



## Les noces gitanes dévoilées : étude et traduction des *alboreás* de Rafael Romero

The Gypsy Wedding Unveiled: Translation and Study of Rafael Romero's *Alboreás*

Mercedes GARCÍA PLATA-GÓMEZ<sup>1</sup>

CREC EA 2292 – Sorbonne-Nouvelle  
<https://orcid.org/0000-0003-4110-9603>  
[mercedes.gomez@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:mercedes.gomez@sorbonne-nouvelle.fr)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/393>

DOI : 10.25965/flamme.393

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

---

Résumé : Le présent article propose l'étude et la traduction des *alboreás* enregistrées par Rafael Romero pour la *Antología del cante flamenco* dirigée par Perico el del Lunar (Hispavox, [1954] 1958). La traduction du chant, l'inventaire des variantes des *coplas* qui le composent et leur classement systématique ont permis de mettre au jour différents motifs thématiques que la *copla* dite des « trois roses » (la plus enregistrée et diffusée) ne laissait pas percevoir de prime abord. Le commentaire de ce chant d'anthologie — c'était la première fois que des *alboreás*, habituellement réservées aux noces gitanes figuraient sur un enregistrement sonore — apporte ainsi les éléments de contexte nécessaires à sa compréhension, en particulier sur le déroulement du rituel nuptial.

Mots clés : *alboreá(s)*, enregistrement(s) anthologique(s), noces gitanes, rituel nuptial, traduction

Abstract: This article presents the study and translation of the *alboreás* recorded by Rafael Romero for the *Antología del cante flamenco* directed by Perico el del Lunar (Hispanavox, [1954] 1958). The translation of this song, the inventory of the variants of the *coplas* that make it up and their systematic classification have brought to light various thematic motifs that the so-called "three roses" *copla* (the most widely recorded and broadcast) had not immediately revealed. The commentary of this anthology song — it was the first time that *alboreás*, usually reserved for gypsy weddings, had appeared on a sound recording — thus provides the necessary contextual elements to understand it, particularly on how the wedding ritual is carried out.

Keywords: *alboreá(s)*, anthological recording(s), gypsy weddings, wedding ritual, translation

---

<sup>1</sup> Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches au département EILA (Sorbonne Nouvelle), Mercedes García Plata-Gómez est membre du CREC. Elle est aussi membre du programme BÉROSE sous l'égide du IIAC-LAHIC, CNRS. Ses travaux de recherche fédérés par l'axe « musique et société en Espagne contemporaine » portent sur le flamenco (pratiques rituelles et scéniques, dialectiques et constructions d'identités, déconstruction des discours idéologiques) et sur les liens entre chanson et politique.

## Introduction

En 1953, le guitariste de Jerez, Pedro del Valle Pichardo, alias Perico el del Lunar, se voit confier la direction artistique d'un ambitieux projet discographique par le label Hispavox, qui vient d'être fondé afin de promouvoir la musique espagnole, comme le proclame son nom. Ce projet prétend réunir, ainsi que l'annonce la maison d'édition phonographique, « *una suma de cantes que represent[en] un compendio antológico* » afin de « *salvar en lo posible de la derrota inminente esa incomparable riqueza del arte nacional* » (*Antología del cante flamenco*, 1988). En d'autres termes, Hispavox voulant suivre l'exemple du label français, Le Chant du Monde, fondé en 1938, se donne pour vocation de recueillir, sauvegarder et valoriser les répertoires de musique traditionnelle dont le flamenco fait partie. Il est vrai qu'en ce début des années 1950, le flamenco dans sa forme la plus traditionnelle connaît une faible diffusion, limitée au cadre de la fête privée, qu'elle soit familiale et communautaire ou commandée et financée par la bourgeoisie andalouse, les *señoritos*. Sur scène, les artistes, à l'instar de Manolo Caracol ou Juanito Valderrama, lui préfèrent la *canción aflamencada*, chanson espagnole métissée de flamenco, qui remporte un important succès auprès d'un public de masse (García Plata, 2000, p. 147-148).

Pour mener à bien ce projet phonographique de valorisation du flamenco traditionnel, le label Hispavox ne lésine pas sur les moyens : il s'adjoint les services d'un ingénieur du son français de la compagnie Ducretet-Thomson, M. Morel, et de deux musicologues, l'un français, Serge Moreux et l'autre espagnol, Tomás Andrade de Silva, qui se charge de la rédaction d'un livret de présentation historique et formelle des chants qui seront enregistrés (*Antología del cante flamenco*, 1988). Perico el del Lunar, en tant que directeur artistique, fait appel à de nombreux *cantaores* qu'il a rencontrés au cours de sa longue carrière — il a été le dernier accompagnateur du mythique *cantaor* Antonio Chacón (Blas Vega, Ríos Ruiz, 1988, p. 425) —, comme le vétéran Pepe de la Matrona (né en 1887), ou dans les *colmaos* et *tablaos* madrilènes (Villa Rosa, Zambra) où il travaille à ce moment-là, comme Rafael Romero, qu'il sait fin connaisseur de styles traditionnels très peu connus du grand public. Ce *cantaor* gitan, originaire d'Andújar (Jaén), se charge de l'interprétation de huit chants pour l'enregistrement de l'anthologie : *martinetes*, *seguiriyas*, *tonás*, *debla...* et les *alboreás*, objet de cet article, qui portent le titre générique du *palo* du même nom, comme tous les autres numéros de l'anthologie et qui sont incluses dans la partie réservée au « Cantes autóctonos ». Rafael Romero est le premier *cantaor* à réaliser un enregistrement sonore des *alboreás*, dissociant ainsi ce chant du rituel nuptial auquel il était réservé et contribuant à le faire connaître en dehors de l'entre-soi gitan. Ainsi donc l'étude des *alboreás* qu'il interprète pour cet enregistrement anthologique historique<sup>2</sup> représente une approche idéale pour mieux connaître ce chant au statut spécifique, davantage réservé aux pratiques rituelles que scéniques, et pour en produire une traduction respectant ses particularités culturelles et ses qualités poétiques.

---

2 L'*Antología del cante flamenco* a d'abord été publiée en 1954, en France, par l'éditeur phonographique Ducretet-Thomson, sous licence Hispavox — un coffret de 3xLP 25 cm, référence LA 1051-1052-1053 —, recevant, la même année, le Grand prix de l'Académie du disque français. La même année encore, le livret de Tomás Andrade de Silva, comportant la traduction des chants enregistrés et transcrits est publiée aux éditions Tambourinaire, sous le titre *Anthologie du cante flamenco*, cf. *Le Monde*, « Anthologie du cante flamenco par Tomas Andrade de Silva », 22/06/1954. L'éditeur Ducretet-Thomson publia aussi une version de l'anthologie en 45t, sous le titre *Petite anthologie du cante flamenco*, cf. Gallica (page consultée le 12/01/2021) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8800440f.r=anthologie%20chant%20flamenco?rk=21459;2#>

## 1. Les *alboreás* : caractéristiques littéraires, musicales et contextuelles du chant

Les *alboreás* sont donc un chant rituel lié au cérémoniel des noces gitanes, chanté sur le tempo d'une *soleá* rapide, dont il suit les schémas mélodiques et rythmiques. Du point de vue de l'étymologie, « *alboreá* » provient de « “*albor*”, *luz del alba* » (lueur de l'aube), nous dit José Blas Vega (Blas Vega, Ríos Ruiz, 1988, p. 8-9), en référence à la pureté virginale de la jeune épousée et au rituel de la défloration qui a lieu en général à l'aube, principales thématiques de ce chant.

Du point de vue métrique, le corps du chant est en général composé de quatrains de vers hexasyllabiques, suivis d'une coda dite « *macho* » par les flamencos, composée de vers plus courts, en général pentasyllabiques ou tétrasyllabiques afin de produire une accélération du rythme qui marque la conclusion de l'interprétation.

Les *alboreás* peuvent être chantées indifféremment par un interprète masculin ou féminin. Néanmoins, lors du cérémoniel nuptial, ce chant inclut un refrain composé de lalies (« *yeli, yeli, yeli ya* ») (García Plata, 2000, p. 415), que les femmes de l'assemblée reprennent en chœur pour célébrer la virginité de la mariée, une fois que la preuve en a été apportée publiquement<sup>3</sup>.

En raison de son caractère rituel, le chant des *alboreás* a très peu été enregistré dans la discographie flamenca, les quelques enregistrements existants sont, à quelques exceptions près, inclus dans des anthologies ou des monographies à caractère anthologique, comme le montrent les exemples des variantes citées plus loin. Les versions les plus connues sont celle de Rafael Romero, objet de cette traduction, également incluse dans la *Magna antología del cante flamenco* (1982) et celle de Luis Torres « Joselero de Morón », enregistrée pour l'*Archivo del cante flamenco* (1968). Rafael Romero peut être considéré comme un spécialiste de ce chant, puisqu'il en a laissé quatre versions différentes, celle qui nous occupe et trois autres retrouvées et remastérisées il y a une dizaine d'années (Gamboa, 2010).

Bien que ce chant ait fait l'objet d'enregistrements anthologiques, il n'est pas, sauf exception, interprété sur scène dans les festivals ou concours de chant. Sur le statut spécifique de ce chant au sein du répertoire flamenco, R. Molina et A. Mairena indiquent :

Canto de bodas de los gitanos andaluces, mantiénese púdicamente circunscrita al ámbito doméstico y a ocasión nupcial. Por tal motivo no la incluimos en el común de los cantes. Su exteriorización es juzgada por los gitanos cabales y serios como una profanación, pues estiman algo suyo íntimo y sagrado (Molina et Mairena, 1979, p. 227).

En dépit des affirmations exclusives de Molina et Mairena, il convient de signaler que ce sont des *cantaoras* gitans, Rafael Romero et Joselero de Morón, qui ont été les premiers à réaliser des enregistrements anthologiques des *alboreás*, contribuant de ce fait à leur diffusion en dehors de la communauté gitane.

---

3 La chanteuse Rosalía, par son album intitulé *El mal querer* (2018), a suscité l'indignation de la communauté gitane qui l'a accusée « d'appropriation culturelle », en d'autres termes de s'approprier des éléments spécifiques de la culture gitane à des fins artistico-commerciales. En effet, dans les *tangos* intitulés « *Di mi nombre* », la chanteuse reprend le « *yeli* » à la façon d'un refrain lancinant entre des strophes qui évoquent implicitement une relation sexuelle, ce que le vidéoclip promotionnel de cette chanson montre explicitement en mettant en scène la chanteuse sur un lit et dans une position lascive et suggestive, aux antipodes de la pureté virginale que célèbrent les *alboreás*. Elle détourne de ce fait la fonction du « *yeli* » et son association aux noces gitanes, rituel de célébration de la perpétuation identitaire.

## ● *Alboreás* : motifs thématiques et variantes<sup>4</sup>

Les *alboreás* de Rafael Romero, retranscrites ci-dessous, comportent quatre *coplas* distinctes qui évoquent différents moments de la noce.

<i>copla 1</i>	<i>copla 2</i>	<i>copla 3</i>	<i>copla 4</i>
Jesucristo te llama desde su huerto <i>coronaíto</i> <sup>5</sup> de espinas y el pelo suelto.	En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	En el carro de la infanta ha[n] <i>gastao</i> un dineral para venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	Subir a la novia <i>pa'</i> arriba que se despida de su familia.

La première *copla* semble plus mystérieuse que les autres par son évocation d'un Christ de Passion, dont on comprend mal la présence dans un chant dédié aux réjouissances nuptiales. Afin d'en saisir le sens, une recherche de variantes du chant interprété par Rafael Romero a été effectuée à la fois dans des recueils imprimés de chants flamencos et des enregistrements sonores. Cette recherche a donné trente-trois variantes des quatre *coplas* composant le chant de Rafael Romero, dont la chronologie des éditions imprimées ou phonographiques va de 1881 à 2019. La systématisation des résultats a fait apparaître trois motifs thématiques différenciés et récurrents, caractéristiques des *alboreás* : la défloration, évoquée par la métaphore des trois roses (*copla 2* de Rafael Romero) ou la couche nuptiale (variante de la Tobala, ci-après), la bénédiction divine ou communautaire de la jeune épousée dont la virginité préservée est rendue publique (*copla 1*) et la célébration ou la noce proprement dite avec les festivités nuptiales (*coplas 3 et 4*).

Le premier motif thématique, que j'ai nommé « motif de la rose », est le plus présent statistiquement (15 variantes sur 33). Il évoque de façon métaphorique l'acte de défloration représenté par les taches de sang assimilées aux trois roses qui apparaissent sur le mouchoir ou la comparaison de la jeune fille vierge à une rose. Dans la culture gitane, la rose est un symbole de féminité virginale, alors que l'œillet (*clavel*) symbolise la masculinité. En effet, lors du rituel de demande en mariage (*la pedida*), le représentant de la famille du fiancé s'adresse, de façon rituelle, à la famille de la fiancée en désignant métaphoriquement les futurs promis comme « *rosa* » et « *clavel* » : « *Vengo a pedir esta rosa para este clavel* » (je viens demander cette rose pour cet œillet) (Pasqualino, 1998, p. 76-77).

La première référence imprimée à une *copla* évoquant le « motif de la rose » est rapportée par le folkloriste Antonio Machado y Álvarez dans sa *Colección de cantes flamencos*, publiée en 1881.

---

4 Les enregistrements cités dans cette partie sont réunis sur une liste d'écoute sur la plateforme Spotify, spécialement créée pour cet article :  
<https://open.spotify.com/playlist/3D6sFUUuJZHSXNskUxZ9IJ>

5 Les termes écrits en italique dans les transcriptions de chant restituent la prononciation andalouse. Les vocables d'origine gitane sont aussi notés en italique.

<i>Seguiriya gitana</i> n° 20 (Machado y Álvarez, 1975, p. 114)	<i>Seguiriya gitana</i> n° 65 (Machado y Álvarez, 1975, p. 122)
Bendita la mare Que tiene que da Como <i>diñaba</i> rosita y mosquetas <i>Po</i> la madrugá.	En un praíto berde Tendí mi pañuelo; Como salieron mare tres rositas Como tres luceros <sup>6</sup> .

En revanche, le classement des deux *coplas* recueillies dans la section « Seguiriyas gitanas » de l’anthologie ne peut manquer de surprendre. En effet, les *seguiriyas* sont un chant dramatique réservé aux cercles de chants et non aux célébrations festives (García Plata, 2004, p. 239). Par ailleurs, comme cela a été dit précédemment, les *alboreás* sont musicalement proches des *soleares*. Deux hypothèses s’offrent à nous pour expliquer ce choix : soit l’informateur du folkloriste, le *cantaor* de Jerez, Juanelo, lui a spécifié qu’il s’agissait de *seguiriyas*, soit le folkloriste, respectueux de ses principes de reproduire le plus fidèlement l’oralité (García Plata, 2018, p. 108), en retranscrivant les répétitions, les chevilles expressives et les diminutifs, a jugé, par la longueur du troisième vers, qu’il s’agissait de *seguiriyas*. Si l’on adopte une transcription éliminant ces éléments (mis entre crochets ci-dessous), on reconnaît sans peine la strophe hexasyllabique caractéristique des *alboreás* :

Variantes Rafael Romero	
Mozuela guárdalo bien que son tres rosas lo que hay que ver (Gamboa, 2010, Alboreá III).	Esta novia guapa tiene su carita llena de emoción porque está mocita (Gamboa, 2010, Alboreá IV).
Bendita la mare Que tiene que da [Como <i>diñaba</i> <sup>7</sup> ] ros[a] y mosquetas <i>Po</i> la madrugá <sup>8</sup> .	En un pra[ít]o berde Tendí mi pañuelo; [Como] salieron [mare] tres ros[it]as Como tres luceros.

Je reproduis ci-dessous les variantes sur le motif de la rose (virginité) répertoriées dans les enregistrements phonographiques :

La *copla* des trois roses, proprement dite :

Joselero de Morón ( <i>Archivo del cante Flamenco</i> , 1968; Joselero de Morón, 1990)	Variante Alonso de Gaspar ( <i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)	Agujetas el Viejo ( <i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)
En un <i>prao</i> verde tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	En un <i>prao</i> verde tendí tu pañuelo, salieron tres rosas como tres luceros.	En un <i>praíto</i> verde tendí mi pañuelo, me salieron tres rosas como tres luceros.

6 Antonio Machado y Álvarez ajoute en note : « *Esta copla, como la que lleva el núm. 20 de las seguidillas de esta Colección, alude a la costumbre que tienen los gitanos de presentar, al día siguiente de la boda, la camisa de la desposada para que las familias conocidas puedan cerciorarse de la virginidad de la doncella de la víspera* ». Il complète cette note en citant le folkloriste sicilien Giuseppe Pitré qui rapporte des rites nuptiaux similaires en Sicile. NDA : l’orthographe adoptée par le folkloriste dans ses transcriptions a été reproduite.

7 Ce vers est en réalité une répétition du précédent en introduisant la cheville emphatique « *como* » et le vocable gitan « *diñar* » qui signifie « *dar* », cf. *Diccionario de la lengua española* (RAE).

8 Dans la scène des noces du film *María de la O*, de Francisco Elías, de 1936, Pastora Imperio, qui interprète la mère de la protagoniste, María de la O, déclame cette même *alboreá* alors que la preuve de la virginité de sa fille est rendue publique à l’assemblée des invités.

Márquez El zapatero (Márquez el zapatero y Jesús Heredia, 2000)	Juan Martín ( <i>Guitar Maestro – the Juan Martín Collection</i> , 2019)
Estando en un verde <i>prao</i> yo tendí mi pañuelo, me salieron tres rosas como los luceros.	En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron dos rosas como dos luceros.

Les autres variantes :

Variantes Curro Fernández (Curro Fernández, 1997)	
Gitanas venid y mirad la novia tiene su carita de color de rosa.	Vivan los novios gritan los gitanos consagran tres rosas en el pañuelo blanco.

Variante Fosforito ( <i>Grandes del Cante Flamenco: Fosforito</i> , 2013 <sup>9</sup> )	
Venid gitanas, venid aquí, a ver esta rosa del mes de abril.	

Variantes La Tobala (La Tobala, 2008)		
Bonita es la novia que tiene que dar rosas y jazmines por la <i>madrugá</i> .	Ese pañuelito blanco que amanece sin seña antes que amanezca el día de rosas lo voy a colmar.	Bonita es la novia bonito es el novio bonita la cama del matrimonio.

Le deuxième motif thématique des *alboreás*, que j'ai nommé « motif de la bénédiction », est annoncé par la *copla* n° 1 interprétée par Rafael Romero. Il fait référence à un autre moment des noces gitanes, lorsque la preuve de la virginité de la jeune épouse est apportée à l'assemblée des invités. Cette preuve publique de la virginité est, de nos jours, un marqueur de l'identité gitane : dans le mariage endogame typique des Gitans, la virginité de la jeune épouse est la garantie que l'enfant à naître sera gitane et symbolise la perpétuation de l'identité. La jeune mariée gitane qui a su préserver sa virginité (*honra*) est donc bénie et cette bénédiction rejaillit aussi sur le père de la mariée, sa famille (variantes Rafael Romero et Joselero de Morón) et au-delà, sur toute la communauté, car tous ont veillé à ce qu'elle reste chaste avant le mariage. C'est pourquoi la bénédiction représente dans le déroulement des noces gitanes, le moment crucial de l'affirmation identitaire (Manrique, 2015). D'autres variantes (Rafael Romero, Curro Fernández, Fosforito) déclinent cette bénédiction qui peut être donnée, suivant les cas, par « *Dios* », en *caló*, langue des Gitans d'Espagne, « *Undebel* », ou par la communauté gitane (« *la junta de los calés* »). La bénédiction donnée par « *Jesucristo* », dans les variantes interprétées

<sup>9</sup> Cette édition CD est en réalité une compilation de plusieurs enregistrements de Fosforito datant du début des années 1970, époque où ce *cantaor* avait édité plusieurs disques, accompagné à la guitare par Paco de Lucía, bien avant que celui-ci ne devienne le guitariste de concert de renommée internationale, cf. les informations indiquées par Discogs, plateforme spécialisée dans le catalogage discographique : <https://www.discogs.com/artist/897310-Fosforito?page=1>.

par Rafael Romero, exprime le syncrétisme culturel, résultat de siècles d'acculturation et de persécutions dont la communauté des Gitans d'Espagne a été victime. En effet, avant la Grande Rafle de 1749, les Gitans légitimaient leur union par la loi gitane (« *la ley gitana* ») et non par la bénédiction religieuse, ce qui faisait dire aux auteurs des pragmatiques royales contre les Gitans que ceux-ci vivaient en concubinage et dans la plus grande promiscuité sexuelle (Leblon, 1985, p. 44-45). Après la Grande Rafle, qui se concrétise par l'arrestation de plus de 10 000 Gitans sur tout le territoire espagnol, la déportation des hommes dans les arsenaux royaux et l'entassement des femmes dans les prisons, les Gitans adopteront les pratiques de l'Église catholique, en particulier la bénédiction religieuse pour légitimer leur union tout en conservant, dans l'intimité de la communauté, un rituel emblématique de leur identité : la preuve publique de la virginité de la mariée.

Variantes Rafael Romero (Gamboa, 2010)			
Jesucristo te llama con su virtud, <i>coronaíto</i> de espinas desde la cruz. ( <i>Alboreá</i> II)	Jesucristo bendice a tan bonita novia que a <i>toa</i> su familia le da la honra. ( <i>Alboreá</i> III)	Se logró la <i>boa</i> qué boa tan bella que Undebel bendijo a tan bonita estrella. ( <i>Alboreá</i> III)	Mozuela qué bien has <i>estao</i> que a tu familia la has <i>coronao</i> . ( <i>Alboreá</i> III)

Variantes Joselero de Morón ( <i>Archivo del cante flamenco</i> , 1968; Joselero de Morón, 1990)	
Dónde está el padre de la novia que ya su hija salió con victoria.	Ven acá padrino <i>honrao</i> que a darle la manita que al desposao.

Variantes Curro Fernández (Curro Fernández, 1997)	
Ya está la novia <i>casá</i> por la ley gitana pura y verdad.	Ya son <i>marío</i> y mujer para la junta de los calés.

Variante Alonso de Gaspar ( <i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)	Variante Fosforito (Fosforito y Paco de Lucía, 1997 <sup>10</sup> )
Qué viva el <i>pare</i> de la novia qué bien ha <i>queao</i> por eso a su hija la han <i>coronao</i> .	Salieron los novios a casar se van Dios los colme siempre de felicidad.

10 Comme l'autre album de Fosforito, ce disque est une compilation d'enregistrements antérieurs.

## Noces Gitanes : mariée couronnée



**Citoula** (<https://www.elcomercio.es/multimedia/fotos/fotos/119434-boda-rito-gitano-0.html>)

Le troisième motif thématique, annoncé par les *coplas* n° 3 et n° 4 de Rafael Romero, dit « motif de la célébration », fait référence à l'ensemble des réjouissances qui accompagnent la noce et correspond au moment où s'expriment l'exaltation des mariés, ainsi que la joie des familles et de toute la communauté gitane qui célèbrent, par l'événement, l'actualisation rituelle de la perpétuation identitaire.

Variantes de Rafael Romero (Gamboa, 2010)		
Dónde está la novia novia tan bonita que le traigo flores por la mañanita. ( <i>Alboreá</i> II)	Tan bonita es la novia que merece un trono, corona de brillantes con perlas y oro. ( <i>Alboreá</i> II)	Yo vengo en mi caballo de tierras lejanas <i>pa'</i> asistir a tu boda mocita temprana. ( <i>Alboreá</i> IV)

Variante Joselero de Morón ( <i>Archivo del cante flamenco</i> , 1968 ; Joselero de Morón, 1990)	Variante Márquez El zapatero (Márquez el zapatero y Jesús Heredia, 2000)	Variante Fosforito ( <i>Grandes del cante flamenco</i> : <i>Fosforito</i> , 2013)
Y esta noche mando yo mañana mande quien quiera y esta noche voy a poner por las esquinas banderas.	El carro de la infanta me ha <i>costao</i> un dineral abrid puertas y cerrojos que el cortejo va a pasar.	Para festejar la <i>boa</i> se juntaron el novio y la novia. Suenan las campanas Repicando a gloria.

Variantes La Tobala (La Tobala, 2008)	
En el carro de la infanta gasté un dineral por venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	<i>Alevanta</i> esa novia <i>pa'</i> arriba que se despida de su familia.

## 2. Les *alboreás* de Rafael Romero : commentaire et traduction

Le chant d'*alboreás* interprété par Rafael Romero est composé, comme on l'a dit, de quatre quatrains, dont le dernier tient lieu de conclusion du chant. Le premier d'entre eux est assez atypique par rapport aux autres, plus traditionnels, comme l'a montré l'inventaire des variantes. En effet, l'évocation du Christ couronné d'épines rappelle davantage le Christ de la Passion, chanté par les *saetas* (chant dévotionnel de la Semaine Sainte<sup>11</sup>), de même que les cheveux tombants sur ses épaules sont une référence aux images sacrées exhibées par les confréries andalouses lors de leur défilé de pénitence qui représente les mystères de la Passion. Ce n'est qu'en écoutant les autres versions d'*alboreás* enregistrées par Rafael Romero, qui présentent des variantes de ce premier quatrain, que son sens s'éclaire : le Christ, parangon de vertu, appelle la mariée pour lui donner sa bénédiction, car elle a su préserver sa virginité (*honra*) et l'honneur de sa famille et assurer par là-même la perpétuation de sa communauté.

Le deuxième quatrain du chant, la *copla* des trois roses, le plus interprété dans les chants d'*alboreá*, symbolise le rituel de la défloration. La verte prairie et le mouchoir représentent ainsi la couche nuptiale — explicitement citée parfois par d'autres *coplas* — où apparaissent trois roses, métaphore du sang versé à la rupture de l'hymen. En dépit des allusions à la couche nuptiale, l'acte de défloration n'est pas réalisé lors de la nuit de noces proprement dite par le jeune marié, mais par une Gitane, généralement une doyenne de la communauté appelée « *apuntaora* », au moyen d'un mouchoir qu'elle exhibe ensuite devant l'assemblée des invités pour attester de la virginité de la jeune épousée. Ce rituel, dit de la « *prueba del pañuelo* » (l'épreuve du mouchoir) a lieu en général à l'aube dans l'intimité exclusive de la communauté gitane. Ce moment est en général appelé « *boa* » par les Gitans pour le distinguer de la « *boda* » qui évoque les autres moments de la célébration des noces. L'importance du nombre de variantes déclinant le motif de la rose est révélateur de l'enjeu principal des noces gitanes : célébrer la virginité de la mariée, gage de la perpétuation identitaire (Manrique, 2015, p. 97-98).

Une fois l'épreuve du mouchoir passée, la fête peut commencer et la joie peut exulter en festivités, généralement ouvertes par les femmes qui entonnent le « *yeli* », moment qui sera suivi par l'interprétation d'*alboreás*. Le mariage est un événement heureux pour la communauté qui célèbre l'union d'un Gitan et d'une Gitane, ce qui se manifeste par une débauche outrancière de nouveaux habits, de bijoux, soit d'importantes dépenses pour l'occasion (Pasqualino, 1998, p. 82-83).

Le troisième quatrain de l'*alboreá* de Rafael Romero fait ainsi allusion à ces deux temps forts des noces gitanes : l'importance pour l(es) invité(s) d'être présent(s) à l'aube pour assister au rituel du mouchoir et la dépense excessive investie dans le « carrosse princier » pour participer à la célébration de la *boa* et la *boda*.

Lors de la célébration, la mariée est souvent couronnée, couverte de bijoux (cf. les variantes). L'assemblée des convives peut aussi porter et lever les mariés pour exprimer joie et exaltation (Pasqualino, 1998, p. 92). C'est à cet instant d'exultation que se réfère le quatrain de conclusion qui évoque également la séparation de la mariée de ses parents pour fonder son nouveau foyer gitan.

---

11 Contrairement à d'autres chants de la Passion du Christ, la *saeta* est chantée dans la rue, en général depuis un balcon ou à la porte de l'église. Elle est interprétée par des laïcs, spécialistes de ce chant et appelés *saeteros*, à l'adresse des images du Christ ou de la Vierge (García Plata, 2004b, p. 35-36).

C'est à partir des éléments de contexte exposés dans le commentaire qu'ont été opérés les choix de la traduction du chant, réalisée au cours des séances de l'atelier Trad. Cant. Flam.<sup>12</sup>, et reproduite ci-dessous, avec en regard, le texte transcrit et la traduction de Tomás Andrade de Silva, auteur du livret accompagnant les enregistrements de l'anthologie et de leur traduction, publiée aux éditions du Tambourinaire.

<i>Alboreás</i> (transcription atelier)	Traduction atelier	Traduction du livret (Andrade de Silva, 1954, p. 71)
Jesucristo te llama desde su huerto coronaño de espinas y el pelo suelto.	Du Mont des Oliviers, (6) Le Christ Jésus t'appelle, (6) D'épines couronné (6) Et les cheveux tombants. (6)	Jésus-Christ t'appelle de son jardin, couronné d'épines et les cheveux défaits.
En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	Sur une verte prairie (6) J'ai tendu mon mouchoir (6) Trois roses y ont fleuri (6) Comme un trio d'étoiles. (6)	Dans un pré vert j'ai étendu mon mouchoir. il en sortit trois roses comme trois étoiles <sup>13</sup> .
En el carro de la infanta ha[n] <i>gastao</i> un dineral <sup>14</sup> para venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	Pour le carrosse princier, (6) On paya le prix fort (6) Afin d'être à tes noces (6) Longtemps avant l'aurore. (6)	Dans le carrosse de l'Infante j'ai dépensé une fortune pour venir à tes noces de bon matin.
Subir a la novia <i>pa'</i> arriba <sup>15</sup> que se despida de su familia <sup>16</sup> .	Tout en haut ! (3) Levez la mari/ée <sup>17</sup> , (6) Afin que sa famille (6) Elle puisse quitter. (6)	Faites monter la mariée pour qu'elle prenne congé de sa famille

Dans la traduction réalisée par l'auteur du livret, on remarque qu'il n'y a aucune recherche de correspondance métrique : le quatrain d'hexasyllabes des deux premières *coplas* a été transformé en distique composé de vers plus longs (ennéasyllabe, décasyllabe, voire hendécasyllabe), de même qu'il n'y a aucune tentative pour conserver la rime. La seule

12 L'atelier Trad. Cant. Flam. est une structure de recherche dépendant du laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles (EA 1087) de l'Université de Limoges, dont l'objet est de traduire les chants flamencos. Chaque membre choisit un chant et en propose une traduction, laquelle est ensuite retravaillée par tous les membres lors des séances de réunions. Voir textes de présentation publiés au début de ce numéro 2 de la revue *FLAMME*. Voir également les enregistrements, transcriptions et traductions publiés dans ce numéro.

13 Il existe d'autres traductions de ce quatrain, notamment celle de Nathalie Manrique, afin d'illustrer son article « Noces gitanes : ostentation et dissimulation » (Manrique, 2015) : « Dans une verte prairie, / j'étendis mon mouchoir, / sont apparues trois roses / comme trois étoiles ». Il y a aussi celle de Francisco De La Rosa (2009, p.132-142) : « Dans une verte prairie / J'ai étendu mon foulard ; / *Éclorent* (sic) trois roses / Comme trois éclats. »

14 La transcription du livret indique « *he gastado un dineral* », or à l'audition on entend « *ha[n] gastao* » que l'on a rétabli.

15 La transcription en distiques du livret de Tomás Andrade de Silva n'a pas été suivie pour deux raisons : ce type de transcription est très peu employé dans les *coplas* flamencas, en particulier pour les strophes de conclusion ; d'autre part, cette strophe constitue le *remate* (final) du chant qui comporte une accélération du rythme, lequel est obtenu également par l'emploi de vers plus court comme on l'a dit.

16 Pour faciliter la lecture et la traduction, ce sont les strophes reconstituées selon les critères d'usage qui sont présentées ici, la structure du chant développe la première, deuxième et troisième strophe en répétant les vers métriques 1-2 et 2-3, donnant un total de huit vers mélodiques pour chaque *copla*. Quant à la dernière, seuls sont répétés les deux derniers vers métriques.

17 Un hiatus est nécessaire pour obtenir l'hexasyllabe.

motivation qui semble avoir guidé les choix de traduction est celle de faciliter la compréhension littérale du texte. Or, au sein de l'atelier de traduction, nous avons veillé à mener de front la recherche de la correspondance métrique, du maintien de la rime, du respect du style, du registre de langue et du sens global de l'énoncé. Cette volonté nous a conduits parfois à opérer quelques changements. Par exemple, pour conserver une assonance croisée dans la première ou la quatrième strophe, l'ordre des vers a été inversé. Dans la deuxième strophe, la métaphore a été filée pour restituer le style imagé évoquant la défloration, de même que la traduction littérale de « *tres estrellas* » a été changée en « trio d'étoiles » dont la sonorité en français passe mieux que la succession de deux fricatives dentales sourdes, plus propre d'un virelangue. Pour le maintien de la correspondance métrique dans la troisième strophe, la préposition « à » a été remplacée par l'adverbe « longtemps », ce qui permet d'obtenir le nombre de pieds pour compléter l'hexasyllabe sans altérer outre mesure le sens du texte, puisque l'important dans l'énoncé de la *copla* est la présence des invités au moment des noces dédié à la proclamation et la célébration de la virginité de la mariée. Par ailleurs, la définition de « *madrugada* », selon le *Diccionario de la lengua española* (RAE), qui fait référence à l'aurore, mais aussi aux heures allant de minuit à l'aube, autorise cette modification. La traduction de la première strophe nous a conduits à nous éloigner de la littéralité adoptée par Andrade de Silva. En effet, il nous a paru important de préciser que le « *huerto* » faisait allusion au Jardin de Gethsémani, au pied du Mont des Oliviers, épisode de la Passion du Christ. Cette référence rendait impropre la traduction de « *pelo suelto* » par « cheveux détachés », coquetterie plus appropriée pour un Christ de comédie musicale qu'aux images de la Passion.

Image du Christ captif (Jesús Cautivo, Hermandad del Dolor y Sacrificio, Iglesia Mayor Prioral, Puerto de Santa María, Cadix)



Photo de Mercedes García Plata

En définitive, la traduction proposée, assortie de l'étude des *alboreás*, facilite la compréhension du texte tout en conservant ses caractéristiques poétiques, tant du point de vue prosodique que

stylistique. Or, la préservation de ces caractéristiques est essentielle lorsque l'objectif de la traduction vise la chantabilité.

## Conclusion

En 1953, le label Hispavox entreprit le projet d'enregistrer les chants traditionnels du répertoire flamenco jusqu'alors réservés à l'intimité familiale ou communautaire, à l'instar des *alboreás*, afin de les préserver, de les valoriser et de les faire connaître du grand public. Le travail de l'atelier Trad. Cant. Flam. s'inscrit dans la continuité de cette démarche en permettant à un public profane l'accès à la compréhension du texte dans ses dimensions sémantique et poétique, tout en offrant la possibilité à des chanteurs français de s'approprier ce répertoire. D'autre part, grâce à l'appareil scientifique qui l'accompagne — en particulier le recensement des variantes et la typologie des trois motifs thématique —, la traduction proposée par l'atelier peut aussi prétendre à illustrer un article ou un chapitre d'ouvrage anthropologique consacré au rituel des noces des Gitans d'Andalousie.

## Références

- Andrade de Silva, T. (1954). *Anthologie du cante flamenco*. Tambourinaire.
- Blas Vega, J., et Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Cinterco.
- De La Rosa, F. (2009). *Coplas flamencas*. De la *copla* espagnole à la *copla* flamenca, ou comment les Gitans ont adapté à leurs conditions une pratique qui se transforme en genre populaire. Dans *La pensée de midi*, 28.
- Gamboa, J. M. (2010). *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente... y el nacimiento del microsurco flamenco en España* [Livre+4 Cds]. El Flamenco Vive.
- García Plata-Gómez, M. (2000). *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)* [Thèse de doctorat, Espagnol]. Université de La Sorbonne nouvelle – Paris 3.
- García Plata-Gómez, M. (2004). La *juerga* flamenca : le plaisir du *duende*. Dans S. Salaün et F. Étienne (dir.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles)*, *Les travaux du CREC en ligne : 1*. <https://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles/>
- García Plata-Gómez, M. (2004b). La Passion selon les Andalous : la *saeta flamenca* ou chanter pour le *Nazareno* et la *Dolorosa*, Dans *Pandora*, 4 (p. 35-49). Université Paris 8.
- García Plata-Gómez, M. (2018). *Le folklore espagnol, entre ambition fédératrice et utopie républicaine : le modèle populaire d'Antonio Machado y Álvarez, Carnets de Bérose*. IIAC-Lahic/Ministère de la Culture-DPRPS.
- Leblon, B. (1985). *Les Gitans d'Espagne*. PUF.
- Machado y Álvarez, A. (Demófilo) ([1881] 1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por*. Ediciones Demófilo.
- Manrique, N. (2015). Noces gitanes : ostentation et dissimulation, *Cahiers d'anthropologie sociale*, 12 (p. 95-107).
- Molina, R. et Mairena, A. (1979). *Mundo y formas del Flamenco*. Librería Al Andalus.
- Pasqualino, C. (1998). *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*. CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

## Discographie

Blas Vega, J. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. Hispavox.

Caballero Bonald, J. M. (1968). *Archivo del cante flamenco*.

Curro Fernández (1997). *Atrás con soniquete*. Los Tablaos, Cultura Jonda vol. 1. Fonomusic.

De Morón, J. (1990). *A Diego el del Gastor*, Cultura Jonda vol. 20. Fonomusic.

Fosforito et De Lucía, P. (1997). *Cante y guitarra*. Basic.

*Grandes del cante flamenco: Fosforito* (2013). Divucsa.

*Guitar maestro - the Juan Martín Collection* (2019). Flamencovision.

La Tobala (2008). *Lenguaje puro*. La voz del flamenco.

Márquez el Zapatero et Heredia, J. (2000). *Cantes de Triana*. OFS.

Perico el del Lunar. (1988). *Antología del cante flamenco* [2xCds]. Hispavox, livret accompagnant les enregistrements, réédition digitale des originaux de 1954.