



HAL
open science

Expériences sensorielles enfantines du flamenco. Contribution à une anthropologie du sentir

Corinne Frayssinet Savy

► **To cite this version:**

Corinne Frayssinet Savy. Expériences sensorielles enfantines du flamenco. Contribution à une anthropologie du sentir. Cahiers d'ethnomusicologie, 2018, 31. hal-03265314

HAL Id: hal-03265314

<https://hal.science/hal-03265314>

Submitted on 19 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Expériences sensorielles enfantines du flamenco. Contribution à une anthropologie du sentir

Corinne Frayssinet Savy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2924>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2018

Pagination : 153-168

ISBN : 978-2-88474-478-2

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Corinne Frayssinet Savy, « Expériences sensorielles enfantines du flamenco. Contribution à une anthropologie du sentir », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 31 | 2018, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2924>

Expériences sensorielles enfantines du flamenco

Contribution à une anthropologie du sentir

CORINNE FRAYSSINET SAVY

Parler de l'enfant, musicien ou danseur, dans le flamenco, c'est réfléchir sur la dimension sensible de la transmission de cette culture musicale et sur l'apprentissage d'un mode d'être par la musique et par la danse. Outre la performance dansée d'un jeune garçon surnommé *El Misionario*, Le Millionnaire, présentée dans un film documentaire des années 1960, l'enfance est évoquée essentiellement dans ce texte à travers les souvenirs de musiciens et de danseurs. Leurs récits autobiographiques témoignent de situations quotidiennes, professionnelles ou familiales. Le danseur-chorégraphe Israel Galván se souvient de ses exhibitions dansées dans des spectacles de cabaret et des fêtes privées alors qu'il n'était qu'un enfant. Le guitariste Pedro Bacán relate son initiation collective du chant et celle, solitaire, de la guitare ainsi que sa difficulté à faire coïncider deux conceptions sensibles du flamenco, l'une acquise enfant dans le cadre familial, l'autre exigée par la scène. Le chanteur-guitariste Pedro Peña Fernández se rappelle du flamenco auprès des siens, au quotidien, et dans les fêtes gitanes. Ces récits font de l'expérience enfantine leur matériau principal. Ils mêlent descriptions de situations et ressentis de vécus. Ils dévoilent chacun, une facette du sensible à l'œuvre dans la culture flamenca. Chaque «acteur» observe et éprouve une pratique du flamenco. Chacun s'insère dans l'une des multiples sous-réalités qui composent ce monde musical du flamenco et son univers social. En lien avec la pensée du sociologue phénoménologue Alfred Schütz, l'importance accordée ici aux souvenirs retient de chaque individu «sa manière de construire son rapport à la réalité» dans un monde vécu (*Lebenswelt*):

Ce qui est en jeu ne renvoie pas à la singularité et à la psychologie d'un individu en particulier, bien au contraire ce qui [...] intéresse [Schütz] est ce qu'un individu

partage, ce qu'il a en commun avec les autres dans sa manière individuelle de faire, de penser, de se comporter (Girel 2014 : 849).

Par l'apprentissage et l'éducation, par les expériences et les expérimentations, Schütz rappelle l'acquisition d'une certaine connaissance du monde, celle du monde quotidien qui sert de base et de modèle. Ce monde quotidien projette l'individuel dans le collectif, voire le social. Il est un « champ d'action possible pour tous » (Isambert 1989 : 312). Le témoignage de Pedro Peña Fernández semble redéployer ce lien entre l'individuel et le collectif, depuis le quotidien vers la fête flamenca. Mais dans tous les cas, il est bien question, au sens d'Halbwachs, « de prendre pour point de départ l'individu pour saisir, à partir d'une mémoire individuelle, la pluralité des mémoires collectives » (Déchaux 1998 : 625). Dans son livre *Anthropologie de la mémoire*, Joël Candau rapproche cette conception de la mémoire collective énoncée par Halbwachs dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, de la définition de Roger Bastide, pour qui la mémoire collective est « un système d'interrelations de mémoires individuelles » (Capo 2005 : 3). Les bribes de récits de vie sur l'enfance qui sont choisies ici participent d'une « mémoire partagée » du flamenco. Elles témoignent d'une quête identitaire individuelle qui s'avère être plus ou moins en phase avec les différents contextes culturels et sociaux. Elles renseignent également sur le rôle de ces divers contextes flamencos, véhicules de mémoires et d'habitus antagoniques. Ces bribes de récits font donc du souvenir un enjeu mémoriel, et du sensible une condition de l'apprentissage sensoriel de la musique et de la danse.

Performance d'un enfant danseur-musicien



Flamenco dansant. Document ORTF, diffusé le 12 août 1965.

Un garçon danse au flanc de la colline du Sacromonte à Grenade¹. Entre l'enfance et l'adolescence, il est tout à sa danse. Les percussions

résonnent et la poussière s'élève du sol de terre battue sous les frappes des *zapateados*². Deux femmes côte à côte mêlent à leurs *palmas*³ des *jaleos*⁴ parmi

¹ Il s'agit d'une scène de danse figurant dans un documentaire de l'ORTF intitulé *Flamenco* et diffusé le 12 août 1965 (Frayssinet Savy 2015 : <<http://fresques.ina.fr/danses-sans-visa/fiche-media/Dasavi00406/flamenco-enfant-dansant.html>>).

² Les *zapateados* sont des percussions des pieds propres à la danse flamenca. Ce terme désigne aussi une des premières danses flamencas de type polyrythmique à la manière des *tanguillos* (tango de Cadix) où le *zapateado* est primordial.

³ Les *palmas* sont des percussions corporelles obtenues par le frappelement des mains pour

accompagner le chant avec *compás* (cf. note 6), la danse ou le jeu instrumental de la guitare. Elles ont deux sonorités, l'une sourde (*palmas sordas*) obtenue par la frappe des deux paumes, l'autre sonore (*palmas sonoras*) due à la frappe des doigts d'une main contre la paume de l'autre.

⁴ Les *jaleos* sont des expressions laudatives, des interjections ou des cris pour encourager la performance ou pour saluer le geste vocal, dansé ou musical de l'interprète. Ils ont une fonction musicale dans l'architecture rythmique de chaque style.

lesquels fuse son surnom, *El Millonario*. D'autres s'associent à ce soutien percussif, offrant aux pas étouffés par la terre toutes leurs sonorités. Ils participent du défi lancé par le jeune danseur⁵ : atteindre un tempo vif, celui des *bulerías* afin de le précipiter en quelques *compases*⁶ dans le rythme « pseudo-aksak » (Arom 2004 : 25) d'un *macho por seguiriyas*⁷ qui enfle progressivement sa vitesse pour retrouver celui improbable des *bulerías*⁸, toujours plus effréné. Il entraîne ainsi l'assistance dans cette gageure rythmique. Il répète ses figures, jugeant ses propres limites. Il s'adonne au plaisir d'une virtuosité dont seul l'épuisement, une fois atteint, aura raison. Ici le poids est défié par le temps soumis à une telle pulsation que le corps résiste à peine au mouvement qui le porte. Cette danse « terre à terre » au sens de l'essayiste spécialiste en danse André Levinson (1990 : 44), resserre l'espace de la danse flamenco à la sphère personnelle du danseur, nommée « kinesphère » par le théoricien Rudolf Laban. Bien que les *zapateados* donnent la sensation d'une verticalité quasi statique, ils soumettent le corps à des commotions. Tandis qu'ils attirent le regard vers cette force muée en rythme, un soubresaut parcourt une épaule, la tête, les bras, les mains ou la cambrure des reins. De ce détail transparait le monde intérieur du danseur. L'enfant danseur-musicien éblouit par ses frappes, et enchante par ses mouvements encore spontanés, façonnés plus par la sensation que par le reflet de son image dans le miroir des écoles de danse. La musique, la danse deviennent une force, faisant fi de toute recherche formelle parfaite. Elles révèlent le corps tout à son énergie et laissent le spectateur du documentaire, fasciné par cette ivresse, animé de la tension qui émane de ce corps dansant, de ces regards, de ces voix.

Que dit cette scène extérieure filmée ? Elle montre un enfant danseur-musicien, en répétition peut-être. Elle réunit autour de lui deux femmes

5 Le défi rythmique de cette danse filmée réside dans l'articulation de styles différents par le procédé d'un déphasage perceptif consistant au passage des *bulerías* (33222) en *seguiriyas* (22233). Le changement de style se produit à l'intérieur d'un *compás* de *bulerías* dont le cycle rythmique est accentué selon les indications précisées à l'aide des chiffres en gras : **12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11** ; le 7^e temps devient le 1^{er} temps (**12 1 2 3 4 5 (6) / 7 8 9 10 11**) du cycle rythmique des *seguiriyas*.

6 Le *compás* (pluriel : *compases*) désigne un cycle rythmique, mué en cycle rythmico-harmonique joué à la guitare. Il est propre à chaque style flamenco à l'exception de quelques formes étrangères à tout rythme périodique.

7 *Macho por seguiriyas* ou *siguiriyas* est généralement considéré comme la conclusion du chant grâce à son tempo enlevé et à la modulation tonale. Mais il sert aussi de réponse à la partie précédente, couplet chanté ou séquence

danse. Les *seguiriyas* ou *siguiriyas* désignent un genre flamenco d'expression dramatique au rythme vocal libre. Leur nom résulte de l'altération phonétique du terme *seguidilla*. Leur danse est propre au répertoire scénique. Les *seguiriyas* figurent parmi les chants référents du flamenco. Elles sont décrites à partir de 1840. Leur *compás*, une structure périodique de 12 temps de type « pseudo-aksak » (22233), sert de modèle à d'autres chants flamencos ou *cantes*.

8 Les *bulerías* sont un genre flamenco d'expression festive, dédié à la danse. Pastora Pavón « La Niña de los peines » les enregistre la première sous cette dénomination en 1909. Il existe deux types de *bulerías*. Le premier type issu de Jerez de la Frontera résulte de l'accélération du rythme des *soleares*. Le second, plus ancien, apparaît à Cadix et à Los Puertos. Il s'agit d'une variante des *cantiñas* de Vejer, ce qui explique leur mode majeur (Gamboa 2005 : 410-413).

vraisemblablement habituées des spectacles flamencos se déroulant dans les caves troglodytes du Sacromonte ou les *tablaos*⁹ généralement situés dans les centres historiques, dédiés en particulier à un public de touristes, sans oublier les fêtes privées commanditées. L'enfant montre ce qu'il sait faire. Pris par son jeu, il s'y abandonne vite et emporte dans sa frénésie l'œil de la caméra et le spectateur avec. Toute la puissance de cette scène réside dans le fait que l'enfant n'arrive pas à tricher, qu'il ne cherche pas à briller. Même si c'est sa première intention, souvent suscitée par les adultes, il semble très vite habité par sa danse, le regard baissé, le regard perdu. Sa seule relation avec le groupe vient de son exigence d'un tempo qu'il indique, voire exige à l'aide de quelques *palmas* fugaces. Les percussionnistes pris par la frénésie de la danse oublient à leur tour toute visée mercantile. Il s'agit juste d'accompagner l'enfant dans ce désir fou de danser jusqu'au climax, ce point de non retour, cette stase qui ouvre au silence.

Cette scène fait écho à l'importance de l'enfant chanteur, musicien ou danseur-musicien dans le flamenco. Son appétence musicale est la preuve du dynamisme de la transmission. L'enfant symbolise un des fondements de la culture gitane reposant sur l'entité familiale. Le film présenté sur le site de l'Unesco à la rubrique du flamenco, inscrit sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2010, en témoigne à travers une leçon de chant et une scène festive¹⁰. L'imitation de l'adulte n'est pas en soi recherchée. C'est l'aptitude à s'abstraire dans son chant ou dans sa danse qui l'est. Ce qui touche le spectateur, c'est la disposition à se laisser traverser par la musique, à s'exprimer. Elle est d'autant plus appréciée que l'enfant est doté de capacités exceptionnelles. Dans ce cas, il peut figurer dans un spectacle et transporter le public par sa proposition artistique virtuose. Il défie alors les frontières entre le monde de l'enfance et celui de l'adulte. Cependant le danseur chorégraphe Israel Galván met en garde contre cette fascination de la virtuosité qui produit un flamenco spectaculaire :

Je suis passé par la virtuosité jusqu'à ce que je me rende compte que c'était une dictature qui asphyxie, et à présent quand je fais des mouvements, je ne veux pas bouger par virtuosité, j'ai précisément besoin de rompre le rythme de sortir du rythme, d'ouvrir des nouveaux mondes. On n'est pas dans un concours ! (Galván, Gruber et Romero 2017 : 3).

⁹ Un *tablaos* désigne à la fois la scène et un type de cabaret spécialisé dans les spectacles flamencos visant au fil du temps une clientèle essentiellement touristique. Le premier ouvert à Madrid en 1954 est la *Zambra* ; sa programmation ambitieuse en fait un « temple flamenco » selon José Manuel Gamboa (2005 : 155).

¹⁰ Il s'agit du film intitulé *Flamenco* conçu en 2009 par l'Agence Andalouse pour le Développement du Flamenco. <Le Flamenco – patrimoine immatériel – Secteur de la culture – UNESCO – <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-flamenco-00363>>.

Cette pensée critique est défendue à partir de la fin des années 1980 par Pedro Bacán, qui réévalue les propositions scéniques du flamenco. Dans le documentaire où se produit l'enfant *El Millonario*, l'enjeu est tout autre. Il s'agit de présenter des scènes significatives d'une Espagne authentique, qui aspire alors à une ouverture au tourisme recherchée par le régime franquiste ; le flamenco participe au programme exotique attractif dès les années 1960, et le discours à caractère ethnographique sert cependant l'objectif de cette politique culturelle. L'enfant *El Millonario* recherche l'exploit virtuose. Il danse ici hors contexte festif familial. Il s'entraîne peut-être, attire quelques passants, ou montre son savoir-faire par le truchement de la caméra, mettant dans sa danse tous ses espoirs d'être repéré et de se projeter dans un avenir meilleur. Cependant l'enfant danseur-musicien exclut par sa danse tout aspect folklorisant du flamenco. Seul avec sa danse, il rêve des lumières de la scène. Il est cet enfant que l'on montre et sur lequel semblent reposer tous les espoirs de la famille.

Regards introspectifs et rétrospectifs sur l'univers familial

Israel Galván nourrit son dernier spectacle, *La Fiesta*, de son expérience d'enfant prodige, et de son regard sur le monde des adultes. Il garde aujourd'hui un souvenir étrange et équivoque de l'enfant danseur-musicien qu'il était :

Je pourrais dire sans exagérer que j'ai passé et laissé mon enfance dans les fêtes. Enfant, on ne me laissait pas jouer. Mon père et ma mère, danseurs, se produisaient en duo, dans des cabarets, des *tablaos*, des salles de spectacles de variétés. Au moment du *fin de fiesta*, ce temps festif, libre et très rythmé qui conclut un spectacle flamenco, ils me faisaient venir pour faire un tour de piste, je n'avais guère plus de 4 ans. Pour mes parents, c'était comme l'accomplissement de leur duo, présenter leur fils et donner une image familiale. Et je ramassais bien plus d'argent que tous les autres, les gens me jetaient des billets, beaucoup de billets. Il y avait d'abord le spectacle, et après c'était la fête.

De ces fêtes, je gardais d'abord le souvenir d'une immense fatigue, je voulais toujours dormir, mais elles ne s'arrêtaient jamais. Elles semblaient s'arrêter et puis non, un autre whisky, une autre danse, et cela durait, durait. J'étais toujours en état d'alerte parce que je savais qu'à tout moment on pouvait me demander d'entrer en piste et de danser. J'ai le souvenir de dormir les yeux ouverts. En même temps je voyais des choses que ne voyaient pas les autres enfants. Je me faisais mon propre monde. J'observais énormément. Je percevais plein de détails, des gestes quotidiens, des façons de s'habiller, de rire, de s'engueuler. Je créais mon propre monde infantile de cette atmosphère où se croisaient flamencos, travestis, ventriloques, toute sorte d'artistes qui présentaient leur

numéro. Aujourd'hui c'est impensable qu'un enfant se trouve dans une telle ambiance. (Galván, Gruber et Romero 2017 : 6)¹¹.

Né en 1973 à Séville (Espagne), Israel Galván évoque la fin des années 1970 et le début des années 1980. Il parle du monde du spectacle et des enfants d'artistes qui suivent leurs parents, ballotés de scène en scène. Leur apprentissage est partagé entre l'observation, l'imitation et la performance scénique ou festive. La contrainte d'un entraînement quotidien à l'image d'un sportif de haut vol s'impose dans son cas.

C'est à Séville que le guitariste Pedro Bacán découvre le monde professionnel de la scène des *tablaos*. Issu d'une des importantes *casas cantaoras*¹² de Basse Andalousie, il ne reconnaît pas dans ce flamenco, celui pratiqué en famille, qui le berce depuis son enfance :

J'aimais beaucoup le chant, la musique, mais je voyais bien que la guitare offrait des possibilités de création plus rapides. A partir de là, j'ai considéré la guitare comme un jeu : la manière de combiner les notes était pour moi un jeu. Si je dois utiliser une expression concrète, je dirais que c'était une manière de rencontrer, de ressentir concrètement et physiquement ma fantaisie, ma propre inspiration. J'avais à l'époque entre 13 et 14 ans. C'est vers 14 ans que j'ai commencé à jouer de la guitare. Jusqu'à l'âge de 21 ans, j'exerçais le métier de boucher. Je n'avais que trois pôles d'activité : mon travail à la boucherie, les fêtes flamencas auxquelles je participais assidûment et la guitare que j'étudiais dans ma chambre. J'étais un solitaire, un sauvage. J'exécutais, je jouais et je commençais à me poser beaucoup de questions sur le flamenco. Je n'ai jamais eu de professeur. Je ne connaissais pas la technique de la guitare, j'ai dû l'inventer. Quand quelque chose me plaisait, j'essayais de le jouer. Pendant sept ou huit ans, j'ai travaillé la guitare tout seul dans ma chambre. Et quand, à l'âge de vingt-deux ans, je suis arrivé à Séville pour devenir guitariste professionnel [...] j'ai rapidement constaté une grande différence entre le monde dont je suis issu et le monde professionnel. Je me suis aperçu qu'on avait inventé un nouveau flamenco destiné à des oreilles qui n'étaient pas préparées à nos traditions musicales¹³.

¹¹ Israel Galván poursuit en évoquant cette expérience comme argument de son dernier spectacle, *La Fiesta* : « *La Fiesta* a ses origines dans mon monde flamenco, dans mon enfance, mais c'est comme un retour sur quelque chose de dépassé, comme si j'avais fait des kilomètres et revenais au point zéro. Il y a là toutes mes racines et mes traditions en filigrane. *La Fiesta* est un peu une fête du souvenir, mais une fête d'aujourd'hui, c'est ma fête ! Qui sait, a-t-elle à voir avec tout ce que je n'ai pas pu jouer quand j'étais enfant et que je vivais le

monde d'une autre génération, celle des adultes. Maintenant je fais celle qui me correspond, celle d'un homme qui a mûri et qui s'autorise à jouer comme un enfant ».

¹² La *casa cantaora* est une école naturelle du chant fondée sur la transmission orale au sein des familles gitanes de Basse Andalousie, et créatrice de styles spécifiques.

¹³ Archives privées (Toutes les traductions de l'espagnol vers le français sont de l'auteure).

Le guitariste et chanteur Pedro Peña Fernández, cousin germain de Pedro Bacán, parle de leur conception du flamenco dans son livre *Les Gitans flamencos* (2015). Il s'agit d'un flamenco de partages et d'échanges à forte dimension communicative et mémorielle au sein de la famille, d'un flamenco au service du groupe fondé sur l'improvisation, voire la création musicale. L'auteur l'évoque notamment à travers son regard d'enfant, à travers les images et les sensations qu'il conserve dans sa mémoire. Il défend un point de vue, différent de la visée virtuose de l'enfant danseur *El Millonario*, et éloigné des premières expériences scéniques et festives d'Israel Galván. Il centre son propos sur la force symbolique de l'enfant musicien ; il voit en ce dernier, le jalon de la transmission de la tradition musicale familiale, voire l'émanation d'un parent disparu à travers le timbre de sa voix, de ses intonations ou de sa gestuelle. Pedro Bacán introduit une nuance ; son désir d'inventer, de créer fait de l'apprentissage un jeu solitaire, une quête intérieure au moment de l'adolescence. Certes, il semble nourrir son expérience instrumentale personnelle de celle festive, partagée et vécue collectivement. Mais sa recherche musicale le projette vers la professionnalisation, rejetée alors par les siens. Elle devient paradoxale quand elle se mesure à la scène, parce qu'elle n'oublie pas l'enjeu même de la signification musicale, « ce qui advient dans une performance » qui s'inscrit dans une pratique collective selon Jérôme Cler :

Certaines cultures nomment explicitement ce dont il s'agit ici : *duende* en Espagne flamenca, *hal* chez les classiques iraniens, *tarab* chez les Arabes. Les paysans anatoliens avec qui j'ai travaillé parlent de *ruh* (« esprit »). Dans la culture que j'ai évoquée, elle pousse à danser. Ailleurs, c'est l'affect proprement musical – émotion totale, état proche de la transe, etc. – qui est éveillé. Comme pour le *mana*, qualifié par Lévi-Strauss (1950) de pure « fonction sémantique », il s'agit de désigner l'innommable (ou l'ineffable), ce qui advient quand la musique est *signifiante* (1998 : 119-120).

Une anthropologie comportementale du sensible

Le livre de Pedro Peña Fernández est habité par cette pensée musicale. Son récit réflexif rappelle la démarche de Jérôme Cler dans son article « Le sens du rythme, une approche ethnomusicologique » (1998 : 108). Une même question semble parcourir leurs études, celle d'un sens du rythme, à entendre à la fois comme un « rythme vécu » et un « rythme à comprendre » (1998 : 109). Or, il ne sera question ici ni de la description de rythmes, ni de leur analyse, mais de ce que le rythme éveille et produit, selon Pedro Peña Fernández, comme sensations chez l'enfant musicien en devenir. Le « terrain » se situe à Lebrija dans sa famille appartenant à une lignée fondée par le chanteur flamenco Fernando

Peña Soto surnommé «El Pinini»¹⁴, révélé à la fin du XIX^e siècle. Les liens familiaux élargissent ce territoire à d'autres villes avoisinantes, Utrera, Jerez de la Frontera, Morón... Sa mère Maria Fernández Granados «La Perrata» demeure à la fois la figure tutélaire de son initiation au flamenco et une personne dotée d'un style inégalable par «sa conception aussi douloureuse et mystérieuse du fait de chanter». Il rappelle :

Quand elle finissait, elle restait absorbée dans ses pensées, et comme absente. Parfois, elle me regardait et me disait, avec une voix haletante et hachée par l'effort : Mon fils, chanter coûte des lambeaux de vie (2015 : 35).

Son récit débute par une scène qui relate la blessure de l'enfant moqué et insulté qu'était alors l'auteur. Ce fait initie la prise de conscience de sa différence, être «Gitan». Tout au long du premier chapitre, Pedro Peña Fernández mêle expériences personnelles et portraits de famille. Il raconte, par étape, sa quête de sens culturelle et identitaire. Pour ce faire, il plonge le lecteur dans sa mémoire, dans l'intimité de ses souvenirs qui le ramènent à l'enfant musicien gitan qu'il était. Il partage par touches une expérience sensorielle de la musique vécue auprès des siens. Cette expérience rappelle le constat que Michel Imberty fait à partir de l'hypothèse du neuro-physicien Antonio Damasio concernant la nature «narrative» de «l'organisation cérébrale de la mémoire». Celle-ci est «basée sur une mise en ordre linéaire et directionnelle du temps et des événements qu'elle contient». Elle «peut à tout moment les dérouler sous forme de "proto-récits" faits d'images, de sensations, de souvenirs encore non verbalisés et parfois non verbalisables. L'expérience personnelle du temps serait donc biologiquement narrative ou proto-narrative» (2004 : 9-10). Pedro Peña Fernández travaille à faire de cette expérience personnelle du temps vécu, celle sensible du temps musical propre au flamenco familial. Sous sa plume, «l'acte de penser se fait chant et musique» au sens de Didier Anzieu (Imberty 2004 : 10-11), mais aussi ici, danse et rythme.

Au cœur du récit réflexif de Pedro Peña Fernández, se trouvent la mémoire et la réalité de la vie. Elles y sont réunies sous l'angle bergsonien évoqué par Michel Imberty :

14 Portrait d'El Pinini par Pedro Bacán (1951-1997) : «la mémoire historique de notre famille commence avec El Pinini, une grande référence dans le monde du flamenco, créateur de nombreux chants. Il a dû naître vers 1880 et il est mort dans les années 1920. La femme de Pinini était la cousine germaine de La Gamba, femme de Manuel Torre. L'époque dorée de la famille vient après Pinini. D'abord avec son fils, Benito Pinini, un chanteur proprement génial, à la renommée et au

répertoire bien plus grand que celui de mon père (Bastian Bacán). La génération suivante réunit ma tante Inès, mon père Bastian, El Tío Lagaña et d'autres personnages importants de la famille qui vivent à Utrera, comme Fernanda et Bernarda. La Pepa de Benito, qui est la fille de Benito et qui chante avec moi, est aussi de cette génération. En ce qui concerne mon père, il résume trois écoles : celle de Juaniquín, celle de Pinini, celle de ma grand-mère Fernanda La Vieja» (Archives privées).

Pour Bergson déjà, c'est la mémoire qui, par sa rétroactivité, reconstruit la trace décrite dans le temps par ce qui dure. Mais la réalité de la vie comme de l'art – de la musique en particulier – est très différente : la durée et le changement sont immanents à l'expérience qu'en a la conscience, la durée et le changement en constituent l'essence même (2004:53).

Or, la force de ce récit fait de la musique l'enjeu d'une perception, celle de l'auteur au temps de l'enfance. En décrivant des situations musicales vécues, l'auteur entreprend une description comportementale minutieuse de son éveil au flamenco dans le cadre familial, et retrace intimement ce qui advient au contact de la performance musicale. L'expérience sensorielle fonctionne à l'image du changement évoqué ci-dessus. Alors que la fête ou les scènes du quotidien se déploient dans la durée, la sensation provoquée par la musique et relatée par l'auteur, produit un changement de l'être en devenir qu'est l'enfant. L'expérience sensorielle de la musique revêt une double fonction dans le récit. Elle construit à la fois un apprentissage artistique et une identité culturelle.

L'expérience sensorielle repose notamment sur une certaine perception du *compás*. Ce dernier est certes appréhendé dans sa fonction esthétique comme élément différencié, caractéristique de chaque style. Mais il devient, de façon forte dans la fête gitane, un invariant nécessaire à la manifestation de la force émotionnelle émanant de l'architecture sonore. Lorsque son ressenti atteint une phase émotionnelle si aiguë, il est signifié en terme de « *duende* ». Cette expérience sensorielle de la musique renvoie au constat d'Hugues Dufour cité par Michel Imberty :

La perception nécessite des éléments bien différenciés, susceptibles d'entrer dans des relations fonctionnelles. Elle requiert aussi le maintien de certaines invariances au sein des transformations que subit le système (Imberty 2004 : 53).

La référence récurrente au *compás* montre, au fil des situations décrites, sa nécessaire articulation à l'émotion et au ressenti. Tout au long du récit, les souvenirs de l'enfant musicien entremêlent vie et musique au point que la perception du vécu passe par celle de la musique. Il en résulte un sens du rythme à l'origine d'états de corps chantant ou dansant, de paysages sonores, de manières d'être musicales et rituelles, sensibles et sociales.

Expériences corporelles et sensorielles d'un enfant musicien

Le corps est au cœur de la perception culturelle et musicale gitane du flamenco selon Pedro Peña Fernández. Il est l'ancrage de la force et du sentiment inhérents au chant, le siège des émotions et de leurs manifestations par l'incitation

à la danse. La conjonction du message du corps dansant avec le chant produit «quelque chose d'inexprimable». Pedro Peña Fernández parle «d'une union magique», ressentie comme «un choc mystérieux, une commotion qui, telle une joie débordante, pénètre notre esprit et le secoue violemment. (C'est la définition du «*duende*»). J'ai compris que, dans nos fêtes, on ne chante pas la danse, on danse le chant» (2015: 22). Il situe le corps au cœur même des interactions musicales et émotionnelles entre la danse et le chant. Il renvoie à la notion de «techniques du corps» proposée par Marcel Mauss (1936):

Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps (1978: 372).

Mauss classait la danse parmi les «techniques de l'activité du mouvement», au regard des études de Curt Sachs (Mauss 1978: 380-381). L'analyse de la performance selon Pedro Peña Fernández conduit à considérer le chant au même titre que la danse du côté des techniques du corps; «ces techniques étant vues comme des révélateurs ou plutôt des marqueurs sociaux», ainsi que le souligne Monique Desroches en s'inspirant de la pensée maussienne: «qui dit geste et pragmatique, dit forcément implication du corps du musicien» à l'image de celle du corps du danseur. Le corps vient «à son tour marquer la stylistique et l'esthétique d'une pratique» (Desroches, Stévanca, Lacasse 2014: 8-9 et 292-293). David Le Breton élargit le champ de la «phénoménologie de la production et de la réception» en considérant le corps comme «une mesure du monde», «un filet» filtrant les stimulations les plus significatives:

A chaque instant à travers son corps, l'individu interprète son environnement et agit sur lui en fonction des orientations intériorisées par l'éducation ou l'habitude. La sensation est immédiatement immergée dans la perception. Entre la sensation et la perception, il y a la faculté de connaissance qui rappelle que l'homme n'est pas un organisme biologique mais une créature du sens. Voir, entendre, goûter, toucher ou sentir le monde, c'est en permanence le penser à travers le prisme d'un organe sensoriel et le rendre communicable (2015: 26-27).

L'expérience musicale de l'enfant Pedro Peña Fernández passe avant tout par le corps et les sens. Le rythme, l'improvisation, la charge émotive participent de cette architecture sonore et sensible du flamenco pratiqué en famille¹⁵:

¹⁵ Cette charge émotive est si fragile qu'à tout moment, elle peut être anéantie par un contremploi rythmique du *jaleo*. La fête est alors

déstabilisée, voire interrompue. Pour Pedro Peña Fernández, le *jaleo* est le «signe de maturité et de maîtrise dans la science du rythme» (2015:23).

C'était pour moi une sensation très spéciale que de me sentir immergé et intégré dans une atmosphère aussi fastueuse, où la diversité des échos des personnes qui chantaient, la gamme inépuisable des mélodies et des paroles, la multiplicité des gestes et des mouvements dans l'expression des danses, la maîtrise instinctive du *compás* et la prodigieuse capacité d'improvisation, tout cela se rassemblait pour former un monde ineffable et surprenant, d'une variété pratiquement infinie. Le seul fait d'observer la fête était une vraie jouissance pour les sens tout neufs d'un enfant (2015 : 23).

L'auteur précise que les adultes observent « les enfants, dès leur plus jeune âge, pour savoir pour quel aspect du flamenco – chant, danse ou guitare – ils montrent le plus d'inclination et d'aptitudes ». Il perçoit deux attitudes chez les enfants pendant les fêtes, celle d'enfants pris par leurs jeux au milieu des « adultes occupés à chanter et danser », celle de ceux « absorbés, en train de regarder et d'écouter avec concentration le déroulement des chants et des danses ». Cependant, quel que soit l'attrait des enfants, la musique, ou plutôt le *compás*, nourrit leurs sens jusque dans leur sommeil durant les fêtes. Couchés côte à côte sur des matelas déroulés pour l'occasion, les enfants dorment tandis que les adultes tout en les surveillant, s'adonnent à la fête.

L'approche sensorielle du flamenco énoncée par Pedro Peña Fernández, révèle une « façon si particulière de concevoir, sentir et extérioriser la musique et la danse » dans un contexte familial gitan (2015 : 25). Elle donne lieu à un inventaire d'expériences sensorielles, conçu à partir de souvenirs d'enfance. Il en ressort la prédominance d'un sens, l'ouïe. Son affinité avec la vue se manifeste essentiellement dans les fêtes, car elles partagent toutes deux l'imprégnation des codes et des habitudes. Il apparaît une autre affinité, celle de l'ouïe avec le toucher lors de l'apprentissage du chant et d'un sens du rythme. La danse, comme l'accompagnement rythmique, engage le corps à un rapport tactile : le sens du rythme se construit à travers les frappes des pieds ou celles des mains. La réception du chant, et parfois celle de la guitare, passent par le corps : elles peuvent se traduire par une « commotion », lorsque l'interprétation suscite une « émotion si profonde » qu'elle en appelle la danse (Pedro Peña Fernández 2015 : 22). L'ouïe, la vue, le toucher déterminent des modes de perception qui concourent à la stratégie identitaire gitane, reposant sur « une tendance à investir les structures de la société majoritaire tout en y introduisant un regard ou un accent proprement gitans » (Thede 1999 : 53). S'y ajoute une modalité complémentaire, la sensation kinesthésique relative aux mouvements des parties du corps, incitée ou suscitée par l'appel du chant, du jeu instrumental de la guitare, ou du *compás*. Pedro Peña Fernández « observe (...) qu'aux fêtes des autres, l'intérêt tournait toujours autour du repas (soit de l'olfactif et du gustatif), qui était leur objectif principal » (2015 : 42).

Scènes évoquées	Fonction culturelle et/ou pédagogique	Styles	Comportements de l'enfant	Sens concernés	Expériences sensibles	Réception des adultes
Réunions familiales (Peña Fernández 2015: 20)	Apprentissage de l'enfant	Rythme de <i>bulerías</i>	Prendre son envol dans l'air des chants et danses	Ouïe et toucher	Expériences sonores et kinesthésiques	Autonomie musicale de l'enfant
Réunion de chant dans un bar (2015: 20)	Détecter la dextérité de l'enfant à se mêler à l'architecture rythmique	<i>Compás de soleá</i>	Assis sur le comptoir pour marquer le <i>compás</i> avec les <i>nudillos*</i>	Ouïe et toucher	Expériences kinesthésiques	Marques de tendresse
Réunion de chant ou séance dédiée à l'écoute du chant (2015: 34)	La blessure du chant de l'enfant prodige, La Perrata**	<i>Fandangos d'Utrera por soleá</i>	Se résigner à chanter malgré les tentatives d'y échapper	Ouïe et toucher	Expérience kinesthésique	Les anciens Gitans d'Utrera pleuraient d'émotion
Noces, baptêmes, communiions, demandes en mariage... (2015:21)	Représentations mentales du rituel	Répertoires appelant la danse, scènes dansées comiques et répertoirs dédiés à l'écoute du chant	Observation et imprégnation des habitudes partagées	Vue et ouïe	Expériences perceptives ou visuelles	Garants des différentes phases du rituel
	Enseigner l'art de se comporter et d'écouter		Regarder et écouter avec concentration, se mesurer entre enfants musiciens en bonne harmonie			Détecter les capacités de l'enfant musicien, l'encourager, l'inciter à prendre des initiatives
1 ^{er} communion (2015: 24-25)	Répondre par la danse à l'appel du chant	<i>Bulerías</i>	Sensations corporelles provoquées par la musique	Ouïe et toucher	Sensations kinesthésiques	—
Duo mère-enfant (2015: 25)	Transmettre et atténuer l'anxiété de l'attente du père	<i>Bulerías</i>	L'enfant danse et marque le rythme en tournant autour de la mère qui chante	Ouïe et toucher	Mémoire kinesthésique (perceptions intra-utérines)	Satisfaction du ressenti musical de l'enfant
Jeux d'enfants (12 à 14 ans) (2015: 40)	Improvisation	Chanter <i>por bulerías</i> , tout support écrit issu d'un livre, d'un journal, d'un almanach...	Singulariser chaque version	Ouïe et toucher	Expériences sonores	Rires et encouragements de la mère sans reprendre aucun enfant
Scènes quotidiennes (2015: 28, 29, 39, 40)	Improvisation	<i>Bulerías</i>	Gestes quotidiens appelant le chant ou la danse	Ouïe et toucher	Expériences sonores et kinesthésiques	Gestes quotidiens appelant le chant ou la danse

* Les nudillos sont des percussions corporelles obtenues par les frappes des phalanges et des articulations interphalangiennes proximales sur une surface résonante (table, comptoir de bar...).

** María Fernández Granados «La Perrata» est la mère de Pedro Peña Fernández. Elle raconte que les anciens étaient touchés jusqu'aux larmes par son chant. Ils allaient la chercher pour qu'elle chante. Bien qu'elle se cachait, ils la retrouvaient. Assise sur les genoux de l'un d'eux, elle lançait son chant. La même situation me fut racontée par Josefa Peña Reyes «Peña de Benito», tante de Pedro Peña Fernández, son père la réveillait pour qu'elle écoute le chant des anciens ou qu'elle chante lors des réunions de cante ou séances musicales dédiées à l'écoute du chant. Dans ce cas, le chant doit blesser/herir, et non plaire.

Fig. 1. Tableau synoptique modal des expériences sensibles chez l'enfant musicien gitan

Du sensible au social, du sonore au musical

Pedro Peña Fernández souligne la dimension socialisante, et par conséquent restrictive, de la sensorialité. Selon Le Breton (2015 : 14-18), chaque modèle sensoriel est significatif de la société qui le produit. Il résulte ici de la culture des Gitans flamencos. Il semblerait que le sonore appelle le kinesthésique, et réciproquement. Pedro Peña Fernández raconte comment le son de la guitare de Manuel Morao le touche si vivement en son corps qu'il se met à danser spontanément lors de sa première communion, ou encore comment un geste quotidien – hacher des aliments – participant du paysage sonore d'un espace domestique, devient un geste musical, puisque ramené au *compás* des *bulerías*. Il montre également comment la fête est à l'image d'un paysage sonore et visuel qui conduit chaque enfant à élaborer une « partition intérieure »¹⁶ par l'expérience sensorielle :

Après avoir acquis toute cette accumulation d'expériences vécues, j'ai pu me doter très tôt d'une vision de la culture à laquelle j'appartenais, et d'une prise de conscience précoce de ses traits les plus significatifs. Parmi eux, cette façon si particulière de concevoir, sentir et extérioriser la musique et la danse. Ceci commençait à me servir pour entamer une comparaison avec l'autre culture qui se manifestait autour de nous. (...) J'entrevois avec soulagement qu'être Gitan n'avait rien de mal. Et lorsque, au bout d'un certain temps, j'ai acquis un peu plus de lucidité, j'ai eu recours à la parabole pour interpréter ma situation de la façon suivante : j'étais venu dans le grand concert du monde pour y participer avec une génétique musicale un peu particulière. Au sein de sa grande variété sonore, je n'étais pas un élément bizarre ni étrange, mais un musicien comme n'importe quel autre membre de ce grand orchestre. Et que le plus important n'était pas de ne jamais jouer faux ou à contretemps, mais de rester harmonieusement uni à tous les autres (2015 : 25-26).

Cet inventaire synthétise donc différentes articulations possibles entre le sensible et le social à l'image du projet anthropologique modal défendu par François Laplantine :

La singularité d'un être vivant, qui ne peut être séparé de son rapport à un environnement dans des situations chaque fois différentes, ne peut être décomposable en la somme de ses parties (ce qui serait de l'anatomisme) ou de ses fonctions (physiologisme). Il ne peut être davantage réductible, en ce qui concerne les êtres humains, à une culture donnée (culturalisme), ni même aux

16 L'écoute, l'observation et la pratique dans les fêtes, permettent à l'enfant enclin à la musique d'accumuler différentes techniques et composantes musicales afin de trouver en lui les éléments

indispensables qui enrichiront chaque nouvelle performance (Pedro Peña Fernández 2015:26). Cette connaissance de la musique pourrait s'apparenter à une « partition intérieure » (Siron 2012).

relations formelles entretenues avec une totalité dans laquelle il se situe (structuralisme). Cette singularité n'est pas seulement structurale mais modale et historique. Elle ne concerne pas des états (à un moment donné d'un « système » arrêté), encore moins des substantialités, mais des intensités : non pas de l'être (fût-ce dans son acceptation cinétique du verbe espagnol ou portugais *estar*), mais des manières d'être. Autrement dit, la singularité d'un être humain, ce sont les manières qui sont les siennes d'être affecté – au sens de Spinoza – et de réagir à ce qui l'affecte dans la durée, laquelle est contrainte de l'éternité. Une anthropologie modale, qui est une anthropologie des modes, des modifications, implique un mode de connaissance susceptible de rendre compte du caractère ductile et flexible de l'expérience sensible (2017 : 186-187).

Le flamenco est souvent défini comme une culture musicale et un mode d'être. Il est un espace social et artistique ouvert à la singularité de chaque chanteur, chaque danseur et chaque musicien. Pedro Peña Fernández engage son lecteur à découvrir que cette singularité réside dans la différence, être Gitan. Chaque expérience musicale passe par une expérience sensible contribuant à nourrir et enrichir sa propre intériorité. Il en prend conscience le jour de sa première communion : de cette commotion provoquée par l'expérience sonore de la guitare d'El Morao, il dit « commencer à comprendre ce que signifiait être Gitan. Et surtout, ce qui est encore plus important : se sentir Gitan » (2015 : 25). L'importance de ce récit initiatique identitaire fait du sensible le fondement du social, et de l'intime (le corps) un cheminement sensoriel du sonore vers le musical. A la manière du paysage défini par Olivier Wathelet et Joël Candau, il est question ici d'une « mise en relation par le perçu d'un territoire sonore » culturel. Le « perçu » de l'enfant musicien Pedro Peña Fernández « dépasse le cadre de l'expérience subjective pour faire l'objet d'un partage ». Il met « ce dispositif au service de la cognition sociale, c'est-à-dire notre *individual's ability to interact socially in an intelligent way* (Zuberbühler et Byrne 2006), que l'on peut encore définir comme l'ensemble des aptitudes cognitives et sensorielles que nous mobilisons pour optimiser le partage ou, bien souvent, l'illusion de partage ». Par son entreprise ethnographique, Pedro Peña Fernández propose une approche sensorielle du flamenco gitan qui pourrait contribuer au projet anthropologique de Wathelet et Candau : comprendre « des façons de cheminer par les sens et des moyens de partager ces routes sensorielles qui sont les paysages de nos existences » (2013 : 236).

Références

- AROM Simha
2004 «L'aksak. Principes et typologie», *Cahier d'ethnomusicologie* 17: 11-48.
- BOISSIÈRE Anne
2016 *Chanter, narrer, danser. Contribution à une philosophie du sentir*. Sampzon: Delatour.
- CLER Jérôme
1998 «Le sens du rythme, une approche ethnomusicologique», in Isabelle Bianquis, David Le Breton et Colette Méchin, dir.: *Anthropologie du sensoriel. Le sens dans tous les sens*. Paris: L'Harmattan: 107-121.
- CANDAU Joël et Marie-Barbara LE GONIDEC, dir.
2013 *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Paris: CTHS.
- CANDAU Joël et Paul-Louis COLON, dir.
2014 *Ethnographier les sens*. Paris: Pétra.
- CAPO Nicolas
2005 «Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*», *Temporalités* [En ligne], 3, consulté le 27 avril 2018. URL <http://journals.openedition.org/temporalites/49>
- CORBIN Alain
1990 «Histoire et anthropologie sensorielle». *Anthropologie et Sociétés* 142: 13-24.
- DÉCHAUD Jean-Hugues
1998 «Halbwachs (Maurice) – *La Mémoire collective*», in *Revue française de sociologie* 39/3: 624-625.
- DESROCHES Monique, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, dir.
2014 *Quand la musique prend corps*. Montréal: P.U.M.
- FRAYSSINET SAVY Corinne
2009 *Israel Galván. Danser le silence*. Arles: Actes Sud.
2015 «Danse flamenco, une fabrique d'altérités», CDC Toulouse / INA – Fresques interactives: Danses sans visa, un site dédié à l'histoire et aux migrations des danses à travers le monde, page créée le 3 juillet 2015.
- GALVÁN Israel, Lola GRUBER et Pedro G. ROMERO
2017 Dossier de présentation du spectacle *La Fiesta* d'Israel Galván, manuscrit.
- GAMBOA José Manuel
2005 *Una Historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GAMBOA José Manuel et Faustino NÚÑEZ
2007 *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GIREL Sylvia
2009 «Alfred Schütz, Essais sur le monde ordinaire, préface et traduction de Thierry Blin, Paris, Le Félin poche, 2007, 202 p., et Le Chercheur et le quotidien, Méridiens Klincksieck, 2008, 296 p.» in *Revue française de sociologie* 50/4: 846-850.
- HOWES David et Jean-Sébastien MARCOUX, dir.
2006 *La Culture sensible. Revue Anthropologie et sociétés* 30/3.
- IMBERTY, Michel
2004 *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez, psychologie, psychanalyse*. Paris: L'Harmattan.
- ISAMBERT François-André
1989 «Alfred Schütz entre Weber et Husserl», *Revue française de sociologie* 30/2: 299-319.

- LABAN Rudolf
1994 *La Maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud.
- LEBLON Bernard,
1990 *Musiques tsiganes et flamenco*. Paris: L'Harmattan.
- LE BRETON David
2006 «La conjugaison des sens: essai». *Revue Anthropologie et sociétés* 30(3): 19-28.
2015 [2006] *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris: Métailié.
- LAPLANTINE François
2017 *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris: Téraèdre.
- LEVINSON André
1990 [1929] *Danse d'aujourd'hui*. Arles: Actes Sud.
- MAUSS Marcel
1978 [1950] *Sociologie et anthropologie*. Paris: P.U.F.
- PEÑA FERNÁNDEZ Pedro
2013 *Los Gitanos flamencos*. Séville: Almuzara.
2015 *Les Gitans flamencos*. Paris: L'Harmattan.
- SCHAEFFNER André
1980 [1968] *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: Mouton.
- SIRON Jacques
2012 [1992] *La Partition intérieure: jazz, musique improvisée*. Paris: Outre Mesure.
- SOLOMOS Makis
1999 «Schaeffner phénoménologue», in *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffner* (Collectif). Paris: Buchet/Chastel: 53-67.
- STRAUSS Erwin
1989 [1935] *Le Sens des sens*. Paris: Jérôme Millon.
- THEDE Nancy
1999 *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*. Paris: L'Harmattan.

RÉSUMÉ. L'enfance rappelle à tout être, l'importance de la perception dans ses découvertes et sa connaissance du monde qui l'entoure, son lien singulier à l'environnement culturel familial. Les souvenirs du danseur-chorégraphe Israel Galván, du guitariste Pedro Bacán et du guitariste-chanteur Pedro Peña Fernández témoignent de la « manière de construire son rapport à la réalité » dans un monde vécu (*Lebenswelt*) au sens d' Alfred Schütz. Tout en participant de la mémoire collective conçue en « un système d'interrelations de mémoires individuelles » (Roger Bastide cité par Joël Candau), ces souvenirs font de l'expérience musicale et dansée, « un mode de connaissance susceptible de rendre compte du caractère ductile et flexible de l'expérience sensible » (François Laplantine). Chaque récit atteste de la fabrique du mode d'être flamenco à travers la prise de conscience sensorielle de la corporéité flamenca, répondant à des attentes sociales et culturelles. Pedro Peña Fernández décrit le rôle des sens dans l'éveil de l'enfant gitan au flamenco. Le sensible se révèle être au fondement du social, et l'intime (le corps) se dévoile à travers un cheminement sensoriel du sonore vers le musical.