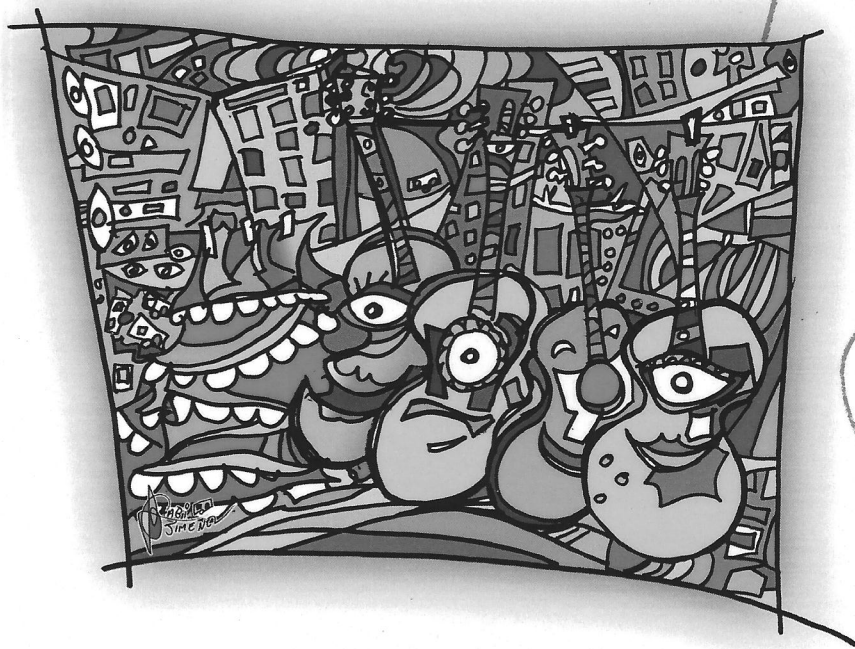


APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE,
MUSICOLOGIQUE
ET ARTISTIQUE

DES RUMBAS...



Pour une inscription
de la Rumba catalane
sur la liste
du Patrimoine Culturel immatériel
de l'UNESCO


Trabucaire

Couverture / coberta : Gabi Jiménez

© 2017, Edicions Trabucaire
2 carrer Jouy d'Arnaud
F - 66140 - Canet
www.trabucaire.com
© Les auteurs

Première édition
Tous droits réservés

ISBN : 978-2-84974-248-8



La maison d'édition bénéficie du soutien du
Conseil Régional Languedoc-Roussillon et
du Conseil Général des Pyrénées-Orientales



TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| PRÉFACE Arnauld Chandivert | 7 |
| PROLÉGOMÈNES D'UNE RÉFLEXION SOUCIEUSE DE RÉVÉLER LA RUMBA CATALANE DANS TOUTES SES DIMENSIONS Hervé Parent | 11 |
| GITANIE : TERRE DE LÉGENDE ? Gabi Jiménez | 15 |
| L'IDENTITÉ MUSICALE DES GITANS CATALANS DE PERPIGNAN : ENTRE LA RUMBA CATALANE ET LE FLAMENCO María Jesús Castro | 25 |
| QU'EST-CE QUE L'ON NOMME RUMBA CATALANE ? UNE DÉCONSTRUCTION DE CLICHÉS Martí Marfà i Castán | 53 |
| ÊTRE GITAN ET FAIRE GITAN Yoanna Rubio | 65 |
| DES GITANS À PERPIGNAN EN 1415 ? Bernard Leblon | 89 |
| ELS GITANOS CATALANS DE FRANÇA. LA DESCOBERTA D'UNA POBLACIÓ Eugeni Casanova | 93 |
| ELS ALTRES MÚSICS DEL ROSSELLÓ Jean Paul Escudero | 99 |

MARÍA JESÚS CASTRO

► Anthropologue, professeure au Conservatoire Supérieur de Musique del Liceu, Barcelone.

María Jesús Castro est professeure titulaire du département de Guitare flamenca au conservatoire supérieur de musique del Liceu de Barcelone, Espagne. Docteure en ethnomusicologie à l'Université de Barcelone et titulaire d'un master en musicologie de l'Université de la Rioja. Ses principaux axes de recherches sont : les identités ethniques du flamenco, la flamencologie et la rumba catalane. Elle travaille aujourd'hui sur les relations entre les communautés gitanes catalanes et gitanes castillanes au travers du flamenco. Ses publications :

Historia Musical del Flamenco, The Flamenco Repertoire, La rumba catalana y el flamenco. Los marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona.



Mots-clefs : Gitans catalans, flamenco, rumba catalane, multiplicité musicale, gitans de Perpignan.

Résumé : Cette conférence propose une approche anthropologique des différentes manifestations musicales chez les gitans du sud de la France, et en particulier chez les Gitans catalans de Perpignan.

La conférencière démontre que la construction de leurs manifestations musicales est pluriculturelle grâce à l'adoption d'éléments formels autochtones français et l'apport d'éléments musicaux propres aux gitans. La multiplicité musicale des Gitans catalans de Perpignan vient de la fusion de très nombreux styles : le flamenco, le novo flamenco, la rumba catalane et la salsa, mais encore d'autres musiques comme le

rap français. Cette pluralité musicale est plus grande chez les Gitans catalans de Perpignan que chez les Gitans catalans de Barcelone car les premiers construisent leurs discours musicaux autour d'un plus grand nombre de genres musicaux et, spécialement, au travers du flamenco andalou et du flamenco postmoderne.

CONFÉRENCE

L'IDENTITÉ MUSICALE DES GITANS CATALANS DE PERPIGNAN : ENTRE LA RUMBA CATALANE ET LE FLAMENCO

MARÍA JESÚS CASTRO

Conférence du 15 mars 2016, à la casa musicale.

Pour commencer, je vous soumetts une série de questions :
« - *Quel type de musique produisent les différents groupes musicaux gitans du Languedoc-Roussillon ?*
- *Dans quel style peut-on les classer ? Tout leur répertoire est-il de la rumba catalane ou du flamenco ?...*
- *Tous les groupes musicaux du Languedoc-Roussillon jouent-ils dans le même répertoire ? ... Y a-t-il des différences entre les groupes de Perpignan et ceux de Montpellier, par exemple ?*
- *Et entre les quartiers différents de Perpignan, jouent-ils ou chantent-ils différentes musiques ? »*

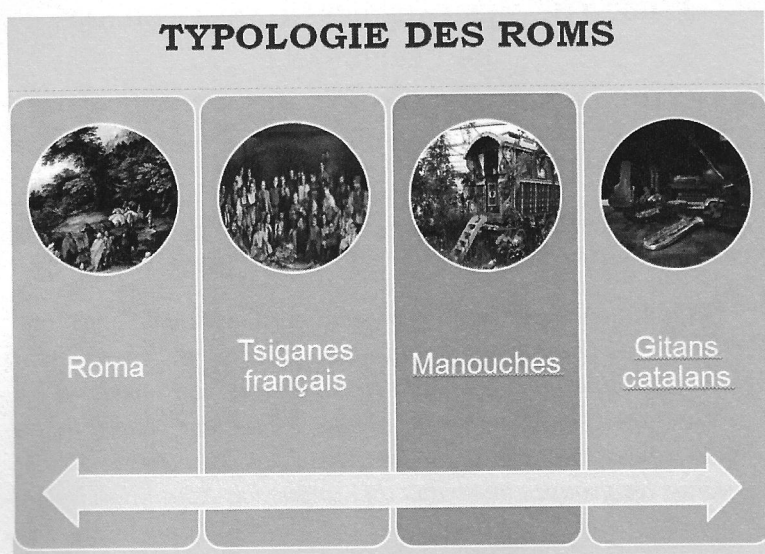
Toutes ces questions requièrent des réponses différentes et concrètes. Dans cette conférence, nous essaierons d'apporter quelques clefs pour nous aider à distinguer le répertoire interprété par les Gitans catalans de Perpignan.

Première partie : l'identité ethnique et l'identité musicale

Pour pouvoir répondre à cette question, il est nécessaire d'établir une typologie ou description du type de groupe ethnique Roma.

1.1 Une typologie des Roma, des Tsiganes français, des Kalós espagnols et Gitans de Perpignan¹.

Le collectif des Gitans catalans de Perpignan constitue un sous-groupe ethnique qui fait partie d'un plus grand groupe, les Tsiganes français, eux-mêmes inclus dans le groupe principal des Roma².



Il est important de prendre en compte cette typologie, même si les Gitans catalans de Perpignan ont principalement des relations

¹ Les noms des groupes ethniques utilisés dans cette conférence sont des termes d'origine rromanes (r), kalo (k) et Français (f) : Rom (r) = homme gitan au singulier ; Roma (r) = hommes gitans au pluriel ; Gadjé (r) = un homme qui n'est pas gitan ; Payo (k) = homme qui n'est pas gitan ; Kalós (k) = hommes gitans espagnols ; Tsiganes (f) = Gitans ; Gitans (f) = francisation du mot espagnol « gitanos » ; Bohémien (f) = homme gitan nomade.

² Un groupe ethnique est : « Une collectivité humaine caractérisée par la croyance que ses membres possèdent une histoire ou des ancêtres communs, et par une série de pratiques jugées distinctes -et cette distinction jugée à son tour significative- de celles d'autres groupes. Ces pratiques sont produites dans un processus historique et actuel d'interaction avec les autres groupes par des agents sociaux qui sont reconnus comme représentant le groupe. Le groupe peut être plus ou moins large -autrement dit : ses frontières fluctuent-, se définissant selon la pertinence de l'enjeu présent. » in Tomás Calvo Buezas. *¿España racista?: voces payas sobre los gitanos*. Barcelona: Anthropos, 1990. Cit. Thede, 1998, cap. 1.1.2

familiales avec les Gitans catalans de Barcelone, il ne faut pas oublier de considérer que ces groupes interagissent initialement avec d'autres sous-groupes de Tsiganes français et avec la population française non tsigane.

Premièrement, il est intéressant d'inscrire les Tsiganes français à l'intérieur de la typologie générale du peuple Roma, pour prendre en compte des relations qui s'établissent avec les autres sous-groupes Roma.

L'ensemble de Tsiganes français est formé par un sous-groupe non homogène composé de divers sous-groupes de différentes provenances.

D'une part, il y a la société majoritaire française, gadjé ou non tsigane qui est la société majoritaire et dominante avec laquelle les Tsiganes établissent des relations sociales et économiques. En se rattachant à elle, ils composent le groupe des Tsiganes français qui se constitue comme un groupe non homogène formé par différents sous-groupes de différentes provenances ; les Tsiganes Manouches sont considérés comme représentatifs des Tsiganes français, médiatiquement les plus connus. Ils sont localisés dans le nord de la France et plus précisément à Paris, leurs caractéristiques identitaires sont d'être des nomades parlant français.

D'autre part, nous pouvons identifier d'autres sous-groupes de Tsiganes français : un premier originaire de l'Europe de l'Est, établi depuis quelques générations ou plus récemment, un deuxième groupe de Gitans d'origine espagnole, venant du sud de l'Espagne déjà installé et sédentarisé en France depuis quelques générations, et un troisième groupe de Tsiganes portugais. Finalement, les Gitans catalans se trouvent avec des traits culturels très spécifiques définis par la région du Languedoc-Roussillon et donc le département des Pyrénées-Orientales³.

Nous remarquons qu'à l'intérieur des différents sous-groupes de Tsiganes, les Gitans espagnols ont de très fortes relations avec les Gitans du Languedoc-Roussillon⁴.

³ Pour plus d'information générale au sujet des Gitans, Michel Delsouc. *Tsiganes, qui sont-ils ? D'une approche stéréotypée à une approche socio-ethnologique*. Toulouse: CRDP Midi-Pyrénées, 2005, Collection Agir, 75 pp.

⁴ Escudero, Jean-Paul. *Les gitans catalans et leur langue. Une étude réalisée à Perpignan*. Montpellier : Éditions de la Tour Gile, 2004, Collection catalane n°6.

En ce qui concerne la territorialité, les Gitans catalans du Languedoc-Roussillon sont principalement situés à Perpignan.

Selon les publications et les travaux réalisés par Jean-Paul Escudero (2003), on peut distinguer trois quartiers principaux avec des communautés gitanes différentes à Perpignan : *Saint-Jacques*, au centre historique, *la Cité du Nouveau Logis* (Av. de l'Industrie), et *les HLM de l'avenue de l'Aérodrome*. À côté de ces quartiers principaux, se trouvent d'autres îlots secondaires, comme Saint-Mathieu et Mailloles.

1.2 L'identité ethnique et les relations intraethniques et interethniques.

Comment pouvons-nous définir l'identité ethnique ? L'identité ethnique peut être définie selon deux approches théoriques :

a) Une première approche affirme que l'identité ethnique est définie par un sentiment d'appartenance à un groupe, à travers lequel les individus se reconnaissent et qui les séparent de ceux qui ne font pas partie dudit groupe (approche instrumentaliste) :

Ce sentiment d'appartenance peut se traduire par les affirmations suivantes :

- « *Moi je suis Tsigane parce que le mode de vie gitan me plaît* ».

- « *Je me sens bien dans cette communauté* ».

- « *Je ne me sens pas identifié aux coutumes de mon groupe de naissance, les Gadjés* ».

b) La seconde approche de l'identité ethnique établit que l'identité est donnée selon une perspective spatiale - territoriale, dans laquelle une communauté donnée partage une histoire, une religion et une langue c'est-à-dire à des traits « objectifs » (c'est une approche essentialiste) :

- « *Nous sommes Tsiganes parce que nous parlons la même langue, le Romanó* ».

- « *Nous partageons une histoire commune avec des peuples voisins* ».

- « *Ce qui nous unit c'est que nous croyons en un même Dieu* ».

En résumé, nous pouvons dire que la conscience d'identité groupale est celle qui crée l'identité plus conformément à la première définition (c'est-à-dire, selon une approche instrumentaliste).

Cette conscience d'appartenance au groupe n'est pas monolithique. Elle se traduit par différentes variations de consciences d'appartenance. Cette identité a une dimension polythétique, c'est-à-dire multiple et une, au sein du groupe.

Cette multiplicité s'exprime ainsi :

Si je suis un individu d'ethnie tzigane... que je vis en France et parle le français...

SI JE PARLE

... à un Gadjé (non gitan) français, je suis un Tzigane français.

... à un Japonais, je suis Français, tzigane mais Français.

... à un Gitan espagnol, je suis un Tzigane français mais les deux nous sommes Roma.

... à un Tzigane Manouche, je suis un Gitan catalan de Perpignan, mais les deux nous sommes Français.

... à un Tzigane du quartier de l'Avenue de l'Industrie à Perpignan et moi je suis du quartier de Saint-Jacques, je suis Gitan catalan...

C'est-à-dire, une identité variable selon le locuteur. L'identité est sans cesse définie en fonction de la personne à laquelle s'adresse le propos.

En résumé, les limites qui séparent une identité de l'autre, que nous allons nommer « frontières » sont discontinues, facilement franchissables selon l'intérêt des individus membres.

Les relations intraethniques : Les relations intraethniques se produisent entre les sous-groupes différents de Tsiganes, soit de la même ou d'une différente nationalité. Comme nous avons vu ci-dessus, dans les relations entre les personnes de sous-groupes différents ethniques tziganes, il se produit une sélection de l'identité selon la situation : Rom, Tzigane français, Gitan catalan français, Tzigane français de l'Europe de l'Est, etc.

Les relations interethniques sont d'une grande importance puisqu'elles se produisent entre le groupe majoritaire Gadjé et le groupe minoritaire Tzigane, dans une relation économique de dépendance des Tsiganes envers les Gadjés. Par exemple, la principale activité des Tsiganes est la vente sur les marchés ambulants où les Gadjés achètent, c'est leur première ressource économique.

1.3. Les identités musicales et les relations interethniques et intraethniques.

Suite à cette brève introduction théorique sur les identités, nous pouvons aborder le premier titre de notre exposé : *l'identité musicale des Gitans catalans de Perpignan*.

Effectivement, les identités musicales sont construites de la même façon que les identités ethniques.

a) Selon la première approche instrumentaliste, l'identité musicale dépendra d'une élection personnelle entre diverses cultures musicales :

- « *Je joue de la guitare parce que l'instrument me plaît* »
- « *Je me sens bien en chantant ensemble une chanson* »
- « *Je ne me sens pas identifié à la musique de mon groupe de naissance, les Gadjés* »

b) Alors que selon la deuxième approche essentialiste, l'identité musicale se construira en référence à la territorialité, aux liens de sang, etc. :

- « *Les Gitans espagnols, nous portons dans le sang le flamenco* »
- « *Tous les Roma nous savons chanter et toucher* »
- « *Les Gadjés ignorent notre musique et ils ne peuvent pas l'interpréter* »

De la même façon que les identités ethniques, les identités musicales sont construites au moyen d'un choix entre diverses cultures musicales : une polyethnicité musicale qui, dans le cas des Gitans catalans de Perpignan, est construite à travers le flamenco, le flamenco novo, la salsa et la rumba catalane.

- *Si je suis un musicien gitan que je vis en France mais chante en castillan et joue la guitare... ET M'ÉCOUTE...*

un Gadjé français, la musique que j'interprète sera musique gitane (entendue comme flamenco espagnol).

... un Japonais, elle sera flamenco.

... un « Gitano » espagnol andalou, la musique que j'interprète sera flamenco fusion ou rumba catalane.

... un Tsigane Manouche, la musique que j'interprète sera flamenco.

... un Gitan du quartier de l'Avenue de l'Industrie de Perpignan et je suis du quartier de Saint-Jacques, la musique que j'interprète sera rumba catalane ou rumba salsa.

Dans les relations interethniques, la musique produite par les Bohémiens a alimenté les stéréotypes tziganes de la société française depuis la moitié du XIX^e siècle, au moyen de l'identification du flamenco comme musique gitane espagnole. Par conséquent, la musique a été étiquetée comme étant du flamenco et attribuée à quelques groupes de Tziganes français, alors qu'ils ne correspondent que dans quelques cas seulement au répertoire du nouveau flamenco et non du flamenco traditionnel.

Les relations intraethniques se produisent entre les différentes manifestations musicales des sous-groupes de Roma, de la même ou d'une nationalité différente. La diversité de genres musicaux va du jazz manouche, aux styles des Tziganes de l'Europe de l'Est, comme le verbunkos ou le tschar, en passant par l'ensemble de formes musicales qui constituent la base des manifestations musicales gitanes du Languedoc-Roussillon : le flamenco, la rumba flamenca, le flamenco fusion, la rumba catalane, la rumba pop, ou la rumba salsa.

En conclusion, la construction des manifestations musicales des Gitans catalans de Perpignan est réalisée d'une forme flexible, en fonction des fluctuations de l'état des frontières, tant avec le groupe majoritaire Gadjé, qu'avec le reste des sous-groupes de Tziganes français et les sous-groupes de « Gitanos » espagnols.

C'est ce qui nous amène à conclure que l'identité des Gitans catalans de Perpignan repose sur deux systèmes symboliques, une double appartenance qui suppose une double sociabilité. Jean-Paul Escudero écrit au sujet des langues des Gitans catalans de Perpignan :

« L'usage de plusieurs langues (selon que l'on s'adresse à ses pairs ou à un étranger), de différents noms propres (pour désigner un même individu ou un même lieu) ou de différentes musiques, est l'expression de cette dualité naturelle » (Escudero, 2003: 71).

En déplaçant le concept linguistique au domaine de la musique, nous pouvons observer que la caractéristique principale des Gitans

catalans de Perpignan est précisément leur multiplicité d'identités musicales.

Cette multiplicité d'identités musicales différencie les Gitans de Perpignan du reste des sous-groupes Roma, auxquels ils se rattachent :

- Les Manouches étant plus socialement intégrés et plus reconnus, leur identité musicale est plus concrète et monolithique.

- Les « Gitanos » andalous espagnols ont une identité musicale très marquée par le flamenco.

- Les Gitans catalans espagnols présentent une plus grande multiplicité d'identités musicales, entre la rumba catalane et les formes non gitanes, tout en s'éloignant de l'interprétation du plus traditionnel flamenco au nouveau flamenco, précisément par l'éloignement culturel avec les Gitans non catalans ou « castillans ». À l'opposé de ce qui est arrivé avec les communautés catalanes de Perpignan qui se sont rapprochées de la musique des « Gitanos » andalous espagnols et ont adopté plusieurs de leurs paramètres principaux, comme nous allons le voir ensuite.

Deuxième partie : la construction des identités musicales

Quelles sont les différentes identités musicales du groupe ethnique Roma ?

Pour répondre à cette question, il faut se poser d'autres questions :

- *Pourquoi la musique des Tsiganes français est-elle différente des « Gitanos » espagnols ?*

- *Tous les « Gitanos » espagnols savent-ils jouer le flamenco ? ... et tous les Roma savent-ils jouer le flamenco ?*

- *Alors nous pouvons nous demander si le flamenco est une musique gitane ?*

- *Pourquoi quelques gitans chantent en catalan la rumba catalane et les autres jouent seulement des instruments, comme le jazz manouche ? ...*

- *Quels sont les éléments musicaux propres des Roma ? Quels sont les éléments adoptés ?...*

La dernière question indique qu'il y a deux sources pour réélaborer la musique de sous-groupes Roma :

a) La première au moyen de l'adoption d'éléments formels autochtones, c'est-à-dire d'éléments de la musique de la société d'accueil Gadjé du sous-groupe Roma.

b) La seconde au moyen des caractéristiques apportées proprement par les Roma, qui sont majoritairement partagées par tous les sous-groupes.

Ce processus est nommé *la méthode de bricolage* par Claude Lévi-Strauss⁵, il se construit par des emprunts culturels de la société majoritaire Gadjé. Les sous-groupes différents tsiganes s'approprient les traits culturels des différentes cultures musicales dans lesquelles ils s'installent.

2.1 Adoption d'éléments formels autochtones.

Pour comprendre cette réélaboration des traits culturels de la société d'accueil, un exemple illustrant est l'adoption par les groupes tsiganes des formes musicales de danses traditionnelles dans la société française du XV^e siècle.

À la différence d'autres sous-groupes Roma, les Bohémiens français avant le XIX^e siècle ont brillé par la danse et non comme des instrumentistes. Ils exécutaient des danses gitanes, dénommées des « pas de bohémiens », et des danses françaises, comme le menuet, la gaillarde, la chaconne et le pasapié⁶.

⁵ Ce type de construction de la culture Roma est analysé par Pasqualino suivant un processus semblable à la méthode de bricolage décrite par Claude Lévi-Strauss « un nouveau mythe émergent de bribes de mythes récupérées et recombinaées » Cit. Pasqualino, 1995, p. 471.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁶ L'arrivée des orchestres gitans en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle fut la découverte de la musique instrumentale des Gitans d'Europe centrale et orientale, elle produisit une certaine fascination. « Ainsi en 1874, au Théâtre des Folies Bergères, l'orchestre de Miska Darás, ou à l'Exposition universelle de 1878, l'une des meilleures troupes tsiganes russes dirigée par le violoniste Victor Kazynski, qu'avait d'ailleurs précédé le virtuose hongrois Lajos Berkes (1827-1885). » Cit. Antonietto, 1984, p. 119.

Au XIX^e siècle et à la première moitié du XX^e siècle les formes musicales françaises ont été réorientées vers des formes instrumentales. Les formes instrumentales sont des formes musicales autochtones qui ont été adoptées comme des emprunts culturels par les Tsiganes urbains. C'est le cas des Manouches, groupe majoritaire tsigane qui a produit son identité musicale à travers des traits diacritiques propres comme le nomadisme et la musique avec le jazz manouche, rendu populaire internationalement avec l'œuvre de Django Reinhardt.

2.2 Caractéristiques musicales propres des Gitans.

Les Roma ont quelques traits musicaux communs dans tous les sous-groupes, caractéristiques qui les distinguent des artistes interprètes non roms dans la plupart des pays où ils se sont installés.

1) La rythmique - métrique.

L'ensemble des manifestations musicales des Roma présente une rythmique accentuée et très variée. C'est le goût pour la variation et le contraste rythmique, avec une succession d'un mouvement lent et d'une séquence rythmée des rythmes aksak ou d'amalgame.

2) La musique modale.

L'usage des gammes et des modes orientaux est l'un des signes distinctifs principaux qui unifient une grande partie des sous-groupes Roma, système modal qui comprend des rāga indiens, les dastgah persans, les mātām arabes et turcs, ou le mode flamenco caractéristique de quelques « palos » flamencos.

La gamme Bhaïravi est la gamme musicale qui s'emploie comme base musicale de beaucoup de compositions romanisés du nord de l'Inde et de l'Afghanistan oriental⁷. Les migrations des Gitans vers des cultures musicales d'origine orientale ont conduit à l'intégration des mātām arabes et ils sont utilisés dans la musique romaní turque, égyptienne, arabe et en général du Proche-Orient.

⁷ Selon l'historien gitan Hancock, les Roma utilisent la gamme musicale indienne Bhaïravi qui s'oppose au mode principal de musique indienne ou Bhaïrava. Le mode de Bhaïrava se compose de deux tetracordes croissants, avec une seconde qui augmente entre le deuxième et le troisième degré.

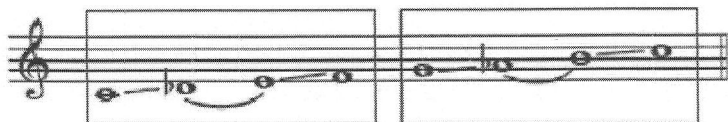
Hancock, Ian. «Talking Back», Roma, 6:1, 1980, pp. 13-20.

La fameuse « gamme gitane » base de la musique romaní de l'Europe de l'Est, s'arrange de deux tetracordes avec 2nde augmentée entre le 2^{ème} et le 3^{ème} degré, provenant du mâtqam Hijaz Kar d'Asie Mineure et de la Perse.

GAMME GITANE o MÂQAM HIAZ KAR

1e tetrachordo

2e tetrachordo

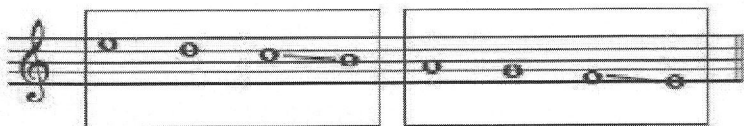


Finalement, c'est à partir des modes anciens grecs, que s'est constitué le fondement de la gamme basique utilisée dans le flamenco : la gamme dorique grecque ou son équivalent phrygienne grégorienne descendante, ainsi que les deux tetracordes descendants avec un demi-ton entre la 3^{ème} et la 4^{ème} note qui est la gamme habituelle des chants gitans comme les toná, soleá et siguiriya, entre autres.

GAMME DORIQUE GRECQUE

1e tetrachordo

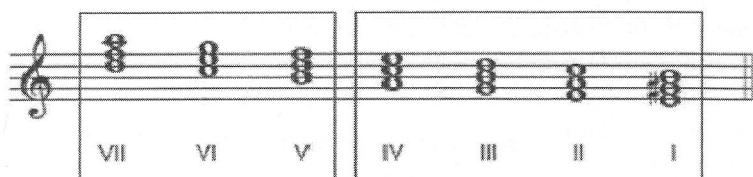
2e tetrachordo



Le mode flamenco se construit par l'harmonisation de la gamme dorique grecque pour l'accompagnement instrumental⁸.

⁸ Selon Manuel Granados : « El flamenco se basa melódicamente en la escala dórica griega o frigia gregoriana descendente. A partir de la disposición que se crea de dicha escala, y una vez superpuestas sus correspondientes notas por terceras para crear acordes a cada una de las notas de la escala, obtenemos la

MODE FLAMENCO EN MI



3) Orientalisation vocale-musicale.

La musicalité romaní donne une importance spéciale à la voix, avec une similitude avec la musique modale orientale dans laquelle le chant occupe un espace primordial. La supériorité des traditions orales chez les Roma va donner lieu à l'adaptation de la voix à la musique romaní.

2.3 L'exemple : des Gitans catalans du Languedoc-Roussillon. Adoption d'éléments formels autochtones et éléments musicaux propres.

Un cas concret particulier est celui des Gitans catalans de Perpignan, pour lesquels, il va se produire le même processus que nous avons mis en lumière avec la communauté romaní au sujet de la construction de ses identités musicales.

Cette adoption d'éléments autochtones par les Gitans du Languedoc-Roussillon se construit à partir des particularités propres à ce lieu pour ce qui est des goûts musicaux.

La situation géographique et l'histoire des Pyrénées-Orientales vont lier le département au territoire espagnol. Historiquement, les Pyrénées-Orientales ont été rattachées à la Couronne d'Aragon et par la suite à la Catalogne, elles avaient la même langue, le catalan. Cela va favoriser l'utilisation de diverses langues, comme

siguiente clasificación de acordes triadas: perfectos mayores: I (por alteración artificial de la tercera del acorde), II, III y VI, perfectos menores: IV y VII, y acorde de 5ª disminuida: V. Teniendo como puntal el acorde IV, que corresponderá a una Gran Tónica que actúa como centro tonal y que resolverá invariablemente en la tónica I del modo, convertido éste en acorde perfecto mayor, de ahí que lo denominemos modo flamenco » Cit. Granados, 2004, p. 43.

le catalan, l'occitan, l'espagnol, le français et des vestiges du romanó dans la communauté gitane française.

L'avancée de la langue française a fait reculer les autres langues dans les quartiers populaires. La communauté gitane est celle qui a maintenu une pluralité idiomatique, avec le catalan et le castillan. Au fil du XX^e siècle, le catalan est alors devenu la langue d'usage interne, quotidien, au groupe alors que l'on utilise le castillan pour les paroles des chansons⁹.

Ce processus de l'usage linguistique est similaire au processus de l'usage musical qui a eu lieu dans la communauté gitane des Pyrénées-Orientales. Deux facettes principales se retrouvent, une première dans l'adoption d'éléments formels autochtones et une seconde dans l'apport musical propre.

Quels sont les éléments formels autochtones adoptés ?

1) L'accompagnement à la guitare.

L'adoption de la guitare comme principal instrument d'accompagnement doit être retenue, non seulement comme un apport musical propre ou adapté à des formes espagnoles, mais surtout comme l'adoption d'un instrument qui en France a eu une évolution et une présence constante.

La guitare a été adoptée par les Manouches avec une variation de la guitare jazz de type acoustique¹⁰.

2) L'origine afro-américaine.

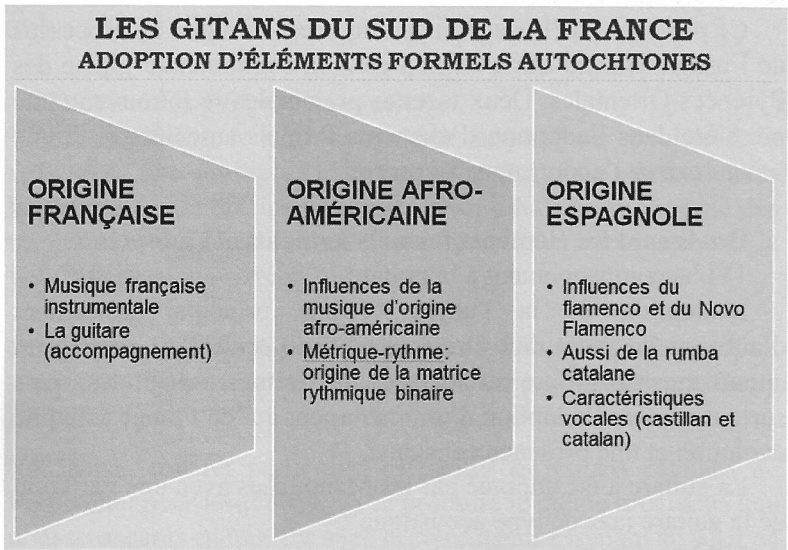
L'influence de la musique d'origine afro-américaine dans le Languedoc-Roussillon, s'est effectuée au travers de la mode de la salsa dans toute France, à partir du foyer parisien, mais aussi par la proximité avec la Catalogne, territoire avec une grande influence musicale depuis la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle.

⁹ Cit. Escudero, 2004.

¹⁰ « En 1931, [Django Reinhardt] est un musicien ambulant, roulant sa bosse de Paris à la Côte d'Azur [...] Django continue là une tradition familiale. Son père Jean Reinhardt ou Jean Weiss, selon les documents, possédait un orchestre composé principalement de membres de la famille, interprétait sans doute toutes les musiques à la mode au début de ce siècle ; l'instrumentation ne comprenait que des cordes : violons, piano, guitares, contrebasse. Musique légère et de bon ton, et non musique ethnique ou folklorique, mais où tout élément 'tsigane' n'est peut-être pas absent. » Cit. Williams, 1989, p. 7.

3) Origine espagnole

L'influence du flamenco et du nouveau flamenco sont les principaux éléments d'origine espagnole adoptés par les Gitans du Sud de la France, à côté de la rumba catalane, spécialement dans les caractéristiques vocales avec l'utilisation du castillan et du catalan.



Quels sont les éléments musicaux propres ?

Nous observons le maintien des formes propres romanís dans les expressions musicales des Gitans du Languedoc-Roussillon, des Gitans catalans ou des « Gitanos » andalous.

1) En ce qui concerne la métrique-rythmique, le goût pour les accentuations et les contrastes rythmiques se maintiennent dans une moindre variabilité métrique et une ignorance des rythmes d'amalgame.

De plus, nous observons la préférence pour les styles de mesures binaires et quaternaires, avec une plus grande influence de la musique française et de la salsa, dans le cas de la rumba.

2) En ce qui concerne l'harmonie, il y a une empreinte du mode flamenco, avec la gamme dorique grecque ou phrygienne

grégorienne¹¹, dans la mélodie vocale et dans l'accompagnement à la guitare, avec des styles festifs (rumbas et tangos), comme des styles plus mélodiques (fandangos ou soleares).

3) Enfin au sujet de l'aspect vocal, il y a une exhibition des lignes mélodiques ornées, avec des recours vocaux comme des « florituras », des glossolalies et l'utilisation de quarts de ton¹².



Ainsi, les relations de proximité avec l'Espagne viennent apporter des caractéristiques vocales qui sont propres aux Gitans, caractéristiques qui varient par rapport à la musique française.

Le castillan chanté (propre au flamenco) se rapproche des formes vocales andalouses avec une approche plus orientale. Ils font usage de l'utilisation accrue des ressources vocales et suivent les normes internes des chants de flamenco. Non seulement dans le timbre de la voix, mais aussi pour le plaisir d'aller vers :

¹¹ Voir note 8.

¹² Florituras «The flamenco coloratura, or flourish, is the expression used to designate the melismatic ornament of a musical phrase». Cit. Castro Martín, 2012, p. 17.

Glossolalies «Syllables with no meaning, used for purely musical ends. Depending on where they occur in the song, they may be divided into opening glosolalias [*tiri ti tran tran tran*], middle [*ay*] or ending». Cit. Castro Martín, op. cit. p. 15.

- Une tessiture plus grave (voix « afillá », voix rauque et endurcie) et pas si aiguë.
- Connaissance des ressources du flamenco telles que les glossolalies, « ayeos », « quejíos » et « vibratos », et non seulement dans les fins mélismatiques mais dans les strophes.

Après l'exposé des modalités de constructions des identités musicales du groupe ethnique romaní et en particulier des Gitans de Perpignan, il est intéressant de savoir si les expressions musicales principalement utilisées ont toujours été les mêmes ou si elles changeaient dans le temps.

Troisième partie : **les identités musicales des Gitans de Perpignan**

Comme nous avons vu, le processus historique de la construction musicale des Gitans du Languedoc-Roussillon est basé sur un pastiche de différents styles musicaux : flamenco, salsa, rumba catalane et rumba pop principalement.

Tous les styles musicaux cités n'interviennent pas dans la même proportion. Il est facile de distinguer lequel de ces styles est prédominant ou en tout cas, lequel d'entre eux a une plus forte représentation.

3.1 Une multiplicité musicale des Gitans catalans de Perpignan: flamenco (rumba flamenca), nouveau flamenco (rumba pop), rumba catalane et musique cubaine (rumba salsa).

Nous allons détailler les caractéristiques principales de chaque style musical en distinguant les éléments semblables et dissemblables.

Flamenco (rumba flamenca)

Il est important de comprendre que toutes les musiques interprétées par les Gitans, les Espagnols et les Français, qu'on nomme « flamenco », ne sont peut-être pas du flamenco car elles ne contiennent qu'un seul paramètre musical proprement flamenco.

Nous entendons par flamenco un genre musical délimité par quelques caractéristiques principales : un répertoire spécifique qui est configuré des divers modèles principaux ou « palos », avec ses versions et des variantes correspondantes, harmoniquement caractérisées par l'utilisation du mode flamenco ou de la gamme dorique grecque ainsi que des tonalités occidentales, comme les modes majeurs et mineurs.

Quelques caractéristiques vocales et guitaristiques concrètes: la mélodie vocale est définie pour être un « modèle de chants » de caractère mélismatique, par l'usage de micros tonalismes, ainsi que l'usage linguistique du castillan, de préférence l'Andalou, avec ses « ceceos » et « seseos » caractéristiques¹³.

Le haut niveau technique des guitaristes flamencos les rapproche plus de la guitare classique que de la guitare folklorique ou populaire, non seulement par leurs techniques mais aussi par leur développement harmonique et leur composition.

Les caractéristiques musicales de la rumba flamenca sont

1) l'usage du mode flamenco proche des modes majeurs et mineurs.

2) la forme mélodique vocale de type mélismatique.

3) les rythmes binaires et quaternaires qui caractérisent la métrique-rythmique de la rumba flamenca.

Les traits musicaux principaux du flamenco en France sont maintenus par les Gitans du Languedoc-Roussillon, grâce aux musiciens professionnels qui ont des liens avec les familles gitanes espagnoles.

¹³ Microtonalismes : « un mélisme est une figure mélodique de plusieurs notes produites sur une syllabe. [...]L'utilisation de mélismes dans les formes vocales donne naissance à un style mélismatique, qui est particulièrement chargé d'ornementation et priorise la ligne mélodique avant le texte, échappant à toute compréhension et devenant inintelligible.

Ce style mélismatique, qui peut être classé comme élevé, moyen ou bas, s'effectue par l'utilisation de mélismes qui créent un microtonalisme de style oriental, dans lequel l'octave est en intervalles musicaux inférieurs à un demiton, habituellement un quart de ton. » Cit. Castro Martín, *op. cit.*, p. 17.

Ceceo : «Lorsque les syllabes sa, se, si, so, su se prononcent comme 'th' » et Seseo : «est produit sur les syllabes za, ce, ci, zo, zu qui ressemblent à 's' ». Cit. Castro Martín, *op. cit.*, p. 24.

Nouveau flamenco (rumba pop)

L'évolution de la rumba à partir des années 1960 et 1970, de sa forme flamenca et de sa forme catalane, vient se greffer aux applications musicales apportées par la nouvelle technologie instrumentale, dans l'ensemble instrumental comme dans les processus d'enregistrement (enregistrement multipiste).

La rumba pop est intégrée dans la pop music. La configuration de la rumba pop répond au développement d'une musique de consommation qui était exécutée dans des espaces ludiques urbains de nouvelle création : les discothèques, grâce aux équipes de sonorisation et une discographie codifiée¹⁴.

La musique commerciale pour danser est devenue la principale référence d'une expression artistique liée à une expérience vécue.

Cette musique populaire urbaine a trouvé dans la rumba pop un écho particulier, comme produit musical discographique résultant du mélange : du flamenco, de la pop, du rock, de la soul, du disco, du jazz et du funk.

En Espagne, sont apparus de nombreux « combos gitanos » (Peret, El Príncipe Gitano, El Gitano portugais, Enrique Montoya, Rumba Tres, Dolores Castellón Vargas « La Terremoto », Los Amaya, Los Chichos et Los Chunguitos).

En France, cette sonorité est représentée par les Gipsy Kings, qui ont imité les groupes gitans cités ci-dessus. Ils ont eu une diffusion internationale, grâce à quelques chansons de rumba pensées principalement pour danser.

Dans cette rumba pop, ont été incorporés toute une série d'instruments électroniques proches de la guitare, comme la guitare électrique, ainsi que la batterie et les instruments à clavier, comme le piano électrique, l'orgue électrique et le synthétiseur.

Les caractéristiques musicales de la rumba pop sont :

1) Une forme de strophe de caractère binaire : avec une alternance de couplet et de refrain (des vers de sept ou huit syllabes).

2) Les rythmes binaires et quaternaires avec l'usage des harmonies du mode majeur et mineur.

3) La forme mélodique vocale de type syllabique et l'usage du castillan.

¹⁴ L'industrie musicale impose un format standard (durée comprise entre 2 et 3 minutes, alternance couplet et refrain) pour que les chansons puissent être diffusées.

Rumba catalane

La rumba catalane est le style principal des Gitans catalans espagnols. La rumba catalane comprend une combinaison globale de voix, de danse et d'accompagnement au moyen d'un ensemble instrumental. La guitare est l'instrument dominant qui porte la mélodie et donne le rythme pour la danse.

Les guitaristes « rumberos », en général, maintiennent la forme initiale de la guitare flamenca qui leur permet d'accompagner rythmiquement la mélodie et dont la fonction principale est d'accompagner l'harmonie et la voix. Il n'existe pas de guitare soliste.

Les guitaristes de rumba catalane développent quelques techniques et des mécanismes caractéristiques de la main droite avec un plus grand usage de « rasgueos », combinés avec des coups sur la table d'harmonie de la guitare et presque aucun usage d'arpèges, piqués ou trémolos caractéristiques de la guitare flamenca, alors qu'avec la main gauche ils réalisent des progressions harmoniques basiques. Ce sont les « rasgueos » basiques connus sous le nom de « ventilador », mot créé par le rumbero Gato Pérez dans les années 1980¹⁵.

Différents types de « ventilador » sont connus et utilisés seulement pour jouer la rumba catalane, puisque cette technique n'existe pas chez d'autres guitaristes, ni chez les guitaristes flamencos, ni chez les guitaristes accompagnateurs de la musique folklorique.

En Catalogne, les chanteurs de rumba catalane sont : Peret, El Chacho, El Pescaïlla, Peret Reyes, Johnny Tarradellas et les groupes sont : Patriarcas de la Rumba ou de Sabor de Gràcia, parmi les plus connus.

En France, nous trouvons la première dénomination de « catalane » jointe à « rumba » dans les années 1970 avec le groupe « Rumberos catalans », bien que leur répertoire se situe plus dans la rumba pop que dans la rumba catalane. Actuellement, Tato est l'artiste de Perpignan qui interprète le style de la rumba catalane avec toutes ses caractéristiques musicales.

¹⁵ Cit. in Castro Martín, 2013, p. 311.

Les caractéristiques musicales de la rumba catalane sont :

- 1) Une forme de strophe à caractère binaire : Alternance entre couplet et refrain. Vers de 7 ou 8 syllabes
- 2) Un rythme binaire : utilise une harmonie traditionnelle : des modes majeurs et mineurs.
- 3) La forme mélodique vocale de type tonal et syllabique, et un usage idiomatique indistinct, catalan et castillan.

Musique afro-cubaine (rumba salsa)

Le son cubain - genre d'origine de la salsa - est un style apporté par le modèle rythmique de l'*Habanera* à la configuration de la rumba, c'est-à-dire, un rythme binaire.

Ces modèles rythmiques ont été introduits dans la musique cubaine par l'influence de la musique africaine et sont arrivés dans la Péninsule ibérique au XIX^e siècle.

La rumba salsa est une variante de rumba qui incorpore une instrumentation afro-américaine avec percussion et sections de cuivres, en accentuant la rythmique et en séparant les synthétiseurs et les instruments électrophones.

À Barcelone, le promoteur de la rumba catalane influencée par la salsa a été Javier Patricio Pérez, nommé « Gato Pérez » avec le disque *Romesco* (1979).

Les caractéristiques musicales de la rumba salsa sont :

- 1) Une forme de strophe à caractère binaire : alternance couplet et refrain.
- 2) Un usage des modes traditionnels, majeur et mineur.
- 3) La forme mélodique vocale de type syllabique et l'usage idiomatique castillan.
- 4) Un rythme binaire.

Au contraire des autres formes de rumba, la rumba salsa ne maintient pas la guitare comme instrument principal et par conséquent elle ignore ses techniques spécifiques, mais elle incorpore toute l'instrumentation de la musique afro-cubaine, comme les bongos, les congas, les timbales ou les cloches.

3.2 Similitude et modification entre les différents genres musicaux principaux.

Nous avons abordé les caractéristiques des différents styles : rumba flamenca, rumba pop, rumba catalane et rumba salsa telles que les jouent les Gitans du Languedoc-Roussillon. Ces styles comportent des éléments communs et différents.

Les quatre styles de rumba ont en commun la structure mélodique binaire avec un caractère responsorial (alternance entre le soliste et le chœur), le modèle rythmique binaire (un 2/4). De plus, ce sont des musiques pour danser, dans un contexte social - de fête : tablaos flamencos, discothèques, festivals, etc.. C'est une rumba ludique.

La rumba flamenca utilise l'harmonie du mode flamenco. Les autres rumbas utilisent les modes majeurs et mineurs. La rumba flamenca fait appel à des chants mélismatiques et à des chants tonals.

La rumba flamenca et la rumba catalane ont en commun l'accompagnement instrumental avec la guitare, avec des différences en ce qui concerne le type de « rasgueos » que le guitariste réalise. Alors que la rumba salsa utilise l'ensemble instrumental d'origine afro-cubaine (congas, timbales, etc.) et la rumba pop fait appel à des synthétiseurs, des boîtes à rythmes, des guitares et des basses électriques.

Finalement, la rumba catalane est celle qui utilise deux langues, le catalan et le castillan, et les autres utilisent exclusivement le castillan.

3.3 La multiplicité musicale des gitans catalans de Perpignan.

Les Tsiganes du Languedoc-Roussillon, en général, et les Gitans catalans de Perpignan en particulier, présentent une diversité musicale importante, dans le sens où leurs identités musicales prédominent à la création, après avoir fusionné un grand nombre de styles.

En analysant certains groupes les plus représentatifs, en fonction du plus grand nombre d'éléments formels d'un style ou autre, nous pouvons dire que chaque groupe musical s'engage plus dans un genre que dans un autre.

Rappelons que tous ces groupes peuvent être classés comme relevant du « flamenco », bien que leurs musiques ne correspondent pas au répertoire flamenco.

[La conférence est ponctuée d'écoute de morceaux.]

- Les Gipsy Kings relèveraient principalement du répertoire de rumba flamenca et de rumba pop et n'ont presque rien en commun avec la rumba catalane ou la rumba latine.

- Manitas de Plata appartiendrait au registre de la rumba flamenca et de la rumba pop et n'a presque rien en commun avec la rumba catalane ou rumba salsa.

- Les Rumberos catalans appartiendraient plus au registre de la rumba flamenca, ayant quelque chose de rumba catalane mais presque rien de rumba pop ou rumba salsa.

- Sabor de Perpignan appartiendrait plus au registre de la rumba flamenca et de la rumba salsa et n'a presque rien à voir avec la rumba catalane ou la rumba pop.

- Antoine « Tato » García appartiendrait plus au registre de la rumba catalane et de la rumba flamenca et n'a presque rien à voir avec la rumba pop ou rumba salsa.

- Tekameli appartiendrait au registre de la fusion entre la rumba flamenca, rumba pop, rumba catalane, rumba latine et rap français.

Conclusion

La dynamique observée dans les manifestations musicales des Tsiganes de la région Languedoc-Roussillon en général et des Gitans catalans de Perpignan en particulier, permet de remarquer la supériorité de leur création musicale, par la fusion des hybridations musicales.

La caractéristique qui définit tous les groupes musicaux de cette zone géographique est le nombre important de mélanges musicaux.

Nous pouvons affirmer l'existence d'une multiplicité des identités musicales dans le processus de construction de l'identité des Gitans catalans de Perpignan.

Cette pluralité musicale est plus grande chez les Gitans catalans de Perpignan que chez les Gitans catalans de Barcelone. Les Gitans

catalans de Perpignan construisent leurs discours musicaux autour d'un plus grand nombre de genres musicaux et, spécialement, au travers du flamenco andalou et du flamenco postmoderne. [Vidéo]

Extraits écoutés

1. « Dolor te diera », Seguiriyas de Cagancho y El Nitri. Cantaor: Juan Talega, guitarrista: Melchor de Marchena. Antología del Cante Flamenco y Cante Gitano. Disco 2. BMG Music, 2001.
2. « Cuando puse mi sentío » Soleares trianeras. Cantaor: Antonio Mairena, guitarrista: Melchor de Marchena. Magna Antología del Cante Flamenco. Vol. IV. Hispavox, 1992.
3. « Veneno me dejastes » Fandangos de Caracol. Cantaor: Manolo Caracol, guitarrista: Melchor de Marchena. Magna Antología del Cante Flamenco. Vol. IX. Hispavox, 1992.
4. « Hasta ayer ». Sabor de Perpinyan. Vidéo web: <https://www.youtube.com/watch?v=LcygHdxjBXc>
5. « Por ella ». Tekameli. Vidéo web: <https://www.youtube.com/watch?v=Rm0RlijdUgQ>
6. « Baila Me ». Gipsy Kings. Este Mundo. Ed. Columbia, 1991.
7. « Dime, dime », Jose Reyes con Bambo Baliardo y Manuel Arenas. Vidéo web: <https://www.youtube.com/watch?v=khKy3dR4uMc>
8. « La Catalana ». Antoine Tato Garcia & Group. Vidéo web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqOEq1wzpEI>
9. Rumba. Manitas De Plata & Manero. Vidéo web: https://www.youtube.com/watch?v=lj_WZZqyMoI
10. Manitas de Plata and Jose Reyes In Saintes Maries de la Mer. Ed. Rare & Beautiful flamenco, 1968.
11. « Clavell morenet ». Peret Reyes. Papawa tiene la llave. Ed. Nuevos Medios, 2008.
12. « Cante ». Tekameli. Vidéo web: <https://www.youtube.com/watch?v=Kk2SBQnNQdQ>
13. « ¡Chiquita ven! », Los Rumberos Catalans. Son de Perpinyá. 2008.

Bibliographie

Antonietto, Alain. « Histoire de la musique tsigane instrumentale d'Europe centrale », *Études Tsiganes*, Paris, n°3 Musiques!, 1984.

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

Bourdieu, Pierre. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Éditions Fayard, 2001.

Castro Martín, María Jesús. *The flamenco repertoire 1 "El Cante". Analysis of Flamenco Song*. Madrid: RGB Artevisual, 2012.

La rumba catalana y el flamenco. Los marcadores culturales de los kalos catalanes de Barcelona. Saarbrücken: Publicia, 2013.

Daniélou, Alain. *Origines et pouvoirs de la musique*. Paris: kailash editions, 2003.

Escudero, Jean-Paul. *Le livre des gitans de Perpignan* (autres auteurs: Guy Bertrand, Daniel Elzière, Bernard Leblon et Jean Paul Salles). Paris: L'Harmattan, 2003.

Les gitans catalans et leur langue. Une étude réalisée à Perpignan. Montpellier : Éditions de la Tour Gile. Collection catalane n°6, 2004.

Formoso, Bernard. *Tsiganes et sédentaires: La reproduction culturelle d'une société*. Paris: L'Harmattan, 1986.

Frayssinet Savy, Corinne. « Chemins musicaux de l'identité gitane », *Mediterra*. Lettre d'informations du Centre Languedoc-Roussillon des musiques et danses traditionnelles. n° 16, pp. 8-21, été 2002.

Friedman, Jonathan. *Cultural Identity & Global Process*. California: Sage Publications, 1994.

Frith, Simon. « Music and Identity », Stuart Hall and Paul du Gay (ed.), *Questions of cultural Identity*, pp. 108-127. London: Sage Publications, 1996.

Granados, Manuel. *Armonía del flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions, 2004.

Hadju, André. « Le folklore tsigane », *Études Tsiganes* n°1-2/1962, pp. 1-33.

Leblon, Bernard. « Les gitans dans la péninsule ibérique », *Études Tsiganes* n°1-2/1964, pp. 1-24.

Williams, Patrick. « Chanter la séparation, musique et identité », *Ethnies* n° 15, 1993, pp. 139-145.

Martí i Pérez, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial, 2000.

Mayal, David. *Gypsy Identities 1500-2000. From Egipcyans and Moon-men to the Ethnic Romany*. Oxon: Routledge, 2004.

Max Peter Baumann (ed.). *Music, language and literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000.

Pasqualino, Caterina. *Dire le chant: anthropologie sociale des Gitans de Jerez de la Frontera. Andalousie*. Thèse de doctorat. Paris: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1995.

Piasere, Leonardo. « Mare Roma: catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane ». [S.I.]: *Études et Documents Balkaniques et Méditerranées* 8, 1985.

Stokes, Martin. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Berg. Oxford/Providence, 1994.

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

Williams, Patrick. « Django : La rencontre du Jazz et des Tsiganes », *Études Tsiganes*, n° 3-4/89.