



royaumont

LE FLAMENCO A LA QUESTION

DEPARTEMENT DES MUSIQUES ORALES ET IMPROVISEES

FONDATION ROYAUMONT

Les 7 et 8 juin 2002

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
Fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964



royaumont

UN CHANT PROFOND PEUT'IL ETRE SANS RACINE ?

ALEXIS NOUSS

Le 8 juin 2002

Fondation Royaumont

F – 95270 Asnières-sur-Oise
tél. 01 30 35 59 00
fax. 01 30 35 39.45

www.royaumont.com
Fondation reconnue d'utilité publique
par décret du 18 janvier 1964

1/ Le cri	5
2/ L'ondulation	7
3/ Le pli	7
4/ La profondeur sans racine	10

Je ne suis pas musicologue, encore moins flamencologue, et je ne dois qu'à l'indulgente générosité de Frédéric Deval ma présence parmi vous. Je le remercie de sa confiance.

Dans le livre *Métissages. De Arcimboldo à Zombi* (Pauvert, 2001) qu'il vient de citer et qui compte près de 250 entrées traitant de villes, de pays, de littérature, de danse, de musique, ne figure pas flamenco. Omission regrettable. J'en prends le blâme alors qu'il y a d'autres entrées consacrées à tango, merengue, salsa, bossa nova, etc. Une telle omission me semble regrettable car le flamenco, mis à la question ici par les soins de Frédéric, livre des réponses tout à fait fécondes pour une réflexion sur le métissage.

En vous apportant les quelques réflexions qui suivent, j'espère racheter ma culpabilité.

Quelques précisions d'ordre méthodologique au préalable, ce sera, pour ainsi dire, mon *temple*.

Premièrement, la flamencologie est bien complexe. Le monde du flamenco est passionnant et passionné. Les spécialistes s'affrontent sur ses origines, ses emprunts, ses étymologies. Je ne puis prendre parti et mon approche tient de l'analyse du discours. Le monde flamenco est constitué par tout ce qu'on en dit et tout ce qu'on y dit. Vrai ou faux. Le flamenco est une culture, une esthétique, mais aussi un imaginaire, dimension aussi importante que les deux premières.

Deuxième point méthodologique, le métissage, qui dessine l'horizon spéculatif à partir duquel j'interroge le flamenco, n'est pas une valeur qui permettrait d'accorder un label: «ceci est métis», «ceci n'est pas métis», «vrai métis», voire «pur métis»! Loin de la vulgate médiatique et publicitaire, le métissage n'est ni une valeur, ni un état, ni une condition mais un processus, qui permet et accorde la multi-appartenance. Etre ici et là, être ceci et cela, habiter des deux côtés de la frontière.

Dans le métissage les composantes créent un nouvel ensemble sans perdre leur identité, leur nature, leur mémoire. C'est le contraire de la fusion. Dans une soupe, un gaspacho par exemple, on reconnaît encore les légumes qui pourtant composent un nouvel ensemble. Dans le potage tout est dissout. Ou, passant aux cocktails, dans le *mojito* les composantes se reconnaissent, ce qui est impossible pour le *daïquiri*.

Ainsi, quant aux origines du flamenco, si les experts s'affrontent pour le rattacher à diverses traditions : byzantine, arabe, andalouse, gitane ou juive, une pensée du métissage ne s'attachera pas à démêler les écheveaux des hypothèses mais au contraire à considérer que le flamenco tire son originalité de pouvoir être rattaché à ce faisceau d'origines. La linguistique du créole nous aidera à remplacer la notion d'origine par celle de substrat, et de dire que le substrat andalou a su accueillir

la fécondation des traditions exogènes. Federico Garcia Lorca aimait à se trouver une ascendance gitane et aussi juive par son deuxième nom, puisque celui-ci, nom de sa mère, désigne une localité où demeurait de nombreux *conversos* (convertis) et que l'usage voulait qu'ils prennent le nom de leur lieu de résidence. C'est cette Espagne-là qui intéresse une pensée du métissage car elle révèle les constructions idéologiques niant le métissage au profit d'une essentialité. Essentialité qui hante nos débats depuis hier. L'essentialisme aime à se présenter comme garant d'authenticité et de profondeur. Je mettrai à la question cette seconde prétention, la profondeur, à partir du *cante jondo* et en m'appuyant sur la poésie de Lorca¹.

À la question de mon titre, je tenterai de répondre sur quatre points, inégalement traités:

- le cri
- l'ondulation
- le pli
- la profondeur sans racine

1/ Le cri

Un chant profond peut-il être sans racine?

Oui ou plutôt " ¡Ay! "

EL GRITO

La elipse de un grito,/va de monte/la monte./[...] ¡Ay!//Como un arco de violael grito ha hecho vibrar//largas cuerdas del viento.//¡Ay! //)Las gentes de las cuevas/soman sus velones.)//¡Ay!

LE CRI

L'ellipse d'un cri/va de montagne/à montagne./[...] Aïe!//Comme l'archer d'un violon,/le cri fait vibrer/les longues cordes du vent.//Aïe!//(Les gens qui vivent dans les grottes/sortent leurs quinquets.)//Aïe!

Commencer ainsi correspond au rituel du *cante flamenco*, mais je n'attribue pas à cette *lalia* qu'une fonction phatique. ¡Ay!, je l'entends comme une affirmation qui aussitôt se module, qui contient son dire et son dédire. C'est-à-dire qu'elle contient son devenir, son histoire, sa fatalité. C'est une affirmation qui ondule. Cette *lalia* est de l'ordre du cri, *el grito*. Garcia Lorca l'orthographe de manière traditionnelle et la traduction française donne "Aïe", réducteur, pour ne pas dire ridicule

¹Les traductions françaises des poèmes proviennent du volume *Poésies II*, Paris, Poésie/Gallimard, 2001.

car *el grito* n'exprime pas la douleur. De surcroît, le "Aïe" français évoque plutôt une petite douleur., un pincement ou une légère brûlure, une sensation vive mais éphémère, qui s'oublie vite, alors que le *grito* gitan ou flamenco résonne, se prolonge, enveloppe l'auditeur dans sa profondeur, dans son ombre. Le poème de Lorca commence par *la elipse de un grito* et se termine par *las gentes de las cuevas*. L'ellipse, la grotte: ces deux traits définissent le cri.

L'ellipse c'est le devenir. Un cri s'achève certes mais n'est jamais achevé. D'où la fin brutale, abrupte de nombre de *cantes*, car le cri n'est pas inclus dans une syntaxe. Il n'y a pas une grammaire du cri. Il est son propre code, il mêle énoncé et énonciation. D'où l'autonomie relative, mais effective dans le flamenco, de la parole et de la voix, d'où la solitude du *cantaor*, de la *cantaora*, la même que celle du torero et la même que celle du gitan. Ellipse, encore, de la passion christique qui dans la ferveur flamenca se mêle au discours du désir et de la mort.

CRUZ

La cruz. (Punto final/ del camino.) // Se mira en las acequia. (Puntos suspensivos.)

CROIX

La croix. (Point final/ du chemin.) // Elle se mire dans la rigole. (Points de suspension.)

Ellipse que les points de suspension. Ellipse qui dans la poésie de Lorca se marque par un effet de suspension récurrent sous la forme de la parenthèse. Qu'est-ce qu'une parenthèse? Le point que l'on croyait final, le point final du chemin, est en réalité suspendu. Suspendu comme la tonalité quand les accords de la guitare brisent leur continuité. Suspendus, comme les énoncés dans les *coplas*, qui peuvent se voir interrompus au milieu de mots ou au milieu de phrases.

Après l'ellipse, la grotte. Or, il y a un poème de Lorca qui s'appelle précisément "La grotte". Si l'ellipse marque le devenir, la grotte indique la profondeur. Mais une profondeur limitée, comme la gorge d'où sort la voix flamenca.

CUEVA

DE la cueva salen/ largos sollozos. // (Lo cárdeno/ sobre la rojo.) // El gitano evoca/ paisés remotos. // [...] // En la voz entrecortada/ van sus ojos. // [...] // Y la cueva encalada/ tiembla en el oro. // [...].

GROTTE

De la grotte il sort/ de longs sanglots. // (Le violet/ sur le rouge.) // Le gitan évoque/ de lointains pays. // [...] // Dans sa voix entrecoupée/ vont ses yeux. // [...] // Et la grotte, blanc-de-chaux, / tremble dans l'or. // [...]

La traduction française de ce texte des *Poèmes du cante jondo* accentue la signification des vers "de la cueva salen largos sollozos": "de la grotte il sort de longs sanglots". Par la paranomase entre grotte et glotte, dans "sanglots". La troisième strophe dit: "le gitan évoque de lointains pays", et la cinquième: "dans sa voix entrecoupée vont ses yeux". Le gitan est là, il chante, mais son chant le déplace et nous déplace, il ramène des visions lointaines qui résonnent dans la grotte comme le chant dans la grotte. La *cueva*, la grotte, telle celle où se réfugiaient juifs et gitans sous l'oppression, mais aussi la cave des tavernes où se chantait le *cante jondo*.

L'ellipse et la grotte, c'est-à-dire le devenir et la profondeur, à la fois le devenir d'une profondeur et la profondeur d'un devenir. L'absence de racine, car une profondeur devient un devenir si elle est ouverture à l'histoire, à l'histoire d'une culture mais aussi à l'histoire individuelle, celle d'un sujet. Le dire, dont parlait ce matin Corinne Frayssinet-Savy, le dire au sens de Lévinas.

2/ L'ondulation

Le poème qui suit "*El grito*" s'intitule "*El silencio*".

Oye, hijo mio, el silencio./Es un silencio ondulado,/un silencio,/donde resbalan valles y ecos/que inclina las frentes/hacia el suelo.

Entends, mon fils, le silence./C'est un silence ondulé,/un silence/où glissent échos et vallées/et qui fait s'incliner les fronts/vers le sol.

"*Es un silencio ondulado*". Énigme de ce vers. De la même manière, le poème qui suit, "*Y después*", "Et après", se conclut par: "*Solo queda/el desierto./Un ondulado/desierto*". "Seul reste/le désert./Un désert/ onduleux."

Silence ou désert ondulés. Le silence et le désert ont en commun une dimension de négativité. Le silence ou l'absence de parole, de musique; le désert, ou l'absence de végétation et d'habitation. Chez Lorca, et je crois dans le flamenco, ils ondulent, désert et silence. La négativité n'est pas absolue puisqu'il y a un mouvement, une ondulation. Mais ce mouvement est libre car il provient de cette négativité. Quelle est cette ondulation, sinon le libre mouvement du mellisme de la voix flamenca? Jouer sur les quarts de ton, c'est exactement introduire de la profondeur, creuser de la profondeur dans la tonalité, sans cependant introduire d'enracinement. De même que la technique du *portamento* où une note s'enchaîne insensiblement à une autre, créant un effet de profondeur.

3/ Le pli

Henri Michaux a écrit un recueil qui s'appelle *la vie dans les plis* dont un vers dit "D'une brume à une chair ...". Chair et brume, désir et mystère, flamme et nuit. Lorca donne dans un entretien de 1933 cette définition: «Le *duende* est ce mystère magnifique qui doit être recherché dans les ultimes demeures du sang». Chair et mystère. Le *duende* est souvent évoqué en termes de fulgurance, de déchirure. La flamme déchirant la nuit. Mais n'est-ce pas plutôt la flamme qui épouse la nuit ? Les deux dimensions, flamme et nuit, qui s'unissent, se rejoignent, sans perdre de leur nature. La flamme demeurant brûlure et la nuit obscurité. L'une sur l'autre, l'une repliée sur l'autre, car l'ondulation, précédemment abordée, possède en son principe le pli.

Deleuze, dans son ouvrage sur le baroque, propose un descriptif des traits définissant le pli² dont certains nous permettent ici une brève esquisse du pli flamenco. Le pli n'est jamais limité dans son opération, il ouvre à l'infini. Plier, replier, déplier, multiplier. Comme les *cantes* premiers pouvant en engendrer tant d'autres. Le pli abolit la distinction intérieur/extérieur, de même que le *duende* consiste en ce surgissement du dedans dans le dehors. Dans le pli matière et manière, informel et formel se rejoignent. Le formel naît de l'informel, à l'image du travail du forgeron, figure centrale de l'Imaginaire flamenco. Le dépli n'est pas "le contraire du pli, ni son effacement mais la continuation ou l'extension de son acte", écrit Deleuze, à mettre en parallèle avec l'importance du silence dans la parole, musicale et vocale, du flamenco, tel qu'y insistait Pedro Bácan.

Le pli, modulation et ondulation, est une figure du devenir. Ce devenir n'est pas une trajectoire ni une errance. Il est la mise en mouvement de l'élémental, la prolongation d'une monadologie en nomadologie. Pas qu'un jeu de mots mais un effet de pliage du langage. Pour le flamenco, le pli est le repliement/dépliement du nomadisme gitan sur le sédentarisme andalou. Aucun des deux n'est aboli, ils se nourrissent mutuellement. Le pli est profond et sans racine.

Un pli va créer une zone de contact imprévisible entre deux espaces qui ne perdent rien de leur identité. J'appellerai cet espace, créé par le pli, tiers-espace, en empruntant cette notion au penseur indien Homi Bhabha, théoricien post-colonialiste, qui l'appelle en anglais "*third space*". Il avance cette notion contre les vues dualistes du type nous et les autres, le maître et l'esclave, les colons blancs et les opprimés noirs. Il suggère, au lieu de ce rapport d'opposition, le travail d'une contamination mutuelle, un espace où se modifie et l'une et l'autre culture, un tiers-espace. De même que les Caraïbes ont constitué un tiers-espace, où Amérique et Afrique ont pu entrer en négociation sans se détruire, je dirai que l'Andalousie exprimée par le flamenco, ou le flamenco exprimé par l'Andalousie, a offert un tiers-espace où ont pu se rencontrer les cultures d'Inde, de Byzance, de Grèce, du monde arabe, du monde juif et du monde gitan.

²Voir mon entrée "Pli" dans *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*.

Pardonnez-moi une tautologie bilingue: un *cante* est un *Lied*. L'intérêt lexicologique étant minime, le rapprochement met en relief la grande faiblesse typologique des deux signifiants. Auto-désignation, tautologie sémantique, ils ne renvoient à aucune particularité qui les distinguerait: ces chants sont des chants. Une justification chronologique remarquera qu'ils sont contemporains. Le romantisme, âge d'or du *Lied*, correspond aux décennies (fin XVIIIe-début XIXe) où se cristallise le chant flamenco.

En tant que formes culturelles, elles développent effectivement des aspects communs. Désignés simplement comme chants, *cante* et *Lied* insistent sur la corporalité de l'exercice. Le *cantaor*, la *cantaora* chantent de tout leur corps: crispation et mouvement des mains, défiguration du visage où la bouche s'ouvrent démesurément, soutien constant des *palmas*. Le *Lied* se déploie sur la ligne nue produite par le corps chantant, à la différence de la voix opératique incise dans le volume instrumental.

Cette emprise du corps sur la production artistique suscite et explique le rapport particulier entre le chanteur et l'auditeur qui se partagent en un tiers-espace de métissage les affects véhiculés. Pedro Bácan: «Le *cantaor* est la partition, le spectateur l'interprète» (*Inés, ma sœur*, film de Carole Fierz, 1996). Dans le flamenco, le *jaleo* - exclamations, interjections - de l'audience participe entièrement du chant et ne vient pas l'ornementer, dans un lien qui est celui du texte et du commentaire. «[...] en l'écoutant, je chante le lied avec moi-même, pour moi-même», écrit Barthes (*L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, Points, 1992, p. 256) qui, significativement évoque la «*diction* du chant romantique, une adresse articulée, une sorte de déclaration sourde» (p. 257) tandis que le lexique flamenco emploie l'expression «*decir el cante*» en auto-référence à son mode expressif approprié. Pour le *cante* comme pour le *Lied*, le lieu d'interprétation occulte la séparation de la scène et de la salle, de l'espace privé et public.

On peut être solitaire sans être seul, on peut être détaché de la communauté sans en être coupé, ce qu'ont tenté l'artiste romantique et l'artiste flamenco. Solitaire comme les trois aspects du ternaire flamenco, le chant, la danse, la guitare. Trois arts, ou plutôt trois modes d'un même art, complémentaires, chacun contenant le tout du flamenco, *le tout* et non *tout le flamenco*. Le tout, c'est-à-dire sa pleine virtualité. Des raisons socio-historiques expliquent l'évolution artistique qui a vu après le chant l'émergence comme forme, plus ou moins autonome, de la guitare et de la danse. Il me semble cependant qu'en terme de fonction, il est loisible d'attribuer aux trois formes des visées différentes. La guitare: le pur sémantisme; la danse: le corps, la mimesis. Le chant les aurait engendré car en lui les deux dimensions se rejoignent. Disons alors que chant, guitare et danse sont les trois plis du flamenco, non pas trois racines mais trois profondeurs.

4/ La profondeur sans racine

Lorca nous offre, dans "Passage de la Séguidille", ces vers extraordinaires: "*Tierra de luz, / cielo de tierra*", "Terre de lumière, / ciel de terre". Chiasme parfait que cette inversion. Il y a une localisation mais à l'envers. Ce qui veut dire qu'être quelque part ne veut pas dire être de quelque part. Ce qui veut dire -*Tierra de luz, cielo de tierra* - que les racines peuvent être dans le ciel. Cette inversion de la dimension spatiale, nous pouvons la comprendre en continuité avec la pensée deleuzienne: c'est la marque qui fait le territoire et non pas le territoire qui fait la marque. Par exemple, ce n'est pas l'Andalousie qui est le territoire du flamenco, c'est le flamenco, son expressivité, ses rythmes, qui font le territoire andalou. L'Andalousie, alors, n'est pas la racine du flamenco, c'est le *cante jondo* qui fait de l'Andalousie une profondeur sans racine.

Je conclurai en évoquant les *tarantas*, les chants des mines. La mine n'est-elle pas un bel exemple de profondeur sans racine? Puisque les boyaux ne s'accroissent que selon les exigences d'une rationalité extérieure. Une mine n'existe que dans et pour le temps de son exploitation. Quand la profondeur a été exploitée, on ne fait pas de la mine un mémorial ou un monument, on n'en fait pas une racine, on va creuser une autre mine, comme le *cantaor* ou la *cantaora* passant d'un *cante* à l'autre. Cette analyse nous permet de dire - passez-moi le mauvais jeu de mots - que *la minera* n'est pas mineure. N'est-ce pas l'histoire du flamenco, cette mine qu'on abandonne pour une autre mine? N'est-ce pas l'histoire du flamenco qui a connu des périodes successives où chaque fois il renaissait, jusqu'à aujourd'hui? Jusqu'à Inés Bacan et Esperanza Fernandez, auxquelles la présente communication se veut un maladroit hommage.

Alors, le chant de la mine, la *minera*, loin d'être une subdivision dans la typologie flamenca, est peut-être le symbole même de sa profondeur. Et comme dit l'une d'entre elles :

*De las minas no me quejo
Porque nunca me fue mal,
Pero ahora me las dejo
Porque quiero descansar
Que ya me encuentro muy viejo.*

FD : Je voudrais juste dire là que cela me semble un effort d'appliquer la pensée de G. Deleuze sur le pli, notamment, et d'appliquer ces pensées qui tournent autour du métissage et la créolisation des

cultures, avec la création de ce tiers espace qui me paraît, même si Alexis n'est pas un spécialiste du flamenco, ni de la *taranta*, être une piste très intéressante à creuser, en dépit du côté peu familier du lexique deleuzien et de la philosophie française contemporaine. Et je dirai que dans le dernier disque de Padovani et de son quartet *Chants du monde*, il y a un titre qui s'appelle très simplement " De nulle part ". Et quand on pose la question du métissage sur le flamenco en regardant en arrière depuis cinq siècles, je dirai que la véritable question du métissage du flamenco c'est de regarder en avant, maintenant, pour les décennies qui viennent, parce que le flamenco, certes, on peut considérer que c'est un métissage qui a réussi. La question qui se pose à nous, et le travail du philosophe avec les artistes et ceux qui cherchent, c'est véritablement de voir, comme le proposait Manuel Ferrand, en quoi il peut proposer dans points d'entrée dans son propre langage, et en quoi il peut accepter d'aller dans les points d'entrée d'autres langages, aujourd'hui et demain matin.