

études
tsiganes



Revue
trimestrielle
n°70-71

La musique populaire rom en Europe

Roma popular music in Europe

Sommaire

Éditorial, *Alain Reyniers* p. 4

Études sur la musique populaire rom/tsigane en Europe

Introduction, *Aspasia Theodosiou* p. 6

Les deux siècles de la vengerka tsigane : pédagogie, stratégies d'interprétation et mémoire culturelle des guitaristes roms russes, *Oleg Timofejev* p. 26

Les musiciens roms en Lettonie : des carrières (non) durables, une appartenance ethnique (in)visible, *Ieva Tihovska* p. 48

La Rom-pop en République tchèque, *Zuzana Jurkova* p. 82

La Rom-pop : l'évolution de la musique rom en Slovaquie, *Jana Belisova* p. 104

Le Flamenco et l'identité musicale des Gitans espagnols. Stylisation et traduction dans la construction de la musique ethnique espagnole, *María Jesús Castro* p. 128

Studies in Roma(ni)/Gypsy popular music in Europe

Introduction, *Aspasia Theodosiou* p. 154

The two centuries of the gypsy vengerka: Pedagogy, performance strategies and cultural memory of russian-romani guitarists, *Oleg Timofejev* p. 174

Romani musicians in Latvia: The (un)sustainability of careers, the (in)visibility of ethnicity, *Ieva Tihovska* p. 196

Rom-pop in the Czech Republic, *Zuzana Jurkova* p. 228

Rom pop: how roma music is changing in Slovakia, *Jana Belisova* p. 250

Flamenco and the musical identity of Spanish Gypsies. stylization and translation in the construction of ethnic spanish music, *María Jesús Castro* p. 272

Focus (only french version)

En souvenir de Patrick Williams : Budapest, été 2002, *Emmanuel Filhol* p. 297

La musique, c'est ma vie. Portrait d'une femme manouche, *Alain Reyniers* p. 290

De l'élaboration à l'abrogation : la loi du 3 janvier 1969, *Jacqueline Charlemagne* p. 304

Chroniques de livres

Marie-Claude Vachez, p. 320

Le flamenco et l'identité musicale des Gitans espagnols

Stylisation et traduction dans la construction de la musique ethnique espagnole

María Jesús Castro*



Professeur titulaire
au Département de
guitare flamenco
Conservatorio
Superior de Música
del Liceo de Barce-
lone, Espagne, et
professeur visiteur
dans le Master de
Flamencologie de
l'ESMUC (Escola
Superior de Música
de Catalunya)

Introduction

La quintessence de la musique ethnique espagnole est le flamenco, si l'on entend par « ethnique » l'expression musicale qui représente une identité collective et qui, dans le même temps, s'oppose aux autres identités musicales qui ne lui appartiennent pas (Martí 1996). Et, sur le plan ethnique, il n'existe rien de plus espagnol que le peuple *caló*¹. Cela est particulièrement vrai pour les *Gitanos*² d'Andalousie, un peuple né à la fois de la création de ce genre musical et des constructions bâties tout autour.

En effet, les constructions bâties autour des Espagnols et des Gitans ont généré une représentation générale des Gitans espagnols qui n'a pas pris en compte les différents sous-groupes existants. Ces sous-groupes sont représentés selon les archétypes des Gitans andalous, ce qui en fait un héritage ethnique espagnol. Toutefois, on ne trouve ces constructions positives du peuple gitan que dans la littérature gitane européenne. Aucune construction négative ou neutre ne subsiste dans l'imaginaire collectif du peuple espagnol, du fait de la méconnaissance de la culture gitane dans l'ensemble de la société en Espagne. Cela s'explique par une connaissance limitée de l'histoire du peuple gitan, qui résulte notamment de l'absence d'études spécialisées dans la culture gitane³.

Cet article débute par une introduction sur la population gitane d'Espagne, qui se penche sur la différenciation interne des divers sous-groupes de Gitans espagnols implantés dans différentes communautés autonomes. L'introduction sert également à expliquer leur typologie variée, selon qu'ils se trouvent dans les villes ou à la campagne.

J'étudie ensuite la construction de l'identité des Gitans à travers la musique, qui est un élément fondamental de leur culture. Cette construction s'est faite de manière dynamique, en adoptant les caractéristiques musicales des sociétés d'accueil dans lesquelles ils vivent et en y apportant les contributions de leur propre culture *rom*⁴. Exemple même de cette théorie universelle sur la construction de l'identité musicale du peuple gitan, la naissance du flamenco suit un processus dynamique d'emprunt de caractéristiques musicales et d'adoption de la riche musicalité de la société espagnole dominante. Ceci est principalement illustré par le répertoire de danses et de chants théâtraux et folkloriques de

zorongos, tiranas, seguiridillas et *fandangos*, ainsi que par l'apport gitan d'un répertoire vocal à travers des styles de *cante*, tels que les *tonás, soleá* et *siguiriyas*⁵.

D'autre part, avec l'émergence d'un répertoire flamenco de chants et de danses gitans spécifiques, il est nécessaire de différencier les constructions qui ont été créées autour des stéréotypes de « flamenco », « gitan » et « Gitans flamencos ». Pour étudier cette évolution, nous analyserons la façon dont la première signification du « flamenco » a été traduite selon une dénomination territoriale, pour nous orienter ensuite vers une désignation de la communauté gitane indiquant spécifiquement les Gitans plus intégrés et sédentaires, c'est-à-dire les Gitans flamencos andalous. Pour finir, je parlerai des Gitans qui ont participé à la création du flamenco, puis à sa transmission en tant que tradition, jusqu'à atteindre la société d'aujourd'hui.

J'expliquerai le processus de transposition selon lequel les archétypes du collectif des Gitans flamencos andalous ont été transférés à l'ensemble de la communauté gitane d'Espagne. Cela inclut l'utilisation et la connaissance du flamenco et les raisons pour lesquelles sa pratique a été attribuée à l'ensemble des Gitans espagnols. La notion du répertoire flamenco varie selon les différents sous-groupes gitans espagnols, bien que la majorité d'entre eux utilisent les concepts de « flamenco » et « être flamenco ». Par conséquent, lorsque les Gitans espagnols désignent leur expression musicale en employant le terme « flamenco », cela résulte le plus souvent de l'adoption d'une image ethnique exotique dont la signification équivaut à « être gitan ». Être un Gitan ne signifie pas savoir chanter ou jouer du flamenco. En réalité, ce talent dépend du sous-groupe gitan qui l'interprète, un point que nous analyserons ci-dessous.

L'état de la question

En Espagne, il n'existe pas d'études des *romani*⁶ ou de la « sociologie gitane » fournissant un cadre théorique adapté à des études interdisciplinaires, contrairement aux autres pays européens, où des recherches de ce type ont été menées. Cette absence d'études sur les Gitans dans les programmes universitaires espagnols et, de manière générale, dans la communauté scientifique et universitaire espagnole, n'a pas favorisé la continuité ni la solidité des recherches sur le peuple gitan. Les *Calós* espagnols n'ont été étudiés que de manière indépendante par des chercheurs de diverses disciplines scientifiques, telles que la linguistique (Adiego 2006), l'histoire (Sánchez 1977, Aguirre 2006), l'anthropologie (Pasqualino 1995, Thede 1998, Gay y Blasco 1999, Lagunas 2000), l'ethnomusicologie (Leblon 1991, 2001, 2003, Manuel 1989), la sociologie (San Román 1990, 1997) et la flamencologie (Ortiz de Villajos 1944, Luna 1951, Grande 1979, Barrios 1989). La flamencologie est un domaine qui, depuis le milieu du XX^e siècle, étudie le flamenco et a joué un rôle particulièrement important dans le développement d'une pseudo gitanologie. En réalité, la pseudo gitanologie est devenue la principale source et référence de l'expression musicale des Gitans andalous.

Cette absence de recherches sur les *Gitanos* espagnols a été compensée par l'émergence de monographies ethnographiques d'anthropologues européens et nord-américains⁷. MacRitchie (1889) a été le premier à publier des recherches sur les *Gitanos* catalans au XIX^e siècle. En outre, dans les années 1960, les ouvrages de Liégeois (1967) et de Jo Jones, Sitwell *et al.* (1969) se sont concentrés sur les *Gitanos* de Sacromonte à Grenade, et dans les années 1970 et 1980, Quintana et Floyd (1972) ont effectué des recherches sur les *Calós* andalous. Dans les années 1990, d'importantes monographies ont été publiées sur les *Gitanos* de Madrid, dans les œuvres de Gay y Blasco (1999) et de Wang (1996), cette dernière incluant une introduction de Frederic Barth et faisant l'autobiographie d'*El Tío Carlos* (Oncle Carlos). Parmi les autres études, on trouve celle de Kaprow (1991) à Saragosse, une ethnographie qui se positionne à mi-chemin entre la fiction et l'histoire ethnographique. Parmi les flamencologues espagnols, les travaux d'Ortiz de Villajos (1944) ou de Luna (1951) ont fourni les premières monographies sur les *Calós* de Grenade et ont trouvé une certaine continuité avec les publications de Grande (1979) et Barrios (1989).

Du fait de cette absence d'une approche interdisciplinaire sur les Gitans dans les universités et les centres de recherche qui pourrait globaliser les études sur les Gitans, et bien que les monographies consultées fournissent des informations variées sur les différences culturelles entre les *Gitanos* de Madrid, Saragosse, Barcelone, Grenade et d'autres villes andalouses, aujourd'hui la tendance reste à l'uniformisation de l'ensemble *Caló* espagnol, sans différencier les sous-groupes existants⁸. L'absence de différenciation se traduit par un manque de distinction de leurs particularités internes et de la dynamique spécifique de leur identité. Il est donc nécessaire de distinguer les différents sous-groupes qui se cachent derrière la catégorie générale de « *Gitano español* » (Gitan espagnol).

La population gitane espagnole

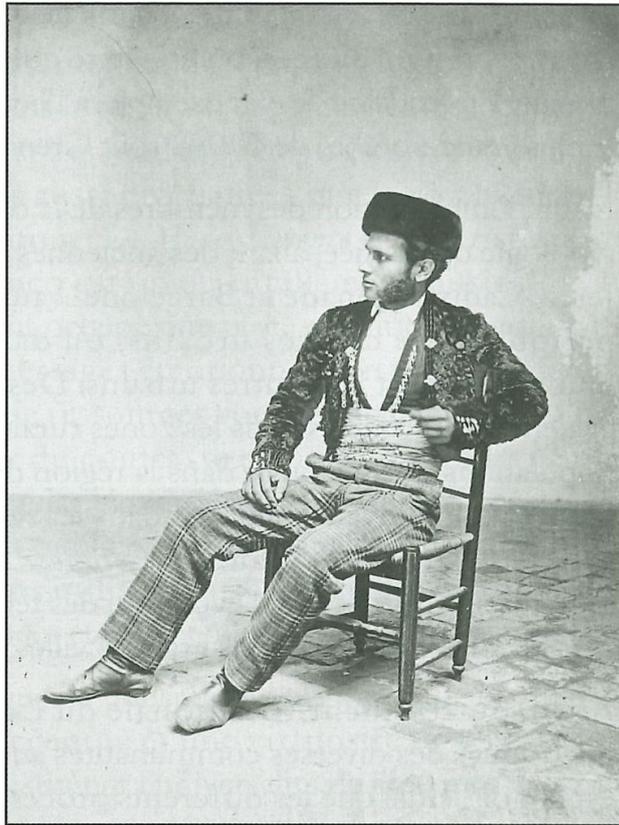
Les *Gitanos* espagnols forment plus ou moins un groupe ethnique homogène qui partage la même organisation sociale, les mêmes traditions et les mêmes coutumes locales. Ils sont unis par de multiples liens du sang et des mariages entre les différents sous-groupes de *Calós* espagnols. Les *Calós* espagnols sont dépeints comme un seul et même peuple, alors qu'ils vivent dans différentes communautés autonomes (San Roman 1990). Ils constituent donc, en général, un collectif plus compact que les minorités tziganes dans les autres pays européens (Fresno 1993).

Cela ne signifie pas pour autant que les *Calós* espagnols forment une communauté totalement homogène, car comme n'importe quel groupe ethnique, ils sont hétérogènes, résultat de l'inégalité des niveaux d'acculturation et d'intégration dans la société dominante.

Les sous-groupes de *Gitanos* espagnols se distinguent pour diverses raisons, telles que leur implantation dans les différentes communautés autonomes qui

composent l'État espagnol⁹. Cette hétérogénéité s'explique également par leur degré d'intégration dans le contexte socioculturel d'accueil, comme le montrent par exemple les relations personnelles avec les *Gachós*¹⁰ et avec les institutions de l'administration espagnole (San Román 1990).

Autre facteur qui peut permettre d'établir une diversité entre les sous-groupes de *Gitanos* espagnols : leurs différentes origines, car tous les *Calós* d'Espagne ne sont pas arrivés en même temps ni de la même provenance. Des documents mentionnent l'arrivée dans la Péninsule Ibérique, en 1425, du groupe ethnique des *Romani* venu de



Robert Peters Napper, Seville, Garçon gitan habillé en 'majo', de 1860 à 1863

France, en passant par la frontière pyrénéenne, et bien que certains *Roms* de ce premier groupe se soient installés dans le Sud, la majorité d'entre eux ont préféré occuper les terres situées au nord de l'Espagne, où ils ont été baptisés *Egipcianos*. Ces derniers étaient différents des *Grecianos* ou Grecs arrivés de Grèce et d'Albanie par la mer, dans le cadre d'une deuxième vague autour de 1480, débarquant dans les ports du Levant espagnol et s'installant dans des villes telles que Séville, Cadix et Malaga. Dans l'ensemble, on estime que mille à deux mille personnes d'origine *romani* sont arrivées dans la Péninsule ibérique au Moyen-Âge (Aguirre 2006).

À la fin du XVIII^e siècle, on fait état d'environ onze-mille *Gitanos*. Parmi eux, un plus grand nombre de *Calós* se sont installés dans les *gitanerías*, ou quartiers de *Gitanos*, dans les principales villes d'Andalousie. Ces quartiers incluent Triana et San Juan à Séville, ainsi que d'autres dans des villes voisines telles que Cadix et l'Est de l'Andalousie. La Catalogne constituait le deuxième lieu le plus peuplé par les Gitans, avec environ mille personnes, Murcie venant en troisième position avec quelque quatre-cents *Calós*. Le Nord de la Péninsule Ibérique ne comptait que très peu de camps de *Gitanos* (Sánchez 1977).

On estime qu'au XX^e siècle, le nombre total de *Calós* espagnols se situait entre sept-cent-mille et huit-cent-mille, faisant de l'Espagne le deuxième pays de l'Union européenne, après la Roumanie, en termes de population gitane. Les *Calós* sont répartis de façon inégale dans les dix-sept communautés autonomes espagnoles, la majorité d'entre eux vivant en Andalousie, en Catalogne, à Madrid, à Valence, à Castille-La Manche et à Castille-et-León¹¹.

Si l'on examine les provinces dans lesquelles les différentes communautés autonomes sont situées, on constate que la répartition des *Gitanos* est là aussi inégale. En Andalousie, par exemple, à l'heure actuelle, les provinces qui comptent le plus grand nombre de *Gitanos* sont Grenade, Séville, Almería et Malaga¹².

Enfin, l'implantation des membres de la communauté *caló* dans les villes suit une typologie diversifiée, allant des anciennes *gitanerías* ou quartiers *Gitanos* à Séville, Jerez, Cadix, Grenade et Barcelone¹³ aux installations dans des quartiers à la périphérie de centres urbains, ou dans des quartiers intégrés dans les municipalités et les centres urbains. Des installations parallèles de *Calós* sont également constatées dans les zones rurales, notamment au sein de nombreuses populations d'Andalousie dans la région du Bas Guadalquivir, où les *Gitanos* ont participé aux travaux agricoles dans les *cortijos*. Ils cohabitent dans les *gañanías*¹⁴ avec les *Payos*¹⁵ ou d'autres *Gitanos*. Les changements entraînés par la mécanisation agricole et l'évolution des technologies ont déplacé les populations vers les périphéries des plus grandes villes.

Ainsi, outre l'identité nationale du *Caló* espagnol, les différences socio-historiques des diverses communautés autonomes, provinces, villes et quartiers espagnols, ainsi que les différents processus d'intégration auxquels les *Gitanos* espagnols ont participé, ont contribué à leur hétérogénéité dans la construction de leur identité ethnique¹⁶. Ces communautés partagent de nombreux points communs, par exemple la façon dont elles expriment leur identité à travers des pratiques musicales communes, même si tous les Gitans espagnols n'utilisent pas le « flamenco » comme un emblème de leur identité et ne perçoivent pas le flamenco de la même manière, bien que celui-ci soit le principal genre musical de la nation espagnole¹⁷.

L'identité musicale du peuple *rom*

L'idée que les Gitans construisent leur identité à travers la musique est un point de vue adopté par de nombreux chercheurs de différents pays¹⁸. L'argument avancé par Jean Soler « *Tu mets un ver, tu attrapes du poisson, tu mets de la musique, tu attrapes des Gitans* » est aussi spirituel que vrai¹⁹.

Un tel lien direct entre l'identité gitane et la musique se forge néanmoins de façon dynamique, à travers les échanges entre les *Roms* et les non-*Roms*, une dialectique qui cherche à atteindre un équilibre entre les éléments musicaux empruntés aux non-Gitans et les contributions des Gitans eux-mêmes, selon Piasere : « *Les Roms reconnaissent la "continuité culturelle" de tous les Roms (comme on le dit) mais idéologiquement, les "distinctions d'opposition" sont pour eux fondamentales dans la construction de la continuité culturelle elle-même* » (1985 : 77).

Les Gitans présentent des modèles culturels similaires les uns aux autres en ce qui concerne leur musicalité (conformément à la fonction principale que remplit la musique dans la communauté *rom* en tant que diacritique culturelle), lesquels façonnent également l'universalité de l'identité musicale *rom*²⁰. Ainsi, parmi les

traits distinctifs qui caractérisent toutes les expressions musicales gitanes, on trouve une singularité liée à l'interprétation des différents styles musicaux, qui vise à susciter une émotion intense dans le public. Il est également important de mentionner l'utilisation des gammes et des modes orientaux, un système modal qui couvre des structures musicales aussi diversifiées que le *râga* hindou, le *dastgah* perse et le *mâqam* arabe et turque. Le *Modo flamenco* caractéristique de certains *palos*²¹ ou styles de flamenco est un orientalisme²² musical lié au domaine vocal de la musique. Le chant occupe une place essentielle et utilise un langage symbolique avec de forts messages émotionnels, en privilégiant une ligne mélodique horizontale ornée de ressources vocales diverses, un rythme accentué (le goût de la variation et du contraste rythmique conduit à une profusion rythmique) ainsi qu'une régularité métrique qui marque la préférence pour une accentuation syncopée. Sans oublier une virtuosité qui se manifeste de diverses façons dans les instruments utilisés, parmi lesquels on trouve des chordophones mais aussi des aérophones et des membranophones (Castro 2013).

Ces traits musicaux *roms* caractéristiques (l'utilisation de la musique modale, un orientalisme musical, un rythme accentué et une virtuosité instrumentale particulière) sont les éléments qui constituent l'universalité de l'identité musicale du peuple gitan. Outre ces caractéristiques universelles, il existe également d'importantes différences qui naissent des échanges permanents entre les univers musicaux des *Roms* et la musique locale. La différenciation de la musique locale est le résultat de la réélaboration et de la transformation des éléments empruntés aux différentes sociétés d'accueil au sein desquelles le peuple *rom* s'est implanté. Il s'agit d'un produit des relations interethniques entre les *Roms* et les non-*Roms* apparu (Formoso, 1986) grâce à un processus d'acculturation et d'*agitanamiento*²³, qui modifie les éléments musicaux existants en fonction des paramètres gitans (Pettan, 2000).

En conclusion, l'identité musicale du peuple *rom* se forme, d'une part, à travers les relations établies par le biais de l'expression musicale empruntée aux sociétés dominantes et, d'autre part, à partir de la propre culture des Gitans. Un type d'héritage musical, de la même façon que les Gitans forment leur identité ethnique en articulant des éléments de la société d'emprunt. L'équilibre entre l'intégration culturelle et la singularisation des *Roms* engendre la variabilité des musiques offertes par les différents sous-groupes *romaní*. La communauté gitane espagnole, qui fait partie de la population générale mondiale des Gitans, forge également son identité de manière discrète. Le chapitre qui suit a pour but d'analyser ces processus et la façon dont ils se forment.

Le caractère musical unique des Gitans andalous et la naissance du flamenco

La naissance du flamenco, en tant que genre, résulte de l'alliance des traits musicaux gitans distinctifs et des éléments musicaux empruntés à la société d'accueil. La concentration supérieure de *Calós* en Andalousie (par rapport aux

autres communautés d'Espagne), l'intégration des *Gitanos* dans les différentes villes de la Basse-Andalousie²⁴ et les caractéristiques culturelles distinctes du Sud de l'Espagne²⁵, qui ont permis la créativité et la musicalité, expliquent pourquoi le flamenco est né parmi les familles gitanes andalouses, et non dans une autre région d'Espagne.

Les éléments musicaux que les *Calós* ont empruntés à la société dominante ont été le résultat de leurs échanges interethniques avec les *Payos*. Cela a donné lieu à des échanges culturels dans les nombreux moments musicaux qui ont eu lieu dans la société espagnole de l'époque, grâce à l'adaptabilité des *Gitanos*. Entre les XVI^e et XVIII^e siècles, nombreuses sont les références faites à des danses auxquelles les *Calís*²⁶ ont participé durant les processions religieuses du *Corpus Christi*. Ces mêmes *Gitanas*²⁷ avaient une grande renommée et une réputation notable. Elles assistaient même aux séances privées dans les maisons principales et influentes de l'époque. Les anciens quartiers gitans sont également devenus des lieux de célébration de danses dans ce que l'on appelle aujourd'hui la vie nocturne. Ces fêtes nocturnes étaient fréquentées par la noblesse et les jeunes nobles espagnols :

« Au coucher du soleil, des personnes dont la position différait beaucoup de celle des habitants de ces lieux venaient souvent dans les gitanerías ; je parle des jeunes nobles espagnols dissolus et des hidalgos. C'était, en général, l'heure de la bonne humeur et des fêtes, et les Gitanos, hommes et femmes, dansaient et chantaient à leur façon sous le sourire de la lune. » (Borrow [1841] 1979 : 42)

Les mêmes célébrations se déroulaient également dans d'autres lieux festifs, tels que les *ventas*, et dans des lieux choisis par les *Gitanos*, dont des affiches faisaient parfois la promotion. Durant ces spectacles, les observateurs (bien souvent étrangers) ont surtout mis en avant le rôle de l'enseignant, le maître de cérémonie ou *ciceroni*, qui faisait office d'organisateur de l'événement. Les *Calós* savaient comment profiter de ces occasions pour se faire de l'argent à travers leurs relations avec les classes sociales aisées et obtenir une rétribution économique :

« En tant qu'artistes, ils étaient compétents, avisés et intuitifs, mais ils n'en étaient pas moins des marchands de leur propre art et de leurs compétences. Attentifs aux demandes de leur public, ils savaient bâtir un répertoire que leur public se plaisait à contempler. Ainsi, dès le premier instant, ils apparaissent sur la scène artistique en interprétant les mêmes chansons et les mêmes danses que leurs voisins qui, à chaque époque, étaient plus en vogue. » (Navarro 2008 : 80)

Ce contexte d'échanges musicaux entre les *Gitanos* et les *Gachós* a donné naissance à une relation productive marchandisée, en particulier à travers la danse. C'est principalement par la danse que les *Calós* ont été introduits aux spectacles publics et au théâtre musical du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle dans les *tonadillas*, les *sainetes*, les *entremeses* et les *comedias*²⁸. En

réalité, les stéréotypes créés autour de *lo gitano* et de *lo español* se reflètent dans cette *tonadilla* à partir de l'année 1808 :

*Ay, que merengue tiene ese dengue, / ay, que jaleo tiene el meneo, / resuene el pandero
resuene la gresca, / y viva y reviva nuestra gitanesca, / que es la sal de España y toda
la tierra.*

Oh, quelle *meringue* offre ce *dengué*, / oh, quel *jaleo* offre le *meneo*, / le
pandero résonne, la *gresca* résonne, / notre esprit gitan vit et revit, / il est le
sel de l'Espagne et de toute la terre²⁹. (Núñez 2008 : 448)

Parmi les danses folkloriques espagnoles que les *Gitanos* interprétaient en tant que professionnels figuraient les *seguidillas*, le *fandango*, le *zorongo* et la *tirana*³⁰. Elles incluaient également d'autres danses d'origine africaine, comme le *dengué*³¹, dans lesquelles les Gitans interprétaient leurs propres danses. Après ces danses, à partir du milieu du XIX^e siècle environ, les *Gitanos* se sont produits lors de répétitions publiques pour les académies de danse, où les « danses des *Gitanos* » étaient exécutées en même temps que les « danses nationales³² », puis dans les *cafés cantantes* (cafés chantants), en interprétant un répertoire flamenco et non folklorique³³.

Ce type de répertoire *gitano* est le résultat des éléments adoptés à travers les échanges interculturels. Ces échanges ont été façonnés principalement sous la forme de danses. Ces dernières ont fini par incarner un processus continu de stylisation des formes folkloriques et il y a donc eu une adaptation aux goûts du public urbain. Il est important de noter que cela a été créé du fait des changements sociaux produits par l'industrialisation. Autre élément important, l'évaluation collective positive des nouvelles formes gitanes, créées par le romantisme, qui ont à leur tour bénéficié aux *Gitanos* sur le plan économique.

La deuxième caractéristique qui définit l'identité musicale du peuple *romaní* (la préservation de certains de leurs propres éléments *romani* en tant qu'héritage musical) s'est matérialisée parmi les *Calós* d'Andalousie avec la création d'un répertoire par les familles *gitanas* implantées depuis plusieurs générations dans différentes populations entre Cadix, Séville et Cordoue. Ce répertoire gitan initial a donné naissance à la matrice de *cante* flamenco appelée « *cante hondo*³⁴ », une centaine de *cantes* qui ont émergé à partir des années 1840, comme la *siguiriya* de Curro Dulce ou celle de Paco la Luz et les *soleares* de La Serneta ou d'Enrique el Mellizo³⁵, parmi tant d'autres (Lefranc 2000).

C'est dans les villes de la Basse-Andalousie, dans la province de Séville (Utrera, Lebrija, Marchena, Alcalá de Guadaira et le quartier sévillan de Triana) et dans la province de Cadix (ville de Cadix, Los Puertos et Jerez) qu'ont été créés les premiers styles de *tonás*, *soleás* et *siguiriyas*. Parallèlement à ces principaux *cantes* gitans, on a vu émerger, également à Cadix et à Séville, l'autre matrice de *cante* gitan de type festif, à savoir des chansons gaies invitant à danser, comme les *bulerías*, *alegrías*, *cantiñas*, *caracoles*, *mirabrás* et *romeras*, ainsi que les *tangos* et *tientos*. Plus tard, les *Calós* d'Estrémadure et de Grenade ont également élaboré des

styles de flamenco à partir d'éléments musicaux gitans et de dérivés de structures de danse : des styles tels que les *jaleos* et les *tangos* d'Estrémadure créés par les *Calós* de Badajoz, Cáceres, Mérida et Plasencia, et le style des *tangos canasteros* des Gitans du Sacromonte de Grenade.

Le flamenco en tant que nouveau système musical a été configuré dès le départ comme un genre musical délimité par ses propres caractéristiques formelles. Ces caractéristiques sont liées au répertoire, à l'interprétation, au vocal, à l'instrumental, à l'harmonie et au mètre rythmique, selon les paramètres musicaux distinctifs observés qui caractérisent les expressions musicales *roms*³⁶. Leblon (1991) a précisé l'utilisation de l'élément rythmique de l'accompagnement (comparable aux autres traditions musicales *roms*), les séquences rythmiques-mélodiques de douze temps, dérivées des systèmes modaux de l'Inde, et un lien particulier entre la mélodie et la structure métrique des paroles.

Le répertoire des chansons de flamenco rassemble en effet plusieurs grands modèles ou *palos*, avec leurs versions et variantes correspondantes³⁷. Leurs caractéristiques sont les suivantes : chant modal de caractère mélismatique, utilisation de la microtonalité, utilisation de la langue espagnole (en particulier du dialecte andalou avec ses *ceceo*s et *seseo*s³⁸ caractéristiques) et des particularités instrumentales telles que l'accompagnement harmonique à la guitare, de préférence (Castro 2007).

En ce qui concerne son mètre rythmique, le répertoire du flamenco est configuré au moyen de schémas rythmiques récurrents et une différenciation générale est établie entre les « *cantes a compás*³⁹ », des styles cycliques dotés d'une structure métrique déterminée, et ceux considérés comme des « *cantes libres* »⁴⁰, qui n'ont pas de structure métrique concrète. Parmi les *cantes a compás*, on trouve les modèles de *soleá*, *alegrías*, *bulerías*, *fandango rythmé*, *tangos*, *tientos*, *siguiriyas*, *peteneras* et *guajiras*, avec leurs versions et variantes respectives⁴¹. Et les *cantes libres* sont les *tonás* et les *fandangos*, ainsi que leurs dérivés⁴².

Ces structures et ces cycles métriques sont développés en même temps qu'une exubérante combinaison de polyrythmies et de polymétries interprétée par tous les artistes du flamenco (*tocaores*, *bailaores*, *cantaores* et *palmeros*⁴³) qui réalisent les multiples compositions, selon les différents schémas rythmiques.

Pour finir, en ce qui concerne l'harmonie dans le flamenco, celle-ci peut être caractérisée par l'utilisation du mode flamenco et des tons caractéristiques du mode majeur et mineur. Le mode flamenco est configuré en harmonisant le mode dorien grec pour l'accompagnement instrumental, puisque le fondement de la gamme de base utilisée dans le flamenco a été constitué à partir des modes grecs anciens (le mode dorien grec ou son équivalent grégorien phrygien descendant) qui correspond à deux tétracordes avec un demi-ton entre la troisième et la quatrième notes descendantes⁴⁴ (Granados 2004). Les *cantes* avec accompagnement musical dans le mode flamenco sont la *siguiriya*, la *soleá*, la *bulería*, les *tangos*, les *tientos* et la *petenera*, et sans accompagnement à la guitare, la *toná*⁴⁵.

L'ensemble des caractéristiques musicales observées, ainsi que certaines conditions socio-historiques et culturelles, liées à une certaine marginalité et à une ethnicité accentuée, ont façonné le flamenco en tant que genre musical au milieu du XIX^e siècle et, aujourd'hui encore, ces caractéristiques sont préservées en tant que traits distinctifs. Ces caractéristiques peuvent varier dans certains paramètres musicaux en raison des nouvelles contributions issues des fusions post-modernes du Nouveau Flamenco (Folch 2013).

La construction de l'identité ethnique : « flamenco », « gitano » et « Gitanos flamencos »

Le flamenco est un système musical qui, à son tour, intègre une signification déterminant une sémantique de la construction « flamenco » variable dans le temps. Étant donné que les différentes significations du « flamenco » sont passées par divers processus de traduction (d'une dénomination territoriale et ethnique à une musique et un nom de genre), les interprétations du terme « flamenco » ont été constamment déplacées jusqu'à adopter sa signification et son usage actuels.

À la fin du XVI^e siècle, sous le règne de Carlos I^{er}, et en raison des liens entre l'Empire espagnol et les territoires du Nord de l'Europe, la première signification du terme « flamenco » a été introduite. Il s'agissait d'un point de référence territorial. Sur le plan étymologique en espagnol, le terme « flamenco » est dérivé du néerlandais « vlaming », qui désigne une personne originaire des Flandres. Il s'agissait d'un terme espagnol désignant les personnes de bonne présence et au teint nordique.

Il existe diverses histoires concernant le lien entre le terme « flamenco », déjà introduit dans la langue espagnole, et les *Gitanos*. Certaines confirment un lien avec les chanteurs des Flandres : le roi Carlos 1^{er} aurait emmené sa courtisane dans la capitale Madrid et comme des *Gitanos* y chantaient, le « flamenco » est ainsi devenu synonyme de chanteur. D'autres histoires assurent que ce lien est né de la confusion parmi les habitants, qui ne faisaient pas la distinction entre les *Calós* et la population allemande, flamande et suisse installée dans la Sierra Morena au XVIII^e siècle. Pour eux, les *Gitanos* et les étrangers étaient tous les mêmes, parlant tous une langue étrange, selon les Andalous (Ropero 1995). C'est ainsi que cette histoire est perçue par Borrow ⁴⁶ :

« Le nom de flamenco sous lequel ils sont aujourd'hui connus [les Gitanos] dans diverses parties de l'Espagne n'aurait probablement jamais été donné, excepté dans le cas d'une personne appelée ou jugée germanique, car allemand et flamenco sont considérés comme des synonymes pour les ignorants. » (ibidem : 19-20)

L'histoire qui semble cependant la plus appropriée est celle qui explique le lien entre la construction du « flamenco » et les « *Gitanos* » comme le résultat de relations ethniques, car le terme flamenco a servi à établir des frontières entre les différents sous-groupes des *Gitanos* espagnols.

Un document émis par le roi Philippe III en 1626 a octroyé des privilèges à plusieurs familles gitanes, pour les récompenser d'avoir combattu dans les *Tercios* des Flandres durant la guerre de Quatre-Vingts Ans. Ces familles se sont volontairement installées à Alcalá La Real⁴⁷ et ont reçu la permission de vendre sur les marchés. Dans le même temps, les autres Gitans ont été forcés à s'intégrer et à oublier leurs coutumes gitanes. Ces familles sont décrites comme ayant une « bonne vie et un bon traitement », avec « une bonne ambiance », ce qui leur a permis d'être pleinement intégrées dans la population commune. Cela les distinguait du reste de la population gitane, qui à l'époque, était soumise à toutes sortes de discriminations. Des documents historiques pertinents fournissent également des informations sur d'autres familles gitanes qui, grâce à ces privilèges royaux, se sont installées dans différentes villes d'Andalousie, par exemple dans le quartier de Triana à Séville. On sait également que vers la fin du XVIII^e siècle, c'est en Basse-Andalousie que les installations de *Gitanos* étaient les plus nombreuses de tout le territoire andalou. Les *Gitanos* y étaient considérés comme bien adaptés et différents du reste des *Calós*, qui étaient perçus comme errants et marginalisés (Leblon 1991).

L'identification du terme « flamenco » avec les *Gitanos* intégrés et sédentaires remonte donc au XVII^e siècle. Ce terme a été employé dans un premier temps pour désigner certains *Gitanos* andalous (ceux issus d'une descendance flamande), avant de concerner tous les *Calós* d'Andalousie. Il n'a cependant pas été appliqué aux autres *Calós* espagnols, qui s'étaient également installés plus tôt mais n'avaient pas participé aux guerres de l'époque. Les *Gitanos* catalans en sont un exemple⁴⁸. Ces habitants n'étaient pas appelés « flamencos », mais plutôt désignés par le terme français *bomians*⁴⁹. On peut avancer que derrière un lien aussi étroit entre le flamenco et les *Gitanos* andalous, se cache un reflet du processus d'assimilation qui a eu lieu pour les *Gitanos* et qui a été le résultat de la transformation de la société andalouse elle-même. Selon Leblon :

« Être flamenco, aujourd'hui, n'est plus la même chose que agitanarse⁵⁰ ; ce terme est aujourd'hui utilisé pour cautionner une culture, une vision du monde et un mode de vie qui n'auraient aucun sens si la rencontre historique entre Andalous et Gitans n'avait pas eu lieu. » (1991: 121)

La traduction du « *gitano flamenco andaluz* » (Gitan flamenco andalou, un terme ethnique et territorial) en une dénomination musicale s'est produite à travers un processus d'identification du nouveau genre musical, le flamenco, qui est apparu au XIX^e siècle avec ses créateurs, les *Gitanos* d'Andalousie. Dans ce contexte, le terme « flamenco » a été adopté comme un synonyme du « *Gitano cantaor* », un synonyme qui incarne une catégorie à la fois ethnique et musicale ; dans le même temps, il a agi comme un puissant marqueur pour différencier les *Gitanos* andalous des autres sous-groupes de *Gitanos* espagnols et, bien entendu, des *Payos*.

Enfin, la variabilité sémantique du terme « flamenco » permet une dernière signification d'un point de vue *émique*⁵¹, car il représente une façon d'être et de

faire, une façon de vivre, qui fait référence aux fondamentaux de l'identité gitane et réaffirme sa spécificité culturelle, le « *ser gitano* » (être gitan). Par conséquent, « *ser flamenco* » (être flamenco) signifie avoir un mode de vie sans contrainte et surmonter toutes les normes sociales. Il s'agit d'un élément qui relie les *Gitanos* à leur tradition culturelle et à l'identité *rom*. Au fil du temps, les *Gitanos* ont perdu certaines caractéristiques culturelles, comme l'utilisation du *Romanó* et du *Caló*⁵², le nomadisme ou le lien avec la nature. Ainsi, « être flamenco » accentue « *ser gitano* » en devenant une référence principale du contenu ethnique réel et confère simultanément une signification concrète à la *gitaneidad* (identité gitane), quel que soit le statut social ou le niveau d'intégration qui a eu lieu.



Francisco
Iturrino,
Deux Tsiganes,
1901-1903

Par conséquent, parmi les *Gitanos* espagnols, ce sont les *Calós* de basse Andalousie qui sont le plus souvent désignés comme « flamencos » et « *Gitanos flamencos* » ; ici, le terme « flamenco » est utilisé comme un synonyme de l'« authentique » gitan, flamenco et musical. Il s'agit actuellement, selon le guitariste flamenco de Cadix, Pedro Peña, de :

« Une communauté formée par quelque huit cents familles, principalement des musiciens traditionnels, qui ont hérité de nos plus lointains ancêtres la culture et les secrets d'une tradition musicale singulière qui ne peut être comparée à aucune autre dans le monde. Non seulement son héritage, mais aussi la culture qui la nourrit et la soutient. » (2012 : 56)

Traduction dans l'identité musicale du *Gitano* espagnol

Du fait de l'image stéréotypée du *Gitano* espagnol, toutes les expressions musicales des *Calós* espagnols ont été incarnées dans le terme « flamenco ». Cela résulte de l'absence de différenciation entre l'identité du peuple et les aspects du genre musical ou de leur communauté locale. Plus particulièrement, les archétypes ethniques basés sur le gitanisme ont formé le système d'idées qui a façonné l'imaginaire espagnol et occidental du Gitan. Nourri par les personnages prototypiques extraits des clichés andalous romantisés, celui-ci a personnifié l'image de *lo español* (l'Espagnol) en Andalousie (le *Gitano* (le Gitan) et l'Andalou non *gitano* (l'Andalou non-gitan) et a ainsi donné une dimension universelle à l'image du *Caló* espagnol et du *Gitano* andalou perçus comme une seule et même personne.

Les *Gitanos* andalous d'Espagne ont été catégorisés comme le groupe *gitano* « le plus authentique » et le « plus exotique » et, à travers divers processus de re-signification, ces concepts synonymes d'« authenticité » ont été attribués à toutes leurs manifestations musicales. Par conséquent, le flamenco est considéré comme la musique gitane la plus « authentique », car elle contient un plus grand nombre de paramètres musicaux qui la relie à l'identité musicale *rom*⁵³.

En ce qui concerne les relations ethniques, les *Gitanos* andalous ont adopté, à travers la construction du « flamenco », une identité « modèle » sur la base de laquelle ils définissent les normes des échanges entre les différents sous-groupes de *Calós* en Espagne. En outre, ils sont eux-mêmes devenus une marque identitaire de *lo español* (tous les Espagnols) ; ils affichent ainsi une propriété de l'identité flamenco en représentant tous les *Gitanos* espagnols, mais également la nation espagnole, car le flamenco a été transformé en un symbole du pays et un emblème de l'identité musicale nationale.

Par conséquent, comme pour la construction du « flamenco », le concept de « *ser flamenco* » (être flamenco) ne se réfère pas uniquement au genre musical lui-même, par exemple au fait de connaître le répertoire des *cantes*, *toques* et danses du flamenco ; il fait également référence à une série de différentes constructions sociales qui l'entourent et qui servent à différencier les *Calós* espagnols, ceux qui pratiquent le flamenco et ceux qui ne le font pas, et qui constituent également un moyen de distinction entre les *Calós* espagnols et les Gitans d'autres pays, qui ne connaissent pas le flamenco.

Présentons plus en détail ces constructions sociales : tout d'abord, les *Gitanos* espagnols revendiquent leur gitanité à travers leur référence au « flamenco », car ce dernier est considéré comme inhérent à la définition de l'identité gitane. Il existe cependant un autre processus de signification dans lequel un parallèle entre le mode « *ser flamenco* » (être flamenco) et le mode « *ser gitano español* » (être gitan espagnol) peut être établi et qui transmet en même temps un élément fort d'esprit espagnol.

Ensuite, « *ser flamenco* » est considéré comme un label de qualité qui confère une authenticité, car le flamenco possède une plus grande valeur culturelle, sur le marché musical, que les autres expressions musicales gitanes espagnoles. Par exemple, la rumba catalane interprétée par les *Gitanos* catalans de Barcelone transmet, avec la variabilité musicale, une sorte d'esprit gitan qui attire les médias vers le marché potentiel des consommateurs (Castro 2013).

Toutefois, l'utilisation du concept de « *ser flamenco* » ne signifie pas nécessairement que les expressions musicales interprétées par ces *Gitanos* appartiennent au répertoire flamenco. Cela dépend du sous-groupe ethnique qui les interprète, car tous les *Calós* espagnols ne connaissent pas les paramètres musicaux caractéristiques du flamenco, par exemple, l'harmonie du flamenco ou les cycles métriques distinctifs. Dans cette optique, on peut affirmer que *lo*

flamenco, parmi certains sous-groupes de *Calós* espagnols, est plus une construction qu'une pratique ou une expression musicale réelle.

Par conséquent, l'adoption du concept de « flamenco », en tant que représentation de l'esprit gitan musical et en tant qu'élément qui renforce la culture gitane traditionnelle espagnole, n'est pas liée au niveau d'acculturation et d'intégration des différents sous-groupes *gitanos* espagnols ; elle se produit plutôt à différents degrés et peut être représentée comme une échelle qui comprend des variables telles que l'utilisation du répertoire flamenco.

Ce sont principalement les *Gitanos* catalans et ceux de Castille-La Manche et de Castille-et-León, ainsi que d'autres communautés autonomes périphériques, qui connaissent moins bien le répertoire flamenco, même s'ils utilisent encore les concepts de « flamenco » et de « *ser flamenco* » pour renforcer leur identité musicale. D'autres sous-groupes de *Calós* espagnols, tels que les *Gitanos* castillans de Catalogne et ceux de Madrid ou de Valence, dont la majorité ont émigré d'autres communautés autonomes, de préférence d'Andalousie, font un usage égal de ces concepts, mais ils connaissent également le répertoire flamenco dans son ensemble. Les *Gitanos* d'Estrémadure sont plus étroitement liés aux styles flamenco de leur territoire qu'au reste du répertoire flamenco, tandis que les *Calós* andalous, notamment ceux de Cadix et de Séville, sont ceux qui utilisent le plus l'ensemble du répertoire flamenco. Outre le répertoire, ils font également un usage intense d'un concept plutôt essentialiste du flamenco, avec des références au *cante jondo* (chant profond) et aux *sonidos negros* (sons noirs)⁵⁴.

Une telle attitude peut être considérée comme le résultat de l'adoption d'une image ethnique exotique qui, bien qu'elle reproduise l'image créée par le gitanisme et les stéréotypes romantiques, leur offre des avantages économiques et symboliques qui leur permettent de prendre leurs distances par rapport à l'image dégradée ou stigmatisée qu'ils peuvent avoir aux yeux de la société dominante (Okely, 1996).

Comme nous l'avons déjà expliqué, les *Gitanos* espagnols appellent leurs diverses expressions et pratiques musicales « flamenco ». Certains sous-groupes de *Calós* se nomment eux-mêmes « flamencos », ce qui équivaut pour eux à être *Gitanos*, alors qu'ils ne jouent pas et ne chantent pas de flamenco. Pour eux, le terme « flamenco » est équivalent à *gitano* et est associé à l'authenticité et à la musique. C'est dans ce sens qu'une grande partie des *Calós* espagnols utilisent la catégorie « flamenco », car ils distinguent musicalement le répertoire flamenco du répertoire folklorique ou populaire.

Conclusion

Du fait de son caractère unique et de sa complexité, le flamenco est considéré comme l'expression musicale la plus visible et la plus enracinée de tous les types de musiques ethniques espagnoles. Son caractère unique est étroitement lié au peuple *gitano* et sa complexité a été forgée par le modèle symbiotique des *Calós* et

des *Payos*. Sans les *Gitanos*, ou la source créative de *lo andaluz*, il n'y aurait jamais eu de flamenco.

L'identité musicale du *Gitano* espagnol, en particulier du *Caló* andalou, est incarnée par le flamenco. D'une part, à travers un remaniement et différents processus de stylisation des éléments musicaux empruntés au folklore et au théâtre musical espagnol ; d'autre part, elle a été formulée à travers les éléments musicaux gitans apportés en tant que tels selon les paramètres communs au peuple *rom*, qui se sont matérialisés par la création de structures sonores uniques et non reproductibles qui ont façonné le système de la musique flamenco⁵⁵.

Le flamenco ne peut être séparé d'une série de concepts interdépendants, tels que ceux des archétypes andalous, gitans et espagnols, qui alimentent le commerce du flamenco depuis sa création. Ces constructions reproduisent continuellement une image exotique du flamenco promue par les artistes et les hommes d'affaires afin d'obtenir de plus grands bénéfices économiques et symboliques. On le constate à travers l'apparence *agitanado* (gitan) des artistes de flamenco (gitans ou non), la mise en avant du stéréotype romantique de la liberté et de l'idée d'improvisation dans l'interprétation du flamenco, ou l'insistance de l'idée selon laquelle le flamenco est une musique non figée, spontanée, qui se transmet exclusivement par oral et par les familles, et dont l'interprétation incarne la conservation de la tradition, de la pureté et de l'authenticité.

Cependant, le flamenco a évidemment beaucoup évolué en un siècle et demi d'existence. Ces constructions (ancrées dans le romantisme) servent davantage à améliorer l'aspect vendeur du produit commercial qu'à expliquer et à présenter en détail sa réalité. Derrière cet *agitanado*, image romantique et stéréotypée du flamenco, se cache un grand nombre de personnes, notamment celles dont le travail reflète davantage l'identité multiculturelle du flamenco d'aujourd'hui et sert à démêler ce prototype gitan-andalou-espagnol étroitement lié au flamenco.

Cette pluralité se manifeste dans les différentes origines des artistes (chanteurs, guitaristes et danseurs) de toutes les communautés autonomes espagnoles, et pas seulement d'Andalousie ; dans leurs différentes origines ethniques, *Gitanos*, *Payos* ou métisses. Elle se manifeste également parmi différentes nationalités, espagnoles ou étrangères, par de nombreux modes de transmission différents et pas exclusivement par voie orale. La transmission se fait aussi par des méthodes complémentaires, comme c'est le cas pour tout type de musique d'une grande complexité⁵⁶, et par l'importance accordée aux pratiques musicales croisées qui s'éloignent du traditionalisme, processus qui existent déjà dans toutes les expressions du flamenco, comme le *cante*, le *baile* et le *toque*.

En résumé, les *Gitanos* espagnols, bien qu'ils partagent une culture et une organisation sociale communes, ne présentent pas une manière homogène de construire leur identité musicale. Cela dépend beaucoup du sous-groupe *caló* et, bien sûr, des discours dominants. Le sous-groupe *gitano* qui utilise non seulement

les concepts du flamenco, mais aussi la connaissance du répertoire flamenco, présente une plus grande variété dans ses expressions musicales. Cela se produit parce que ces sous-groupes sont conscients de la diversité des expressions musicales espagnoles et possèdent la créativité nécessaire pour passer de l'une à l'autre. Du flamenco le plus traditionnel (le *cante jondo*) au flamenco croisé, au répertoire flamenco mixte ou aux formes folkloriques et populaires du flamenco, tous ont leur propre identité. Tous ont des méthodes différentes de construction de l'identité musicale gitane espagnole et tous démontrent leur capacité d'adaptation et de survie si caractéristique du peuple *gitano* espagnol.

Notes

1. Tout au long de ce texte, les références faites aux Gitans d'Espagne utilisent de manière interchangeable des termes espagnols tels que *Gitano* (Gitan), *Gitanos* (Gitans), *Gitana* (Gitane), *Gitanas* (Gitanes) et *Payo* (homme non-gitan), *Payos* (hommes non-gitans), *Paya* (femme non-gitane), *Payas* (femmes non-gitanes), ainsi que des termes en *caló*, tels que *Caló* (Gitan), *Calós* (Gitans), *Calí* (Gitane), *Calís* (Gitanes), *Gachós* (hommes non-gitans) et *Gachí* (femmes non-gitanes). Le *caló* est une variante du *romani* parlée par les Gitans d'Espagne, même si aujourd'hui, la plupart d'entre eux parlent uniquement l'espagnol. Dans ce texte, lorsque nous faisons référence aux Gitans non-espagnols issus du reste de l'Europe, nous avons conservé les termes français *gitans* et *bomians* (Gitans à l'apparence de bohémiens), ou des termes en *romani* (la langue parlée à l'origine par les Gitans), tels que *Rom* (qui signifie Gitan ou mari gitan), *Roma* (Gitans) ou *Romaní* (version féminine du terme masculin *Romanó*).
2. Voir la note 1.
3. En dépit des recommandations du Conseil de l'Europe enjoignant les États membres à inclure l'histoire du peuple gitan dans les supports pédagogiques, on constate une absence quasi totale de contenus sur le peuple gitan dans le programme scolaire aux différents stades du système éducatif espagnol, excepté dans les communautés autonomes des Canaries, de Valence et de Navarre, qui ont récemment inclus une référence explicite au peuple gitan dans la matière des sciences sociales (Grupo Eleuterio Quintanilla, 1996). Dans les universités espagnoles, il n'existe pas non plus de diplôme de maîtrise spécifique sur le peuple gitan, à l'exception de la matière intitulée « Les Gitans d'Espagne. Histoire et culture », enseignée par le professeur gitan Araceli Cañadas Ortega depuis le cursus 2011-12 à l'université d'Alcalá de Henares.
4. Voir la note 1.
5. Voir les notes 23 et 29.
6. Voir la note 1.
7. Ces travaux pionniers, rédigés en anglais et en français, ne sont pas parvenus jusqu'au lecteur espagnol, car ils n'ont pas été traduits dans cette langue. Ainsi, en dépit de leur publication précoce dans les années 1960 et 1970, ils ne peuvent pas être considérés comme le début des études sur les Gitans espagnols. Les premières publications générales émanant des flamencologues sont apparues au début des années 1980.

8. La désinformation et l'ignorance à propos du peuple gitan dans la population espagnole sont le résultat, entre autres, d'un manque d'études spécialisées et de didactique adéquate dans le système éducatif espagnol faisant connaître la diversité et la typologie du peuple gitan, ce qui conduit à la reproduction, dans l'inconscient collectif espagnol, d'une idée basée sur des préjugés discriminatoires qui offrent une image stéréotypée des Roms liée à la marginalisation. Cela en dépit du fait que la communauté *gitana* marginale ne représente que 20 % de cette communauté et que les 80 % restants sont intégrés et invisibles pour le reste de la société espagnole. Voir Laparra (2011).

9. La division territoriale de l'État espagnol en dix-sept régions ou communautés autonomes résulte de la pluralité des influences exercées par les différents peuples qui ont occupé le territoire espagnol tout au long de son histoire. Celles-ci permettent, en première approximation, d'établir une division entre les régions du Nord et du Sud du pays.

10. Voir la note 1.

11. Parmi la population totale de Gitans vivant en Espagne, les *Gitanos* se concentrent principalement en Andalousie (52,8 %), en Catalogne (9,8 %), à Madrid (9 %), à Valence (7,5 %), à Castille-La Manche (3,1 %) et à Castille-et-León (3,9 %). Les communautés autonomes où la présence de Gitans est plus résiduelle sont l'Estrémadure (2,3 %), le Pays Basque (2,1 %), Murcie (1,9 %), Aragon (1,4 %), la Galice (1,3 %), les Asturies (1,2 %), la Navarre (1,1 %), les Baléares (1,0 %), La Rioja (0,8 %), la Cantabrie (0,4 %) et les Canaries (0,2 %). Voir Laparra (2011).

12. De nos jours en Andalousie, les villes qui comptent le plus grand nombre de Gitans sont Grenade, Séville, Almería et Málaga, suivies de Cadix et, un peu plus loin, de Cordoue, Jaén et Huelva ; dans la communauté de Murcie, la ville de Murcie ; en Estrémadure, Badajoz ; dans la communauté de Valence, les villes d'Alicante et de Valence ; dans la communauté de Madrid, la capitale Madrid ; en Catalogne, ils se concentrent à Barcelone et, dans une moindre mesure, à Tarragone et à Lérida.

13. À Séville, le quartier de Triana ; à Cadix, le quartier de Santa Maria ; à Jerez, les quartiers de Santiago et San Miguel ; à Grenade, Sacromonte, et à Barcelone, les *Gitanos* catalans vivent dans les quartiers de Hostafrancs, Gracia et El Raval.

14. Les *gañanías* étaient des maisons accueillant les travailleurs journaliers dans les champs de *cortijos andalous* ; de nombreux échanges musicaux intra-ethniques y ont eu lieu, du fait de la coexistence de différentes familles de *Gitanos* venant de différentes régions ou, moins fréquemment, de la coprésence de *Calós* et de *Payos*.

15. Voir la note 1.

16. Le peuple gitan est arrivé dans la Péninsule Ibérique au XVe siècle par deux voies : en franchissant les Pyrénées depuis le nord de l'Europe et à travers le Levant espagnol, en traversant la Méditerranée depuis la Grèce. La culture gitane fait partie de la culture espagnole depuis près de six siècles, mais les Gitans n'ont acquis pleinement des droits dans l'État espagnol qu'en 1978 lors de l'approbation de la Constitution, qui proclame l'« égalité de tous les Espagnols » (art. 14).

17. Le flamenco est pratiqué et appris dans quasiment toutes les provinces espagnoles, dans sa triple constitution de chant, de guitare et de danse. La dissémination et l'essor

des artistes, des spectacles et des contextes d'interprétation du flamenco n'ont cessé de croître depuis leur naissance au milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, l'Andalousie, Madrid et la Catalogne étant les trois communautés dans lesquelles il existe une plus grande dynamique du flamenco. De même, le flamenco constitue la principale contribution musicale de l'Espagne dans le monde, de par sa tradition et sa diffusion internationale. C'est une marque de l'identité espagnole.

18. Voir Andre (1995), Castro (2013), David / Antonietto (1987), Davinova / Gelnar (1975), Hadju (1962), Kertész-Wilkinson (2000), Kovalcsik (2003), Leblon (1991), Pettan (2000), Radulescu (2000).

19. Jean Soler, *Gitano* catalan originaire du quartier Vernet dans la ville de Perpignan, en France.

20. Voir la note 12.

21. « Palos » est le terme employé dans le vocabulaire du flamenco pour désigner les différents styles de *cante*, de guitare et de danse, selon le système de base reconnu par la communauté du flamenco.

22. L'orientalisme musical dans le flamenco fait référence à l'ornementation de la ligne mélodique que le chanteur interprète dans certains chants comme la *siguiriyá*, qui en est la principale caractéristique. Parmi les aspects stylistiques utilisés dans le chant, on trouve les *glosolalias* (syllabes qui n'ont aucun sens), connues dans le flamenco sous le nom d'*ayeos* ou *jipíos* ; le vibrato ou tremblement de la voix, comme les *babeos* et les *gagueos*, et le melisma qui est un groupe de notes émises sur une seule syllabe. Voir Castro (2012 : 15-17).

23. « Agitanamiento », agitation ou action d'agitation : « Assumer une condition gitane et s'approcher des coutumes typiques de ce groupe ethnique. On dit qu'il agite le style de ceux qui adoptent des manières gitanes. » Gamboa, José Manuel et Núñez, Faustino (2007 : 16).

24. La communauté autonome d'Andalousie regroupe ses provinces de basse Andalousie (Cadix et Séville), d'Andalousie orientale (Almería, Jaén, Grenade et Malaga) et d'Andalousie occidentale (Huelva et Cordoue).

25. L'Andalousie se définit par une grande diversité culturelle, fruit d'une riche histoire de métissage qui s'est produit lorsque différents peuples se sont installés sur ce territoire. Parmi les peuples qui s'y sont implantés, le peuple arabe s'est distingué. Il y est installé depuis huit siècles.

26. Voir la note 1.

27. Voir la note 1.

28. Les *tonadillas*, les *sainetes* et les *entremeses* étaient des pièces de théâtre brèves et humoristiques (amusantes) dans lesquelles on pouvait intercaler des numéros de danse basés sur la recréation de formes folkloriques espagnoles. Voir Subirá (1950).

29. La *meringue* est une friandise à base de blanc d'œuf et de sucre ; le *dengué* était une « danse des noirs » exécutée dans le répertoire théâtral espagnol selon les stéréotypes afro-américains, que les *calís* ont interprétées à de nombreuses occasions ; *jaleo* désigne l'action d'animer et était aussi une danse de l'époque ; *meneo* est un nom tiré du verbe *menear* (bouger) et le *pandero* est un instrument semblable à un tambour.

30. Les *seguidillas* et les *fandangos* sont des danses archétypes du folklore espagnol d'origine populaire que l'on trouve à compter du XVIII^e siècle, qui ont également donné naissance à des œuvres musicales pour guitare, comme les célèbres *fandangos* du guitariste Santiago de Murcia (1682-1735). Le *zorongo* et la *tirana* étaient des danses liées au folklore andalou qui étaient accompagnées d'un couplet ou d'une lettre de huit versets octosyllabiques. Toutes ces danses, ainsi que d'autres telles que les *polos*, les *olés* ou les *zarabandas*, ont été initialement exécutées par les Andalous non gitans. Les Gitans les ont par la suite adoptées et se les sont appropriées, les exécutant dans des représentations publiques et leur donnant leur propre interprétation qui les rendait différentes de celles exécutées par les non-Gitans. C'est pourquoi ils ont ajouté le terme « a lo gitano » au nom de la danse, afin de la différencier de celles qui n'étaient pas gitanes. Voir Navarro (2008).

31. Voir la note 22.

32. Les danses des *Gitanos* avaient un style plus énergique, parmi lesquelles les *zapateados* se distinguaient, tandis que les danses nationales étaient des danses *de palillos*, de caractère andalou, comme les *boleras*, le *jaleo* ou les *seguidillas*.

33. Le répertoire flamenco des chants dans les cafés durant la deuxième moitié du XIX^e siècle comprenait des styles tels que des *soleás*, des *alegrías* et des *tangos*, tandis que le folklore andalou était principalement configuré à travers des *fandangos* et des *seguidillas* rythmés.

34. Le terme « cante hondo » ou « cante jondo » fait référence au groupe de cantes d'origine gitane de l'ensemble du répertoire flamenco, tels que les *tonás*, *siguiriyas* et *soleares*.

35. Le nom donné aux styles de flamenco désigne le style de *cante* accompagné du nom de la personne qui l'a créé (généralement avec son surnom) ; ainsi la *siguiriya* de Curro Dulce indique le style de *siguiriya* avec la version mélodique créée par le chanteur Francisco Fernández « Curro Dulce » et la *siguiriya* de Paco la Luz fait référence à la *siguiriya* créée par Francisco de Paula Valencia Soto « Paco la Luz ». Il en va de même pour le style des *soleares* recréées par María de las Mercedes Fernández Vargas « La Serneta » ou celle de Francisco Antonio Jiménez Fernández « Enrique el Mellizo ». Tous les *cantaoras* et *cantaoras* appartiennent aux débuts du flamenco dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

36. Le flamenco a adopté l'harmonie principalement tonale du folklore local non gitan, avec des modes majeurs et mineurs, une structure syllabique dans les mélodies, l'utilisation tempérée de la guitare comme instrument pour accompagner la voix, ainsi que de nombreuses techniques et esthétiques des danses andalouses. Les caractéristiques les plus gitanes du flamenco, détaillées dans le texte principal, sont plus évidentes dans des styles tels que les *tonás*, *soleá*, *siguiriya*, *tangos* ou *bulerías*, tandis qu'on note une prépondérance des particularités du folklore populaire andalou dans des styles dérivés des *fandangos*, tels que les *malagueñas* et *granainas*, ainsi que les *tarantas*, *guajiras* ou *peteneras*.

37. Les variations du flamenco sont « des créations qui diffèrent du modèle auquel elles appartiennent, notamment par de légères variations dans la structure mélodico-harmonique ou dans les couplets, mais qui maintiennent les principaux paramètres du

modèle original ». Tandis que les versions « sont des créations proches du modèle original, qui ne peuvent varier que légèrement de leur structure mélodique, en fonction des changements que connaissent les chansons transmises oralement, la création personnelle se limitant à des modifications de la mélodie, sans altérer les autres paramètres musicaux harmoniques et rythmiques », Castro (2012 : 4-5).

38. Les aspects phonétiques andalous caractéristiques des chansons de flamenco sont le *ceceo*, qui se produit lorsque les syllabes *sa, se, si, so, su* sont prononcées *ʒ*, et le *seseo*, lorsque les syllabes *ʒa, ce, ci, ʒo, ʒu* sont prononcées *s*.

39. La terminologie des « cantes a compás » désigne un ensemble de styles de chants flamenco qui sont régis par une structure rythmique-métrique déterminée, selon l'un des quatre grands sous-groupes métriques du flamenco : mesure ternaire simple avec accentuation irrégulière en cycles de douze temps (*soleá, alegrías* et *bulerías*), mesure ternaire simple avec accentuation régulière en cycles de douze temps (*fandango* rythmique), mesure binaire et quaternaire en cycles de huit temps (*tangos* et *tientos*), et mesure alternée ou amalgamée en cycles de cinq temps (*seguiriyas, peteneras* et *guajiras*). Voir Castro (2012 : 43-48).

40. Les « cantes libres » sont des styles de flamenco dépourvus d'une structure de rythme métrique déterminée, comme le style *toná* ainsi que le *fandango* naturel et ses dérivés, même si l'on peut trouver un certain rythme interne qui coïncide avec la mesure ternaire pour le *fandango* et avec le compás alterné pour la *toná*.

41. Le style ou modèle de la *soleá* offre comme variantes les styles du *cante*, comme le *polo* et la *bamblera* ; des *alegrías*, comme la *romera*, les *alegrías* de Cordoue, les *caracoles*, les *cantiñas* et les *mirabrás*, ainsi que des *bulerías*, comme les *bulerías por soleá*, l'*alboreá* et les *jaleos*. Les *fandangos* rythmés présentent les variantes de la *rondeña*, le *verdial*, la *jabera*, le *fandango* de Huelva, le *fandango* de Lucena et de Cabra, et le *zángano* de Puente Genil. Les *tangos* et les *tientos* ont les styles du *taranto*, de la *colombiana*, de la *vidalita* et de la *rumba*, pour les premiers, et de la *farruca*, du *garrotín*, de la *mariana* et de la *milonga*, pour les deuxièmes. Pour finir, les *siguiriyas* sont constituées de la *liviana*, la *serrana* et le *cabal*, tandis que la *petenera* et la *guajira* n'adoptent pas de variantes propres.

42. Les variantes du style *toná* sont le *martinete*, la *carcelera*, la *debla*, la *romance* et les *cantes de trilla*, tandis que celles des *fandangos* et leurs dérivés sont la *granaína*, la *media granaína*, la *malagueña*, la *taranta*, la *cartagena*, la *murciana* et la *minera*.

43. Les *tocaos* sont les guitaristes, les *bailaores* les danseurs, les *cantaos* les chanteurs et les *palmeros* sont ceux qui tapent des mains, accentuant le rythme et les contretemps.

44. « Le flamenco utilise le mode dorien grec ou phrygien grégorien en Mi descendant, qui trouve ses origines dans la musique culturelle grecque. La distribution des deux tétracordes doriens contigus, descendants et reliés entre eux, détermine la gamme particulière du mode flamenco, avec une distribution des sept notes diatoniques selon la gamme de Mi en raison de la tonalité, avec deux demi-tons entre le VI et le V et entre le II et le I, ce qui fait que la série de tons et demi-tons est T T S T T T S. » Castro (2012 : 35).

45. Parallèlement à ce groupe de *cantes* dans le mode flamenco, le répertoire du flamenco contient un nombre important de styles en mode majeur et mineur, tels que les *tangos*,

bulerías de Cadix, *alegrías* ou *guajira*, ainsi que des styles bimodaux, qui vont du mode flamenco au mode majeur, comme le sont tous les *fandangos* et leurs dérivés.

46. George Borrow était un écrivain anglais qui a répandu la lecture de la Bible parmi la population espagnole. Dans son livre intitulé *The Zincali* (1841), il raconte les coutumes entourant la musique, la langue et la société des Gitans d'Estrémadure, de Castille-La Manche, de Valence et d'Andalousie.

47. Alcalá La Real a fait partie de l'ancien Royaume de Grenade et appartient aujourd'hui à la province de Jaén.

48. Les Gitans sont arrivés à Barcelone au milieu du XV^e siècle, en provenance du Sud de la France.

49. Voir la note 1.

50. Voir la note 17.

51. La signification du flamenco comme mode de vie est, d'un point de vue *émique*, celle des Gitans eux-mêmes, tandis que le sens *étique*, celui qui lui est attribué de l'extérieur, confère au terme flamenco le sens d'une personne fantaisiste, audacieuse et vantarde.

52. Voir la note 1.

53. Voir le chapitre intitulé « L'identité musicale du peuple rom »

54. Les *sonidos negros* (sons profonds) sont les sons qui correspondent à des notes non tempérées qui provoquent une émotion plus profonde chez l'auditeur et qui sont difficiles à cataloguer dans le système musical occidental.

55. Voir les notes 28, 30, 32, 33, 34, 35 et 37.

56. Voir Castro (2018) à propos des méthodes de transmission du flamenco.

Bibliographie

Adiego, Ignasi-Xavier. 2006. « George Borrow, Luis de Usoz y sus respectivos vocabularios Gitanos » dans *Revista de filología española*, Tome 86, Fasc 1, pp. 7-30.

Aguirre Felipe, Javier. 2006. *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Saragosse : Institución « Fernando el Católico ».

Álvarez Caballero, Ángel. 1988. *Gitano, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*. Madrid : Cinterco.

André, Nathalie. 1995. *Transmission et diffusion de la musique tsigane. L'exemple du jazz manouche*. Mémoire de Maîtrise de sociologie, Paris : Université René Descartes (Paris V)- Sorbonne.

Barth, Fredrik. 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México : Fondo de cultura económica.

Barrios, Manuel. 1989. *Gitano, moriscos y cante flamenco*. Barcelone : RC Editor.

Borrow, George. [1841] 1979. *The Zincali or An Account of the Gypsies of Spain With an original collection or their Songs and Poetry (1836-1840)*. Londres : John Murray.

Castro Martín, María Jesús. 2007. *Historia musical del flamenco*. Barcelone : Casa Beethoven.

2012. *The Flamenco repertoire. 1. 'El Cante' Analysis of Flamenco Song*. Madrid : FlamencoLive.

2013. *La rumba catalana y el flamenco. Los marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona*. Saarbrücken : Publicia.
2018. « El duende no se aprende ». Los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual?. Lolo, Begoña y Presas, Adela (ed.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid : Sociedad Española de Musicología, pp. 2181-2296.
- Crivillé i Bargalló, Josep. 1997. *Historia de la música española. Vol. 7. El folklore musical*. Madrid : Alianza Música.
- David, Michel et Antonietto, Alain. 1987 : « Musiques vivantes », *Études tsiganes*, n° 2/1987, pp. 31-40.
- Davinova, Eva et Gelnar, J. 1975. « Le folklore vocal des tsiganes contemporains », *Études tsiganes*, n° 2-3, sep., pp. 4-12.
- Folch, Enric. 2013. « At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop: The Case of Rumba » dans *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Londres : Routledge.
- Formoso, Bernard. 1986. *Tsiganes et sédentaires : La reproduction culturelle d'une société*. Paris : L'Harmattan.
- Fresno García, José Manuel. 2008. « La situation sociale de la communauté gitane d'Espagne », dans *Ethnies*, n° 15 (1993).
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid : Espasa Calpe.
- Gamboa, José Manuel et Núñez, Faustino. 2007. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid : Espasa.
- Gay y Blasco, Paloma. 1999. *Gypsies in Madrid: Sex, gender and the performance of identity*. New York : Berg.
- Granados, Manuel. 2004. *Armonía del flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelone : Casa Beethoven Publicacions.
- Grande, Félix. 1979. *Memoria del flamenco*. Madrid : Espasa Calpe.
- Grupo Eleuterio Quintanilla. 1996. *Materiales para una educación antirracista*. Madrid : Talasa.
- Hadju, André. 1962. « Le folklore tsigane » dans *Études tsiganes*, n° 1-2/1962, pp. 1-33.
- Jo Jones, Lee ; Sitwell, Starkie et Steen, John. 1969. *The gypsies of Granada*. Londres : Athelney Books.
- Kertész-Wilkinson, Irén. 2000. « Bi-musicality and the Hungarian Vlach Gypsies » dans Max Peter Baumann (ed.), *Music, language and literature of the Roma and Sinti*, pp. 361-370. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Kovalcsik, Katalin. 2003. « Chants et musiques des communautés tsiganes d'Europe de l'Est et du Sud » dans *Études tsiganes*, n° 16, pp. 87-102.
- Lagunas Arias, David. 2000. *Dentro de «dentro»: Estudio antropológico y social de una comunidad de Calós catalanes*. Tesis de Doctorado, Jaén : Universidad de Jaén.
- Laparra, Miguel (Coord.). 2011. *Diagnóstico social de la comunidad gitana en España. Un análisis contrastado de la Encuesta del CIS a Hogares de Población Gitana 2007*. Informes, estudios e investigación. Madrid : Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad.
- Leblon, Bernard. 1991. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid : Ed. Cinterco.

2001. *Los Gitanos de España*. Barcelona : Editorial Gedisa
2003. *Gypsies and Flamenco. Vol. 6, The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Interface Collection. University of Hertfordshire Press.
- Kaprow, Miriam Lee. 1991. *Celebrating impermanence: Gypsies in a spanish city*. New York : Wadsworth Publishing.
- Lefranc, Pierre. [1995] 2000. *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiiriyas, soleares*. Madrid : Catálogo de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Liégeois, Jean-Pierre. 1967. « Veillée gitane » dans *Études tsiganes* n° 3/1967, pp. 10-23.
- Luna, José Carlos de. 1951. *Gitanos de la Bética*. Madrid : EPESA.
- MacRitchie, David. 1889. « The Gypsies of Catalonia » dans *Journal of the Gypsy Lore Society*, I 3, pp. 35-45.
- Manuel, Peter. 1989. « Andalusian, Gypsy and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex » dans *Ethnomusicology*, vol. 33 n° 1. Winter, pp. 47-65.
- Martí i Pérez, Josep. 1996. « Música y etnicidad: una introducción a la problemática » dans *TRANS, Revista Transcultural de música*, [URL : <http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica>]
- Martín Sánchez, David. 2018. *Historia del pueblo gitano en España*. Madrid : Los libros de la Catarata.
- Mitchell, Timothy. 1994. *Flamenco deep song*. New York : Vail-Ballou Press.
- McRitchie, David. 1889. « The Gypsies of Catalonia » dans *Journal of the Gypsy Lore Society*, I 3, pp. 35-45.
- Navarro García, José Luis. 2008. *Historia del baile flamenco*. Vol. I. Séville : Signatura Ediciones.
- Núñez, Faustino. 2008. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelone : Ed. Carena.
- Okely, Judith. 1996. *Own or other culture*. Londres : Routledge.
- Ortiz de Villajos, Cándido. 1944. *Gitanos de Granada*, Grenade : Ed. Andalucía.
- Pasqualino, Caterina. 1995. *Dire le chant: anthropologie sociale des Gitans de Jerez de la Frontera, Andalousie*. Thèse de doctorat. Paris : Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS).
- Peña, Pedro. 2012. *Los Gitanos flamencos*. Jaén : Almuzara.
- Pettan, Svanibor. 2000. « Gypsies, music, and politics in the Balkans: a case study from Kosovo » dans Max Peter Baumann (ed.), *Music, language and literature of the roma and sinti*, pp. 263-292.
- Piasere, Leonardo. 1985. *Mare Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane*. Paris : Études et Documents balkaniques et Méditerranéens 8.
- Quintana, Bertha et Floyd, Lois Gray. [1972] 1985. *¡Qué gitano! Gypsies of Southern Spain*. New York : Holt, Rinehart & Winston.
- Radulescu, Speranta. 2000. « Our music versus the music of others » dans Max Peter Baumann (ed.), *Music, language and literature of the Roma and Sinti*. Vol. 11, Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Ropero Núñez, Miguel. 1995. « El término « flamenco » » dans *Historia del flamenco*. Navarro,

José Luis et Ropero, Miguel (dir.). Séville : Ediciones Tartessos, Vol. 1^o, pp. 15-39.

Sánchez, Maria Helena. 1977. *Los Gitanos españoles*. Madrid : Castellote editor.

San Román, Teresa. 1990. *Gitanos de Madrid y Barcelona. Ensayos sobre aculturación y etnicidad*. Barcelone : Publicacions d'Antropologia cultural UAB.

1997. *La diferencia inquietante. Viejas y nuevas estrategias culturales de los Gitanos*. Madrid : Siglo XXI.

Subirá, José. 1950. « Géneros musicales de tradición popular y otros géneros novísimos ». *Historia general de las Literaturas Hispánicas*. Tome IV, 1^{re} partie. Barcelone : Ediciones Barna, pp. 255-271.

Thede, Nancy. 1998. *L'identité ethnique des Gitans de la basse Andalousie. Variations sur le thème de la frontière ethnique*. Thèse de doctorat. Université de Montréal. URL : <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/thede/these.html>

Vaux de Foletier, François de. 1977. *Mil años de historia de los Gitanos*. Barcelone : Plaza & Janés.

Wang, Kirsten. 1996. *The story of Tío Carlos. The autobiography of a Spanish Gitano*. Frankfort : Peter Lang.



Alfred Dehodencq, Une danse tsigane dans les jardins de l'Alcazar, 1851.

Revue trimestrielle

Éditeur: Fnasat-Gens du voyage
(Fédération nationale des associations solidaires
d'action avec les Tsiganes et Gens du voyage)

59, rue de l'Ourcq, 75019 Paris
Tél. : 01 40 35 00 04
Fax : 01 40 35 12 40
revue@fnasat.asso.fr
www.etudestsiganes.asso.fr

Président : Laurent El Ghozi
Directrice de publication : Jacqueline Charlemagne
Directeur scientifique : Alain Reyniers
Rédacteur en chef : Stéphane Lévêque
Chargée de communication : Nacéra Kacimi
Documentaliste : Evelyne Pommerat
Abonnements : Chantal Bonnevalle

Comité de rédaction :
Henriette Asséo, Jacqueline Charlemagne,
Bernard Cossée, Laurent El Ghozi,
Stéphane Lévêque, Alain Reyniers,
Marie-Claude Vachez.

Conseil scientifique :
Alain Reyniers, Islen About, Henriette
Asséo, Céline Bergeon, Marc Bordigoni,
Jacqueline Charlemagne, Claire Cossée,
Grégoire Cousin, Emmanuel Filhol,
Iulia Hasdeu, Marie-Christine Hubert,
Cécile Kovacshazy, Michel Mombrun,
Martin Olivera, Bernard Pluchon, Adèle Sutre

Photo de couverture : Zuzana Jurková
Dépôt légal : troisième trimestre 2021
ISSN 0014-2247

Responsable de ce numéro :
Aspasia Theodosiou

Représentant du comité scientifique :
Alain Reyniers

Conception graphique : Nacéra Kacimi
(maquette de base : Sophie Gueroult)

Photogravure/Flashage/Gravure
PRIMO - N° impression : 21.09.75
Tél.: 04 77 93 99 56

Remerciements : aux associations du réseau FNASAT -
Gens du voyage et aux relecteurs

N.D.L.R : Les opinions exprimées dans les articles
n'engagent que leurs auteurs. Tous droits réservés.
Même pour de courtes citations, il convient que " soient
clairement indiqués le nom de l'auteur et la source "
(art. 41 de la loi du 11 mars 1957).

Études tsiganes

Administration

Fnasat-Gens du Voyage, 59 rue de l'Ourcq 75019 Paris
Tél. : 01 40 35 00 04 - Fax : 01 40 35 12 40
revue@fnasat.asso.fr
www.etudestsiganes.asso.fr
La Banque Postale /5190350R020-14 /Paris

Abonnement

Abonnements	France	étranger
Abonnements	62 € (4 n ^{os})	78 € (4 n ^{os})
Abt de soutien	108 € (4 n ^{os})	144 € (4 n ^{os})
Abt de réduits (1)	39 € (4 n ^{os})	49 € (4 n ^{os})
Prix au numéro	23 € + port	23 € + port

(1) Étudiants, salariés et adhérents des associations membres de la FNASAT (sur justificatif).

Disponible à la médiathèque Matéo Maximoff

Réseau de diffusion Difpop

Tél. : 01 43 62 08 07

France

Librairie Contact, Angers – Librairie Mollat, bordeaux – Librairie
Décitre, Lyon, Librairie du Mucem, Marseille – Librairie
Sauramps & Cie, Montpellier – Librairie Vent d'Ouest, Nantes,
Librairie Tschann, Paris – Librairie Compagnie, Paris – Librairie
Gibert Jeune, Paris – Librairie Gibert Joseph, Paris – Librairie
Planete IO, Rennes, Librairie Internationale Kleber, Strasbourg –
Librairie Ombres Blanches, Toulouse – Librairie Le Livre, Tours –
Librairie Odyssee, Vallet

Étranger

Librairie Air libre, Bruxelles, Belgique – Librairie Kyralina
Mezaize Sidonie, Bucarest, Roumanie – Librairie Boulevard,
Genève, Suisse – Librairie Dokumente Verlag GmbH,
Offenburg, Allemagne

Médiathèque Matéo Maximoff

Consultation et prêt.

59, rue de l'Ourcq - 75019 Paris
Tél. : 01 40 35 12 17 - Fax : 01 40 35 12 40
documentation@fnasat.asso.fr
<http://fnasat.centredoc.fr/opac/>