



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

Le Flamenco et ses valeurs : une identité en question

FREDERIC DEVAL

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

Regards français sur le Flamenco du XX ème siècle	4
L'énergie flamenca	5
Participation et communauté.....	6
Oralité du Flamenco.....	8
Essence flamenca	9
La fin des credos flamencos.....	10
L'oralité multimédia	10
La communauté dispersée.....	11
Le Flamenco est-il devenu mou ?	11
Flamenco et trans... ..	12
Miles Davis et Sketches of Spain.....	13
Jean-Marc Padovani et le Minoare Jazz Orchestra	13
Maurice Ohana.....	14
Royaumont, les musiciens-passeurs, et le Flamenco	15
Conclusion	17

Regards français sur le Flamenco du XX^{ème} siècle

Je vais parler en essayiste et en amoureux de la musique.

Vous entendrez parfois quelque chose comme le grand lamento de la tradition qui se perd, et parfois quelque chose comme l'espérance que nous ne savons encore nommer.

Il est un petit livre, connu des amateurs, qui résume en quelques pages l'esthétique du Flamenco au XX^{ème} siècle : il s'agit d' *Initiation Flamenca* , de Georges Hilaire, publié en 1954 par un éditeur artisanal aujourd'hui disparu, les Editions du Tambourinaire. Il est le reflet du monde flamenco du Madrid des années 1930 à 1950, avec des notations prises en Andalousie et dans le reste de l'Espagne.

Georges Hilaire y consigne réflexions et jugements qui, plus de cinquante années après la publication, nous fournissent quelques clefs de l'esthétique flamenca du siècle qui vient de s'achever.

Son regard est un regard français, venu de ce pays, la France, que les Espagnols ont longtemps appelé *el país vecino*, le pays voisin, ce qui signifiait à l'époque – au seuil de la guerre civile et dans la décennie qui suivit –, une planète très lointaine. Pour autant, il ne s'agit ni du regard d'un touriste, ni de celui d'un dilettante, et pas davantage de celui d'un musicologue : non, il s'agit du regard d'un homme cultivé, d'un voyageur amoureux de la musique en général et du Flamenco en particulier, qui se situe sur le plan de la réflexion esthétique.

Je le connus dans les dernières années de sa vie, jusqu'à sa mort en 1976. Il avait cessé d'être en contact direct avec le monde flamenco, mais sa capacité d'évaluation esthétique dans le champ des arts demeurait impressionnante.

A un moment où la confrontation des cultures musicales subit une accélération qui affecte le Flamenco comme elle affecte toutes les musiques orales, j'ai pensé qu'il serait intéressant de mettre en parallèle l'essai de Georges Hilaire, de 1954, avec l'essai que j'écrivis en 1989, *Le Flamenco et ses valeurs*, publié aux éditions Aubier trente-cinq ans après Hilaire. C'est un livre qui témoigne d'une expérience du Flamenco en Andalousie, en Espagne mais aussi hors d'Espagne, depuis le début des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980.

Je soumetts donc ce livre à une nouvelle critique, car il est certain qu'aujourd'hui je serais incapable de l'écrire à l'identique.

Il convient donc de voir ce qui reste de ces deux livres, et de ces « valeurs » flamenca que les deux auteurs tentaient d'approcher. Depuis 1989, au cours des douze dernières années, la mise au contact de toutes les musiques les unes avec les autres s'est faite à un rythme sans précédent, et le Flamenco a vu toutes ses valeurs remises en question.

Nous aurons ainsi trois instantanés de l'esthétique flamenca, pris depuis l'extérieur, c'est-à-dire depuis la France :

- 1930-1950 (en 1954)
- 1970-1990 (en 1989)
- 2002 (en 2002)

En anticipant sur les conclusions, je dirai que nous sommes passés d'une vision essentialiste et exclusiviste du Flamenco, dans laquelle on considère qu'il y a une essence, une idée quasi platonicienne du Flamenco, et où les gens du Flamenco s'auto-définissent comme des Flamencos - ils sont *los Flamencos* -, à une situation, en 2001, où le Flamenco a cessé d'être une culture autonome et d'exclusivité, pour tendre vers un statut qui l'établit comme une catégorie de la musique et de la danse *parmi d'autres*.

Nous allons le vérifier à travers quatre questions :

- l'énergie flamenca
- la participation et la communauté
- l'oralité
- l'essence

Tout l'effort actuel du Flamenco consiste à s'affranchir de l'identité fermée, pour tenter de se penser dans les termes relatifs d'une identité inter-reliée.

L'énergie flamenca

Les deux essais, tant celui de Hilaire comme mon propre essai, sont traversés par une tentative d'approche du noyau de l'énergie flamenca.

Hilaire utilise les mots *intensité, dynamisme, cinétique, accélération*. Il affirme que la danse flamenca « est concentration avant d'être expression », et que « sa démarche est centripète, et non centrifuge, comme celle du jazz ». Le parallèle Flamenco / jazz est intéressant, même si l'on peut discuter ce qu'il entend par caractère centrifuge du jazz, ou le Flamenco avec la musique du Maghreb, ce que fait également Hilaire à plusieurs reprises.

Hilaire analyse le Flamenco comme un espace dans lequel on va de la périphérie vers le centre. Le corps même du danseur peut y suffire, et Georges Hilaire observe à juste titre que l'on peut danser immobile, assis sur une chaise : « *tel est le dynamisme immobile de cet art pythique* », - dans une claire correspondance, ici comme ailleurs, avec l'art du *toreo*.

Pour ma part, j'ai recours à une formule analogue « *tension, relâchement, tension : le Flamenco est un art de la tension dominée, d'où ni l'artiste, ni l'aficionado ne ressortent jamais apaisés.* » La symbolique du Flamenco est perçue à travers les images de la tension –tension du corps du danseur, du *rasgueado* du guitariste-, et de la flamme : le Flamenco est ardent, igné, il est brûlure, braise ; il devient métallurgie, en combinant ces deux images de tension et de feu, à l'instar du métal que l'on forge, comme dans le chant *por martinete* lui-même.

C'est au cœur de cette intensité, de cette tension dominée, que se rencontre le tragique flamenco. Hilaire indique : « on dirait que le drame du Flamenco est à base de deuil matriarcal, comme la civilisation touareg » ; et plus loin « le chant flamenco est une délectation tragique ». Bien vu, me semble-t-il, cette notion de deuil matriarcal, de perte de la mère, parce que nous touchons ici un trait profond de la société andalouse, gitane et flamenca, un trait commun aux cultures de la Méditerranée.

(On se souvient du fameux vers de Lorca dans le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías* : « *y las madres terribles levantaron la cabeza* »).

Mais ce qui est spécifique à l'esthétique flamenca, c'est le processus par lequel, à partir de cette source émotionnelle que constitue la *madre trágica*, la mère tragique, le Flamenco invente sa propre manière d'administrer l'énergie musicale.

A cet égard, une grande psychanalyse du Flamenco reste à inventer, et je suis sûr que combinée à une approche musicologique originale, elle pourrait apporter des résultats importants à la compréhension de la genèse énergétique du Flamenco.

Ainsi les deux essais tournent-ils autour de cette énergie spécifique au Flamenco, de cette recrudescence d'intensité qui s'auto-engendre dans le cycle tension/détente qui structure le *cante*, le *baile* ou l'instrumental. Hilaire, comme moi-même à l'époque de ce livre, avouons notre perplexité devant cette forme de « ressort en spirale », qui permet au Flamenco d'extraire de lui-même chaque fois davantage d'énergie, et qui conforme à son image la façon d'être de ceux qui le vivent. Hilaire utilise une formule empruntée à la génétique : il parle d' « *une inversion intensificatrice d'inversion* » ; chaque paroxysme inclut en soi la promesse d'un apaisement, et cet apaisement inclut à son tour la promesse d'un autre paroxysme ; et ainsi de suite.

Chacune des caractéristiques musicales du Flamenco, prise isolément, ne produit pas le même impact : ni l'alternance binaire / ternaire des rythmes, ni le mode d'émission de la voix, ni le mélange de modalité et de tonalité. Il y a communication entre *las entrañas* du *cantaor* (ou du danseur) et *las entrañas* de celui qui écoute. On extrait quelque chose, comme à la vrille, puis on projette ce quelque chose vers quelqu'un. Ce quelqu'un, la communauté, joue, comme on le verra plus loin, un rôle déterminant dans la génération de l'énergie flamenca et de son intensification, comme dit Hilaire.

Entrañas, vrille, ressort : métaphores sans fin, qui indiquent cette limite où l'analyse cède le pas à la puissance poétique. C'est le compositeur Maurice Ohana qui écrit en 1989 : « *les musicologues, ou les fanatiques du genre, et qui en parlent, atteignent au mieux, un certain seuil au-delà duquel les mots cessent de signifier. Très peu de musiciens ont osé parler du chant flamenco. Lorsqu'ils le font, tel Manuel de Falla qui en est le plus illustre exemple, ils ont pu définir certaines caractéristiques de style et d'origine. Mais bien des choses demeurent dans l'ombre, que ce grand compositeur lui-même ne pouvait ou ne voulait exprimer.* »

Participation et communauté

Une autre clef, qui vient tout de suite après dans l'ordre des valeurs, c'est la participation des aficionados, à travers *le jaleo*, et l'union dans une communauté qui en découle.

L'interaction entre ceux qui chantent, qui dansent ou qui jouent, et les aficionados qui les entourent (et ici, les mots artiste et public n'ont pas leur place), est un phénomène singulier, que le Flamenco partage là encore avec la tauromachie, et auquel Georges Hilaire consacre quelques unes de ses meilleures pages.

Pour lui, il s'agit d'une ponctuation ajoutée, d'une stimulation et d'une sanction ; le jaleo est ce qui donne à l'acte flamenco son sens complet : sans ses co-participants, le cante demeurerait un acte unilatéral, une question sans réponse.

Il n'est pas « *une simple démonstration musicale et théâtrale, mais un drame affectif à participation collective. Plus le chanteur sait témoigner la réalité de son propre tourment, plus il emporte l'adhésion de son auditoire. Et c'est au moment précis où il se fait le plus persuasif, et non le plus brillant, que la passion du public vibre à l'unisson de la sienne.* » Il ajoute plus loin : « *le chant flamenco est propitiatoire. L'anthropomorphisme religieux de l'Espagne trouve en lui, comme en la plupart des formes d'art, un instrument de partage, un moyen de répartition de la souffrance morale entre le ciel et la terre, dont il ne cesse de s'enchanter. Il n'est pas une « délectation morose » à l'usage des seuls être humains, mais une tertulia secrète, un conciliabule profond auquel sont conviées les puissances orales et inexorables. Le chant flamenco est une délectation tragique.* »

Hilaire, comme moi-même, nous faisons le lien entre ce que Lorca appelle « *duende* » et le rôle de la communauté : communauté des aficionados, à la fois récepteurs et émetteurs, qui doivent entrer en contact avec le cantaor, de même que le contact entre les deux filaments de l'ampoule électrique fait lumière.

On est ici au point précis où le tragique (celui de *la madre trágica*) s'articule avec l'énergie flamenca : c'est la réverbération de l'émotion musicale par la communauté des aficionados qui est une condition nécessaire (même si elle n'est pas suffisante) de l'énergie spécifique au Flamenco, et qui rend possible cet auto-engendrement perpétuel de la tension.

De là découlent les qualités dont les aficionados doivent faire preuve : connaissance, sensibilité, capacité à suivre l'artiste dans ce que le compositeur Ahmed Essyad appelle *la trajectoire de chute* du discours musical, de manière à atteindre ce qui a toujours été senti comme l'harmonique suprême entre cantaor et aficionados : un *olé ! a tiempo*, c'est-à-dire un olé placé, bien placé. *Arte !* disent les Flamencos, qui savent reconnaître l'art chez l'aficionado comme chez l'artiste.

Cet échange avec la communauté est précisément ce qui ne transforme pas le duende en magie ou en vaudou. « *Le spectateur se fait officiant* », dit Hilaire. Et pour ma part, j'écrivais : « *lorsque la divinité descendait dans la Pythie des Grecs, alors il y avait enthousiasme –présence du dieu- et la Pythie, ou la Sybille, prophétisait.*

Avec le Flamenco, on est dans un enthousiasme qui ne se limite pas à la transe : l'artiste medium reçoit en partie de son public autant qu'il lui transmet. Le duende n'est pas un phénomène de possession, et le Flamenco n'est pas le vaudou. »

C'est aussi le point où le cante peut trouver le sacré. Si c'est possible, c'est parce que le Flamenco oublie tout enjeu de conquête du pouvoir. L'autorité flamenca ne se remet pas entre les mains d'un prêtre, et encore moins entre celles d'un mage. De là découle aussi le fait que le tempérament flamenco peut revêtir des traits anarchisants lorsqu'il passe dans le champ du politique, mais ceci est une autre histoire andalouse.

Ainsi, « *pas d'art sans public, pas de sacré sans communauté* ». A travers le jaleo, le Flamenco réalise le désir de communauté. Un être-ensemble. Le philosophe Jean-Luc Nancy, dans son livre magnifique « *La communauté désœuvrée* » (Christian Bourgois 1990), parvient au même point : « *le sacré n'est fait de rien d'autre que du partage de la communauté* », et encore : « *une communauté est la présentation à ses membres de sa vérité mortelle.* »

Oralité du Flamenco

Une autre valeur-clef du Flamenco est son oralité.

La forme de l'énergie flamenca est quelque chose que le flamenco ne partage pas : elle est singulière et lui est propre. Le mode de participation, sa manière de faire communauté, est également singulière et propre à lui.

L'oralité, en revanche, est une caractéristique que le Flamenco partage, par définition, avec les autres musiques orales du monde. C'est une caractéristique qui modelait son expression profonde il y a peu de temps encore. Les Flamencos de Jerez disent : « *lo que se ve en las academias, es muy aprendió...* »

« *L'art flamenco est un art sans état-civil, un art que chaque exécutant baptise à son tour. Il est imprégné de passé, bien sûr, mais de passé actuel. L'art flamenco n'est pas fait de temps historique, mais de durée psychologique, de durée subjective.* »

Georges Hilaire fait partie de ceux qui, observateurs extérieurs du Flamenco, sont fascinés par l'histoire de la société, voire de leur propre histoire dès qu'elle excède le cercle de la famille.

Dans mon propre essai, j'analyse à mon tour le rôle de la mémoire dans la manière dont le Flamenco actualise son passé, sans passer par l'historicité ni par des notions comme le patrimoine historique.

On est ici à l'inverse de la démarche des baroqueux : pour prendre l'opposition que les linguistes font entre langue et parole, le Flamenco est à la fois parole vivante et structure de langue, alors que la musique baroque n'était plus que patrimoine de langue, sans la parole vive. La démarche de certains flamencologues, qui considèrent le Flamenco comme un patrimoine constitué d'un ensemble de répertoires musicaux historiques, peut conduire à une codification (par collection d'enregistrements, et non par collection de partitions, comme dans le cas de la musique baroque).

Il y a deux figures qui symbolisent cette opposition : celle d'un Agujetas de Jerez incarne l'oralité pure, l'oralité par excellence ; celle d'un José Blas Vega, auteur du *Diccionario Enciclopédico del Flamenco* (Editions Cinterco, Madrid, 1988) incarne l'histoire qui finit par rattraper le Flamenco.

Poursuivant son point de vue, Hilaire demande : « *Finalment, la musique flamenca n'est-elle point l'une des plus savantes qui soient et si l'on assigne à son origine un caractère populaire, n'est-ce pas que ses œuvres manquent de signataires tout comme les chansons de geste et les cathédrales ?* ».

Enfin, à la transmission orale de la musique et de la danse flamenca, il convient d'ajouter une autre oralité, celle des *letras* et des *coplas*, les textes des cantes. Nous ne pouvons insister beaucoup sur l'importance de la copla, mais c'est un trait que le Flamenco a en commun (avait en commun ?) avec le Melhoun du Maroc, tel qu'on peut encore l'entendre à Meknès, Marrakech ou Erfoud. Le Melhoun est une poésie chantée, un récitatif entre le parlé et le chanté, qui représente encore une oralité poético-musicale parfaite, comme le Flamenco la représentait naguère de l'autre côté du Détroit de Gibraltar. Depuis trois ans, j'ai assisté à Marrakech et à Erfoud à des séances de Melhoun, et j'ai été témoin de la force que les arts de l'oralité ont encore dans les

mentalités. Cette oralité marocaine est aujourd'hui symbolisée par la fameuse Place Jemaa el Fna, si magnifiquement défendue par l'écrivain Juan Goytisolo.

Entre Melhoun et Flamenco, peut-être touchons-nous les vestiges palpables de al-Andalus.

Essence flamenca

Energie spécifique, participation créatrice de la communauté, oralité sans laquelle point de salut : autant de valeurs parmi les plus fortes du Flamenco.

Et, comme un point focal vers lequel elles convergeraient, l'Eldorado de l'essence.

Georges Hilaire l'affirme : il existe une essence flamenca. Il en veut pour preuve le fait que le Flamenco n'est réductible à aucune de ses disciplines particulières : il y a un cante flamenco (il faut noter ici que le Flamenco invente un substantif propre, *cante*, pour se démarquer du *canto*), un *baile* flamenco (autre substantif spécifique, qui permet de se démarquer de *ballet* et de *danza*), un toque pour le jeu instrumental ; mais, pour Hilaire, le Flamenco est aussi poésie, architecture, décoration, tauromachie, paysage. Toutes ces disciplines découlent d'un « *commun dénominateur spirituel* », de « *constantes* » immuables qui gouvernent la génération de ses formes. Ainsi existe-t-il un « *lieu géométrique de la tradition* ».

Trente-cinq ans plus tard, dans *Le Flamenco et ses valeurs*, je parviens à des conclusions analogues, et je n'hésite pas à assimiler partiellement ces constantes à celle d'un art sacré.

Cette vision française, de facture essentialiste, coïncide clairement avec les analyses qui sont menées en Espagne et en Andalousie pendant les mêmes décennies du XXème siècle. Il suffit de mentionner la fameuse *Teoría y juego del duende*, de Lorca, contemporaine des expériences de Hilaire, et trente-cinq ans plus tard, le livre de Antonio Mairena et Ricardo Molina, « *Mundo y formas del cante flamenco* » (1963), qui fut le bréviaire de la critique et de l'*afición* flamenca pendant une génération (pour reprendre l'opposition oralité / historicité, ce livre fut le lieu d'une tentative de conjugaison des deux logiques, celle de la prévalence des *vivencias* orales, et celle de la prévalence de l'analyse des répertoires).

A titre anecdotique et révélateur, quel fut le titre que Enrique Morente et moi-même nous choisîmes pour son disque enregistré en 1988 en France pour Audivis ? « *Esencias* ».

Ces deux livres reflètent ainsi une vision essentialiste, dans le cas de Hilaire en 1954, ou semi-essentialiste, dans le cas de Deval en 1989.

Mais c'est un essentialisme imparfait : parce que les deux auteurs reconnaissent que le Flamenco reste toujours un art de la surprise, qui déplace continuellement ses accents, comme le fait la *bulería*.

Parce que le Flamenco peut être analysé et classifié dans les formes de ses chants ou dans ses rythmes, il peut donner lieu à l'élaboration d'un corps de doctrine. Mais parce que le Flamenco n'est jamais là où on l'attend et toujours là où on ne l'attend pas, il déjoue les tentatives doctrinales.

Le dogme flamenco contient déjà sa propre hérésie.

La fin des credos flamencos

En 1989, je constatais déjà à quel point les changements survenus dans le monde flamenco nous éloignaient de mes propres expériences sur le terrain –expériences que tout aficionado dans les années 1970 à 1990 avait encore pu faire.

L'ouverture de l'Espagne et de l'Andalousie sur l'extérieur (Transition démocratique, Europe, Exposition universelle de 1992...) transformaient la société, et avec elles les pratiques et les valeurs de cet art si particulier qu'est resté le Flamenco. Aujourd'hui, en 2001, je ne pourrais pas livrer les mêmes analyses : je serais immanquablement amené à mitiger le point de vue antérieur, soit en continuant de situer les valeurs flamencas dans le présent mais en signalant leurs altérations, soit carrément en les rejetant dans le passé.

L'oralité multimédia

« *Je suis le dernier des Mohicans* », me disait Pedro Bacán en 1995. Pedro fut un guitariste magnifique, mais il fut aussi l'un des musiciens les plus préoccupés des orientations esthétiques que le Flamenco se devait de prendre pour connaître un bel avenir.

Les ultimes réduits de la culture flamenca traditionnelle, entendue non seulement comme musique et comme danse mais aussi comme philosophie de la vie, et se développant dans un tissu social suffisamment large pour permettre sa reproduction, sont une poignée : en citant Jerez, Lebrija, certains secteurs d'Utrera et de Séville, on a pratiquement fait le tour.

Au début des années 1960, Caballero Bonald publiait en Espagne son anthologie sonore *Rito y geografía del cante flamenco* (rite et géographie du cante flamenco). Nous pouvons l'affirmer sans risque d'erreur : la géographie n'est plus un critère déterminant dans le Flamenco, sauf à Jerez et Lebrija ; et le rite, qui dans le Flamenco, est le surgissement de l'être-ensemble à travers une appréhension qui englobe un concept très spécial de l'espace-temps, un art de la surprise et une valorisation de la vérité faite musique- tout ceci, que recelait le mot périlleux de rite, a disparu ou est en train de disparaître dans une large mesure.

Ces familles que Bacán appelait les *familias cantaoras* – les familles où l'on chante -, lui qui pouvait en parler puisqu'il était issu de l'une d'entre elles à Lebrija, ce sont elles précisément qui interrompent la transmission orale trans-générationnelle.

A Grenade, les Habichuela sont un exemple. Fils et petits-fils ont pris un virage qui laisse de côté une esthétique qui ne semblait pas obsolète jusqu'à eux.

A Jerez, la chose est plus douteuse, parce que le tissu social du Flamenco traditionnel est plus important, et que les mentalités n'ont peut-être pas évolué à la même vitesse : le Jerez flamenco a toujours été crédité d'une forte dose de folie, une paranoïa qui a toujours conduit les Flamencos de Jerez à écarter d'un revers de main ce qui n'était pas Jerez et gitan de Jerez (voire de Santiago ou de la Plazuela, les deux quartiers gitans rivaux). Un Agujetas est la figure hyperbolique de cet enfermement en soi-même. Et, parfois, la folie protège comme un bouclier.

Donc, la transmission orale est en danger. De l'autre côté, que voyons nous ?

Il y a une tentation de la partition, qui n'existait pas vingt ans en arrière. Même un guitariste aussi versé dans la tradition comme Moraito a accepté d'éditer des partitions de ses pièces (Editions AFFEDIS, 1995, Paris). La tentation d'écrire la musique flamenca demeure toutefois limitée.

Mais la transmission orale est concurrencée de façon bien plus agressive par tous les supports intermédiaires de l'image et du son que sont CD, vidéo, DVD, CD Rom, internet, etc.

Le « virtuel », ici, comme ailleurs, est en passe de devenir le mode d'apprentissage dominant. Dans bien des cas, on voit se créer une passerelle directe entre la tradition orale pure et une tradition orale « multimédias » qui ne passe pas par l'écriture mais qui passe par l'enregistrement et le multimedia.

Bacán, qui est mort début 1997, connu à peine internet. Il est sûr que les trois ou cinq dernières années ont apporté des changements vertigineux avec la transmission numérique du Flamenco à travers le monde.

Le Flamenco devient ainsi une tradition orale hybride, basée en partie sur la transmission de personne à personne, et en partie sur le multimédia : dans le Flamenco comme pour d'autres musiques, nous assistons à la naissance de l'oralité urbaine.

La communauté dispersée

Tout ce que nous avons pu dire sur la participation et sur le jaleo comme condition formatrice de la communauté flamenca, est aujourd'hui moins pertinent.

Bien sûr, nous continuons à entendre des olés, des palmas et le jaleo. Mais nous l'entendons davantage comme une couleur ajoutée, comme un effet sonore, typique du genre, qu'il importe de ne pas omettre, que comme l'expression du sentir flamenco ou comme un constituant indispensable de l'esthétique flamenca.

Dans les disques de Jerez ou de Lebrija, et même dans les disques de Camarón avec Paco de Lucía, on capte le jaleo comme la manifestation auditive d'une harmonie qui s'est trouvée entre les musiciens – et ce, malgré l'absence des aficionados, qui par définition ne sont pas dans le disque : car qui dit enregistrement dit temps différé, et donc disjonction des deux moitiés

artistes / aficionados, déconnexion des deux filaments de l'ampoule.

Je peux dire ici que tout mon travail, lorsque j'ai agi en tant que directeur de collection de disques flamencos, a toujours consisté à créer un fantôme : le fantôme des aficionados absents, le fantôme du olé muet. Il fallait, par un besoin quasi physique, recréer le cercle, dans le studio divisé par sa vitre froide.

La communauté s'est dispersée, et avec elle le besoin du jaleo.

Le Flamenco est-il devenu mou ?

Les commentaires que j'ai pu faire sur l'énergie spécifique au Flamenco, sur cette vertu intrinsèque qui le conduit à accumuler l'énergie en une spirale inachevée, ou encore ce que nous avons pu dire sur cette manière de vivre qui ne dissocie pas l'artiste de l'homme, je ne peux plus le dire dans les mêmes termes.

Le rock flamenco de Ketama ou de groupes analogues est intéressant comme témoignage d'évolution sociale, et il est révélateur de tendances nouvelles liées au rock ou à la salsa. Mais de ces musiques, l'énergie flamenca des générations antérieures s'est retirée.

Je ne viens pas à ce stade avec des jugements de valeur. J'observe qu'il y a changement radical, et que la doctrine essentialiste du Flamenco, dont les fondements étaient encore en place dans les années 1970, n'a plus les moyens d'exercer son autorité sur les noyaux de la culture musicale flamenca traditionnelle.

Il y a un certain *ramollissement* du flamenco contemporain, que peut aussi illustrer un musicien comme José Luis Montón, excellent musicien au demeurant : les formes sont présentes, le compás aussi, et nombre d'éléments intéressants. Vous pardonneriez ici ma partialité, parce que j'ai enregistré deux disques avec Montón. Devant nous, un musicien talentueux, travailleur, doué d'un certain bonheur mélodique. Mais l'énergie flamenca procédant par accumulation a déserté la musique de Montón. C'est de la bonne musique, mais bonne pour d'autres raisons. C'est une musique qui traduit d'autres valeurs esthétiques. C'est toujours de Flamenco dont il est question ; mais derrière les styles, les rythmes, l'instrumentation, les voix, nous écoutons et nous vivons autre chose.

Si je prends l'exemple de Montón, c'est parce qu'il me paraît significatif de la façon dont le Flamenco est désormais considéré comme un matériau musical, et n'est plus senti d'abord comme une manière d'être. Il n'y a plus d'enjeu. Le terrain du risque est resté vide. Nous sommes dans l'arène, les toreros ont des costumes de plus en plus beaux, face à des torils qui sont vides.

Comme Montón, ils sont beaucoup.

On peut encore rencontrer des musiciens flamencos d'antique profil, qui eux, n'ont pas cessé de rechercher cette énergie accumulatrice ; mais ils se perçoivent souvent comme les derniers des Mohicans. Inés Bacán, José de la Tomasa, bien des cantaores de Jerez comme Agujetas, el Torta, Manuel Moneo, Terremoto fils, Macanita, et même José Mercé, incarnent cette culture flamenca d'avant ; et sauf Agujetas, ils ne sont pas vieux, ils ont trente et cinquante ans.

Mais une chose est sûre : *avant*, il s'agissait d'une culture autonome, pour ne pas dire autarcique. Elle ne le sera plus.

Flamenco et trans...

Non pas la transe, mais le trans-verbal, trans-culturel...

Cette invention verbale où la préposition latine « trans » suggère l'idée d'un dépassement (ou la préposition *meta*, en grec), fleurit depuis des années 1980 / 90 dans le vocabulaire culturel et musical ; appliqué au Flamenco, cette transculturalité induit l'idée que l'essence du Flamenco n'est plus l'alpha et l'omega de son développement.

Nous venons de nous interroger, à partir d'un point de vue français, sur les valeurs du Flamenco ; c'est encore depuis cet observatoire extérieur que nous allons maintenant regarder quelques aventures transculturelles que le Flamenco connaît actuellement, en nous intéressant aux démarches esthétiques que sollicitent le Flamenco depuis son extérieur.

Ce parti-pris me conduira donc à ne pas évoquer les aventures transculturelles qui se tissent en Espagne même : je ne parlerai ni de Paco de Lucía, ni d'Enrique Morente, ni de Camarón de la Isla, ni de Gerardo Nuñez ou de Cañizares, pas plus que de Diego Carrasco ou de Riqueni – je ne parlerai donc pas de ceux qui, depuis l'intérieur, font le Flamenco transculturel de demain. Car il ne s'agit pas ici de viser l'exhaustivité, mais de poser quelques jalons pour le débat.

Miles Davis et Sketches of Spain

Le premier musicien non flamenco qui a touché directement à la structure des rythmes flamencos est, à mon sens, Miles Davis, avec le fameux enregistrement *Sketches of Spain* (1959). Le jazzman américain prend le compás de la soléa por bulería et celui de la saeta. Dans le respect rigoureux de la pulsation à douze temps et des accents habituels de la soléa por bulería, il mène une série d'improvisations inspirées, et réussit ce qu'on peut considérer comme la première « transculturation » du Flamenco, non seulement du Flamenco vers le Jazz et du Jazz vers le Flamenco, mais probablement la première transculturation du Flamenco vers une forme musicale extérieure dotée d'une syntaxe propre.

Il ouvre la route à bien d'autres. Parmi eux, Padovani.

Jean-Marc Padovani et le Minoaire Jazz Orchestra

Jean-Marc Padovani, qui est né en France en 1956, est une figure importante de la scène du Jazz et des musiques improvisées actuelles.

Depuis son disque *Tres horas de sol* en 1987, il a montré une belle maîtrise du compás flamenco. Parallèlement à une trajectoire jazz très personnelle au sein de petites formations, une constante du travail de Padovani est l'aventure musicale transculturelle, qui le mène à travers les musiques de la Méditerranée (CD *Sud*), le Cambodge (CD *Jazz Angkor*, 1997), et à nouveau le Flamenco, avec Carmen Linares (1997/98).

Je suis coupable de lui avoir proposé cette expérience. Ce fut une rencontre avec le chant flamenco au féminin, configurée autour d'un orchestre de dix cuivres baptisés *Minotaure Jazz Orchestra* (encore la référence taurine). Les dix Canciones populares de Federico García Lorca formaient la trame musicale, c'est-à-dire que le choix s'était porté sur des petites formes *aflamencadas* (beaucoup de *bulerías*), avec des arrangements de Padovani- il serait d'ailleurs plus juste de parler d'authentiques compositions.

La mélodie n'était pas touchée, et un espace d'improvisation commençait à se dessiner pour la *cantaora* et pour les instruments solistes.

Les arrangements de Lorca, aussi limités qu'ils aient été, étaient déjà une forme de transculturation, à partir de chansons parfois non flamencas, vers des formes pour soprano et piano, harmonisées et flamenquisées. D'une certaine manière, Lorca transgressait, et ni Miles ni Padovani n'étaient donc les premiers.

Le succès de la rencontre Padovani / Linares en France fut important. Le changement d'attitude de Carmen Linares, lorsque le succès fut au rendez-vous, est intéressant à analyser : devant la crainte d'une réaction négative de certains secteurs du public espagnol et de l'afición, qui auraient pu rejeter ce parti-pris esthétique novateur, Carmen Linares refuse alors d'amener en Espagne cette aventure, qui s'interrompt.

Ce qui demeure intéressant, au-delà des circonstances, c'est de voir comment deux représentants – l'un américain, l'autre européen- de ce langage semi-écrit, semi-oral qu'est le jazz, se sont sentis attirés par l'énergie sonore du Flamenco, et comment ils ont tiré profit de cette rencontre avec le Flamenco qu'ils avaient provoquée.

(on peut noter que la rencontre de Miles avec le Flamenco fut une pure rencontre de studio, alors que la rencontre de Padovani avec le Flamenco s'est déroulée avec des musiciens en chair et en os, sans qu'à ce jour l'expérience ait encore donné lieu à enregistrement).

Maurice Ohana

Laissons le domaine du Jazz et de l'improvisation, pour porter un regard sur la musique écrite, avec le compositeur Maurice Ohana (1914/1992), figure majeure de la composition dans la seconde moitié du XXème siècle.

Il naît à Casablanca au Maroc, dans une famille de culture française et britannique, et d'origine sefardie. Il se sent Andalou par l'esprit. Il accompagne en 1937/38 Montoya et la Argentinita. Attentif à l'évolution du Flamenco, il en avait assimilé profondément le noyau esthétique. Au cours des dernières années de sa vie, j'ai organisé la rencontre, à l'abbaye de Fontfroide près de Narbonne, entre Maurice Ohana et Pedro Bacán. Ils devaient maintenir entre eux un dialogue artistique fécond, jusqu'à la mort de Ohana.

Ohana se fait connaître en France en 1950 avec *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, chef d'œuvre marqué par l'esthétique *jondo* du concerto pour clavecin de Manuel de Falla.

A travers son œuvre, et jusqu'à sa mort en 1992, murmure la voix secrète du cante jondo, comme un vin de *solera*, auquel, au fil des ans, Ohana agrège des cuvées successives. Au début, les désignations sont explicites : les *Trois graphiques* pour guitare et orchestre incluent un *tiento*, une *farruca*, et une *bulería*. Mais à partir de la fin des années 1950, l'allusion se fait discrète. Ce sont davantage des pièces incorporées dans les œuvres, ou des sous-parties d'œuvres, que des œuvres désignées globalement d'un nom de forme flamenca. Il y a une *debla* dans *Cris* (1968), un *martinete* caché dans l'opéra *la Célestine* (1988), une *rumba* dans son œuvre ultime *Avoaha* (1992), parmi de nombreux exemples.

Ce qui frappe, c'est l'intuition infallible avec laquelle Ohana capte l'esthétique jondo. Du premier accord du *Llanto*, en passant par son œuvre pour guitare dix cordes, jusqu'à ses douze études pour piano, que Ohana préface en faisant un parallèle entre les sons noirs du cante jondo et ceux du blues, sa musique recèle quelque chose de l'esthétique flamenca la plus décantée. Ici, la transculturation peut être presque imperceptible pour le profane. Mais pour qui sait écouter, la tension dominée du jondo, l'énergie cumulative qui est la marque du cante jondo, se devinent en filigrane de la musique de Ohana. Présence souterraine, qui va de pair avec l'absence de couleur locale.

Le point qui nous intéresse ici, c'est de voir comment un grand compositeur de musique écrite du XXème siècle fait usage de l'énergie flamenca au plus intime de son œuvre.

Un jour viendra, où l'Espagne donnera à cette œuvre de Ohana, transculturel et transfuge de l'hispanité, toute sa place.

Royaumont, les musiciens-passeurs, et le Flamenco

Il y a de grandes différences esthétiques et formelles entre Miles Davis, Padovani ou Ohana. Mais ils ont une chose en commun : ils sont fascinés par l'énergie sonore du Flamenco, ils sollicitent une rencontre intime avec cette musique, et ils ne pratiquent pas le collage ; au contraire, ils choisissent d'investir la structure mélodico-rythmique et les timbres du Flamenco. Il avait fallu attendre 1922 et l'onde de choc du *Concurso de cante jondo* de Grenade organisé par Falla et Lorca, pour éveiller l'intérêt des intellectuels et des musiciens savants pour le Flamenco.

En 1922, il s'agissait d'écouter ce cante, dont Segovia continuait à dire pour sa part que jamais il n'aurait du sortir des tavernes. Quarante ou soixante-dix ans plus tard, Miles, Ohana et Padovani ont écouté le Flamenco ; ce qu'ils veulent, c'est créer à partir du Flamenco, ou en incorporer certains éléments à leur œuvre. Là est toute la différence.

Ceci me conduit, pour terminer, à dire quelques mots de ce laboratoire de musiques vivantes qu'est Royaumont, parce qu'il accueille désormais le Flamenco au sein d'un programme de rencontres transculturelles, à cette charnière entre tradition et création « externe » dont nous venons de parler.

Depuis 1936, Royaumont reçoit en résidence, dans une magnifique abbaye cistercienne qui est devenue un *Centre Culturel de Rencontres*, à 35 kms de Paris, des musiciens et des compositeurs, pour des recherches, des expériences et des rencontres avec d'autres musiciens et chercheurs en sciences humaines, dans une perspectives interdisciplinaire. Royaumont est une Fondation reconnue d'utilité publique en 1964, avec une large part de ressources propres, et une part minoritaire de financements publics, ce qui lui garantit une large autonomie artistique.

Depuis la musique médiévale jusqu'à la musique contemporaine, quasiment tous les répertoires liés à l'écriture musicale occidentale étaient représentés dans l'activité de recherche et de concerts de Royaumont. Depuis fin 1999, *les musiques orales et improvisées* sont également présentes, et bénéficient d'un important programme pluriannuel.

Ce programme repose, grosso modo, sur le concept suivant :

Les musiques orales sont au contact de toutes les autres musiques, et ont cessé de s'auto-reproduire exclusivement dans les limites de leur territoire propre, de génération en génération et de la communauté pour la communauté.

Par ailleurs, à l'extérieur des musiques orales, il existe des musiciens et des compositeurs issus de la tradition compositionnelle européenne, ou encore du jazz et des musiques improvisées. On constate *un désir de rencontre* entre ces deux sphères, et, de fait, il y a une rencontre entre elles, que nous le voulions ou non.

Il faut ajouter à ces deux types de rencontre –oralité vers jazz, oralité vers composition– un troisième type de rencontre : la rencontre directe entre deux oralités, de provenance différente, parfois éloignées l'une de l'autre (exemple : un musicien marocain et un musicien turc). Le contact entre elles ne passe pas forcément par l'intermédiation de la musique écrite.

Ces approches réciproques –plus marquées, parfois, d’un côté que de l’autre– constituent ce qu’on a baptisé transculturation ou transversalité : il y a toujours cette idée qu’un peu d’une culture migre vers une autre culture, et vice versa. Cette migration des musiques a toujours existé ; le fait nouveau, c’est *la vitesse de la migration*, son accélération. Cette accélération a donné naissance au concept de « fusion ». Dans les quinze dernières années, nous avons vu comment, sous le nom de fusion, on a pratiqué des connexions éphémères entre matériaux musicaux, opérés le plus souvent en studio, dont les résultats musicaux étaient souvent inaboutis, et parfois, mais rarement, intéressants.

Royaumont a décidé d’appuyer des expériences musicales à partir de sources orales, qui passent par la rencontre artistique entre musiciens vivants. Il ne s’agit pas de diffuser simplement des « musiques du monde », à la recherche de l’authenticité perdue. Il ne s’agit pas non plus de prétendre fusionner les langages musicaux qui se croisent à Royaumont. En partant du constat que le désir de rencontre émane des musiciens eux-mêmes, Royaumont soutient les expériences portées par des musiciens dotés d’une forte capacité d’imagination musicale et du sens du risque. Nous appelons ces musiciens des *musiciens-passeurs*, c’est-à-dire, précisément, des musiciens qui font migrer un peu d’une culture dans l’autre.

En 2000, il y eut l’aventure entre Jean-Marc Padovani, le Quartet Chant du monde, et un ensemble de musiciens roumains du delta du Danube. Ici, Padovani fut le musicien-passeur. Cette aventure retourne en 2002 dans son bassin musical d’origine, l’Europe centrale et orientale, pour une tournée de concerts et d’ateliers sur écriture et improvisation destinés aux musiciens locaux, qu’ils soient de formation classique ou de tradition orale.

En 2001, la rencontre a mis en présence les diverses traditions musicales orales d’Istanbul issues de fragmentation de l’Empire Ottoman, répertoires turcs, grecs, arméniens, judéo-espagnol. Le musicien-passeur était dans ce cas Kudsi Erguner, grand musicien turc et joueur de ney, qui présenta ces répertoires dans l’état où ils nous avaient été légués, mais qui a conçu également une création à partir de ces répertoires. Nous sommes là dans une rencontre entre musiques orales, avec adjonction d’écriture comme simple notation-support..

En 2002, c’est le Flamenco qui sera au carrefour de ces chemins transculturels.

La rencontre centrale (en cours au moment d’éditer ce texte) est ici celle entre Jean-Marc Padovani et Esperanza Fernández. Ce sont les piliers mêmes du temple flamenco qui sont un jeu : Padovani ne part pas cette fois de petites formes, comme ce fut le cas dans le travail sur les *canciones* de Lorca, mais il abordera ces formes, à la manière d’un Miles Davis.

Nous sommes là dans le cas de figure où une oralité, le Flamenco, rencontre une forme semi-orale / semi-écrite, le « Jazz » européen.

En définitive, il s’agit à chaque fois d’interroger la vitalité d’une tradition orale, depuis son extérieur, et sa capacité à jouer le jeu d’une œuvre, entendue au sens moderne.

Ce que Royaumont offre à ces musiciens, c’est de la durée, et un dialogue artistique exigeant, à long terme, dégagé de la pression immédiate du marché discographique. Aucune garantie, en l’occurrence, que le résultat soit une réussite ; mais une unité de

temps, de lieu et de travail, et une atmosphère *d'hospitalité musicale*, qui sont autant de conditions requises pour les rencontres transversales de ce type.

Conclusion

Le Flamenco vit depuis quelques décennies un paradoxe, que connaissent nombre de musiques de transmission orale : plus le public international en vient à apprécier la spécificité de la culture flamenca, plus l'énergie que le Flamenco est capable de projeter va diminuant en Andalousie et en Espagne, et plus se raréfient les conditions sociologiques de sa transmission comme façon d'être (*forma de ser*).

Or, la *forma de ser* du Flamenco, en musique et hors musique, est précisément ce qui intéresse le plus, à l'extérieur de l'Espagne, les musiciens, les compositeurs, les musicologues, les essayistes. Peut-être parce que les sociétés industrielles parviennent si peu à créer des *formas de ser* et des valeurs similaires à celle que la culture flamenca est parvenu à créer. Ces sources profondes de l'esthétique flamenca ont été perçues par des gens comme Georges Hilaire comme le vrai trésor, par delà la richesse formelle des musiques et des danses flamencas.

Pedro Bacán disait que le Flamenco était un moyen, et non une fin ; que sa plus haute finalité était un être-ensemble d'une qualité hors pair. On retrouve ici la contradiction entre le Flamenco comme communauté, et le flamenco comme musique. Le marché international, lui, ne s'y trompe pas : il fait pression pour que le Flamenco soit avant tout un matériau musical et une finalité en tant que matériau musical. Et sur cette question du matériau musical, notons au passage qu'il y a en partie convergence entre le marché et les musiciens-passeurs. Là où ils vont différer, c'est sur la question de l'être-ensemble.

Mais les métamorphoses esthétiques sont imprévisibles. L'une des clefs, dans le cas du Flamenco, réside dans le nouveau public international : car il existe aujourd'hui un public exigeant en Europe, en Amérique, au Japon, qui recherche précisément ce que le Flamenco a de spécifique ; c'est ce qui pourrait indiquer que le Flamenco continuera à livrer sa déploration tragique et festive à une communauté d'un nouveau type, en dépit de la distance, et avec un langage qui assimile davantage qu'il ne se laisse assimiler, ceux-là auront raison.

Si, au contraire, la totalité de l'identité flamenca se dilue dans d'autres matériaux, alors on devra considérer qu'en s'incorporant comme simple ingrédient à d'autres réalités musicales, le Flamenco aura disparu comme tel.

Frédéric DEVAL

©, tous droits réservés

