

CN D LE FLAMENCO PORTÉ À LA SCÈNE, LE SENS D'UNE PRATIQUE MUSICALE DE LA DANSE

Corinne Frayssinet Savy

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2010 – synthèse dec. 2011

Synthèse du projet

« Le flamenco porté à la scène, le sens d'une pratique musicale de la danse », par Corinne Frayssinet Savy

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

Arts du spectacle, de rue et de fête, public ou privé, citadin ou villageois, le flamenco s'est élaboré sur les fondements d'un héritage multiculturel. L'histoire de l'Andalousie, élargie à celle de l'Espagne y contribue. Leurs grands centres urbains dynamisent sa diffusion et son développement par le truchement des *cafés cantantes*¹. Au XIX^e siècle, l'intérêt pour les pratiques populaires s'illustrent à travers des images et des représentations de la vie de bohème (*lo gitano*) et de ses dilettantes (*les majos* et *les majas*). Il se porte au siècle suivant sur le rite tauromachique et la fête, thèmes prisés des avant-gardes parisiennes (*lo español* incluant *lo flamenco*). Dès lors, le flamenco s'impose au-delà des imaginaires qu'il inspire, comme culture musicale à l'échelle de la mondialisation et à celle de la globalisation au cours du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Il est reconnu comme l'un des grands courants musicaux populaires au même titre que le jazz, le tango ou encore le fado. Il est étudié comme folklore musical (Antonio Machado y Álvarez « Demófilo », 1881), musique primitive (Federico García Lorca et Manuel de Falla, 1922), musique traditionnelle (Pedro Turbica, Mario Gómez et José María Velázquez-Gaztelu, 1971-1973), musique populaire (Gerhard Steingress, 1993), patrimoine musical (Cristina Cruces Roldán, 2002), musique post-moderne (Gerhard Steingress, 2007), musique-danse métissée ou fusion (José Luis Navarro García, 1998). Il s'inscrit au sein de communautés d'aficionados, amateurs et/ou mélomanes, de réseaux familiaux en particulier gitans, de communautés associatives et diasporiques, de réseaux universitaires et festivaliers, enfin de façon plus fragmentée dans l'industrie du disque et dans la production de spectacles.

Les répertoires et les styles flamencos se diversifient au cours de son histoire à la demande d'un public néophyte de plus en plus large. Ils ne se substituent pas aux anciens, mais s'y ajoutent. Cette accumulation de répertoires de natures différentes nourrit la diversité stylistique. La question de l'héritage se pose en termes d'authenticité au début des années 1950. Elle donne lieu à un discours identitaire essentialiste. En désaccord, le guitariste-compositeur Pedro Bacán propose de repenser le flamenco de scène. Ses spectacles créés entre 1989 et 1997 explorent les interactions entre héritage et transmission, répertoire et interprétation, création et performance. Son approche exigeante l'incite à réévaluer l'art flamenco à partir d'une mise en perspective des pratiques scéniques au regard de la pratique privée, celle de sa famille reconnue en particulier pour les rôles

¹ *Cafés cantantes* (cafés chantants) : sont des établissements conçus sur le modèle des cafés-concerts à la parisienne. Ils proposent différentes sortes d'exhibitions : scénettes humoristiques et théâtrales, airs d'opéra ou de *zarzuela*, des projections de films muets avec phonographe, des numéros de cirque, etc. Le chant, la danse et les solos de guitare de flamenco ne figurent pas toujours dans leur programme. Le premier *café cantante* ouvre en 1853 à Séville. Dès 1866, les chants et danses flamencos sont présentés au côté des danses de pays. En 1870, Silverio Franconetti fait du Salón del Recreo le premier *café cantante* de flamenco en programmant son *cuadro flamenco*, spectacle à numéros de chants et danses flamencos, associé à des danses de pays. Le succès est tel que d'autres *cafés cantantes* reprennent ce type de programmation. Entre 1881 et 1889, le Café Silverio devient une formule spectaculaire, centrée sur le flamenco grâce son propriétaire, interprète et créateur de chant flamenco. Ces établissements disparaissent définitivement en 1936.

historiques de ses chanteurs et ses chanteuses depuis plusieurs générations. Au moment de sa disparition, la question de l'héritage remettant en question toute empreinte exotique est relayée radicalement et paradoxalement dans le champ de la danse. Les danseurs-chorégraphes Israel Galván et Andrés Marín poussent la réflexion jusqu'au sens même de danser flamenco aujourd'hui. Le solo délaissé depuis les années 1930 se mue en laboratoire expérimental au cours des années 1990. Rejoints par Rocío Molina dès 2005, il leur permet de repenser la danse flamenca. Cet acte est si fort qu'il inspire depuis bon nombre de propositions en danse flamenca.

Initialement pensé comme une étude contextualisée des démarches artistiques de Pedro Bacán et d'Israel Galván, mon projet de recherche s'est recentré sur la manière dont la danse flamenca à la fin des années 1990 œuvre à une véritable révolution musicale et artistique autour de quelques figures clés, Belén Maya, Andrés Marín, Israel Galván et Rocío Molina. Le texte qui suit, pose les premiers jalons de ma recherche anthropologique musicale de la danse.

Performances dansées en flamenco

Le flamenco relève d'une théâtralité lorsqu'il s'expose sur scène. Il est l'expression d'un mode d'être et d'un mode de dire dans une fête familiale, une *juerga*² ou dans une réunion de *cante*³. Chaque participant mesure l'importance du défi : faire en sorte que la performance privée ne s'étourdisse pas dans une surenchère de virtuosité ; chercher à révéler par petites touches la puissance émotionnelle de chaque répertoire à travers la sensibilité des divers interprètes présents. C'est par bribes, par fragments que cette architecture musicale, sonore et émotive, mouvementée et gestuelle, se façonne à travers le temps étiré de la pratique privée. Sur scène, elle est contrainte à une durée impartie. La maîtrise du temps et la théâtralité en sont l'enjeu. Cependant il existe un moment appelé *el fin de fiesta* / la fin de la fête, correspondant souvent au rappel. Les artistes proposent un flamenco de l'entre-deux, celui qui s'oublie sur scène, celui qui lève un voile sur l'intime, sur le privé. C'est un interstice où le flamenco scénique tend se défaire de sa théâtralité. La performance se meut en un jeu entre artistes, un entre-soi auquel le public est convié, devenu complice et indiscret à la fois. C'est le moment où les artistes troquent leurs fonctions. Le guitariste devient danseur, le chanteur guitariste et le danseur chanteur, et vice-versa. Le répertoire qui permet ce moment jubilatoire d'improvisation est celui des *bulerías*⁴. Chacun a préparé sa botte secrète pour faire rire ou étonner ses compagnons. Sur le mode de la plaisanterie, l'échange musical se tisse. L'hésitation de certains attise le suspens. Chacun donne à voir et à entendre une proposition qui cherche à se défaire des oripeaux de son statut d'artiste. Il est question ici de revenir à celle ou à celui qui dédie sa vie au flamenco, qui est flamenco. Dans ce moment privilégié, le flamenco libère le musicien ou le danseur de tout

² *Juerga* : est une réunion festive privée dédiée à la pratique du flamenco.

³ *Cante* (chant flamenco) : le mot flamenco désigne la musique. Mais dès qu'il s'agit de pratique musicale, le terme de *cante* s'impose et non celui de *canto*, le chant en langue espagnole, ou celui de *canción*, la chanson. Le *cante* est un substantif verbal qui renvoie plus au geste vocal qu'à l'objet musical lui-même. Il dévoile d'un point de vue sémantique l'enjeu créatif propre au flamenco.

⁴ *Bulerías* (dérivé de *bulería* : 1. Tromperie ; 2. Moquerie, plaisanterie ; 3. Conte, fable ; 4. Risée) : genre flamenco d'expression festive, dédié essentiellement à la danse. Pastora Pavón « La Niña de los peines » l'enregistre la première sous cette dénomination en 1909. Il existe deux types de *bulerías* ; le premier type issu de Jerez de la Frontera résulte de l'accélération du rythme des *soleares* ; le second, plus ancien, apparaît à Cadix et à Los Puertos. Il s'agit d'une variante des *cantiñas* de Vejer, ce qui explique leur mode majeur.

rôle imparti. Il le révèle tout à la joie de chanter, de jouer ou de danser. Il lui rappelle que la musique est avant toute chose du « son humainement organisé » et « incarné » au sens de John Blacking⁵ et de Monique Desroches⁶.

Cette visée musicale et dansée libère la performance scénique du formalisme du spectacle flamenco à numéros dansés et de celui du ballet flamenco. Elle contient en germe les modalités d'une réévaluation de la performance scénique. C'est au cours des années 1980 que le guitariste Pedro Bacán fait sien cette approche de l'interprétation performative. Il porte à la scène les attentes et les exigences interprétatives et performancielles de la pratique privée⁷. Cette démarche aurait pu disparaître à son décès en 1997⁸. Mais elle trouve un nouveau souffle dans la recherche artistique d'une jeune génération de danseurs. Israel Galván participe à partir de 1998 d'une évolution de la danse flamenca en délaissant les numéros de danse, voire les tableaux inspirés des revues. Il explore la performance en danse en la recentrant sur le solo comme expériences des solitudes⁹. Il est rejoint au cours des années 2000 par deux autres danseurs-chorégraphes, Andrés Marín et Rocío Molina, qui partagent cette quête selon des points de vue différents. Cette recherche devient un enjeu de la danse flamenca d'aujourd'hui, affranchie des rêves et des fascinations exotiques, d'une danse devenue une expérience humaine et artistique.

Depuis 2010, je fais de cette expérience de danse un terrain, en dialoguant de façon plus resserrée avec ces trois danseurs-chorégraphes. L'enquête ethnomusicologique sert à recueillir et contextualiser une parole au plus près de leur questionnement sur la création en danse flamenca. Il s'agit ici d'articuler le cognitif et le sensible, l'individuel et le collectif. La danse et la musique ne peuvent être envisagées de fait comme un objet en soi. Elles sont avant toute chose des pratiques, et invitent à considérer les enjeux performatifs, émotionnel et culturel. L'étude du corps dansant flamenco relève à la fois de l'anthropologie historique pour comprendre ses différents affranchissements comme danse singulière, et d'une musicologie qui explore au plus près les ressorts du rythme significatifs de cette danse percussive.

Des interactions entre musique et danse dans le flamenco, advient la question du rythme. Son étude montre ses liens intrinsèques à la fabrique de corps dansants, de corps musicaux, de corps sonores. En ce sens, elle renvoie a priori au constat que « le corps est incontournable en musique » selon Monique Desroches, Sophie Stévanec et Serge Lacasse :

Toute musique est plus qu'un ordonnancement de données à caractère sonore. Elle est également geste vocal ou instrumental, communication entre musiciens et avec le public, et dans bien des cas, elle intègre la danse. [...] En

⁵ John BLACKING, *Le Sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 41.

⁶ « Toute musique est plus qu'une combinaison d'éléments sonores. » Par cette phrase initiatrice du chapitre « Le corps comme signature musicale » du livre *Quand la musique prend corps* que Monique Desroches codirige, elle évoque une nouvelle voie qui s'ouvre à « la musicologie et l'ethnomusicologie incarnées, qui sont axées sur le sujet musiquant ou dansant dans sa relation spécifique à l'objet musical et orientées vers les modalités de création et d'interprétations musicales, c'est-à-dire sur la mise en acte de la musique. », Montréal, P.U.M., 2014, p. 9.

⁷ Pedro Bacán est un guitariste compositeur de flamenco né le 12 février à Lebrija. Il est issu d'une des grandes *casa cantaoras*, véritable école naturelle axée en particulier sur le chant flamenco en Basse-Andalousie. Il décède dans un accident de voiture le 26 janvier 1997. Sa conception du flamenco fit l'objet d'un de mes articles : « Le paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène », in *Performance(s) Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, 2008, p. 67-85.

⁸ Dans le livret du disque *Remate. Pedro Bacán et le clan Pinini*, Pedro G. Romero analyse sa « conception du son de la guitare flamenca ». Il considère sa visée artistique et politique, non esthétique. Il s'agit d'une pensée de l'art flamenco renonçant à la forme-virtuose afin d'atteindre une intensité, une forme d'écoute, une approche des corps dansants pluriels qui façonnent la danse... Pour Pedro G., le politique passe par « la dissidence flamenca face au spectacle », par la non-professionnalisation. Sa radicalité s'impose par une pensée de la performance musicale aspirant à un faire en commun. *Remate. Pedro Bacán et le clan Pinini*, Paris, Peewee!, PWC002-2022.

⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

ethnomusicologie, cette approche (celle du corps musiquant) se distingue des analyses des premiers chercheurs de la discipline qui, en s'appuyant sur une conception de la musique en tant qu'objet sonore (notamment les chercheurs de l'École de Berlin de la fin du XIX^e siècle), transformaient les enregistrements de terrain en objets de transcription musicale à partir desquels on édifiait un système musical. Envisagée comme une performance, la musique ouvre l'objet d'étude en reliant de manière indissociable et dynamique l'objet sonore, les stratégies de production, les conduites d'attentes et d'écoute, la gestuelle et les agents humains, de manière à faire de la performance une pratique et un événement.¹⁰

Croiser musique et danse, c'est souligner un certain rapport du mouvement au son et du son au mouvement qui traverse le corps. Ce corps, l'ethnomusicologie l'appréhende à travers la performance. Or, il est celui du musicien ou du danseur. Il ne peut donc être neutre comme le souligne Michel Bernard :

Nous ne vivons notre rapport à nous-même, aux autres et au monde qu'à travers notre histoire à la fois collective et individuelle, culturelle et pulsionnelle. Ainsi, la catégorie de « corps » règle et gouverne, par ses implications, la complexité, la contingence et la fugacité apparentes de notre vécu le plus banal.¹¹

Il poursuit sa réflexion en faisant appel à l'analyse psychanalytique d'Anton Ehrenzweig :

[...] loin d'être l'émanation d'un corps-sujet homogène et identique, la production artistique est la déconstruction et le dévoilement de sa matérialité sensible instable et aléatoire.¹²

Ne serait-ce pas le propos même de la performance flamenca intime, lorsque l'interprète s'oublie dans son cri ou dans le piétinement du sol ? Ne serait-ce pas ces forces que recherchent Israel Galván, Andrés Marín et Rocío Molina dans leurs pratiques de la danse flamenca ? Mais peut-être est-ce Israel Galván qui traduit le mieux dans son spectacle *La Fiesta* (2017) la conception « rhizomatique » de Gilles Deleuze et Felix Guattari :

Pour ceux-ci, en effet, le corps-organisme que nous appréhendons quotidiennement n'est qu'une « strate sur un corps sans organe, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile ». Ce qu'ils nomment ici, à la suite d'Artaud, le « corps sans organes », lequel subirait ce travail de normalisation, se définit comme un pur champ d'intensités, une connexion de multiples forces hétérogènes a-signifiantes, bref, selon leur terminologie, « un rhizome ». Il n'y a plus d'être corporel en soi, mais un devenir énergétique [...] polyvalent.⁹

¹⁰ Monique DESROCHES, Sophie STÉVANCE et Serge LACASSE, *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 7-8.

¹¹ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 20. L'auteur évoque ici le propos d'un de ses livres précédents, intitulé « ironiquement Le Corps ».

¹² *Ibid.*, p. 21.

Ce spectacle s'en fait en quelque sorte l'écho. Il donne à voir et à entendre des états de corps qui traversent la fête flamenco, qui émanent du vécu et de la perception d'Israel Galván. Peut-on parler à propos de la danse flamenco de « corporéité » au sens de Michel Bernard ? Cette notion désigne pour le philosophe « le fonctionnement matériel réticulaire de notre système sensoriel ». Dans un spectacle, le corps anatomique de la vie quotidienne disparaît au profit d'une « constellation d'apparences mobiles et multi-sensorielles »¹³. Selon Sophie Walon,

la notion de corporéité dépasse cette conception du corps simplement organique et mécanique, et le comprend comme entité affective, subjective et symbolique : « Si le corps peut nous servir à qualifier ce qui est de l'ordre de la construction physique, biologique, la corporéité prend quant à elle en charge le système de représentation attachant à cette structuration culturelle et symbolique du matériau ». Étroitement liée à la notion de sujet, la notion de corporéité prend en compte l'instable et l'hétérogène du corps, sa capacité de transformation. Envisagée comme une dynamique inépuisable de métamorphoses, les corporéités dansantes mises en scène par certains chorégraphes contemporains participent à déconstruire la réalité ontologique prêtée au corps par la tradition philosophique occidentale. En effet, la plasticité de ces corporéités réfute la supposée stabilité du corps et conduit à l'envisager comme une forme très modelable.¹⁴

Pour Michel Bernard, le spectacle procède à une déconstruction du corps, seul garant d'unité, par quatre modes opératoires conjoints : la déréalisation ontologique du corps, la dissolution de sa forme et de son identité, la désintégration temporelle de son apparente unité, et enfin sa spectacularisation. Le corps ne peut être réel sur scène, il est théâtralisé, puisqu'il est converti en fiction du moment qu'il s'inscrit « dans une trame singulière et fluctuante de l'imaginaire collectif et individuel ou radical du spectateur »¹⁵. Il perd « simultanément sa forme et par là son identité dans la mesure même où il se mue en image dont il hérite en quelque sorte la fragilité constitutive »¹¹. Le corps se désagrège comme hypothétique unité, lorsqu'il est soumis à un jeu de construction et de déconstruction, à une pure succession d'événements qui s'épuisent dans un jeu fugace de temporalités. Le processus ou mode opératoire de déconstruction du corps résulte de la situation spectaculaire le mettant à l'épreuve. « La corporéité perçue par le spectateur n'est jamais que la chaîne de fantasmagories, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire le cortège de fantômes illusoire secrété implicitement et paradoxalement par la volonté même de la présentation scénique »¹⁶.

La corporéité spectaculaire ne peut être réduite à une approche du corps comme « totalité morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire hiérarchisée de formes et signes »¹⁷. Elle renvoie aux jeux spéculaires, aux métamorphoses gravitaires. Dans le flamenco, cette corporéité devient aussi le lieu d'une expérimentation inter-sensorielle. Elle se manifeste dans l'expérience conjointe du mouvement et du son, de l'œil et de l'ouïe. Elle incarne

¹³ *Ibid.*, p 87.

¹⁴ Sophie WALON, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn* [En ligne], *Points de vue*, mis à jour le : 14/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927>.

¹⁵ Michel BERNARD, *De la création chorégraphique...*, p. 88.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

une impossible coalescence à partir de laquelle la danse flamenca construit sa singularité. C'est ce défi que relèvent Israel Galván, Andrés Marín et Rocío Molina, en la réévaluant et en l'explorant. À partir de l'analyse de leurs propositions, la notion de « corporéité » complète la notion de performance envisagée ici du point de vue de l'action :

Au lieu de programmer une action sur un corps dont on a estimé par avance les modalités fonctionnelles, on joue, comme le préconise Bachelard, sur et avec les incertitudes et les contingences d'un vécu relationnel et donc de la temporalité d'une expérience.¹⁸

Cette « corporéité » s'impose à la danse flamenca lors du questionnement du corps-sujet homogène et identique, modèles façonnés au sein du ballet flamenco et du *tablao*¹⁹. Elle se conçoit sans limites, sans entraves, libre de toute « unité hiérarchisée de formes et de signes ». Elle appelle une autre forme de transmission selon Michel Bernard, telle que l'envisagent l'ethnomusicologie et l'anthropologie de la danse au contact du terrain. C'est au cœur du processus même de transmettre des techniques de corps, des savoir-faire que ce concept peut s'ouvrir à d'autres expériences, à d'autres perceptions et à d'autres pratiques du corps. C'est sous cet angle que le flamenco met à l'épreuve sa danse comme corps mouvementé et sonore, « entrelacs polysensoriel ». L'esquisse d'une théorie générale du rythme incarné devient désormais possible. Elle peut prendre en compte les forces de l'imagination inhérentes à la nature même de la performance flamenca. L'architecture qui en résulte serait à chercher du côté du montage tel que le définit Georges Didi-Huberman à partir de sa lecture de *l'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg :

L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de nouvelles « correspondances et analogies » qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute pensée des relations qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester.²⁰

Penser la danse comme un atlas de corps mouvementés et sonores, c'est peut-être le défi inavoué du flamenco qui engage à s'aventurer du côté d'une anthropologie historique musicale du rythme incarné.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24. Il ajoute que « La corporéité ne désigne que le fonctionnement matériel réticulaire de notre système sensoriel et non le "remplissage originnaire" d'une conscience noétique ou son rapport primordial au monde », p. 87.

¹⁹ *Tablao* (andalouisme de *tablado* / scène en bois) : un *tablao* désigne à la fois la scène et un type de cabaret spécialisé dans les spectacles flamencos visant au fil du temps une clientèle essentiellement touristique. Le premier, La Zambra, est ouvert à Madrid en 1954. Ces cabarets promeuvent l'art flamenco et les spécialités culinaires espagnoles. Ils deviennent malgré le public essentiellement néophyte un lieu de rencontres artistiques et de transmission, une véritable école professionnelle.

²⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3., Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. s14.

Approche anthropologique musicale de la danse flamenco

Dans mon livre *Israel Galván. Danser le silence*²¹, la démarche anthropologique historique se centre sur le geste créateur dans le processus de création en danse flamenco. Elle le contextualise au regard de la démarche singulière d'Israel Galván. Elle parle du danseur et en particulier d'un danseur, voire d'un homme de danse au sens de Dominique Dupuy qui fait écho à cette proposition de Jean-Michel Beaudet : « c'est en prêtant son corps au monde que le danseur change le monde en danse »²². Lorsque l'environnement se déplace de l'espace privé ou social à celui professionnel défini par la scène, le danseur transfigure le monde au fur et à mesure que sa danse s'invente. Pour Israel Galván, il ne s'agit pas de représenter, d'inventer ou d'imaginer le monde, mais de le danser. Quelle méthode ethnographique pourrait saisir cet enjeu particulier du corps dansant, du mouvement dans la danse flamenco ? Jean-Michel Guilcher cité par Jean-Michel Beaudet préconise :

L'enquêteur doit s'astreindre à bien davantage. Il lui faut s'incorporer l'expérience d'un autre, et cela au sens le plus concret du terme, en faisant passer les mouvements dans ses propres articulations et muscles. Non pas – comme le fait chacun de nous sans même s'en douter – pour les remodeler à sa convenance, mais au contraire pour se remodeler lui-même, en réduisant progressivement la distance qui sépare l'imitation du modèle. Le faire est ici condition de savoir. Du moins y a-t-il dans la danse, au-delà d'une organisation motrice générale plus ou moins discernable de l'extérieur, des caractères essentiels du mouvement impossibles à saisir sans le fondement d'une pratique corporelle. (Il précise plus loin.) Le port, l'attitude, le modelage des gestes, les variations du flux moteur ne peuvent être saisis que grâce à un « sens musculaire » affiné.²³

Se rangeant de l'avis de l'auteur qu'il cite, Jean-Michel Beaudet met en garde contre :

une ethnologie de la danse [...] cantonnée aux aspects visuels de la danse ; elle doit, à moins d'être partielle, réductrice, prendre en compte les sensations éprouvées par les danseurs : la kinesthésie. On imagine bien que cette « ethnokinésiologie », même nécessaire, n'est pas facile.¹³

En évoquant son enseignement dans le cadre de master class ou de stages, Israel Galván souligne quelques traits caractéristiques d'une kinesthésie de la danse flamenco :

pratique hypnotique du rythme

Les cours sont fatigants (pour les stagiaires), c'est normal quand ils durent trois heures. Ainsi je veux donner la possibilité aux stagiaires bien qu'ils soient fatigués, que les pas restent en eux. Les pas physiques et forts sont toujours monotones (à apprendre), les élèves arrivent à se fatiguer de tant d'informations données. Aussi j'essaie que les pas puissent être perçus déjà dansés à partir des silences, de l'esprit du pas, comme une chose quasi hypnotique qui

²¹ Corinne FRAYSSINET SAVY, *Israel Galván. Danser le silence*, Arles, Actes Sud, 2009.

²² Jean-Michel BEAUDET, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, Éditions du CTHS, 2010, p. 113.

²³ *Ibid.*, p. 121-122.

s'accroche à toi, comme un rythme, des pas qui se gravent en toi. Que les élèves finissent le stage et qu'ils leur restent le rythme en tête. C'est ce que j'aime faire. J'essaie qu'ils ne sachent pas comment ils le font, mais qu'ils le fassent. Peut-être qu'ils ne le font plus après le stage. Ce sont des pas difficiles, des pas personnels. J'aime quand ils dansent dans mes cours. Ensuite ils ne peuvent plus danser ailleurs de la même façon qu'en cours. Je crois que comme ils changent de cadre, il faut qu'ils s'attendent à une autre forme. C'est le magnétisme ou l'effet hypnotique produit par le rythme et par le corps.

coalescence rythmique

Je chante dans mes cours parce que la musique est très importante pour moi. Je pourrais apporter de la musique enregistrée, solliciter un guitariste, mais comme il y a peu de temps, je fais tout, tout seul. Je marque ainsi les accents vocalement et ils doivent le faire avec les pieds. Je marque les temps. Au moment de chanter ou de créer une musique pour un extrait de danse que je leur monte, je mets une musique qui les élève ; ils n'y sont pas habitués par ceux qui leur « montent » des danses. Ils peuvent faire une chose basique, j'aime faire une musique un peu artistique, parce qu'ils ont le droit qu'on leur apprenne bien les pas et que la musique soit étudiée pour le cours. D'habitude on laisse de côté la musique, comme jouer de la guitare de façon basique à la manière des musiques de package type « *baile flamenco* » qu'on achète dans les kiosques à journaux. C'est comme un clap de cinéma pour répéter, s'entraîner. Je m'intéresse un peu au fait qu'on retienne moins de formules, mais qu'on saisisse l'esprit (de la danse). C'est pour ça que je leur ai chanté une *malagueña*²⁴ exécutée en *soleá por bulerías*²⁵. De fait, le chant est libre, ils suivent. Ils sont en train d'écouter la *malagueña* qui suit (un rythme) « libre », et moi, je laisse les mouvements fluides. Ils doivent être bien attentifs (en même temps) à la rythmique (du *compás*²⁶ de la *soleá por bulerías*), parce que je les y oblige un peu. C'est pour eux comme diviser leur cerveau en deux. Nous autres sommes habitués. Eux, non !

visée intersensorielle

Je travaille beaucoup avec les gestes. Donc au moment de frapper des pieds, je gesticule avec les bras, avec le corps, parce que c'est une façon d'extérioriser l'intention. Il faut que tout aille pareillement. Le geste est pour moi à l'image du percussionniste. Dans ce cas, pour le différencier de celui d'un danseur classique, il faut que le geste soit à la fois celui d'un flamenco et d'un percussionniste. C'est un peu cette dualité. Mon geste quand je veux percuter mon corps ou nuancer, il est un geste de musicien. Parce que si le geste est fait à la manière d'un danseur classique, il n'aura pas la précision de celui d'un musicien. Si on est musicien, on va donner plus de force au corps qu'un danseur classique, parce qu'il a entre les mains un travail déjà fait. Bien sûr le musicien ne se met pas à danser, mais son concept est

²⁴ La *malagueña* appartient au répertoire très varié des *fandangos*. À l'origine le *fandango* est une danse chantée, pratique très courante dans la musique populaire espagnole. Il provient d'Amérique latine à la fin du XVIII^e siècle et connaît un succès populaire grâce à sa présence répétée dans toutes les formes musicales théâtrales au cours du XVIII^e siècle. C'est aussi une danse prisée dans les maisons de la noblesse et de la bourgeoisie jusqu'à la mi-XVIII^e siècle. Puis le *fandango* aussi apprécié que le *polo* à la fin du XVIII^e siècle trouve un relai pour ne pas disparaître parmi les couches sociales populaires andalouses. Il est aussi présent dans les folklores régionaux espagnols en Asturies, en Galice, en Estrémadure, à Majorque ainsi que dans les folklores portugais et latino-américains. Le *fandango* renvoie à différentes formes dans le flamenco : celles avec *compás* type Huelva et type *abandolao*, celle avec *rubato* issue de Huelva dit *fandangos paraos* ou de création personnelle, celles sur un rythme libre définies chacune par la transposition de la cadence andalouse sur un ton (*malagueña* en mi, *granaina* en si, *taranta* en fa dièse, *rondeña* version instrumentale de concert en do dièse, *minera* en sol dièse).

²⁵ La *soleá por bulerías*, les *bulerías por soleá* ou encore *bulerías para escuchar* / dédiée à l'écoute sont exécutées selon les règles et les codes des *soleares* sur un tempo plus enlevé, en appliquant un léger *rubato* au chant.

²⁶ *Compás* (pl. *compases* : mesure) : désigne à la fois un cycle rythmique exécuté avec les percussions corporelles soit type *palmas* (technique de frappes des mains), soit type *nudillos* (technique de frappes des doigts) et un cycle rythmico-harmonique joué à la guitare, transposé au piano ou à d'autres instruments mélodiques. Chaque chant type flamenco possède son *compás* – cycle rythmique – (*siguiriyas*, *soleares*, *tangos*, *fandangos*...). La plupart ont une identité harmonique propre combinée à un des cycles rythmiques type ou une de ses variantes à l'exception d'un groupe de *fandangos* type *malagueña*, *granaina*... dont le chant est exécuté de façon *ad libitum*.

dans la frappe. Parfois j'oublie que je danse et je me concentre plus sur la frappe que je veux donner. J'essaie aussi de le faire avec eux (les élèves).

modalités temporelles

Je joue un peu en dehors du fait de leur transmettre des pas. Attraper un pas, c'est un travail de technique de pieds et de technique du corps. Donc tout en apprenant un pas, on se rend compte qu'il y a des parties du corps mortes ou des parties du corps dont on ne contrôle pas le sens. Nous allons y mettre de la soudaineté et de la douceur. Dans la danse, si on domine toutes les intensités, on s'enrichit, parce qu'on peut être une machine destructrice ou une feuille d'arbre, on peut être un geste très romantique à la façon de Pina Bausch et un geste totalement dur et fasciste d'Hitler... Faire avec le geste des choses pour qu'on n'oublie pas par exemple la dureté d'Hitler... En ce moment, je travaille sur ce thème. (Israel Galván fait référence au spectacle qu'il est en train de créer *Lo Real-Le Réel-The Real* (2012))

corporéité spectaculaire

C'est très compliqué pour le maître. Cette génération d'élèves de flamenco a appris en premier les pas avant d'avoir effectué un travail technique. J'appartiens à une génération qui a reçu l'enseignement très technique de maîtres. La culture du flamenco est aussi celle du classique espagnol. Alors tant dans le classique espagnol que dans la culture qui a produit la danse nationale, ou dans le travail propre au folklore espagnol, il y a une technique très marquée dont l'intention est de réaliser un tour à un moment précis, et aussi les changements de positions du corps doivent se faire avec l'accent nécessaire. La génération du flamenco actuel n'a pas cette technique. Ils sont plus dans l'attente. Ce qu'ils reçoivent, ce sont des cours qui leur donnent des danses, mais ils ne savent pas immobiliser leur corps, ou ne savent pas retenir leur corps jusqu'à l'ultime moment et faire la préparation pour le tour. Comme ce que je t'ai dit avant, la danse flamenca a aussi cette compétence ici requise du travail technique dont ils se rendent compte quand il faut soigner un tour pour que finalement on ne voit pas ce mélange. Je crois que le flamenco repose sur la transmission, sur le fait de transmettre. Alors faire du flamenco, c'est que le *pellizco*²⁷ existe. Le *pellizco* doit se manifester pour cette génération. Je suis de la génération qui a dansé le ballet. Donc, notre génération de danseurs flamencos et quelques-uns plus jeunes, nous avons eu pour maîtres Mario Maya, Antonio Gades... Tous nous ont influencés par leur riche technique. La danse flamenca est très technique. Pour les élèves, j'essaie avec la musique d'y pallier. C'est un travail de ce type. C'est comme une musique qui va faire danser leurs corps. La musique influe, tout comme les pas qui te font danser musicalement.²⁸

Israel Galván fonde sa transmission sur une kinesthésie de la danse flamenca qui ne tend pas à reproduire les codes de sa propre formation, mais qu'il invente afin de la rendre possible. Ne souligne-t-il pas ainsi le caractère évolutif de l'élaboration de la danse flamenca, aujourd'hui à partir de l'apprentissage des percussions des pieds ? Mais peut-être est-ce l'enjeu même de la singularité de la danse flamenca depuis son apparition. Toute pratique de cette danse consisterait à se glisser dans un substrat gestuel de « base », en fonction de la formation et de la technique du danseur.

²⁷ *Pellizco* (pincement) : fait référence en danse flamenca à des mouvements brefs, vifs, très énergiques, subtils, développés en particulier au niveau de la tête ou des épaules, favorisant les réactions émotionnelles de l'auditoire amateur.

²⁸ Entretiens réalisés auprès d'Israel Galván le 4 juillet 2011 à Mont-de-Marsan (traduction de Corinne Frayssinet Savy).

Poursuivre ma recherche en anthropologie musicale de la danse flamenco avec Israel Galván passe par ce dialogue qui se tisse au fil de nos rencontres régulières depuis 2011. Bien qu'espacé, chaque entretien en appelle un nouveau, grâce aux paroles échangées à la suite de ses spectacles. Afin de l'enrichir, il s'avère nécessaire de le croiser avec d'autres expériences relevant de la création chorégraphique en danse flamenco. Le choix s'arrête sur Rocío Molina et Andrés Marín ; ils partagent une volonté d'extraire de la danse flamenco, tous les traits qui en font une danse de caractère, une danse folklorique ou encore ethnique²⁹. Ils la pensent comme tradition dans la mesure où elle se transmet et se réinvente dans une dynamique prolifique entre générations, entre maîtres et élèves, ou encore entre pratiques privées et publiques. Ils élaborent leur art de danser en résistant à une danse qui enfile les clichés afin de flatter un public en mal d'exotisme. Ils explorent l'identité même du corps dansant flamenco, sans exclure l'emprunt ou la citation dans leurs propositions.

Centrer notre dialogue sur les questions de rythme devient évident ; c'est par les percussions corporelles et les *zapateados*, percussions des pieds, que se manifestent les premiers signes apparents de cette danse singulière. La danse flamenco conjugue mouvement et son de façon particulière. Elle fait du danseur un musicien. Le corps dansant est tout aussi musical que sonore. Seul le style et le contexte de la pratique déterminent ses mises en jeu de façon plus ou moins appuyée, voire audacieuse. En ce sens, la danse est « une ouverture vers une connaissance différente d'un groupe humain », selon Anthony Seeger³⁰.

Paroles données

Le choix de mes interlocuteurs, Belén Maya, Andrés Marín, Israel Galván et Rocío Molina, est motivé par un désir commun d'un flamenco de scène qui interroge son évolution au cours du xx^e siècle et ses héritages. Lorsque la danse flamenco entre dans les théâtres, elle doit s'affranchir d'habitudes scéniques acquises dans les cafés *cantantes*, les cafés-concerts à la parisienne ainsi dénommés depuis 1853³¹. La danse flamenco s'assagit, se polit et s'anoblit dans ce nouveau cadre. Elle doit dès lors trouver une forme de théâtralité adéquate. De cette nécessité, naît différents types de spectacles flamencos.

²⁹ La danse de caractère renvoie ici à la danse espagnole dérivée de l'école bolera dite aussi danses avec castagnettes. Elle est souvent associée à une stylisation classique de la danse flamenco issue des cafés *cantantes*, afin de les formaliser et de les théâtraliser. Elle est représentée notamment au cours du xx^e siècle par la compagnie d'Antonio Gades selon *Le Dictionnaire de la danse*, Philippe LE MOAL, (dir.), Larousse, Paris, 2008, p. 704-705. Lorsqu'elle perd ses qualités inventives et qu'elle exploite les stéréotypes pittoresques, elle devient folklorique. Quant à la notion de danse ethnique, elle correspond à l'attribution de formes ou de styles gitans, donnant lieu parfois à des clichés.

³⁰ Jean-Michel BEAUDET, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie...*, p. 124. Citation du livre *Why Suyá sing? À musical anthropology of an amazonian people* (1987) d'Anthony Seeger.

³¹ Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, « Culture populaire et loisir citadin : les cafés *cantantes* de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs (xviii^e-xx^e siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ÉTIENVRE, publication du CREC, collection « Les travaux du CREC en ligne » n° 2, ISSN 1773 0023, <http://crec.univ-paris3.fr>, février 2006, p. 112. « En juillet 1853, deux articles publiés dans la presse sévillane annoncent la réouverture du café du Teatro Principal, à la suite d'un changement de direction, qui sera désormais assumée par « el Señor Felipe, director del Café cantante de Barcelona ». C'est probablement ce nouveau directeur, venu de la capitale catalane, qui introduit la dénomination de *café cantante*, surprenante pour les journalistes sévillans. En effet, celle-ci est une traduction littérale du français « café chantant », terme utilisé dans la capitale française pour désigner ce type d'établissement où le plaisir de se réunir et de consommer s'accompagne d'un récital de chant ou de piano ». L'auteur précise qu'entre 1856 et 1866, les danseuses gitanes de Triana accompagnées de chanteurs et de guitaristes proposent des numéros de danses et de chants qualifiés « a lo flamenco », autrement dit « a lo gitano ». À leurs côtés figurent les meilleures danseuses boleras de la ville selon la presse de l'époque. À partir de 1866, les chants et danses flamencos sont un des répertoires à l'affiche de ces établissements en raison de la renommée croissante du chanteur Silverio Franconetti.

- Le récital de danses, appelé aussi concert, est initié dès 1911 par Antonia Mercé « La Argentina » : cette véritable performance réunit plusieurs solos qu'elle chorégraphie et qu'elle interprète accompagnée d'un piano, notamment sur des pièces musicales de compositeurs modernes³².
- Le premier ballet flamenco avec argument, *El Amor brujo*³³, date de 1915. Manuel de Falla revoit ensuite à plusieurs reprises son œuvre. Il faut attendre la neuvième version en gestation entre 1919 et 1925 pour que ce genre soit abouti et fécond grâce à la collaboration d'Antonia Mercé « La Argentina ». Quelques années auparavant, Antonia Mercé « La Argentina » avait fait ses premières armes à New York en montant le ballet classique espagnol *Goyescas* (1916) sur une musique d'Enrique Granados.
- Enfin le théâtre flamenco insère des chants flamencos dans une trame narrative célébrant une Andalousie pittoresque dite des tambourins³⁴. Il connaît son premier succès en 1928 avec *La Copla andaluz* d'Antonio Quintero Ramírez et Pascual Guillén.

Dans le cadre théâtral, la danse flamenca prêle vie à des personnages d'inspiration populaire, gitans ou andalous. Seul, Vicente Escudero choisit d'expérimenter une autre forme de danse à Paris. Il s'y installe en 1920 et côtoie des artistes d'avant-garde : Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Luis Buñuel, Man Ray et Juan Miró³⁵. La peinture influence sa danse par « la pureté de ses lignes, son rythme sans musique et la liberté du sujet sans intention de plaire ». Il raconte dans son livre *Mi Baile* qu'avec un ami, il loue un minuscule théâtre appelé La Courbe, ayant appartenu à l'actrice Émilienne d'Alençon :

Jamais dans ma vie, je n'ai dansé si bien, ni réussi à communiquer tant d'émotions par mes danses que sur cette scène. Dans cette salle si petite, que jamais nous réussîmes à remplir, je sentais l'impression de danser pour moi-même, ou mieux encore, bien que cela paraisse prétentieux, pour toute l'humanité présente et future. Je créais mon propre rythme et se sentais le plaisir de dominer et soumettre la musique écrite à mes caprices, démontrant que la danse lui est antérieure comme forme d'expression artistique. J'interprétais une *farruca*³⁶ géométrique, et en elle, je laissais glisser les notes de musique à travers chaque attitude, jusqu'à reprendre à nouveau le mouvement afin

³² Ninitchka Devorah BENNAHUM, *Antonia Mercé « La Argentina »*. *Flamenco and the spanish avant garde*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000, p. 184. D'après José Luis Navarro García, cette danseuse conçoit dès 1905 une forme de représentation connue sous le nom de *Los Jueves de Argentina* dans laquelle elle chante, danse et récite. Elle conçoit ses concerts (*Historia del baile flamenco*. vol. II, Signatura Ediciones, Séville, 2008, p. 59 et p. 63.

³³ La première version d'*El Amor brujo*. *Gitanería en dos cuadros* est créé en 1915 à Madrid par une autre danseuse flamenca, Pastora Imperio. Manuel de Falla repense sa partition à la demande d'Antonia Mercé « La Argentina » afin de concevoir une chorégraphie qu'elle interprète à Paris avec Vicente Escudero.

³⁴ José Manuel GAMBOA, *Una Historia del flamenco*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2005, p. 233. L'expression « Andalucía de pandereta » fait référence à l'invention romantique d'une Espagne pittoresque que l'Andalousie symbolise à travers les représentations de scènes populaires dans lesquelles figurent des musiciennes et/ou danseuses le plus souvent gitanes s'accompagnant d'un tambour de basque.

³⁵ ESCUDERO, Vicente, *Mi Baile*, Barcelone, Montaner y Simon S.A., 1947, p. 110, (traduction de Corinne Frayssinet Savy).

³⁶ *Farruca* (Galicien ou Asturien) : bien que les paroles du chant fassent référence à la Galice, son modèle musical est celui des tangos. Au début du XX^e siècle, il existe des enregistrements de ce chant. Mais son succès est dû à une version dansée accompagnée seulement à la guitare. Francisco Mendoza Ríos « Faico » (1880-1938) la crée avec la complicité du guitariste « Ramón Montoya » Salazar (1879-1949) autour des années 1904-1905. Il y a ensuite une évolution de cette danse grâce à l'apport de différents danseurs. Antonio López « Ramírez » (1885-1938) améliore la version de son cousin Faico. Félix Fernández García « Félix el Loco » (1896-1941) enseigne la danse à Léonide Massine et la musique à M. de Falla en vue de la création du *Tricorné* (1919). Cette danse appartient au répertoire de danse masculine. Antonio Esteve Ródenas « Antonio Gades » (1936-2004) en est un des très grands interprètes ; il choisit la chorégraphie du danseur El Gato, oncle de Faico, issu de la dynastie de los Pelaos de Madrid. Cependant en 1908, Antonia Mercé « La Argentina » (1888-1936) propose sa propre version. « Carmen Amaya » Amaya (1913-1963) l'a fait entrer définitivement dans le répertoire de danses de femme.

d'entrer dans le rythme musical que je trouvais toujours sans le chercher ; cela sans aucun travail antérieur de laboratoire, et de fait, plein de vie, toujours interprété sans éluder les règles flamencas.³⁷

Ces expériences nouvelles en danse et en peinture lui font imaginer une danse au son de deux moteurs :

Durant ma fièvre picturale, j'étais si influencé par toutes les nouvelles théories que je passais les nuits sans dormir, et quand je m'endormais, mes rêves étaient aussi obsédés par elles. Je rêvais une nuit que je dansais au son de deux moteurs et à peu de temps de là, je le réalisais sur la scène de la Salle Pleyel, à Paris, lors d'un concert au cours duquel je présentais une danse flamenco-gitane, avec pour accompagnement deux dynamos de différentes intensités. À force de briser la ligne droite que produisait le son électrique, je formais la combinaison rythmico-plastique que je m'étais imposée, et qui représentait pour moi la lutte de l'homme et de la machine, de l'improvisation et de la technique mécanique.

Sur le public, cette démonstration causa une grande confusion. Ils ne se rendaient pas compte que la danse était la même quand ils m'avaient applaudi d'autres fois, mais réalisée avec une plus grande beauté esthétique, atteinte précisément par la liberté avec laquelle je pouvais donner libre cours à mes mouvements et mes envies.³⁸

Cette conception différente de la danse flamenco semble s'évanouir dans la production de spectacles flamencos à la veille de la seconde guerre mondiale et s'efface lors de la disparition de la démocratie en Espagne. Le désir d'une autre danse flamenco doit attendre l'orée du nouveau millénaire pour se manifester. Il porte depuis 1998 la démarche d'Israel Galván dès *j Mira ! Los zapatos rojos* (1998) et trouve une radicalité notamment dans *Solo* (2007). Il entraîne la danse flamenco dans des registres audacieux, irrévérencieux, insolents avec Andrés Marín depuis sa première proposition *Más allá del tiempo* (2002) ou avec Rocío Molina depuis *El Eterno retorno* (2006). Le flamenco entame une nouvelle trajectoire faisant fi de ses oripeaux romantiques et folkloriques. Au même moment, la figure historique de Vicente Escudero devient incontournable. Elle symbolise une autre danse flamenco possible.

Dès nos premières rencontres avec Israel Galván, Rocío Molina et Andrés Marín, chaque question sur la danse et la musique s'enrichit de leurs propres questionnements rencontrés au cours de leurs créations et de leurs regards sur leurs maîtres. Nos conversations reviennent sans cesse sur le rythme dans le flamenco. En parler ouvre de nouvelles perspectives, celles du corps dansant, du corps sonore et de la performance. Il en découle ce que Denis Laborde rappelle dans sa démarche analytique de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, « le caractère indissociable de l'analyse de contenu et d'une analyse contextuelle ». Leur complémentarité est telle que le glissement de « l'analyse du contenu vers une analyse de la performance » se fait, dit-il, « sans que l'on sache à quel endroit placer le curseur entre l'intérieur et l'extérieur »³⁹. Cette façon d'aborder la musique et son contexte éclaire les choix artistiques qui ne peuvent se suffire d'une explication strictement fonctionnelle. La démarche de

³⁷ *Ibid.*, p 109, (traduction de Corinne Frayssinet Savy).

³⁸ *Ibid.*, p. 114, (traduction de Corinne Frayssinet Savy).

³⁹ Talia BACHIR-LOOPUYT et Denis LABORDE, « La musique comme anthropologie. Entretien avec Denis Laborde », *Cahier d'ethnomusicologie, Ethnomusicologie appliquée*, vol. 29, 2016, p. 203.

Denis Laborde vise une anthropologie de la musique du point de vue d'une « attitude de connaissance plus qu'un corps de doctrine » au sens de Alan P. Merriam, Timothy Rice ou encore Bruno Nettl ; elle privilégie dans « une même analyse la connaissance produite et les outils mis en œuvre pour la produire »⁴⁰. Elle ne s'inscrit pas dans le débat de l'approche culturaliste en ethnomusicologie, inspirée notamment par deux ouvrages *The Anthropologist of music* de Alan P. Merriam (1964) et *How musical is man* de John Blacking (1974). Leur parti pris de considérer les structures musicales comme le produit de la culture est partagée par l'anthropologie de la danse au regard de la définition d'Andrée Grau et de Georgiana Wierre-Gore :

L'anthropologie de la danse permettra sur le modèle de l'anthropologie de « réfléchir sur le fonctionnement général du social et du culturel et de dégager des catégories analytiques universelles capables d'expliquer à la fois la diversité des sociétés humaines et l'unité du genre humain.⁴¹

Le choix méthodologique consiste donc à observer un juste équilibre entre les analyses structurales et culturalistes comme le préconise Jean-Jacques Nattiez⁴². Monique Desroches confirme ce souhait de pondération entre le musical et le culturel :

L'ethnomusicologie n'aborde pas le phénomène musical que sous le seul angle musicologique. La démarche suppose une analyse des événements musicaux dans leur contexte social, historique, politique qui leur donne vie et sens.⁴³

C'est peut-être aussi et surtout, rappelle Jean-Michel Beaudet, une question de choix d'ethnographie, celui du regard selon l'idée empruntée à un poème de Francis Ponge : « en revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il y a de brut, de différent »⁴⁴. Le regard est indissociable du « sens musculaire affiné » en incorporant l'expérience de danseur, « en faisant passer les mouvements dans ses propres articulations et muscle »⁴⁵. Proche des propositions d'Anthony Seeger, Jean-Michel Beaudet conçoit « la danse comme ouverture vers une connaissance différente d'un groupe humain »⁴⁶ au sens de *movement ethnography* de Deidre Sklar qui serait à appréhender comme « ethnographie du mouvement », « ethnographie par le mouvement » ou encore « ethnographie mouvementée »⁴⁷. Cette réflexion méthodologique et épistémologique sur l'ethnomusicologie et l'anthropologie de la danse s'est posée tout au long de mes échanges avec Israel Galván, avec Rocío Molina et Andrés Marín. Comment la danse ici flamenca au-delà d'une performance scénique questionne le processus créatif aujourd'hui dans le flamenco, la scène comme un laboratoire d'expériences, le groupe humain à différentes échelles. Le

⁴⁰ *Ibid.*, p. 201. *The Anthropology of music* (1964) a marqué la pensée ethnomusicologique par son approche fonctionnaliste et par sa distinction entre usage et fonction.

⁴¹ Andrée GRAU et Georgiana WIERRE-GORE, *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, CND, 2005, p. 8.

⁴² Isabelle SCHULTE-TENCKHOFF et Jean-Jacques NATTIEZ, « L'ethnomusicologie : structuralisme ou culturalisme ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 12 | 1999, mis en ligne le 08 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/851>.

⁴³ Monique DESROCHES, *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Montréal, Harmattan, 1996, p. 7.

⁴⁴ Jean-Michel BEAUDET, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie...*, p. 123.

⁴⁵ Jean-Michel GUILCHER, « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française*, vol. 1-2, p. 8, cité par Jean-Michel BEAUDET, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie...*, p. 122.

⁴⁶ Jean-Michel BEAUDET, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie...*, p. 124.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 205.

chanteur Enrique Morente l'exprimait lorsqu'il évoquait que sur scène, la famille lui manquait et qu'en famille, la scène lui manquait. Où donc situer le curseur entre l'intérieur et l'extérieur ? C'est peut-être là que réside le jeu et l'enjeu du flamenco. Ils trouvent une traduction dans la danse. Le rythme, le mouvement et la performance en sont les révélateurs.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD-BESTIEU, Alexandra et ARNAUD, Gilles, *La Danse flamenca. Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BACHIR-LOOPUYT, Talia et LABORDE, Denis, « La musique comme anthropologie. Entretien avec Denis Laborde », *Cahier d'ethnomusicologie – Ethnomusicologie appliquée*, vol. 29, 2016, p. 193-213.

BEAUDET, Jean-Michel, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Paris, Éditions du CTHS, 2010.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé « La Argentina ». Flamenco and spanish Avant-garde*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1999.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Paris, 2001.

BLACKING, John, *Le Sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Más allá de la música : antropología y flamenco. Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla, Signatura, 2002.

– *Antropología y flamenco. Más allá de la música II : identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura, 2003.

– *Flamenco negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Sevilla, EUS, 2017.

DESROCHES, Monique, STÉVANCE, Sophie et LACASSE, Serge (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006

– *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

ESCUADERO, Vicente, *Mi Baile*, Barcelona, Montaner y Simon, 1947.

FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos* [1950], Madrid, Espasa Calpe, 1972.

FRAYSSINET SAVY, Corinne, *Architectures du flamenco. De l'éthique à l'esthétique*, thèse de doctorat en philosophie, université de Nice Sophia Antipolis, 1994.

– « La rhétorique flamenca ou l'éloge du visuel » in *Revue d'esthétique* 28, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1995-1996, p. 85-90.

– « Le Paradoxe de la performance flamenca. Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène », *Cahiers d'ethnomusicologie. Performance(s)*, vol. 21, 2008, p. 67-85.

– Israel Galván. *Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenca*, Arles, Actes Sud, 2009.

- « Les rythmes de l'altérité au temps des premiers *cafés cantantes*. Lire, écouter, regarder Charles Davillier et Gustave Doré » dans Luc CHARLES DOMINIQUE, Yves DEFRANCE et Danièle PISTONE (dir.), *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 201-217.
- « Une écologie sonore de la danse flamenco » dans Lise DEMEYER, Xavier ESCUDERO et Isabelle POUZET MICHEL (dir.), *Le Flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image*, Herzogenrath, Shaker Verlag, 2021, p. 1-17.
- *Le Corps sonore. Contribution à une musicologie générale de la danse flamenco selon Israel Galván, Andrés Marín et Rocío Molina*, ouvrage original inédit du dossier H.D.R. intitulé *Mémoires et corporités du sonore. Contribution à une musicologie générale des techniques du corps*, Paris, Sorbonne Université, 7 décembre 2022.
- « *Golgota* : réévaluation d'un genre, le théâtre équestre », dans Philippe GOUDARD et Yvan NOMMICK (dir.), *Musique et cirque, une relation féconde* (en cours de publication).

GAMBOA, José Manuel, *Una Historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico, *Œuvres complètes*, trad. fr. André Belamich, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1981, t. II, 1990.

ROMERO, Pedro G. (dir.), *Caprichos : Al Pie. Caprichos, desastres, tauromaquias y disparates en torno a la danza y el baile*, Sevilla, Athenaica, 2020.

ROMERO, Pedro G., *El Ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, Sevilla, Athenaica, 2016.

- Vicente Escudero. *Mi Baile seguido de : Pintura que baile, Decálogo del baile flamenco, El Enigma de Berruguete : La danza y la escultura, Arte flamenco jondo*, Sevilla, Athenaica, 2017.

GOLDBERG, K. Meira, BENNAHUM, Ninotchka Devorah and HEFFNER HAYES, Michelle, *Flamenco on the global stage. Historical, critical and theoretical perspectives*, Jefferson, McFarland & Company, 2015.

GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, « Culture populaire et loisir citadin : les *cafés cantantes* de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs (XVIII^e – XX^e siècles)*, études coordonnées par S. SALAÜN et F. ÉTIENVRE, publication du CREC, collection « Les travaux du CREC en ligne », n° 2, ISSN 1773 0023, <http://crec.univ-paris3.fr>, février 2006, p. 110-126.

GRAU, Andrée et WIERRE-GORE, Georgiana, *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.

GUILCHER, Jean-Michel, « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française*, vol. 1-2, p. 7-48.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando, *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Barcelona-Madrid, Egales Editorial, 2020.

- *Flamenco queer*, Paris, L'Arche, 2024.

MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados [1881]*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.

NAVARRO GARCÍA, José Luis, *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, 1998.

- *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana*, Murcia, NAUSÍCAÄ, 2006.
- *Flamenco en cafés cantantes y teatros* [Noticias de prensas. 1849-1936], Sevilla, Signatura, 2008.
- *Historia del baile español*, Sevilla, Signatura, t. I, 2008, t. II, 2008, t. III, 2009, t. IV, 2009, t. V, 2010.
- *Vicente Escudero. Un bailaor cubista*, Sevilla, Libros con Duende, 2013.

NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO LOZANO, Eulalia, *El Baile flamenco. Una aproximación histórica*, Córdoba, Almuzara, 2005.

- *Israel Galván. Imaginación en libertad*, Sevilla, Libros con Duende, 2012.

ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro, *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*, Cuidad Real, CIOFF España, 2020.

ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (dir.), *Lo Flamenco liberado. Ecos hoy del concurso de cante jondo de Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023.

POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2014.

ROUSIER, Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002.

SANCHEZ, Carolane, *Ce qui fait flamenco : palimpseste d'une recherche-crédation avec Juan Carlos Lériida*, thèse de doctorat en théâtre et arts de la scène, sous la direction de Guy Freixe et Aurore Desprès, Besançon, université de Franche-Comté, 2019.

- *Flamenco entre tradition et contemporanéité - Corps-palimpseste et recherche-crédation*, Montpellier, Deuxième époque, 2024.

SEEGER, Anthony, *Why Suyá sing? À musical anthropology of an amazonian people*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro andaluz de flamenco, 1993.

- *Flamenco y nacionalismo*, Sevilla, Fundación Machado, 1998.
- *Sobre flamenco y flamencología*, Sevilla, Signatura, 1998.
- « El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza », *Revista andaluza de ciencias sociales*, n° 1, 2002, p. 43-64.
- « La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos) », *Revista Transcultural de Música*, n° 8, 2004, p. 119-152, <<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm>> (consulté le 16 janvier 2009).
- *...Y Carmen se fue en París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Sevilla, Almuzara, 2006.
- *Flamenco postmoderno : entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico* (Escritos 1989-2006), Sevilla, Signatura, 2007.

VELÁZQUEZ-GAZTELU, José María, *De la noche a la mañana. Medio siglo en la voz de los flamencos*, Sevilla, Athenaica, 2021.

Sophie WALON, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance” », *Agôn* [En ligne], *Points de vue*, mis à jour le : 14/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927>.