blues – flamenco – Andalousie/*Andalusia*.

BIBLIOGRAPHIE

Álvarez Caballero, Ángel

1994 *El Cante flamenco*. Madrid, Alianza editorial S.A.

Andrade de Silva, Tomás

1954 « Préface » au livret joint à *Antología del cante flamenco*, coffret de 3 disques 33 t. 30 cm, Madrid, Hispavox / Paris, Ducretet-Thomson 1051, 1052 et 1053 (Grand Prix de l'Académie française du disque). [Réédition dans coffret de 2 CD : Madrid, Hispavox, 1988.]

Charters, Samuel B.

1975 *The Country Blues*. New York, Da Capo. [1^{re} éd. 1959].

Ελληνικά χρονικά (Chroniques grecques).

1991 *Les Chants des Rébêtes*. Paris-Carpentras, Association des amis de la Grèce (2^e éd.).

Falla, Manuel de

1988 « El cante jondo » [1^{re} éd. Grenade, 1922], in Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, introduction et notes de Federico Sopeña. Madrid, Espasa-Calpe S. A. [trad. fr. par Jean-Dominique Krynen, Arles, Actes Sud, 1992] : 124-145.

Groom, Bob

1971 *The Blues Revival*. Londres, Studio Vista.

Herzhaft, Gérard

1997 *La Grande encyclopédie du blues*. Paris, Fayard.

Hilaire, Georges

1954 *Initiation « flamenca »*. Paris, Éditions du Tambourinaire (couverture, dessins et ornements de Roger Wild).

Jamard, Jean-Luc

1972 « Confréries religieuses et bipartition sociale », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. VIII. Paris, Éd. De Boccard : 476-488.

1992 « Consommation d'esclaves et production de "races". L'expérience caraïbéenne », *L'Homme* 122-123-124 : *La Redécouverte de l'Amérique* : 209-234.

2000 « Mes Andalousies. On ne sait jamais ce que le passé vous réserve », *Gradhiva* 28 : « Terrains retrouvés » : 89-101.

Jamin, Jean

1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146 : 249-263.

Jones, LeRoi

1968 *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*. Paris, Gallimard (rééd. « Folio », 1997). [1^{re} éd. *Blues People*, 1963].

Lafontaine, Marie-Céline

1983 « Le carnaval de l'«autre». À propos d'«authenticité» en matière de musique guadeloupéenne : théories et réalités », *Les Temps Modernes* 441-442 : « Antilles » : 2126-2173.

1985 « Terminologie musicale en Guadeloupe. Ce que le créole nous dit de la musique », *Langage et société* 32 : 7-24.

Leblon, Bernard

1985 *Les Gitans d'Espagne. Le prix de la différence*. Paris, PUF

1990 *Musiques tsiganes et flamenco*. Paris, L'Harmattan (« Études tsiganes »).

1995 *Flamenco*. Paris, Cité de la Musique-Actes Sud (« Musiques du monde »).

Lefranc, Pierre

1998 *Le Cante Jondo. Le territoire. Le problème des origines. Le répertoire*. Nice, Publications de la Faculté des Lettres.

Machado y Álvarez, Antonio (« Demófilo »)

1975 *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por A. Machado y Álvarez («Demófilo»)*. Madrid, Ediciones Demófilo SA («¿ Llegaremos pronto a Sevilla ? ») [1^{re} éd. Séville, 1881].

Molina, Ricardo

1967 *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica*. Barcelone, Sagitario (préface de Fernando Quiñones).

Molina, Ricardo & Antonio Mairena

1963 *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid, Revista de Occidente.

Moreno, Isidoro

1993 *Andalucía : identidad y cultura (estudios de antropología andaluza)*. Málaga, Editorial Librería Ágora (« Cuadernos andaluces »).

Morris, Ronald L.

1997 *Le Jazz et les gangsters. 1880-1940*. Paris, Éditions Abbeville (« Tempo »). [1^{re} éd. *Wait Until Dark : Jazz and the Underworld, 1880-1940*. Bowling Green, OH, University Popular Press, 1980].

Oakley, Giles

1985 *Devil's music. Une histoire du blues*. Paris, Denoël (1^{re} éd. angl. 1976).

Pasqualino, Caterina

1998 *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*. Paris, CNRS Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme (« Chemins de l'ethnologie »).

Poché, Christian

1995 *La Musique arabo-andalouse*. Paris, Cité de la Musique-Actes Sud (« Musiques du monde »).

Quiñones, Fernando

1971 *El Flamenco, vida y muerte*. Barcelone, Plaza & James S. A. Editores (« Testigos de España »).

Ropero Núñez, Miguel

1984 *El Léxico andaluz de las coplas flamencas*. Séville, Consejería de cultura-Junta de Andalucía, Ediciones Alfar (« Alfar Universidad, 4. Investigación y Ensayos »).

Terradas, Ignasi

1988 *Mal natural, mal social. Introducción a la teoría de las ciencias humanas*. Barcelone, Barcanova.

Thede, Nancy

1999 *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*. Préface de Patrick Williams. Paris, L'Harmattan (« Passerelles de la mémoire »).

Vaux de Foletier, François de

1970 *Mille ans d'histoire des Tsiganes*. Paris, Fayard.

1977 « La rafle des Gitans d'Andalousie en 1749 d'après des documents français », *Études tsiganes* 3 : 5-9.

Williams, Patrick

1996 *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris, Cité de la Musique-Actes Sud (« Musiques du monde »).

1998 *Django*. Marseille, Éditions Parenthèses (« Eupalinos »). [Nouvelle éd. augmentée ; 1^{re} éd. 1991].

Zayas, Rodrigo de

1995 « Andalousie, les arcanes d'une tradition musicale », in Thierry Fabre, ed., *L'Héritage andalou*. Le Château, La Tour d'Aigues (« Monde en cours. Penser la Méditerranée des deux rives ») : 75-90.

95

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jean-Luc Jamard, *Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? Flamenco, blues : affinités et descendes*. — Traiter du flamenco en relevant quelques-uns de ses parallèles avec le vieux blues, c'est tracer une comparaison qui confronte certaines genèses, généalogies et descendes et faire du mystère du jazz un problème. Le *cante* flamenco n'a pas su jusqu'à présent se fondre avec d'autres courants dans un flot aussi vaste que le jazz, persistant dans l'être mais toujours renouvelé et devenu universel. Des indices de ce contraste sont recherchés dans certaines tendances récentes du flamenco, à visée syncrétique (flamenco-rock, etc.), que menace cependant l'écueil d'une pure juxtaposition. Toutes ces questions traversent l'anthropologie, et si justement le jazz a si bien tourné, c'est aussi parce qu'il est une sorte d'*anthropologie musicale*.

Jean-Luc Jamard, *Why Has Jazz Turned out So Good ? Flamenco and Blues : Affinity and Descent*. — Pointing out a few parallels between flamenco and the original blues leads to comparisons between origins, genealogies and lines of descent as the mystery of jazz is seen to be a problem. Probably less well known to readers than blues or jazz, flamenco *cante* has not, till present, mixed with other musical currents in a stream as vast as jazz, a stream that maintains and renews the music while making it universal. Evidence of this contrast is sought in certain recent syncretic trends in flamenco (flamenco-rock, etc.), which are, however, threatened by pure juxtaposition. All these questions run through anthropology. If jazz has turned out so good, the reason is that it is a kind of *musical anthropology*.