

Caterina PASQUALINO : Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie

Paris : CNRS Editions/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998

Corinne Frayssinet Savy



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/864>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999
Pagination : 216-220
ISBN : 978-2-8257-0680-0
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Corinne Frayssinet Savy, « Caterina PASQUALINO : *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/864>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Caterina PASQUALINO : Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie

Paris : CNRS Editions/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme,
1998

Corinne Frayssinet Savy

RÉFÉRENCE

Caterina PASQUALINO : *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris : CNRS Editions / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. 294 p.

- 1 « Paradis fermé à beaucoup, jardins ouverts à peu » (García Lorca 1981 : 872), telle est l'impression que le flamenco donne depuis son apparition remontant à la fin du premier tiers du XIX^e siècle, en Basse Andalousie. Les nombreux essais sur ce thème s'attachent à analyser le répertoire flamenco d'un point de vue historique, littéraire et parfois musicologique. Rares sont ceux qui évoquent la question de la pratique musicale intime du flamenco. Caterina Pascualino a conduit sa recherche anthropologique au sein de deux communautés gitanes andalouses habitant la ville de Jerez de la Frontera. A la différence des études ethnologiques sur les Gitans, elle a fondé son enquête ethnographique sur l'observation et la compréhension d'une très riche réalité musicale, puisque les familles côtoyées comptent parmi leurs membres des chanteurs, des guitaristes et des danseurs professionnels renommés. A partir de cette réalité, elle dévoile la portée anthropologique de certains jalons posés par Lorca dans sa conférence : « Chant primitif andalou appelé 'cante jondo' ».
- 2 « Le *cantaor*¹, lorsqu'il chante, célèbre un rite solennel, il met au jour les vieilles essences endormies et les lance aux vents, enveloppées dans sa voix..., il a un profond sentiment religieux du chant. La race se sert d'eux pour libérer sa douleur et son histoire véritable. Ce sont de simples médiums, les crêtes lyriques de notre peuple. » (García Lorca 1981 : 825).

- 3 Dans son livre, Caterina Pasqualino lui répond en définissant « le flamenco comme pierre angulaire de l'identité gitane ». Dire le chant, expression gitane pour désigner la bonne manière flamenca de chanter, renvoie aussi au lien étroit que les Gitans andalous établissent entre l'oralité et le *cante*², « comme si leur parole quotidienne se prolongeait dans le chant flamenco. Mais ce dernier est plus qu'un mode d'expression naturel, il fonde leur vision du monde. » (p. 11). Dire le chant, c'est aussi mettre en jeu une conception du sacré et du sentiment religieux, propre à la culture gitane.
- 4 Devenir flamenco ne dépend pas d'une forme d'éducation particulière. L'apprentissage se fait par mimétisme. Bercé au son des *bulerías*³, l'enfant en acquiert le rythme et une gestuelle, celle du moulinet. Dès l'âge de quatre à six ans, il « joue au flamenco » déjà en pratiquant le chant et la danse dans le cadre de concerts organisés pour les voisins. L'adulte ne lui prodigue pas de conseils techniques, mais des remarques relatives à l'interprétation. L'adolescence est le temps où l'apprentissage atteint son apogée. La danse se mue en expression de la séduction, tant pour les jeunes gens que pour les jeunes filles. Elle réside dans l'art du regard et de la démarche. A l'âge adulte, la femme conquiert la danse comme son espace de prédilection, tandis que l'homme se tourne vers le chant. Bien qu'étant une affaire d'homme, le chant constitue pour les femmes une manière d'oublier leurs problèmes quotidiens.
- 5 Lorsque la pratique du chant ou de la danse est professionnelle, le métier dit d'« artiste » sert les valeurs gitanes par l'affranchissement du travail manuel, de la monotonie du travail salarié et de la subordination à un patron. Il se situe au sommet de la hiérarchie des professions actuelles embrassées par les Gitans, puisqu'il pérennise un certain anticonformisme. Caterina Pascualino éclaire cet aspect à l'aide d'une synthèse critique abordant les questions de sédentarisation et de mythologie.
- 6 En rythmant les étapes de la vie, le flamenco est véhicule de l'apprentissage d'un mode d'être. Il ne repose pas sur un ensemble de règles énoncées, mais sur l'expérience de l'interprétation. A travers elle, s'acquiert une esthétique définie à l'aide d'un vocabulaire présenté par l'auteur et marque d'une différence.
- 7 Le fait d'interpréter dévoile un rapport au monde qui diffère selon les situations musicales. Les circonstances propres à l'exécution publique dite professionnelle ramène la notion d'interprétation à celle de style pour distinguer le geste musical gitan du geste musical *payo*⁴. Or, l'acte de chanter consiste à blesser, non à plaire. Pour les Gitans, la pratique flamenca devant un auditoire *payo* relève de l'esbroufe, car l'interprète gitan donne à entendre une souffrance artificielle qu'il distingue de celle exprimée au sein des fêtes intimes.
- 8 Le mode d'interprétation flamenca est aussi un signe d'identité distinctif entre des communautés gitanes comme celles du quartier de San Miguel d'origine nomade dite *canastero* et du quartier de Santiago d'origine sédentaire dite *casero*. Selon l'auteur, l'histoire de leur quartier permet d'expliquer des coutumes variées et complémentaires que traduit notamment la musique.
- 9 La description faite par Caterina Pasqualino des fiançailles et du mariage, concerne essentiellement les deux communautés de Jerez de la Frontera. Elle met en évidence à la fois la structure commune à ces deux rites, et les valeurs déterminant le statut de l'homme et de la femme au sein du couple, de la famille et du groupe social.
- 10 La *pedida* est la demande en mariage où l'engagement est consacré par un dialogue entre les deux parties en présence de témoins et est validé par la formule : « ceci fait loi ».

Quelques jours après, sont célébrées les fiançailles. Cette fête se déroule en deux étapes ; la première, de nature festive, réunit toutes les générations, et connaît son apogée dans le rituel de la *Toronja*⁵. Une danse *por bulerías* est exécutée à l'intérieur d'un cercle entre la fiancée et chaque convive venant déposer une *toronja* dans son tablier. Lorsqu'elle s'achève, les femmes encerclent la fiancée, déchirent son tablier et sa jupe. Celle-ci réapparaît vêtue d'une nouvelle robe. Elle est soulevée par des porteurs femmes, puis par des hommes au son des *alboreás*⁶. Les hommes déchirent à leur tour leurs vêtements en signe d'émotion. Tard dans la soirée, la seconde étape rassemble uniquement ces derniers pour interpréter les grands chants : *bulerías pa escuchar*⁷, *soleares*⁸, *siguiriyas*⁹.

- 11 A l'occasion du mariage, ce cérémonial est amplifié et magnifié. Peu à peu se dessine dans l'espace un cercle unique appelé *Tálamo*¹⁰, autour duquel se répartissent les deux familles selon un ordre précis, puis les invités. Ici les *alboreas* ont pour fonction de consacrer l'annonce officielle de la virginité de la fiancée.
- 12 La description comparative des festivités de la Semaine Sainte propres aux communautés gitanes de San Miguel et de Santiago, présente un autre aspect du flamenco appréhendé encore comme musique de rituel. Elle nourrit la symbolique de leurs variantes coutumières et musicales.
- 13 A travers l'analyse de ces rites apparaît un ensemble de correspondances structurales. Dédié à la femme, le rituel de la *Toronja* célèbre la fécondité à venir que le cercle du *Tálamo* matérialise. Caterina Pascualino fait observer que la première partie des fiançailles, du mariage, du baptême, est d'essence féminine grâce à la prédominance de la danse, expression de la femme par excellence. La seconde partie, réorganisant le cercle par la seule présence des hommes pour « rester avec les chants », est d'essence masculine. A cette opposition féminin / masculin, l'auteur associe celle, symbolique, de la poule et du coq, animal prisé des Gitans, et celle symbolisée par le Christ de Santiago appelé El Prendi, le captif, dont l'attitude rappelle une figure de danse *por bulerías*, et par celui de San Miguel désigné Malena en raison de sa chevelure flottante dont la scène évocatrice de l'expiration renvoie à la quintessence du chant : son *macho*¹¹ exécuté sans reprendre sa respiration dans un ultime soupir.
- 14 A la différence des fiançailles, du mariage, du baptême, d'une communion, de la *zambomba* de Noël¹² ou de la Semaine Sainte, la *juerga* est une réunion familiale à l'occasion de laquelle sont invités des amis autour d'un banquet. Elle revêt un caractère moins solennel, puisqu'elle fête un anniversaire, le départ d'un jeune homme au service militaire ou d'autres événements rythmant la vie quotidienne. Caterina Pasqualino montre comment la *juerga* est un rituel à part entière, et comment le flamenco, considéré jusque là comme musique de rituel, devient une musique ritualisante : le désordre apparent, spécifique de la *juerga*, cache la structure bipartite décrite à propos des fiançailles et du mariage. La première étape va crescendo, les femmes initient la fête, relayées par les jeunes gens qui la portent à son paroxysme. A cette partie dominée par les femmes et la danse, succède celle commandée par les hommes et le chant. Prise à sa plénitude, elle va decrescendo jusqu'à sa lente agonie.
- 15 La *juerga* symbolise, au travers de la pratique flamenca conçue pour elle-même, un ensemble de spatialités propres à la société gitane. Le cercle de la danse est, selon l'auteur, le territoire où l'homme est convié. Il témoigne de la stabilité sociale des femmes par opposition à l'errement des hommes incarné par le cercle du chant. Celui-ci est vide en son centre de par la disposition des hommes sur son pourtour. Il renvoie aux espaces erratiques particuliers à ces derniers. Cette symbolique du cercle permet aussi de

distinguer les spécificités complémentaires des quartiers gitans de Santiago et de San Miguel.

- 16 Comme les autres circonstances musicales, la *juerga* est un lieu propice à l'expression personnelle. Le sens des *coplas*¹³ sert une parole tenant lieu soit de confession publique, soit de déclaration publique comprise des deux seuls protagonistes. Mais les termes peuvent être hostiles, le chant est alors le siège de règlements de compte. Selon l'auteur, un dicton dit que « le chant ne connaît ni ami, ni famille ». Le cas limite du *cante a porfías*, chant alterné entre deux hommes, est rare : les griefs sont rappelés par le truchement des couplets.
- 17 L'apport essentiel du travail de Caterina Pascualino se situe dans ce qu'elle appelle « l'agonie du chant ». Lors de la seconde partie des rituels, le cercle du chant s'inaugure par l'évocation des morts. Situé dans le hors-temps, le chant répond à des critères esthétiques très précis et met en jeu, autour de la symbolique du souffle dans sa phase expiratoire, l'idée de purification, de lutte avec le chant et de sa mort afin que surgissent les *duendes*, forces positives de l'au-delà, signe de l'expression d'une vérité.
- 18 Selon Caterina Pasqualino, l'appellation « Gitans flamencos » désigne des communautés gitanes andalouses dont les pratiques rituelles du flamenco fondent l'identité. Cette étude a le mérite de remettre en question un discours général sur le flamenco en l'appréhendant à travers sa seule réalité intime. L'interprétation flamenca apparaît comme le mode d'expression de la cohésion sociale, ou comme le révélateur d'un conflit. Elle a plusieurs fonctions : celle de bercer, celle du jeu, celle du langage séducteur. Mais son usage demeure ambivalent car le chant peut servir à traduire le conflit et se muer en facteur de division du groupe. Cependant, rares sont ces occasions. Plus fréquente est celle où la succession des danses et des chants incarne un lien sans rupture. Le *Tálaro* en est la manifestation la plus accomplie. L'autre situation du flamenco est celle de la réunion incitant chacun à exprimer un sentiment.
- 19 L'image du cercle propre au flamenco matérialise la dimension sacrée qui marque sa pratique musicale. L'auteur démontre comment cette place accordée au sacré est nourrie d'une ferveur religieuse dont l'Eglise catholique inspire certaines coutumes.
- 20 Dire le chant, c'est se révéler et s'affirmer homme dans son authenticité au sens de Leenhardt (1971 : 309) : le flamenco et « la personne ont des rapports si grands, qu'on les voit s'appuyer l'un sur l'autre, procéder l'un de l'autre, se consolider, s'expliquer, et se justifier l'un par rapport à l'autre. »

BIBLIOGRAPHIE

GARCIA LORCA Federico, 1981, *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris : Gallimard.

LEENHARDT Maurice, 1971, *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde malésien*. Paris : Gallimard.

NOTES

1. *Cantaor* : chanteur flamenco.
2. *Cante* : chant flamenco.
3. *Bulerías* : forme flamenca festive originaire de Jerez.
4. *Payo* : non-Gitan.
5. *Toronja* : gâteau en forme d'anneau
6. *Alboreás* : chant de mariage gitan
7. *Bulerías pa escuchar* : *bulerías* spécifiques à l'écoute et non à l'accompagnement de la danse.
8. *Soleares* : forme flamenca d'expression dramatique.
9. *Siguiriyas* : forme flamenca d'expression dramatique
10. *Tálamo* : lit conjugal.
11. *Macho* : partie finale d'un chant.
12. *Zambomba* : tambour à friction joué à Noël ; par extension, ce terme désigne les fêtes durant lesquelles sont exécutés les chants de Noël dits *villancicos*.
13. *Copla* : strophe brève et très suggestive.