

LANGAGE DU FANDANGO

De la poésie musicale au sens poétique du *cante jondo*¹

Jean-Marc SELLEN
FACULTÉ MUSIQUE
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Les manifestations du flamenco tel qu'il est pratiqué en cette fin du XXe siècle sont multiples. Parmi celles-ci, le courant traditionaliste, celui qui refuse la modernisation et le métissage avec d'autres courants esthétiques et musicaux, est encore très vivant en Andalousie. Ce courant est encore cultivé et transmis par un certain nombre de familles et se caractérise par le rôle prédominant, sinon exclusif, qui est donné à l'expression chantée (le *cante*).

Au cours d'un travail de terrain de 9 mois à Jerez de la Frontera en Basse-Andalousie (partie occidentale de l'Andalousie), j'ai pu faire des observations sur la pratique de quelques personnes se réclamant fortement de ce courant traditionnel (sans forcément rejeter les autres courants, mais en gardant une grande distance avec ceux-ci). Mes travaux se sont spécialement concentrés sur les pratiques de la famille de Dolores Agujeta, fille aînée de Manuel Agujeta, mais incluent des observations sur les pratiques de chanteurs se réclamant du même quartier jerezan d'allégeance, San Miguel, encore appelé la Plazuela; et se réclamer de la Plazuela, c'est revendiquer un style de *cante* qui lui est propre, et éminemment gitan.

Un trait saillant de cette 'école' de *cante* se manifeste dans une manière de "chanter court" qui correspond à une grande économie des moyens mis en oeuvre dans les vocalises. La sobriété mélodique des mélismes en est un exemple frappant par rapport à d'autres écoles de ce

1. Je tiens à remercier la chanteuse Dolores Agujeta ainsi que son fils Antonio et le reste de sa famille pour leur hospitalité qui m'a permis la collecte d'une partie du matériel présenté ici. Je remercie aussi Andrés Cabrales, pour les mêmes raisons. Toutes mes recherches ont été menées avec le soutien du Professeur Ramón Pelinski; et des conseils précieux pour la rédaction de ce texte m'ont été fournis par le Professeur John Leavitt. Je leur en sais gré. Le travail sur le terrain a été rendu possible grâce à une bourse des Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du Gouvernement du Québec (1992-1994) et la rédaction du présent texte grâce à une bourse du Conseil de recherches en sciences humaines (CRHS) du Canada (1995-1997).

[1]

que Leblon (1990: 84) appelle ‘chant long’, de type oriental, pour l’opposer au chant syllabique ou mesuré. En fait, ‘chanter court’ le ‘chant long’ c’est ne pas se laisser emporter par la vocalise, mais la contrôler et même l’interrompre très vite et brusquement. Ainsi, le fameux «Ay» mélismatique d’introduction du chant est-il souvent réduit à sa plus simple expression mélodique (une seule hauteur), ce qui n’exclut nullement un important travail sur le timbre vocal, en particulier lors de son interruption brusque qui consiste en un raclement caractéristique de la gorge.

Le courant traditionnel de *cante*, et en particulier celui de la Plazuela, présente de nombreux visages. J’utilise cette métaphore pour insinuer le fait que le flamenco traditionnel est une entité qui, selon le moment et les circonstances —c’est-à-dire selon le genre musical interprété et la personnalité du chanteur—, exprime des sentiments divers, comme le visage d’une personne peut, tour à tour, évoquer la joie, la tristesse, la fierté, la douleur, etc., en un mot, toute une gamme d’expressions spécifiquement humaines.

De manière assez grossière et provisoire, il est possible de faire correspondre différentes émotions à différents genres flamencos; ainsi la *seguriya* dénote-t-elle la douleur profonde et, à l’opposé, la *bulería* la gaieté. Il serait plus juste de parler, comme Nelson Goodman (1976: 45 sq), d’exemplification des sentiments. Si cette catégorisation des différents genres flamencos selon des *ethos* spécifiques —comme autant d’allégories poético-musicales des sentiments humains— semble à première vue raisonnablement —mais subjectivement— constatée, elle a besoin d’une investigation plus fine pour pouvoir devenir une assertion fondée. En ne se basant que sur des paramètres musicaux évidents, cette catégorisation pose *a priori* peu de problèmes dans le cas de la *bulería* du fait de son tempo rapide ou, au contraire, pour la *seguriya*, en vertu de son allure lente et répétitive. Mais il n’en va pas de même pour certains genres que je qualifierais d’intermédiaires, comme le *fandango grande*. Le présent essai va se concentrer sur ce dernier genre.

C’est à travers les textes de quelques *fandangos*, récoltés au cours de mon séjour à Jerez, que va procéder le présent essai. Mais il me semble important de préciser que celui-ci s’inscrit dans la perspective plus vaste d’une caractérisation de divers genres flamencos et n’en constitue qu’une étape exploratoire. Cette caractérisation globale vise à intégrer trois instances ou modalités de la production d’une pratique flamenca, instances qui sont analytiquement isolées: la musique, le texte et la gestuelle. En me concentrant, dans la présente recherche, sur le second terme, le texte, j’espère préparer le terrain pour une future investigation de l’articulation de celui-ci avec les deux autres. Cette exploration constitue une esquisse méthodologique à l’étude du texte chanté, sous la forme d’une ‘coupe histologique’ à travers les diverses couches du tissu linguistique. Y seront abordés successivement les niveaux phonique (phonétique, phonologique), morphologique, syntactique et sémantique.

Au niveau phonique, texte et musique sont intimement liés; il n’existe d’ailleurs pas de texte de la tradition flamenca qui soit énoncé sans les paramètres musicaux (mélodie, rythme, dynamique, timbre, etc.) qui l’accompagnent: le texte est toujours chanté; et, inversement, le chant n’est possible qu’à partir d’un substrat textuel, même lorsque celui-ci n’est réduit qu’à une simple interjection (*Ay*, *Ole*, etc.) ou à des vocables sans signification —ou lalies, selon Leblon

[2]

(1990: 46)— (*Tiritiritiri, trajilitrajili*, etc.), voire à l'expansion dans un mélisme d'une voyelle (souvent, d'ailleurs, transformée en diphtongue en cours de vocalise). Dans le chant, c'est le langage —qu'il soit signifiant ou non— qui est le support de la musique. Mais, on verra comment, dans le flamenco, le langage, même signifiant, subit déjà un travail proprement musical. Frayssinet, qui utilise l'expression «musiquer avec la langue» (1991: 41), arrive à la même conclusion: «La langue [du *cante*] est travaillée comme une matière musicale» (*ibid*: 47).

A l'autre extrémité de cette coupe histologique, le niveau sémantique est ouvert à une interprétation d'ordre, sinon mythologique, au moins idéologique. A travers lui on accède au système de valeurs qui est prégnant dans la culture flamenca, système qui permettra la contextualisation des idées véhiculées dans le texte chanté. L'étude ethnographique, alliée à l'étude textuelle, permettra de préciser ce niveau.

Pour revenir aux objectifs de la présente étude de textes de *fandangos grandes*, un premier travail de dépouillement et de transcription des enregistrements est nécessaire. Il va montrer que le texte, s'il est fixé dans ses grandes lignes, est sujet à une variabilité qui tient en partie au mode de transmission orale du flamenco, mais aussi au degré de liberté dans l'interprétation de celui-ci qui se retrouve aussi bien au niveau musical, textuel que gestuel. Cette variabilité relative n'est possible qu'à partir d'un vocabulaire et d'une syntaxe flamencos spécifiques dont un objectif partiel de mon étude est d'en dresser une liste provisoire (c'est-à-dire qui ne prétend pas à l'exhaustivité). De plus, un autre objectif de ce travail est de montrer quels sont les codes du langage qui sont mis en oeuvre dans le *fandango grande* tel que l'interprètent certains tenants de la tradition de la Plazuela de Jerez, donc à travers un corpus restreint de textes.

La *letra* est le terme consacré pour parler du substrat textuel d'une *copla* (couplet) actualisé lors d'un chant. Ce substrat n'est qu'une reconstruction tout à fait théorique qui n'existe jamais que lors de la réalisation d'un *cante*, c'est-à-dire de manière éphémère et multiforme. La *letra* est, au mieux, ou bien la transcription d'une seule *copla* chantée épurée de ses éléments non signifiants (avec respect ou non de l'accent andalou), ou bien un modèle construit a posteriori par l'intellectuel à partir de différentes variantes de *coplas* chantées. Même si la *letra* est dictée directement par le chanteur, celui-ci en donnera une version privilégiée qui dépendra aussi bien de son appartenance à un secteur spécifique de la tradition —correspondant le plus souvent d'ailleurs à son milieu familial— que de circonstances personnelles actuelles. Parler de *letra* sous-entend une certaine notion de modèle. Ici je ne m'attacherai d'abord qu'à quelques 'exemples d'exécution' (Jakobson.1963: 231) pour faire apparaître les détails au niveau du son de la langue et du traitement de la phrase; un modèle approximatif sera utilisé pour travailler dans les couches linguistiques supérieures, au niveau sémantique.

De plus, le chanteur n'a pas l'habitude d'isoler le texte des autres composantes de son chant. Une anecdote met en évidence l'artifice —productif d'un point de vue théorique, mais dont il faut prendre conscience pour rendre compte des pratiques— qui consiste à isoler le texte chanté des autres paramètres du *cante*. Demandant à Dolores Agujeta de me dicter le texte d'une *copla* qu'elle avait chantée la veille, celle-ci se fait corriger par son fils, Antonio, à propos d'un vers (*tercio*) qui, selon lui, n'appartient pas à la *copla*. Un désaccord de quelques minutes s'en

[3]

suit, jusqu'à ce que Dolores décide de chanter la *copla* (au lieu de la dicter); le faisant de façon véhémement, et oubliant d'ailleurs l'exercice de transcription dans lequel elle est engagée, elle exécute une version qui corrobore tout à fait l'objection soulevée par Antonio, ne faisant pas apparaître le *tercio* litigieux. Cette observation permet de mettre en évidence l'intrication du support textuel avec les autres éléments du chant qui, tous, sont pensés comme un tout et non comme des éléments isolés qu'il suffit d'assembler lors d'une exécution. D'autres transcriptions sous la dictée des interprètes m'ont montré des écarts similaires entre le texte chanté, dans des conditions normales au cours desquelles interviennent affectivité et corporalité, et son énoncé réflexif dans la langue parlée; certaines sections d'une *copla* semblent stables en ce qui a trait à leur texte, et d'autres sujettes à variations, le texte dicté ne correspondant pas toujours tout à fait (ajouts, substitutions, permutations) au texte préalablement (ou ultérieurement) chanté. En outre, lors d'une exécution, il y a interdépendance des différents éléments du *cante*, et la variabilité des versions repose non seulement sur des procédés de variation traditionnellement pris en compte par la musicologie (hauteur, durée, etc.), mais aussi sur un travail du matériau que constitue la langue elle-même. Ce travail sur la langue s'appuie, dans ses couches les plus profondes, sur l'émission vocale des éléments non encore signifiants de la langue (les phonèmes, leurs traits distinctifs ou mérismes, et, au-delà, le timbre vocal).

* * *

Le *fandango grande*, encore appelé *fandango personal*, *fandango artístico*, et même *fandango natural* (sur le terrain ceux que le pratiquent parlent simplement de *fandango*²) n'apparaît qu'au début du XXe siècle et est en grande vogue en Espagne autour des années 1930. Il procède directement du *fandango* de type régional ou local (Molina et Mairena 1979: 279sq; Leblon, 1990: 90 sq). Ce dernier est attesté en Espagne depuis le début du XVIIIe siècle et constitue un genre musical d'abord destiné à la danse et reposant sur une métrique ternaire bien marquée (Etzion 1993). Le *fandango grande*, destiné au chant, perd ce caractère ternaire pour devenir non mesuré, c'est-à-dire que le chant se développe sans contrainte métrique externe au texte (mais on retrouve encore des traces du *fandango* primitif dans l'accompagnement de guitare entre les couplets, et parfois, pendant le déroulement du chant, la guitare pouvant souligner le chant par des motifs d'accompagnement ternaires discrets)³. Le chant a un caractère déclamatoire, non mesuré. Les impératifs prosodiques (une certaine métrique poétique) l'emportent, sans lui céder tout à fait, sur un travail relevant d'une rythmique proprement musicale (voir Beardsley 1972) et même, selon Frayssinet (1991: 53), sur l'utilisation de procédés propres aux styles fondamentaux du *cante jondo* comme les mélismes et les lalies. En fait, on verra que dans les *fandangos* présentés ici, ces derniers procédés ne sont pas absents dans les interprétations de l'école de

2. Et, sauf indication contraire, lorsque je parle de *fandango* je fais référence au *fandango grande*.

3. Dans certains cas, il y a emprunt à la métrique d'autres genres flamencos, le plus répandu étant celui de la métrique de *soleá*.

[4]

chant de la Plazuela —même s'ils sont nettement moins prononcés que dans les interprétations des *tonás*, des *seguiriyas* et des *soleás*. Quant à la métrique poétique, elle-même est tributaire, dans une large mesure, de ces procédés qui font éclater toute structure métrique rigide du vers— par des ajouts, des suppressions ou des allongements de syllabes ou de mots, ainsi que des déplacements d'accent tonique.

Comme dans l'immense majorité des chants flamencos, quel que soit le genre exécuté, l'unité de base est la strophe ou le couplet (*copla*). Une *copla* est un *fandango* à part entière. Une exécution de *fandango* est une suite de *coplas*, le plus souvent sémantiquement indépendantes les unes des autres⁴, liées par des intermèdes de guitare— la première *copla* étant précédée par une introduction (un prélude) de la guitare. Introduction et interludes de guitare sont en mode phrygien (échelle de mi, par exemple), alors que le chant se déroule principalement en mode majeur (échelle de do). La mélodie des *coplas* peut varier de l'une à l'autre, mais elle est toujours assujettie à un enchaînement harmonique implicite invariable. S'il y a accompagnement du chant par la guitare, celle-ci rendra l'harmonie explicite.

Le chant d'une *copla* se déroule donc presque exclusivement en mode majeur (par exemple en do), seul le mélisme final (toujours présent, à l'état embryonnaire ou non) se termine par la cadence phrygienne (fa-mi). De plus, les éventuelles introductions du chant se développent aussi en mode phrygien par une lalie mélismatique, le plus souvent sur les interjections *olé* ou *ay*. De même, quand il y a accompagnement de la guitare, l'interlude de celle-ci entre deux *coplas*—ou au moins la courte jonction entre deux *coplas*— se fera exclusivement dans le mode phrygien. Le chanteur attendra la fin de la cadence phrygienne de cet interlude (long ou court) pour entamer la seconde *copla* qui débute d'emblée en majeur.

Chaque *copla* est formée de 6 phrases musicales ou *tercios* (correspondant typiquement à 5 vers dont l'un d'eux, le premier, sera répété pour former la 3ème phrase)⁵. Le guitariste attend toujours que le chanteur ait terminé une phrase pour faire entendre sa résolution harmonique —selon le principe flamenco explicité par Donnier (1988) suivant lequel la cadence harmonique ne coïncide pas exactement avec la résolution mélodique, mais lui fait suite, à plus ou moins long terme. Dans le *fandango*, non seulement la cadence harmonique d'un *tercio* suit sa résolution mélodique —avec une exception pour la dernière phrase qui se termine par un mélisme dont la résolution est en même temps une modulation (passage du mode majeur au mode phrygien)—, mais le guitariste peut même prolonger l'attente de la cadence par une sorte d'extension mélodique. Toujours est-il que chacune des 6 phrases du *fandango* est ponctuée par une harmonie immuable

4. En effet, deux *coplas* consécutives n'ont pas à être liées par le sens. C'est ce qui ressort de l'analyse d'un certain nombre d'enregistrements. Mais cela ne veut pas dire que les *coplas* ne soient pas, parfois, choisies en fonction d'un thème précis. Ainsi, au cours de mon travail de terrain, Dolores Agujeta a chanté, en se tournant vers moi, 4 ou 5 *coplas* choisies spécialement autour du thème de la séparation, afin de 'me consoler' d'une circonstance personnelle en rapport avec la séparation d'une personne chère. Mais, dans la plupart des occasions privées de chant, différents chanteurs exécutent l'un après l'autre une, deux ou trois *coplas*, et il ne semble pas y avoir d'autre unité entre elles que celle d'être toutes des *fandangos*.

5. Dans la suite de cet essai, j'utiliserai souvent le terme de 'phrase' de préférence à celui de 'vers' qui a des implications prosodiques que je n'ai pas encore démontrées. Une 'phrase' correspond ainsi plus généralement au *tercio* qui en est la réalisation chantée.

et utilisant les trois degrés de tonique, sous-dominante et dominante. De ce point de vue, et eu égard à la modulation du mode majeur au mode phrygien de la dernière phrase, le mélisme final peut être vu comme une extension de la 6ème phrase (ce qui est implicite dans le fait que le support textuel chanté dans ce mélisme n'est constitué que de la dernière voyelle de la dernière phrase, avec certaines transformations dont il sera question plus loin).

Ainsi, si on transpose les différentes interprétations de *fandango* en do majeur, les 6 phrases auront les terminaisons suivantes:

- phrase 1- Do Majeur (I)
- phrase 2- Fa Majeur (IV)
- phrase 3- Do Majeur (I)
- phrase 4- Sol 7 (V7)
- phrase 5- Do Majeur (I)
- phrase 6- Fa Majeur (IV ou II dans le mode phrygien)
- mélisme - Mi Majeur (I dans le mode phrygien)

Ce détour musicologique est surtout destiné à montrer comment le texte d'un couplet peut être divisé en différentes 'phrases', correspondant chacune à une harmonisation propre, et comment la forme générale du texte est conditionnée et structurée par des contraintes musicales.

* * *

Je vais me tourner à présent vers l'analyse textuelle proprement dite. La *copla* se présente toujours au cours d'une exécution, c'est-à-dire qu'il n'existe pas de forme écrite à laquelle les chanteurs peuvent se référer. Ici, il faudrait préciser qu'entre la tradition flamenca traditionnelle et la culture savante qui l'entourne, il y a eu depuis longtemps certains liens. Ce qui, donc, n'exclut pas la possibilité que certains textes interprétés par des chanteurs, souvent analphabètes, aient pu être composés par des poètes de tradition écrite. J'ai pu vérifier ceci à propos du texte d'une *soleá*, autre genre traditionnel du flamenco, texte que je retrouve, dans ses grandes lignes, à peu près inchangé sur mes enregistrements mais dont on peut retracer l'origine chez un poète andalou du XIXe siècle, Augusto Ferrán (1836-1880), qui, dans la lignée des poètes romantiques, ne cache pas son goût pour le populaire (voir in Martos 1988b: 615):

Cien años despues de muerto	Cent ans après ma mort
y de gusanos comido	Et mangé par les vers
a gritos dirán mis huesos	A grands cris mes os diront
lo mucho que te he querido	Combien je t'ai aimée

Il est difficile d'apprécier dans quelle mesure le poète cultivé n'a pas lui-même puisé dans le répertoire populaire qui était son modèle. Quelle que soit l'origine, purement 'orale' ou

[6]

écrite des *coplas* flamencas, celles-ci sont chantées et transmises, de génération en génération, sans le recours à l'écrit. C'est dans ce sens que l'on peut parler de poésie orale à propos des *coplas* flamencas. Et son mode de transmission est responsable d'une certaine variabilité dans les textes.

Mais avant de montrer dans quelle mesure il y a variabilité dans l'exécution d'une *copla*, par ailleurs reconnue par les tenants de la tradition comme étant la même *copla*, je vais aborder les problèmes de la transcription; cette dernière fera d'ailleurs aussi apparaître le premier niveau de mon analyse, celui du son.

La transcription est un exercice de va-et-vient entre le niveau phonique (ce qu'on entend) et le niveau sémantique (ce qu'on comprend); la transcription ne débouchera sur un texte intelligible que dans la mesure où le sens est appréhendé en cours de transcription. Mais cette compréhension à son tour peut être néfaste à une transcription fidèle de ce qui est entendu —problème qui n'a pas de sens si l'on ne s'intéresse qu'au niveau sémantique, mais qui est aigu lorsqu'il s'agit de relever les subtilités d'une exécution donnée et le travail effectué sur la langue au niveau phonique par le chant.

J'opère donc un choix dans mon système 'phonétique' de transcription en optant pour l'écriture alphabétique utilisée par l'espagnol (le castillan) —ce qui facilitera les lectures ultérieures— mais la volonté de respecter les nuances de la langue parlée (et *a fortiori* chantée) m'obligera à modifier la graphie officielle de l'espagnol.

D'emblée, on peut noter certaines particularités de la variété andalouse de la langue castillane. L'idiosyncrasie est accusée dans le langage andalou populaire, en particulier celui des gitans, et le chant flamenco appuie encore d'avantage cette spécificité. Cet 'accent' se caractérise par l'altération de certains phonèmes, que ce soit par abandon, par substitution ou par ajout⁶. Ainsi, et surtout dans le chant:

- 1• la plupart des consonnes à la fin d'un mot ne sont pas prononcées; c'est alors la dernière voyelle qui termine le mot: *cárcel* → *cárce*; et *mientras* → *mientra*;
- 1'• lorsque la dernière voyelle d'un mot porte l'accent tonique —c'est le cas lorsque la consonne en fin de mot n'est ni un /n/ ni un /s/, et qu'aucun accent tonique n'est indiqué [par un (´) (accent aigu)] ailleurs dans le mot— l'abandon de la consonne finale me force à indiquer l'accent tonique sur la dernière voyelle: *llorar* → *llorá*, et *libertad* → *libertá*;
- 2• il arrive même que la consonne à la fin d'un mot soit transformée en un /o/: *libertad* → *libertáo*; *mientras* → *mientrao*;
- 3• on trouve fréquemment, surtout en fin de mot, une transformation de la voyelle, avec formation d'une sorte de diphtongue prolongée: (a) → (ao) ou (au), et même une triphongue lorsque la voyelle initiale revient (a) → (aoa).

6. Et ceci, si l'on prend le castillan comme une sorte d'étalon, ce qui est une position purement analytique et instrumentale; et qui pourrait même être teintée d'une certaine idéologie «dialectocentriste».

- 4• le /d/ placé après une voyelle n'est pas prononcé: *vida* → *vía*; *encalmado* → *encalmáo*; *nido* → *nío*; *madre* → *mare*
- 4'• la conjonction des règles 1' et 4 permettent la transformation suivante: *poder* → *poé*
- 4"• la conjonction des règles 2, 3 et 4 permettent la transformation suivante: *padre* → *paore*
- 5• il y a élision d'un /e/ à la fin d'un mot avant un mot débutant par une voyelle: *de una* → *d'una*; *te arroye* → *t'arroye*
- 6• il faut aussi signaler quelques autres transformations notables telles que *nadie* → *naide*; *muy* → *mu*; *para* → *pá*
- 7• je vais terminer cette énumération, non exhaustive, des transformations de la langue castillane dans le chant flamenco par des nuances que je ne suis personnellement pas en mesure de percevoir mais qui sont notées implicitement dans certaines transcriptions faites par des auteurs espagnols (en particulier Luis Jiménez Martos 1988a: 203-9). Ainsi, le /v/ → /b/ (*venir* → *benir*); le /l/ → /r/ (roulé) (*alma* → *arma*); et le /b/ → /g/(dur) (*bueno* → *güeno* [sans le tréma sur le /u/ celui-ci ne serait pas prononcé]). D'autres transformations de consonnes peuvent être notées (pour une liste plus complète voir Frayssinet 1991)

Ces différentes règles ne constituent pas simplement la résultante d'une façon de prononcer dont il me faut rendre compte par souci d'objectivité⁷. Elles constituent un point essentiel de l'esthétique flamenca et du sentiment d'appartenance à une communauté, et leur respect est crucial pour un jugement positif de la valeur d'un chant. Une prononciation castillane sera rejetée. Lorsque je me suis essayé au chant dans une famille de Jerez, parmi les premières remarques qui m'ont été faites sur ma performance figurent une rectification de mon accent portant sur les 6 premières règles énoncées. Une fois ces quelques modifications effectuées, ils ne m'ont plus guère tenu rigueur de mon surcroît d'accent français. On voit ici intervenir l'importance idéologique de l'accent qui confère une spécificité culturelle au *cante*..

D'autre part, ces règles semblent plus marquées dans le chant que dans le langage parlé. Ainsi, par exemple, mon informatrice principale, Dolores Agujeta, chantait '*naide*' mais, en parlant, prononçait '*nadie*' (personne). Même s'il y a une grande affinité entre le langage parlé et le langage utilisé dans le chant, il subit, dans ce dernier, un traitement particulier. Par rapport à son usage quotidien, celui de la langue chantée semble une exagération, une exacerbation de certains de ses traits caractéristiques —et aussi de ses traits distinctifs, les *mérismes* de Benveniste (1966: 120sq). La suppression de consonnes et les élisions, ainsi que la formation artificielle de

7. Toutes ces subtilités dans la transcription du texte des chants flamencos sont implicitement notées par de nombreux transcripteurs. Toutes les règles énoncées précédemment ne servent qu'à engendrer le 'vocabulaire' phonique dont se servent les chanteurs; la présente étude ne s'attachera pas à l'aspect syntactique de l'usage de ce vocabulaire, c'est-à-dire aux règles qui permettent, à partir de ce vocabulaire, d'engendrer les énoncés dans lesquels ces subtilités langagières interviennent.

diphthongues ou triphthongues, contribuent à rendre le langage plus fluide, ce qui lui donne des propriétés particulières pour sa mise en musique, surtout dans l'esthétique (ou la technique) du *quejío* (plainte) qui semble être un des fondements du flamenco. En outre, l'abandon des consonnes finales en fin de 'phrase' a pour résultat de faire passer la simple assonance au statut de rime, même pauvre. A propos de ces processus qui donnent une importance accrue aux voyelles, on pourrait parler de 'vocalisation' du langage.

Je ne pense pas avoir épuisé la liste des spécificités phonétiques de la langue flamenca, mais avant de présenter les transcriptions proprement dites, il me reste à exposer certaines conventions d'écriture. Je me suis tenu, avec certaines modifications, à celles proposées par Dennis Tedlock (1991) [voir aussi dans Finnegan 1992: 207]. J'ai, par ailleurs, voulu respecter le découpage du *fandango* en 6 phrases tel qu'il apparaît dans l'analyse du mouvement harmonique à l'intérieur duquel se déroule le chant d'une *copla*; ce découpage correspond à la présentation habituelle du texte du *fandango* dans les diverses transcriptions, anthologies ou autres collections de *coplas*.

Amplitude: le jeu de caractères normaux est utilisé pour noter une amplitude (une dynamique) moyenne; le jeu de majuscules pour une amplitude plus élevée.

Pause: deux cas se présentent: 1) le signe '/' dénote une pause courte en cours de phrase; 2) une pause en fin de phrase est notée par le fait que la phrase suivante recommence à la marge de gauche; inversement, si la phrase suivante commence en retrait à droite, il n'y a pas de pause appréciable entre les deux phrases.

Mélisme ou extension de voyelle: une voyelle tenue est notée par un tiret long '—' suivant cette voyelle; les changements de hauteur d'une voyelle sont représentés par la répétition de la voyelle précédée d'un tiret '-', et, s'il y a lieu, par une autre voyelle.

Mélodie et rythme: ils devront faire l'objet d'une étude séparée, puis d'une synthèse avec les résultats de cet essai, et ne sont donc pas représentés.

Je propose, à présent, deux séries de transcriptions (série A et B) correspondant respectivement à une même *copla*, c'est-à-dire considérée comme telle par mes informateurs. La série A consiste en quatre transcriptions faites à partir de l'enregistrement de quatre versions par quatre chanteurs différents. Les sept transcriptions de la série B présentent aussi les versions de quatre chanteurs, mais un premier chanteur nous livre trois versions et un second nous en donne deux. Dans chacune des séries, chaque version constitue un 'exemple d'exécution' selon la terminologie proposée par Jakobson (1963: 231).

Série A — transcription de 4 versions

‘¿ Por qué me critica la gente ?...’

Dolores

¿-e me criti-ica_a mí-í la ge-ente ?
 si yo no me meto_en la vía——de NA-A-AIDE-E-e-e-e
 ¿por QUÉ-É-É-É // é-é-é-é // m-e-e-e-e critica (a) mí-í-í la ge-ente?
 YO-O SOY UNA_ÁGUILA ‘MPERIA-A-A-A-A
 y-y siempre tenga—a yo una pluma
 por Dio Antonio de mi alma
 (ea) voy a de-e-eJÁ / -a de volá-a-a-a-a-a-a-a-o

Antonio

¿Por qué-é-é-é-éa mí me critica-a-a-a— la ge—e-e-ente—e-e-e-e?
 ¿POR QUÉ—É-É-É / ué—é-é ué—é-é-é me critica— la ge-ente-e-e?
 si yo no me meto_en la vía / de NA—A-A-AIde-e-e-e-e
 ¿POR QUÉ—É-É-É / ué—é-é ué—é-é-é me critica— la ge-ente-e-e-e?
 YO— SOY_UNA_ÁGUILA_IMPERIA-A-AO
 y (pa’) mientras viva—— ‘n_este mundo-o—
 Por Dio (Tío) de mi a-alma-a—
 [?] voy a de-e-eja-a-ar de vo-lá-a-a-a-a-a-a-a / a—a-a-a-a-a-a-a-ao

Manuel⁸

¿i—e por qué me criti-ica-a-a la GENte?
 si yo no me meto_(en) la ví-ía-a-a de na-a-a—(o)-d(i)e-e-e-e-e
 ¿por qué-é-é-é / o-o-é-é o-o-é-é o-o-e me criti-i-ca_a mí-uí la ge-e-ente-e-e-e?
 YO SOY_UNA_ÁGUI-ILA IMPE-ERIA-A-A-A-A
 y mientras tenga-a-a-a yo_una pluma-ao
 por Dio_Antonio de mi-i_alma-a
 no-o-o de- / -jare -re de-e volá-a-a-a-ua-a-a-a

Alfonso

¿qué me critica_(a) mí tantito-o-o-o la ge-ente-e?
 si yo no me meto_en la vía-a de na-a-aide-e-e-e

8. Transcription extraite du programme de TVE: ‘Rito y Geografía del Cante’ consacré à El Agujeta (197?).

¿por qué-é-é-é / me critica_a mí-í-í-í la ge-ente?
 SOY UNA_ÁGUILA_IMPERIA-A-A-A-A
 y mientrasO / yo a mí me que-e / e una plu-uma-a
 pa' mi mare_y pa' mi paore
 no dejare (ya) yo-o-o-O-O-O / -O DE CANTÁ-A-A-A

Série B _ transcription de 7 versions
 'A la puerta d'una cárce ...'

Dolores 1

y_en la puerta d'una cárce-e
 un niño mu chiquitito llora-aba-a-a-a-a
 y_en la puerta d'una cá-a-a-arce-e-e-e
 a paíto sal (a) la ca-alle
 que moma-a-a-a s'ha_ido con otro-o
 yo me_encuentro solita
 sin CALOR DE NA-Aide u-u-e-e-e-e-e

Dolores 2

y_en la puerta d'una cárce-e
 un niño mu chiquitito llora-a-aba-a-a-a
 y_en la puerta d'una cá-a-a-a-arce-e-e-e
 o paíto sal a la calle
 que moma-a-a-ao s'ha_ido con otro
 y yo m'encuentro soli-ito-o
 sin CALOR DE NA-A-Aide u-e-e-e-e-e

Dolores 3

y_en la puerta d'una cárce-e
 un niño mu chiquitito llora-aba-a-a-a
 y_en la puerta d'una cá-a-arce-e-e-e
 o paíto sal a la calle
 que moma-a-a-a / s'ha_ido con otro-o
 y yo m'encuentro-o solito-o
 sin CALOR DE na-a-a-aide u-ue-e-e-e-e

[11]

Antonio 1

lloraba-a-a-ao
 y_en la puerta d'u-una cárce-e-e
 un niño mu chiquiti-ito-o llora(b)a-a-a-a
 o paíto sal a la ca-alle
 que moma-a-a-a s'ha_i(d)o con otro-o
 y yo m'encuentro-o soli-ito-o
 sin CALOR / de-e naide e-e-e-e-e-e

Antonio 2

en la puerta d'una cárce-e
 un niño mu chiquitito— llora-aba-a-a-a-a
 en la puerta d'una cá-a-arce-e-e
 o paíto sal a la ca-alle
 que moma-a-a-a— s'ha_i(d)o con otro
 y yo m'encuentro
 sin CALOR / or de nai o-o-o-o-o-o-o-o-o

Manuel⁹

lloraba-a-a-a
 en la puerta de una cárce-e
 un niño mu chiquiti-ito-o-o lloraba—
 o paíto sal a la ca-olle-e-e-e
 que moma s'ha i(d)o-o con otro-o
 y yo m'encuentro solito
 sin calor de na-a-da-da-die e-e-e-e e-e-e e-e-e-e

Andrés

lloraba-a-a
 en la puertecita d'una cárce
 un niño mu chiquitito lloraba
 o paíto venga_a la ca-alle-e-e
 que muma s'ha_i(d)o con o-otro
 (5 syllabes non déchiffrées) soli-ito...
 -o sin CAlo-o-o-or de nadie ue-e-e ue-e-e-e-e-e

9. Transcription extraite du disque 'Gualberto y Agujetas' (1988) Fonomusic.

A partir de ces transcriptions, on peut faire état de quelques procédés utilisés dans le chant flamenco qui constituent un travail sur la langue parlée et qui, de ce fait, 'marque' la langue flamenca, c'est-à-dire le message lui-même, par rapport à l'espagnol parlé. On a déjà vu comment certains traits de l'accent andalou sont exacerbés dans le chant. Il est possible, grâce aux transcriptions de révéler d'autres traits spécifiques à la langue flamenca. Un procédé qui apparaît nettement, surtout à la fin des *coplas*, est celui qui consiste en un démembrement du mot; qui, sans rien toucher au sens premier, opère à partir du mot un travail d'étirement, d'addition de phonèmes étrangers, de sectionnement, etc. Voici présentés quelques exemples tirés des transcriptions.

- 1• Étirement (ou allongement) de syllabes, ou, plus précisément, des voyelles: c'est un processus courant dans toute musique, surtout si, comme le flamenco, elle a une tendance mélismatique. Les exemples abondent partout dans les transcriptions.
- 2• Ajout d'une simple voyelle, phonème étranger au morphème usuel:
 - a) en fin de mot: lloraba-a-a-ao [<— lloraba] — B-Antonio1-L1¹⁰;
 - b) au milieu d'un mot: mí-uí [<— mí] — A-Manuel-L3;
- 3• Découpage d'un mot en deux membres séparés par une pause: De- / -jare [<— dejare] — A-Manuel-L7;
- 4• Disjonction d'un mot par énoncé du mot, pause, et reprise de la dernière voyelle enchaînée à la suite du texte: voy a de já / -á de volá [<— voy a de ja(r) de vola(r)] — A-Dolores-L7; me qué-e / -e una pluma [me que(d)e una pluma] — A-Alfonso-L5; ce phénomène peut même former un enjambement: solito / -o sin calor [solito / sin calor] — B-Andrés-L6/7; c'est un procédé qui semble être très important dans le chant flamenco (Leblon 1990: 150; Frayssinet 1991: 45). Dans les versions analysées ici la pause est de durée relativement brève, mais dans certains genres, comme la *seguriya* et la *soleá*, la pause peut être plus longue. Ce procédé est à rapprocher de celui de l'étirement d'une syllabe, mais dans le cas présent, le silence, fait partie de la séquence.
- 5• On peut trouver réunis les procédés 2 et 4: por quééé/uééé/uééé [<— por qué] — A-Antonio-L1 et L3; ainsi que les procédés 3 et 4 en séquence: de- / -jaré -ré de volá [<— de jaré de vola(r)] — A-Manuel-L7;
- 6• Je voudrais citer ici un procédé qui n'apparaît pas dans l'échantillon proposé mais qui est fréquent en flamenco, surtout dans le genre de la *seguriya*. Il s'agit d'une pause au milieu d'un mot, laissé ainsi en suspension, et d'une reprise avant la dernière syllabe prononcée: como cosí-í // como cosí-í / -ta-a mí-í-ía [como cosita mía];
- 7• Un autre procédé consiste à intercaler entre deux syllabes d'un mot une ou des syllabes qui lui sont étrangères: na-a-da-da-die [<— nadie] — A-Manuel-L7. En fait, dans cet exemple, les deux phonèmes qui constituent l'élément étranger [da] sont constitutifs du mot 'nadie'; et si l'on y regarde de plus près, on aurait pu écrire, pour rendre compte du même effet sonore: na-ad-ad-adie. Ce qui revient à isoler deux phonèmes consécutifs —mais qui

10. lire: série B, 1ère version d'Antonio, ligne 1.

appartiennent à deux syllabes distinctes— et à les répéter en une sorte de boucle avant de continuer le cours normal du mot.

Quelques remarques s'imposent à propos de ce procédé relevé dans l'exécution de Manuel. Il pourrait sans difficulté être considéré comme apparenté à ce que les flamencologues appellent le *babeo*, ou le *ganguero* (Molina et Mairena 1979: 87-88). Le *babeo* est défini comme un vibrato labial construit par la répétition d'une syllabe constituée d'un /b/ et d'une voyelle, le plus souvent celle qui précède le vibrato; ce dernier n'est qu'une sorte d'extension de cette voyelle. Le *ganguero*, ou vibrato guttural, est construit sur le même principe, mais en utilisant un /g/ et une voyelle¹¹. Ici, le même procédé est mis en oeuvre, reposant cette fois-ci sur l'utilisation d'un /d/ et d'une voyelle. Ce serait donc une sorte de *dadeo*!; c'est-à-dire un 'vibrato' dental. Il est intéressant de noter que les trois consonnes mises en oeuvre dans ces trois sortes de 'vibrato' sont toutes des occlusives voisées (ou sonores). Ce n'est sans doute pas le fruit du hasard. Même s'il est possible (et probable) que l'on puisse relever des 'trémolos' construits sur des consonnes dont les traits distinctifs —les mérismes— sont autres que l'occlusion et/ou la sonorité, le fait que la flamencologie n'ait relevé jusqu'à présent que des vibratos possédant ces caractéristiques et que, dans le procédé de Manuel dont il est ici question, ce soient encore ces mêmes caractéristiques qui apparaissent est une indication que leur usage dans le chant flamenco provient d'une sélection spécifique. J'émetts l'hypothèse, qui restera à vérifier, que cette sélection est le résultat d'une fonction spécifique assignée à ces procédés; et si je peux pousser l'hypothèse encore un peu plus loin, je serais tenté d'établir un rapport de similitude —fondé sur la mise en évidence d'une esthétique et d'une pratique particulières du flamenco, celles du *quejío*, c'est-à-dire de la plainte, du gémissement, voire du sanglot— entre, d'une part, ces procédés en tant que conduites symboliques produisant de signes motivés (non arbitraires) quasi iconiques et, d'autre part, certains processus psychomoteurs impliqués dans l'émission du sanglot.

Un autre parallélisme relevé par Frayssinet (1991: 43, voir aussi p. 48), cette fois-ci plus métaphorique, est encore possible entre ces procédés et le phénomène du bégaiement. En fait, le mot 'bégaiement' est beaucoup plus descriptif que le mot 'vibrato' pour rendre compte de ces procédés. Dans les trois cas du *babeo*, *ganguero* et *dadeo* il s'agit bien d'une hésitation sur une

11. Le Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music définit le vibrato comme «une fluctuation de la hauteur (moins souvent, de l'intensité) d'une seule note en cours de performance»; et le trémolo comme «la réitération rapide d'une note ou d'un accord» (Stanley Sadie ed., 1988). Michael J. Maravcsik, sous l'angle du physicien, en donne des définitions opposées: «Vibrato, which is (primarily) a variation of intensity, is different from 'tremolo' or «wobble», which is a variation *pitch* in the singing voice.» (1987: 205). Il semble y avoir désaccord sur l'usage des mêmes termes. L'encyclopédie de la musique Fasquelle contourne le problème en ne parlant que des procédés d'émission du vibrato et du trémolo sans indiquer, à aucun moment, les configurations sonores qu'engendrent ces phénomènes. (François Michel dir., 1961, t. 3). L'usage du vocable 'vibrato' par Molina et Mairena se rapproche plus de la définition du trémolo donnée par le Norton/Grove (et Fasquelle) puisqu'on a affaire à la répétition rapide une syllabe. En fait, lorsqu'on écoute attentivement des exemples de *babeo* ou de *ganguero* —dont ceux exécutés par les artistes que les deux auteurs citent eux-mêmes— on se rend compte que les deux phénomènes sont souvent bien plus complexes que la simple répétition d'un /ba/ ou d'un /ga/; entre autres choses, un /h aspiré/ peut facilement venir s'immiscer dans la séquence. On aura, de toute façon, compris qu'un vibrato labial ou un vibrato guttural est le procédé qui fait intervenir la réitération (au moins deux fois) rapide d'un son dont la composante caractéristique est, respectivement, une consonne labiale /b/ ou gutturale (c'est-à-dire vélaire) /g/.

syllabe répétée, avec cette différence qu'elle est involontaire et non signifiante (elle ne cherche pas à signifier) dans le bégaiement mais volontaire et signifiante (au moins par métaphore) dans le chant. Fait intéressant, on peut remarquer qu'en français, les phonèmes /b/ et /g/ sont constitutives de la racine du mot 'bégayer'. En espagnol, comme en anglais ou en allemand, c'est le /t/ (autre occlusive, mais cette fois non voisée) qui est privilégiée (*tartajear, to stutter* et *stottern*), mais aussi le /m/ (sonante) dans des synonymes en anglais et en allemand (*to stammer* et *stammeln*). Bien sûr, d'autres phonèmes peuvent être impliqués dans le bégaiement comme, sans doute, dans d'autres procédés utilisés par le chanteur. Mais la réitération saccadée d'une syllabe - tout particulièrement dans le cas du *dadeo* relevé ici chez Manuel qui utilise les phonèmes mêmes de la chaîne parlée —constitue bien une hésitation (quelle qu'en soit l'origine) qui interrompt ou suspend temporairement et de façon caractéristique le flot de la séquence signifiante¹². Cette hésitation indique, en surimpression au message sémantique du texte, un processus psychologique (plus profond) en train d'avoir lieu chez le chanteur. Il dévoile le fait que le chanteur est affecté par la situation qu'il présente dans le texte. Que cette affectation soit théâtrale et que le processus du *dadeo* soit une convention, c'est un autre sujet qui demande à être développé.

Je voudrais appuyer sur le fait que je n'insinue pas que le chanteur cherche à imiter un bégaiement, qui en lui-même n'a aucune signification, mais que les procédés qu'il utilise —qui, en tant que symboles iconiques, ont une certaine analogie structurelle avec le bégaiement (ou le sanglot) et qui sont devenus une convention dans le chant flamenco— peuvent, à un niveau inconscient pour l'auditeur, porter une signification, s'ajoutant à celle du texte et la renforçant, qui éclaire l'état psychologique du chanteur. Si, pour parler de ces procédés, j'utilise le sanglot et le bégaiement comme métaphores, ces mêmes métaphores peuvent a fortiori être perçues par les auditeurs. Mais seule une étude ethnographique pourra confirmer ce point.

Mais il existe une différence importante entre *babeo* et *ganguéo* d'une part, et le *dadeo* mis en évidence ici d'autre part. Dans les deux premiers, le /b/ ou le /g/ sont, la plupart du temps, totalement étrangers aux syllabes environnantes; ce sont des procédés qui utilisent des éléments dont la forme est prédéterminée seulement par une voyelle, les phonèmes consonantiques étant tout à fait arbitraires. Dans le *dadeo* de Manuel, les deux phonèmes utilisés proviennent de l'environnement phonétique immédiat; ils sont le résultat d'une segmentation, certes arbitraire, de la chaîne de phonèmes du langage parlé. Ceci est un point de détail, mais il aura toute son importance pour la construction d'une typologie de ce genre de procédés car on ne joue pas de la même manière avec la langue si on ajoute dans le flot des sons, des groupes de sons en partie préfabriqués, ou si l'on utilise du matériel trouvé à 'portée de voix'. *Babeo* et *gangeo* se développent à partir de formules traditionnelles figées, alors que le *dadeo* de Manuel développe un élément nouveau à partir d'éléments existants. Un examen plus poussé pourra peut-être faire apparaître

12. Cette hésitation se double d'une grande imprécision des hauteurs des notes chantées pendant l'énonciation de la chaîne «na-ad-ad-adie». Une analyse musicale des hauteurs impliquées au moment de ce *babeo* montre clairement que les degrés de l'échelle musicale utilisée, qui sont habituellement relativement fixes dans le reste du chant, sont ici particulièrement imprécis. Ces hauteurs dessinent une ligne mélodique descendante (du do au mi) mais passent loin des degrés d'une échelle, même chromatique, que l'on peut induire du reste du chant. Seules les extrémités, le do et le mi, appartiennent à une telle échelle.

que le procédé qu'utilise Manuel est lui-même fixé par la tradition, mais il est différent d'un procédé qui consiste en la simple reproduction d'une formule.

En outre, la construction du *dadeo* de Manuel découpe ce qui, du point de vue de la versification mais aussi de la phonologie, est considéré comme deux syllabes /na/ et /die/ distinctes; la segmentation est faite au point de jonction de ces syllabes: —> /ad/. Que Manuel joue ici avec les principes de la versification traditionnelle, cela montre que, si l'on veut aborder la poésie du flamenco, on ne peut se contenter des règles valables, disons, pour la poésie espagnole; si le flamenco en est une espèce, elle s'en distingue néanmoins. Mais que Manuel joue aussi avec les principes phonologiques, qui sont ceux qui gouvernent sa propre langue parlée, cela indique une visée différente du langage du flamenco par rapport à la langue courante; le traitement des sons de la langue est, ici, déjà plus du côté des procédés musicaux —comme organisation des sons— que des procédés poétiques —comme organisation des sons ET du sens.

Deux remarques avant de clore cette section: la première pour souligner que tous ces procédés —d'étirement, d'ajout, de disjonction, de pause, de répétition, etc.— sont la preuve que la langue est travaillée en profondeur dans le flamenco au niveau phonique et que ce travail répond aux critères de l'esthétique de la plainte; la seconde remarque est que, dans le *fandango*, ces processus tendent vers une activité maximale vers la fin de la *copla*, moment le plus émotionnel du chant qui correspond au dénouement de la situation exposée au niveau sémantique, et qui est le moment où la participation sonore de l'auditoire est en général la plus perceptible.

A première vue, on peut dégager une variabilité entre les différentes versions d'une même *copla*. Même si l'on fait abstraction de tous les procédés de travail sur la matière sonore de la langue et que l'on s'en tient aux unités signifiantes, cette variabilité apparaît. Afin de la rendre plus tangible et plus évidente, j'ai procédé à une comparaison des différentes *coplas* selon une transcription paradigmatique des différents éléments (voir page suivante). La ligne supérieure représente, sauf indication contraire dans les lignes inférieures, les éléments communs aux différentes versions (le signe Ø signifie que la tête de paradigme de la ligne supérieure n'est pas présente dans la version considérée et n'est pas substituée).

Ce tableau permet de travailler avec un texte épuré de toute ornementation d'interprétation au niveau phonique. On y voit apparaître certains éléments qu'il est intéressant de noter. D'abord, au niveau morpho-syntaxique, on retrouve à plusieurs reprises des dérivations de mots sous forme de diminutifs construits —avec d'éventuels ajustements— en ajoutant, surtout au nom ou à l'adjectif, le suffixe -ito, ou -ita au féminin (tantito, puertecita, chiquitito, paíto, solito). Les diminutifs sont très employés dans la langue andalouse parlée. Mais on peut noter ici un diminutif inusité construit sur un adverbe: *tantito* <— *tanto* (tant) et un diminutif d'un diminutif: *chiquitito* <— *chiquito* <— *chico* (petit) [auquel se rajoute encore l'adverbe *mu* <— *muy* (très)]. L'usage du diminutif *puertecita* <— *puerta* (porte) pour désigner la porte d'une prison est aussi inattendu. Le diminutif semble avoir une fonction particulière dans le chant flamenco; en insistant sur un mot il lui confère une valeur affective supplémentaire. C'est ce que rapporte Amado Alonso: «Généralement [...], dans les *coplas* andalouses le diminutif marque un mot capital; mais on voit [...] qu'il est devenu une des conventions poético-musicales du genre ... Aucun Andalou ne dirait

Comparaison des 4 versions de la série A
¿ Por qué me critica la gente ?

...	me critica	la gente	por qué	me critica	la gente
Dolores	-é		-é		a mí
Antonio	por qué (a mí)		-té -té		
Manuel	le por qué		-é -é -é		a mí
Alfonso	qué	tantito			a mí

...	soy una águila imperia	y	talentosa	terga yo una pluma	por Dos Antonio	de mi alma	no	dejan	de volá
Dolores			siempre	viva			(?)	voy a dejá	
Antonio		(pa')		en este mundo	Tío		(-)	voy a dejá	
Manuel									
Alfonso	yo		yo a mí	me quede	pa' mí	mare y		pa' mí pare	(va) yo cantá

.....

Comparaison des 7 versions de la série B
'A la puerta d'una cárcel'

...	llacaba	y en la puerta	d'una cárcel	un niño mu chiquitito llacaba	y en la puerta d'una cárcel
Dolores 1	Ø				
Dolores 2	Ø				
Dolores 3	Ø				
Antonio 1	Ø				Ø
Antonio 2	Ø				Ø
Manuel	Ø				Ø
Andrés	Ø		puertecita		Ø

...	O paño así	a la calle	que como s'ha ido con otro	y yo m'encuanto	solito	sin calor de nadie	me-ee...
Dolores 1				Ø	solita		
Dolores 2							
Dolores 3							
Antonio 1					Ø		me... (naide)
Antonio 2							oooo...
Manuel							(naide)
Andrés	venge		(muma)	Ø (5 syllabas non deschiñres)			(naide)

dans une conversation ‘*si acasito*’ ni ‘*por tu causita*’ (cit. in Martos 1988a: 204; ma traduction). Dans l’échantillon présenté, il n’apparaît pas d’autre traitement particulièrement remarquable à ce niveau.

Au niveau syntaxique, on peut noter, dans la série A, l’usage redondant du pronom personnel, *mí*, pour insister sur la personne du chanteur: ¿*Por qué me critica a mí la gente?* (Pourquoi les gens me critiquent-ils moi?) Alfonso réitère la redondance à trois reprises, insistant ainsi sur la fonction expressive.

Dans les versions de B qui débutent par ‘*lloraba*’ on note que la première phrase n’est pas répétée de façon identique, la première occurrence ne comportant qu’un seul mot de la seconde. Que l’on y voie une ellipse du syntagme nominal sujet ou son report après le complément, on a affaire à une construction qui n’est pas du ressort de la langue parlée.

On voit que la série A présente une variabilité beaucoup plus grande que la série B. Dans les deux *coplas* apparaissent des éléments stables, parfois des phrases entières. Il existe plusieurs types de variations: des ajouts de mots (*tantito* — A-Alfonso); l’emploi de synonymes ou de mots de sens voisins (*mientras / siempre; tenga / me quede; puerta / puertecita; sal / venga*); des changements voulus de sens (*volar / cantar*).

D’autres variations mettent en jeu des segments entiers. Ainsi, dans la série A, Antonio transforme *mientras tenga yo [me quede] una pluma* (tant que j’ai [qu’il me reste] une plume) en *mientras viva en este mundo* (tant que je vis dans ce monde) qui exprime la même chose. La phrase qui suit —et qui s’intercale de façon inusitée entre les deux dernières phrases d’un *fandango*, ajoutant ainsi un *tercio* supplémentaire— est personnalisée pour chaque chanteur qui prend à témoin un être qui lui est cher. Incidemment, lorsque j’ai chanté cette *copla*, en utilisant le texte, tout-fait, d’une version de Dolores, on m’a fait remarquer que ma *copla* perdait son sens, puisque je ne me référais pas à une personne vraiment importante dans ma vie. (Par contre, les noms que j’ai proposés pour remplacer ‘Antonio’ ne sonnaient pas assez flamenco.)

La série B présente des variations, déjà mentionnées, d’un autre type: la permutation de segments entiers. Si je désigne par la forme a-b-a les trois premiers vers que chantent Dolores et Antonio 2, les autres chantent b’-a-b. Il peut sembler étonnant qu’à côté de la constance des versions de Dolores, les versions d’Antonio utilisent les deux formes. Peut-être cela est-il dû au fait qu’Antonio (11 ans) chante une fois la version de sa mère (Dolores), et une autre fois la seule version enregistrée sur disque —dont je me suis servi ici— de son grand-père (Manuel), version que suit aussi Andrés, qui est explicitement un admirateur de Manuel. Ici, une enquête sur le terrain devrait aider à comprendre certains mécanismes de variation dans la transmission du chant. Un survol des transcriptions d’autres *fandangos* montre que certaines *coplas* particulières sont plus sujettes que d’autres à ce genre de permutation des premiers vers.

La structure globale du *fandango* ressort assez bien dans ces deux exemples. Aux six phrases musicales sont associés six ‘vers’. Le vers en surnombre de la série A, ‘*por Dios Antonio de mi alma*’ exceptionnel dans un *fandango*, n’est qu’une parenthèse qui musicalement n’est qu’une extension du vers précédant: les deux vers sont chantés sur la même harmonie.

Mais est-il possible de relever des principes de versification? Du fait même de la variabilité,

il est difficile de découvrir un modèle métrique. Chanter *puertecita* au lieu de *puerta* ajoute deux pieds dont il faut bien tenir compte. Certains écrits sur le *fandango* lui assignent des vers octosyllabiques (Arrebola 1991). Dans les deux exemples proposés, avec leurs différentes variations, l'octosyllabisme est, au mieux, une moyenne.

Est-il possible de découvrir un patron de rimes? La tâche semble ardue. Si l'on s'en tient à découvrir des assonances ou des rimes à la dernière syllabe, la langue flamenca devrait faciliter les découvertes puisque les consonnes finales sont rarement prononcées, laissant les cinq voyelles prêtes à être combinées. Dans cette perspective, la série A présente les rimes pauvres a-a-a-b-b-b-b et la série B les rimes a-b-a-a-c-c-a. Il me semble que, dans ce contexte, la découverte de rimes n'a pas vraiment d'intérêt, au moins dans les deux exemples proposés ici. Il faudrait étendre le corpus de textes étudiés pour découvrir des tendances. Une étude des rimes pourrait, peut-être, aider à trancher entre une origine orale et une origine 'lettrée' des *coplas*, ces dernières exhibant sans doute des rimes plus riches.

Avant de procéder plus avant dans l'analyse des textes, je vais proposer une traduction pour chacune des deux *coplas*. Pour ne pas multiplier les traductions, je ne retiendrai qu'un 'modèle' pour chacune des deux séries. Je n'ai aucune raison de privilégier *a priori* une version plutôt qu'une autre, et une moyenne n'est pas non plus envisageable. Mais c'est bien une sorte de moyenne subjective qui me sert de base dans le choix d'un texte de référence pour la traduction. Pour l'écriture du texte de référence, j'utilise la graphie castillane officielle:

Série A:

1	¿Por qué me critica la gente?	Pourquoi les gens me critiquent-ils?
2	Si yo no me meto en la vida de nadie	Si je ne me mêle des affaires de personne
1'	¿Por qué me critica la gente?	Pourquoi les gens me critiquent-ils?
3	Soy una águila imperial	Je suis un aigle impérial
4	y mientras tenga yo una pluma	et tant qu'il me restera une plume
x	por Dios Antonio de mi alma	par Dieu, Antoine de mon âme
5	no dejare de volar	je ne m'arrêterai pas de voler

Série B:

1	En la puerta de una cárcel	A la porte d'une prison
2	Un niño muy chiquitito lloraba	Un enfant tout petit petit pleurait
1'	En la puerta de una cárcel	A la porte d'une prison
3	«O paíto sal a la calle	«Oh papa sors à la rue
4	que moma se ha ido con otro	(car) maman est partie avec un autre
5	y yo me encuentro, solito,	et je me retrouve, tout seul,
5'	sin calor de nadie»	sans chaleur de personne».

L'échantillon restreint permet difficilement de découvrir, au niveau syntactique, des procédés originaux. On peut, cependant, remarquer un parallélisme entre les 3ème et 4ème vers de la série B (sujet, verbe, complément) doublé d'une opposition entre 'papa' et 'maman' d'une part, et entre l'emprisonnement (l'absence de liberté) du premier et la fuite (l'excès de liberté) de la seconde; l'enfant demande au premier, qui est fixe, un rapprochement impossible et constate l'éloignement inéluctable de la seconde, qui est mobile.

Par contre, au niveau de la structure globale, il y a un parallélisme évident dans la construction des deux *coplas*. D'une part, dans les deux cas, il y a l'ajout d'un vers supplémentaire (x dans A et 5' dans B) par rapport à une certaine norme. Arrebola (op. cit.) classe le *fandango* dans la catégorie des quintils, ce que j'ai pu vérifier pour tous les autres *fandangos* que j'ai transcrits (je fournis un petit échantillon des quelques 'modèles' de *coplas* de *fandango* à la fin du document auquel on peut se référer). C'est pour cette raison que j'ai noté 5' dans B, car ce segment de phrase est la suite de 5, et 'x' dans A, car ce segment n'a pas de rapport sémantique direct avec ce qui l'entoure.

D'autre part, les deux *coplas* sont construites sur le même modèle: les deux premiers vers (en comptant la répétition du premier) forment une unité, c'est l'exposition d'une situation; les vers suivants explicitent cette situation, A par l'usage d'une métaphore, B par l'usage d'un transfert de la personne (le texte passe de l'expression du narrateur à celle de l'enfant dont il est question). Mais, dans ce dernier cas aussi, il semble qu'on ait affaire à une métaphore, plus cachée; l'enfant qui a besoin de chaleur, c'est aussi le narrateur/chanteur qui exprime sa solitude. On peut d'ailleurs noter, dans la version de Dolores I, que celle-ci chante '*solita*' (au féminin) alors qu'elle a chanté '*niño*' (au masculin) au deuxième vers. Ce lapsus montre bien l'identification de la chanteuse avec ce '*niño*'.

En fait, dans les deux cas, la métaphore est suivie; elle ne s'arrête pas à l'évocation d'un élément qui est destiné à remplacer un autre, mais comporte un développement sur plusieurs vers. Il s'agirait donc plutôt d'une allégorie - à moins que ce soit un similé. Quoiqu'il en soit, c'est bien à une opération de substitution sur l'axe paradigmatique des comparaisons qu'on a ici affaire.

La 'métaphore' dans A comporte trois éléments principaux: *águila*, *pluma*, *volar*. En espagnol, *águila* au féminin désigne l'oiseau, et au masculin la figure héraldique (en français c'est le contraire). Ici, du fait de l'élision, '*una_águila*' ne peut être distingué de '*un_águila*'. Mais cela n'enlève rien au symbole de l'aigle impérial, qui ici représente la fierté, la magnificence, la bravoure, l'audace, la ténacité, la vivacité, la mobilité, la liberté. Mais l'aigle impérial (*Aquila heliaca*) n'est pas un oiseau qui ne représente qu'un symbole éloigné, exotique, pour les habitants du sud-ouest de l'Espagne, car c'est justement dans cette région du monde qu'il subsiste encore l'une des deux variétés (*adalberti*) d'aigle impérial (Cramp 1980: 1225). L'image de l'aigle est de toute façon assez forte pour que le paradoxe qui suit passe presque inaperçu. En effet, même le plus tenace des aigles ne pourra plus voler quand il ne lui restera qu'une seule plume —à moins que l'on ait affaire à un problème de transcription dû au fait que les /s/ en fin de mots ne sont pas prononcés; le texte chanté serait alors '*unas plumas*' (des plumes), mais j'ai entendu des

interprétations où le texte précisait '*una sola pluma*' (une seule plume). La version d'Antonio évite (ou refuse ?) ce paradoxe. La force de la métaphore ne réside pas dans la cohérence de l'image; la force poétique de celle-ci repose justement sur le transfert de sens qui est effectué d'emblée, et on ne retient de l'aigle que ses qualités qui permettent de braver la critique des autres et de s'assurer l'autonomie face à eux. D'ailleurs, cette image de l'aigle, avec sa référence symbolique, est relayée par les métaphores du langage quotidien, avec les emplois dérivés des mots 'plume' et 'voler'. On peut relever, en espagnol, des expressions idiomatiques faisant usage de ces deux mots:

- Vestirse con **plumas** ajenas = 'se parer des plumes du paon' = se prévaloir de mérites qui appartiennent à autrui.
- Salir **desplumado** = 'y laisser, perdre des plumes' = essuyer une perte
- **Desplumar** = Fig: sacar dinero = plumer, escroquer, pigeonner
- **Volar** con sus propias alas = 'voler de ses propres ailes' = être indépendant, se passer de l'aide d'autrui.

Il semble évident qu'au moins quelques-uns de ces emplois des deux vocables participent à la compréhension de la métaphore. On peut aussi noter comment Alfonso sort abruptement de la métaphore par une chute inattendue. Il opère un renversement par substitution de *cantar* (chanter) à *volar*, qui, si elle restreint la portée générale (parce que vague) de la métaphore et la possibilité d'identification directe de l'auditeur, a le mérite de permettre l'assimilation de l'activité du chant au sentiment véhiculé dans la *copla*. Cette dernière devient une sorte d'allégorie du chant pour lui-même, et nous permet d'entrevoir une partie de son système de valeurs associé.

Les deux *coplas* présentées diffèrent, au premier abord, en ce qui a trait à la fonction linguistique telle que définie par Jakobson (1963: 213-220):

- La *copla* A est résolument tournée vers la fonction expressive/émotive du destinataire/ chanteur. C'est lui qui exprime son désarroi face aux autres et sa réaction de fierté. Les deux premiers vers sont une expression directe du désarroi, et, à partir du troisième vers, il y a en partie transfert de cette expression par l'intermédiaire de la métaphore. Mais, au vers 'x', qui est une sorte d'exhortation, de serment, il y a un glissement vers la fonction conative; un tiers est pris à témoin, et qui plus est, devant Dieu. D'autre part, la substitution de *volar* par *cantar*, si elle ne dénote pas directement la fonction métalinguistique, requiert de la part du poète/chanteur une opération métalinguistique, une réflexion sur le code.

- La *copla* B a, au début (2 premiers vers), une fonction référentielle; le chanteur présente un enfant qui pleurait à la porte d'une prison. Par contre, dès le troisième vers, c'est l'enfant qui parle, d'où une fonction expressive à l'intérieur du récit. Mais cette seconde section comporte elle-même trois fonctions: le vers 3, 'papa sors dans la rue' a une fonction conative; le 4ème vers, 'maman est partie avec un autre' a une fonction référentielle; la fin de la *copla* a une fonction expressive. En outre, Manuel débute son chant par une simple diphtongue 'ie', et Dolores par 'e'. Contrairement aux deux autres chanteurs —qui eux débutent directement par le texte de la *copla*— Dolores et Manuel chantent dans les deux cas leur première *copla* d'une série. Ces simples sons, chantés avant de débiter le texte et la mélodie, leur servent surtout à

[21]

s'assurer qu'ils sont dans le bon ton, à établir le bon contact, procédé courant dans le chant flamenco. C'est la fonction phatique qui est ici impliquée.

On le voit, toutes les ressources fonctionnelles définies par Jakobson sont utilisées en quelques 12 vers.

L'emploi des temps de verbe dans les deux *coplas* suit un schéma parallèle: A débute par le présent et, après une incursion dans le subjonctif (*tenga, quede, viva*), se termine par le futur. L'action va de l'avant dans le temps. B débute par le passé (imparfait), passe par l'impératif (*sal*), revient au passé (composé) et se termine dans le présent. C'est aussi un mouvement dans le temps vers l'avant.

Le sens général des deux *coplas* est, d'une part, apparenté et, d'autre part, opposé. Dans A, il s'agit d'un drame personnel de l'individu face à la société et de son dénouement imaginaire positif. L'individu s'en sort de lui-même, ou feint de s'en sortir en gonflant son ego. Dans B, il s'agit aussi d'un drame personnel de l'individu face à la société (ici un manque de société) et son dénouement est une résignation douloureuse. Les deux *coplas* traitent du rapport de l'individu face à la société. Dans A un trop-plein de relations négatives débouche sur l'affirmation de l'individu. Dans B, le manque de relations positives débouche sur la résignation et le renfermement sur lui-même de l'individu. Dans les deux cas l'individu est isolé des autres. Dans A l'individu cherche à fuir les autres parce qu'avec eux il ne se sent pas libre, dans B il cherche à se joindre aux autres car sans eux il ne peut pas jouir de la liberté. Dans les deux cas, l'individu se plaint. Et l'esthétique flamenca du *quejío* (plainte) est tout à fait appropriée pour traiter ce genre d'émotion.

* * *

Il aurait été intéressant de pouvoir examiner plus de *coplas* pour voir apparaître d'autres tendances, confirmer ou étendre certaines de mes observations. Mais la place manque ici. Il n'est sans doute pas étonnant que l'échantillon restreint qui a été présenté n'ait pu faire apparaître beaucoup de particularités dans les couches morphologique et syntactique du langage du *fandango*, en opposition avec une certaine richesse des niveaux phonique et sémantique. Mais peut-être la pauvreté des niveaux intermédiaires est-elle inhérente au flamenco en général.

On a pu voir qu'au niveau du travail sur le son, ce langage possède une grande diversité, et certaines des ressources phoniques du flamenco lui sont peut-être spécifiques. La propension à opérer sur le matériau textuel des remaniements profonds est en tout cas caractéristique du *cante* traditionnel; certains genres (*toná, seguiriya* ou *soleá*) vont pousser ce travail encore plus loin que celui observé ici avec le *fandango*, et d'autres genres (*bulería, tango* et *alegría*) vont procéder à un travail d'une autre nature, portant plus sur les «éléments rythmiques de la langue» (Frayssinet *op. cit.*: 44). Par rapport à la simple mise en musique d'un texte, ce dernier est d'emblée traité en tant que matériau proprement musical, surtout si l'on s'en tient à une définition courante de la musique comme 'art de combiner des sons'. Cette 'musicalité' du langage est mise en évidence au niveau des timbres qui enrichissent considérablement la palette expressive des

[22]

interprètes de *cante*. Ainsi, les simples glissements d'une voyelle à une autre, en modifiant le timbre vocal (et vocalique), produisent une véritable 'mélodie de timbres', même lorsque les hauteurs restent constantes. En outre, l'activité ludique qui consiste à déformer ou à substituer des mots ou des phrases entières est au principe d'une esthétique musicale qui ne se fonde pas, pour construire son objet, sur un support textuel 'prêt-à-chanter' préexistant; cette esthétique commence son activité par la construction même de ce support textuel. Dans le *cante*, langue et musique sont inextricablement imbriquées non seulement du fait de leur simultanéité mais, aussi, par l'instantanéité des pratiques poétique —au sens de Jakobson (*op. cit.*: 209 *sq.*)— et musicale, c'est-à-dire relevant d'un processus poétique général (Nattiez 1987: 32 *sq.*) qui les construit tous deux, ensemble, et les actualise. Poésie et musique ne sont plus facilement décomposables en deux domaines distincts du savoir, mais forment un continuum de procédés qui mettent «l'accent [...] sur le message pour son propre compte» (Jakobson, *op. cit.*: 218)¹³.

De même, au niveau sémantique, il semble à première vue qu'il y ait une importante activité poétique, au sens aristotélicien général de production, ici de sens. Cette activité devrait pouvoir éclairer une compréhension du système de valeurs de la communauté flamenca dans la mesure où c'est ce dernier qui informe les pratiques qui, incorporées en habitus (Bourdieu: 1980), vont informer en retour le système des valeurs culturelles. Une étude ethnographique alliée aux études musicologiques et poétiques, c'est-à-dire les études du texte et du contexte, devraient se révéler fécondes pour rendre compte de l'esthétique et des pratiques flamencas.

L'activité dans les deux couches extrêmes —phonique et sémantique— des pratiques langagières étudiées dans cet essai semble nettement prédominer sur celle des niveaux intermédiaires. Je risque ici une hypothèse pour tenter d'expliquer ce phénomène. Le flamenco traditionnel est toujours chanté. De plus l'esthétique de la plainte requiert un gros travail sur le son afin de restituer une certaine corporalité au gémissement. Ici la langue est parfois traitée comme du son sans signification ou, mieux, le chant tendant à devenir plainte n'a pas toujours besoin du sens et le jeu sur le son possède un certain degré d'autonomie, surtout au niveau du détail et du moment immédiat. J'ai d'ailleurs pu constater ce goût de mes informateurs pour la qualité émotive du niveau purement sonore lorsque, pour pallier à mes problèmes d'accent pendant que je chantais, ils m'ont suggéré de chanter en français et se sont déclarés (relativement) satisfaits du résultat. Par contre, le sens est conditionné, informé par la façon de vivre et le système de valeurs. Il y a identification du chanteur et de l'auditeur avec la situation ou la question traitée dans le texte. Une partie du système de valeurs passe par le sens, l'autre partie étant prise en charge directement par la plainte, le niveau phonique. Son et sens se complètent, s'associent, et participent ensemble de l'esthétique flamenca. Dans ces conditions, les niveaux intermédiaires de la langue sont moins exploités ou, plutôt, ne constituent que des ressources potentiellement utilisables. Le message est structuré par la forme poético-musicale conventionnelle

13. C'est pour cette raison que, tout au long de cet essai, j'ai préféré le vocable «phonique» qui implique la production sonore en général —aussi bien linguistique que musicale— à ceux de «phonétique» ou de «phonologique» qui ont une portée plus spécifiquement linguistique.

du *fandango* —nombre et longueur (approximative) des vers, structures harmonique et mélodique— et par le travail sur le son, le tout véhiculant un sens qui doit s'adapter à ces contraintes.

Quelques *coplas* de *fandangos*

Yo fui al nío y la cogí
Una paloma blanca yo te traigo
Yo fui al nío y la cogí.
Quedó su mare llorando
Como yo lloré por tí.
La solté y salió volando

Je suis allé au nid et l'ai prise,
une colombe blanche je t'apporte
Je suis allé au le nid et l'ai prise;
Sa mère restait, pleurant,
comme moi j'ai pleuré pour toi.
Je l'ai relâchée et elle est partie en volant

Porque no sabe llorar
Canta el pájaro en la jaula
Porque no sabe llorar
En la causa del perdón
Que le llama la libertao
Por eso lo que lloro yo

Parce qu'il ne sait pas pleurer
L'oiseau chante dans la cage
Parce qu'il ne sait pas pleurer
(C'est) au sujet du pardon
Que la liberté l'appelle;
(C'est) pour ça que moi je pleure

Olas de la mar encalmao
Conchas llenas de lunares
Olas de la mar encalmao
Si tu me dieras tus amores
Yo te traigaria el alma
Maria de los Dolores

Vagues de la mer tranquille
Coquillages pleins de 'grains de beauté'
Vagues de la mer tranquille
Si tu me donnais ton amour
Je t'apporterais mon âme
Maria de Los Dolores

La mentira y el dinero
Viven en palacio de lujo
La mentira y el dinero
Y la verdad la cierran
En un cuarto muy oscuro
Y nadie la quiere escuchar

Le mensonge et l'argent
vivent dans un palais luxueux
Le mensonge et l'argent
Et la vérité ils l'ont enfermée
dans une salle très obscure
et personne ne veut l'écouter

Aunque el dinero te arroye
No desprecies al inféliz
Aunque el dinero te arroye
Yo he visto un rico vestir
Con los deshechos de un pobre
Y de puerta en puerta pedir

Bien que l'argent te corrompe
Ne méprise pas le malheureux
Bien que l'argent te corrompe
J'ai vu un riche se vêtir
Des haillons d'un pauvre
Et mendier de porte en porte

[24]

No dudes de mi color
 Yo soy un moreno claro
 No desprecies mi color
 Que la Virgen fué morena
 Y tuvo al niño de Dios
 Que fué más blanco que la azucena

Que yo con llorar descanso
 Diviértete lo que quieras
 Que yo com llorar descanso
 A tí te va llegar el día
 Que tus risas se vuelvan llantos
 Y tus llantos mi alegría

Porque me viste llorar
 Tú te has reído de mí
 Porque me viste llorar
 Y no te quise decir
 Que yo lloraba por tí
 Al verte tan desgraciada

Y yo vi que me se iba
 A la mujer que yo quería
 Y yo vi que me se iba
 Cuando la vi en la agonía
 Le dije que no llorara
 Que yo hasta muerta la querría

Ne me reproche pas ma couleur
 Je suis un 'basané' [au teint] clair
 Ne méprise pas ma couleur
 La Vierge était 'basanée'
 Et elle a eu l'enfant de Dieu
 Qui était plus blanc que le lys

Moi quand je pleure je me soulage
 Divertis-toi tant que tu veux
 Moi quand je pleure je me soulage
 Pour toi arrivera le jour
 Où tes rires tourneront en pleurs
 Et tes pleurs en ma joie

Parce que tu m'as vu pleurer
 Tu t'es ri de moi
 Parce que tu m'as vu pleurer
 Je n'ai pas voulu te dire
 Que je pleurais pour toi
 A te voir si disgracieuse

Et je vis qu'elle s'en allait
 La femme que j'aimais
 Et je vis qu'elle s'en allait
 Quand je la vis à l'agonie
 Je lui dis de ne pas pleurer
 Que même morte je l'aimerais

Bibliographie

- ARREBOLA, Alfredo. *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1991.
- BEARDSLEY, Monroe C. 'Verse and Music' in Winsatt, W.K., ed., 1972: 238-252. 1972.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale, I* Paris: Gallimard / tel. 1966.
- BLAS VEGA et RÍOS RUIZ. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* Madrid: Cinterco, 2 vols. 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique* Paris: Les Éditions de Minuit. 1980.
- BRADY, Ivan, Ed. *Anthropological Poetics* Savage, MD: Rowland and Littlefield. 1991.
- CRAMP, Stanley, Ed. *Handbook of the Birds of Europe, the Middle-East and North Africa Vol. 2: Hawks to Bustards* Oxford: Oxford University Press. 1981.
- DONNIER, Philippe. 'Le flamenco, ou le temps falsifié' *Analyse musicale* 11: 30-36. 1988.
- ETZION, Judith. 'The Spanish fandango: from eighteenth-century 'lasciviousness' to nineteenth-century exoticism' *Anuario Musical*, Barcelona: CSIC, 48: 229-50. 1993.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts: a Guide to Research Practices* London: Routledge. 1992.
- FRAYSSINET, Corinne. 'La parole musiquée dans le flamenco' *Études Tsiganes*, 1: 40-60. 1991.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art* Indianapolis: Hackett. 1976.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale* (trad. Nicolas Ruwet) Paris: Les Éditions de Minuit. 1963.
- LEBLON, Bernard. *Musiques Tsiganes et Flamenco*, Paris: L'Harmattan. 1990.
- MARTOS, Luis Jiménez. 'Copla flamenca, estilística poética de la' in Blas Vega et Ríos Ruiz 1988: 203-9. 1988a.
- MARTOS, Luis Jiménez. 'Poesía flamenca' in Blas Vega et Ríos Ruiz 1988: 614-18. 1988b.
- MICHEL, François, dir. *Encyclopédie de la musique* Paris: Fasquelle, t. 3. 1961.
- MOLINA, Ricardo et MAIRENA, Antonio. *Mundo y Formas del Cante Flamenco* Sevilla: Librería Al-Andalus. 1979.
- MORAVCSIK, Michael J. *Musical Sound; An Introduction to the Physics of Music*, Jamaica (N. Y.): Solomon Press. 1987.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois. 1987.
- SADIE, Stanley, ed. *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*, London: Macmillan Press. 1988.
- TEDLOCK, Dennis. 'The Speaker of Tales Has More Than One String to Play On' in Brady 1991: 309-40. 1991.
- WINSATT, W.K., ed. *Versification: Major Language Types*, New York: New York University Press. 1972.