

L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ?

Flamenco aesthetics as counter-aesthetics

Bernard Leblon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1403>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994

Pagination : 157-173

ISBN : 2-8257-0503-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Bernard Leblon, « L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1403>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

L'esthétique du flamenco : une contre-esthétique ?

Flamenco aesthetics as counter-aesthetics

Bernard Leblon

Des origines inavouables

- 1 L'histoire du flamenco est jalonnée de malentendus, de querelles et de polémiques. D'emblée, sa naissance obscure, au début du XIX^e siècle, dans des milieux mal famés – forges gitanes, tavernes des faubourgs, auberges de contrebandiers –, lui vaudra l'intérêt des *costumbristas*, observateurs romantiques des coutumes populaires pour les uns, aristocrates et bourgeois « encanaillés » pour les autres, et cette double vision révèle déjà toute l'ambiguïté du problème. On pourrait dire que c'est la première malchance du flamenco, l'engouement folkloriste des premiers attirant inmanquablement la condamnation sans appel des autres, ceux qu'on appelle, en Espagne, *casticistas*, farouches défenseurs de la « pureté » classique.

Les folkloristes du XIX^e et la « Génération de 98 »

- 2 Parmi les purs et durs qui considèrent le flamenco comme un symptôme de la décadence morale de l'Espagne, voire comme une « ordure » nauséabonde ou une abominable « peste », les intellectuels de la génération dite de 1898 se situent en bonne place. Là où les derniers romantiques ne voyaient que soupirs mélancoliques, trilles et roulades dignes des plus mélodieux des chants d'oiseaux, les « modernistes » de 98 n'entendent plus que des gargarismes laborieux et des hennissements sauvages sur des rythmes monotones et irritants. Pour illustrer des points de vue aussi diamétralement opposés, il suffit de comparer l'enthousiasme de Serafín Estébanez Calderón (1941 : 111-112), lorsqu'il évoque une soirée *flamenca*, à laquelle il a assisté, dans le quartier gitan de Triana, à Séville, vers le milieu du XIX^e siècle, et le ton sarcastique d'un Pío Baroja, qui dépeint un spectacle de

café cantante (cabaret de chant flamenco), dans son roman *La busca* (*La Quête*), publié dans les premières années du siècle suivant. Le premier semble préférer la musique « primitive » d'une *caña*, au raffinement affecté de l'opéra italien :

« Et il convient de remarquer, assurément, les nuances et les particularités de ce chant qui, par le fait même d'être aussi mélancolique et triste, manifeste profondément et de façon éloquente son appartenance à la musique primitive. Il est vrai qu'on n'y trouve pas les enjolivements, les apprêts ou les combinaisons recherchées et élaborées du style italien ; mais, en revanche, quel sentiment, quelle douceur et quel pouvoir magique susceptible d'emporter l'âme vers des régions inconnues, éloignées des trivialités actuelles et du matérialisme présent ! C'est ainsi que le chanteur, transporté lui aussi, comme le rossignol ou le merle dans la forêt, semble n'écouter que lui-même, en méprisant l'ambition d'un autre chant et d'une autre musique braillarde qui recherche les applaudissements du salon ou du théâtre pour se contenter des échos de l'intimité et de la solitude ».

- 3 A l'inverse, Baroja (1904 : 155) pousse résolument la scène qu'il décrit vers la caricature :

« Lorsque la chanteuse malaguègne eut fini, un Gitan à la peau chocolat se leva et dansa un *tango*, un *danzón* de nègre ; il se tordait dans tous les sens, en plaçant son abdomen en avant et ses bras en arrière. Il termina par des mouvements de hanches efféminés et un entrechat très compliqué de bras et de jambes. [...] A ce moment-là, un gros chanteur, avec une nuque puissante, et le guitariste bigle à la tête d'assassin s'avancèrent vers le public et, tandis que l'un grattait sa guitare, en posant brusquement la main sur les cordes pour étouffer le son, l'autre, avec son visage injecté de sang, les veines du cou tendues et les yeux exorbités, lançait une plainte gutturale, sans doute fort pénible, puisqu'elle le faisait rougir jusqu'au front ».

- 4 L'arrière-garde de ce mouvement de « purification culturelle » continue à se déchaîner dans les premières décennies du XX^e siècle, avec, entre autres, la « campagne anti-flamenca » d'Eugenio Noel (1914) et le cri de guerre de José Ortega y Gasset, lancé dans le journal *El Sol* en 1927 :

« Toute cette quincaille méridionale nous importune et nous dégoûte ».

La tentative de réhabilitation de 1922 : Falla et Lorca

- 5 Cependant, au milieu du concert d'imprécations qui ne cesse de s'amplifier, des voix s'élèvent pour tenter de réhabiliter une communauté humaine et une culture musicale également méprisées, les Gitans d'Andalousie et le *flamenco*, dont le nom était devenu tellement péjoratif pour l'élite intellectuelle de l'époque qu'il faudra, pour la circonstance, le rebaptiser *cante jondo* (Chant profond). La scène se passe à Grenade, en 1922, et les voix sont celles du grand musicien andalou Manuel de Falla et du jeune poète – également musicien – Federico García Lorca.
- 6 Pour redonner quelque prestige à une musique aussi vilipendée que le flamenco, il fallait lui trouver quelques parents nobles et Falla n'hésite pas à appeler à la rescousse les chants liturgiques byzantins et la musique des Arabes d'Andalousie. Pour le premier point, il s'inspire de son maître, le musicien et musicologue catalan Felip Pedrell ; celui-ci confondait visiblement la musique liturgique en usage en Espagne depuis l'époque wisigothique, dite « hispanique » ou, improprement, « mozarabe », supprimée par Grégoire VII à la fin du XI^e siècle (1081), avec la musique byzantine, dont le système modal est d'origine syrienne (et non grec, comme les Byzantins eux-mêmes le laissaient croire).

- 7 Pour illustrer cette parenté supposée entre la *siguiriya* gitane – archétype du *cante jondo* le plus pur pour Falla et Lorca – et la musique byzantine, le musicien énumère quelques points communs : aspect modal, enharmonisme, caractère non mesuré et richesse des inflexions modulantes. En ce qui concerne la musique arabe, Falla se montre nettement plus réservé, suivant en cela Pedrell, pour qui les Arabes n'avaient rien apporté d'essentiel à l'Espagne sur le plan musical. Cependant, il relève des similitudes rythmiques entre la musique arabo-andalouse d'Afrique du nord et les danses populaires andalouses, comme les *sevillanas* et les *zapateados*.

Fig. 1 : Lithogravure de Bocquin d'après un dessin de Leloir, XIX^e siècle.



- 8 Ce qui frappe le plus, dans la démonstration de Manuel de Falla, c'est qu'en dépit de son intention de départ, qui était, de toute évidence, la revalorisation de la musique *flamenca*, il va insister, finalement, sur le troisième élément qui intervient, selon lui, dans l'élaboration du flamenco, l'apport de « ces tribus venues de l'Orient » qui « s'établissent en Espagne au XV^e siècle », autrement dit de la communauté gitane. Plus étrange encore, lorsqu'il s'agit d'expliciter, dans la partie théorique de l'exposé, les coïncidences entre le *cante jondo* et les musiques orientales, il ne s'agit plus des Byzantins ni des Arabes, mais seulement de l'Inde, comme pour bien souligner, subtilement, que les véritables artisans de la transformation du folklore andalou en « chant long » de type oriental sont tout simplement les Gitans.

Les traits orientaux du flamenco

- 9 Ici, les points communs sont beaucoup plus développés et ils sont au nombre de cinq. Le premier reprend la question de l'enharmônisme et de la modulation, mais en soulignant les différences entre les modes indiens et les gammes majeure et mineure qui ont conditionné toute la musique européenne depuis le XVII^e siècle jusqu'au dernier tiers du XIX^e. Le deuxième point concerne l'ambitus, limité à un intervalle de sixte ; le troisième, le procédé qui consiste à répéter une même note jusqu'à l'obsession ; le quatrième,

l'emploi de formules ornementales à des moments déterminés ; et le cinquième, les cris d'encouragement du public destinés à stimuler les artistes.

- 10 A travers cette comparaison technique entre le *cante jondo* (ou flamenco) et les musiques orientales – et plus particulièrement la musique indienne –, on voit transparaître la critique sous-jacente d'une musique occidentale coincée dans le corset, jugé trop rigide, de l'échelle tempérée, et, derrière le musicologue fasciné par l'enharmonisme et l'utilisation des micro-intervalles comme moyen de modulation, on devine le musicien à la recherche d'une esthétique nouvelle. Une note en bas de page sur les dangers d'une évolution du *cante jondo*, attiré, sous l'influence des musiques occidentales à la mode, vers une forme décadente appelée ici « flamenquisme », permet de mieux comprendre la position de Falla entre deux esthétiques musicales totalement opposées :

« Ce trésor de beauté – le chant pur andalou – ne fait pas que menacer ruine ; il est sur le point de disparaître à jamais. Et, de plus, quelque chose de pire se produit et c'est que, à l'exception de quelques rares *cantaores* "chanteurs flamencos" en exercice et de certains *ex-cantaores* déjà privés de moyens d'expression, ce qui reste en vigueur du chant andalou n'est plus qu'une triste et lamentable ombre de ce qu'il fut et de ce qu'il doit être. Le chant grave, hiératique, d'hier a dégénéré pour devenir le ridicule *flamenquisme* d'aujourd'hui. On y voit s'adultérer et se moderniser (quelle horreur !) ses éléments essentiels, ceux qui ont fait sa gloire et qui constituent ses anciens titres de noblesse. La sobre modulation vocale – les inflexions naturelles du chant qui provoquent la division et la subdivision des sons de la gamme – se sont transformées en tournures ornementales artificieuses, plus adaptées aux manifestations décadentes de la mauvaise époque italienne qu'aux chants primitifs de l'Orient, avec lesquels les nôtres ne peuvent être comparés que lorsqu'ils sont purs. Les limites de l'ambitus mélodique très réduit dans lequel se situaient les chants ont été maladroitement élargies ; la richesse modale de ses gammes antiques a été remplacée par la pauvreté tonale provoquée par l'utilisation prépondérante des deux seules échelles modernes, celles qui ont monopolisé la musique européenne pendant plus de deux siècles ; la phrase, enfin, grossièrement mesurée, perd de jour en jour cette souplesse rythmique qui constituait l'une de ses principales beautés » (Falla 1922 : 12-13).

L'intérêt des musiciens pour le flamenco

- 11 On comprend immédiatement que l'intérêt de Manuel de Falla pour le chant flamenco, dans ce qu'il a de plus oriental, n'a rien à voir avec une attirance trouble et « romantique » vers les bas-fonds, mais s'inscrit dans la perspective de faire sortir la musique contemporaine d'un carcan « classique » devenu encombrant et jugé à la fois réducteur et caduque. Il est intéressant de noter, à ce sujet, que la deuxième partie de l'exposé de Falla, intitulée *Influence de ces chants sur la musique moderne européenne*, répond au double objectif de valoriser une musique andalouse mal aimée et de souligner les possibilités que celle-ci a offert à nombre de musiciens modernes désireux d'enrichir leurs moyens d'expression. Le premier exemple cité est celui du musicien russe Mikhaïl Ivanovitch Glinka, qui écoutait pendant des heures entières le guitariste grenadin Francisco Rodríguez « El Murciano » et tentait de noter à la volée de brillantes improvisations que l'artiste était incapable de répéter. Falla cite, à ce sujet, les remarques de Pedrell :

« L'entreprise de Glinka devenait impossible ; subjugué, magnétisé, il se tournait vers son compagnon pour écouter ce que celui-ci tirait des cordes de son

instrument : une pluie de rythmes, de modalités, d'arpèges et de fioritures rebelles et hostiles à toute graphie » (Falla 1922 : 14-15).

- 12 Les efforts du musicien russe étaient encore plus vains lorsqu'il s'efforçait de transcrire les modulations d'un chanteur et c'est vraisemblablement ce type d'expérience qui a inspiré au *cantaor* d'Alcalá, Joaquín « El de la Paula », sa phrase célèbre :

« Le *cante* ne tient pas sur le papier ! »

La guitare *flamenca* ou la rencontre entre Orient et Occident

- 13 Manuel de Falla évoque également les œuvres de Rimski-Korsakov, Borodine, Balakirev, Debussy, Bizet et Ravel, et il consacre la dernière partie de son travail, relativement brève, à la guitare *flamenca*. Ici, il insiste tout particulièrement sur l'aspect harmonique de l'accompagnement flamenco, généralement moins étudié que son apport rythmique. Federico García Lorca, qui, dans sa conférence de 1922 – également intitulée *Le cante jondo - chant primitif andalou -*, se limitait à résumer la démonstration technique de Falla avant de développer sa propre dissertation sur la poésie du *cante*, parlera davantage de la guitare dans une conférence postérieure, prononcée en 1931 et publiée sous le titre *Arquitectura del Cante jondo*, où il définit de façon particulièrement éclairante le rôle de l'instrument :

« Ce qui est hors de doute c'est que la guitare a construit le *cante jondo*. Elle a travaillé, approfondi l'obscur muse orientale juive et arabe d'une grande antiquité, mais, pour cette raison même, encore balbutiante. La guitare a occidentalisé le *cante* et a transformé en beauté sans égale, en beauté positive, le drame andalou, conflit de l'Orient et de l'Occident, qui fait de la Bétique une île de culture ».

- 14 Ce qui frappe, en effet, dans l'esthétique *flamenca*, c'est l'utilisation d'un instrument « occidental », rigoureusement étalonné en demi-tons selon la fameuse gamme chromatique, pour accompagner un chant « oriental », qui ignore délibérément de telles divisions et pratique couramment ce que Manuel de Falla appelle ici l'enharmonisme. C'est dans la confrontation entre les limitations de l'instrument et les possibilités illimitées de la voix humaine dans le *cante* que sont nés les effets harmoniques insolites dont les musiciens d'avant-garde du XIX^e siècle et du début du XX^e ont pu s'inspirer. Avec des moyens techniques rudimentaires et des connaissances musicales plus que sommaires, les guitaristes se sont efforcés de suivre au plus près la structure modale et les microtons du chant, d'où des tâtonnements variés, des cordes à vide qui produisent des effets inattendus et des dissonances réussies qui préfigurent les recherches esthétiques des musiciens modernes.
- 15 A l'origine, le chant flamenco était *a capella* ou, dans le jargon qui lui est propre, *a palo seco*, sans accompagnement. L'utilisation de la guitare est devenue nécessaire au moment où le *cante* a cessé d'être exclusivement un moyen d'expression familial pour devenir un spectacle ouvert à un large public, mais l'instrument, parfaitement adapté à la musique folklorique ou populaire andalouse, ne l'était guère aux modalités orientales du flamenco. C'est à l'issue d'un processus d'adaptation parfois laborieux, mais finalement triomphant, qu'il peut s'enorgueillir aujourd'hui d'avoir engendré une musique totalement nouvelle, unique en son genre et d'audience parfaitement internationale. Répétons-le, c'est la rencontre de deux conceptions musicales apparemment incompatibles et l'analphabétisme musical de la plupart des interprètes qui ont permis cette évolution

spectaculaire. Le caractère normatif, parfois stérilisant, des préceptes « classiques » inculqués dans les conservatoires n'a eu, évidemment, aucune prise sur cet essor irrésistible mené sans préjugés par des autodidactes. Voilà ce qui explique la fascination des musiciens modernes à la recherche d'une esthétique nouvelle. Écoutons, à ce sujet, Manuel de Falla :

« C'est que le *jeu flamenco* est sans rival en Europe. Les effets harmoniques que nos guitaristes produisent *inconsciemment* représentent une des merveilles de l'art naturel. [...] Des accords barbares, diront certains. Révélation merveilleuse de possibilités sonores insoupçonnées, affirmerons-nous » (Falla 1922 : 19-20).

Fig. 2 : Le chanteur Moïse Espinas.

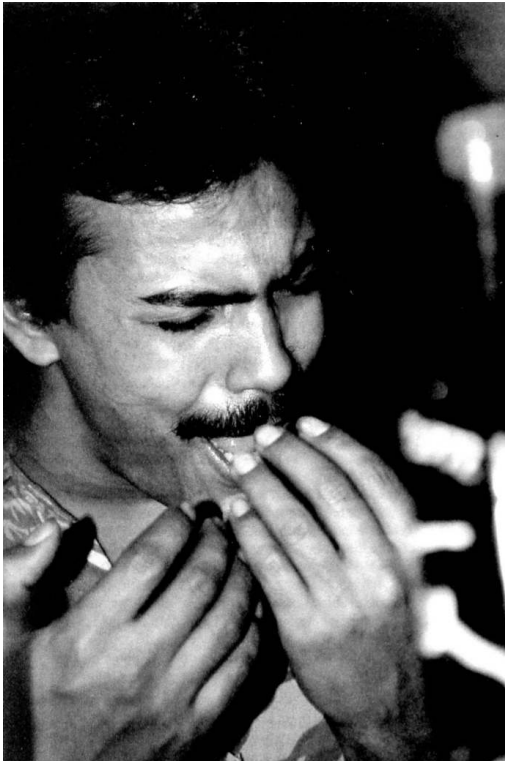


Photo : Michou Leblon.

La contre-offensive « anti-romantique »

- 16 Il faut noter au passage que, parmi les signataires de la pétition adressée au conseil municipal de Grenade, le 31 décembre 1921, pour solliciter une aide financière en vue d'organiser le concours de l'année suivante, les musiciens étaient plus nombreux que les écrivains et poètes. Cependant, la polémique ne tarde pas à éclater. Dès le 15 février 1922, quatre mois avant le concours, Francisco de Paula Valladar, directeur de la revue *Alhambra*, déterre la hache de guerre contre le *cante jondo*, bientôt suivi par d'autres défenseurs de la dignité classique offensée, pour qui le flamenco était synonyme d'espagnolade bon marché ou, pire encore, de chant d'ivrognes et de voyous. Les choses ne s'arrêtent pas là, puisque, en 1976, quarante-quatre ans après le fameux concours de *cante jondo*, un nommé Luis Lavaur publie, aux éditions nationales, un livre intitulé *Théorie romantique du chant flamenco (Teoría romántica del cante flamenco)*, dans lequel il s'en prend, avec une verve particulièrement acide, à la « gitanophilie romantique » internationale, au

flamenco en général et à Falla et Lorca en particulier. L'événement de 1922 y est défini comme :

« une cérémonie de haut niveau intellectuel organisée pour rendre un hommage lyrique à l'esthétique de la laideur, à la beauté de ce qui peut être considéré comme exotique et inculte, hirsute, spontané et irrationnel » (Lavour 1976 : 121).

- 17 Lavour fustige tout particulièrement ceux qui accordent leurs suffrages à des artistes vieillissants, comme Diego Bermúdez « El Tenazas », lauréat du concours de 1922, à l'âge de soixante-dix ans, Juan Talega, prix d'honneur du concours de Cordoue, en 1959, à soixante-huit ans, et Pepe el de La Matrona, qui donna un récital à la Sorbonne à l'âge de soixante-quinze ans et un autre à la Casa de Velazquez à quatre-vingt-huit ans. Cela n'est rien d'autre, pour Lavour, que « l'esthétique de la ruine », qui va de pair avec le culte de « l'amusicalité ». Ce dernier est évident, selon lui, dans les choix contre nature, incompréhensibles pour le commun des mortels, d'un Lorca qui célèbre, par exemple, le chant de la Niña de los Peines, un jour où, après avoir bu un grand verre d'eau de vie, elle s'était retrouvée avec la gorge embrasée, sans voix, sans souffle, sans nuances..., mais avec le *duende*.
- 18 Le terme est intraduisible ; Lorca lui a consacré une de ses conférences les plus célèbres, celle, précisément où il raconte l'anecdote évoquée ci-dessus, et il y définit le *duende* comme l'art de triompher d'une matière pauvre par une sorte d'éclat de génie qui bouleverse littéralement le public. Cependant, Lavour n'en finit pas d'ironiser sur ce « chant sans chant », cette « musique sans musique » ou ces « danses sans danse » et il conclut :
- « Dans les entrailles du tempérament « flamenco » palpite le rejet de ce que la majorité considère comme artistiquement beau, rejet qui s'accompagne d'une hyper-valorisation de tout ce qui est cru, typiquement et violemment brut, en d'autres termes, cette fois d'Eugenio d'Ors, « de la superstition romantique qui divinise ce qui est spontané ». Lavour (1976 : 119)

Le flamenco, art marginal

- 19 On avait observé, au départ, que la première malchance du flamenco était son origine trop modeste, voire vulgaire ou même immonde pour certains. Sa deuxième malchance est d'être un îlot de musique orientale au milieu d'un océan de vacarme occidental et la troisième, corollaire de la précédente, est son aspect éminemment minoritaire. Même dans sa terre d'origine, l'Andalousie, le flamenco n'a jamais été une musique véritablement « populaire », parce qu'il s'est situé en marge, à la fois du folklore authentique (*verdiales* et autres *fandangos*, *seguidillas*, etc.), du folklore « popularisé » (*sevillanas*) et des musiques « à la mode » (autrefois les *tonadillas* et la « chanson andalouse », aujourd'hui le *flamenco-rock*). Qu'on le veuille ou non, les raisons de cette marginalisation résident dans ses liens avec une esthétique « orientale » et plus spécifiquement « gitane ». L'orientalisme des séquences rythmiques à douze temps, de l'aspect modal du chant, avec ses gammes étranges, ses micro-intervalles, etc., joint à l'aspect rude, rauque et cru de l'interprétation gitane, rebute des oreilles occidentales de plus en plus conditionnées par des modalités musicales plus simples (en ce qui concerne la gamme et les rythmes) et plus épurées dans le domaine des techniques vocales. De fait, depuis l'intervention massive de l'élément andalou dans le *cante*, à partir de l'époque des cafés spécialisés (1860-1910), dominée par la personnalité et le style d'Antonio Chacón, deux esthétiques nettement distinctes se partagent le champ sonore du flamenco, tout en

entretenant de subtiles interférences ; la première, dite « gitane », plus axée sur l'expressivité à outrance, au mépris des conventions esthétiques extra-flamencas ; l'autre, au contraire, l'« andalouse », plus tournée vers la virtuosité classique et l'esthétisme, influencée, parfois, par des courants extérieurs comme celui du *bel canto* au XIX^e siècle. La première se maintient principalement dans l'usage privé, au sein des familles gitanes dans lesquelles le chant et la fête restent des moyens de communication privilégiés, tandis que la seconde continue à évoluer selon les nécessités du spectacle « ouvert » et en fonction du goût du public *payo* (non gitan). C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les remarques de Manuel de Falla, citées plus haut, selon lesquelles le flamenco s'édulcore et dégénère dangereusement, ou celles d'Antonio Machado père, qui s'écriait, en 1880 :

« Les cafés flamencos tueront complètement le chant gitan à plus ou moins longue échéance, en dépit des efforts gigantesques réalisés par le chanteur de Séville "Silverio Franconetti" pour le sortir de la sphère obscure dans laquelle il vivait et qu'il n'aurait jamais dû quitter s'il souhaitait se maintenir pur et authentique. En passant de la taverne au café, le genre gitan est devenu andalou et s'est transformé en ce que tout le monde appelle aujourd'hui *flamenco*. Silverio a créé le genre *flamenco*, mélange d'éléments gitans et andalous » (Machado 1881).

- 20 Bien entendu, de telles prises de position vont susciter les sarcasmes d'un Lavour, qui n'y voit que de pures manifestations de « gitanophilie romantique », amplement démenties par les faits historiques. La violence de cette réaction « classique » a de quoi surprendre, dans la mesure où elle déborde largement un contexte historique dans lequel une certaine élite « cultivée » et « bien-pensante » feignait de croire son système de valeurs esthétiques menacé par quelques romantiques « hirsutes », drainant derrière eux la « canaille » et le mauvais goût nauséabond issu des couches populaires analphabètes et débauchées. On peut tenter de comprendre – sinon d'excuser – l'attitude horrifiée de la génération de 98, voire celle des autorités madrilènes qui veulent, au début du siècle, ordonner la fermeture des cafés flamencos (*cafés cantantes* ou *de cante*) de la capitale, au nom de la morale publique. Par contre, un pamphlet comme celui de Lavour, publié en 1976, a des allures singulièrement anachroniques.

La sociologie au secours du classicisme

- 21 Ce qui est plus singulier encore, c'est l'apparition toute récente d'une nouvelle tendance sociologisante, héritière, dans une certaine mesure, de la satire lavaurienne. Bien entendu, il était temps qu'une approche sociologique de l'histoire du flamenco se fasse entendre, afin de replacer dans leur contexte les outrances du passé – celles des « romantiques » comme celles de leurs adversaires – et de les soumettre à une critique dépassionnée. Cependant, il est assez surprenant de voir cette démarche salutaire sous-tendue par un présupposé idéologique assez scabreux, selon lequel le flamenco est une pure création « romantique », dans laquelle les Gitans ont servi surtout de symbole, ou parfois de vecteur commercial :
- « L'art flamenco n'est pas un art traditionnel, ni gitan ni autre, mais une création artistique fondée sur une conception musicale, poétique et chorégraphique moderne « romantique », dans laquelle la réinterprétation de « la tradition » fut le principal objectif de l'effort créatif » (Steingress 1993 : 148).
- 22 Le rôle des intellectuels, admirateurs béats ou adversaires farouches du flamenco, méritait d'être analysé sérieusement, mais pas d'être expédié sommairement à l'aide de schémas théoriques et de raisonnements scholastiques. Les limitations de tels travaux, en

dépit de leurs apports incontestables à l'analyse critique de la littérature *flamenca*, montrent bien, une fois de plus, que l'approche d'un phénomène musical aussi complexe ne peut être réduit aux principes et aux méthodes d'une seule discipline, si performante soit-elle. Dans le cas présent, quelques arbres risquent de cacher la forêt et la participation très réelle de quelques intellectuels – qualifiés très abusivement de « romantiques » en raison de choix esthétiques anti-académiques et d'un intérêt « suspect » pour les traditions populaires – à la promotion d'un art très marginal ne permet pas de conclure que ces bourgeois dévoyés ont créé de toutes pièces un art « fictif », que des Gitans opportunistes s'empresseraient de commercialiser.

Les circonstances historiques et ethnomusicologiques

- 23 Pour tenter d'y voir clair, il faut extraire le problème de l'éternel débat entre classiques et baroques, tenants et adversaires du « bon goût » officiel, pour se pencher un peu plus sérieusement sur les circonstances historiques et les facteurs ethnologiques et musicologiques susceptibles d'éclairer le processus de transformation d'un répertoire « folklorique » ou « populaire » et la gestation d'un phénomène musical transculturel qu'on finira par baptiser *flamenco*. A force de considérer que la création musicale ne pouvait émaner que d'une élite cultivée et que les masses analphabètes étaient totalement inaptés à l'expression « poétique », on a fini par nier l'existence de toute tradition culturelle dans la communauté gitane. On escamote, de cette façon, un ensemble de facteurs décisifs de l'élaboration du flamenco :
- 24 **1. Le rôle que les Gitans ont joué en tant que musiciens professionnels**, depuis le XV^e siècle, dans la transmission et la conservation d'un patrimoine musical autochtone. Les archives de nombreuses villes ont conservé le témoignage de leur participation rétribuée aux grandes fêtes locales, en particulier à l'occasion de Noël et de la Fête-Dieu.
- 25 **2. La conservation parallèle d'un certain nombre de caractères orientaux**, plus ou moins apparents selon qu'il s'agit de musique à usage interne ou de manifestations professionnelles. En Hongrie, il est intéressant de comparer la musique interne du groupe Vlach – *loki djili* et *khelimaski djili* – avec la musique « tsigane » professionnelle du groupe Romungro. L'introduction récente du premier groupe dans le secteur du spectacle a provoqué non seulement des interférences entre deux musiques qui n'avaient, au départ, guère de lien entre elles – hormis le fait d'être interprétées par des Tsiganes –, mais a entraîné, de plus, une évolution esthétique de la musique des anciens nomades devenus professionnels. La transformation est particulièrement spectaculaire en ce qui concerne la musique de danse traditionnelle du groupe Vlach (*khelimaski djili*), généralement réduite à des rythmes vocaux (*bögö*) et à d'éventuelles percussions improvisées (bidon métallique, petites cuillers). L'intervention de groupes professionnels, comme Ando Drom ou Kalyi Yag, engagés dans la promotion de leur musique ethnique à une échelle nationale et, très vite, internationale, a entraîné d'importantes concessions à l'esthétique dominante : introduction d'instruments harmoniques (guitares) et de mélodies nettement occidentalisées. Une évolution du même type s'était déjà produite, autrefois, au sein du sous-groupe Kalderash, influencé par la musique russe (utilisation de guitares, d'accordéons, développement du chant choral, etc.). Très logiquement, les influences s'exercent généralement dans les deux sens ; les habitudes musicales ancestrales

modifient sensiblement la musique « professionnelle » – au niveau rythmique et, très significativement, dans le domaine modal –, tandis que les pratiques occidentales contaminent, plus ou moins insidieusement, la musique traditionnelle du groupe, là où elle existe encore. En Andalousie, le folklore et la musique populaire qui faisaient partie, autrefois, du répertoire professionnel des Gitans a évolué inéluctablement vers une modalité qu'on appelle aujourd'hui *flamenca*. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les interprétations de *romances* (ballades) traditionnels, telles qu'elles ont pu être recueillies récemment dans l'anthologie sonore intitulée *Romancero panhispánico* et dirigée par José Manuel Fraile Gil (1992) avec les versions enregistrées dans la communauté gitane de Puerto de Santa María, par exemple, pour la *Magna antología del cante flamenco* (1982).

- 26 **3. Les conditions particulières de transmission et d'évolution de la musique autochtone en milieu gitan.** Les Gitans furent contraints d'abandonner leurs activités musicales professionnelles à la suite de persécutions au cours desquelles ils furent d'abord répartis dans des résidences surveillées, à raison d'une famille par quartier, et soumis à quantité d'interdictions concernant leur langue, leur costume, leurs coutumes, leurs métiers traditionnels et la possibilité de se fréquenter, sanctionnées par des peines de six à huit ans de galères, la peine de mort étant prévue en cas de sortie sans autorisation desdites résidences. Ces mesures, qui visaient la disparition de la minorité gitane par absorption dans la masse, vont déboucher, en 1749, sur une arrestation générale et l'envoi aux travaux forcés dans les arsenaux de toute la population mâle âgée de plus de sept ans. Certains vont croupir pendant seize ans dans ces bagnes improvisés et l'ensemble de la communauté est condamné à la misère et à l'acculturation accélérée.
- 27 C'est alors que les musiques autochtones, déjà modifiées par le style « gitan » de l'interprétation lors de l'utilisation professionnelle, vont achever de se transformer, à la fois par fusion avec ce qui a pu subsister de traditions orientales et en raison d'un usage purement privé. Il ne s'agit plus de plaire à un public non gitan, mais simplement de faire la fête en famille. Bien entendu, l'esthétique de ces musiques va se trouver totalement bouleversée. Comme chez les Vlax de Hongrie, aucun instrument de musique n'est utilisé, qu'il s'agisse de danses ou de chants « pour écouter », pour des raisons économiques et parce qu'ils ne sont plus jugés indispensables. En Europe centrale, les rythmes sont exécutés avec la bouche et, accessoirement, avec des percussions de fortune, comme on l'a vu plus haut ; en Andalousie, les claquements de mains (*palmas*) dominent nettement les autres procédés. Il s'agit avant tout de s'exprimer, de crier sa rage, sa peine ou son désespoir. Les voix sont souvent rauques, cassées, nasales, parfois criardes ou éraillées, peu importe ; le style de chant qui se forge dans le secret des foyers gitans se moque bien des canons académiques.

Fig. 3 : La Macanita.



Photo : Dom Buys.

Une esthétique de la souffrance et du paroxysme

- 28 Ici, le « beau » n'est pas ce qui est agréable à l'oreille, mais ce qui est ressenti douloureusement. On ne dit pas « une *belle* voix », « un *joli* chant », mais « une voix qui blesse », « un chant qui fait mal ». S'agit-il d'une autre esthétique ou d'une anti-esthétique ?

« Je ne chante pas pour qu'on m'écoute,
ni pour faire valoir ma voix ».
(*No canto por que me escuchen,
ni para lucir la voz*)

- 29 C'est ce que dit une *copla* citée par Antonio Machado y Alvarez (1947 : 17) et une autre, commentée par le même auteur, déclare :

« Celui qui crie : aïe !
c'est signe qu'il a mal ».
(*Todo aquel que dice ¡ay !
es señal que le ha dolío*)

- 30 Bien entendu, les partisans d'une esthétique plus classique qualifieront de « romantique » l'intérêt porté par le père d'Antonio et de Manuel Machado à cette « anti-musique ». Pourtant, il ne s'agit pas d'une mode créée de toutes pièces par quelques intellectuels égarés. A l'origine, certaines *coplas* n'étaient faites que pour la communication familiale :

« Prends cette vieille veste
et apporte-la à ta femme ;
elle l'arrangera pour ton gosse,

qui n'a rien à se mettre.
 (Toma esta chaqueta vieja
 y llévasela a tu mujer,
 que se la arregle a tu niño
 que no se tié que poné)

- 31 D'autres exprimaient la tragédie absolue de la solitude dans le désespoir, avec une comparaison banale, misérable comme le mobilier d'une maison pauvre, mais qui devient insoutenable de vérité lorsqu'elle est criée du fond des entrailles, comme un chien hurle à la mort :

« Je ne suis plus ce que j'étais,
 celui que j'avais l'habitude d'être ;
 je suis un meuble de tristesse
 qu'on a poussé contre le mur ».
 (Yo ya no soy quien era,
 ni quien yo solía ser ;
 soy un mueble de tristeza
 arrumbao a la pared)

- 32 C'est au moment où cette musique-là, avec ces paroles-là, sort de la clandestinité – si l'on peut dire – de l'intimité gitane, pour accéder à l'univers du spectacle, que le scandale éclate. La commercialisation du nouveau produit va entraîner une évolution « spectaculaire », et de nombreuses dérives. La guitare occidentale va tenter de s'adapter au chant, qui s'affine et s'édulcore en subissant l'attraction de la chanson populaire et du *bel canto*. Machado père s'indigne, comme on l'a vu plus haut ; Manuel de Falla et Federico García Lorca déplorent la dégénérescence du « flamenquisme ». Deux styles apparaissent, on l'a vu, l'un plus fruste et plus gitan, l'autre plus esthétisant et plus andalou. Malgré cela, le flamenco reste et restera marginalisé, en dépit de tous les effets de mode. Il est vrai que l'audience grandissante des musiques orientales et des musiques populaires, en Europe, contribue à sa diffusion ; de sorte que la querelle des classiques et des modernes (toujours plus ou moins romantiques) n'en finit pas de rebondir. Dans cet espace nouveau, où l'évolution de la musique « savante » joue un rôle non négligeable, le public devient plus éclectique, au point d'associer Mozart, Ravi Shankar et Antonio Mairena, dans des proportions toutefois très inégales. La brèche ouverte dans l'esthétique occidentale par l'audience du *blues* et de musiques traditionnelles venues de tous les coins du globe ne doit pourtant pas cacher les limites du phénomène. Il suffit, pour les voir apparaître, de mesurer la part des musiques « non écrites » dans les programmes de nos radios « culturelles ». Dans un autre domaine, le pseudo-flamenco qui fait recette n'a pas grand chose à voir avec celui dont il est question dans cet article et cela a été souligné plus haut avec l'évocation du succès des *sevillanas* ou du *flamenco-rock*.

Et demain ?

- 33 Tout cela manifeste de façon éloquentes le poids des conventions culturelles du monde « occidental », en dépit des apparences. Le besoin d'identification avec une culture dominante n'a pas perdu ses droits et conduit souvent à une forme d'intolérance : « Tout ce qui n'est pas conforme à ma conception de la musique est une anti-musique ». On peut constater que les médias, qui, dans un monde utopique, pourraient servir d'ouverture sur l'Autre, agissent avec la légèreté d'un rouleau compresseur et l'on pourrait se demander si la mode actuelle du « cocktail » ou de la « salade russe », sous forme de *world music*,

salsa ou *flamenco-rock*, ne préfigure pas une standardisation complète de l'esthétique musicale. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que les conditions très particulières qui ont permis l'éclosion du genre flamenco sont en train de se perdre dans la nuit des temps, tout comme celles qui, à l'époque de l'esclavage, ont fait surgir le *blues*. On peut noter, également, que les jeunes qui intègrent les groupes de flamenco-rock sont souvent les enfants d'artistes *flamencos* renommés, et l'on peut se demander à quoi ressemblera la musique de la prochaine génération. Ces considérations dépassées et pessimistes ne doivent tout de même pas nous donner la nostalgie d'une esthétique de la misère et de la souffrance. A ce sujet, on peut parier, hélas, que l'Histoire est un éternel recommencement.

BIBLIOGRAPHIE

BAROJA Pío, 1904, *La busca*. Madrid.

ESTÉBANEZ CALDERÓN Serafín, 1941, [1848] *Escenas andaluzas*. Buenos Aires : Espasa-Calpe (Austral N° 188).

FALLA Manuel de, 1950, [1922] « El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz) » -. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid : Espasa-Calpe (Austral N° 950).

GARCÍA LORCA Federico, 1922, « El Cante jondo (primitivo canto andaluz) ».

GARCÍA LORCA Federico, 1931, « Teoría y juego del duende. Arquitectura del cante jondo ». *Obras completas*. Madrid : Aguilar : 37-47, 1514-1531, 1538-1542.

LAVAUUR Luis, 1976, *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid : Editora Nacional.

MACHADO Y ÁLVAREZ Antonio, 1881, *Cantes flamencos*. Sevilla.

NOEL Eugenio, 1914, *Escenas y andanzas de la campaña anti-flamenca*. Valencia : F. Sempere y Cía.

STEINGRESS Gerhard, 1993, *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez : Centro Andaluz de flamenco. III premio de investigación 1991. (Biblioteca de Estudios flamencos, 8).

RÉSUMÉS

Les querelles qui se sont manifestées autour du flamenco, pratiquement depuis son apparition au XIX^e siècle, opposent deux clans apparemment irréductibles: les amateurs de traditions populaires, souvent qualifiés de « romantiques », et les partisans de la musique savante, dits « classiques » ou « puristes ». L'auteur de l'article analyse les arguments des uns et des autres pour souligner les caractères particuliers de l'esthétique *flamenca* et tenter de comprendre les raisons d'un rejet systématique et violent, comme celles d'un engouement non moins passionné, qui caractérisent deux secteurs de l'élite intellectuelle. Il étudie, enfin, les facteurs historiques et ethnomusicologiques qui ont permis l'éclosion d'une telle esthétique et s'interroge sur son évolution.

Since its emergence in the nineteenth century, the flamenco has opposed two apparently irreconcilable clans: the partisans of popular tradition, often called « romantics », and the partisans of classical music, or « purists ». This article reviews the arguments advanced by both sides in order to highlight the specific aesthetics of the flamenco and to understand the reasons for both its systematic and violent rejection and the no less passionate infatuation, attitudes which characterise two sectors of the intellectual elite. The paper finally addresses the historical and ethnomusicological factors which have fostered the emergence of such aesthetics, and deals with their evolution.

AUTEUR

BERNARD LEBLON

Bernard Leblon est enseignant à l'Université de Perpignan, où il a créé, en 1985, un Centre de Recherches consacré, entre autres, à l'étude des minorités et des traditions populaires, et membre de la Fondation Andalouse de Flamenco, depuis sa création en 1987. Il a soutenu, en 1980, une thèse sur les Gitans d'Espagne et il est auteur de divers ouvrages sur les Gitans et le flamenco: *Les Gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, F.I.R., 1982; *Les Gitans d'Espagne*, Paris, P.U.F., 1985; *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'Harmattan, 1990; *El Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 1991.