

## **LA JUERGA FLAMENCA : LE PLAISIR DU DUENDE**

Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Université de Paris III

« En la intimidad no se crea, se disfruta<sup>1</sup> »

La *juerga flamenca*, du point de vue lexicologique, est définie comme une scène de divertissement andalouse où plusieurs personnes se réunissent pour boire et pratiquer les chants et les danses flamencos<sup>2</sup>. Elle semble, par sa définition et son étymologie, d'emblée, associée au plaisir, ou plutôt aux plaisirs de la fête qui associent une pratique culturelle à la consommation de boissons, alcoolisées de préférence.

La *juerga flamenca*, du point de vue anthropologique, est une fête familiale ou une réunion entre amis, dont les participants sont issus de la communauté gitano-andalouse et partagent le même patrimoine culturel, le flamenco<sup>3</sup>. Il ne sera pas question ici de la face publique du flamenco, de l'art scénique désormais connu d'une large audience et diffusé internationalement

---

<sup>1</sup> Juan Manuel RODRÍGUEZ, "El Mistela" (*bailaor*), "La estética plural del baile flamenco", *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, p.133.

<sup>2</sup> DRAE : "(De *huelga*) En Andalucía, diversión bulliciosa de varias personas acompañadas de cante, baile flamenco y bebidas".

<sup>3</sup> Lors des réunions entre amis qui ont lieu dans les *peñas* —association d'*aficionados* flamencos dont le local sert de débit de boissons—, ou les *juergas* entre artistes flamencos, les participants sont Andalous et Gitans. Pour les fêtes familiales associées à un rite domestique (fiançailles, mariage, baptême, communions ou anniversaires), les participants, sauf quelques rares exceptions, sont des Gitans flamencos, autrement dit les Gitans sédentarisés depuis plusieurs siècles dans la basse Andalousie, en particulier les provinces de Séville et de Cadix. À propos des Gitans flamencos d'Andalousie, Cf. Caterina PASQUALINO, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998. Revendiqué par la communauté des Gitans *flamencos* de la basse Andalousie comme principe constitutif de son identité ethnique et par la communauté andalouse, devenue autonome, comme élément essentiel de sa culture traditionnelle, le flamenco, en transcendant la différence ethnique, unit Gitans et Andalous par une identité culturelle commune. Gitans et Andalous qui pratiquent le flamenco se considèrent et s'appellent entre eux Flamencos. Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000, p. 180-181 et Sélim ABOU, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Éditions Anthropos, Collection "Pluriel", 1981, "Identité ethnique et identité culturelle", p. 29-46.

depuis la dernière décennie du siècle dernier, car les *juergas* impliquent une pratique et une réception intime du genre. Elles se déroulent généralement dans un cadre informel, un lieu privé ou qui le devient pour l'occasion (le patio d'une maison andalouse, une salle de banquet, la *peña flamenca*). Le nombre des participants est variable —pouvant aller d'une dizaine de personnes, lors d'une réunion entre amis à une centaine lorsqu'il s'agit d'une fête familiale. Cependant, pour entrer dans le cercle des initiés et participer, activement s'entend, à la fête, c'est-à-dire prendre part à l'euphorie et à la jouissance collective, il faut connaître parfaitement le code musical et culturel du flamenco, celui-ci constituant le lien complice qui unit tous les membres de l'assistance.

Par ses caractéristiques, la *juerga flamenca* paraît constituer un observatoire privilégié pour étudier les manifestations du plaisir issu de l'actualisation d'un patrimoine culturel et de la participation à un rituel social.

Si la jouissance collective éprouvée par les participants d'une *juerga* est observable, elle découle pourtant d'une contradiction apparente : le système de représentations et l'esthétique de l'expression *flamenca* ont pour fondement principal le pôle affectif opposé au plaisir, la souffrance<sup>4</sup>. Ce paradoxe suscite plusieurs questions : de quelle façon les plaisirs, sensuels ou charnels, sont-ils représentés dans le code culturel flamenco ? Quels rôles jouent respectivement le chant et la danse, et, par conséquent, les différents acteurs dans le déroulement d'une *juerga* ? Quelles sont les causes et les manifestations du plaisir lié à la pratique et à la réception intime du flamenco ?

Le chant est l'expression privilégiée du flamenco ; il doit ce statut spécifique au fait que l'expression linguistique se greffe sur l'expression musicale, autrement dit, en utilisant la langue, le chant a le pouvoir de transcender tous les autres éléments de la culture *flamenca* en les symbolisant et en les véhiculant. C'est donc dans le chant qu'il faut rechercher les différentes formes de représentation du plaisir.

La souffrance étant l'élément central du code culturel du flamenco, les mots qui la désignent (*calvario, martirio, dolor, sufrimiento, fatigas, penas*, et ses variantes gitanes, *ducas, duquelas*) ont une fréquence d'apparition beaucoup plus récurrente que le terme *gusto*<sup>5</sup> —qui fait référence à la fois au plaisir et au désir<sup>6</sup>— ou son champ lexical *disfrutar, gozar*. Dans de nombreux chants, le terme *gusto* a pour corollaire *pesar* auquel il s'oppose<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> À propos de l'esthétique *flamenca* et des circonstances historiques qui l'ont déterminée, Cf. Bernard LEBLON, *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, collection "Musiques du Monde", 1995, chap. V "Le *duende* et l'esthétique du flamenco", p. 107, et "La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios", du même auteur, in *Actas del XXIX congreso de arte...*, p. 79.

<sup>5</sup> Le terme *deleite* n'est jamais utilisé ; quant à *placer*, il est d'un usage extrêmement restreint et tout à fait récent. Il n'apparaît pas dans les chants recueillis par Antonio MACHADO Y ALVAREZ dans sa *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975 (1<sup>o</sup> édition de 1881) ; je ne l'ai moi-même recensé qu'une seule fois dans toute l'œuvre de Camarón de la Isla, soit un total de plus de deux cents chants.

<sup>6</sup> "El hombre que está queriendo/e noche cabila y bela/y así que logra su gusto/aborrese, orbía y niega", Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *Colección de Cantes...*, p. 99.

<sup>7</sup> "Cuando yo más te quería/se me gorbieron pesares/los gustitos que tenía", *Ibidem*, p. 34.

Parmi les thèmes privilégiés des chants flamencos<sup>8</sup>, l'amour est celui qui est susceptible d'offrir le choix le plus large de représentations du plaisir, en particulier, charnel. Il s'agit de le débusquer au détour de la dramatisation de la relation amoureuse qui met en scène l'attirance affective et érotique entre l'homme et la femme, puis la relation entre le couple et la communauté sociale jouant le rôle de garant de l'ordre moral<sup>9</sup>.

De l'opposition sexuelle entre le locuteur, masculin, et l'interlocuteur virtuel, féminin, qui existe dans les chants flamencos, découle une distribution sexuelle des rôles au sein de la relation amoureuse et par voie de conséquence, au sein de la pratique sexuelle. L'homme apparaît comme le sujet actif, celui qui exerce l'activité sexuelle, alors que la femme est l'objet passif, celle avec qui ou sur qui elle s'exerce<sup>10</sup>. La partenaire féminine est donc l'objet du plaisir ; de sa collaboration ou de son consentement dépend l'accomplissement de l'acte sexuel qui mène au plaisir.

Une grande majorité de *coplas* mettent en drame les différentes situations qui conduisent non pas à la réalisation du plaisir, mais à sa frustration. Car la femme est loin d'apparaître pour son compagnon comme une partenaire docile ou constante. Elle est, en général, dépeinte comme un être trompeur et surnois dont les charmes sont à double tranchant : facteur de séduction, ils dissimulent bien souvent de mauvaises intentions dont l'homme doit se préserver<sup>11</sup>. Profitant de l'attirance érotique qu'elle exerce sur son compagnon, la femme se complait à le torturer, par exemple, en se dérochant ou en se refusant à lui<sup>12</sup>. Lorsque la relation entre les deux partenaires est établie, l'homme doit encore se méfier de la femme, surtout de son inconstance et de ses mensonges<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Les autres thèmes développés par les chants flamencos et qui constituent ses principaux ressorts dramatiques sont l'adversité et la mort. L'adversité —*el sino*, le destin contraire— présente la vision douloureuse que l'individu flamenco possède de sa propre existence ; la mort, ou plutôt le désir de mourir, apparaît comme une réponse possible à cette angoisse existentielle. Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, "Étude thématique", T. I, p. 231 à 287.

<sup>9</sup> La *gente* représente, dans les chants flamencos, la communauté sociale. Cet ensemble social compact n'agit que par la parole : il jase (*hablar*), il critique (*criticar*) ou colporte des rumeurs (*tener de boca en boca*) et sa fonction est de juger le comportement des personnages mis en scène dans leur rapport aux valeurs et aux règles de conduite proposées par le code moral.

<sup>10</sup> "Llorando me lo pedía/ por Dios que la respetara/ yo viendo que me quería/ yo de su cuerpo abusaba/ ella callaba y sufría", "Llorando me lo pedía", *fandangos de Huelva*, Camarón de la Isla, *Al verte las flores lloran*, 1969, (5865026 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

<sup>11</sup> "Yo no le temo a los males/ yo le temo a los toritos/ de tu batita de lunares" strophe traditionnelle de *bulería*. La métaphore qui assimile les seins de la femme aux cornes du taureau illustre parfaitement l'ambivalence attribuée par les hommes aux attributs de la séduction féminine.

<sup>12</sup> "De ti qué tengo prima/ que no sea desprecio y pena/ y no me quisiste dar/ matita de hierbabuena", strophe traditionnelle de *bulería*, rapportée par C. PASQUALINO, *Dire le chant...*, p.136. La *matita de hierbabuena* est un terme codé qui fait allusion au sexe de la partenaire féminine, et par métonymie, à sa virginité, objet du désir de l'homme.

<sup>13</sup> "Qué penita es la mía/ guardia le quise poner/ a una viñita *perdía*", strophe traditionnelle de *bulería*, chantée par Manolo Caracol in "Pañuelo a rayas", *bulería y fiesta (Gran antología flamenca*, primer gran manual sonoro del cante, bajo criterio geográfico-temático, selección y realización de Antonio Murciano, RCA, CASP-200, 7 vols), vol.I, cara A. Dans cette *copla*, la vigne perdue est un terme codé qui désigne la virginité perdue. L'homme se lamente d'avoir voulu préserver la virginité de sa compagne, ce qui sous-entend qu'il était resté chaste, alors que celle-ci l'avait berné. Comme une vigne "perdue" par la maladie est incapable de donner de bons fruits, sa partenaire était doublement perdue à ses yeux : d'une part, elle lui avait menti, ce qui ne laissait

Dans cette représentation négative de la femme se profile la peur de l'adultère féminin. Dans cette optique, l'appréhension de l'homme est à double titre. Sur le plan personnel, il craint ce que la femme pourrait rechercher et éprouver avec un autre homme que lui-même : le plaisir, qu'il n'aurait pas su lui donner, ce qui équivaldrait à remettre en cause sa virilité. Sur le plan social, il redoute la souillure de son honneur que représenterait cette trahison qui l'exposerait aux critiques, donc au jugement de la communauté sociale, *la gente*, qui lui en attribuerait la responsabilité<sup>14</sup>.

Ces situations de plaisir frustré au sein du couple provoquent un renversement de valeurs : l'attirance affective et érotique entre l'homme et la femme qui aurait dû permettre l'accomplissement de la pratique sexuelle conduisant au plaisir, provoque la souffrance. Paradoxalement, c'est l'affranchissement de cette relation amoureuse, cause de tous les tourments de l'homme, qui devient source de jouissance<sup>15</sup>.

Lorsqu'un chant présente une relation comblée, le caractère érotique de la sexualité et le plaisir qui en découle sont formulés de façon très codée :

Vamos niña pa la bamba  
que te voy a columpiar  
yo te daré despacito  
no te vayas a marear.

Qué bonita está la niña  
en el columpio *subía*  
entre los pinares verdes  
disfrutando de ese día<sup>16</sup>.

Dans ce chant, appelé *bambera*, variante de *soleá por bulerías*, la *bamba*, la balançoire, symbolise par son balancement l'acte sexuel. Il s'agit ici, probablement, d'une première expérience sexuelle entre le locuteur et surtout sa bien aimée, ce que l'on comprend par la prévenance témoignée par le premier et la jeunesse de sa partenaire (*niña*). Cette relation charnelle a lieu en pleine nature, dans un cadre bucolique (*entre los pinares*), ce qui connote l'absence de contexte social, donc de contraintes morales. La jouissance sexuelle de la jeune femme est, quant à elle, détournée sur un tout autre objet, le bonheur de goûter l'instant

---

rien présager de bon sur son honnêteté ; d'autre part, elle ne pouvait être complètement sienne, ayant donné à un autre homme le symbole qui garantissait l'intégrité de sa capacité sexuelle et reproductive.

<sup>14</sup> "A soñar que yo me echara / nunca podía pensar/ que con otro me engañaras/ y tenerme que callar/ pa que la gente no hablara", "Me la tienes controlá", *fandangos*, Camarón de la Isla, *Son tus ojos dos estrellas*, 1971, (6328021 LP) PHILIPS-PHONOGRAM. "La gente hablaba de ti/ y a nadie quise escuchar/ y al final me convencí/ que decía la verdad/ yo con mis ojos te vi", "No dudes de la nobleza", *fandangos*, Camarón de la Isla, *Canastera*, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

<sup>15</sup> "Pa qué quiero yo vivir/ si mi vida es un calvario/ desde que te conocí/ y me besaron tus labios// Qué mala suerte es la mía/ de haber tropezao contigo/ lo a gustito que vivía/ tu cariño es mi castigo", "Tu cariño es mi castigo", *bulerías*, Camarón de la Isla, *Arte y Majestad*, 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM ; "Sigue tú por tu camino/ que yo el mío cogeré/ déjame vivir mi sino/ que yo disfruto con él", "Moraíto como un lirio", *tientos*, Camarón de la Isla, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

<sup>16</sup> "Vamos niña pa la bamba", *bamberas*, Camarón de la Isla, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

présent. Cette formulation de l'acte sexuel comblé, et d'une défloration probable en langage codé, peut être assimilée à la réalisation d'un fantasme<sup>17</sup> de la part du locuteur : il imagine une sexualité à finalité érotique en dehors de toute contrainte sociale et morale, et, surtout, un plaisir partagé par les deux partenaires.

La majorité des *coplas* qui font allusion à la pratique sexuelle présente la virginité de la femme comme le principal objet du désir de l'homme. L'interdit moral qui semble peser sur l'acte de défloration, en dehors de toute relation légitime, en fait la cible de tous les fantasmes masculins qui projettent dans le chant des pratiques censurées dans la réalité sociale.

Les différentes représentations du plaisir érotique frustré ou comblé délivrent une image tout à fait ambiguë de la partenaire féminine —celle-ci peut contribuer au plaisir de l'homme, mais aussi à sa souillure sociale— qui trouve son origine dans le code socioculturel des Gitans flamencos<sup>18</sup>.

Dans le milieu flamenco et la communauté gitane en particulier, le chant est traditionnellement une affaire d'hommes. Seules quelques femmes, généralement interprètes au talent exceptionnel, ont réussi à s'imposer comme *cantaoras* professionnelles face aux hommes qui exercent sur elles des pressions pour qu'elles ne chantent pas, surtout en public. Pour expliquer leurs réticences, ils invoquent plusieurs raisons d'ordre esthétique.

Le répertoire traditionnel du flamenco est composé de chants conçus par des hommes et pratiqués à l'intention d'autres hommes, et cela depuis la taverne des origines jusqu'aux *peñas*

---

<sup>17</sup> *ENCICLOÆDIA UNIVERSALIS*, article Fantasme (*psychanalyse*) : Fantasme est la traduction du mot allemand *Phantasie*, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Freud. Le fantasme est une activité psychique, le plus souvent inconsciente, qui consiste en une construction imaginaire d'un scénario dramatique. La personne qui fantasme est intégrée à ce scénario, soit en tant qu'acteur, soit en tant qu'observateur, et y mêle des personnes familières bien que non nécessairement reconnues comme telles. Le fantasme est la mise en scène de modes de satisfaction libidinales tirés de l'expérience réelle personnelle. [...] Le fantasme est donc une forme d'activité de pensée soumise au principe de plaisir, comme le sont le rêve et l'hallucination. [...] La modalité de plaisir attachée au fantasme n'est pas figurée sans voile. Elle est déformée par des opérations défensives telles le déni, le renversement et son contraire, le retournement sur la personne propre, la projection, etc. Ces défenses témoignent de l'interdit qui pèse sur la réalité du désir figuré. [...] Les fantasmes [...] mettent en scène un conflit surgi entre un désir sexuel et sa défense.

<sup>18</sup> Dans cette communauté, l'honneur des hommes (*honra*) repose sur la bonne moralité des femmes. L'honneur du père de famille d'abord : celui-ci doit préserver la virginité de sa fille jusqu'au mariage avec un Gitan —garantie que l'enfant qui naîtra de cette union sera légitimement gitan— et en apporter la preuve publique le jour des noces. Le mari, quant à lui, doit se préserver de la trahison de sa compagne. Par le mariage, il change le statut de la femme, qui devient de ce fait épouse, et la sexualité pratiquée au sein de cette conjugalité endogamique et monogamique la rendra mère, il l'espère, d'une nombreuse progéniture, ce qui contribuera à assurer la continuité de l'ethnie. Cette conception identitaire du mariage induit deux types de sexualité : une sexualité à finalité érotique chez l'homme, dont les errements conjugaux sont tolérés par la communauté, une sexualité à finalité essentiellement procréatrice chez la femme, dont les instincts sexuels doivent être bridés par la maternité, afin d'éviter la souillure sociale que représente l'adultère, Cf. Juan F. GAMELLA, *La población gitana en Andalucía*, Secretaría para la Comunidad Gitana, Dirección General de Acción e Inserción Social, Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales, Junta de Andalucía, 1996, "Matrimonio gitano", p. 111, et plus particulièrement "la prueba del pañuelo", p. 121 et Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, "Épouses et mère", p. 71. Par ailleurs, il est à noter que la *honra*, vertu masculine qui repose sur l'anatomie et la moralité des femmes, est à l'origine un concept culturel typiquement espagnol qui est resté très vivace jusqu'à la relative libéralisation des mœurs qui a accompagné l'entrée de l'Espagne dans la modernité. Les Gitans, en revanche, ont conservé ce concept et l'ont même "revitalisé" pour marquer leur différence ethnique avec les Espagnols.

de notre époque. Les hommes, on l'a vu, projettent dans leurs chants l'image fantasmagorique de la femme qui les hante —celle qui est susceptible de les tromper—, mais qui, paradoxalement, les fascine d'un point de vue érotique. La femme séductrice et tentatrice exerce un attrait plus sulfureux et donc plus jouissif que la femme reine du foyer. Les *cantaoras* interprètent le même répertoire que les *cantaoras*, mais pour éviter le ridicule, elles inversent le genre des rôles<sup>19</sup>. Les hommes, en particulier les Gitans, considèrent cela comme une faute de goût<sup>20</sup>.

Leur autre objection concerne la gestuelle des chants, en particulier celle des dramatiques. Leur gestuelle caractéristique —visage défaits, bouche grande ouverte, mains tendues ou poings fermés— met essentiellement en relief leur difficulté d'interprétation en matérialisant le rapport souffle/corps. D'autre part, cette gestuelle, qui fait partie du jeu du *cantaor*, met en scène le contenu dramatique du chant qu'il interprète dans tous les sens du terme<sup>21</sup>. Les Flamencos utilisent d'ailleurs les expressions *pelear con el cante*, *ponerse feo* pour caractériser le masque de la souffrance que le *cantaor* adopte au cours de l'interprétation des chants dramatiques, considérés comme les plus virils du répertoire<sup>22</sup>. Les Gitans considèrent que cette esthétique de la souffrance, propre au chant, ne sied pas aux femmes. C'est pourquoi ils tolèrent davantage les interprètes féminines lorsqu'elles se cantonnent dans le répertoire festif dont la gestuelle, qui requiert moins de tension et d'intensité dramatique, est jugée moins virile.

En réalité, ces allégations d'ordre esthétique renvoient à un contexte socioculturel de domination masculine : les hommes, tolèrent mal les incursions des femmes dans un domaine qu'ils considèrent comme leur étant réservé : le chant, expression privilégiée du genre flamenco. Ce statut spécifique du chant au sein de la trilogie expressive flamenca symbolise la suprématie sociale des hommes sur les femmes dans la communauté des Gitans flamencos<sup>23</sup>.

La danse où le corps est utilisé pour sa fonction esthétique est l'expression *flamenca* dévolue aux femmes et c'est dans le cadre rituel de la fête qu'on va leur permettre de donner libre cours à leur rôle de séductrice. Le *baile* des fêtes privées est bien éloigné des

<sup>19</sup> Cette inversion du genre des rôles n'est possible que lorsque le caractère masculin du locuteur des *coplas* n'est pas univoque. Dans le cas contraire, la *cantaora* s'auto-censure, sinon elle ne serait pas crédible. Pour illustrer cette assertion, on peut dire que la majorité *coplas* qui ont été citées en exemple pour illustrer la représentation du plaisir érotique ne pourrait être interprétée par une femme.

<sup>20</sup> Caterina PASQUALINO, *Dire le chant*..., p. 127.

<sup>21</sup> Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain*..., "La gestuelle du *cantaor*", p. 132-137.

<sup>22</sup> La strophe de conclusion de la *següiriya*, chant dramatique par excellence, qui concentre les difficultés interprétatives et où le *cantaor* doit faire montre de sa puissance vocale tout en prenant un minimum d'inspirations —d'énergie aérienne— est d'ailleurs appelée *macho* par les Flamencos, terme qui illustre le caractère viril attribué à ce chant, Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain*..., p. 123.

<sup>23</sup> Les femmes gitanes qui, en dépit des pressions masculines, parviennent à devenir *cantaoras* professionnelles, sont soupçonnées d'avoir des pratiques sexuelles débridées, dans le meilleur des cas (nymphomanie), ou contre-nature (homosexualité), comme si le fait d'assumer un rôle et un répertoire masculins dans leur vie professionnelle les dépossédait de leur féminité dans leur vie intime.

chorégraphies scéniques du *baile* artistique et de ses critères esthétiques. Tous les théoriciens du *baile* flamenco posent cette différenciation préalable à toute analyse<sup>24</sup>.

Dans les fêtes *flamencas*, la performance dansée, qui est assez brève, doit révéler la véritable personnalité et surtout la féminité de la danseuse. Les mouvements des bras, des mains, du torse, les ondulations du corps et du bassin, en exacerbant la sensualité, mettent effectivement en scène un jeu de séduction et toute bonne danseuse doit pouvoir séduire qui elle désire<sup>25</sup>.

Dans les fêtes familiales de la communauté des Gitans flamencos, qui réunissent hommes et femmes, jeunes et vieux, la première partie de soirée est occupée par les danses et les chants festifs dont la *bulería*, au tempo enlevé, est le représentant par antonomase.

Le rituel formel de cette première partie de la fête inclut une division sexuelle des rôles. Des cercles de participants —au départ des femmes, peu à peu rejointes par les hommes— se forment et commencent à exécuter les *palmas* et le *jaleo*<sup>26</sup>, accompagnements du chant et de la danse. La danseuse émerge de l'assistance pour sa performance<sup>27</sup> qui va se dérouler au centre du cercle ; les hommes qui l'accompagnent, à tour de rôle, par leur chant, se trouvent relégués à la périphérie. À la fin de sa prestation, la danseuse transmet le relais à une autre, qui viendra aussi au centre du cercle pour exécuter quelques figures dansées, *una vueltecita por bulerías*.

Dans ce scénario, la femme tient le rôle principal et devient de ce fait la reine de la première partie de soirée<sup>28</sup>. L'espace rituel du cercle de danse, en marquant physiquement une rupture avec la réalité sociale, devient pour la femme un espace de liberté qui lui permet, le temps d'une performance, de changer de statut<sup>29</sup> : elle passe du rôle domestique de mère et épouse dévouée aux hommes —mari et enfant— qui lui incombe au quotidien, au rôle de femme charnelle et séductrice.

<sup>24</sup> Cf. M<sup>a</sup> Teresa MARTÍNEZ DE LA PEÑA, "La estética del baile flamenco", et Juan Manuel RODRÍGUEZ "El Mistela" (*bailaor*), "La estética plural del baile flamenco", in *Actas del XXIX congreso de arte...*, p.123 et 131, respectivement.

<sup>25</sup> Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 108.

<sup>26</sup> Le *jaleo* désigne l'ensemble des interjections et onomatopées (*arsa*, *olé*, *anda*, *vamos allá*, etc.) qui a pour but de marquer les unités accentuées de la période rythmique et qui constitue un exemple d'utilisation de la voix à des fins percussives. Les *palmas* sont les claquements de mains qui jouent le rôle de percussion pour accompagner le chant et la danse. Le *jaleo* et les *palmas* sont inhérents à l'accompagnement des chants festifs et permettent la cohésion et la participation de tous les assistants d'une *juerga flamenca*.

<sup>27</sup> La performance dansée comporte trois séquences standards : une entrée dans le cercle, un appel dont la fonction phatique sert à canaliser l'attention des spectateurs sur la danseuse et une sortie, autour desquels s'articulent une combinaison de figures.

<sup>28</sup> Il n'est pas interdit à l'homme d'entrer dans le cercle de danse s'il le souhaite. Dans ce cas, il adopte soit une attitude très virile, ce qui se traduit par une économie de gestes surtout au niveau des bras et des poignets, soit une attitude comique.

<sup>29</sup> "Selon Turner —The Ritual Process, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 126— elle [la danse] est un facteur de dramatisation, une antistrukture permettant dans un espace et un temps limités de s'évader d'une réalité dure et contraignante", Caterina PASQUALINO, "Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie", *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, p. 111.

L'homme et son chant qui accompagne la danse tiennent un rôle de second plan. La performance chantée masculine se soumet à la performance dansée féminine : l'homme perd ainsi la suprématie qu'il occupe au sein de la communauté des Gitans flamencos.

Le cadre festif, en favorisant la transgression des règles et l'inversion des hiérarchies sociales, permet aux participants, hommes et femmes, d'accéder à la jouissance. Si le plaisir éprouvé par la femme, libérée des contraintes sociales qui l'oppriment au quotidien, est aisé à comprendre, on peut se demander comment s'explique celui des hommes qui acceptent momentanément de céder la primauté qu'ils détiennent au quotidien.

On ne manquera de discerner dans la division sexuelle des rôles attribués au chant et à la danse, lors du déroulement de la fête, une mise en scène de la relation libidinale existant entre l'homme et la femme représentée dans les chants flamencos. Si, dans « l'antistructure sociale » symbolisée par le cercle de danse, la femme peut donner libre cours au rôle de séductrice qui lui est interdit dans la réalité, il n'en reste pas moins qu'elle tient le rôle principal dans un scénario fantasmatique imaginé par les hommes qui, depuis la périphérie, prennent plaisir à voir leurs compagnes révéler leur caractère érotique au sein d'un espace rituel qu'ils estiment maîtriser.

En dépit de la division sexuelle des rôles, la fête familiale, qui réunit plusieurs générations, est aussi un facteur fédérateur : elle contribue à resserrer les liens sociaux qui construisent le sentiment d'appartenance à une même communauté.

C'est aussi ce rôle fédérateur qui préside au déroulement d'une *juerga* entre artistes flamencos. La participation à ce type de fête étant cette fois élargie aux membres de la communauté des Andalous flamencos —ce qui fait prendre tout son sens à l'association ethnique gitano-andalouse citée en introduction—, l'opposition et la distribution sexuelle des rôles perdent de leur acuité et de leur importance. Il en est de même pour la danse qui ne va plus émerger que ponctuellement du cercle de chant, ce qui modifie sensiblement le rituel formel de la fête<sup>30</sup>.

Les performances individuelles des *cantaoras/as* se succèdent à tour de rôle, un *cantaor* pouvant même aller chanter au centre du cercle en entrecoupant sa performance d'une *vueltecita por bulería*. C'est encore ce chant, synonyme de fête, qui permet la continuité entre toutes les performances individuelles. L'échange entre le *cantaor*-émetteur et le public-récepteur est interactif : le *cantaor* émerge du public pour sa performance, puis y retourne pour céder la place à un autre membre de l'assistance qui à son tour deviendra acteur. Chaque participant est potentiellement capable, par sa compétence, de fournir, le moment venu, une prestation soliste (le chant ou la danse) ; en attendant, il prend part à l'euphorie collective en faisant partie de l'accompagnement (*palmas, jaleo*) qui assure la cohésion de l'assistance.

---

<sup>30</sup> Pour une analyse plus approfondie du rituel formel d'une *juerga flamenca* entre artistes, Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 159-162.



L'ambiance de partage est le moteur de la fête : partage des rôles, des compétences et des savoirs communs, donc partage d'un patrimoine culturel commun qui contribue à créer le lien complice unissant tous les participants et qui, transcendant la différence ethnique, les lie par une identité culturelle commune. C'est aussi ce lien complice qui permet l'émergence du plaisir collectif.

L'euphorie et la jouissance collectives éprouvées par les participants peuvent se manifester de différentes façons, comme le montre le témoignage suivant, à propos d'une fête qui réunit, dans le patio d'une maison du quartier de Santa María (Cadix), Manolo Caracol, Chano Lobato, La Perla, El Beni de Cádiz et d'autres artistes flamencos :

Canta Caracol por bulerías y lo hace luego Chano Lobato ; después se alternan. El cante va a más, va creciendo en tensión, en categoría, y a pesar de la agilidad que no tiene, Manolo Caracol yergue de un brinco su macizo corpachón y echa un baile [...]. Pero se tensan aún las bulerías. Caracol y Lobato llevan al fin ese cante —creído y llamado chico por algunos incautos— hasta niveles de insólita calidad estética y emotiva. Enajenado, uno de los gitanos asistentes muerde con fuerza el hombro de un amigo, que no ha de disculparlo porque, absorbido, a su vez, ni se ha dado cuenta de la cosa. De allí a poco se ríe, se llora, se grita por el patio. A toda velocidad, gracia y dolor se entremezclan y funden en el cante, no hay ya modo ni de distinguirlas, y el barroco, subiente crepitar del ritmo en palmas, pies y voces emborracha más que el vino de Chiclana en ronda. Ante los últimos tercios buleaeros de Chano Lobato, Caracol pierde la cabeza. Llorando, como si se asfixiara, se echa mano al cuello de la camisa y se desgarrá a jirones concienzudamente, hasta la cintura para ofrecérselos en homenaje al otro cantaor<sup>31</sup>.

À travers cette description qui essaie de restituer l'ambiance de la fête, on constate que l'euphorie et la jouissance collectives sont ici portées à leur comble par deux facteurs essentiels : la complicité des deux *cantaores*, Manolo Caracol, le Gitan et Chano Lobato, l'Andalou, et la musique.

On constate que les membres de l'assistance sont en proie à une surexcitation intense et incontrôlable, comme s'ils étaient en état de transe, sous l'effet enivrant, voire envoûtant, de l'accompagnement rythmique qu'ils contribuent à créer et dans lequel ils se fondent et perdent leur individualité. Le stimulus sonore créé par le rythme permet, comme l'alcool, de détruire les inhibitions ; par son rôle libérateur, la musique est responsable de l'état de surexcitation émotionnelle, prélude à la jouissance, dans lequel se trouvent les participants, et ce, quel que soit leur rôle, acteurs ou récepteurs. Le paroxysme de la fête et de l'échange est atteint lorsque Manolo Caracol déchire sa chemise pour l'offrir à son partenaire de chant. Ce geste semble a priori irrationnel, pourtant, Manolo Caracol émerge de son état de transe pour l'exécuter consciencieusement ; c'est donc qu'il revêt une signification particulière chez les Gitans flamencos. La chemise est le bien le plus précieux du Gitan : la donner est un signe de grande générosité, la mettre en pièces lui sert à manifester une joie intense, une jouissance hors du commun<sup>32</sup>. En déchirant sa chemise et en l'offrant à Chano Lobato, Manolo Caracol veut le

<sup>31</sup> Témoignage de F. QUIÑONES, rapporté par Manuel RÍOS RUIZ, *Introducción al Cante Flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.43-44.

<sup>32</sup> Au cours du rituel de noces gitan, les hommes déchirent leur chemise après la défloration de la mariée pour manifester leur euphorie, Cf. Caterina PASQUALINO, *Dire le chant...*, p. 215-216.

remercier pour sa complicité : à eux deux, ils ont pu conférer au chant une qualité esthétique et une tension émotive assez prodigieuses ; en termes plus flamencos, il le remercie de l'avoir aidé à convoquer le *duende*.

Le *duende*<sup>33</sup> est un concept flamenco qui est observable, tout comme le plaisir, par l'intermédiaire de ses manifestations et des comportements qu'il provoque chez les participants d'une fête. L'apparition du *duende* a lieu lorsque la surexcitation émotionnelle et sensuelle déclenchée par la pratique intime du flamenco favorise une connivence totale entre le *cantaor*, ou les *cantaoras* comme c'est le cas dans l'exemple cité, et les membres de l'assistance. C'est ce degré paroxystique de l'échange de compétences et de savoirs communs qui favorise une fusion émotionnelle chez les participants et qui provoque une jouissance quasi orgasmique. Les flamencos pensent qu'il y a une cause surnaturelle à l'origine de cette jouissance —qui n'est pas due à la pratique de l'acte sexuel, mais qui produit des effets similaires—, c'est pourquoi ils la nomment *duende*.

Il existe un autre moment où les Flamencos essayent de convoquer le *duende*. Il s'agit de la réunion de chant qui a lieu dans la deuxième partie de soirée des fêtes familiales ou, entre amis, à la *peña flamenco*<sup>34</sup>. La réunion de chant a en commun avec la *juerga flamenco* le partage des compétences et des savoirs communs, mais elle présente trois divergences principales. Les participants sont, de façon quasi exclusive, des hommes<sup>35</sup> ; l'ambiance, qui reste conviviale, mais nettement moins euphorique et la diversité du répertoire interprété : la *bulería* festive, au tempo rapide et propice à la danse, cède le pas aux *bulerías por soleá* (aussi appelées *bulería pa'escuchá* ou *bulería al golpe*), *soleares*, *seguiriyas*, *martinetes*...

Le début de la réunion commence bien souvent par des conversations dont les sujets sont, au départ, divers et variés, les femmes, la tauromachie..., pour finir par se centrer sur le thème principal : le chant. Autour de quelques verres de vin, on évoque les maîtres du passé, leurs qualités, les chants dans lesquels ils excellaient (*lo bien que decían los cantes*). Ces conversations sont en réalité les préliminaires nécessaires à la création d'une ambiance propice pour convoquer le chant, pour lui permettre d'affleurer à la mémoire des participants.

Étant donné la diversité du répertoire interprété, ce sont les plus doués qui assument le rôle de *cantaoras*, dépositaires de ce patrimoine humain et expressif de tradition orale qu'est le flamenco, mais l'émergence du chant n'est possible que grâce à la participation de tous les

<sup>33</sup> À propos du *duende*, Cf. Bernard LEBLON, *Flamenco...*, p. 110-111.

<sup>34</sup> Avant les années soixante et l'essor de l'apparition des *peñas flamencas*, les réunions de chant avaient lieu, outre les patios des maisons, dans les pièces attenantes d'une *venta* ou d'un *colmao*.

<sup>35</sup> Les Andalous, qui reprochent souvent aux Gitans leur machisme, adoptent au sein des *peñas* exactement la même attitude. Les membres masculins occupent les fonctions administratives, organisent les activités et sont les acteurs des réunions de chant auxquels ne sont admises que les femmes *cantaoras*. Les membres féminins, sauf quelques rares exceptions, ont des fonctions subalternes : servir les boissons au comptoir, préparer des *tapas*, faire le ménage du local. On note ici une similitude avec l'organisation des confréries religieuses en Andalousie. Les membres masculins occupent les fonctions honorifiques, portent publiquement les images saintes, et peuvent, lors de la procession, accomplir leur pénitence masqués en revêtant le costume de *nazareno*, alors que les femmes sont chargées d'habiller les images et de la décoration du dais pour la procession.

membres de l'assistance. Ce sont eux en effet qui, par leur accompagnement des *nudillos*<sup>36</sup> sur la table et leurs exhortations, appelées *piropos* (*vamos a verlo, vamos a acordarnos de..., tú sabes hacerlo, tú eres el que sabe*), vont inciter les *cantaores* à chanter à tour de rôle. Lorsqu'il interprète un chant, le *cantaor* restitue les schémas mélodiques, interprétatifs et littéraires qu'il a assimilé au fil des ans par l'écoute et l'imitation, uniques modes de transmission de ce patrimoine de tradition orale. Les autres, qui possèdent ces mêmes schémas, accompagnent et participent de ce processus de restitution. Le concours des uns et des autres est indispensable à l'actualisation du chant<sup>37</sup>. C'est à nouveau la réciprocité de l'échange, fondée sur la mémoire du patrimoine commun qui, menée à son paroxysme, sera source de jouissance pour les participants et qui convoquera le *duende*.

Fernando El de Triana nous a laissé un témoignage des effets et manifestations du *duende*, lors des réunions de chants auxquelles participaient les Caganchos père et fils, Tío Antonio et Manuel, forgerons gitans de Triana et qui avaient lieu au débit de boisson de la "Rufina" :

Manuel Cagancho era un gitano cobrizo, de ojazos reventones y pómulos salientes, [...] cuando salía cantando con aquella voz machuna de temple brusco y de gran potencia, esforzando las notas más y más hasta coronar los cantes, daba una sensación de tragedia por el gesto realizado; y para qué decir que presencié muchas veces que al terminar los cantes de este gitano de pura raza, los otros gitanos que le acompañaban y muchos "gachés" que por fuera lo escuchaban, pagaban su arrebatador delirio con romperse la ropa y echar por alto todos los cacharros que tenían por delante. [...] Cuando más solía ocurrir el destrozarse la ropa de entusiasmo, era al cantar el gran Manuel esta seguiriya : *Ar señó* de la *ensinia*/ le ayuno los viernes/ porque me ponga al *pare* de mi *arma*/ *aonde* yo lo viere. Esto no había quien fuera capaz de escucharlo sin estremecerse y experimentar una sacudida de nervios que sólo el vino aplacaba<sup>38</sup>.

Dans ce témoignage, l'ambiance est loin d'être à la fête puisque c'est le dramatisme de la *seguiriya* qui est évoqué, mais les effets produits par le chant sont similaires à ceux décrits par F. Quiñones, cité antérieurement. On retrouve la surexcitation émotionnelle, fondée sur une communication parfaite entre le *cantaor*-émetteur et le public-récepteur qui précède la venue du *duende*, dont l'apparition est à nouveau saluée par la destruction des vêtements.

La manifestation du *duende* n'atteint pas toujours ce degré paroxystique. Dans la plupart des cas, les participants pleurent ou ont « la chair de poule », s'embrassent ou se donnent virilement l'accolade. Ces manifestations n'en sont pas moins des signes physiques et visibles de l'émotion intérieure et du plaisir provoqué par la pratique et la réception interactive du chant.

Cette récurrence rituelle de manifestations extérieures pour exprimer la jouissance ressentie intérieurement, ainsi que la quasi-absence de représentations littéraires du plaisir, montrent que, pour les Flamencos, celui-ci est surtout vécu plus qu'il n'est verbalisé ou intellectualisé.

<sup>36</sup> Les *nudillos*, qui consistent à frapper un support, une table par exemple, avec les jointures de la main, produisent un accompagnement percussif du chant. Ce type d'accompagnement est caractéristique de la réunion de chant.

<sup>37</sup> Cf. Mercedes GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, *Le flamenco contemporain...*, p. 285.

<sup>38</sup> Fernando el de TRIANA, *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición : Sevilla, 1987, p. 52.

Le plaisir du *duende* ne s'exprime pas par la parole, mais par un comportement social d'interaction réciproque. La valeur esthétique et littéraire du flamenco est conditionnée par sa valeur d'usage et les plaisirs, sensuels et moraux, qu'il procure sont intimement liés à sa fonction de produit culturel. Or l'histoire des Flamencos, dont le chant est en quelque sorte la mémoire collective, est indéniablement marquée par la souffrance de la marginalisation sociale et c'est elle qui s'est transmise traditionnellement. Aujourd'hui, les Flamencos ne souffrent plus comme leurs ascendants et la pratique de formes musicales qui véhiculent un contenu socioculturel a pour but de satisfaire un désir social de divertissement, lié à la solidarité et à la confraternité. C'est ce désir social qui est à l'origine du plaisir du *duende*.

Le flamenco public, quant à lui, a une valeur marchande, soumise à la loi de l'offre et de la demande, car il n'est plus un produit culturel, mais un objet artistico-professionnel. L'auditeur étranger à son contexte socioculturel, s'il paye sa place de spectacle ou s'il convoque une représentation privée<sup>39</sup>, pourra consommer du flamenco, néanmoins il ne pourra être sensible qu'à l'aspect esthétique de la forme musicale<sup>40</sup>, qui lui procurera peut-être un certain plaisir. Mais, il n'éprouvera jamais la jouissance libératrice du *duende* ; d'une part, parce que le contenu socioculturel lui échappe, d'autre part, parce que la représentation scénique ne permet pas la réciprocité de l'échange. Quant à l'artiste flamenco, rétribué pour sa prestation, il a parfaitement conscience que l'intérêt pécuniaire qui est entré en jeu a changé la nature du lien complice qui l'unit à son auditoire. Les applaudissements du public, qui célèbrent la qualité artistique de sa performance, lui procureront, sans aucun doute, une certaine jouissance, semblable à celle qu'expérimentent d'autres artistes, mais celle-ci ne sera jamais de même nature que celle qu'il éprouve dans l'intimité d'une fête ou d'une réunion de chant, auprès des siens. Il sait que le *duende* se manifeste rarement à heures fixes, sur les scènes des théâtres ou des salles de concert.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABOU, Sélim, *L'identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris, Éditions Anthropos, Collection "Pluriel", 1981.
- GAMELLA, Juan F., *La población gitana en Andalucía*, Secretaría para la Comunidad Gitana, Dirección General de Acción e Inserción Social, Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales, Junta de Andalucía, 1996.

---

<sup>39</sup> Je fais allusion ici à la *juerga de señoritos*, c'est-à-dire une fête *flamenca* convoquée par la bourgeoisie locale afin d'affirmer son pouvoir social en se payant le luxe d'une représentation privée. Cette pratique était très en vogue depuis les origines du flamenco jusqu'aux années soixante. Elle a aussi permis à de nombreux *cantaores* de survivre lorsque le statut de l'artiste flamenco n'était pas encore considéré socialement, culturellement et artistiquement. Les *cantaores* qui l'ont vécu s'en souviennent comme d'une expérience humiliante.

<sup>40</sup> Toute l'évolution du flamenco public est conditionnée par sa valeur marchande, ce qui a eu pour effet de rapprocher l'esthétique artistique *flamenca* des modèles musicaux dominants, selon les époques.

- GARCÍA PLATA ep. GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain, entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de M. Le professeur S. SALAÜN, Université de Paris III, janvier 2000.
- LEBLON, Bernard, *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, collection "Musiques du Monde", 1995.
- LEBLON, Bernard, "La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios, in *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 79-86.
- MACHADO Y ALVAREZ, Antonio *Colección de Cantes Flamencos*, (1<sup>o</sup> édition de 1881), Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, M<sup>a</sup> Teresa, "La estética del baile flamenco", *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 123-130.
- PASQUALINO, Caterina "Femme, danse, société chez les Gitans d'Andalousie", *Études et Essais, L'Homme*, 148, 1998, pp. 99-118.
- PASQUALINO, Caterina, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.
- RODRÍGUEZ, Juan Manuel, "El Mistela", "La estética plural del baile flamenco", *Actas del XXIX congreso de arte flamenco*, Sevilla, Fundación Machado, 1996, pp. 131-134.
- TRIANA, Fernando (el de), *Arte y Artistas flamencos*, Madrid, Imp. Helénica, 1935, 4a edición : Córdoba, Demófilo, 1979, 5a edición : Sevilla, 1987.

#### DISCOGRAPHIE

- GRAN ANTOLOGIA FLAMENCA*, primer gran manual sonoro del cante, bajo criterio geográfico-temático, selección y realización de Antonio Murciano, RCA, CASP-200, 7 vols.
- CAMARÓN DE LA ISLA, *Al verte las flores lloran*, 1969, (5865026 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Son tus ojos dos estrellas*, 1971, (6328021 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Canastera*, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARÓN DE LA ISLA, *Arte y Majestad*, 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- CAMARON DE LA ISLA, *Rosa María*. 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.