

CONSERVATOIRE DE GRENOBLE
Conservatoire à Rayonnement Régional



Année 2016-2017

Le flamenco



Présenté par

Joan Petrich

Encadré par

Stéphane Plotto

Introduction :

Cette étude tentera d'équilibrer un intérêt pour le contexte culturel et le développement historique du flamenco, ainsi que pour l'objet artistique flamenco en tant que tel. Les dimensions musicales seront toutefois privilégiées ici. La richesse d'un patrimoine musical est parfois expliquée par un métissage culturel fécond. Ceci est particulièrement vrai pour le flamenco. Néanmoins, du fait de sa transmission exclusivement orale et de sa pluralité, son héritage culturel et son histoire ethnique ne sont que des thèses et sont, encore aujourd'hui, débattus. Il semble malgré tout, selon la majorité des ethnomusicologues et des historiens, que le flamenco soit issu de la rencontre du peuple andalou et du peuple gitan. Cette identité complexe fera l'objet de la première partie de notre étude.

Nous tenterons ensuite d'exposer les principales caractéristiques artistiques, en particulier musicales, du genre. Cependant, la diversité du flamenco est immense, et certaines variations des paramètres musicaux caractéristiques constituent des répertoires et de nombreux sous-genres ainsi codifiés. Face à cette immensité, nous établirons les caractéristiques globales, avant de nous intéresser tout particulièrement à la Buleria, symbole universel du flamenco.

Enfin, nous aborderons les évolutions du flamenco, notamment à travers la Buleria, jusqu'à notre époque, ainsi que les mélanges stylistiques du flamenco Citons Paco de Lucia, célèbre guitariste de flamenco : « le flamenco a trop de personnalité, trop de caractère et de force émotive, pour garder la même forme toute sa vie. »

1. L'identité du flamenco.

L'histoire des peuples :

L'apparition du flamenco en basse Andalousie, dans une période allant de la fin du XVIIIème siècle à la fin du premier tiers du XIXème siècle, constitue un des rares consensus marquant l'histoire de ce courant. Il doit être apparenté aux Andalous d'une part, et aux gitans d'autre part.

L'appellation « gitans » renvoi aux tziganes, migrant en Europe occidentale. Ces derniers n'ont ni langue écrite, ni mythe connu. Il est donc difficile de retracer précisément leur histoire. Si le lien avec l'Inde (en particulier le Rajasthan) est attesté, l'origine du point de vue de la classe, du groupe ethnique et de la religion reste incertaine. Les raisons de leur départ au Xème siècle le sont aussi. Après une sédentarisation en Perse de plusieurs siècles, ils arrivent en Europe vers le XVème siècle. Il va suivre une uniformité des politiques européennes à leur égard : au XVème siècle ils voyagent comme musiciens, soldats, pèlerins et sont bien accueillis. Au XIème siècle ils sont victimes de mesures d'exclusion territoriale et professionnelle. Au XVIIème siècle ils sont victimes d'une politique d'inclusion par acculturation forcée. Les Tziganes se classent en trois groupes distincts : les Roms (Balkans), les Manouches (Europe occidentale), les Gitans (péninsule ibérique et Midi de la France). Ces derniers seraient arrivés en Espagne

en 1425, via la France, et en Andalousie en 1460 (Le film « Latcho Drom » de Tony Gatlif, datant de 1993, évoque à travers musique, chant et danse, cette longue route des Roms et de leur histoire, du Rajasthan à l'Andalousie).

Les développements du capitalisme et de la centralisation entraîneront une longue période de persécutions, ponctuée par la « grande rafle » des gitans sédentarisés en 1749. En 1783, ils sont forcés à la sédentarisation et à l'abandon de l'identification gitane. Cependant, cela leur ouvre tous les corps de métier. La définition du Gitan reste très vague à cette époque, d'autant plus que d'autres vagues de Tziganes arrivent en Espagne, du fait des bouleversements politiques au Proche-Orient et en Europe Centrale. Cependant, malgré l'intégration forcée particulièrement achevée en Andalousie, la mise au ban de leurs expressions culturelles, leur faible pourcentage dans la population (2% en Andalousie), et leur suivi des tendances dominantes, l'identité gitane demeure. Les historiens expliquent ce phénomène par la forte endogamie du groupe, sa sédentarité et sa spécialisation dans certains métiers (notamment ceux des Maures expulsés). Le rôle et la situation des gitans au XIXème et au XXème siècle sont l'objet d'un véritable « blanc historique », dû en partie aux bouleversements politiques caractérisant cette période. Ce vide historique alimentera les théories les plus diverses concernant la genèse du flamenco, les uns affirmant sa paternité gitane, les autres sa paternité andalouse.

La thèse ethnique :

L'Andalousie est un véritable carrefour des civilisations. Ce sont les Phéniciens qui, douze siècles avant Jésus Christ, fondent l'actuelle Cadix, alors que les Ibères (à l'Est) et les Tartessos (à l'Ouest) occupent l'Andalousie. Après le bref passage des Carthaginois (fin du IIIème siècle avant Jésus Christ), les Romains se livrent à une occupation de plusieurs siècles qui laissera des traces profondes dans la culture andalouse. La « Bétique romaine » est ensuite en proie aux invasions barbares de Francs, Alamans, Vandales, puis des Wisigoths, qui chassent les Romains et s'installent dans la région plus de deux siècles. Au VIème siècle (550-554), l'empereur Justinien Ier instaure dans la région de Byzance. Une période d'instabilité s'ensuit et les Byzantins sont chassés au VIIème siècle par les Wisigoths, convertis au catholicisme romain. Peu après, c'est le débarquement des Arabes sur les côtes andalouses en 711 et les six siècles de colonisation qui en découlent. En 1460, les Gitans pénètrent en al-Andalus, puis le XVème siècle voit la reconquête des Castillans.

Ceci constitue un important réservoir d'influences, et explique certainement les multiples thèses contradictoires quant aux origines exactes du flamenco. Les traits orientaux présents dans le flamenco peuvent ainsi être associés à l'influence byzantine (liturgie), juive (chants aux synagogues), arabe (réforme des conceptions musicales de Ziryab), gitane (interprétation du répertoire andalou). Dans tous les cas, nous pouvons affirmer que le folklore andalou et tout son héritage culturel ont influencé directement, au moins en partie, le flamenco, du fait de son apparition tardive.

La thèse sociale :

Parmi les théories concernant l'origine du flamenco, les thèses ethniques se voient, depuis peu, concurrencées par des thèses sociales. Le flamenco est alors le produit d'une sous-culture urbaine résultant de l'exode rural des populations vers les centres urbains, et de leur cohabitation avec les familles gitanes dans les quartiers excentriques. Le XIX^{ème} siècle aurait vu une mutation de la société andalouse agraire et industrielle. L'association des Gitans et du flamenco serait le produit d'une pensée romantique et nationaliste du XIX^{ème} siècle, qui associait les traits culturels gitans à l'authentique et aux traditions perdues de la société agraire.

Ainsi, il semble peu probable que le débat sur l'origine du flamenco soit un jour tranché sur la base d'éléments historiques.

L'émergence du flamenco comme spectacle :

L'émergence du flamenco comme spectacle va rapprocher des individualités du groupe gitan et andalou et va conférer au flamenco une double fonction : une fonction externe due aux relations interculturelles, une fonction interne à la vie sociale et religieuse des familles gitanes, et par la suite des familles andalouses. Au XVIII^{ème} siècle, les représentations sont semi-publiques et ont pour lieu les forges gitanes. A la fin de ce siècle, le flamenco est présent dans les tavernes et les marchés fréquentés par les Gitans et Andalous marginaux. Le spectacle flamenco surgit véritablement vers 1838, avec les *bailes de candil* (danses à la chandelle) interprétées lors d'exhibitions payantes dans les salons et académies de danse.

Entre 1850 et 1936 se développent les *cafés cantantes* (établissements en partie dédiés au flamenco), ce qui donnera lieu à une période considérée comme l'âge d'or du flamenco. Cette période correspond à un grand développement du genre, ainsi qu'à une stabilisation de ses formes qui seront dès lors transmises comme fondements esthétiques par des générations de musiciens.

La période suivante, dite de « l'opéra flamenco » voit l'introduction de ce courant musical dans les théâtres, places publiques et arènes, en parallèle avec une pratique intime vivace à laquelle les professionnels participent toujours. Cette période est marquée par une grande prédominance des interprètes andalous et est considérée parfois comme décadente.

Le concept de mémoire de la souffrance :

En quelque sorte, le chanteur de flamenco chante car il se souvient de ce qu'il a vécu. Lourd est le passé de l'Andalou (et du gitan), tissé de souffrances, de privations ou de désillusions. Il

existe ainsi dans le flamenco, des chants de travail comme le *martinete* des forgerons ou la *taranta* des mineurs, des chants de prisonniers comme la *carcelera*, des chants de dévotion comme les *saetas* de la Semaine Sainte, etc.

La tradition flamenco :

La nature du flamenco est un enjeu de la lutte identitaire. Les tenants des thèses ethniques envisagent en général le flamenco comme un art traditionnel, c'est-à-dire lié à une communauté. Ils écartent la notion de phénomène social appliqué au flamenco, pour l'appréhender selon la perspective du fait culturel ; bien que ce répertoire se soit manifesté par sa diffusion commerciale, il correspond encore à un mode de vie sociale interne à quelques communautés gitanes et andalouses. Les tenants des thèses sociales tendent au contraire à lier le flamenco à une classe et parlent plutôt d'un art populaire ou « popularisé » suite aux bouleversements de la société andalouse. Sans prendre parti dans le débat sur les origines du flamenco, nous pouvons toutefois envisager la nature du flamenco comme traditionnelle. En effet, le flamenco a une double fonction sociale, l'une déterminée par l'acte musical au sein des familles gitanes (*casas*), l'autre par le cadre scénique. Le flamenco réunit chez les andalous des personnes issues de classes sociales généralement dissemblables qui partagent un attrait commun à ce mode d'expression musicale. Chez les gitans, sortis de leur cadre de travail, il rassemble des individus unis par des relations de parenté ou originaires d'une même communauté limitée à un quartier ou à un village. Cet art reste très marginal en Andalousie. Il touche essentiellement les musiciens spécialistes, amateurs ou professionnels, et sa transmission concerne par conséquent une minorité parmi les gitans et les andalous.

Lien avec le contexte culturel :

Une des approches les plus importantes relatives à l'articulation de cette tradition à son contexte, envisage le flamenco comme un fait d'acculturation. Du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, les gitans, qui ne jouissent pas d'un statut ethnique, sont en proie à une violente politique d'inclusion : interdiction de la langue (1499), obligation de se sédentariser (1499), obligation d'abandonner leurs métiers propres (1586,1611), interdiction de l'habillement et de la musique et obligation de vivre dans les quartiers à dominante non-gitane (1633), la concentration dans les villages autorisés (1717), l'obligation de travailler dans l'agriculture (1717). La fin du premier tiers du XIX^{ème} siècle correspond à la fin de l'acharnement juridique envers les gitans, à une situation culturelle gitane assez critique, mais pas à une destruction de l'identité gitane. Malgré ce fait, les gitans ont continué à afficher une identité propre. Cette période correspond aussi aux prémices du flamenco. En effet, malgré leur permanence en Espagne, les persécutions incessantes dont ils ont fait l'objet les ont maintenus dans un isolement relatif, les contacts positifs avec la population ambiante s'établissant, en grande partie par le biais du folklore. Eux aussi vont maintenir une tradition en voie de disparition,

car le monde qui les entoure évolue beaucoup plus rapidement qu'eux-mêmes, et c'est ainsi qu'un certain type de marginalisation va les amener à s'approprier de plus en plus un patrimoine musical qui leur était, à l'origine, parfaitement étranger, mais qu'une acculturation violente, en particulier dans le domaine linguistique, a transformé en culture refuge. A partir du XVIIIème siècle, un désir de retrouver les traditions perdues avec la fin du monde agraire, désir amplifié par la pensée romantique et nationaliste, va fonder une authenticité des gitans, et faire de ce répertoire un véhicule du particularisme ethnique.

L'évolution des formes :

Le flamenco a connu un certain nombre de révolutions. Tout d'abord, l'introduction de la guitare à l'époque des *cafés cantantes*, les chants étant précédemment interprétés *a palo seco*, c'est-à-dire accompagnés seulement par des percussions, essentiellement manuelles. Cet ajout va imprimer un développement très important au chant et créer un décalage entre le « temps interne » du chant et le « temps externe » du jeu instrumental. Nous reviendrons ultérieurement à ces spécificités musicales dans une prochaine partie.

Une autre révolution provient de l'emprunt du *fandango* (danse traditionnelle andalouse de couple) par les chanteurs flamencos. Nous y reviendrons également dans une prochaine partie.

Une troisième révolution concerne l'adoption de chants folkloriques sud-américains, ceci accentuant notablement le caractère hétérogène du flamenco.

Une dernière révolution concerne l'affirmation contemporaine de l'individualité de la guitare, faisant du flamenco un art des individualités, en contradiction avec la philosophie antérieure, davantage centrée sur le collectif et le lien musical ou extra musical entre l'interprète et l'auditoire.

Cependant, deux traits n'ont jamais été remis en cause : il s'agit de l'individualité intrinsèque au chant et du rôle essentiel du chant dans l'appréciation esthétique du flamenco.

Les fêtes familiales gitanes.

Ces fêtes sont organisées dans le cadre de rites de passage : baptêmes, anniversaires, mariages, départs au service militaire, etc. Ces fêtes semblent exister aussi dans les familles andalouses mais n'ont pas été étudiées. Chez les gitans, le religieux relève du culte gitan pour la noce et culte catholique pour le baptême et la Semaine Sainte. Le flamenco va donc donner une continuité à ce syncrétisme, et annihiler les tensions, très fortes au cours du mariage, car celui-ci met en rapport des clans différents. La fête familiale sera appréhendée comme un rite créateur d'identité, et se verra accorder une grande importance. La non-participation aux fêtes est un des rares motifs d'exclusion de la communauté et de perte de l'identité gitane.

Ces fêtes sont programmées (couplées aux rites de passage ecclésiastiques), cadrées spatialement (par les cercles de danse et de chant), cadrées temporellement (par le « temps flamenco »).

Le cercle est la configuration essentielle des fêtes. C'est la manifestation spatiale de la volonté de construction d'espaces de pureté ethnique propre aux terrains d'investissement identitaire. Tous les individus sont reproducteurs de la musique qui va être exécutée. Ceux qui ne dansent pas, ne chantent pas et ne jouent pas de guitare font les *palmas* (claquements de main). Ces activités ne sont pas pensées comme ingrates et secondaires, elles jouent un rôle important de ponctuation et sont structurées.

Les fêtes musicales masculines :

Ces fêtes sont communes à la culture gitane et à la culture andalouse et peuvent constituer des rassemblements inter-ethniques. Elles sont exclusivement masculines dans la société gitane, les hommes se réunissant dans une pièce qui leur est propre. Les participants vont être conduits à des déambulations citadines, à la recherche de partenaires. Ces fêtes sont marquées par une certaine émulation du côté andalou, tandis que les gitans privilégient la complicité, nécessaire à la transmission des styles familiaux. Ces fêtes revêtent un sens particulier : elles s'inscrivent dans la vie sociale, car elles proposent un espace collectif pour affirmer sa différence culturelle, autrement dit son identité gitane, ou andalouse.

Lorsqu'elles sont commanditées, ces fêtes se révéleront alors comme des lieux de confrontations stylistiques entre musiciens professionnels et amateurs et entre gitans et andalous. L'âge et l'origine géographique contribuent aussi à l'émulation du groupe. Si les fêtes familiales servent à atténuer les différences entre les sexes et à valoriser la contribution de chacun, ici, ce sont les qualités musicales qui prévalent. Par conséquent, il s'agit d'une occasion de remettre en cause l'ordre social de part et d'autre de chaque communauté, unissant certains de leurs membres dans la pratique musicale. La fête musicale place les musiciens, et notamment les musiciens professionnels, dans une situation marginale par rapport à leurs propres groupes qui veillent à une séparation effective. L'acte musical met en jeu des valeurs humaines et une idée du collectif révélé par la projection de tous les témoins dans l'interprète lors de l'instant émotionnel. Cependant, le groupe n'est en aucun cas confondu avec une unité sociale, familiale, ou communautaire, tel que c'est le cas dans d'autres circonstances (noces, baptêmes, fêtes de Noël etc.).

Ainsi, l'expérience musicale associée à ces fêtes témoigne du caractère ritualisant du flamenco : l'état d'affecte rapproche ces manifestations d'individualité qui se succèdent, de l'esprit collectif qui préside à tout acte rituel. Il confère à cet être musical, le pouvoir virtuel de révéler le groupe à lui-même. Par conséquent, le rôle de l'interprète s'apparente à celui d'un officiant ou d'un célébrant.

En revanche, nous pouvons envisager les pratiques publiques comme des éléments d'une confrontation symbolique entre Gitans et Andalous (chacune des deux communautés,

interprétant des répertoires selon leur style propre), favorisée par une certaine dimension commerciale, favorisant le tourisme en Espagne, en particulier à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle, avec l'émergence des cafés cantantes.

L'étude des identités du flamenco nous a conduits dans un premier temps à examiner l'histoire et la dynamique de la confrontation identitaire entre gitans et andalous. Un regard sur les différentes approches qui ont contribué à construire « l'objet gitan » met en évidence la prédominance d'une vision essentialiste de l'identité gitane, contribuant à renforcer le stéréotype du gitan nomade, musicien, soumis à des traditions violentes et primitives, incompatibles avec la modernité. L'identité gitane découle d'un processus historique de différenciation. Ainsi, la stratégie globale gitane se traduit par une recherche, de pureté comme idéologie, et d'indivisibilité par la création d'espaces sociaux propres permettant le contrôle de l'identification. La construction identitaire gitane est structurée par une série de « terrains de lutte identitaire » avec les andalous, dont le plus important est le flamenco.

Cette confrontation prend tout d'abord la forme d'une lutte pour le contrôle de l'histoire. Les deux communautés se disputent la paternité, la propriété, mais aussi le monopole de l'interprétation « authentique » du flamenco. Néanmoins, nous pouvons affirmer que le folklore andalou constitue la base du répertoire flamenco, et les gitans ont joué un rôle non-négligeable dans son processus de transformation. Ce répertoire a connu ensuite diverses révolutions : des créations quotidiennes lentes dans le cadre de contextes intimes, impulsées notamment par les gitans, des révolutions dans le cadre des contextes publics, notamment impulsées par les andalous. Malgré ces divergences, la tradition flamenca réunit ces deux communautés à travers une même expérience de l'ethos, de la sociabilité flamenca.

2 Les caractéristiques artistiques :

Le flamenco s'articule autour de trois pôles : le chant, la danse et la guitare. C'est un genre extrêmement codifié qui s'exerce à travers toute une gamme de types de chants ou de danses que l'on appelle « palos ».

Tout d'abord, présentons le mode andalou, majoritairement utilisé dans le flamenco. Il s'agit du mode phrygien (ou mode de mi), pouvant être parfois légèrement modifié (tierce mineure ou majeure, notamment lors des cadences, et septième mineure ou majeure lors des mélismes mélodiques).



Les modes ionien (mode de do) et éolien (mode de la) sont également utilisés.

Organisation du répertoire :

La classification traditionnelle reconnaît trois grandes catégories de chant définies par le type d'accompagnement de guitare : absence d'accompagnement (cantes a palo seco), accompagnement mesuré (cantes a compas), accompagnement non mesuré (cantes libres con guitarra).

L'introduction de guitare, la grille d'accompagnement et les variations mélodiques (« falsetas ») définissent un type de jeu guitaristique cohérent ou «toque por», « por » signifiant « du type ». Nous traiterons cet aspect plus en détail dans une prochaine partie, consacrée au jeu guitaristique. Nous verrons que ces différents « toques » se différencient par leur compas (structure du cycle rythmique). Les cantes a compas sont introduits par une série de cycles rythmico-harmoniques (cf annexe 1 Camarón y Paco de Lucía - Que desgraciatos son (Tangos)) et les cantes libres con guitarra le sont par une série de rasgueos (technique de percussion rapide à la guitare faisant intervenir successivement plusieurs doigts de la main droite qui permet d'obtenir des roulements continus sur un accord donné), et de traits mélodiques souvent non mesurés.

Cf annexe 2 José Mercé & Moraito Chico - Fandangos Naturales

La catégorie des chants accompagnés (cantes con guitarra) est subdivisée en classes d'accompagnement de guitare (palos). Ces palos sont eux-mêmes subdivisés en types mélodiques identifiés par l'origine géographique. L'interprétation d'un type mélodique donné autorise certaines marges de liberté, tant dans l'ornementation mélodique que dans la structure temporelle.

Lorsque nous parlons de cante a compas, le caractère mesuré ne concerne que la guitare. En effet, la plupart des chants flamencos sont non mesurés. Une analyse des structures temporelles propres au flamenco suppose donc une étude séparée du chant, de la guitare et des différentes combinaisons chant-guitare.

Les grandes structures des chants accompagnés

Quelle que soit le palo, le déroulement d'un chant respecte pratiquement toujours un ordre immuable faisant se succéder les éléments cités dans le tableau ci-dessous :

Guitare	Chant
<ul style="list-style-type: none"> - Section d'introduction : de caractère mesuré ou libre selon le type métrique. Elles font se succéder des figures de percussion caractéristiques du style interprété (rasgueos). - Les falsetas : brefs intermèdes mélodiques faisant alterner gammes rapides et arpèges, respectant la structure rythmico-harmonique propre au toque interprété. - Rasgueo de Salida (intervention permettant de céder la place au chant) - Accompagnement du chant. - Section de conclusion ou remate : conclue la dernière intervention du chant. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ayes ou temple : vocalises propres à chaque type mélodique qui permettent au chanteur de centrer sa voix et d'introduire le chant par une séquence mélismatique. - Copla ou letra ; strophes constituant le chant proprement dit. - Remate : dernière strophe de structure rythmico-harmonique caractéristique.

A partir des éléments suscités, nous obtenons l'organisation suivante (les pointillés représentent les zones de non intervention du chanteur) :

Guitare	Chant
Alternance de rasgueos et de falsetas	...
Rasgueo de salida	...
Accompagnement	Ayes
Alternance de rasgueos et de falsetas	...
Rasgueo de salida	...
Accompagnement	Copla n°1
Alternance de rasgueos et de falsetas	...
Rasgueo de salida	...
Accompagnement	Copla n°n
Remate	Remate

Cf annexe 3 paco de lucia fosforito

Le chant :

Comme vu précédemment, le chant flamenco s'interprétait à l'origine à palo secco, c'est-à-dire sans accompagnement, ne tolérant que quelques palmas (claquements de main). Il est très difficile de dresser une liste exhaustive des différents types de chants flamencos, car ils sont très liés soit à la personne qui les a créés ou structurés, soit au lieu géographique qui les

a vus naître. L'appellation « chant gitan » s'applique aux chants qui possèdent le rajeo, cette cassure caractéristique des voix gitanes, par opposition aux voix plus mélodieuses et douces. Le chant n'obéit pas aux critères musicaux de la musique classique européenne : ce n'est pas la pureté des sons qui est visée, mais l'expressivité. Une belle voix flamenco doit être forte, profonde tout en sachant se casser. Les tessitures extrêmes (aiguë ou grave) ne sont pas recherchées.

Les ornements et les mélismes, présentant progressivement le mode andalou, sont des caractéristiques évidentes du chant flamenco, témoins directs de son héritage oriental. Les mélodies sont organisées en répétition de formules descendantes, en correspondance avec les descentes harmoniques lorsqu'il y a accompagnement instrumental. Enfin, un aspect essentiel est la grande liberté rythmique du chant, et ce, malgré les complexités rythmiques, propres au flamenco, que nous verrons ultérieurement.

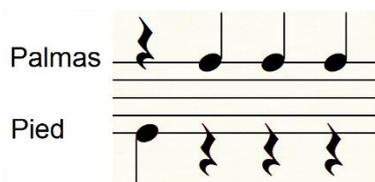
Il semblerait que l'importance des paroles soit moindre dans le flamenco en comparaison avec d'autres esthétiques, le message s'exprimant davantage par l'expression musicale. Nous pouvons néanmoins citer les thèmes abordés suivants : l'amour, les malédictions et les menaces, la mère, la société, la pauvreté, les enseignements moraux, la fatalité et la mort, l'honneur et le déshonneur, ou encore les thèmes religieux.

Le jeu guitaristique :

Tous les toques a compas sont susceptibles d'être accompagnés par des cycles de palmas mesurés. La pulsation, lorsqu'elle est explicite, peut être assurée par un des palmeros, par le chanteur ou par le danseur. Cette série initiale d'impulsions « métronomiques », d'intensité constante, constitue la matière première à partir de laquelle nous pourrions engendrer différents cycles, par la modification de certains paramètres :

Tout d'abord, l'intensité sonore. Les accents des palmas ou une frappe du pied, ainsi que les accents à la guitare engendrent deux types de cycles périodiques.

- Cycle de palmas « **por tango** », à 4 temps.



Cf annexe 4 Camarón y Paco de Lucía - Que desgraciaitos son (Tangos)

- Cycle à 12 temps faisant alterner un groupe 3/4 et un groupe 6/8.

Musical notation for Palmas and Pied. The Palmas part consists of a sequence of 12 quarter notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes. The Pied part consists of a sequence of 12 eighth notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes.

Les phénomènes de déphasages perceptifs de ce dernier cycle permettent théoriquement douze possibilités. Les danseurs et les guitaristes ont l'habitude de compter par exemple le compas de **Solea** de la manière suivante :

Un dos **tres** cuatro cinco **seis** siete **ocho** nueve **dize** un **dos**

Pour des raisons euphoniques, les temps XI et XII (once doce) sont prononcés « un dos ». Nous obtenons ainsi le cycle de type (ou toque por) **Solea** :

Musical notation for Palmas and Pied. The Palmas part consists of a sequence of 12 quarter notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes. The Pied part consists of a sequence of 12 eighth notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes.

Voici un exemple de soléa, très simple à identifier, dans le morceau « La fuentecica » de Tomatito, extrait de l'album « Soy flamenco », 2013. Si nous suivons notre logique d'analyse des cycles rythmiques, celui-ci commence sur le temps XII :

Musical notation for Palmas. The Palmas part consists of a sequence of 12 quarter notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes.

Cf annexe 5 Tomatito la fuentecica.

Cette série numérique peut servir de référence pour décrire les types engendrés à ce niveau par déphasage du cycle de la solea. En voici deux exemples :

Musical notation for Palmas. The Palmas part consists of a sequence of 12 quarter notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes.

Musical notation for Palmas. The Palmas part consists of a sequence of 12 quarter notes on a single staff, with accents (>) above the first, fourth, seventh, tenth, and thirteenth notes.

Un paramètre important du jeu de guitare flamenco est la texture sonore. Les techniques de percussion propres au flamenco enrichissent la palette de contrastes sonores des cycles engendrés par les seuls contrastes d'intensité du niveau précédent. Une description simplifiée est rendue possible en réduisant la palette variée des techniques de rasgueo (type de jeu

percussif à la main droite) à quatre éléments clairement opposables : coup frappé sur la caisse, percussion simple des cordes graves vers les cordes aiguës, percussion simple des cordes aiguës vers les cordes graves, et rasgueo (coups donnés avec les doigts de la main droite sur plusieurs cordes à la fois, selon différentes combinaisons). A chaque type de cycle est associée une combinaison particulière de ces éléments.

Les redoublements de palmas et/ou de frappes de pied permettent également d'augmenter les contrastes sonores des cycles (cf annexe 6). Nous pouvons remarquer qu'il peut se créer une véritable polyrythmie avec des superpositions de rythmes ternaires et binaires.

Un autre paramètre est évidemment l'harmonie. Au même titre que les techniques de rasgueos, les systèmes d'accords utilisés par les guitaristes sont spécifiques à la guitare flamenco. Les spécificités harmoniques du flamenco sont une conséquence directe des possibilités offertes par la guitare, des conformations respectives de la main gauche du guitariste et de la touche de la guitare. Les guitaristes font, dans le flamenco, un usage quasi permanent des accords ouverts, c'est-à-dire avec des cordes à vide en résonances. Les guitaristes de jazz font usage de la transposition en ajoutant de nombreuses dissonances avec l'utilisation de doigtés « complets », sans cordes à vide. Ils utilisent des dissonances « lointaines » (9èmes, 11èmes etc.), au sein d'un système harmonique fondé sur une cohérence externe à la guitare. A l'inverse, dans le flamenco, l'harmonie est certes liée au mode utilisé mais est davantage une harmonie digitale-instrumentale. Ce sont les résultats des positions ouvertes dans une tonalité donnée qui engendrent certaines dissonances, propres à l'esthétique flamenco. Ainsi, ces dispositions d'accords ne sont pas les mêmes suivants les tonalités. Voici ci-dessous certaines cadences typiques :

Cadences en Mi :

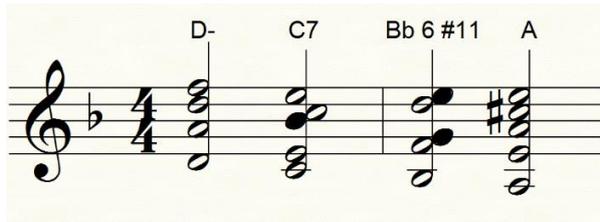
A- G7 F E

A- G7 13 Fmaj7 11 E

Cadence en Fa# :

B-11 A7 G6 F#b9 11

Cadence en La :



Dans la première formule en Mi, nous avons l'enchaînement des degrés IV III II I en mode andalou (mode de mi, ou phrygien, avec la tierce majeure sur l'accord de résolution de 1er degré). Nous avons seulement des accords parfaits, avec une septième pour l'accord de IIIème degré. Dans la deuxième formule en Mi, certains accords sont enrichis par l'usage des cordes à vide. C'est le cas des degrés III et II. Le degré III (Sol majeur) se voit enrichi d'une treizième majeure par l'usage de la corde de mi à vide. Le degré II est lui enrichi d'une onzième augmentée et d'une septième majeure, respectivement par l'usage des cordes de si et de mi à vide. Nous pouvons également analyser ces enrichissements comme des anticipations de la quinte et de la fondamentale de l'accord de résolution de 1er degré suivant (Mi Majeur). Mais cette analyse ne se vérifie pas dans toutes les tonalités. Nous le voyons par exemple dans la cadence IV III II I en Fa#. L'accord IV est présenté avec une sixte toujours par usage de la corde de mi à vide. L'accord III est sous la forme d'accord 7, l'accord II présente une treizième (mi à vide). L'accord I, sans tierce (celle-ci pourra être chantée) présente une neuvième mineure, une onzième et une septième mineure, respectivement par l'usage des cordes de sol, si et mi à vide. Il existe également la même version avec le sol remplacé par un la# dans l'accord final, créant ainsi le frottement entre la tierce majeure et la quarte (la#-si). Enfin, dans le dernier exemple, nous avons l'enchaînement IV III II I en La. L'accord II présente une sixte majeure, et une onzième augmentée, par l'usage respectif des cordes de sol et mi à vide.

Une neuvième mineure est souvent ajoutée à l'accord de premier degré de résolution dans les cadences II I, ainsi qu'à l'accord de dominante dans les cadences V I. L'harmonie dans le flamenco présente donc, par ses enrichissements, des tensions permanentes, y compris au moment des résolutions. Ainsi, le rapport de tension/détente présent dans la musique européenne occidentale, comme héritage de la musique savante, est beaucoup moins respecté dans le flamenco, de par la tension permanente.

La danse :

La danse flamenca est une forme d'expression individuelle, une relation de séduction permanente qui s'est structurée en se calquant sur les différents types de chant, afin de les interpréter à travers le geste. Elle est issue de l'adaptation, par les gitans, des danses folkloriques andalouses existantes. Les danseuses gitanes ont en effet créé un style très individualiste qui s'est distingué des chorégraphies collectives des danses régionales espagnoles.

L'un des aspects qui a séduit le public et les écrivains romantiques qui ont découvert ces danses est leur caractère sensuel, leur parfum exotique, voire oriental. Les robes virevoltantes aux couleurs vives, les castagnettes et les tambourins sont vite devenus les symboles de la danseuse gitane, mystérieuse, envoûtante et rebelle, dont la Carmen de Mérimée et l'Esméralda de Victor Hugo sont les figures les plus emblématiques. Ce n'est toutefois qu'au XIX^{ème} siècle que la danse est devenue partie intégrante du flamenco, lorsqu'elle s'est produite sur une scène, tributaire et accompagnatrice du chant dans les premiers cafés cantantes évoqués précédemment.

Nous opérons une distinction au sein de la danse flamenca. La danse gitane exprimerait plus spontanément et extérioriserait plus violemment les sentiments ; ce qui prime serait moins la maîtrise technique que l'affirmation de ce que l'artiste veut exprimer. Nous pouvons lier cet aspect avec le concept de mémoire de la souffrance abordé précédemment. L'interprétation andalouse apparaît plus travaillée et mieux agencée du point de vue visuel. Exécuté individuellement, le flamenco a rarement une fonction représentative ; il est l'expression visuelle des sentiments ressentis par l'artiste, ainsi que de sa faculté d'improvisation. Aujourd'hui, il existe des pas, des rythmes et des règles qui varient d'un style à l'autre, ce qui n'empêche pas la danse flamenca d'évoluer et de s'enrichir. Cf annexe 7.

Dès leur arrivée en Europe, les Tsiganes sont connus pour leurs danses et les ressemblances entre la danse flamenco et les danses sacrées indiennes, en particulier le Kathak, ont maintes fois été soulignées (cf annexes 8 et 9). Nous retrouvons des mouvements des bras similaires, le jeu percussif aux pieds (zapateado pour le flamenco, percussions au chevilles pour le Kathak), le jeu d'échange percussif entre le danseur et l'instrumentiste, la similitude des robes, la posture de la danseuse.

3 Les tendances évolutives du flamenco :

L'hybridation :

Une des principales conséquences musicales de la mondialisation est l'émergence d'un courant « world music » s'inscrivant dans la lignée des grands courants de musique populaire (jazz, tango, etc.). Le label « World music » s'applique essentiellement aux expériences interculturelles dans le domaine de la musique populaire contemporaine, lesquelles sont suscitées par la rencontre de musiciens d'origines diverses et par l'intégration d'instruments et de sonorités « exotiques ». Nous pouvons aborder la question de l'hybridation en envisageant le flamenco comme un processus transformateur. En effet, le flamenco est un genre ouvert, produit d'une récréation formelle à partir des chants et danses andalouses, espagnoles, et latino-américaines. Un métissage peut s'opérer lorsqu'il y a interprétation d'un répertoire, à la manière du flamenco. L'inverse est également générateur de métissage. Il s'agit d'appliquer des traits caractéristiques du flamenco à un chant ou une chanson étrangère à lui. Ce chant, dit « aflamencado », c'est-à-dire ayant reçu une influence flamenca donnant

lieu à une forme stabilisée. Enfin, il existe aussi une transformation totale du modèle emprunté. Le passage d'une forme ou d'un répertoire en une forme flamenca s'effectue par un réajustement d'éléments musicaux à partir des critères suivants : le mode flamenco, le rythme vocal non-mesuré, le dessin mélodique descendant, la tessiture vocale peu étendue, l'intonation, l'ornementation vocale, la modulation vocale, la perception du silence.

Des évolutions de la buleria :

Longtemps considérée comme marginale et récréative, la buleria est devenue le symbole universel du flamenco et de ses multiples expériences de « fusion », de la musique baroque au funk, en passant par le blues, la salsa, ou encore le jazz.

Les compas de la buleria :

Avant d'étudier les évolutions de la buleria et ses métissages, il est important de revenir sur les compas, c'est-à-dire les schémas rythmiques, de la buleria. Les formes soléa ou siguirya sont définies à la fois par un compas métrico-rythmique et par des séquences harmoniques ainsi que des compositions mélodiques qui lui sont associées. Rien de tel pour la buleria : Dès leur apparition, les bulérias adoptent indifféremment les modes flamencos, et leurs tonalités majeures et mineures homonymes respectives. Quant aux modèles mélodiques, nous errons qu'il existe des fandangos « por bulerias », des siguiryas « por buleria » et de multiples adaptations « por buleria » de chants folkloriques et de chansons de variété, entre autres andalouses ou latino-américaines. La buleria n'est donc pas un « palo » au sens habituel du terme, mais plutôt un support rythmique, comme la rumba par exemple. C'est pourquoi nous commencerons cet article par une rapide description des cycles métrico-rythmiques associés à la buleria, tels qu'ils existent actuellement. Pour cela, nous utiliserons une partition pour guitare qui nous semble résumer les différents compas utilisés dans la buleria (cf annexes **10** à **15** pour les partitions et annexe **16** pour l'audio).

La numérotation fait référence à la partition. Pour chiffrer les temps du cycle nous avons adopté le système traditionnel de 1 à 12 temps. Les croix symbolisent la battue du pied.

Les chiffres trois et quatre correspondent au compas dit standard. Nous remarquons une hémiole, alternance d'une mesure ternaire (6/8) et d'une mesure binaire (3/4), caractéristique évidente de la buleria, mais non systématique. L'accord du premier degré est placé sur le premier temps du cycle ; l'accord du deuxième degré sur la première croche de la deuxième noire pointée (temps trois) ; retour au premier degré sur le premier temps de la mesure à $\frac{3}{4}$ (temps six, plus rarement huit ou dix). Le cycle se termine au temps dix. Pour les bulerias en tonalité majeure ou mineure, c'est l'accord de septième de dominante qui est placé sur le temps trois.

Les compas des chiffres cinq et six sont caractérisés par des mesures exclusivement binaires. Il semblerait que ce phrasé soit caractéristique de la buleria de Moron de la Frontera (commune dans la province de Séville), et fortement appuyé sur chaque battue du pied.

Idem pour les compas des chiffres sept et huit, avec toutefois des syncopes fréquentes sur la première double croche de chaque noire, caractéristiques du phrasé de Jerez (ville située au sud de l'Andalousie, dans la province de Cadix).

Les compas des chiffres neuf et dix, sont également binaires, mais sont eux différenciables par leur contretemps sur les des deux premiers temps de chaque mesure.

Nous retrouvons l'hémiole à partir du chiffre onze, avec un départ en contretemps sur le premier temps et une liaison à la dernière mesure. Il est notable que l'hémiole du chiffre onze n'est perceptible que par les accentuations.

Nous pouvons noter aux chiffres dix-neuf et vingt la mise en boucle de la mesure à 6/8, avec une dernière mesure à 3/4. Cette particularité peut être associée à la ville de Grenade, et aux groupes de « fusion » des années 1980 comme Ketama.

Nous associons généralement la buleria à l'alternance ternaire/binaire, souvent dans des réalisations proche des chiffres 3,13 à 17 et 21 de la partition, car c'est ce que nous entendons « à découvert », quand précisément la guitare attend la suite des événements (chant, danse, falsetas). Dès que ce n'est plus le cas, les medios compas binaires dominent.

En cherchant à travers l'étymologie du mot Buleria, et ses caractéristiques suscitées, nous pouvons supposer que la buleria trouve ses origines durant la période baroque (XVII^{ème} siècle), et peut être associés aux Jacaras et Jaleos ou encore les Chufas (chants époque). Nous ne développerons pas cet aspect ici.

A partir des années 1930, les compas de la buleria sont définitivement codifiés. Dès lors, la buleria se diversifie en styles plus ou moins nettement identifiables selon les villes (Cadix ou Cadix, Jerez, Malaga, Sevilla etc.) malgré de nombreux échanges de répertoires et d'interprétation.



Nous voyons toutefois apparaître dans la discographie flamenca ce que nous avons précédemment nommé « compas standard ». Ce sont Nino Ricardo et Manolo de Huelva qui, les premiers, l'utilisent régulièrement pour accompagner le chant. Ils seront ensuite imités, y compris pour leurs falsetas, notamment par Nino Sabicas, Manolo de Badajoz, Eteban de

Sanlucar et Luis Maravilla. C'est cette nouvelle conception du « compas por buleria » commençant au temps douze du cycle qui structure les traits de ces guitaristes. Il est important de noter que ces codes se sont très probablement créés et répandus au sein des cafés de Séville, lieux majeurs de la vie flamenca publique. Malgré de multiples réalisations personnelles postérieures et la prolifération des syncopes et des contretemps internes, ce compas ne changera plus fondamentalement quant à ses structures métrique et rythmique et à sa carrure harmonique. Les deux chanteurs spécialistes de la buleria sont ensuite la Nina de los Peines et Manuel Vallejo. La discographie de la première comporte trente-six bulerias entre 1910 et 1950. Le second en enregistrera trente de 1925 à 1950. La guerre civile aura été fatale à de nombreux artistes. Bien plus tard, Camaron enregistrera soixante-et-une bulerias de 1967 (enregistrement live à la Venta de Vargas) à 1989 (album « soy gitano »). En ce qui concerne la guitare soliste (ou en duo, ou avec quelques chanteurs et chœurs additifs), nous retiendrons Sabicas d'une part, avec trente-deux bulerias, d'un « Tango argentino por bulerias » du début des années 1930 à « Embrujo sevillano » en 1972. Ajoutons que ce brillant palmarès doit être crédité à un guitariste-compositeur génial, né à Pamplona et formé à Madrid, dont la quasi-totalité des disques a été enregistrée aux USA. Nous retiendrons d'autre part Paco de Lucia, qui compte vingt-neuf bulerias de 1964 (« Jerez en fiestas ») à 2004 (album « Cositas buenas »).

A Cadiz, sous l'influence probable d'Antonio el Chaqueta, la génération suivante ajoutera à cette esthétique de l'élégance et de la légèreté des « trabalenguas » (usage rythmique rapide et virtuose de répétitions de syllabes) sur les fins de phrases. Nous pouvons citer La Perla de Cadiz (cf annexe 17, 1975 enregistrement live au Teatro Monumental de Madrid), Pericon de Cadiz (cf annexe 18, 1972), Chato de La Isla, El Beni de Cadiz, Chano Lobato, Santiago Donday, Rancapino ou encore Mariana Cornejo.

A Malaga, les deux précurseurs importants des bulerias sont El Cojo de Malaga (cf annexe 19), et Antonio « el Chaqueta » qui enregistra peu mais qui connut le succès commercial avec ses adaptations « por buleria » de chansons andalouses et latino-américaines, qui figurèrent même brièvement dans les hit-parades des premiers juke-boxes espagnols (cf annexe 20). Il fait preuve d'une virtuosité rythmique (« trabalenguas » et chant à contretemps) que personne n'a égalée depuis.

La ville de Jerez a un rôle majeur dans la genèse et la diversification des cantes por Buleria. Les bulerias de Jerez seront essentiellement modales, et non tonales comme à Cadiz. Nous retiendrons notamment les musiciens de la « génération 1890 » suivants : La Pompei, Isabelita de Jerez (cf annexe 21), José Cepero (annexe 22) et surtout El nino de Gloria (annexe 23). La génération suivante diversifie ce premier socle de bulerias en un flot intarissable de variantes personnelles (La Plazuela, Santiago, San Miguel, etc.). La quasi-totalité des cantao(r)es de la ville feront désormais de la buleria l'un des piliers de leur répertoire.

Malgré les œuvres fondatrices de La Nina de los Peines et de Manuel Vallejo, nous trouverons difficilement à Séville une tradition de la buleria aussi fertile et continue qu'à Jerez, Cadiz ou même Malaga.

Au tournant des années 1970-1980, la buleria est l'un des principaux vecteurs d'un « cross-over » qui élargit l'audience du flamenco. Dès lors, elle ne cessera plus de se nourrir des genres musicaux les plus divers. En effet, quelques musiciens novateurs choisissent la buleria comme un lieu privilégié d'expérimentations, sans doute parce que le terrain y était moins cadenassé par l'orthodoxie « puriste » et que l'on y risquait moins l'excommunication qu'en tentant de composer de nouveaux cantes, ou de nouvelles variantes, por solea ou por siguiriya, ou même por tango.

A partir de 1985, Juan Pena invente pour le cante flamenco la « fusion world-music » avec l'Orquesta Andalusi de Tanger et Paco Cepero, dans un répertoire constitué pour l'essentiel de tangos et de bulerias réduites à l'ancienne pulsation ternaire (cf annexe **24**). Le cantaor poursuivra l'expérience pendant trois décennies, avec les albums « Casablanca » en 1997, « Puertas abiertas » en 2005 avec le violoniste marocain Faïçal et enfin « Dos orillas » en 2004, avec Redouane Kourrich. Dans la même idée, Radio Tarifa, groupe aussi original qu'éphémère, enregistra des « bulerias turcas » pour son premier opus (cf annexe **25**).

Enrique Morente, quant à lui, utilise la buleria comme une sorte de continuo rythmique, particulièrement adéquat à l'un des aspects majeurs de son œuvre : la mise en musique de fragments poétiques (en vers ou en strophes) de Federico Garcia Lorca, San Juan de la Cruz, Ibn Hazm, Al Mutamis, Miguel Hernandez, Maria Zambrano, etc. cf annexe **26** et **27**.

Le duo Camaron de La Isla, Paco de Lucia est évidemment le premier et le principal responsable du cross-over du flamenco et en particulier de la buleria, qui ne cesseront plus d'élargir leur audience dans le monde entier. Avec le génie singulier du cantaor, ce sont surtout les harmonisations de Paco de Lucia qui permettent de séduire un nouveau public : elles systématisent les accords de passage sur les degrés du mode (cadences secondaire V-I) ou sur leur substitution par les relatifs mineurs et laissent place aux marches harmoniques. A partir de 1979, la densité harmonique s'accroît encore pour des compositions originales.

D'autres artistes participent à faire évoluer le genre de la Buleria. Citons notamment Lole Montoya, Manuel Molina, Diego Carrasco (cf annexe **28** et **29**, 1991 « el tino de un torero »). Nous avons chez ce dernier, les premiers essais conséquents d'équivalences rythmiques : les quatre noires pointées de deux medios compases ternaires successifs peuvent être compris comme un 4/4 ternaire jazzy, qui lui-même peut ensuite être traité en rythme binaire (blues, rock). Les deux peuvent être superposés avec plusieurs instruments, avec par exemple la walking bass de Tino Di Geraldo sur « Olovia y naranja » et ainsi l'hybridation de la buleria et du blues ou du jazz.

Ainsi, le medios compas ternaire en boucle peut être interprété comme un 4/4 ternaire ou binaire. Le rythme de la buleria se prête ainsi à toutes les fusions, au risque d'y perdre son identité musicale flamenca, à moins de revenir de quelque fois au compas standard. La « bule » pourra donc se décliner en multiples variantes.

BuleBluesrock

Elle apparaît dès la fin des années 1980, entre autres avec le groupe Pata Negra des frères Raimundo et Rafael Amador. Le « Blues de la Frontera » est devenu un classique du genre (cf annexes **30** et **31**).

Bulesalsa

Ketama, des Carmona « Habichulas », ne tarda pas à apporter une réponse à Pata Negra. S'ailleurs, à l'époque, les fans se plaisaient à rejouer à leurs propos la querelle Confrontant les Beatles au Rolling Stones. Ainsi naquit la bulesalsa, dûment baptisée dans un album sorti en 1990, « Shivarita ». cf annexe **32**.

Bulefunk

Voici un nouvel exemple de fusion, cette fois avec le funk : « Buleria del ay ! » de l'album « Ojos de Brujo », sorti en 2002. Cf annexe **33**.

Bulejazz

Les musiciens de jazz, souvent issus de la mouvance des groupes de rock andalou, et inspirés par l'exemple de Paco de Lucia et de son sextet (Pepe de Lucia et Ramon de Algeciras à la guitare, Jorge Pardo au chant, Carles benavent à la basse, Rubem Dantas aux percussions) ou par celui de Chick Corea et de sa buleria « Gods and devils » (de l'album « The ultimate adventure » sorti en 2006), multiplient depuis une vingtaine d'années les expériences de « jazzflamenco ». L'une des plus durable aura été le projet « Jazzpana » par lequel sont passés de nombreux guitaristes flamencos (Gerdo Nunez, Juan Manuel Canizares etc.) et jazzmen espagnols (Perico Sambeat, Jorge Pardo, Javier Colina, Carles Benavent, Chano Dominguez, Tino Di Geraldo, Cepillo etc.). Nous trouverons dans le premier album titré « Jazzpana », enregistré en 1992 avec le WDR Bing Bang dirigé par Vince Mendoza, la buleria « Entre tinieblas », avec Ramon et Portugés au chant.

Les pianistes ont également trouvé matière à inspiration dans le buleria, en adaptant au clavier des tournures propres au flamenco (Diego Amador illustre très bien ce procédé dans le titre « Comparito »), ou en s'adonnant à des recherches formelles sophistiquées d'inspiration parfois « classique » (Chano Dominguez par exemple). Cf annexes **34** à **36**.

Alfio Origlio, notamment au côté du guitariste Louis Winsberg, va même jusqu'à modifier le timbre du piano en appuyant sur les cordes de son instrument avec sa main, tout en jouant une mélodie avec l'autre main, obtenant ainsi un son proche de celui de la guitare flamenca. Cf annexe **37**.

Sommes-nous toujours dans un idiome flamenco ? Comme précédemment avec le shuffle, les claves antillaises et caribéennes ou encore avec la samba, la buleria semble échapper à son genre musical d'origine pour devenir un outil rythmique de ce qu'il est convenu de nommer « musiques actuelles ».

Musique classique

Jorge Pardo, avec sa version du Bolero de Ravel, donne un parfait exemple de métissage d'une œuvre du répertoire classique en lui appliquant un rythme propre au flamenco et en apportant un aspect improvisé propre au jazz. Cf annexe **38**.

L'Accademia del Piacere livre quant à elle un exemple de « flamenco baroque », mêlant un orchestre baroque d'instruments anciens, un chant aux ornements baroques, et un ensemble constitué d'un cantaor, d'une guitare flamenca et de cajons. L'hémiole identifiable dans l'annexe **39** proposée est facilement associable à certaines danses baroques, comme au compas por buleria.

Retour à l'Inde

D'autres artistes, comme Anoushka Shankar, empruntent une direction musicale toute autre en tentant de réinsérer dans le flamenco ses origines indiennes évoquées dans notre première partie (cf annexe **40**), ainsi que dans la seconde par les similitudes des danses flamenca et Kathak. Sa musique est caractérisée par la rencontre d'une part du sitar au timbre et aux ornements si particuliers, du bourdon et des tablas propres à la musique indienne, et d'autre part du cajon, de la guitare, du cante, et des palmas, propres au flamenco. Cette rencontre permet de mettre en évidence le lien de parenté qu'il existe entre ces deux genres.

Il est vrai que ces deux esthétiques musicales ont en commun leur construction autour de cycles rythmiques, une annonce progressive du mode employé par des ornements vocales ou instrumentales, un aspect exclusivement monodique des chants.

L'étendue du flamenco dans le monde

Depuis 2010, le flamenco est inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco. Ceci lui donne un rayonnement mondial, une médiatisation et crée un tourisme important en Espagne. L'article « Le flamenco au patrimoine mondial de l'Humanité ! » écrit par Nacima Baron pour le journal Le monde, du 17.11.10 évoque très bien ces conséquences quant à l'état du flamenco à notre époque en Espagne :

« Le flamenco vient d'être inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO, au titre des biens culturels immatériels. Un événement ? Si peu. À vrai dire, cette démarche de mise à l'honneur de l'art flamenco est déjà ancienne ; la Junta de Andalucía travaille sur le dossier d'inscription du flamenco au patrimoine mondial depuis des décennies. C'est la jeune ministre de l'égalité du précédent gouvernement Zapatero, l'Andalouse Bibiana Aído, qui s'était employée avec d'autres à cette tâche d'ambassadeur du flamenco depuis de longues années déjà.

Les innombrables festivals qu'organisent ou que soutiennent les collectivités locales espagnoles ont aidé à la renaissance de cet art. Des plus prestigieux aux plus modestes, ces festivals ont enclenché une véritable industrie culturelle qui se décline en disques, CD, publications, spécialisées, guides touristiques... Par ailleurs, les établissements touristiques et les restaurants font un usage immodéré, et souvent abâtardi, de cet art. On a souvent l'occasion de conspuer ce « flamenco pour touristes », mais il permet à des jeunes artistes de vivre et à des visiteurs d'entrer dans ce monde complexe, relativement fermé, de l'art vivant du flamenco contemporain. Sait-on que, dans les rendez-vous musicaux de 2010 où s'affrontent les meilleurs baillores, cantaores et guitaristes du monde, les candidats sont originaires de neuf nationalités différentes ? Le flamenco est réellement un art à la fois local et universel, qui se transmet « pur » (jondo) mais supporte aussi très bien tous les métissages, les influences du tango et les rythmes de jazz, les couleurs de la musique cubaine ou qui se savoure dans l'ambiance intime des berceuses. [...] Il faut bien avouer que la démarche de valorisation de la musique, de la culture, de la créativité des Gitans est bien davantage développée chez nos voisins, au premier titre sans doute en Espagne, où l'intégration est une réalité, même si le tableau de la réalité socio-économique de cette communauté n'est pas idéal. »

Cette étendue mondiale se constate en effet aujourd'hui par l'existence de nombreux festivals en France (Nîmes, Avignon, Toulouse, Nantes, Banyuls sur mer, Paris, Lyon, Marseille, Montpellier, Mont de Marsan, Arles) ainsi que dans le reste du monde (au Japon par exemple).

Ce rayonnement se constate également par l'existence de nombreuses écoles de danse et de musique Flamenco depuis les années 1980 : Studio Flamenco MyriArte à Lyon, Arte Flamenco à Bron (Lyon Est), Flamenco Medialuna à Gières pour ne citer que quelques exemples de la région Rhône-Alpes.

Conclusion :

L'étude de l'identité du flamenco nous a conduits dans un premier temps à examiner l'histoire et la dynamique de la confrontation identitaire entre gitans et andalous. Ce regard met en évidence la prédominance d'une vision essentialiste de l'identité gitane, contribuant à renforcer le stéréotype du gitan nomade, musicien, soumis à des traditions incompatibles avec la modernité du monde. La stratégie globale gitane se traduit par une recherche de pureté et d'invisibilité. La construction identitaire gitane et andalouse est structurée par une série de terrains de lutte identitaire dont le plus important est le flamenco. Les deux communautés se disputent la paternité, la propriété, mais aussi le monopole de l'interprétation authentique du flamenco. Les constructions et les confrontations identitaires s'inscrivent différemment dans les pratiques intimes, pouvant être appréhendées en termes de rituels, et les pratiques publiques, à travers les fêtes cycliques publiques et les spectacles de flamenco, donnant lieu à des confrontations cette fois symboliques.

Nous avons ensuite tenté de présenter les principales caractéristiques artistiques du flamenco à travers l'étude du chant, du jeu guitaristique, de la danse, et plus globalement des

complexités musicales d'ordre temporel et harmonique. Ainsi, malgré la potentielle impression de grande liberté, nous avons vu que l'interprétation du flamenco est extrêmement codifiée, et que certaines variations, au demeurant dérisoires, constituent tout un ensemble de sous-genres et d'appartenance à une esthétique propre.

Enfin, nous nous sommes intéressés tout particulièrement au genre de la buleria, symbole universel du flamenco et de ses multiples expériences de fusion. Après avoir énoncé ses éléments musicaux constitutifs, nous avons énuméré ses réutilisations par des musiciens extérieurs au flamenco, et abordé les fusions ainsi créées, bien souvent par hybridation esthétique. Nous avons remarqué les similitudes artistiques entre le flamenco et les musiques indiennes, ainsi que Kathak dans le domaine de la danse. De ce fait, le flamenco trouve totalement sa place dans les musiques dites « actuelles », et il est certain que des évolutions futures de ce genre sont à venir, en particulier du fait du rayonnement mondial de cet art. Nous pouvons nous demander quelle place vont pouvoir conserver les peuples gitans et andalous dans cette grande mixité culturelle et esthétique ? Plus largement, quelle place va avoir le flamenco dans cette mixité ? En effet, nous avons parfois remarqué que l'esthétique du flamenco était parfois très éloignée du résultat musical engendré par certaines recherches de fusion. L'attraction touristique que constitue le flamenco entraîne son intérêt pour le plus grand nombre mais contribue aussi à caricaturer l'opposition entre gitans et andalous. Par ailleurs, cet attrait plonge le flamenco dans un paradoxe : plus le public international en vient à apprécier la spécificité de la culture flamenca, plus l'énergie que le flamenco est capable de projeter diminue en Andalousie et en Espagne et plus se raréfient les conditions sociologiques de sa transmission orale comme façon d'être, art de vivre. Il peut paraître absurde de voir apparaître depuis quelques décennies des écoles de flamenco. Même si ces écoles sont une formidable approche du flamenco pour quiconque s'intéresse, il est très probable qu'elles se limitent à l'aspect artistique, là où le flamenco représente bien plus, pour les peuples gitans et andalous. Ce qui est important n'est pas le résultat, c'est-à-dire le matériau musical en lui-même, mais son authenticité, le vivre ensemble qu'il peut susciter. L'une des clefs réside dans le nouveau public exigeant international, qui recherche précisément ce que le flamenco a de spécifique. C'est ce qui pourrait indiquer que le flamenco continuera à livrer sa déploration tragique et festive. Si, au contraire, la totalité de l'identité flamenca se situe dans d'autres matériaux, alors nous devons considérer qu'en s'incorporant comme simple ingrédient à d'autres réalités musicales, le flamenco aura disparu comme tel.

Bibliographie

Frédéric DEVAL - Le Flamenco et ses valeurs

Bernard LEBLON Musiques tsiganes et Flamenco

Cédric PIZEPAN Anthropologie Flamenco - Mémoire de Master

Corinne Frayssinet Savy - De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco

Philippe Donnier - Flamenco : structures temporelles

<http://mayvon.chez-alice.fr/>

http://www.lamediatheque.be/dec/genres_musicaux/flamenco/index.php?reset=1&secured
=

<http://letempsdesdances.e-monsite.com/pages/le-flamenco.html>

Latcho drom

histoiresdemusique.free

<http://www.gypsydancefest.webs.com/>

<http://www.flamenco-classical-guitar.com/historique-flamenco.php>

<http://www.flamencoweb.fr/>

<http://www.andalucia.org/fr/flamenco/vision-turistica-del-flamenco/>

<https://gc.revues.org/4235#tocto2n6>

<http://duendeflamenco.over-blog.com/page-309586.html>

http://www.musiquealhambra.com/cours_rhone_alpes.htm

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Flamenco>