



HAL
open science

De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco

Corinne Frayssinet Savy

► **To cite this version:**

Corinne Frayssinet Savy. De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco. Cahiers d'ethnomusicologie, 2001, 13. hal-03265340

HAL Id: hal-03265340

<https://hal.science/hal-03265340>

Submitted on 20 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.

De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco

Corinne Frayssinet Savy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/694>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 119-137

ISBN : 2-8257-0723-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Corinne Frayssinet Savy, « De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/694>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco

Corinne Frayssinet Savy

- 1 La nuit est déjà bien avancée sous le soleil sévillan en ce mercredi de la Semaine Sainte de l'année 1990. La place de l'Eglise San Roman et la rue qui a vu s'éloigner le cortège ouvert par le Christ gitan, vibrent encore du souvenir douloureux des *saetas*¹, et des clameurs de la foule scandant sur un rythme de *bulerías*² des compliments tels que ¡*Guapa ! ¡Guapa ! ¡ Guapa !*³, adressées à la *Virgen de las Angustias*⁴, surnommée « la *Gitanilla* »⁵. Alors que la procession s'enfonce dans le dédale des ruelles en direction de la cathédrale, les familles gitanes venues rendre hommage à leur Christ et à leur Vierge se dispersent dans le quartier. Nous suivons ce mouvement et, au détour d'une place, nous assistons à un moment musical improvisé entre femmes et enfants autour du *cante por tangos*⁶. Tantôt repris en chœur, tantôt laissé à l'initiative d'une soliste, ce chant soutient la danse. Les hommes se joignent progressivement au groupe en agrandissant le cercle, et les *bulerías* succèdent aux *tangos*. L'interprétation est dévolue successivement aux solistes. Les enfants, poussés par leur père, dansent les uns après les autres, puis vient le tour des hommes, chacun recherche l'adhésion du groupe à l'aide des prouesses rythmiques exécutées. Un jeu à travers et autour de la musique s'instaure entre les participants dans l'attente du retour de la procession.
- 2 Lors des fêtes gitanes familiales et des baptêmes auxquels nous avons assisté, les *tangos* sont associés aux *bulerías* en qualité de *cante pa' bailar*, c'est-à-dire de chant spécifique du répertoire de la danse. Ils ont été introduits dans l'univers musical flamenco par l'intermédiaire de l'expérience musicale professionnelle, avant d'intégrer la pratique musicale intime gitane. L'histoire de leur apparition et de leur diffusion au sein du *cante* ne relève pas du même cheminement que les *bulerías*. Cependant ils témoignent de façon très originale de la nature même du flamenco, par leur élaboration en chants flamencos. C'est dans cette perspective que nous allons diriger notre étude.
- 3 Au regard de cet aspect ethnographique, l'idée de métissages appliquée au flamenco, n'est pas satisfaisante ; elle résulte de la fusion entre deux genres ou styles musicaux pour en engendrer un autre, nouveau. Le flamenco consisterait plutôt en l'emprunt de répertoires

et en leur traduction selon des critères musicaux, esthétiques et éthiques spécifiques de la culture gitane andalouse, initiatrice de ce phénomène culturel, et particuliers à la culture andalouse, grâce à la participation créatrice de musiciens professionnels andalous dès l'apparition des *cafés cantantes*⁷. Le concept de translittéralité — sur lequel nous reviendrons — pourrait rendre compte de ce processus musical, voire culturel. Lorsque celui-ci n'est pas abouti, la notion d'hybridation en signifierait une étape.

- 4 Tout au long de cet article, il sera question de *cante* et de flamenco. Le *cante* désigne le répertoire propre à la pratique musicale intime pour les familles gitanes andalouses, plus particulièrement les familles musiciennes. Il renvoie aux formes les plus anciennes : les *tonás*⁸, les *siguiriyas*⁹, les *soleares*¹⁰, réunissant les traits caractéristiques musicaux et poétiques déterminant notamment une grammaire musicale, et éclairant le processus de translittéralité. Les *bulerías* plus récentes participent de cette essence musicale du *cante*. Par extension, le sens de ce terme peut aussi recouvrir les formes du répertoire professionnel pour les musiciens gitans andalous. Nous nous référons à cet usage langagier afin de nommer leur répertoire.
- 5 Par flamenco, nous entendons le genre musical lui-même. L'appellation « flamenco » provient d'une expression vernaculaire : « *a lo flamenco* »¹¹ distinguant ainsi une façon flamenca, c'est à dire gitane, de chanter et de danser. Elle s'impose vers 1860 dans les textes écrits sous la forme d'un adjectif pour qualifier le *cante* et le *baile*¹² flamencos, devenus la somme d'un répertoire professionnel gitan et d'un autre également professionnel, nouvellement créé par des artistes andalous (Alvarez Caballero 1986). La signification de cette expression offre les premiers indices explicatifs de l'élaboration de ce genre musical. Elle met en jeu l'idée d'une transformation constitutive de cette musique à partir de l'interprétation. Le *cante* résulte effectivement d'interventions musicales et expressives effectuées par des musiciens gitans issus de familles sédentarisées en Basse Andalousie, sur des « fonds »¹³ musicaux andalous et gitans analysés par Bernard Leblon (1990), par Pierre Lefranc (1999), puis sur des fonds et des répertoires espagnols et latino-américains (Molina et Espín 1992). Cette attitude musicale et expressive encore contemporaine relève le plus souvent de l'improvisation ; mais parfois la tournure flamenca née de cette expérience musicale ponctuelle sert de référence à l'exécution du chant ou de la chanson empruntée. Dans les deux cas, il est dit qu'il ou elle est *aflamencado* ou *aflamencada*. Lorsque la translittéralité est accomplie, le *cante* s'impose en tant que tel. Fondé sur le geste musical et la complexité de ses règles, le *cante* est perçu à travers les variantes stylistiques de ses formes. A la lumière de l'historique et de l'analyse musicale des *tangos*, nous allons tenter de mettre en évidence les mécanismes de leur introduction dans le flamenco, et de leur adoption comme chants festifs au sein des pratiques musicales scéniques, puis intimes.

Historique d'un chant festif : le tango flamenco

Un *cante* au statut particulier

- 6 Les *tangos* acquièrent un statut original, par les recherches historiques réalisées sur le flamenco. Dans leur livre intitulé *Mundos y formas del cante flamenco*, Ricardo Molina et Antonio Mairena les définissent comme un « *cante gitano de tipo básico* »¹⁴, au même titre que les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares* (1971 : 228). Ces trois derniers chants constituent les premières formes originelles et fondatrices du flamenco. Ils appartiennent bien au

répertoire gitan d'expression dramatique, souvent désigné à l'extérieur et de l'extérieur comme *cante jondo*¹⁵, sous l'influence certaine des écrits de Falla et de Lorca datant de 1922¹⁶. Leur étude historique et musicale confirme leur antériorité par rapport aux *tangos* ; selon Pierre Lefranc (1998 : 77), les *tonás* fleurissent durant la période supposée allant de 1780 à 1820 ; les *séguidilles* décrites comme « pathétiques et tristes » semblent se manifester à leur côté, bien que la première date assurée soit 1850 (1998 : 100) ; quant aux *soleares*, leur diffusion publique est située autour de 1850 (1998 : 152). Les *tangos* ne sont signalés qu'en 1862 par le baron Charles Davillier dans son ouvrage *Voyage en Espagne*, sous leur apparence antérieure, celle du *tango americano* : « *era una gitana quién lo danz—, y un tango, precisamente, americano* »¹⁷, comme le rappelle García Matos (1987 : 101).

- 7 D'autre part, les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares* sont trois *cantes* spécifiques de la seconde partie des *juergas*¹⁸ dédiées au chant destiné à être écouté : le *cante pa' escuchar*, dans la pratique musicale intime. Leurs interprétations marquent la troisième partie des noces et des baptêmes gitans. Ces moments sont consacrés dans tous les cas par l'expression gitane « rester avec les chants » que Caterina Pasqualino analyse du point de vue social et symbolique (1998 : 209). Les *tangos*, au côté des *bulerías*, appartiennent à la première partie de ces *juergas* et fêtes gitanes, vouée au *cante pa' bailar*.
- 8 Il semble que ce dernier aspect présida en partie au choix de Ricardo Molina et Antonio Mairena, puisqu'ils considèrent les *tangos* comme l'archétype le plus accompli et le plus parfait du chant festif, doté d'une personnalité propre et irréductible (1971 : 163). Les deux auteurs dénie leur origine afro-américaine démontrée entre temps, ils privilégient une origine gitane dont la préfiguration correspondrait aux anciens chants de *jaleo*¹⁹ et aux *coplas*²⁰ pour danser, antérieurs à 1880. Ces datations leur permettent de situer les *tangos* sur le même plan que les *tonás*, les *siguiriyas* et les *soleares*. Malgré la remise en question actuelle de cette thèse, le critère musical perdure. Il fut confirmé par Rossy (1966), par Philippe Donnier (1985), par Bernard Leblon (1995), comme paramètre classificatoire du flamenco. Les *tangos* donnent bien lieu à un ensemble très large et toujours ouvert de variantes stylistiques fixées ou improvisées, et sont à l'origine d'un ensemble de formes définies par un accompagnement de type binaire et une partie vocale semi-libre, autrement dit plus ou moins inféodée à une pulsation isochrone²¹.
- 9 Le statut de « chant de base » attribué aux *tangos* est encore présent dans les études sur le flamenco du fait de l'autorité et de la notoriété dont le chanteur gitan Antonio Mairena jouissait en qualité d'artiste et d'initiateur au côté de Manolo Caracol, de la grande réhabilitation de *cantes* qui étaient, à la fin des années 1950, soit en voie de disparition, soit limités à un petit cercle d'amateurs. Des trois critères sur lesquels ce statut repose, l'historique est écarté du débat actuel ; celui d'archétype festif, évinçant les *bulerías*, connaît le même sort. Seul le critère musical reste valide, mais son énonciation a très vite dépassé le cadre proposé par ces deux auteurs.
- 10 Ce statut assigné aux *tangos* est le fruit d'une ambiguïté née des circonstances de sa re-création flamenca en *cante*, et de sa place originale au sein du répertoire musical professionnel, et du répertoire musical intime des Gitans andalous.

Du répertoire scénique au répertoire intime

- 11 A la différence des *tonás*, des *siguiriyas*, des *soleares*, puis des *bulerías*, qui ont été forgées en premier lieu au sein de la pratique musicale intime de quelques familles gitanes sédentarisées parfois depuis le xvii^e siècle dans certaines villes et villages de la Basse

Andalousie, les *tangos* procèdent de l'expérience de la pratique musicale professionnelle. L'hypothèse d'une origine cubaine, plus spécifiquement afrocubaine, énoncée par García Matos (1987 : 100), fut confirmée par Arcadio Larrea (1972), puis par Romualdo Molina et Miguel Espín (1992).

- 12 Comme le souligne Jean-Pierre Estival, le *tango* fait partie des danses afrocubaines dont les noms, cité par les chroniqueurs, « ne signifient rien aujourd'hui dans la mémoire collective » cubaine (1996 : 204). Selon Carpentier (1985 : 60-61), son rythme « est largement diffusé à Cuba à la fin du xviii^e siècle dans les bals des salons comme dans les bals populaires ; il atteste ainsi une habitude musicale contractée depuis longtemps quel que soit le milieu social de l'auditoire [...] ».
- 13 En Basse Andalousie, les premières références faites au *tango* dit américain, remontent au milieu du xix^e siècle. Elles renvoient à une chorégraphie de la *zarzuela* intitulée *La boda en el cafetal*, représentée pour la première fois le mercredi 7 février 1849. Entre le 22 février 1849 et le 24 juillet 1889, José Luis Ortiz Nuevo trouve quarante-six fois le nom de *tango* mentionné dans la presse sévillane (in Molina et Espín 1992 : 64-65). Il précise que le *tango* se chante en solo, en duo ou en chœur, qu'il se danse seul, en couple ou en groupe, qu'il est joué à la guitare, au violon ou par des fanfares. Dans les salons de danses, les théâtres, les *cafés cantantes*, les salles de concerts, ses interprètes sont d'origine andalouse, italienne [...], mais jamais gitane. Parallèlement à cette diffusion du *tango* américain très à la mode en Espagne durant le xix^e siècle, Cadix cultive ce chant à l'occasion de son carnaval. En 1846, pour le distinguer notamment du *tango* américain, les organisateurs de cette manifestation déterminent des canons propres au *tango* de Cadix, et établissent une différence entre les *tangos* et les *tanguillos* : les uns sont exécutés par les grands chœurs sur un rythme plus lent, plus majestueux proche de la *habanera*, les autres sont chantés de manière très rapide par les petites et modestes mascarades (in Molina et Espín 1992 : 66). Les Gitans du quartier de Santa Maria y participent soit avec leurs propres groupes, soit à l'intérieur de groupes mixtes. Ils introduisent ainsi leurs thématiques et leurs nuances particulières.
- 14 Cependant il faut attendre le dernier tiers du xix^e siècle pour voir apparaître les *tangos* flamencos dans les *cafés cantantes*, dans lesquels se produisent aussi les fameuses *tangueras*, grandes spécialistes du *tango* aux nombreuses mélodies cubaines. Selon ses informations, García Matos (1987 : 102-103) précise que ces danseuses au surnom de *tangueras* interprètent cette danse sans chorégraphie préalablement fixée, suivant leur sentiment et leur inspiration du moment, autrement dit *a lo flamenco*. Ce *tango* procure aux chanteurs flamencos, *cantaores*, de nombreuses mélodies variées, de plus en plus influencées par le flamenco. L'affirmation progressive d'une pratique du *tango* flamenco va de paire en cette fin du xix^e siècle avec l'apparition d'une forme nouvelle, qui en dérive directement grâce au ralentissement du tempo afin de rendre plus libre le rythme vocal, effet renforcé par l'introduction du rubato. Il s'agit de *tangos* destinés seulement au chant. Le nom de *tientos* s'imposera avec le chanteur andalou natif de Jerez de la Frontera, Antonio Chac—n, alors que l'initiateur de cette forme flamenca, le Gitan gaditan Enrique El Mellizo, appartenant à la génération précédente, les désignait comme *tangos lentos*, ainsi que Manuel Torre, Gitan né à Jerez de la Frontera et contemporain d'Antonio Chac—n.
- 15 Les variantes de *tangos* devenus flamencos sont rattachées essentiellement à quatre lieux : Cadix et Séville, où les plus anciennes sont liées à l'inspiration personnelle, Jerez de la Frontera et Malaga, où certaines peuvent être attribuées respectivement aux chanteurs

gitans Frijones et El Piyayo. Il est reconnu que les re-créations de la chanteuse gitane sévillane Pastora Pav—n dite La Ni—a de Los Peines ont magnifié cette forme flamenca, notamment en transformant des *tientos* en *tangos*. Elle a incité à suivre cette voie dans laquelle se sont notamment illustrés Camar—n de la Isla dans les dernières décennies du xx^e siècle ou encore aujourd'hui Chano Lobato, El Lebrijano et Enrique Morente.

- 16 Notre étude en cours concernant la diffusion des *tangos* et ses différentes re-créations fixées en variantes stylistiques, permettra de mieux comprendre l'élaboration de ce *cante*, et surtout son passage dans le répertoire musical intime gitan. En la situation actuelle de nos recherches ethnographiques, nous constatons que : les *tangos* partagent avec les *bulerías* leur rôle de *cante pa' bailar* au sein des familles gitanes andalouses de musiciens professionnels sédentarisés à Barcelone. Ils y servent d'écrin musical aux chant de Noël, les *villancicos*²², au même titre que les *bulerías*. Ils peuvent remplir ce rôle festif de soutien musical de la danse avec les *rumbas flamencas*²³ au sein de familles gitanes andalouses. Il nous est apparu que la question relative à la place de *tangos* à Séville pourrait être posée en ces termes. Par contre, dans la région andalouse au sud de Séville, les *bulerías* sembleraient s'être substituées aux *tangos*²⁴.
- 17 Les *tangos*, de même que les *bulerías*, possèdent la particularité de servir de canevas à l'exécution de tout chant ou chanson. Il est possible de tout interpréter en *tangos* comme le suggère l'expression « *cantar to' por tangos* ». Elle s'applique aussi aux *bulerías*. Cette propriété à susciter l'improvisation, nourrit l'imaginaire musical des chanteurs professionnels, ainsi que nous le confirmait le 3 août dernier, le guitariste et chanteur natif de Jerez de la Frontera, Diego Carrasco.
- 18 Les *tangos* flamencos résultent d'un processus de transformation flamenca que nous proposons de qualifier de translittéralité, où la traduction musicale semble avoir précédé la culturelle, du fait de son passage du répertoire scénique au répertoire intime. Le rôle des musiciens gitans apparaît encore indéniable à propos de cette forme flamenca. Ainsi lui attribueraient-ils une place originale dans leur pratique musicale festive.

Le *tango* flamenco : un exemple de translittéralité musicale

Caractères extérieurs au *cante*

- 19 Les *tangos* ont connu le chemin inverse des *tonás*, des *siguiriyas*, des *soleares*, chants au fondement même du *cante* des *bulerías* ; leur introduction dans le répertoire intime est postérieure à leur apparition dans le répertoire professionnel. Pour que cette appropriation ait réussi, nous posons comme hypothèse l'idée que les *tangos* soient représentatifs de règles spécifiques du *cante* et de sa poétique. Nous allons proposer quelques points qui sont loin d'être exhaustifs, mais qui soulignent quelques mécanismes de la re-création d'une forme extérieure au genre flamenco, en *cante*.
- 20 De cette transformation, les *tangos* gardent certains traits étrangers au *cante*, constituant quelques clés sur leurs origines musicales.

Rythme binaire du *toque* et des *palmas*

- 21 Les rythmes exécutés aux *palmas*, claquements des mains, et à la guitare dont le jeu instrumental est appelé *toque*, reposent sur une organisation du temps assez proche de

celle décrite par Jean-Pierre Estival à propos de la rumba cubaine. Nous nous référerons à sa terminologie (1997 : 44) en l'adaptant au cas des *tangos* flamencos.

- La pulsation isochrone sert de référent de la période au *toque* et aux *palmas*, sans être matérialisée. Elle peut être soumise à une accélération lors de la dernière *copla*²⁵ à la fonction conclusive dite *remate*, parfois à de légers ritardandi sous l'impulsion de l'interprétation vocale.
- La structure périodique dite *compás*, est notée en mesure binaire à deux temps (2 / 4) par Rossy (1966), en mesure binaire à deux temps ou à quatre temps par Faustino Jesús Núñez (Annexe B in Molina et Espín 1992). Nous privilégions la notation de Philippe Donnier (1985), consistant en une période composée de huit unités temporelles correspondant chacune à la noire. Elle est le support de cycles harmoniques exécutés à la guitare qui sont spécifiques de chaque variante stylistique, de sorte que nous établissons ici le *compás* sous l'apparence d'un schème rythmique mettant en valeur seulement l'accentuation, source d'*el aire*²⁶.

Fig. 1 : Cycle accentuel du *compás por tangos*²⁷



- La formule rythmique, exécutées aux *palmas* et toujours matérialisée, représente un « élément structurel fondamental de la période » (Estival 1997 : 44). Son antériorité par rapport au *toque* ne semble pas fondée ; les *tangos* naissent de la pratique musicale professionnelle où la guitare constitue le premier soutien rythmico-harmonique. Mais cette formule rythmique le remplace souvent dans la pratique musicale intime, jouant le rôle d'unique accompagnement du chant. Elle se déploie sur quatre unités temporelles (Fig. 2), ponctuellement sur un seul cycle de huit unités temporelles pour signifier la fin d'une séquence de *falsetas* (Fig. 3)²⁸.

Fig. 2 : Formule rythmique et sa variante de *palmas por tangos* sur quatre temps.

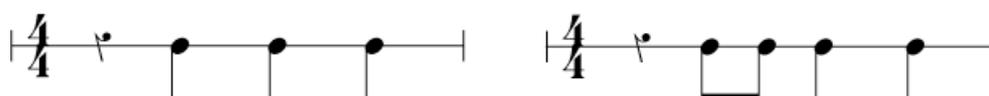
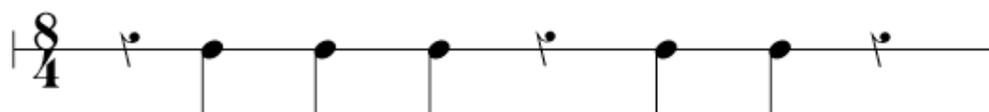


Fig. 3 : Formule rythmique de *palmas por tangos* sur huit temps.



Ambivalence binaire et ternaire

²² Les *tangos* ont introduit dans le flamenco le rythme binaire, qui a trouvé des prolongements dans les *tientos*, les *tanguillos* et les *marianas*²⁹, formes dérivées, ou dans le

garrotín³⁰, la *farruca*³¹ et la *rumba flamenca*, formes hybrides. Ils favorisent la superposition du rythme binaire constitutif du *compás* à la guitare et de la formule rythmique des *palmas*, avec le rythme du chant à caractère ternaire. Les temps forts du *compás* coïncident avec ceux de la partie vocale que nous noterons en 12/8. Dans les *tangos* de El Titi de Triana, cette correspondance accentuelle guide l'exécution du chant. Elle semblerait servir régulièrement de repère au décalage rythmique entre le chant et l'accompagnement instrumental. Celui-ci pourrait être à l'origine de la transformation d'un chant syllabique emprunté en un chant au rythme semi-libre effectif dans les *tangos* destinés à être écoutés, plus particulièrement dans les *tientos*. Le chant se libérerait ainsi de la pulsation isochrone.

Fig. 4 : Premier *tercio* d'une *letra por tangos* de El Titi de Triana.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, 12/8 time, with a tempo of quarter note = 176. The lyrics are 'mi ma - re me lo ar - vir - tió'. The bottom staff is the guitar accompaniment in bass clef, 12/8 time. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A small square symbol is located below the guitar staff.

- 23 Cette ambivalence est renforcée par une ambiguïté binaire et ternaire au sein même du jeu guitaristique, lorsque la subdivision binaire du temps se substitue à la ternaire avec la manifestation de triolets de croches par exemple.

Modes majeur et mineur

- 24 Le mode majeur — plus rarement le mode mineur —, est un paramètre pour distinguer certaines variantes de *tangos*. Il marque notamment celles de Triana (Séville) interprétées par le chanteur andalou Pepe de La Matrona, qui témoignent d'une transformation flamenca légère de leur structure mélodique fondée essentiellement sur la reprise mélodique de l'antécédent et de son conséquent, tous les deux vers à l'intérieur la *letra*, puis d'une *letra* à l'autre. Cette organisation de la phrase musicale est étrangère à celle du *cante*. Les *tangos* du chanteur sévillan El Titi de Triana comportent également un trait extérieur au *cante* du fait de la répétition stricte du schéma mélodique d'une *copla* à l'autre, exception faite dans les deux cas de celles ayant une fonction musicale conclusive.
- 25 Les *tangos* du chanteur gitan de Malaga, El Piyayo, relèvent également du mode majeur qu'ils partagent avec les *guajiras*³². Le chant y renvoie par sa structure strophique composée de dix vers, et découpée en quatre et en six vers d'un point de vue mélodique. Les intonations vocales des *guajiras* l'influencent rythmiquement. De même la guitare y fait référence harmoniquement, mais la structure périodique établit le lien avec les *tangos*.

Fig. 5 : Deuxième *tercio* d'une *letra por tangos* de El Piyayo.

♩ = 130

ritardando

s'en - cuen - tran do' car - re -

accelerando

te - e ro se di - cen ho - la pa - i sa no...

- 26 Le mode majeur peut apparaître ponctuellement avec l'usage du degré V de la tonalité correspondante au premier degré du mode flamenco. Cet emprunt au mode majeur permet de « tonifier³³ » le premier degré du mode flamenco. Il a une fonction modulante à des fins de couleur. Ce procédé se situe généralement à la fin du premier *tercio*, revêtant ainsi caractère suspensif, ce qui donne une impression de tension. Il est notamment commun aux *bulerías*, aux *bulerías por soleá*... Nous nous éloignons dans ce cas du principe de modulation du langage musical tonal pour rejoindre une autre logique, celle du *cante*, que Pierre Lefranc (1998 : 65) associe à celle du *talwîn* pris au sens élargi de changement de couleur. Ce type de modulation en mode mineur joue le même rôle lorsqu'il s'applique à un *tercio* placé à l'intérieur de la *letra*.
- 27 Face à ces traits que nous identifions comme originels aux *tangos* devenus flamencos, hormis les modulations en modes majeur ou mineur à des fins de couleur, d'autres traits semblent dépendre de leur translittéralité ; ils déterminent musicalement certaines formes fondatrices du *cante*, ou issues directement de celui-ci : les *bulerías*.

Caractères hérités du *cante*

Mode flamenco et compás

- 28 Le mode flamenco s'organise selon la progression suivante : un demi-ton, un ton (ou un ton et demi), un ton, un ton, un demi-ton, (un ton)³⁴. Mi est le degré de référence, mais le mode flamenco est généralement transposé sur un autre degré, afin d'adapter l'ambitus mélodique à la tessiture de l'interprète. L'idée de hauteur absolue n'existe pas dans la pensée musicale flamenco. Le mode flamenco guide la structure mélodique des *tangos*, lorsque ceux-ci ne sont pas interprétés en mode majeur ou mineur.

- 29 Au sujet de la structure périodique des *tangos*, nous rejoignons l'analyse de Philippe Donnier : « Alors que la majorité des *compás* correspondent à des cycles rythmico-harmoniques et ne peuvent être identifiés sans la réalisation des accords de guitare correspondants, le *compás* de Tango est d'essence rythmique » (1997 : 136). Le *compás* des *bulerías* partagent la propriété d'être « identifiable sans le recours à la couleur harmonique » (1997 : 137). Ce trait commun à ces deux formes flamencas trouve peut être une explication dans leur rôle de chant festif.

Fig. 6 : *Compás* de type rythmique *por tangos*³⁵.

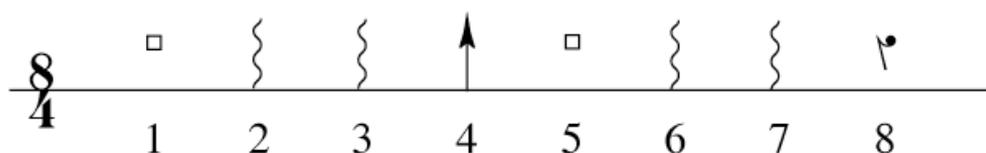


Fig. 7 : Dernier *tercio* d'une *letra por tangos* de Jerez de la Frontera. Les paroles en italique sont improvisées par l'interprète Borrigo de Jerez.

$\text{♩} = 176$

Tercio et letra

- 30 Le *tercio* est une phase de la mélodie vocale se déployant sur une partie de la *letra*, synonyme de *copla*. Les flamencos font usage plus spontanément du mot *letra*. Dans les *tangos*, le *tercio* coïncide avec le *compás* sur le modèle des *soleares*. Selon les variantes stylistiques, un décalage du chant intervient, rompant l'attaque symétrique issue de son référent musical. L'attaque se produit en anacrouse après le cinquième ou le septième temps du *compás*. Ce décalage est généralement compensé lors de la reprise des deux

derniers vers de la *letra* en quatrain ou dans le dernier vers de la *letra* en tercet. Ce procédé est aussi caractéristique des *bulerías* (Fig. 7).

- 31 Un autre trait hérité des *soleares* est la construction mélodique comportant trois phases, Pierre Lefranc met en valeur la structure tripartite du *cante jondo* ; la structuration mélodique des *soleares* en « trois phrases structurales » (1998 : 63) répond à la logique dialectique de la tension, de sa confirmation ou de son exacerbation, et de son apaisement (1998 : 154). Les *tangos* mettent en jeu cette logique musicale à travers :
- une première phase consistant généralement en un mouvement proposant, atteignant soit le second degré du mode flamenco, soit un autre issu de la cadence andalouse IV-III-II-I lorsque le dessin mélodique suit la progression descendante de celle-ci, soit le degré V du mode majeur ou mineur ;
 - une deuxième phase suspendant ou renforçant cet effet par un jeu contrasté d'intensité, parfois par une modulation en mode majeur ou mineur ;
 - une troisième et dernière phase semblable à un mouvement conclusif se terminant par la tonique du mode flamenco, ou celle du mode majeur ou mineur.
- 32 La construction mélodique de chaque *letra* correspond à un dessin mélodique descendant. Elle coïncide avec un jeu d'intensité vocale allant du forte au piano. Cette esthétique participe de la dimension éthique du souffle³⁶ dans la pratique musicale intime du *cante*. L'idée de *ce-irse*, « amener sa voix à la limite de ses possibilités » (Pasqualino 1998 : 131), signifie pour le chanteur le fait d'atteindre ses limites, notamment celles concernant le souffle. Elle n'est certes pas incarnée par cette forme du fait de sa dimension festive, mais elle influe sur l'appréhension respiratoire de l'exécution des *tangos*.

Déconstruction de la letra

- 33 La déconstruction de la *letra* est une pratique caractéristique du *cante*, particulièrement des *siguiriyas*, des *tonás* et des *soleares*. Ce principe s'applique également aux *bulerías*. Il consiste à perturber le déroulement du texte poétique chanté jusqu'à le rendre inaudible, afin de privilégier la fusion entre le son musical et le son de la langue. Cet état de transformation de la langue poétique devenue parole musiquée sert la rhétorique de l'affect spécifique du *cante*.
- 34 Les *tangos* y sont moins soumis. Mais il semble qu'il y ait une évolution, inaugurée certainement par La Ni-a de Los Peines, grâce à leur renouvellement stylistique par l'intermédiaire de la transformation des *tientos* en *tangos*, désignée *tangos de los tientos*. Ses interprétations ont peut-être influencé le ralentissement du tempo dans les variantes stylistiques destinées à être écoutées.
- 35 D'après notre étude, la déconstruction de la *letra* met en jeu les procédés suivants :
- la répétition des vers, incitant à la variation ;
 - la pause prolongée après le premier *tercio* ;
 - un jeu contrasté d'intensité vocale ;
 - l'inflexion vocale et la modulation vocale³⁷ situées sur la dernière syllabe du vers des premier et troisième *tercios*, parfois sur l'avant-dernière syllabe ou, plus rarement, sur la syllabe d'un mot placé à l'intérieur de celui-ci ;
 - l'inflexion vocale et la modulation vocale accompagnées de jeux vocaliques suivant le modèle des *soleares* ;

- la présence de quelques lalies³⁸, sous forme de chevilles³⁹ placées en début ou en fin des vers situés à l'intérieur de la *letra*. La répétition d'un mot issu du vers peut remplir la même fonction ;
- la présence de jeux consonantiques de type *babeo*⁴⁰, ou effectués à partir de la syllabe d'un mot.

Fig. 8 : Premier tercio d'une letra por tangos de La Ni-a de Los Peines.

La translittéralité : proposition terminologique

- 36 En analysant le passage des *tangos* flamencos du répertoire professionnel à celui de la pratique musicale intime gitane, il s'agissait de souligner à la fois le statut particulier de cette forme flamenca et la façon dont cette transition s'est déroulée. Une étude du contenu poétique des *letras* et des interprétations au regard des circonstances musicales de nature distincte, permettra d'appréhender l'existence de répertoires différents et le sens du geste musical dans sa dimension esthétique et éthique. La description des divers traits caractéristiques des *tangos*, soit extérieurs, soit issus du *cante*, révèle un des aspects fondamental du flamenco : celui d'être une musique née de la transformation en *cantes* de formes vocales étrangères au flamenco. Notre apport en ce domaine veut s'inscrire en complément des recherches approfondies essentiellement relatives au *cante jondo* — les *tonás*, les *siguiriyas* et les *solerares* —, réalisées par Bernard Leblon (1990), par Luis Soler Guevara et Ram—n Soler Díaz (1992), et par Pierre Lefranc (1998). A la différence de celui-ci, les *tangos* offrent, à travers leurs enregistrements et la réalité musicale actuelle, un témoignage révélateur des étapes constitutives de l'élaboration du flamenco. Ils pourraient contribuer à la compréhension de la formation du répertoire festif au sein de

la pratique musicale intime gitane, puisque l'apparition des *tangos* et des *bulerías* est postérieure à ces *cantes*.

- 37 Pour rendre compte d'un aspect de la transformation musicale flamenca, il existe le verbe « aflamencar ». Il désigne le fait d'adapter à une chanson populaire aux origines non flamenca, des traits et des caractéristiques propres au chant flamenco (Ropero Núñez 1984 : 62). Ce sens est courant dans les ouvrages sur le flamenco. Bernard Leblon apporte une nuance à cette définition : « aflamencado, aflamencada : se dit d'un chant, d'une chanson, qui a reçu une influence flamenca, ou s'interprète à la façon du flamenco » (1995 : 153). Ces deux significations évoquent deux étapes de la transformation flamenca d'un chant emprunté.
- 38 L'une relève du geste musical, donc de l'interprétation. Elle constituerait une première phase potentiellement génératrice soit d'une forme, soit d'une variante stylistique, si le geste est réitéré, puis fixé grâce à son adoption par le groupe. Entre musiciens, cette expression n'apparaît pas, elle peut être remplacée par une équivalente : « a lo flamenco ». A propos des tangos, on dit même qu'il est possible de « cantar to' por tangos ». Il en est de même pour les bulerías. Ce jeu musical issu de l'improvisation s'explique par la seule nature rythmique de leurs compás respectifs. Ces deux formes représentent aujourd'hui pour les musiciens flamencos le ferment de l'imagination musicale, alors que le cante jondo est le garant de la tradition orale musicale.
- 39 L'autre signification est la conséquence de la première phase, car l'application de traits caractéristiques du cante à un chant ou à une chanson étrangère à lui, est à l'origine du développement du genre flamenco. Les tangos de Triana exécutés par Pepe de La Matrona, sont un exemple de cette deuxième phase relative à l'influence musicale flamenca.
- 40 Dans la continuité de cette phase en apparaît une troisième dépassant l'idée d'aflamencar. Elle est marquée par la transformation totale du modèle emprunté. Or il manque un terme pour signifier cette étape du processus générateur du flamenco. Nous proposons de lui appliquer la notion de translittéralité. Nous entendons par là que le passage d'une forme ou d'un répertoire en une forme flamenca, n'est fondé ni sur une adaptation musicale — à laquelle l'expression « aflamencado » renvoie — ni sur une transcription musicale, mais sur un réajustement d'éléments musicaux effectué à partir des critères suivants : le mode flamenco, le rythme vocal non mesuré, le dessin mélodique descendant, la tessiture vocale peu étendue, l'intonation, l'ornementation vocale, la modulation vocale, la perception du silence... Ainsi un nouvel espace vocal est déterminé par l'esthétique du cante répondant à une conception monodique propre.
- 41 La translittéralité résiderait donc dans le transfert d'une forme vocale ou d'un répertoire vocal à un répertoire doté d'une autre configuration : celle d'une interprétation inféodée à l'origine à la technique vocale gitane, élaborée au sein de familles musiciennes sédentarisées en Basse Andalousie, dont est issu le cante. Cette interprétation vocale procéderait d'une vision du chant définie par l'expression gitane « decir el cante »⁴¹, qui désigne la façon authentique de chanter. Comme le souligne Caterina Pasqualino, « l'interprète se doit de prononcer les paroles à mi-voix, sur le ton de la confiance, un peu comme s'il parlait. De fait les Gitans andalous établissent un lien étroit entre l'oralité et le cante, comme si leur parler du quotidien se prolongeait dans le chant flamenco » (1998 : 11). Par conséquent, la translittéralité comprendrait également l'idée de

réajustement d'éléments poétiques selon les critères établis par Bernard Leblon : le style des paroles et les thèmes (1990 : 152-167).

- 42 En intégrant le répertoire musical professionnel, les tangos constituent une forme flamenca née du processus de réajustements musicaux décrits, issus de la structuration du compás, du tercio, de la letra et de sa déconstruction. Le rôle des chanteurs gitans professionnels semble essentiel dans cette élaboration formelle d'autant plus que certains comme Enrique El Mellizo, Frijones, Manuel Torre..., prolongent cette expérience en créant une forme nouvelle, les tientos, directement issus des tangos. Cependant ces derniers ne figurent pas dans le répertoire de la pratique musicale intime, à la différence des tangos. D'autres formes comme la farruca ou le garrotín, sont dites hybrides du fait de leur réajustement incomplet relatif notamment à leur dessin mélodique peu modifié et peu propice à technique vocale gitane. Ces chants restent aussi dans le domaine musical professionnel. Devenus flamencos sous l'influence musicale et poétique des tangos, ils relèvent seulement du mode d'expression dit flamenco à l'image des chants flamencos spécifiques du seul répertoire scénique. L'adoption des tangos comme chant festif de la pratique musicale gitane intime, en fait un chant participant de la vision gitane du monde. La translittéralité des tangos est en ce sens accomplie.

NOTES

1. Saetas : forme flamenca d'expression dramatique, apparue au début du xx^e siècle. Ce seul chant flamenco à la thématique religieuse évoque la Passion du Christ et la douleur de la Vierge, en accompagnant les processions de la Semaine Sainte andalouse. Ses modèles musicaux sont les siguiriyas, les tonás.
2. Bulerías : forme flamenca d'expression festive, chantée et/ou dansée, dérivée directement du chant fondamental soleares. Elle est née de la conclusion rapide et enlevée des soleares interprétées par Mateo El Loco, chanteur gitan de Jerez de la Frontera. Elle apparaît vers 1870 dans le quartier gitan de Santiago de cette ville de Basse Andalousie.
3. Belle ! Belle ! Belle !
4. La Vierge des Angoisses.
5. La petite Gitane.
6. Cante : terme spécifique du vocabulaire flamenco pour désigner le chant flamenco. Il renvoie également au strict répertoire de la pratique musicale intime gitane. L'expression « cante por tangos » signifie le chant exécuté dans le style des tangos flamencos. Nous adoptons la forme plurielle « tangos » afin de la différencier de son homonyme argentin.
7. Café cantante : café accueillant des spectacles, et créé au milieu du xix^e siècle, dans lequel se produisaient notamment des artistes flamencos. Ces lieux disparaissent en 1936.
8. Toná : forme flamenca d'expression dramatique, au rythme vocal libre, chantée « a palo seco », c'est-à-dire sans accompagnement guitaristique. Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants flamencos fondamentaux avec les siguirivas et les soleares. Elle désigne également une famille de chants flamencos exécutés sans la guitare : martinetes, debla, carceleras.

9. Siguiriyas ou seguiriyas : forme flamenco d'expression dramatique, au rythme vocal libre. Son nom résulte de l'altération phonétique du terme « séguidille ». Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les tonás et les soleares. Elle désigne aussi une famille de chants flamencos partageant la même structure rythmique périodique à douze temps de type $3/4 + 6/8$.
10. Soleares : forme flamenco d'expression dramatique, au rythme vocal libre. Sa danse est propre au répertoire scénique. Elle est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les tonás et les siguiriyas. Elle désigne aussi une famille de chants flamencos partageant la même structure rythmique périodique à douze temps de type $6/8 + 3/4$.
11. A la façon flamenco.
12. Danse.
13. Nous empruntons le terme de « fonds » à Pierre Lefranc pour désigner « des ensembles partiellement connus et antérieurs aux répertoires, ceux-ci correspondant à la partie conservée de ces fonds » (1999 : 2).
14. Un chant gitan de base.
15. Chant profond.
16. Selon Manuel de Falla, « on appelle cante jondo un groupe de chansons andalouses dont nous croyons reconnaître le type primitif dans ce qu'on nomme la siguiriya gitane [...] » (1972 : 142).
17. « C'était une gitane qui le dansa, un tango précisément américain ».
18. Juerga : réunion musicale intime autour du cante soit improvisée entre amis et/ou parents amateurs de flamenco, soit commanditée par un ou plusieurs caciques. Cette circonstance musicale est décrite dès le milieu du XIX^e siècle. Elle est appelée aussi « reuni—n ».
19. Jaleo. 1. Dans ce cas, il s'agit d'une danse ancienne adaptée pour le théâtre au XIX^e siècle 2. A propos du flamenco, ce terme désigne l'ensemble des exclamations, des interjections, des cris incitatifs ou laudatifs adressés à l'interprète.
20. Coplas : strophes destinées à être chantées pour accompagner la danse dans le cas présent ; elles sont indépendantes les unes des autres, à la différence des strophes d'une chanson (Leblon 1995 : 155).
21. Ce point fut notamment analysé dans le cadre de notre thèse doctorale (1994).
22. Villancicos flamencos : chansons populaires de Noël dans leurs versions aflamencadas. Elles peuvent être dansées lors des fêtes familiales gitanes andalouses.
23. Rumba : forme chantée et dansée d'origine afrocubaine. Elle connaît un vif succès en Espagne durant la première moitié du XX^e siècle. A l'intérieur du flamenco, la rumba a une place limitée comparativement aux tangos. Par contre, elle constitue, à partir des années 1950, l'essentiel du répertoire musical des Gitans catalans, depuis son adoption par la communauté sédentarisée à Barcelone. Elle est désignée « rumba catalane ».
24. Pierre Lefranc évoque ce point dans sa conférence, *Le cante : quels répertoires ? Quels milieux ?* (1999). Dans ses *Noches gitanas en Lebrija* (1991), le guitariste natif de Lebrija Pedro Bacan présente un seul cante por tangos et des villancicos por tangos. A propos de la jeune génération de chanteurs à Utrera, la place des rumbas était encore récemment importante ainsi que le répertoire de Camar—n de la Isla parmi lesquels figurent de nombreux tangos, d'après le témoignage de Manolito Garcia El Pelusa.
25. Copla flamenco : poème bref et très suggestif par l'intensité du propos conté en quelques vers (trois, quatre ou cinq) de type généralement octosyllabique, à l'exception de la métrique particulière des siguiriyas.
26. El aire : souvent traduit par « feeling » ou « swing », il désigne une stylistique mélodique et/ou rythmique caractéristique d'une famille flamenco ou d'un lieu lié à l'élaboration du flamenco et situé dans le berceau du flamenco : la Basse Andalousie.
27. — : ce signe correspond à un accent, leur nombre matérialise leur intensité.

28. Falsetas : variations mélodiques élaborées en respectant la limite rythmico-harmonique ou seulement rythmique du compas. Elles alternent avec celui-ci dans les solos de la guitare. Elles se situent généralement entre les coplas chantées pour le toque d'accompagnement. Elles soutiennent certains passages dansés sans chant.

29. Marianas : forme créée par Luis Lopez Benitez « Ni-o de Las Marianas », sur un rythme de tangos avec *accelerando* et *ritardando*, à partir d'une mélodie empruntée à une chanson de Tsiganes (Húngaros) qui exhibaient une chèvre appelée Mariana dans les rues de Séville.

30. Garrotín : forme soit d'origine asturienne, soit définie comme une création des Gitans de Lérida (Leblon 1995 : 157). Au début du xx^e siècle, El Ni-o Medina en fit sa spécialité et ses interprétations le rendirent très populaire.

31. Farruca : forme d'origine galicienne ; elle dérive probablement d'une invention théâtrale ou de variété issue de zarzuelas au thème galicien (Molina et Espín 1992 : 71). « Farruca » est une expression hypocoristique en Galice. Au début du xx^e siècle, Manuel Torre en fit sa spécialité et la rendit très populaire.

32. Guajiras : forme *aflamencada*, issue d'une forme cubaine dite « puntos guajiros ». Guajira est son nom flamenco. Ce terme signifie « le paysan blanc ».

33. Le terme « tonifier » désigne un procédé d'emprunt fugitif à un ton donné en faisant précéder un accord — autre que le degré I — de sa dominante. Cet accord perd ainsi sa fonction première pour jouer le rôle ponctuel de tonique. Ce procédé de modulation à des fins de couleur, courant à l'époque classique, rejoint celui défini à propos du mode flamenco ; le premier degré du mode flamenco perd cette fonction pour revêtir celle de tonique lorsque le premier *tercio* se termine sur un degré V, perçu comme un accord de dominante.

34. Mode flamenco : il apparaît une similitude entre le mode flamenco et le mode dorique (Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Ré-Mi), appelé aussi phrygien dans le jazz. Mais la spécificité du mode flamenco réside dans l'utilisation courante de l'altération ascendante du troisième degré, constituant une seconde augmentée.

35. Compás por tangos : il est présenté en un cycle de percussions en référence à celui proposé par Philippe Donnier (1997 : 136). La texture sonore est mise en valeur à l'aide des signes suivants : = un coup frappé sur la caisse de résonance de la guitare, = percussion simple des cordes de la guitare dans un mouvement allant du grave à l'aigu, = percussion simple des cordes de la guitare dans un mouvement allant de l'aigu au grave, = *rasgueo* ou percussion continue et successive des doigts de la main sur les cordes de la guitare.

36. La dimension éthique du souffle relève d'une appréhension gitane symbolique et culturelle de la respiration. Caterina Pasqualino (1998 : 235-239) apporte un éclairage très précis à cette question. Pour les Gitans andalous, l'inspiration comporte un danger lorsqu'elle est excessive et non contrôlée ; l'air est porteur d'esprits bénéfiques, les *duendes*, et d'esprits maléfiques, les *mengues*. Par contre, l'expiration permet d'expulser l'air vicié présent dans les poumons, afin de se prémunir contre toute malignité. Le chanteur recherche cette purification à travers son émission vocale en concentrant son geste vocal sur l'expiration. Ainsi l'air et le souffle font l'objet de croyances auxquelles le chanteur gitan se réfère lors de l'acte musical. La dimension esthétique rejoint donc la dimension éthique.

37. La modulation vocale a deux fonctions : l'une à des fins de couleur lorsqu'elle est placée en fin du premier *tercio* et sur le second *tercio*, l'autre de type enharmonique si elle se situe en fin du dernier *tercio*.

38. Lalias : terme inventé par Bernard Leblon pour désigner les « interjections ou suites de syllabes sans signification, utilisées dans le chant flamenco pour leur fonction sonore et rythmique. En espagnol « *lalia* » ou « *glosolalia* » » (1995 : 158). Elles apparaissent comme support de l'introduction mélodique du chant.

39. Chevilles : interjections et apostrophes situées en début et/ou à la fin des vers de la letra. Elles apparaissent rarement au milieu des vers (Leblon 1990 : 149-150).

40. Babeo : Vibrato labial obtenu par la répétition très rapide de la lettre « b ».

41. Dire le chant.

RÉSUMÉS

Le flamenco n'est pas constitué d'un seul répertoire musical composé par des formes spécifiques de circonstances sociales et religieuses. Né de la pratique musicale intime se déroulant au sein de quelques familles gitanes andalouses sédentarisées en Basse Andalousie, il se métamorphose en genre musical ouvert à toute re-création musicale formelle par le truchement de l'emprunt successif de chants et danses andalouses, espagnoles, latino-américaines. Cette évolution dépend de sa diffusion à travers des répertoires professionnels grâce à la participation de musiciens andalous dès l'apparition des cafés cantantes. L'idée de répertoires divers et pluriels s'impose à propos du flamenco. Le tango flamenco révèle un des aspects de cette réalité, puisqu'il est le fruit de l'expérience professionnelle de chanteurs et de danseurs, et qu'il acquiert le statut de chant festif au côté des bulerías lors des fêtes familiales et des rituels gitans andalous. Son analyse musicale apporte un éclairage sur les différentes étapes du processus de transformation à l'origine du flamenco. Le concept de « translittéralité », que nous proposons, permet de saisir à la fois la question esthétique du réajustement musical d'une forme étrangère en une nouvelle forme originale, dite flamenca, et la question éthique du réajustement culturel et symbolique. Il pose à long terme le problème de l'appréhension du geste musical et du choix des variantes stylistiques, déterminés et guidés par les divers contextes musicaux.

AUTEUR

CORINNE FRAYSSINET SAVY

Corinne Frayssinet Savy est chargée de cours à l'université de Toulouse le Mirail depuis 1997, essentiellement en histoire de la musique, et nouvellement à l'université de Nice Sophia Antipolis en ethnomusicologie. Suite à des études en ethnologie, en ethnomusicologie, en musicologie et en esthétique de la musique occidentale, elle réalise des recherches ethnomusicologiques sur les pratiques musicales gitanes intimes et publiques du flamenco (séjours ethnographiques 1985, 1986, 1987-1990). Elle est l'auteur d'articles publiés depuis 1987 sur ce sujet. Sa thèse intitulée : « Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique », soutenue en 1994, consiste surtout en une étude musicale de la voix dans le chant flamenco, ainsi qu'en une analyse ethnomusicologique de la nature plurielle de l'identité culturelle gitane et de la mise en jeu de valeurs éthiques et esthétiques au travers de la pratique vocale flamenca. Parallèlement, elle poursuit sa formation musicale, notamment en chant lyrique. Elle est l'auteur d'un documentaire audiovisuel sur la danse flamenca (1994). Elle continue ses recherches en ce domaine et sur les répertoires musicaux gitans en Espagne, dans le midi de la France, ainsi qu'à l'occasion du pèlerinage des Saintes-Maries-de la Mer.