

Danse flamenca et désirs de “pureté”

Le monde flamenco actuel est traversé par une ligne de partage entre d’une part les tenants de la tradition, et d’autre part ceux qui valorisent la créativité – que celle-ci soit nommée “avant-garde”¹, “nouveau flamenco”, flamenco “fusion”, “moderne”, ou encore “contemporain”. On observe en effet que, depuis quelques dizaines d’années, sans doute en partie sous l’effet d’une augmentation des possibilités de diffusion, le flamenco a subi une évolution double: une mondialisation de ses pratiques et une démultiplication des styles. Il va ainsi fréquemment à la rencontre d’autres cultures, soit qu’il les incorpore pour les “flamenquiser”, soit qu’il en épouse certains traits en se déplaçant en elles. La danse flamenca rencontre ainsi la danse contemporaine², la danse *kathak*³, le *butô*⁴, le hip hop⁵, etc. Musicalement, des démarches de type expérimental, dont on situe en général l’apparition autour des années 70⁶, ont conduit le flamenco à se mélanger à la pop, au jazz ou encore au rock⁷.

Très souvent, tout se passe comme si l’on ne pouvait concevoir les deux branches de la tradition et de la créativité que sur le mode de l’opposition, voire de l’exclusion. Ceci peut s’expliquer par le fait que la perception d’une évolution du flamenco a parfois suscité une peur de la perte⁸, et ainsi donné lieu à la fixation des styles de flamenco dans des catégories nouvelles⁹, que l’on peut interpréter comme les signes d’une volonté de révéler des écarts et des hiérarchies.

¹ Pour reprendre le titre de l’ouvrage de José Luis Navarro García: *Tradición y vanguardia*, Murcia, Nausicaä, 2006.

² Pensons parmi d’autres à Belén Maya, Israel Galván, Rocío Molina, Leonor Leal.

³ Voir le travail d’Ana la China.

⁴ Chez Israel Galván et Andrés Marín par exemple.

⁵ Andrés Marín dans son spectacle *Yaträ* (2015).

⁶ Le chanteur Calixto Sánchez parle de la disparition de la coutume consistant pour les paysans à chanter spontanément au comptoir des bars dans les années 70, du fait de «l’influence moderne et étrangère» (Aubert, Laurent, *L’essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, in «Cahiers d’ethnomusicologie», *Voix*, n. 4, 1991, p. 256.

⁷ Pensons à Paco de Lucía, Camarón, au groupe Ketama.

⁸ Michelle Heffner Hayes parle tour à tour d’“innocence”, de “primitivité” ou de “dignité” perdues: Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, dans Id., *Flamenco: conflicting histories of the dance*, Jefferson, MacFarland, 2009, pp. 53-74.

⁹ Voir *supra*, premier paragraphe.

Ces usages méritent cependant d'être interrogés du point de vue de leurs sources comme de leurs sens et de leurs valeurs. Les raisons en sont à la fois internes et externes au flamenco. Pour ce qui est des raisons internes, la première en est qu'à regarder de plus près l'histoire du genre, ces distinctions ne sont aucunement récentes. Elles s'articulent en fait depuis leur origine, comme on le montrera, autour du pivot que constitue l'idée de pureté: valeur phare des défenseurs de la tradition. La deuxième vient du fait que, contre toute attente, le flamenco dit "contemporain" est lui-même souvent revendicateur d'une certaine pureté; ce qui, dès lors, met à mal l'antagonisme strict qui opposerait celui-ci à la tradition. Enfin, un flottement règne au sein de ces usages, les mots étant parfois employés les uns pour les autres sans qu'il y ait pourtant équivalence: l'"avant-garde", par exemple, ne fait pas nécessairement appel à la "fusion"; ce qui est "contemporain" n'est pas toujours "nouveau", etc.

S'il existe aussi une raison externe au flamenco de légitimer ces interrogations, c'est que celles-ci sont communes à des études portant sur d'autres types de danse, et pas exclusivement les dites "traditionnelles". Un colloque au titre évocateur – *TraditionS en mouvementS*¹⁰ – s'en est récemment fait l'écho, interrogeant à la fois ce qui perdure et ce qui varie en danse tout en conservant le même nom. Tout semble se passer comme s'il fallait rompre avec la fracture conceptuelle opposant tradition et créativité afin de comprendre la permanence de certaines catégories de danse: l'invention apparaît paradoxalement comme une condition nécessaire à la permanence. On peut en effet montrer que certaines danses envisagées au départ comme étant fixes sont en réalité en constante transformation, à travers le processus même de leur transmission, qui ne peut plus, dès lors, être assimilé à une simple reproduction. Dans la danse des Peuls *WoDaaBe* du Niger¹¹ par exemple, on observe l'apparition régulière de nouveautés sans que le genre ne disparaisse pour autant – modes vestimentaires éphémères, chants individuels au sein du

¹⁰ Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.

¹¹ Lassibile, Mahalia, *Quand tradition rime avec innovation. Réflexion ethnographique sur la légitimité de l'usage du terme danse traditionnelle chez les Peuls WoDaaBe du Niger*, Colloque cité *TraditionS en mouvementS*.

répertoire collectif, ou encore nouvelles danses auxquelles l'ancienneté attribuée n'est que toute relative. Différentes traditions sont alors susceptibles de coexister au sein d'une même société. On peut aussi souligner le rôle du tourisme dans ces processus de transformation, qui riment souvent avec globalisation¹². En déplaçant le regard sur d'autres territoires, on peut également s'interroger sur les possibilités et les limites d'une «danse contemporaine maghrébine»¹³, laquelle apparaît comme la réinvention d'une tradition, alors même que cette tradition est plurielle et en partie le fruit de constructions politiques. On a pu également débattre ces dernières années des origines véritables du fest-noz breton, lequel semblait traditionnel aux participants, de par le mode oral de transmission, l'apparente fixité des règles du déroulement de la danse, ou encore l'*instrumentarium* utilisé, alors même que les conditions de pratique sont en fait aujourd'hui bien différentes de celles d'avant les années 50, depuis la transformation des veillées en bals. Le revivalisme qui caractérise cette pratique traduit un éclatement des formes, des acteurs et des normes, ainsi que l'intégration de traditions venues d'ailleurs. Peut-être faut-il y voir ce qui explique le besoin d'établir des mythes fondateurs qui retraceraient son histoire? Ceci conduit alors à s'interroger sur ce qu'est une "vraie"¹⁴ danse traditionnelle bretonne.

Enfin, de façon très proche, on pourrait montrer qu'au-delà des danses dites "traditionnelles", d'autres danses sont concernées par ces mêmes questions. Le hip hop, par exemple, fait usage d'un lieu particulier pour s'exécuter: le cercle, lequel se construit au moins autant par invention que par reproduction. Il y a en effet plusieurs manières de "faire cercle"; il s'agit d'un dispositif spatial en évolution et proposant des dynamiques d'apprentissage multiples¹⁵. Dans la danse contemporaine, de même, ce qui fait école pour l'apprenti danseur ne coïncide pas nécessairement avec ce dont l'artiste a besoin pour créer, comme si l'une des conditions du processus de création était la résistance à ce qui a été

¹² Lassibile, Mahalia, *Entre espace touristique et politique chez les Peuls WiDaaBe du Niger*, «Cahiers d'études africaines», *Tourismes. La quête de soi par la pratique des autres*, n. 193-194, janvier 2009, pp. 309-336.

¹³ Guellouz, Mariem, *De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine*, in «Marges», *Art contemporain et cultural studies*, n. 16, janvier 2013, pp. 60-72.

¹⁴ Clériver, Marc, *Qu'est-ce qu'une "vraie" danse traditionnelle? L'épineuse question de l'authenticité des répertoires*, dans «Musique Bretonne», n. 193, novembre/décembre 2005, pp. 20-23.

¹⁵ Brunaux, Hélène, *La figure du cercle comme haut lieu de transmission des gestes dansés: entre reproduction et invention, de la danse hip hop à la danse performative contemporaine*, Colloque cité *TraditionS en mouvementS*.

initialement reçu, voire incorporé. Comme Catherine Diverrès l'expliquerait¹⁶, la rencontre avec le *butō* de Kazuo Ohno l'a conduite à désapprendre ce qu'elle avait appris à l'école Mudra de Bruxelles, et c'est à cette condition qu'elle a développé un langage personnel.

Ces quelques exemples sans doute multipliables à l'infini tendent ainsi à montrer que le thème abordé dans cette étude traverse toutes les danses, comme s'il était en fait essentiel à *la* danse, autrement dit incontournable.

Il semble alors légitime de se demander quelle valeur accorder à la dialectique tradition/créativité qui traverse le flamenco de part en part. Cette dialectique se fonde-t-elle sur des illusions mystificatrices? Est-elle simplement mal comprise: si elle perdure, après tout, n'est-ce pas en vertu de son caractère structurant pour le genre? Par ailleurs, en quels sens faut-il comprendre les désirs de "pureté"? Force est de reconnaître que ceux-ci n'ont pas disparu aujourd'hui. Il faut cependant prendre acte de la transformation qu'ils ont subie: alors qu'ils ont longtemps constitué des symboles idéologiques et politiques, aussi bien pour les intellectuels qui reconstruisaient de l'extérieur l'image du flamenco en accord avec celle de la nation espagnole que pour les artistes qui adhèrent à de telles images, la danse flamenca créative invite à redéfinir ces désirs de pureté en abandonnant un tel symbolisme, au profit d'autres aspects qu'elle conserve – esthétiques, moraux, et historiques – mais en leur allouant un sens spécifique.

Cet article vise à éclairer certains des ressorts inhérents à ces désirs actuels de pureté. Pour cela, il procède en trois temps. Le premier propose un passage en revue historique et conceptuel des différentes formes qu'a pu et peut prendre la dialectique tradition/créativité au sein du flamenco. Le deuxième examine l'ambiguïté axiologique propre à l'idée de pureté. Ce cadre théorique étant posé, il s'agira alors de voir en quoi des exemples de la danse flamenca créative invitent à remettre en cause les usages de certains termes ou concepts devenus usuels dans le flamenco, alors même qu'ils sont le plus souvent stéréotypés et réducteurs.

¹⁶ Filiberti, Irène, *Catherine Diverrès. Mémoires passantes*, Paris, L'Oeil d'Or, 2010.

Etat des lieux historique et conceptuel

La dialectique historique entre tradition et créativité

Comme John C. Moore a pu récemment le montrer¹⁷, les questions touchant la conservation et la perte du flamenco précèdent et excèdent largement la réflexion flamencologique des années 60, perçue au contraire par Timothy Mitchell¹⁸ comme constituant leur moteur principal. On peut aller encore plus loin et soutenir que c'est en réalité à la fois depuis ses débuts et de façon continue que le flamenco est travaillé, comme par vagues, par la dialectique tradition/créativité. C'est ce que montrent les quelques repères historiques qui suivent.

Antonio Machado y Álvarez dit Demófilo, considéré comme le père de la flamencologie, entreprend en effet dès 1881¹⁹ et 1887²⁰ des collectages de chants censés être représentatifs de la tradition afin de les sauver des ravages causés selon lui²¹ par les *cafés cantantes*²². C'est ensuite au tour de Manuel de Falla²³ et Federico García Lorca²⁴ d'instaurer en 1922 un concours de *cante jondo*²⁵ visant à départager ce qui serait profond de ce qui ne le serait pas, en réaction à ce qu'ils percevaient comme un flamenquisme²⁶ modernisé. Antonio Mairena et Ricardo Molina fixent quant à eux en 1963 des canons artistiques dans un ouvrage²⁷ plus tard qualifié par une majorité d'experts de "bible" du flamenco, afin de récupérer des styles que la *ópera flamenca*²⁸ avait marginalisés.

¹⁷ Moore, John C., *Purity and commercialization. The view from two working artists, Pericón de Cádiz and Chato de la Isla*, dans K. Meira Goldberg (eds), *Flamenco on the global stage*, Jefferson, MacFarland, 2015, p. 166.

¹⁸ Mitchell, Timothy, *Flamenco deep song*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

¹⁹ Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Colección de cantes flamencos* (1881), Séville, Signatura flamenco, 1996.

²⁰ Demófilo, *Cantes flamencos y cantares* (1887), s.l., Biblioteca de autores andaluces, 2004.

²¹ Demófilo, *Colección de cantes flamencos*, cit., pp. 74-75.

²² Lieux de spectacle et débits de boisson en vogue en Espagne entre les années 1840 et 1920. Ils sont souvent considérés comme les responsables de la professionnalisation du flamenco, perçue par les uns comme "l'âge d'or", par les autres comme signe de déclin. "El Burrero" fut l'un des premiers, ouvert à Séville par Silverio Franconetti.

²³ Un article écrit par Manuel de Falla, paru dans le journal «El defensor de Granada» du 21 mars 1922, fait état des objectifs du concours comme étant «la renaissance» et «la conservation du pur chant andalou»; in Falla (de), Manuel, *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 120.

²⁴ García Lorca, Federico, *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"* (1922), *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 1981, p. 805: «C'est une œuvre patriotique et digne que nous prétendons réaliser; c'est une œuvre de sauvetage, une œuvre de cordialité et d'amour».

²⁵ Chant profond.

²⁶ Flamenco de mauvais goût.

²⁷ Mairena, Antonio, et Molina, Ricardo, *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), Séville, Bienal de flamenco, 2004.

²⁸ Genre de spectacles faisant suite à la crise des *cafés cantantes* dans les années 20. Des compa-

Aujourd'hui, tous types d'*aficionados*, qu'ils soient spectateurs, intellectuels²⁹, élèves ou artistes³⁰, expriment une résistance à certaines évolutions du flamenco.

Ce qui autorise à affirmer la quasi originalité de cette dialectique est la datation avancée par plusieurs experts, notamment Gerhard Steingress³¹ et Cristina Cruces Roldán³² – et aujourd'hui partagée par la majorité de la communauté flamencologique – des débuts du flamenco au milieu du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas de dire que le flamenco serait né *ex nihilo* à ce moment précis, mais simplement qu'après une phase préparatoire proto-flamenco, le milieu du XIX^e siècle voit la stabilisation de certains canons (*palos*³³, structures, codes de la communication entre les artistes, etc.), qui ont formé le flamenco tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le terme même de "flamenco" serait né seulement en 1860, étiquette permettant de définir cette nouvelle esthétique³⁴.

L'argument de la pureté

Au-delà des particularités propres aux différentes revendications de la tradition, toutes s'appuient sur ce que l'on peut appeler *l'argument de la pureté*. En un premier sens, ce qui est pur est ce qui est sans mélange. Les puristes du flamenco se sont souvent réclamés de quelque chose comme une fermeture, une autarcie, une certaine immanence de l'art. Idées qui se développent dans cinq dimensions le plus souvent conjointes: l'art, la morale, les considérations ethniques, l'histoire, les questions de transmission; et ceci, comme la suite le déroule, en faisant intervenir des couples de contrariété superposés. Or on constate que l'enjeu est toujours d'établir une hiérarchie, soit à l'exclusion de ce que n'est pas le flamenco – on établit un rapport de contrariété: on parle d'un

gnies se forment qui tournent dans toute l'Espagne, en particulier dans les arènes et les théâtres. Là encore, la valeur attribuée à cette étape du flamenco est variable. Celle-ci aurait duré jusque dans les années 50.

²⁹ José Manuel Caballero Bonald, par exemple, regrette l'embourgeoisement du flamenco (Caballero Bonald, José Manuel, *Luces y sombras del cante flamenco*, Barcelone, Lumen, 1975).

³⁰ Comme Calixto Sánchez dans l'entretien pré-cité.

³¹ Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Séville, Signatura Ediciones, 1998.

³² Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "auténtica" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación*, dans *Le flamenco à la question*, Royaumont, Colloque *Le flamenco à la question*, 8 juin 2002, en ligne: www.royaumont.com/fr/colloques (les références des documents en ligne ont toutes été vérifiées le 21 décembre 2016).

³³ Types de flamenco.

³⁴ Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición*, cit., p. 4.

anti-flamenco, ou un rapport de privation: on parle d'un *non*-flamenco – soit au sein du genre – opposition relative: on parle d'un *autre* ou d'un *moindre* flamenco, parce que «plus ou moins»³⁵ pur. Il semblerait donc que statuer sur la pureté du flamenco revienne à produire une définition de celui-ci (*flamencones*³⁶), à dire ce qu'il est.

C'est d'abord la légitimité de la démarche artistique qui est en jeu, comme les deux exemples suivants permettront de le montrer.

Chez Demófilo, le flamenco se définit comme chant populaire, par contraste avec une poésie savante qu'il dépasserait de loin en qualité pour deux raisons: en lui, le peuple exprime son sentiment en entier, et dit ce qu'il ressent spontanément. En ce sens, c'est bien une intention normative que traduit la *Colección de cantes*.

Plus récemment, en présentation d'un entretien mené avec le chanteur Calixto Sánchez, l'ethnologue Laurent Aubert affirme de celui-ci: «Quitte à passer pour un puriste, il préfère se spécialiser dans les *cantes grandes* [...]»³⁷. Cette distinction entre des *cantes* qui seraient *grandes*³⁸ (comme la *toná*, la *siguiriyá* – qui selon Demófilo est d'ailleurs le *palo* originaire du flamenco – la *soleá*, etc.) et d'autres qui seraient *chicos*³⁹ (la *alegría*, le *tango*, la *bulería*, etc.) recoupe un partage entre des types de flamenco qui seraient tragiques, profonds, solennels, et d'autres qui seraient plus légers et festifs. Elle a été fixée pour la première fois dans l'ouvrage de José Carlos de Luna *De cante grande y cante chico*⁴⁰ en 1926. On voit bien ici comment l'usage installe immédiatement un système de valeur, dans lequel prévaut ce qui serait "grand" sur ce qui serait "petit".

De nombreux couples de contrariété opposent ainsi dans le flamenco le populaire au savant, le *grande* au *chico*, ou le profond au léger; le *puro*⁴¹ étant généralement attribué aux styles sérieux.

La pureté, dans sa dimension morale cette fois, est également invoquée par les tenants de la tradition comme critère d'authenticité. En 1887, dans son

³⁵ Moore, John C., *Purity and commercialization*, cit., p. 166.

³⁶ *Ivi*, p. 167.

³⁷ Aubert, Laurent, *L'essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, cit., p. 255.

³⁸ Les "grands" chants.

³⁹ "Petits".

⁴⁰ Luna (de), José Carlos, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Lumen, 1926.

⁴¹ Littéralement: ce qui est pur.

second recueil, Demófilo relie la pureté morale à la vérité: dans les *coplas*⁴² s'exprimerait l'âme "vierge" du peuple: «l'âme non adultérée ni masquée se montre dans les *coplas* populaires, sans conventionnalismes ni masques qui la dénaturent ou la déguisent»⁴³. De même, c'est principalement dans la conférence de 1922 *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"* que Lorca, à sa suite, expose une distinction entre le *cante jondo* qui serait digne, et le flamenco qui serait pratiqué dans des lieux peu fréquentables – maisons immorales, tavernes – et par des gens de mauvaise vie, notamment lors des fêtes privées nommées *juergas*, responsables d'une somme de clichés – l'espagnolade – nuisibles au genre tout comme à l'image de la nation⁴⁴. Ce concours s'aligne clairement sur le projet politique du "régénérationisme", dont l'intention était de rénover l'identité espagnole après la perte des colonies de 1898.

Du point de vue moral, la pureté est donc celle du non commercial, qui s'oppose à la professionnalisation et à la mercantilisation (des *canfés cantantes*, de la *ópera flamenca*), lesquelles comportent souvent pour les puristes un risque de complaisance aux goûts du public et d'obscénité.

Mais encore faut-il en donner les raisons historiques: alors que, d'après Lorca, le flamenco serait né au XVIII^e siècle, le *cante jondo* serait immémorial: chant "primitif"⁴⁵, millénaire, s'originant mystérieusement dans les premiers âges de l'Inde, voire même dans les musiques naturelles elles-mêmes, que sont par exemple le chant de l'oiseau ou le cri de la poule⁴⁶. En arrière-fond, trône l'idée que la pureté, se confondant avec le primitif, renvoie à l'origine: on oppose alors avec nostalgie la tradition passée à la modernité du présent ou du futur.

S'ajoutent également à ces différents plans des considérations d'ordre racial. En particulier chez leur initiateur, Demófilo, son pronostic de décadence

⁴² Chanson populaire.

⁴³ Demófilo, *Cantes flamencos y cantares*, cit., p. 11. (Nous traduisons dans le cadre de cet article).

⁴⁴ García Lorca, Federico, *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé "cante jondo"*, cit., p. 806: «Il n'est pas possible que les chansons les plus émouvantes et les plus profondes de notre âme mystérieuse soient entachées de vulgarité et de crasse; [...] il n'est pas possible que le plus pur de nos chants puisse être sali par le gros vin des chanteurs de café-concert».

⁴⁵ *Ivi*, p. 807.

⁴⁶ *Ibidem*. «Le *cante jondo* se rapproche du trille de l'oiseau, du chant du coq et des musiques naturelles de la forêt et de la source».

programmée est lié au fait, selon ses termes, que le flamenco «s'andalouise»⁴⁷. Pour lui, le flamenco est originairement un produit des tavernes exclusivement gitan. Avec l'expansion du flamenco hors de son contexte d'apparition suite au développement des *cafés cantantes*, se produit un mélange de Gitans et d'Andalous, appartenant selon lui à deux races différentes, donc une impureté. Demófilo parle de l'avènement d'un «genre mixte»⁴⁸, d'un «mélange confus d'éléments très hétérogènes»⁴⁹, qu'on appellera flamenco comme synonyme de gitan, alors qu'il ne recouvrera pas la même réalité. Dans *Mundo y formas del canto flamenco*, Ricardo Molina et Antonio Mairena déploreront eux aussi la perte des origines, mais en se référant cette fois à un âge d'or du flamenco conçu comme fête privée, familiale, gitane.

Tout ceci s'ordonne à une conception raciale, mais évolutive: quand Demófilo identifie le flamenco au gitan, qu'il différencie de l'andalou ou du *payo*⁵⁰, Lorca préfère le *jondo* au flamenco et l'identifie cette fois à l'andalou, alors que Mairena revient à une conception gitane du genre, qu'il distingue néanmoins du flamenco proprement dit. Pour le sens commun aujourd'hui, il faut souvent être gitan et en conséquence, "avoir ça dans le sang", pour pouvoir danser. La pureté, c'est alors celle de la race, quelle qu'elle soit, comprise sur un mode plus ou moins biologique, plus ou moins symbolique.

La menace perçue n'est pas seulement arrimée à une temporalité, mais aussi à une spatialité: l'opposition entre un âge d'or privé et la dégénérescence publique, voire mondialisée, est aussi celle d'un art originairement local ou régional (circonscrit à la Basse Andalousie) et d'un art devenu international ou universel. La perte de pureté, c'est la double perte d'un moment et d'un territoire, que l'on conçoit comme étant en droit autosuffisants. Les questions de la transmission du flamenco s'en trouvent alors affectées: pour certains, il ne peut se transmettre qu'oralement, qui plus est au sein de la famille, voire d'une famille gitane. La transmission ne demeure pure que si elle est fixe dans la forme comme dans le contenu, comme si l'on espérait que la fixation dans un territoire très localisé puisse compenser les mouvements du temps.

⁴⁷ Demófilo, *Colección de cantos flamencos*, cit., p. 75.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*.

⁵⁰ Non gitan.

En manière de synthèse, disons que l'attachement à la tradition a constitué au cours de l'histoire les prérequis d'un essentialisme flamenco qui se base sur l'idée du *puro* comme regardant vers le naturel, où naturel signifie potentiellement 1. populaire, 2. désintéressé économiquement, 3. propre à l'homogénéité d'une race (avec une voix et un corps particuliers), 4. premier historiquement, et 5. autosuffisant. Or ce qui est premier étant le plus profond, on comprend pourquoi ce sont les *palos* considérés comme profonds du point de vue de l'émotion qui sont premiers, non plus ou pas seulement chronologiquement, mais aussi axiologiquement.

Jusque dans les années 90, on peut dire que la dialectique pureté/mélange opposait avant tout les théoriciens aux artistes, ou certains artistes entre eux. La flamencologie se rangeait au point de vue traditionnel/traditionaliste, quand certains artistes pouvaient parfois soit y adhérer soit s'en démarquer, soit encore adopter alternativement les deux positions. Le plus souvent, ce comportement ambigu s'accompagnait d'une conscience claire de ce qu'étaient pour eux le "bon" et le "mauvais" flamenco, et s'originait tout simplement dans la nécessité de plaire au public pour survivre⁵¹.

Avec la traduction des travaux de Hugo Schuchardt (pour la première fois depuis le XIX^e siècle) et les découvertes de Gerhard Steingress, William Washabaugh⁵², Timothy Mitchell, José Luis Ortiz Nuevo, Cristina Cruces Roldán, pour en citer les principaux auteurs, naît une nouvelle science, voire la science du flamenco elle-même, puisque de ce nouveau point de vue (sociologique, anthropologique, et proposant une réinterprétation historique), la flamencologie n'avait été jusque là qu'un assemblage peu rigoureux de théories mythico-poétiques. C'est donc tout récemment que le débat pureté/mélange est devenu interne à la flamencologie elle-même.

Cette "nouvelle flamencologie" a en effet pu pointer du doigt les problèmes relatifs à la notion de pureté, desquels nous sommes désormais familiers, et qui

⁵¹ Comme ce fut le cas par exemple pour Pericón de Cádiz, qui distinguait bien les chants de Cádiz qu'il considérait comme traditionnels, et ceux de Pepe Marchena qu'il n'appréciait pas autant. Il ne dédaignait pas pour autant de chanter ce qui plaisait au public afin de pouvoir vivre de son art. Voir Moore, John C., *Purity and commercialization*, cit., pp. 169-172.

⁵² Washabaugh, William, *Passion, politics and popular culture*, Oxford, Berg, 1996.

sont très aigus, comme son racialisme, ainsi que proposer une autre vision du flamenco. Si ces difficultés seront traitées dans la suite, pour le moment, il semble important de souligner ce qui est peut-être moins évident pour nous aujourd'hui: à savoir, comprendre en quoi le désir de pureté a pu néanmoins se révéler éminemment structurant pour le flamenco.

Ambivalence de la notion de pureté

Efficience...

L'efficience du désir de pureté peut être défendue en deux points. On peut interpréter ce désir d'abord comme permettant la formation du genre artistique, et ensuite comme participant d'une construction identitaire.

Pour ce qui est du champ artistique, on peut dire que les tentatives de constituer un répertoire flamenco, fortement liées à un désir de pureté, furent décisives.

Demófilo, dans sa tentative de collectage, est animé par deux soucis majeurs: l'envie de *connaître* la culture populaire et de *faire connaître* sa spécificité, dans un climat anti-flamenquiste qui était globalement défavorable à celle-ci.

De même l'anthologie d'Antonio Mairena et de Ricardo Molina a-t-elle par exemple permis d'exhumer et de transmettre un nombre impressionnant de chants (142 *soleares*, 109 *siguiriyas*, 92 *tientos*, etc.), ainsi que de faire connaître des artistes non ou semi-professionnels.

La permanence de ce désir de "sauvetage" chez les intellectuels a permis d'éviter l'oubli du flamenco, ce qui ne fut pas nécessairement le cas pour d'autres manifestations espagnoles, comme la *zarzuela*, les *sainetes*, les *tonadillas*⁵³. En effet, qui dit sélection dit certes classification à l'image de l'idéologie du collecteur, mais aussi conservation et transmission. Le flamenco offre l'exemple parfait d'un genre au sein duquel constructions intellectuelles et pratiques artistiques se sont co-engendrées et se co-engendrent encore les unes les autres.

On peut également défendre l'hypothèse que la revendication de pureté a contribué à une construction identitaire, en particulier chez les Gitans.

⁵³ García-Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelone, Anthropos, 1993, p. 82.

Au sein de son analyse anthropologique des Leles du Kasai dans l'ex-Congo belge de 1966: *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*⁵⁴, Mary Douglas montre bien que le concept de pureté présente une fonction créatrice, en ceci qu'il répond à des besoins sociaux comme le «besoin d'unité»⁵⁵, la revendication d'un statut social, et parfois d'un code moral⁵⁶. Il s'impose comme un critère permettant d'organiser la diversité de notre expérience: la distinction entre le pur et l'impur dresse une limite qui permet de séparer ce qui est souhaitable de ce qui ne l'est pas, d'instaurer une légitimité par des règles quand cette dernière semble faire défaut. Il y a donc autre chose que la peur au fondement de la recherche de pureté, et une certaine efficacité sinon de cette réalité, du moins de la *croissance* qui la prend pour objet.

Cette hypothèse s'appliquerait au flamenco considéré du point de vue des Gitans. L'image de pureté, bien qu'en grande partie allouée de l'extérieur par les intellectuels aux Gitans, a fourni à ces derniers par récupération le moyen d'acquiescer une identité, ou, à tout le moins, une croyance en leur identité. Tel un mécanisme de défense, l'appropriation de l'étiquette de pureté offre en effet l'unité qui manque à ce peuple soumis à la fois à la dispersion, à des limitations et à des persécutions, lesquelles ont particulièrement proliféré à son encontre après le départ des Morisques d'Espagne en 1610. Ce peuple dépourvu d'histoire documentée, énigmatique, n'ayant comme support à offrir qu'un corps, vecteur de la transmission orale de la tradition, ainsi que des stratégies de séduction bien particulières concourant à quelque chose comme son secret, a ainsi pu perpétuer le mythe d'un flamenco ancestral. Et on comprend qu'il se soit souvent attaché à revendiquer non seulement ce mythe de la pureté originelle du flamenco, mais aussi et surtout l'indétermination de ce mythe. Comme l'explique Rob Stone⁵⁷, cette indétermination des origines du flamenco peut permettre au peuple gitan, qui souffre lui-même d'une méconnaissance de ses origines, de s'y reconnaître comme en miroir. En exprimant les angoisses existentielles de ceux qui ont souvent été discriminés, voire privés de droits, le chant flamenco peut à la fois exprimer un vide, l'incarner ou le réfléchir, et, en partie au moins, le combler.

⁵⁴ Douglas, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspéro, 1971.

⁵⁵ *Ivi*, p. 24, pp. 147-148.

⁵⁶ *Ivi*, p. 25.

⁵⁷ Stone, Rob, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The wounded throat*, New York, The Edwin Mellen Press, 2004, p. 10.

Le peuple gitan a donc réussi à devenir, comme le dit Cristina Cruces Roldán, une «synecdoque du flamenco lui-même»⁵⁸, s'étant transformé, de groupe tout minoritaire qu'il était au départ dans la société espagnole, en noyau spectaculaire du genre. Par déplacement, le flamenco est simplement devenu ce qu'est le gitan. En retour, le gitan en a tiré le possible d'une identité.

... *et revers*

Les désirs de pureté, néanmoins, ne sont pas sans poser de sérieuses difficultés, à la fois théoriques et pratiques.

Il faut d'abord pointer les contradictions internes à chaque théorie de la pureté. D'après Mary Douglas, en effet, «[l]e paradoxe ultime de la quête de la pureté est que c'est une tentative pour contraindre l'expérience à entrer dans la catégorie logique de la non-contradiction. Mais l'expérience ne s'y prête pas, et ceux qui s'y essaient tombent eux-mêmes dans la contradiction»⁵⁹. On lit ici le tragique d'une tentative qui provoque exactement ce qu'elle voudrait éviter. Nombreux en seraient les exemples dans les théories exposées. Chez Demófilo, le flamenco est déclaré "purement" gitan. En 1881, il s'appuie pour le soutenir sur une évolution sociale et culturelle, mais sans pouvoir cependant la prouver biologiquement, et sans trouver de preuve non plus dans le contenu des textes flamencos. Il avoue même que peu de *letras*⁶⁰ font référence au mode de vie gitan, et quand elles le font, ce n'est que pour faire référence à des coutumes que, lui, repère comme gitanes, alors qu'elles ne le sont pas en réalité – comme celle de montrer publiquement le mouchoir de la vierge le lendemain du mariage (cette coutume est également italienne). En 1887, c'est donc d'un flamenco désormais "dégitanisé" qu'il sera contraint de parler.

Par ailleurs, le même Demófilo renvoie les origines du flamenco aux cafés et aux tavernes, tout en regrettant que les cafés le pervertissent, ce qui implique immédiatement que ceux-ci n'auraient pas été leur lieu de genèse. Ajoutons que sa datation reste obscure et peu cohérente avec ses descriptions.

⁵⁸ Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenco y los nuevos ámbitos de la creación*, cit., pp. 7-8.

⁵⁹ Douglas, Mary, *De la souillure*, cit., p. 174.

⁶⁰ Strophes chantées.

Pensons ensuite aux enjeux moraux du racialisme, le plus souvent conçu comme gitanisme, et qui conduit à l'intolérance, voire à l'exclusion. Cette exclusion se lit parfois dans une vision étriquée et/ou incohérente de la transmission: selon le langage ordinaire, le flamenco ne "s'apprendrait pas", serait "spontané", tout en étant "hérité", donc impossible pour les non-autochtones. Pourquoi, dans ce cas, les puristes tiennent-ils des académies?⁶¹

Relevons également les aberrations historiques. Barbara Thompson, dans un article de 1983 intitulé *Une tradition en mouvement: le flamenco*⁶², fait précisément état de la manière non spontanée dont s'est forgé le flamenco: le flamenco est un genre moderne, puisque né au XIX^e siècle. Mais il est le résultat de plusieurs traditions, ou, plus exactement, de la réinterprétation que la bourgeoisie espagnole a alors effectué, selon Gerhard Steingress⁶³, de différentes traditions populaires, en lesquelles elle percevait le moyen de trouver des repères et des valeurs qui lui faisaient alors défaut. Dès le départ, le flamenco fut le résultat d'un syncrétisme de différents horizons musicaux et ethniques – la musique et la danse espagnoles, la musique byzantine, les chants grégoriens, le cri arabe, etc., auquel l'art gitan s'est lui-même mêlé comme participant décisif mais pas exclusif. Et c'est cette origine proprement transculturelle qui sape toute velléité de sauvegarder une prétendue authenticité ethnique de l'art. Elle peut en outre conduire à une réinterprétation internationale de celui-ci dans la suite de son histoire.

Un problème de "partialité artistique", si l'on peut dire, se pose enfin, car la recherche de pureté prend le plus souvent le chant pour objet, et non la danse. Nous n'avons en effet jusqu'ici que très peu abordé le domaine de la danse. Mais en réalité, il faut lire en ce point une donnée la concernant: pour les traditionalistes, la pureté, c'est le chant, pas la danse. Comme a pu le montrer Michelle Heffner Hayes⁶⁴, on peut identifier au moins deux raisons à ce parti pris: l'une documentaire, l'autre idéologique. Dans le flamenco, est fréquemment partagée l'idée que la danse ne serait pas première, raison pour

⁶¹ Pensons à El Farruco (1935-1997), qui revendiquait une innéité de son art, tout en donnant des cours de danse.

⁶² Barbara Thompson, *Une tradition en mouvement: le flamenco*, dans «Diogène», n. 122, mai 1983, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 70-93.

⁶³ Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, cit.

⁶⁴ Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, cit., pp. 53-55.

laquelle les tenants de la pureté, en quête de l'originel, en parlent peu et la relèguent à un rang artistique inférieur. Cette lecture historique peut être associée à un défaut d'archives criant au sein du genre: le flamenco ayant été au départ l'art de minorités qui, pour survivre, se sont pour beaucoup expatriées, on manque d'enregistrements permettant d'attester de la présence ancienne de la danse. José Luis Ortiz Nuevo a néanmoins pu prouver que la danse était présente dès le départ, tout comme, en outre, les académies et les spectacles professionnels, ce qui rompt avec le mythe d'un flamenco originel exclusivement chanté, familial et privé⁶⁵. Par ailleurs, la hiérarchie qui s'est installée entre le chant et la danse est également dépendante d'une représentation doublement dévalorisée du corps. Alors que le chant s'élève depuis un corps dont, par ses qualités spirituelles que symbolise l'invisibilité de la voix, il serait capable de transcender la disgrâce, la danse, elle, se voit généralement associée aux bas instincts de par sa proximité avec la terre. Alors que le chant permet l'évasion par rapport au corps, la danse, elle, ancre dans le corps. Or dans le flamenco, la peine est double: non seulement les corps sont arrimés au sol, mais de surcroît les corps des premiers flamencos étaient des corps considérés comme vils parce qu'excessifs: corps sombres, malades, pervers ou grotesques des Gitans, des ivrognes et des prostituées. On a parfois essayé de "naturaliser"⁶⁶ la vision du genre, de la race, de la classe sociale et même de l'identité nationale en se servant du corps comme de leur support. Ces représentations du corps ont notamment alimenté l'anti-flamenquisme de la dite "Génération de 98", et donc la condamnation de la danse. On peut même se demander si cette tentative de naturalisation ne traverse pas toute l'histoire du flamenco: si les condamnations du corps flamenco semblent certes se faire plus rares aujourd'hui, est-ce parce que notre représentation du corps a changé, ou bien parce que le corps flamenco tend parfois à se "classiciser"⁶⁷, et donc à gommer ses aspérités?

En tout état de cause, disons simplement pour conclure sur ce point que l'argument de la pureté souffre d'un manque de vision globale, qui ferait

⁶⁵ Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza* (1996), Séville, Barataria, 2010, p. 30 et suivantes. D'après José Luis Ortiz Nuevo, on a de nombreux témoignages de l'existence de danseuses proto-flamencas: l'affiche de Andrea la del Pescado de 1781, le livre la *Gitanilla* de Cervantés, le témoignage de *el bachiller Revoltoso* dans le *Libro de la Gitanería* de 1740-1750, etc.

⁶⁶ Voir Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, cit., p. 55.

⁶⁷ Notamment par l'uniformisation des corps qu'opère le ballet flamenco.

apparaître que, tout simplement, les théories que nous venons de recenser étant évolutives, ou contradictoires entre elles, elles seraient déjà en elles-mêmes le signe que la tradition ne peut être fixe, donc sans mélange. L'essentialisme qu'elles cherchent à établir et qui se soutient d'une équivalence supposée entre tradition, pureté, fixité et essence, se révèle donc intenable.

L'ensemble de ces purismes semble relever de mythes et de fantasmes liés pour la plupart à une influence romantique dominante à l'époque de la genèse de la flamencologie. Peut-être l'un de leurs problèmes majeurs réside-t-il, comme le dit Juan Vergillos Gómez⁶⁸ dans la droite ligne de la pensée kantienne, dans le fait qu'ils conçoivent l'art comme allant au-delà de sa finalité esthétique? En nuanciant cette hypothèse, nous pouvons soutenir que si la recherche de pureté paraît inadéquate aux niveaux idéologique et politique, en revanche elle peut encore faire sens des points de vue esthétique, moral, et historique. Et ce sont des exemples du flamenco estampillé comme "contemporain" qui le suggèrent, en renouvelant cependant le sens à accorder à la "pureté" à chacun de ces niveaux. Tout le paradoxe réside alors en ceci que, comme on va le voir, cette catégorie de "contemporain", construite du dehors par ceux qui souhaitaient s'en distinguer en figeant des antagonismes, désigne aujourd'hui une réalité artistique qui contribue à mettre à mal ces mêmes antagonismes, notamment celui qui oppose la tradition à la créativité.

Le brouillage des antagonismes dans la danse flamenca dite "contemporaine"

Le flamenco dit "traditionnel" se constitue en partie grâce à la liberté de ses acteurs du simple fait qu'il s'est alimenté dès le départ à des interprétations ou réinterprétations de chants, musiques et danses déjà existants. Réciproquement, l'étude de certains exemples de la danse flamenca dite "contemporaine" montre que la revendication de pureté n'est pas externe à la démarche créative, mais interne. Cet aller-retour permanent entre des aspirations idéales et des pratiques libres montre bien à quel point l'opposition entre tradition et créativité est réductrice. L'usage de l'expression "flamenco contemporain"

⁶⁸ Vergillos Gómez, Juan, *Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión*, dans «La factoría», n. 10, octobre 1999-janvier 2000, en ligne: www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html.

témoigne bien d'une méconnaissance historique et esthétique du flamenco, qui s'ajoute à l'ambiguïté même du concept de "contemporain", dont Michel Bernard a montré qu'il comportait deux dimensions, temporelle et axiologique, dont ni l'une ni l'autre ne sont adéquates pour produire des classifications en danse, art qui se définit davantage par des phénomènes sensoriels – et cognitifs devrait-on ajouter⁶⁹ – que par des phases historiques⁷⁰.

La pureté à l'avant-garde: Vicente Escudero

Avant même que l'on parle de flamenco contemporain, Vicente Escudero (1892-1980), danseur, théoricien et peintre, présentait déjà l'exemple d'un artiste perçu comme avant-gardiste, alors que dans sa pratique comme dans ses textes, il prétendait être à la recherche de la pureté. *Mi baile*⁷¹ en offre les quelques indices suivants: une admiration pour ce qu'il appelle «l'épuration»⁷² et qu'il perçoit chez la danseuse La Argentina, l'éloge de la culture artistique et de l'épuration comme évitant de tomber dans le «faux»⁷³, ou encore un goût pour la sobriété de la *siguiriya*, qui doit se danser 'sans respirer'⁷⁴. La *siguiriya* serait en effet selon lui capable de provoquer une "purification" de l'âme: «la *siguiriya* est un art de pureté si singulier que, en l'écoutant avec dévotion et constance, elle en vient à purifier l'âme comme s'il s'agissait d'une pratique religieuse»⁷⁵. Enfin, Vicente Escudero prône une absence totale de concession: il s'agit de «danser avec fibre et sans relâche».

La pureté prend ainsi chez lui les cinq sens de sobriété, vérité, rigueur, *catharsis*, et engagement – ce dernier comportant une dimension quasi religieuse.

Ce qui est remarquable c'est que cette pureté, chez Escudero, revêt une double valeur: elle fait signe vers la tradition tout autant que vers la nouveauté.

⁶⁹ La dimension cognitive de la danse a trop longtemps été largement ignorée, comme le soutient Julia Beauquel dans son article *Le mouvement et l'émotion*, dans Beauquel, Julia - Pouivet, Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 66-67.

⁷⁰ Bernard, Michel, *Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, dans «Rue Descartes», *Penser la danse contemporaine*, n. 44, Paris, Presses Universitaires de France, juin 2004, pp. 21-29.

⁷¹ Escudero, Vicente, *Mi Baile*, Barcelone, Montaner y Simón, 1947.

⁷² *Ivi*, p. 10: «à son triomphe contribuèrent sa culture artistique et une aspiration infinie à l'épuration (*depuración*) esthétique». (Nous traduisons dans le cadre de cet article.)

⁷³ *Ivi*, p. 11.

⁷⁴ *Ivi*, p. 36.

⁷⁵ *Ibidem*. «la *siguiriya* es un arte de pureza tan singular que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa». (Nous traduisons dans le cadre de cet article.)

D'abord, elle est le signe d'un attachement à des recherches de pureté passées, comme lors de la conférence dansée de 1959, *Arte flamenco jondo*, fait un renvoi à la vignette⁷⁶ du programme du concours de *cante jondo* de 1922 organisé par Falla et Lorca. Le lien avec la tradition se lit aussi dans l'attachement à des *palos* plus anciens que d'autres, à des codes établis dans le rapport entre le chant et la danse, au *compás*⁷⁷, au désintéressement économique, et sans doute, à l'effet de *catharsis*. Ce désir de pureté naît en réaction à des éléments dont Vicente Escudero regrette qu'on les intercale à son époque dans le flamenco: «acrobatie»⁷⁸, «vitesse», «maniérisme», qu'il résume ironiquement sous le terme d'«épilepsie». Il dénonce les «gestes atteints de crampes et entremêlés de cabrioles», comportant «quantité d'éléments étrangers», témoins d'une «évolution» et symboles de «facilité», de «commerce», bref d'une «mystification qui rompt dangereusement [le] style traditionnel et racial». Il dit chercher honnêteté, bon sens, majesté, pondération et stabilité du style, «plein et posé».

Ces déclarations d'intention ne sont pas sans rappeler les critères de pureté que Demófilo attribuait à la poésie gitane en 1887: son économie, sa sobriété, son caractère non commercial, sa spontanéité, son intensité ou «vigueur extraordinaire»⁷⁹. De même, Falla et Lorca pensent-ils le *cante jondo* comme dépourvu d'artifice et d'ornement inutile.

Mais l'idéal de pureté peut également revêtir un aspect novateur, notamment au vu des sources d'inspiration si peu conventionnelles d'Escudero au sein du monde flamenco: la nature et le cubisme. En grand admirateur de la pureté des lignes de Miró, Escudero dira que créer une danse, c'est «composer des lignes et des rythmes»⁸⁰. Dans le prologue de la conférence de 1959, il affirme ainsi vouloir présenter «ce nouveau mode d'expression de l'Art flamenco pur»: formule qui relie expressément nouveauté et pureté.

Plus précisément, Escudero décrit cette nouveauté comme «expansion», qu'il a par exemple mise en application en créant la danse de la *siguiriyá* en 1940,

⁷⁶ En ligne: <https://arturofernandezcantaor.blogspot.fr/2013/02/concurso-de-cante-jondo-granada-anos.html>.

⁷⁷ Cycle rythmico-harmonique du flamenco.

⁷⁸ Toutes les expressions entre guillemets de ce paragraphe sont extraites de la conférence de 1959 *Arte flamenco jondo*, Archive du Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera, sans numérotation de page.

⁷⁹ Demófilo, *Cantes flamencos y cantares*, cit., p. 13.

⁸⁰ Escudero, Vicente, *Mi baile*, cit., p. 110.

alors que celle-ci était restée jusque là seulement chantée. Il s'agit d'une démarche d'agrandissement, donc centrifuge, dont le centre resterait la tradition: «[l]e ballet flamenco n'admet ni évolution, ni stylisation: déjà il naquit stylisé. Mais on peut, en partant de ses normes, l'agrandir sans crainte d'affaiblir sa pureté»⁸¹ dit-il.

C'est dire qu'on se situe ici dans une démarche pour le moins ambiguë, car très respectueuse des canons jugés traditionnels, c'est-à-dire cherchant une "expansion" sans qu'il y ait pour autant "évolution". Mais ce qui est intéressant, ce sont deux points: le fait que la pureté puisse être l'attribut de "l'expansion" dont parle Escudero, et, ainsi, ne plus être seulement le ressort d'un immobilisme; mais aussi, que la tradition puisse être pensée dans une transformation, aussi minime soit-elle.

Constance et renouvellement des désirs de pureté

Certains exemples du flamenco dit "contemporain" semblent eux aussi réunir ces deux derniers aspects, et, en ce sens, s'en constituer les fidèles héritiers. Israel Galván et Andrés Marín, pour n'en citer que deux parmi d'autres, se réclament de la démarche de Vicente Escudero, même s'ils le font par des biais différents. D'abord, on peut percevoir des citations explicites du geste de Vicente Escudero dans celui d'Israel Galván, par exemple dans le spectacle *La Curva* que celui-ci donne en hommage au spectacle de celui-là, qui avait eu lieu au théâtre La Courbe⁸² en 1924⁸³. Mentionnons également l'utilisation par Israel Galván dans le film de Carlos Saura *Flamenco, flamenco*⁸⁴ de chaussures blanches, comme c'était le cas chez Escudero⁸⁵, ainsi que le ménagement d'une grande place au silence, qui, générateur de solitude, fournit le moyen d'acquiescer une plus grande liberté musicale et gestuelle⁸⁶. La

⁸¹ Escudero, Vicente, *Arte flamenco jondo*, cit.

⁸² Théâtre loué par Escudero dans un hôtel particulier du 17^e arrondissement de Paris, succédant au *Tréteau Fortuny*.

⁸³ Comparer ces photos en ligne d'Israel Galvan: <http://albertdahlin.com/photos/israel-galvan-stora-teatren-04> puis de Vicente Escudero:

<http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/27/2778/I4NTD00Z/posters/villet-grey-vicente-escudero-executing-flamenco-dance-of-spain-surrounded-by-blur-of-whirling-girls.jpg>

⁸⁴ Galván, Israel, *Silencio*, dans Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, dvd, Bodega, 2010, 96 min.

⁸⁵ Voir par exemple le catalogue de l'exposition Vicente Escudero donnée à Valladolid en 2013, p. 5 et p. 20: www.diputaciondevalladolid.es

⁸⁶ Canarim, Silvia, *Entrevista con Israel Galván*: «con el tiempo estoy más cómodo bailando en el silencio, es como liberarme de la necesidad de bailar con un músico. [...] Puedes hacer lo que tú quieres, cuando tú quieras, en el tiempo que quieras y luego, los cortes de tiempo, de movimiento». En ligne: www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543.

similitude de la démarche d'Israel Galván avec celle de Vicente Escudero se lirait en outre dans la similitude de leurs formulations: Galván parle lui aussi d'«agrandir»⁸⁷ les racines du flamenco, art qu'il juge insuffisamment exploré, au contraire de la danse contemporaine. Ensuite, chez Andrés Marín, on repère une identification intellectuelle globale à l'esthétique d'Escudero, du fait de l'attachement à des principes, à des valeurs, et à des goûts communs, comme le goût pour la ligne, pour la précision du geste des mains⁸⁸, pour la sobriété, et le choix de danser prioritairement des *bailes* dits *jondos*⁸⁹.

On constate donc qu'il y a revendication d'une filiation esthétique, volonté de s'inscrire dans une permanence, comme s'il y avait finalement ici *tradition*.

Mais tout le paradoxe est que la tradition dont Israel Galván et Andrés Marín se réclament est elle-même partagée entre fidélité au passé et créativité. Ces deux démarches présentent donc le mérite de rendre explicite non plus l'antagonisme entre tradition et créativité, mais leur alliance profonde. Tout se passe comme si l'une n'allait pas sans l'autre. Côté créativité, le flamenco actuel va plus loin que celui d'Escudero, lequel s'en tenait encore à dire que le flamenco était un art racial – même si on peut imaginer qu'il n'y a pas de conviction réellement ethnique dans cette formulation à partir du moment où Escudero, s'il a appris auprès des Gitans, était lui-même castillan. Aujourd'hui, l'expansion peut se faire éclatement: on ne danse pas en respectant nécessairement les différentes phases traditionnelles d'un morceau; il y a incorporation d'éléments venus d'autres danses – néo-classique, contemporaine, indienne, *butó*⁹⁰, etc. – ou d'autres arts – les arts numériques par exemple – et, à l'occasion, transformation des codes de la communication entre les artistes ou entre les artistes et le public⁹¹. Mais d'un autre côté, ce qui est

⁸⁷ Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.: «esas raíces se agrandan».

⁸⁸ Comparer ces photos du spectacle *Yatra* (2015) d'Andrés Marín: http://fb.flamencobienna-le.nl/en/programma/andres-marin-kader-attou-yatra#.V4u1g49OI_M avec celle-ci de Vicente Escudero: https://javierbarreiro.files.wordpress.com/2012/01/escudero-vicente_foto-edward-weston.jpg.

⁸⁹ Remarques issues de différents entretiens menés depuis 2011.

⁹⁰ Israel Galván s'est par exemple formé au *butó*, qu'il perçoit comme éminemment connecté au flamenco. Les raisons en seraient biographiques – il a effectué des voyages au Japon très jeune – historiques – des danseuses japonaises travaillaient déjà dans des *tablaos* sévillans dans son enfance – et enfin esthétiques et éthiques: les deux danses seraient capables selon lui à la fois d'exprimer le monde intérieur et de se tourner vers l'extérieur. Il dit avoir été marqué par la ressemblance entre les corps de Kazuo Ōno très âgé et d'Enrique el Cojo bossu (Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.).

⁹¹ Comme pour Israel Galván, qui confie expérimenter une grande palette de relations avec le public depuis son spectacle *Los zapatos rojos*, voire l'oubli de ce public quand il prend la scène

perçu comme nouveau ou créatif n'est bien souvent pas autre chose que la redécouverte de ce qui était déjà là⁹². Israel Galván⁹³ parle ainsi de son désir de renouer avec une esthétique oubliée, celle d'il y a une trentaine d'années, dans laquelle chanteur et guitariste n'étaient pas aussi dépendants qu'ils le sont aujourd'hui de la métrique. On jouait et on chantait avant tout par intuition, comme le confirment les travaux de Philippe Donnier⁹⁴ montrant que le chant était au départ majoritairement non mesuré, qu'il fût ou non accompagné par la guitare. L'idée de minuter la musique s'est surtout développée suite au désir d'enregistrement. Galván met alors un soin particulier à danser soit en silence, pour être libre de la métrique, soit avec des chanteurs habitués à faire des récitals plutôt qu'à s'adapter à la danse, afin de conserver la dimension musicale de leur art. On peut enfin souligner le fait qu'en accordant un rôle prépondérant au style individuel dans la danse flamenco, les démarches d'Israel Galván et d'Andrés Marín, bien que paraissant faire signe vers la nouveauté, ne sont pas sans rappeler le «style vivant»⁹⁵ évoqué par Lorca dans *Jeu et théorie du duende*, ou la «qualité vitale» mentionnée par Anselmo González Climent dans sa *Flamencología*⁹⁶, autrement dit l'idée déjà ancienne que, dans le flamenco, l'individu doit exprimer de façon personnelle la culture collective, donc, l'interpréter. Ainsi, au vu de la difficulté à maintenir l'opposition stricte entre tradition et créativité, l'usage du terme de pureté, qui en disait l'articulation, doit-il être abandonné?

Trois usages majeurs semblent dominer aujourd'hui dans le flamenco créatif.

Le premier est celui qui situe la pureté au niveau esthétique d'une recherche

pour un laboratoire. Auparavant, il fonctionnait sans interroger ce rôle du public, dont il avait toujours pensé qu'il consistait à ponctuer régulièrement la performance de ses approbations (Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, cit.).

⁹² Certains éléments paraissent parfois nouveaux alors qu'ils avaient simplement été oubliés, comme danser en cuir selon Rocío Molina. De même la percussion (sous forme de *cajón*) n'est-elle pas nouvelle, si on pense à l'utilisation ancienne du tambourin.

⁹³ Voir l'entretien cité de Silvia Canarim.

⁹⁴ Donnier, Philippe, *Flamenco: structures temporelles*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», n. 10, 1997, pp. 127-151.

⁹⁵ García Lorca, Federico, *Jeu et théorie du duende* (1930), Paris, Allia, 2008, p. 15.

⁹⁶ González Climent, Anselmo, *Flamencología* (1955), Cordoue, La Posada, 1989, p. 88. Argument par lequel González Climent défend que dans le flamenco il n'y a ni fixité ni évolution, mais seulement une succession de styles individuels: ce dont on peut douter, dans la mesure où on repère des effets collectifs pouvant imposer des catégorisations stylistiques (par exemple le "ballet flamenco" ou bien la danse de *tablaó*, c'est-à-dire effectuée dans le style du lieu nommé *tablaó*).

de justesse et d'exactitude, ce qui passe par un dépouillement. La pureté se redéfinit comme perfection esthétique – exactement comme quand on parle en général en art de formes “pures”, c'est-à-dire parfaites, claires, dépourvues de superflu⁹⁷. Ce style de danse peut être identifié comme «épuration»⁹⁸. De façon générale, s'exprime en lui une méfiance envers les clichés du flamenco, ce qui rend parfois sa réception difficile pour un public en attente des codes traditionnels, ou même, d'images convenues⁹⁹. C'est particulièrement fort chez Andrés Marín, qui cherche à mettre en relief ce qui traditionnellement demeure au second plan, caché, ou rejeté. Ce sont par exemple les lignes verticales du corps, en lieu et place du rapport traditionnel au sol, et jusque dans les mains, lesquelles, bien souvent, au lieu d'effectuer le tour de poignet traditionnel appelé *muñeca*, prolongent l'avant-bras en demeurant droites, les doigts serrés les uns contre les autres. C'est encore l'exagération de la sortie des côtes, et non la position épaules basses, côtes et ventre rentrés, qu'on enseigne généralement. On renoue ici avec un principe de l'art classique: le minimalisme des moyens au service d'un maximum d'effets – mais où les effets ne sont pas à entendre au sens d'images stéréotypées ou d'exagérations frisant l'exotisme, sinon de sensations vécues.

Le deuxième usage témoigne de la persistance d'un certain sens moral: très souvent, dans le flamenco contemporain, que l'art soit *puro* signifie qu'il est désintéressé économiquement, qu'il a su garder son intégrité¹⁰⁰. On comprend que ce deuxième sens est en fait un simple corollaire du premier, le sens esthétique, puisque ce dont il s'agit, c'est bien d'éviter tout cliché, donc toute complaisance à ce qui ne relève pas de la démarche créative de l'artiste elle-même, que cette complaisance soit suscitée par l'attrait de l'argent (des commandes de salles ou de festivals par exemple) ou la séduction du public. La recherche d'épuration correspond souvent à ce titre à une résistance aux attentes héritées d'un tourisme initié dès la fin du XIX^e siècle, attentes qui se sont cristallisées dans l'«espagnolade» et qui conduiraient à manquer la profondeur du flamenco, en plaquant sur lui l'image d'un art haut en couleurs (à commencer par le costume), fait à la fois d'excès et de frivolité.

⁹⁷ Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 1190.

⁹⁸ Arnaud-Bestieu, Alexandra et Arnaud, Gilles, *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 187.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 187-188. Voir également ces pages pour l'analyse de l'épuration chez Israel Galván et Rafaela Carrasco.

¹⁰⁰ Entretien avec Andrés Marín de mai 2016 au Théâtre Les Gémeaux (Sceaux).

Le sens historique perdue lui aussi. Parfois, les démarches contemporaines se veulent paradoxalement plus pures que celles des puristes: ceci, parce qu'elles relèvent d'une connaissance critique des origines multiples du flamenco, en accord avec les données de la "nouvelle flamencologie", et s'estiment ainsi fidèles à l'origine. Si "pur" signifie en partie fidèle à l'origine, il signifie alors mélangé – ce qui oblige à reconnaître l'inanité de la notion de pureté en un sens ethnique ou racial. Bien souvent, les artistes qui assument une telle position accompagnent leur enseignement pratique de la danse d'un discours plus théorique, comme cela serait le cas chez Andrés Marín.

De façon originale, chez Andrés Marín, un quatrième sens s'ajoute à ces trois premiers. La recherche esthétique de pureté fait signe vers une recherche anthropologique, celle de savoir «pourquoi on bouge»¹⁰¹, de comprendre ce qui met l'homme en mouvement: recherche d'un "primitif", d'un "fond", dont témoignerait le titre de l'un de ses spectacles: *Tuétano*¹⁰² (2012).

On constate à travers cette analyse que les désirs de pureté sont omniprésents dans l'histoire du flamenco, mais qu'ils se sont déplacés avec le temps: s'est produite une déperdition de l'idéologie raciale et de l'attachement au territoire, alors que ces désirs continuent à s'exprimer aux niveaux esthétique, moral, historique, et naissent dorénavant comme quête anthropologique portant sur l'origine même du geste. Les désirs de pureté de la danse créative actuelle ne sont pas si différents dans leur contenu de ceux qui étaient déjà là aux débuts de la flamencologie. Ils en partagent même certains objets – la sobriété, le désintéressement, etc. – même s'ils en offrent une expression spécifique. Ils peuvent être conçus comme une simple expression de plus de ces désirs, après toutes celles qu'ils ont pu prendre au cours de leur histoire, comme si, finalement, ils n'en étaient pas autre chose que les plus récents avatars. Ils tirent leur spécificité de ce qu'ils doivent aux arguments

¹⁰¹ Formule d'Andrés Marín, relevée lors d'un terrain de participation observante dans son école de Séville en 2011, puis reprise lors de différents entretiens.

¹⁰² Littéralement: la moelle. Extrait du synopsis: «Explorer une obsession primordiale, celle qui cherche à retrouver le noyau commun. Dialoguer jusqu'à la moelle. [...] Pourquoi bougeons-nous?» (Jean-François Carcelén). En ligne: www.andresmarin.es/fr/projets/tuetano#sinopsis.

scientifiques de la “nouvelle flamencologie”.

En quel sens peut-on encore dire du flamenco qu’il est une danse traditionnelle? Probablement pas au sens courant de danse des sociétés préindustrielles, car si tant est que l’on puisse à la rigueur admettre qu’il le fut à son origine, au sein d’une Andalousie encore très largement agraire, ce n’est plus le cas aujourd’hui. Si l’on reprend ensuite les critères donnés par Yves Guilcher dans son ouvrage *La danse traditionnelle en France*¹⁰³, ils ne semblent pas plus convaincants: la diversité stylistique rattachée à un territoire est contredite par la mondialisation; qu’il s’agisse de l’expression d’une communauté est discutable pour la même raison; l’utilisation d’instruments traditionnels est accompagnée de celle d’instruments issus d’autres horizons; l’association de cette danse à la vie quotidienne se réduit, eu égard à la professionnalisation; la transmission, enfin, orale ou par imitation, n’est plus aussi directe, concurrencée par des supports comme le CD, la partition ou la vidéo.

Si tradition il y a, c’est avant tout dans l’unité transhistorique qu’on peut observer d’un jeu non pas exactement dialectique, mais bien plutôt “dynamique”¹⁰⁴, entre aspiration à la pureté et assimilation de différences: dynamique et non dialectique dans la mesure où ce jeu d’aller/retour est structurant, et est à l’oeuvre à l’intérieur de chaque mouvement/époque/style (les trois ne se recoupant pas toujours), de quelque tendance – traditionnelle ou créative – que le flamenco se réclame. Quand bien même cette dynamique reposerait en partie sur des fantasmes, elle n’en délivre pas moins une vérité, à savoir que le flamenco est un mélange en lui-même, ce que traduit sans doute bien mieux que les catégories de “nouveau”, “moderne” ou “contemporain” l’expression dont Andrés Marín a baptisé son école à Séville: *Flamenco abierto*¹⁰⁵. L’unité de cette tradition est donc dans la permanence d’un processus, qui, comme le dit José Luis Ortiz Nuevo, n’est pas «dégénératif» mais «accumulatif»¹⁰⁶. Il semble qu’il n’y ait de différence ni de nature ni de valeur entre un flamenco qui serait pur et un autre mélangé, l’un pouvant parfois

¹⁰³ Guilcher, Yves, *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal Folio, F. A. M. D. T. Editions, 1998.

¹⁰⁴ Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición*, cit.

¹⁰⁵ Flamenco ouvert.

¹⁰⁶ Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza*, cit., p. 222.

devenir synonyme de l'autre, mais seulement des différences de degré dans un jeu avec ses contours flottants.

Bibliographie

- Arnaud-Bestieu, Alexandra et Arnaud, Gilles, *La danse flamenco. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Aubert, Laurent, *L'essence du cante flamenco. Entretien avec Calixto Sánchez*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», *Voix*, n. 4, 1991.
- Beauquel, Julia - Pouivet, Roger, *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Bernard, Michel, *Généalogie d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, dans «Rue Descartes», *Penser la danse contemporaine*, n. 44, Paris, Presses Universitaires de France, juin 2004.
- Brunaux, Hélène, *La figure du cercle comme haut lieu de transmission des gestes dansés: entre reproduction et invention, de la danse hip hop à la danse performative contemporaine*, Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.
- Caballero Bonald, José Manuel, *Luces y sombras del cante flamenco*, Barcelone, Lumen, 1975.
- Canarim, Silvia, *Entrevista com Israel Galván*, en ligne: www.seer.ufrgs.br/cena/article/download/61922/36543.
- Clériver, Marc, *Qu'est-ce qu'une "vraie" danse traditionnelle? L'épineuse question de l'authenticité des répertoires*, dans «Musique Bretonne», n. 193, novembre/décembre 2005, pp. 20-23.
- Cruces Roldán, Cristina, *La dinámica de una tradición. Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación*, dans *Le flamenco à la question*, Royaumont, 8 juin 2002, en ligne: www.royaumont.com/fr/colloques.
- Donnier, Philippe, *Flamenco: structures temporelles*, dans «Cahiers d'ethnomusicologie», n. 10, 1997, pp. 127-151.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essais sur les notions de pollution et de tabou* (1966), Paris, Maspero, 1971.
- Escudero, Vicente, *Mi Baile*, Barcelona, Montaner y Simón, 1947.
- Escudero, Vicente, *Arte flamenco jondo*, s.l., 1959.
- Falla (de), Manuel, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa, 1988. Traduction utilisée: *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles Actes Sud, 1992.
- Filiberti, Irène, *Catherine Diverres. Mémoires passantes*, Paris, L'Oeil d'Or, 2010.
- Galván, Israel, *Silencio*, dans Carlos Saura, *Flamenco, flamenco*, dvd, Bodega, 2010, 96 min.

- García-Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelone, Anthropos, 1993.
- García Lorca, Federico, *Importancia histórica y artística del cante primitivo andaluz llamado «cante jondo»* (1922), dans Id., *Obras*, Madrid, Akal, vol. VI, pp. 207-227. Traduction utilisée: *Importance historique et artistique du chant primitif andalou appelé «cante jondo»* (1922), *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 1981.
- García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende* (1930), dans Id., *Obras*, Madrid, Akal, vol. VI, pp. 328-339. Traduction utilisée: *Jeu et théorie du duende* (1930), Paris, Allia, 2008.
- González Climent, Anselmo, *Flamencología* (1955), Cordoue, La Posada, 1989.
- Guellouz, Mariem, *De la danse contemporaine au Maghreb à une danse contemporaine maghrébine*, dans «Marges», *Art contemporain et cultural studies*, n. 16, janvier 2013, pp. 60-72.
- Guilcher, Yves, *La danse traditionnelle en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal Folio, F. A. M. D. T. Editions, 1998.
- Heffner Hayes, Michelle, *Purism, Tourism and lost innocence*, dans Id., *Flamenco: conflicting histories of the dance*, Jefferson, MacFarland, 2009, pp. 53-74.
- Lassibille, Mahalia, *Quand tradition rime avec innovation. Réflexion ethnographique sur la légitimité de l'usage du terme danse traditionnelle chez les Peuls WoDaaBe du Niger*, Colloque *TraditionS en mouvementS*, organisé par Brigitte Lefèvre, Federica Fratagnoli et Joëlle Vellet, Festival de danse de Cannes/Université de Nice, Cannes, 20-22/11/2015.
- Lassibille, Mahalia, *Entre espace touristique et politique chez les Peuls WiDaaBe du Niger*, dans «Cahiers d'études africaines», *Tourismes. La quête de soi par la pratique des autres*, n. 193-194, janvier 2009, pp. 309-336.
- Luna (de), Juan Carlos, *De cante grande y cante chico* (1926), Madrid, Escelicer, 1942.
- Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Colección de cantes flamencos* (1881), Séville, Signatura flamenco, 1996.
- Machado y Álvarez, Antonio, dit Demófilo, *Cantes flamencos y cantares* (1887), s.l., Biblioteca de autores andaluces, 2004.
- Mairena, Antonio - Molina, Ricardo, *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), Séville, Biental de flamenco, 2004.
- Mitchell, Timothy, *Flamenco deep song*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.
- Moore, John C., *Purity and commercialization. The view from two working artists, Pericón de Cádiz and Chato de la Isla*, dans K. Meira Goldberg (éd.), *Flamenco on the global stage*, Jefferson, MacFarland, 2015, pp. 166-177.
- Navarro García, José Luis, *Tradición y vanguardia*, Murcia, Nausícaä, 2006.
- Ortiz Nuevo, José Luis, *Alegato contra la pureza* (1996), Séville, Barataria, 2010.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Steingress, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Séville, Signatura Ediciones, 1998.

Thompson, Barbara, *Une tradition en mouvement: le flamenco*, dans «Diogène», n. 122, Paris, Presses Universitaires de France, mai 1983.

Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Stone, Rob, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The wounded throat*, New York, The Edwin Mellen Press, 2004.

Vergillos Gómez, Juan, *Flamenco: libertad o tradición, la eterna discusión*, «La factoría», n. 10, octobre 1999-janvier 2000, en ligne: www.lafactoriaweb.com/articulos/vergillos10.html.

Washabaugh, William, *Passion, politics and popular culture*, Oxford, Berg, 1996.