L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

À portes ouvertes...

Patrick Williams

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24976>

DOI : 10.4000/lhomme.24976

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 463-475

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Patrick Williams, « À portes ouvertes... », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24976> ; DOI : 10.4000/lhomme.24976

À portes ouvertes...

Patrick Williams

DRESSER LA CARTE d'un territoire, voilà à quoi s'applique cet ouvrage – à condition que l'on entende « territoire » aussi bien dans une acception métaphorique que littérale. Pourquoi métaphorique ? Parce que l'objet de cette cartographie n'est pas une portion d'espace mais une expression musicale. Au moment d'écrire « musicale », nous hésitons : n'est-ce pas laisser échapper certaines dimensions essentielles de cette expression que de la qualifier exclusivement ainsi ? Certains traits mis en avant par l'auteur justifient notre hésitation : le caractère poétique des textes, le peu d'importance du rôle des instruments, la qualité de partage qu'induit l'acte musical, abolissant la distinction entre interprètes et public, le lien avec l'affirmation d'identité gitane... Cependant c'est bien l'aspect musical que Pierre Lefranc donne comme primordial en choisissant l'appellation *cante jondo*. Il la préfère à d'autres, certaines plus courantes, certaines plus rares, et il s'en explique (dans les appendices B et C) – nous y reviendrons.

Le territoire du *cante jondo*, donc. Il est exploré avec une rigueur, une minutie et une science proprement stupéfiantes. Depuis 1958, Pierre Lefranc a côtoyé des interprètes de ces chants, ce qui l'a conduit de la fréquentation de quelques exilés qui officiaient dans des restaurants du XV^e arrondissement à Paris à l'intimité de foyers gitans autour de Jerez-de-la-Frontera et de Cadix. Il a écouté, participé, enregistré, discuté, comparé, questionné (de moins en moins à mesure que sa familiarité avec ce monde grandissait)... Les conclusions sont d'une netteté à la mesure de la qualité de l'examen. Les voici : « La richesse de ce territoire est un répertoire de tradition orale comprenant une centaine de chants, pour la plupart attribués, et reliés à des arrière-plans familiaux ou locaux. [...] Ils se répartissent en trois grandes familles, les *tonás*, les *seguiriyas*, et les *soleares*. [...] L'ordre d'apparition est clair : à l'origine les *tonás*, puis les *siguiriyas*, un peu plus tard les

À propos de Pierre Lefranc, *Le Cante jondo : le territoire, le problème des origines, les répertoires*. Préf. de Dominique Salini & Jean-Yves Bosseur. Nice, Publications de la Faculté des lettres de Nice, 1998 (« Nouvelle série » 48) [CD joint].

À PROPOS ET IMPROMPTUS

soleares. [...] L'essentiel de cet héritage a été créé et cultivé à l'intérieur de trois ou quatre douzaines de familles gitanes sédentarisées depuis des siècles dans une région très limitée de Basse-Andalousie » (p. 9) ; et « la fonction essentielle de ces chants est d'exprimer et de communiquer de l'émotion au travers de drames en réduction qui suivent un cheminement repérable [...], une dialectique de l'appel, de la tension, et de l'apaisement est constamment présente » (pp. 64-65). Ces conclusions, et le corpus de quatre-vingt-dix-neuf chants établis par Pierre Lefranc, sont confirmés par le travail contemporain de deux chercheurs andalous, Luis Soler Guevara et Ramón Soler Díaz (1992), qui ont mené leurs investigations selon des méthodes différentes mais parviennent aux mêmes résultats. Dans les trois chapitres consacrés aux trois « grandes » familles, tous les aspects des chants recensés sont examinés à la loupe : structures musicales, variations apportées par les différentes interprétations dont le souvenir s'est conservé, rapport entre la ligne mélodique et le texte (fascinant jeu de combinaisons qui veut qu'une *letra* ne soit pas attachée à une mélodie), localisation et déplacements des chants, attribution. Ce souci de l'attribution ne relève pas, comme le fait remarquer l'auteur lui-même, de la pédanterie, il donne l'occasion de scruter les relations entre les interprètes dont le nom s'est conservé, ouvrant ainsi la voie à une véritable ethnographie de la transmission au sein des familles gitanes :

« [...] pour l'ensemble des chants attribués, on arrive à un total d'environ quarante créateurs ou recréateurs gitans identifiés, plus quelques non-Gitans dont les chants sont entrés dans le répertoire ; à quoi s'ajoute une petite proportion de chants non attribués. Cette quarantaine de créateurs ou recréateurs devait appartenir à un peu plus de deux douzaines de familles, dont la généalogie est prête. [...] Sur un total de quatre ou cinq générations entre 1840 et 1950, cela donne une moyenne de huit ou neuf créateurs ou recréateurs par génération » (p. 23).

On le voit, un nombre de figures réduit mais aussi un territoire délimité, le fameux « triangle flamenco » – Séville, Jerez-de-la-Frontera, Cadix –, depuis longtemps repéré mais que Pierre Lefranc balise comme jamais en distribuant un nombre précis de *seguiriyas* et de *soleares* en chaque ville ou village. Plus largement, cet examen détaillé permet de trancher dans certains débats récurrents qui opposent les spécialistes.

Genèse et débats

Le premier de ces débats concerne le rôle des Gitans dans la genèse et le développement du flamenco. Là encore, la position de Pierre Lefranc est nette, son avis catégorique : « L'apport gitan représente 100 % des *tonas*, 94 % des *seguiriyas*, 46 % des *soleares* de Triana, et 91 % des autres *soleares* » (p. 27). Cette prépondérance – une quasi-exclusivité – gitane est repérable dans tous les aspects du chant, les paroles tout autant que la musique. « Le texte vient d'un héritage de lyrique gitane de tradition orale, sans racines dans la poésie lettrée, peu ouvert à des influences andalouses, et caractérisée par un absolu dépouillement et une concentration exclusive sur le vécu, principalement les déchirures relationnelles. [...] les

chants sont l'héritage et le point d'appui d'une appartenance qu'ils permettent de vérifier et de renouveler » (pp. 16-17). Au-delà du comptage statistique, cette affirmation pour convaincre se doit de retracer les fils de la genèse de ce qui apparaît donc comme le chant gitan. C'est à quoi s'emploie tout un chapitre consacré au « problème des origines ». Les considérations qui y sont développées apportent des lumières sur un autre débat, à savoir l'importance de l'empreinte arabe. Ce débat n'est évidemment pas sans rapport avec le précédent : les partisans de la thèse « arabe » ayant tendance à minimiser voire occulter l'apport gitan à mesure qu'ils mettent en exergue l'importance de l'influence maure et du rôle des Morisques. À l'inverse, les partisans de la thèse « gitane » tiennent l'apport arabe pour négligeable¹. L'originalité de la position de Pierre Lefranc est de proposer ce que nous pourrions appeler une « synthèse gitano-morisque ».

Pierre Lefranc trace deux pistes – des *romances* aux *soleares* et des appels à la prière (*iqâma* et *adhan*) aux *tonas* et *seguiriyas* – dont l'exploration lui permet de préciser les relations entre deux groupes : les Gitans d'une part, les Morisques et les esclaves musulmans d'autre part. Que les Gitans, dont la présence en Espagne (exactement en Aragon) est attestée en 1425, et en Andalousie (à Jaën), en 1462², aient « récupéré » les métiers que les musulmans avaient abandonnés et que les Morisques n'osaient exercer est un fait établi pour l'artisanat, notamment la forge³. Que les trois populations (Gitans, Morisques, esclaves musulmans) aient été amenées à se côtoyer dans les grands domaines agricoles, également. Que les Gitans aient pris la suite des jongleurs musulmans, puis morisques dans la diffusion des *romances* au début du XVII^e siècle est un fait moins connu que Pierre Lefranc signale. Il apporte aussi des témoignages que des Gitans « exploitent ce même fond environ deux cent trente ans plus tard » (p. 37). Les berceuses (*nanas*) et certains chants réservés aux noces gitanes (*alboreas*) ont été les vecteurs de cette préservation – qui est en même temps transformation et appropriation. Un examen des procédés employés par les interprètes montre comment ceux-ci sont passés très simplement du « récit indéfiniment extensible » (p. 38) à l'expression ramassée d'un vécu personnel. C'est là que Pierre Lefranc place les débuts de la « lyrique gitane ». Quant aux formules d'appel à la prière, l'expérience d'une même persécution (en 1499, une série de Pragmatiques interdit aux Gitans de courir les routes, de parler une langue particulière, de porter un costume distinctif – ils ne devront même plus s'appeler « Gitans »...) a fait que les Gitans s'en sont imprégnés : « Il semble absolument clair que les portes fermées gitanes ont pris la suite des portes fermées morisques » (p. 46). L'important là est de signaler que les formules mélodiques tirées par les chanteurs gitans de ces appels à la prière servent à véhiculer des émotions « entièrement divergentes par

1. Thèse « arabe » : Barrios (1980 et 1989) ; Infante (1994). Thèse « gitane » : Leblon (1990, 1994, 1995) ; Molina & Mairena (1979). On peut également ranger sous cette bannière les articles de Federico García-Lorca, « El cante jondo », « Teoría y juego del duende » et « Arquitectura del cante jondo » in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986.

2. Cf. Vaux de Foletier (1970).

3. Cf. Leblon (1985).

rapport à la source » (p. 52). Le CD qui est joint au livre présente des exemples où des incipits d'*adhan* et *iqâna*, de *tonas* et *siguiriyas* sont mis en parallèle ; le lecteur-auditeur peut ainsi juger du caractère convaincant de l'argument.

Ces démonstrations, aussi fouillées soient-elles, ne font pas disparaître tous les points qui restent obscurs quant au rôle des Gitans dans la genèse du *cante jondo*. J'en vois trois qui mériteraient une plus grande élucidation.

◇ *La spécificité de l'apport gitan*. « On voit les Gitans prendre à l'*adhan* des formules mélodiques servant à véhiculer leurs propres émotions et cette ouverture à des contenus émotionnels que l'on peut faire varier est une caractéristique que l'on retrouve ensuite dans le *cante* » (p. 49). Les Gitans mettent en œuvre un principe de variation. Mais en référence à quels modèles l'écart apparaît-il ? Autrement dit : pourquoi ne chantent-ils pas ou ne psalmodient-ils pas de la même manière que ceux auxquels ils empruntent leurs formules mélodiques ? Seulement parce qu'ils sont porteurs d'une expérience historique différente – préalablement différente ? N'existerait-il pas chez eux, sinon une « tradition » musicale, au moins des habitudes, ou le souvenir de telles habitudes, dont la confrontation avec un matériau étranger provoquerait la mise en œuvre du principe de variation évoqué ? Pierre Lefranc ne ferme pas la porte aux conjonctures « gitano-tsiganes » d'un Bernard Leblon (1990) auxquelles il renvoie en indiquant par exemple que les rythmes des *siguiriyas* et des *soleares*, « basés sur des cellules alternativement ternaires et binaires » (p. 35), pourraient être d'origine indienne.

◇ *Le « blanc » entre l'arrivée des Gitans en Andalousie et l'apparition du cante*. Première mention des Gitans en Andalousie, nous l'avons dit : 1462. « La plus ancienne indication disponible sur l'apparition du chant est, vers 1770, un nom de chanteur gitan à Jerez, Tío Luis El de la Juliana [...]. Le plus ancien chant qui soit attribuable est la *siguiriya* associée au nom de Frasco El Colorao, dans les années 1840 » (p. 25). Cet écart de plus de trois siècles entre l'apparition publique du chant et l'arrivée de ses créateurs (ou, plus exactement, de 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 combler⁴. Plusieurs siècles pour passer des *romances* aux *soleares* et des appels à la prière musulmane aux *siguiriyas*, c'est trop long : aucune hypothèse (celle de Pierre Lefranc, on le voit, n'échappe pas à la règle) n'est capable de remplir cet espace de manière convaincante. « On attendait plus ancien » (p. 35), avoue l'auteur.

◇ *La localisation dans la Basse-Andalousie*. Pourquoi ce « triangle flamenco » alors que des Gitans se trouvaient dans toute l'Andalousie ? Pierre Lefranc évoque ce que les historiens appellent aujourd'hui « La grande rafle » des Gitans de 1749 et l'enfermement dans la prison de La Carraca, dans la baie de Cadix, qui pour beaucoup d'entre eux l'accompagna (Gómez Alfaro 1994). Durant cet emprisonnement et dans les années qui suivirent, nombre de familles gitanes se seraient installées dans les bourgs et les villages avoisinants, ce qui expliquerait que cette région apparaisse aujourd'hui comme le foyer principal du chant.

4. À cet égard, les pages 41-42 et 127-128 du livre de Bernard Leblon (1990) sont exemplaires.

Pierre Lefranc lui-même est-il pleinement convaincu par cette explication ? Elle ne semble pouvoir rendre compte que d'une partie du phénomène. De manière intéressante, l'auteur met en regard certains aspects de l'apparition des chants gitans et des particularités de l'implantation gitane en Andalousie : « on arrive à l'idée que, localement et même dans ce périmètre limité, les chants sont nés sous forme de traces dispersées, le seul endroit où il y ait eu un filon étant Jerez [...] ». 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... » (pp. 23-25). Peu à peu l'idée d'origine unique se dissout. Puis l'idée d'origine tout court. Ce sentiment est confirmé par ce que Pierre Lefranc nous dit de la recherche des versions *princeps* ou versions de référence (et il est intéressant que ce soit lui, qui consacre tant de temps à démêler les fils des attributions, qui fasse ces déclarations) : « le chant de Santiago Donday entendu tout à l'heure est reflet du modèle perdu, créé ou recréé par El Viejo de la Isla, qui est lui-même parcelle ou reflet de l'Idée de *siguiriya*. Seulement dans le *cante jondo*, ce n'est pas le mouvement vers le haut qui compte : on sait bien qu'il n'aboutira pas. Ce qui est suivi avec intensité, c'est le cortège de ces *siguiriyas*, de ces *soleares*, de ces *tonás* » (p. 17). La chaîne existe mais peu importe qu'elle soit orientée ; l'important est qu'elle lie. Tout chant est le reflet d'un modèle qui s'est perdu. Pourquoi chercher l'origine dans le passé puisque chaque interprétation la restitue ? C'est bien cette conception qu'affirme l'illustre Pastora Pavón (célèbre sous le nom de « La Niña de los Peines », 1890-1969), dont l'opinion recueillie en 1966 sur les entreprises de préservation des chants, au nom de la tradition et de l'authenticité, est reproduite dans l'appendice A. Pour elle, chanter c'est créer, tout simplement. À 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.

Terminologies, typologies

En évoquant, avec les considérations qui précèdent, la question de l'ajustement des cadres d'analyse proposés par le spécialiste aux conceptions (ou plus directement, à la pratique) des créateurs dont il examine les œuvres, nous arrivons à la question centrale posée par ce livre. Si Pierre Lefranc choisit d'employer « *cante jondo* » – alors que, signale-t-il, les Gitans eux-mêmes ne parlent jamais que de « *cante* », sans le qualifier –, c'est par fidélité à la ligne tracée par Manuel de Falla et Federico García Lorca lors du premier « Concours de *cante jondo* » qu'ils organisèrent à Grenade en 1922. Cette entreprise se présentait déjà comme une réaction à ce que les organisateurs considéraient comme des dévoiements. La même référence à une « authenticité » du chant organise le tableau des « Répertoires du chant dit flamenco » que l'auteur présente à la page 28.

Une première frontière sépare les « répertoires d'origine » et les « dérivés ». Dans les premiers, Pierre Lefranc distingue le répertoire gitan, dont il est difficile de dater l'origine (il semble que l'auteur ne puisse se résigner à accepter les dates

des premières attestations comme étant celles de l'origine), et le répertoire andalou, qui apparaît vers 1860. Au sein du répertoire gitan coexistent des formes « permanentes » (elles-mêmes se divisant en *cante jondo* : *tonás*, *siguiriyas*, *soleares* ; et *cante festerio* : *bulería*) et des formes « anciennes » (*romances*, *alboreás*) ou « de complément » (*bulerías por soleá*, *cantiñas*, *tangos*, *tientos*). Le répertoire andalou « est fondé en authenticité en ce que ses bases sont folkloriques, la plus importante étant le *fandango* ». Il est le fruit de l'œuvre concertée d'un certain nombre d'interprètes dont le projet était d'offrir le *cante* à un large public. Silverio Franconetti (1829-1889) en fut l'instigateur, il est « à l'origine de trois phénomènes : la divulgation du répertoire gitan, l'adaptation de ce répertoire au goût du public, la mise au point de compléments de répertoires à partir d'éléments gitans et andalous » (p. 31), et Antonio Chacón (1869-1929) la figure la plus illustre. Le succès de ce courant est lié à l'essor des *café-cantantes* au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Aux chants folkloriques andalous (*fandangos* donc, mais aussi *peteneras*, *serranas*, également *malagueñas* et l'ensemble de ce qu'il est convenu d'appeler « les chants du Levant », c'est-à-dire les chants de l'Est de la Province), il faut ajouter des chants importés d'autres régions d'Espagne (les *farrucas*) voire d'Amérique du Sud (les *guajiras*). Qu'il s'illustre dans son répertoire propre ou qu'il emprunte au répertoire gitan, ce courant « est caractérisé par une plus grande définition des chants, par une charge émotionnelle moins forte qui le rend socialement acceptable, et par une plus grande disponibilité pour l'ornemental ». Les « dérivés » sont les « sous-produits commerciaux (reflets atténués ou roucoulis de *cante jondo*, chansons à la mode flamenquisées, espagnolades...) » qui apparaissent à partir de 1920 ainsi que le « presque rien » et le « n'importe quoi » de la « zone flamencoïde » à partir de 1960.

Pierre Lefranc n'explicite pas la notion d'« authenticité » qui est au fondement de la ligne qu'il défend. L'authenticité est-elle liée à l'ancienneté ? Mais la première *siguiriya* attribuable – et attribuée à un Gitan – date de 1840, c'est-à-dire qu'elle précède de très peu les reformulations des « Grands Andalous ». Est-elle liée au fait que les répertoires ne soient pas « mêlés » – Gitans d'un côté, Andalous de l'autre ? Mais interprètes gitans et interprètes payos⁵ chantent dans la même langue. « *Toná* est la prononciation andalouse de *tonada*, qui désigne n'importe quel air de chanson populaire ; *siguiriya* est une déformation gitano-andalouse de *seguidilla*, c'est-à-dire de séguedille ; *soleá* est la prononciation andalouse de *soledad* » (p. 9). Des deux sources que Pierre Lefranc donne au répertoire gitan fondamental, l'une, les *romances*, est espagnole, l'autre, les appels à la prière, est arabe. Et la synthèse des deux, ou la chose nouvelle qui en ressort, n'existe pas ailleurs qu'en Andalousie. Tient-elle au fait qu'elle refléterait la conception du chant qu'ont les Gitans eux-mêmes ? Que le *cante* soit leur chose, les Gitans d'Andalousie en sont persuadés et l'affirment avec force (Pasqualino 1998 ; Thede 2000). Mais cette affirmation n'a pas besoin de s'appuyer sur une

5. « Payos » : contraction du mot espagnol *paisanos* (« paysans »). C'est le terme utilisé par les Gitans pour désigner les non-Gitans, équivalent de « Gadje » et « Gazé » pour les Manouches et pour les Rom.

notion comme l'« authenticité ». Une telle notion n'est pas le fait des interprètes mais de l'admirateur savant qu'est Pierre Lefranc – et d'autres admirateurs savants qui sont ses contemporains ou qui l'ont précédé. Elle ne caractérise en rien la musique en elle-même mais seulement par rapport à d'autres qui lui sont proches. Le seul critère qui demeure en dernier ressort pour fonder une distinction entre « authentique » et « inauthentique » est l'existence d'un lien entre des chants spécifiques et une communauté ou un milieu social particuliers. Mais alors l'adjectif apparaît impropre et la notion inappropriée. De ce qu'il appelle le « répertoire andalou », Pierre Lefranc nous dit que c'est « un répertoire de chanteurs qui, dans ses formes élaborées, n'est plus relié à un milieu social ou cadre précis » (p. 31). Si l'on fonde l'« authenticité » du répertoire *jondo* sur le fait qu'il constitue le support essentiel de l'affirmation d'identité gitane, c'est alors les modalités de cette affirmation qu'il convient d'étudier. Il n'est pas certain qu'une telle étude fasse apparaître la catégorie *jondo*⁶.

En examinant l'évolution des intitulés des grands concours de *cante* organisés depuis l'entreprise fondatrice de Manuel de Falla et Federico García Lorca, Pierre Lefranc montre comment, progressivement, « la partie a absorbé le tout » (p. 218). Concours de *cante jondo*, à Grenade donc, en 1922. L'expression se maintient en 1956 (« long intervalle », remarque l'auteur) pour le premier concours de Cordoue⁷. Mais les suivants, en 1957 et 1958, mentionnent côte à côte *cante jondo* et *cante flamenco*. En 1962, à Cordoue toujours, Antonio Mairena (1909-1983) remporte la *Llave de oro del cante flamenco* alors que le même Mairena, dans l'anthologie qu'il élabore et enregistre en 1959 et 1960 (elle ne sera publiée qu'en 1965) prend soin de distinguer *cante gitano* et *cante flamenco*⁸. L'ouvrage qu'il cosigne avec Ricardo Molina (1979), et qui devient vite une référence, s'intitule *Mundo y formas del cante flamenco*. La notion d'*arte flamenco*, qui triomphe aujourd'hui, en incorporant le *cante* « dans une trinité formée du chant, de la danse et de la guitare » (p. 219), finit de recouvrir les anciennes – et essentielles, pour Pierre Lefranc – distinctions.

Il apparaît clairement qu'au nom de l'« authenticité », les spécialistes défendent les modes de classement qu'ils ont mis en place. Les disputes sur la primauté de l'élément gitan ou de l'élément andalou sont des querelles pour imposer tel ou

6. Cette catégorie n'apparaît pas dans les discours rapportés dans les deux monographies de Pasqualino (1998) et Thede (2000) qui analysent les modalités de l'affirmation d'identité gitane. Les Gitans des deux quartiers d'antique implantation que rencontre Caterina Pasqualino à Jerez de la Frontera ne disent pas *cantar* (« chanter ») mais *decir el cante* (« dire le chant ») : le chant est une parole.

7. Remarquons que ces grands concours sont organisés en dehors du « triangle flamenco ». Voilà qui pose question : est-ce parce qu'à l'intérieur de ce triangle, là où il se fabrique, le chant n'a pas besoin de nom ? Certains bourgs du triangle, où le pourcentage de population gitane est élevé, organisent annuellement un festival de *cante* ; voici leurs noms que rapporte Pierre Lefranc (p. 220) : *El potaje de Utrera*, *El gazpacho de Morón*, *La Caracolá de Lebrija*. Tous font référence à une spécialité culinaire.

8. *Antología Documental de Cante Flamenco y Cante Gitano*, Dirección artística : Antonio Mairena, Columbia CCLP 31014/16, 1965. Neuf chanteuses et chanteurs, et quatre guitaristes, sont associés à l'entreprise.

tel cadre d'analyse. Si l'affirmation d'identité gitane est donnée d'emblée comme le cadre de la 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 ce 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 »⁹. Ces débats entre spécialistes risquent de ne jamais finir – et c'est bien ce qui arrive.

Permanence, variabilité

Qui, après les résultats des enquêtes menées par Lefranc d'un côté, Soler Guevara et Soler Díaz de l'autre, songerait, de bonne foi, à contester que *tonás*, *seguiriyas*, *soleares* et *bulerías* sont nés dans les foyers gitans d'une certaine partie de l'Andalousie ? Mais dans ces foyers, étaient-ce déjà les *tonás*, *seguiriyas*, *soleares* que nous connaissons – ou qui ont été connues après leur passage par les *café cantantes* ? Et qui oserait contester que l'Andalousie est le lieu exclusif de cette création gitane ? Et que l'histoire andalouse des Gitans, que des formes et des valeurs andalouses, que des hommes et des femmes de l'Andalousie ne soient présents dans cette création ? Comme tous les observateurs, Pierre Lefranc fait état de la familiarité qui au fil du temps s'est tissée entre les Gitans et « le petit peuple andalou » (p. 26). Ne peut-on trouver d'autre voie, pour tenir à la fois le pôle gitan et le pôle andalou, que d'élaborer une figure d'englobement des contraires aussi sophistiquée que celle que Pierre Lefranc propose : « Il y a donc eu un apport gitan très substantiel à la culture populaire andalouse et une contribution andalouse à cet apport gitan »¹⁰.

Qu'il me soit permis de rappeler ici un souvenir personnel. Le premier disque de flamenco que j'ai acheté, en 1965, était un 33 tours 25 cm de la marque Bam qui présentait « Deux Maîtres du *Cante Grande* ». La voix de l'un, Rafael Romero, est présentée, dans un texte de pochette signé... Pierre Lefranc, comme « purement gitane » ; celle de l'autre, Juan Varea, comme « typiquement andalouse ». Le Gitan interprète *romera*, *soleá*, *liviana con la serrana*, *cante de la madrugada*, c'est-à-dire un répertoire d'origine majoritairement andalouse ; l'Andalou interprète *siguiriya*, *toná grande*, *fandango por soleá*, *alegrías*, c'est-à-dire, à l'exception du dernier titre, les formes essentielles du répertoire gitan. La distinction *cante grande* – *cante chico* constitue un autre « cadrage » possible mais difficile à tenir. De même celle entre *cante jondo* et *cante festero*. C'est que toutes ces qualités (*grande*, *jondo*, etc.) ne tiennent pas aux caractères immuables de tel ou tel chant mais à l'interprétation. Les exemples où les chanteurs font surgir les qualités de « profondeur » et de « grandeur » dans des formes du répertoire que

9. L'anthologie présidée par Perico del Lunar (*Anthologie du Cante Flamenco*, Ducretet-Thompson LA 1051-3), la première à avoir été publiée, en 1954 en France (puis en Espagne par Hispavox en 1958 et 1988), d'une qualité artistique comparable à celle de Mairena, dessine une configuration qui est l'inverse de celle que présente Pierre Lefranc.

10. Formule qui montre bien que les perspectives s'inversent selon que l'on choisit pour cadre de référence « la culture populaire andalouse » ou « l'affirmation d'identité gitane ».

les classifications mettent en principe hors de portée ne manquent pas. Comment telle qualité pourrait-elle être attachée de manière mécanique à tel chant quand le principe de création est la « modulation » ? Nous nous demandions si *tonás*, *soleares*, *siguiriyas* étaient bien établies dans des formes définies lorsqu'elles retentissaient « à portes fermées » dans les foyers gitans ; allons plus loin : les chants formés sont-ils l'idéal gitan du chant ? N'oublions pas l'appréciation de la Niña de los Peines : toute interprétation est création. Devant l'entreprise du « grand sauvetage », menée par Antonio Mairena, un Gitan pourtant, les informateurs de Nancy Thede sont plus catégoriques encore – José : « le chant était vierge, comme une science qui était là. Ce qui s'est passé c'est qu'Antonio l'a exploité, il l'a défloré : les festivals, les *peñas* ont commencé à l'adultérer, et les concours aussi »¹¹ (Thede 2000 : 107-108) ; « À Jerez, on dit que Mairena, considéré comme un *payo*, "châtre" ses chants. Plus crûment, on dit qu'il "leur enlève les couilles" (*quitar los huevos al cante*) » (Pasqualino 1998 : 128). L'idéal est la fécondation perpétuelle que constitue le passage d'un interprète à un autre. La vie du chant, la vie tout court, est reformulation. Pierre Lefranc remarque : « En raison de la plasticité de ces chants, il faut en effet de trois à six exemples pour avoir une première idée des possibilités qu'ils offrent » (p. 9) – le chant comme possibilité plutôt que comme forme achevée...

Deux options s'offrent alors à la démarche savante : la recherche de la permanence à travers les variations, l'attention à la variabilité en considérant l'unicité de chaque occurrence. La première approche vise à institutionnaliser le chant et à en faire un objet de savoir ; la seconde s'intéresse à la vie du chant et à la vie autour du chant, elle fait de lui un élément d'une sociabilité. Il semble bien que les caractères du chant exigent que les deux approches soient menées conjointement. C'est par exemple ce que montre le travail de Corinne Frayssinet Savy (1994 ; cité à plusieurs reprises par Pierre Lefranc) qui, à partir d'un point de vue musicologique, point de vue de spécialiste du flamenco, montre comment la pratique de cet art s'applique à brouiller les catégories à mesure qu'elle les construit. Aucune *siguiriya* ne peut être confondue avec une autre ; mais le « petit mouvement perpétuel de la *seguiriyas* », pour citer Mario Bois¹², se fait à tout coup reconnaître immédiatement. Le *cante* donne voix en même temps à l'expression individuelle et au sentiment d'appartenance communautaire, il ignore la distinction entre créateurs et re-créateurs, il fait de l'ornemental l'essentiel (« les inflexions et modulations, véritables pierres de touche, appellent en permanence une question simple : relèvent-elles de l'ornemental ou véhiculent-elles de l'émotion ? » [p. 31]), il abolit la frontière entre interprètes et public (nul doute qu'il existe un lien essentiel entre cette part active prise par le public et la modulation), il place des Payos en territoire gitan et réciproquement. Pas plus qu'il n'est possible d'associer de manière permanente une qualité à un chant, il n'est possible d'assigner un inter-

11. « [...] *el cante era virgen, una ciencia que estaba allí. Lo que pasa que Antonio explotó, la desfloró, los festivales, empezaban las peñas a adulterar, los concursos* [...] ».

12. Texte de pochette du disque *Manolo Caracol, Grands cantaores du Flamenco*. Collection dirigée par Mario Bois, vol. 7, Le Chant du Monde/Harmonia Mundi, LDX 74899.

prête à tel répertoire en fonction de son appartenance ethnique. Pastora Pavon et Antonio Mairena, tous deux grandes figures gitanes, illustrent deux conceptions opposées du chant. Dans la liste que Pierre Lefranc dresse des « grands chanteurs » qui ont « avec constance » (p. 209) refusé de chanter sur scène, nous trouvons mêlés Gitans et Andalous – il serait plus juste d'écrire « Gitans et Payos » car ces Gitans sont bien sûr tout aussi andalous que les « Andalous »¹³. Pour eux, il apparaît que l'attachement à leur communauté et l'attachement à la terre andalouse ne sont pas séparables. Le chant manifeste cette double appartenance. En comparant le destin du flamenco et celui du jazz, Jean-Luc Jamard (2001) a bien mis en évidence l'enracinement du premier dans cette terre singulière.

Une ethnologie des pratiques liées au flamenco semble capable de prendre en compte tous ces aspects sans les opposer les uns aux autres. L'examen auquel se livre Pierre Lefranc à l'occasion des discussions sur les « attributions » ouvre, nous l'avons dit, sur une véritable reconstitution des relations entre familles gitanes du « triangle », il permet d'apercevoir les circonstances de l'interprétation dans les foyers. Une même minutie devrait être employée pour reconstituer et observer la sociabilité dans les *cafés cantantes* de la fin du XIX^e siècle¹⁴, comme dans les *juergas*, fêtes privées des grands bourgeois et propriétaires terriens andalous où *cantaoras* et *cantaoras* étaient invités à se produire. Il faut faire l'ethnographie de la pratique du flamenco dans les familles aujourd'hui, comme l'a faite Caterina Pasqualino (1994), dans les bars où se côtoient Gitans et « petit peuple andalous »¹⁵, dans les *peñas flamencas*, ces clubs où les amateurs se réunissent... Mais aussi l'ethnographie des grandes vedettes, des concours et des festivals. Le fossé entre le succès commercial et l'affirmation d'identité (qu'elle soit gitane, gitano-andalouse, andalouse ou tout cela à la fois) n'est pas si grand que la seconde ait disparu quand le premier survient¹⁶.

Larmes

La conclusion de Pierre Lefranc prend des allures de déploration. La commercialisation, le disque, la « raréfaction des familles gitanes de type traditionnel » (p. 204), le succès et l'argent auraient de manière irrémédiable édulcoré et flétri le chant. Examinons chacun de ces termes.

♦ **La commercialisation.** Cherchant à retracer la genèse du *cante jondo*, l'auteur, qui a évoqué le rôle de musiciens professionnels des Gitans, avéré dès le XVII^e siècle, conclut : « un répertoire qui était à l'origine un gagne-pain a été émotion-

13. Voir ce qu'en disent les informateurs de Caterina Pasqualino et ceux de Nancy Thede.

14. Il existe un ouvrage (Blas Vega 1987), dont je n'ai pu prendre connaissance au moment de la rédaction de cet À propos.

15. Si l'ethnographie des familles gitanes des quartiers de San Juan et de San Miguel à Jerez-de-la-Frontera que nous donne Caterina Pasqualino apporte des choses si nouvelles et si justes à propos de la place, de la conception et de la vie du chant dans ces familles, c'est probablement parce que l'auteur était arrivée sans savoir préalable sur le flamenco.

16. C'est par exemple ce que montre le film de Dominique Abel, diffusé en vidéocassette, *Agujetas cantaor*, Ideal audience-Imalyre, La Sept-Arte-TVE, 1998, consacré à Manuel El Aguajeta.

nellement et culturellement intériorisé, et il est devenu l'accompagnement obligatoire [...] d'un rituel de préservation et de réaffirmation du groupe » (p. 40). En deçà même de l'origine, la dimension commerciale était présente ! Et elle l'a été, semble-t-il, tout au long de l'histoire du chant – en tout cas, dès qu'une valeur esthétique lui a été reconnue, dès qu'à son propos il a été possible de parler d'histoire.

◊ *L'effritement de la pratique privée.* Les travaux des ethnologues qui ont travaillé chez des Gitans d'Andalousie ne montrent pas cet effritement. Le chant tient une place dans ce qui peut être considéré comme des « rituels privés gitans » ; parfois le chant lui-même peut être regardé comme un rituel privé gitan. Une séance d'enregistrement comme celle qu'organise Pedro Bacán avec les membres de sa famille, le « clan des Pinini », ressortit-elle au domaine public ou au domaine privé¹⁷ ?

◊ *Le disque.* L'enregistrement fixerait l'interprétation, imposerait des canons et des critères rigides. Mais le débat entre fidélité au modèle et recreation permanente n'est-il pas consubstantiel à la pratique du *cante* ? Certainement le disque influence et peut-être transforme les manières de chanter – mais ni plus ni moins que n'importe quelle innovation dans les manières de présenter et de partager la musique avec le public. Nous venons de citer des enregistrements qui s'efforcent de restituer la performance des interprètes dans son contexte et de rendre compte ainsi de l'interaction avec l'entourage. Il arrive que l'engagement des chanteurs soit si fort que cette restitution s'opère fortuitement : lors d'une interprétation de *bulerias* dans un studio d'enregistrement, Terremoto, à qui la séance est consacrée, trop attentif – trop pris ! – à la parole de ses compagnons, oublie de chanter !¹⁸ La notation sur partitions ne peut donner une idée juste du *cante* ; sans le disque, Antonio Mairena aurait-il pu mener à bien le « grand sauvetage » ? Il n'a pas pensé que conserver tel chant en particulier allait mettre fin au chant en général. L'enregistrement permet, comme le signale d'ailleurs Pierre Lefranc, de comparer les interprétations et ainsi de mesurer « le degré de plasticité des chants » (p. 15). Enfin, existe-t-il une différence de nature entre le fait d'enregistrer une performance et celui d'« attribuer » un chant ?

◊ *Le succès et l'argent.* Pierre Lefranc nous dit que lorsqu'on connaît les chiffres astronomiques des cachets de certaines vedettes contemporaines, on a du mal à les croire lorsqu'elles chantent l'abandon et le désespoir. Peut-être... Mais dès qu'elle se donne à entendre en public, l'expression des sentiments n'est-elle pas toujours déjà en train de se vendre ? Cela compromet-il sa qualité esthétique ? « Il est manifeste, écrit-il, que le *cante* a été placé dans un espace où l'argent ne devait pas entrer, et d'où il ne devait pas sortir même contre de l'argent. Cependant [...] il existait une demande » (p. 207). Admettons qu'il ait existé un espace où le chant

17. *Noches Gitanas en Lebrija*, EPM/Adès 982322, 32, 42, 52, 1991.

18. On trouve ce morceau, intitulé *La calle nueva*, sur le disque *Terremoto de Jerez, Grands cantaores du Flamenco*, collection dirigée par Mario Bois, vol. 4, Le Chant du Monde/Harmonia Mundi, LDX 74860.

se déployait hors de toute contrainte et de toute concession. Et que cet espace ait été un cercle de quelques familles gitanes. Ce n'est pas l'argent qui l'en a fait sortir mais l'admiration de certains amateurs extérieurs à ce cercle – des amateurs éclairés : les aïeux de l'auteur. La divulgation fatale au *cante* ? En effet : la reconnaissance de la valeur universelle de la beauté qu'il recèle. On tend l'oreille : il est trop tard, les portes se sont ouvertes. C'est sur les conséquences de sa propre entreprise – entreprise indispensable – que Pierre Lefranc verse des larmes.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/*ethnomusicology* – typologie musicale/*musical typology* – Gitans/*Gipsies* – flamenco/*flamenco* – Andalousie/*Andalusia*.

BIBLIOGRAPHIE

Barrios, Manuel

1980 *Proceso al gitanismo*. Sevilla, EdiSur.

1989 *Gitano, Moriscos y cante flamenco*.

Sevilla, J. Rodríguez Castillejo.

Blas Vega, José

1987 *Los Cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco.

Blas Vega, José & Manuel Ríos Ruiz

1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid, Cinterco.

Falla, Manuel de

1992 *Écrits sur la musique et les musiciens*. Arles, Actes Sud.

Frayssinet Savy, Corinne

1994 *Architectures du flamenco : de l'éthique à l'esthétique*. Thèse de doctorat, Université de Nice-Sofia Antipolis.

García Lorca, Federico

1986 *Obras Completas*. Madrid, Aguilar.

Gómez Alfaro, Antonio

1994 *La Grande Rafle des Gitans : Espagne, l'arrestation générale des Gitans en 1749*.

Trad. de l'espagnol par Bernard Leblon. Paris, Centre de recherches tsiganes / Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées.

Infante, Blas

1994 *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*. Sevilla, Junta de Andalucía [1^{re} éd. 1980].

Jamard, Jean-Luc

2001 « Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné ? Flamenco, blues : affinités et descendances », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 73-96.

Leblon, Bernard

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

1990 *Musiques tsiganes et flamenco*. Paris, L'Harmattan.

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

Molina, Ricardo & Antonio Mairena

1979 *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla-Granada, Al-Andalus [1^{ère} éd. 1963].

Pasqualino, Caterina

1994 « La voix, le souffle. Une séance de chant flamenco chez les Gitans de Jerez de la Frontera », *Études tsiganes*, , « Jeux, tours et manèges : une ethnologie des Tsiganes », nouv. série 4 (2) : 83-104.

1998 *Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*. Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Soler Guevara, Luis & Ramón Soler Díaz

1992 *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soledá*. Málaga, Fundación Antonio Mairena.

Thede, Nancy

2000 *Gitans et flamenco : les rythmes de l'identité*. Paris, L'Harmattan.

Vaux de Foletier, François de

1970 *Mille ans d'histoire des Tsiganes*. Paris, Fayard (« Les grandes études historiques »).