

Cante flamenco : une introduction à la poésie orale andalouse

LE PROPOS DE CETTE ÉTUDE est de faire une première tentative d'introduction générale au *cante flamenco*, mode d'expression et de transmission orale fondamentale de la poésie populaire andalouse¹, ayant comme référence l'analyse faite par Paul Zumthor des caractères qui définissent la transmission de la poésie par la voix et la mémoire². En effet, c'est un excellent support qui mériterait une étude en profondeur pour mieux définir cette tradition, toujours vivante, à partir des caractéristiques générales de la poésie orale, un domaine qui devrait faire l'objet de recherches rigoureuses³.

D'une façon générale, toutes les tendances propres à l'oralité que Zumthor présume universelles se vérifient si on prend comme modèle le flamenco. La définition de l'oralité qu'il présente, englobant les termes de folklore et de culture populaire, explique parfaitement cette sorte de transmission orale et confirme l'opinion de la plupart des spécialistes sur le flamenco qui le considèrent comme un art ayant dépassé ses bases folkloriques et populaires par ses difficultés d'interprétation, sa conception et

¹ Gutiérrez, Balbino, *Crónica del querer. El amor en la copla flamenca y andaluza*, Madrid, Hiperión, 1996, contre-portrait.

² Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

³ Ortiz Nuevo, José Luis, *Setenta y siete seguidillas de muerte*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 7.

ses formes musicales⁴. On ne peut pas faire coïncider dans ce cas-là poésie orale et folklore, c'est-à-dire, anonymat et tradition impersonnelle. Selon la typologie qu'il propose, le flamenco correspondrait à une oralité mixte où l'influence de l'écrit demeure externe et partielle.

Il s'agit donc d'un bon exemple de transmission orale de poésie populaire surgie à la pointe occidentale de l'Europe, en Andalousie, et de plus en plus vivante ailleurs – dans le reste de l'Espagne, en France, en Suisse, en Hollande, au Japon, aux États-Unis, etc. – qui témoigne que la passion de la parole vivante n'est pas totalement éteinte dans nos sociétés et représente toujours une exception à la domination planétaire de la culture technologique moderne et sa tendance à sacraliser la lettre au détriment de l'oralité, comme l'explique Zumthor⁵. Il s'agit d'une vieille culture locale qui n'a pas été totalement anéantie ni réduite à un simple folklore et qui est devenue un art vivant de plus en plus complexe. Par rapport au reste des cultures populaires espagnoles, réduites à l'état de folklore et quasiment de souvenirs touristiques, le flamenco – le moins adapté au tourisme, car il faudrait signaler qu'il y en a de différentes sortes – représente une résistance très particulière, une survivance culturelle à l'alphabétisation et à l'industrialisation⁶.

Parallèlement au développement socio-économique de l'Espagne, surtout depuis le XIX^e siècle, cette tradition orale d'origine populaire a souffert une profonde transformation qui a permis de faire face à la forte menace que supposait devenir un objet d'étude (spécialistes de folklore, critiques, intellectuels, *flamencólogos* – spécialistes de flamenco –, etc.), de curiosité (voyageurs romantiques, touristes, etc.) et, en conséquence, un produit commercial de masse (*cafés cantantes*, *tablaos*, festivals, discographie, etc.). Cette menace générale qui pèse sur l'oralité dans les sociétés modernes selon Zumthor, est la source d'un débat depuis longtemps présent dans les tentatives de définition de cet art où manquent les références documentaires et les recherches rigoureuses. Sans vouloir trop approfondir la discussion à propos de la « pureté » du flamenco, il me paraît intéressant d'exposer au

4 Blas Vega, José et Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, p. 40.

5 Zumthor, *Introduction, op. cit.*, p. 10, 11.

6 Bergamín fait une réflexion très intéressante sur l'essence analphabète du chant andalou dans son essai *La decadencia del analfabetismo*. Bergamín, José, *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*, Madrid, Siruela, 2000. En français, traduit de l'espagnol par Florence Delay, *La décadence de l'analphabétisme*, La Délirante, 1988.

moins son origine parce qu'il explique qu'il s'agit d'une sous-culture en tension avec une culture hégémonique⁷.

Origine d'un vieux débat

En Europe c'est vers la fin du XIX^e siècle que des intellectuels, redécouvrant le folklore, commencent à s'intéresser à cette culture considérée très vulgaire et marginale. En 1881 « Demófilo » – pseudonyme du « folkloriste » considéré comme le premier *flamencólogo*, Antonio Machado y Álvarez, père des poètes Antonio et Manuel Machado – exposait déjà, avec une perspective romantique trop influencée par l'exotisme gitan, une conception du flamenco qui différenciait radicalement le gitan de l'andalou. Le gitan était l'origine et la racine « pure » du chant flamenco et l'andalou la fusion, la « massification », la dégénération commerciale et la cause du danger d'extinction de la première⁸. Il vivait au moment de la pleine transformation évoquée précédemment, paradoxalement considérée aujourd'hui par la plupart des spécialistes comme l'âge d'or, la phase plus importante de consolidation et de définition des genres actuels ou *palos flamencos*. Le mot « flamenco », identifié à la culture gitane, commence à être utilisé à cette époque-là dans le sens actuel au lieu de *cantes y bailes andaluces* (chants et danses andalouses). En même temps se produira un succès commercial dû à l'attraction romantique nationale et internationale qui créa le topique d'une Espagne profonde, passionnée et mystérieuse, la *España negra* que symbolisait si bien le peuple gitan, image divulguée et immortalisée par la *Carmen* de Mérimée puis par celle de Bizet. Le danger de disparition qu'il annonçait explique bien les difficiles conditions de vie de cette culture populaire subalterne et marginale qui profitait de cet intérêt pour améliorer sa situation en s'adaptant aux besoins de ce nouveau public séduit par cette manifestation si exotique. *Demófilo*, sans perspective historique, ne comprenait pas les causes profondes de cette évolution et observait seulement les conséquences négatives qu'elle comportait. Il n'observait pas les conséquences positives de cette transformation comme la création d'un art populaire beaucoup plus complexe et riche et l'amélioration socioéconomique d'un secteur de la société espagnole misérable. Ce dernier aspect est reconnu et souligné aujourd'hui par la majorité de ceux qui maintiennent vivant le flamenco, qu'ils soient gitans ou *payos* (non gitans).

⁷ Il existe un essai très perspicace à ce propos du spécialiste José Luis, Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza*, Barcelona, Libros PM, 1996.

⁸ Zumthor, *Introduction*, *op. cit.*, p. 14, 15.

En 1922, Manuel de Falla et Federico García Lorca, avec un esprit similaire à celui de *Demófilo* toujours très présent, organisèrent un célèbre concours de chant flamenco à Grenade pour défendre la dimension culturelle du *cante jondo* (littéralement chant profond) et pour alerter à nouveau la société et les intellectuels espagnols du danger de disparition des chants primitifs andalous⁹. Cet événement est très significatif parce qu'on peut le considérer comme la première expérience de rapprochement entre la culture hégémonique – c'est la Mairie de Grenade qui finançait le concours – et cette sous-culture. L'engagement du compositeur et du poète – qui représentaient, en effet, la culture hégémonique de l'Espagne du moment – est le premier effort important de valorisation intellectuelle et officielle de cette tradition orale, de ce moyen de conservation vitale de la poésie populaire andalouse. Les intellectuels espagnols avant la dénommée « génération de 27 » fondaient en général leur approche du flamenco sur des critères esthétiques et ils ne comprenaient pas ce qui explique très bien Fernando Quiñones :

(...) La capacité expressive et émotionnelle, la bonne mesure ou rythme et la vibration réunies dans les interprétations, sont les valeurs dont on doit tenir compte, et une voix ingrate, courte, peut rendre en flamenco d'excellents résultats expressifs. Il peut arriver même et il arrive assez fréquemment, le paradoxe suivant : le dépassement par l'artiste de ses limites et ses défauts de voix enrichissent son art : c'est ce que l'on appelle *pelear con el cante* ce que l'on pourrait traduire par *se bagarrer avec le cante*¹⁰.

Depuis la fin du XIX^e siècle, il y a eu des artistes de flamenco – par exemple Silverio Franconetti, Antonio Chacón, Enrique Morente¹¹ et bien d'autres – qui ont lutté contre la marginalisation de cette culture. La conséquence de cet engagement – et d'autres facteurs socioéconomiques – a été la série de prix nationaux de musique que l'État espagnol a offert à différents artistes de flamenco depuis 1995 (Enrique Morente, Carmen Linares, Eva la Yerbabuena, Rafael Amargo, Manolo Sanlúcar, Sara Baras) jusqu'au prix *Príncipe de Asturias* que vient d'obtenir le guitariste Paco de Lucía en 2004. Mais, même si cette tension a diminué énormément

⁹ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo. Seguido de tres textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 8, 9. Consulter sur ce sujet Molina Fajardo, Eduardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Universidad de Granada, 1962.

¹⁰ Quiñones, Fernando, *Qu'est ce que le flamenco?*, Madrid, Cinterco, 1992, p. 92. Version française de *¿Qué es el flamenco?*, Madrid, Cinterco, 1992.

¹¹ L'œuvre d'Enrique Morente est un bon exemple de la tendance à chanter la poésie écrite dont parle Zumthor (*Introduction, op. cit.*, p. 183).

aujourd'hui, elle n'a pas disparu totalement, comme l'explique le guitariste Manolo Sanlúcar à propos de sa demande de normaliser officiellement l'enseignement du flamenco, car il reste toujours très précaire.

Actuellement, il est admis de façon générale qu'on ne connaît pas les mécanismes sociaux et culturels qui ont créé cet art populaire et que les formes des chants et des danses qu'on appelle aujourd'hui « flamenco » n'ont pas plus de deux siècles (les premiers témoins sont de la fin du XVIII^e siècle)¹². On trouve toujours, parmi les différentes opinions, une tendance qui défend l'origine gitane du flamenco et la nécessité de conserver la « pureté » que cet art avait avant d'avoir été commercialisé et professionnalisé par des *payos* au XIX^e siècle. Une autre tendance, de plus en plus généralisée, souligne plutôt l'importance du métissage culturel qui caractérise le flamenco – l'histoire de l'Andalousie montre, en effet, un bon exemple de croisement de cultures – et elle défend le besoin de modernisation pour qu'il poursuive son évolution naturelle et ne devienne pas un folklore mort. Une synthèse des deux tendances – modernisation à partir de la tradition – semble s'imposer aujourd'hui comme une voie à suivre pour la plupart des artistes.

La voix du flamenco : *cante jondo*

Le *cante jondo* veut dire littéralement « chant profond », métaphore qui désigne le lieu intérieur et incertain d'où s'élève toute parole poétique, selon Zumthor¹³. C'est la dénomination du chant flamenco dans ses formes les plus viscérales, l'essence du chant primitif andalou¹⁴ qui passionnait tant et inspirait Lorca, considéré, avec Manuel Machado, comme le poète le plus proche de cette culture populaire et dont une des œuvres les plus célèbres s'intitule *Poema del cante jondo*.

Cette appellation évoque parfaitement la pleine voix que décrit Zumthor, « la voix et ses voies, gorge profonde, ouverte sur le ventre et l'être intérieur », « dénégarion de toute redondance, explosion de l'être en direction de l'origine perdue – du temps de la voix sans parole », « parole sans paroles »¹⁵. Voix sans parole, c'est précisément ce qu'on appelle *quejío* (plainte, gémissement, cri) qui caractérise ce chant si singulier aux réminiscences orientales¹⁶, voire

12 Caballero Bonald, José Manuel, *Luces y sombras del flamenco*, Séville, Algaida, 1988, p. 7.

13 Zumthor, *Introduction*, *op. cit.*, p. 159.

14 Zumthor dit « flamenco original », *ibid.*, p. 186.

15 *Ibid.*, p. 13 et 15.

16 Caballero Bonald, *Luces y sombras*, *op. cit.*, p. 13.

sémites¹⁷. Ces sons – sans sens – qui définissent le chant flamenco – *ay*, *tirititrantrantero*, etc. – confirment que « la *phônè* ne tient pas de façon immédiate au sens, elle lui prépare le milieu où il se dira »¹⁸. Le *cantaor* ou *cantaora* (chanteur ou chanteuse de flamenco) introduit son chant en émettant ces sortes de sons qui permettent de préparer la voix de l'interprète et l'oreille de l'auditeur en créant l'ambiance et l'atmosphère propices. C'est le prélude non vocal qui caractérise la plupart des performances de poésie orale :

Dès son jaillissement initial, la poésie aspire, comme à un terme idéal, à s'épurer des contraintes sémantiques, à sortir du langage, au-devant d'une plénitude où tout serait aboli qui ne soit simple présence (...) en accueille les fantasmes et tente de leur donner forme; d'où les universels procédés de ruptures de discours (...) ¹⁹

On pourrait ajouter les séquences non lexicales et les pures vocalises. Le silence qu'on voit souvent brisé par l'applaudissement des publics qui l'ignorent a une fonction très importante aussi. On perçoit de cette façon la qualité propre de la voix, sa fonction première d'agir. Elle ne décrit pas, elle exprime directement les sentiments et intuitions radicales de l'homme, surtout à propos de l'amour, de la vie et de la mort²⁰. La voix du chant flamenco exerce une fonction historique de rêve de « désaliénation », de réconciliation de l'homme avec l'homme et avec le monde en donnant du sens et de la valeur à la vie quotidienne²¹. La conception du chant comme seul art absolument universel pourrait expliquer l'intérêt que suscite le flamenco depuis longtemps dans de nombreux endroits du monde – notamment au Japon – car il offre une technique de « désaliénation », une « zone-refuge », d'où bannir, au moins symboliquement, les pulsions indésirables²².

Plusieurs des notions qu'utilise Zumthor pour analyser l'épopée nous servent aussi à décrire certains aspects du flamenco, même s'il n'est pas caractérisé par l'héroïsme (peut-être individuel mais surtout pas collectif). Pour l'auditoire à qui il est destiné, il est autobiographie, il n'y a que

17 Romero Jiménez, J., *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Séville, Junta de Andalucía – Consejería de Cultura – Centro Andaluz de Flamenco, 1996, p. 15.

18 Zumthor, *Introduction, op. cit.*, p. 27.

19 *Ibid.*, p. 161.

20 Blas Vega, *Diccionario enciclopédico, op. cit.*, p. 146.

21 Zumthor, *Introduction, op. cit.*, p. 23.

22 *Ibid.* p. 179.

l'incessante fluidité du vécu, une intégration naturelle du passé au présent, il n'y a pas d'histoire à proprement parler, mais une vérité perpétuellement recréée par le chant. Il est difficile d'expliquer mieux la force qui réside dans cette sorte d'oralité et la passion que provoque chez les auditeurs les plus divers qui ont l'impression de voir raconter et exprimer leur propre vie, aux confins du rêve²³. Comme au poète épique, l'histoire fournit à l'interprète du flamenco un cadre narratif souple, important moins par les informations qu'il comporte que par l'émotion qu'il va provoquer²⁴. L'émotion et le sentiment, la « passion » comme dit le spécialiste et poète Félix Grande, représentent effectivement le but final, la matière première fondamentale du flamenco²⁵. Plusieurs formes expriment des sentiments particuliers, par exemple, les *soleares* la solitude et les *alegrías* la joie (leurs propres noms l'indiquent), les *bulerías* (du verbe *burlarse*, se moquer) au divertissement, les *seguiriyas* la souffrance.

Les formes et les genres du flamenco et la poésie populaire andalouse

Ce qu'on désigne aujourd'hui par flamenco est un ensemble de formes nommées *palos* (genres, styles) qui ont été certainement structurées et définies vers la moitié du XIX^e siècle. L'ancienne dénomination de cet ensemble, *cantes y bailes andaluces* (chants et danses andalouses), explique que ces différentes formes provenaient de diverses régions andalouses qui ont été rassemblées par un processus d'homogénéisation culturelle.

Il y a eu plusieurs essais de classification de cette pluralité de formes, normalement sans une observation rigoureuse du phénomène²⁶. En prenant comme point de départ les chants considérés primitifs – *tonás*, *seguiriyas*, *soleares* – on considère comme des dérivations de ceux-là le reste des genres (*fandangos*, *bulerías*, *tangos*, *tientos*, *peteneras*, *cantes de ida y vuelta*, etc.). Il existe beaucoup de styles locaux et personnels, des variations du même genre selon les régions et les « interprètes créateurs ». L'origine de plusieurs de ces formes a une relation directe avec le travail; la mine ou la forge ont une signification très spéciale et plusieurs sortes de chants ont été créées dans ces milieux-là, par exemple les *cantes mineros* (chants des mines).

²³ *Ibid.*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

²⁵ Grande, Félix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 8.

²⁶ Caballero Bonald, *Luces y sombras*, *op. cit.*, p. 122.

La poésie populaire andalouse que le flamenco chante est un exemple de style traditionnel espagnol que Menéndez Pidal caractérisait par son intensité, sa tendance à réduire l'expression à l'essentiel – ce qui ne signifie ni au plus bref ni au plus simple –, l'absence d'artifices freinant les réactions affectives et la prédominance de la parole en acte sur la description²⁷. Comme la *jota* aragonaise, c'est un poème très bref, et ses dimensions permettent, à la mémoire auditive de celui qui l'entend, de percevoir presque simultanément dans sa totalité :

L'espace du discours, écrasé mais surchargé de valeurs allusives, ne laisse place qu'aux éléments nucléaires de la phrase, à quoi l'ellipse, la suspension confèrent une ambiguïté, sinon une apparente vacance sémantique contraignant délicieusement l'auditeur à l'interprétation²⁸.

La versification et la métrique de cette poésie sont spécifiquement andalouses sauf la *cuarteta* – couplet octosyllabique en relation avec le *romance* – propre à la variété du *fandango*²⁹. Mais l'origine et l'évolution de la *copla flamenca* (couplet andalou) restent toujours méconnues. Pour certains théoriciens, il s'agit d'une rencontre entre la culture gitane et la culture morisque ayant pour racine les *jarchas*; pour d'autres c'est plutôt une adaptation andalouse au *romance* primitif³⁰. À chaque genre correspond une versification particulière mais, en général, c'est une pratique de versification à coupures qui combine un nombre limité de formes strophiques de base en unités plus vastes³¹.

On trouve tous les recours stylistiques qui structurent les divers niveaux de langage poétique. Au niveau phonique l'allitération, la paronomase ou l'onomatopée; au niveau syntactique l'épanadiplose, l'anadiplose, l'anaphore ou le parallélisme et au niveau sémantique la métaphore, l'allégorie ou la métonymie³².

En relation avec le discours, il est très intéressant de noter l'importance que Zumthor lui donne dans le fonctionnement du poème – objet de la poétique de l'oralité – en indiquant qu'il ne peut être à lui-même sa propre fin. La mort est une des formes primordiales du discours poétique, surtout dans

27 Zumthor, *Introduction*, *op. cit.*, p. 125.

28 *Ibid.*, p. 132, 133.

29 Gutiérrez, *Crónicas del querer*, *op. cit.*, p. 10.

30 Blas Vega, *Diccionario enciclopédico*, *op. cit.*, p. 209.

31 Zumthor, *Introduction*, *op. cit.*, p. 174.

32 Blas Vega, *Diccionario enciclopédico*, *op. cit.*, p. 203.

le genre le plus tragique, la *seguiriya*, où il exprime la souffrance humaine de la façon la plus explicite, avec une modulation du cri³³. Avec la peine et la mort, l'amour est une autre forme de discours³⁴. Le discours social engagé est surtout utilisé dans les *fandangos* et on trouve souvent une tendance à exploiter commercialement ce style car il est facile à entendre et à comprendre pour l'auditeur peu expérimenté. Il existe aussi une sorte de discours transcendantal et métaphysique très intéressant pour exprimer les angoisses existentielles de l'homme. Je ne trouve pas, par contre, la tendance générale dont parle Zumthor des formes spécifiques en vertu de distinctions d'âge ou de sexe³⁵.

La performance dans le flamenco : *el duende*

C'est surtout la réflexion sur l'idée de performance réalisée par Zumthor qui permet de décrire et d'analyser l'aspect le plus remarquable de cette sorte d'oralité. En effet, l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant, joue un rôle indispensable dans le flamenco.

La communication est mémoire, souple, malléable, nomade et (grâce à la présence des corps) globalisante³⁶. Dans le flamenco les paroles – caractérisées par la simplicité et la capacité de synthèse – et les structures rythmiques et harmoniques sont transmises grâce à la mémoire qui les garde. Mais, malgré la rigueur qui les caractérise, son emploi au moment de la performance reste, effectivement, souple et malléable parce qu'elles s'organisent en structures musicales autonomes qui permettent à l'interprète de rester nomade, libre. Zumthor décrit exactement ce mécanisme :

L'autonomie des parties permet d'en proposer à chaque performance un ordre nouveau, de les additionner, les transférer, les supprimer sans nuire à la force d'impact du chant³⁷.

Le jeu des divers facteurs qu'il analyse se projette dans l'espace propre de la performance, y engendrant la poésie, jamais la même ». C'est une des

33 Il y a un excellent livre de José Luis Ortiz Nuevo à consulter sur ce genre : *Setenta y siete seguiriyas de muerte*, *op. cit.*

34 Il y a un très bon répertoire dans le livre de Balbino Gutiérrez *Crónica del querer*, *op. cit.*

35 Zumthor, *Introduction*, *op.cit.*, p. 89.

36 *Ibid.*, p. 34.

37 *Ibid.*, p. 132.

cultures, comme le *blues*, qui a créé des genres poétiques oraux improvisés sur une base traditionnelle assez fortement formalisée³⁸. L'interprète retient donc des phrases musicales et des vers qu'il exécute de façon similaire à l'improvisation dans le jazz, de sorte que chaque performance crée ainsi son propre système rythmique, même si les unités utilisées pour le constituer restent de même nature dans tous les cas. Son art consiste à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme de son discours, de cette manière il jouit de la liberté de choisir et de retoucher les textes et les phrases musicales sans cesse, il décide de continuer ou prolonger la chaîne rythmique éclairée et orientée par la tradition. Comme dans toutes les pratiques de la poésie orale, le rôle de l'exécutant compte plus que celui du ou des compositeurs³⁹. La poésie orale andalouse, comme l'africaine, illustre la fécondité de cette alliance entre une règle inéluctable et une inépuisable spontanéité⁴⁰. La règle à respecter est le *compás*, structure rythmique et mélodique qui donne un sens uniforme à la performance qui se découpe comme une discontinuité dans le continu: « fragmentation *historique* d'un ensemble mémoriel cohérent dans la conscience collective »⁴¹. Cette caractéristique confirme une autre idée de Zumthor : fondamentalement, la poésie orale n'a de règles que prosodiques⁴². On constate que la performance est donc à la fois un élément important de la forme, et qu'elle est constitutive de celle-ci car c'est le locuteur, l'auditeur et les circonstances qui la définissent ensemble.

Le mot *duende* est utilisé pour nommer le moment de parfaite harmonie entre le locuteur, le destinataire et les circonstances, le zénith d'une parfaite communication qui arrive – si elle y arrive – d'une façon inespérée, impulsive, comme arrivait Dionysos dans les fêtes grecques faites en son honneur. Le rite même n'est qu'une captation du hasard, une circularité qui invoque la « fonction incantatoire » du langage⁴³. Zumthor clarifie et permet de contextualiser ce mot magique de la performance dans le flamenco :

38 *Ibid.*, p. 186.

39 *Ibid.*, p. 210.

40 *Ibid.*, p. 127.

41 *Ibid.*, p. 56.

42 *Ibid.*, p. 165.

43 *Ibid.*, p. 159.

La rencontre, en performance, d'une voix et d'une écoute, exige entre ce qui se prononce et ce qui s'entend une coïncidence presque parfaite des dénnotations, des connotations principales, des nuances associatives⁴⁴.

Ce mot indéfinissable explique que dans le flamenco la performance est « présent », transmission directe ici et maintenant. Le *duende* ne peut se produire qu'en performance directe où le locuteur et le destinataire partagent un même espace et un même présent : « l'étroitesse de ce contact suffirait à faire sens, comme dans l'amour »⁴⁵. La médiatisation et les impératifs de la commercialisation annulent par contre ce contact si important et représentent un vrai problème pour maintenir la qualité de la performance.

L'horizon d'attente des auditeurs est donc indispensable et il existe un mot dans le langage propre au flamenco pour parler du bon auditeur, de l'amateur et passionné dont les jugements en performance acquièrent une grande importance : *aficionado*. En accord avec les caractéristiques générales de la poésie orale :

La relation émotionnelle qui s'établit entre l'exécutant et le public (...) est (...) déterminante, provoquant toute espèce de dramatisation ou d'étalement du chant: interventions du poète dans son propre jeu, qui exigent une grande souplesse mais engendrent une liberté. Ni pour son auteur ni pour ses auditeurs, aucune performance non médiatisée n'est chronométriquement tout à fait prévisible. Sa durée ne fait qu'obéir, avec une large approximation, à une règle de probabilité, culturellement motivée⁴⁶.

On aperçoit la participation collective que fonde socialement la poésie orale dans le refrain choral qu'on trouve parfois dans les genres les plus joyeux et surtout dans le jeu de *palmas*, rigoureux jeu de percussion et accompagnement rythmique fait avec le claquement des mains qui à la même signification pour le flamenco que le battement du tambour dont parle Zumthor⁴⁷. C'est le cas du célèbre « *ole!* » que l'auditeur expérimenté dit à des moments très précis pour encourager l'interprète et pour manifester un sentiment de bonne communication.

Les quatre situations performanciennes que distingue Zumthor selon que le moment du chant s'insère dans un temps ou un autre sont présentes aussi.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 168, 169.

Dans un temps conventionnel, il y a, par exemple, les *villancicos flamencos* (chants de Noël) et les *saetas* (chants liturgiques de la Semaine sainte). En relation au temps naturel, la nuit et souvent l'aube correspondante est le moment considéré comme le meilleur pour le chant flamenco. Esperanza Fernández – *cantaora* du mythique quartier sévillan de Triana – expliquait à ses auditeurs, dans un récent concert à la Cité de la Musique de Paris, que l'heure choisie par les organisateurs – cinq heures de l'après-midi – était chez elle l'heure du café après la *siesta* et pas du tout le moment naturel pour chanter du flamenco. Le temps historique est présent dans les chants les plus engagés et protestataires qu'on trouve surtout dans les *fandangos*. Mais c'est sans doute le temps libre qui caractérise le mieux la plupart des genres qu'englobe le mot flamenco. Le pur désir de chanter plutôt que le goût de telle chanson particulière⁴⁸, comme confirme si bien une expression qu'utilise normalement l'interprète pour présenter certains genres; il n'annonce pas une chanson particulière – on dirait dans ce cas là *cantar una soleá*, par exemple – mais un style : *cantar por soleá*.

Les conditionnements spatiaux sont sans doute aussi importants. Le flamenco se trouve parfaitement encadré dans l'analyse que fait Zumthor à ce propos. La rue et en général les emplacements en plein air les *patios* privés, les terrasses, etc. – ont été les lieux préférés des chanteurs, surtout dans une région comme l'Andalousie très ensoleillée. En Europe la tradition occidentale de créer des lieux fermés destinés à la pratique de la poésie orale, on la retrouve aussi à Séville à partir de 1842 où fut ouvert le premier *café cantante* lieux qui remplaceront les intimes *tabernas*. Ces établissements auront un grand succès auprès du public, en expansion dans toute l'Espagne jusqu'à 1925, moment de sa décadence avec l'apparition de la *ópera flamenca*, fusion commerciale des anciens chants andalous avec la mode des variétés si critiquée par Falla et Lorca⁴⁹. Mais c'est en fait dans ces *cafés cantantes* – les *tablaos*, les festivals et les théâtres les remplaceront plus tard – que le flamenco commence à se restructurer formellement pour devenir l'art qu'on connaît aujourd'hui sous ce mot-là et à être connu hors de l'Andalousie.

Les espaces intimes ont joué et jouent toujours un rôle très important et montrent le besoin d'une bonne approche entre l'interprète et l'auditeur. Il y a beaucoup d'exemples : les espaces d'intimité familiale – maisons privées, *patios* (cours privées ou publiques), etc. –, les petites *tabernas*, les *peñas* (club flamenco) ou les chambres réservées aux clients des classes sociales élevées – les

⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁹ García Lorca, *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p.34, 38.

señoritos andalous – dans les *cafés cantantes* et les *tablaos* destinés à des réunions intimes privées qu'on peut voir reproduites actuellement dans des caves de certains bars.

Pour expliquer la présence du corps, Zumthor cite, justement, un essai sur la poésie andalouse de Federico García Lorca où il revendiquait l'origine magique des arts, dont le corps est l'instrument. Seul un développement historique tardif a dissocié danse, musique et poésie. La fonction du geste dans la performance manifeste le lien primaire attachant au corps humain la poésie : le geste complète la parole⁵⁰. Les expressions du visage, des mains et du corps tout entier réalisés statiquement dans un *quejío* par le *cantaor* ou la *cantaora*, pourraient même annuler la parole en raison de la force de son expression.

Approfondir l'univers de la danse andalouse, la richesse du *baile flamenco*, serait trop long pour une étude de ce type, nous en resterons là pour cette première approche du chant flamenco comme mode d'expression et de transmission orale de la poésie populaire andalouse. Le principal objectif de cette étude est d'inviter à approfondir cette analyse de l'art le plus riche, complexe et singulier de l'Espagne qui commence, à être mieux apprécié publiquement et officiellement par la société espagnole.

Iván LÓPEZ CABELLO
Doctorant, Université de Paris X - Nanterre

⁵⁰ Zumthor, *Introduction*, *op. cit.*, p. 196.

