



Carolane Sanchez

## Corps flamenco : « modernes et anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels »



### Abstract

Afin de mener une réflexion sur la réévaluation qui s'opère aujourd'hui des traces et archives qui font tradition dans le flamenco, nous tenterons de dépasser la lecture souvent simpliste d'un rattachement identitaire du flamenco aux acceptions restreintes de « populaire » et d'« a-politique ». En effet, l'enjeu de cet article tend à démontrer que ces « corps flamenco » sont par leurs constructions non seulement des « corps-archives », mais aussi des « corps-réseaux », pluriels. Pour envisager une approche historique et esthétique complexe du flamenco, nous effectuerons une étude des circulations de *gestes* et *discours* de ses protagonistes, notamment par une amorce de mise en relief des enjeux de circulations culturelles entre l'Espagne et la France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui.

This study aims to reassess the traces left in the archives of Flamenco tradition. This reassessment questions the common simplistic limiting interpretation that identifies Flamenco as being "popular" and "a-political". This article aims to demonstrate how flamenco expression has not only evolved from the transfer of a legacy but has also been fed by a network of different milieus. In order to approach flamenco from a historical and aesthetic standpoint, this study will explore the exchange of gestures and expressive movements propagated by its protagonists, with a particular focus on the cultural flow of artists between Spain and France, from the 19th century until the present day.



Afin de mener une réflexion sur la réévaluation qui s'opère aujourd'hui des traces et des archives qui font *tradition* dans le flamenco par une étude des *discours* et *gestes* que portent ces corps-archives, envisageons de dépasser la lecture souvent simpliste d'un rattachement identitaire du flamenco aux acceptions restreintes de « populaire » et de « a-politique ». En effet, n'est-il pas d'enjeu aujourd'hui d'aborder l'expression flamenco sous le prisme de ses paradoxes, afin de démontrer que ces « corps flamenco » sont par leurs constructions pluriels, et plus ouvertement : « modernes et

anti-modernes, avant-gardistes et traditionnels, rebelles et institutionnels » (Romero 2016) ?

Lorsqu'on se confronte à la culture flamenco, on se heurte aisément aux discours de ses origines renvoyant au *mystère*. À l'image de l'œuvre cinématographique d'Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco* (Neville 1952), à Ricardo Molina et son *Misterios del arte flamenco* (Molina 1967), ou encore au projet mairéniste ayant consolidé une certaine façon de comprendre l'idée de *pureté* (Mairena, Molina 1963), envisager une histoire du flamenco semble nous conduire tout droit dans un tunnel obscur, où, tâtonnant, l'air chargé d'une nappe de flottement millénaire, l'archétype du gitan esquiverait au loin son profil. Pour envisager une approche historique et esthétique *complexe* du flamenco, envisageons une cartographie d'une étude moderne des circulations de *gestes* et *discours* de ses protagonistes, notamment par une amorce de mise en relief des enjeux de circulations culturelles entre l'Espagne et la France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui. La proposition de notre étude est telle : tenter de cerner davantage ce que nous dit le « corps-archives » -le corps qui revisite les archives-, plutôt que de nous arrêter à ce qu'un usage idéologique de « l'archive » nous a dit des corps (bien que pour en venir au premier il faille interroger le second).

Pour approfondir la notion de « archive » afin de répondre à l'axe proposé par les journées d'études dont l'article est la résultante, si on se réfère à l'héritage de Jacques Derrida et son investiture du terme, l'*arkhé*, renverrait à l'idée de *commencement*, une invitation à penser *là où les choses commencent*, évoquant un « renvoi à l'originare, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement » (Derrida 1995, p. 11). Mais de plus, l'*arkhé* renverrait aussi au *commandement*, traduisant le caractère d'autorité de l'archive, ainsi que son principe archontique, son assignation à un lieu. Rentrons en dialogue avec cette double lecture étymologique du terme pour étudier la *construction des discours* à partir du processus d'archivage dans le flamenco, faisant par ailleurs lien à cette problématique formulée par Derrida : « À qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? » (Derrida 1995, p. 53). Nous allons dialoguer avec cette piste réflexive, la transposant au milieu flamenco, en nous demandant quels discours créent autorité sur ces corps flamenco, et en quoi envisager une lecture diachronique de leurs constructions -discours sur les corps- nous conduit à mener une approche biopolitique des « réseaux » au sein desquels ces corps s'imbriquent ?

### **Construction des discours et esquisses d'archivage début XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup>**

Nous pensons qu'on ne puisse appréhender le corps-archive sans la dimension du « corps-politique ». Pour comprendre la construction moderne des discours de

ces corps flamenco, situons notre amorce d'étude à partir de l'impulsion archivistique des collectes de Serafín Estébanez Calderón, publiées sous le titre *Escenas andaluzas* (Estébanez Calderón 1847). À travers ces écrits, ce dernier restitue des informations précieuses quant à la protohistoire<sup>1</sup> du flamenco. L'auteur y évoque le processus de formation des futurs *palos* à l'époque d'un flamenco alors en voie de structuration au milieu XIX<sup>e</sup>. Il détaille la mise en visibilité d'un milieu d'*aficionados* se réunissant en parallèle à la structuration progressive des danses, issues d'un métissage entre traditions locales et cultures musicales, fruit des échanges transculturels dynamisés par le commerce colonial espagnol. Sur le plan intra-territorial, il évoque la naissance d'une esthétique pré-flamenco dans un moment de basculement économique. En effet, à partir du début XIX<sup>e</sup>, l'Espagne abandonne son système seigneurial et voit naître l'émergence d'une bourgeoisie montante. Elle doit dans ce contexte faire face à la gestion difficile de l'exode rural des paysans et la précarisation des nouveaux urbains : andalous, gitans et immigrés. Cette population va avoir tendance à se concentrer dans les ports et c'est au sein de ces carrefours de passage, tavernes, que vont émerger en partie les formes flamenco naissantes. De plus, courant XIX<sup>e</sup>, la terre ibère est aussi traversée par une nouvelle forme de tourisme. Comme l'évoque l'historienne de l'art espagnole Rocío Plaza Orellana dans sa recherche *Le flamenco et les romantiques, un voyage entre mythe et réalité*, un nombre important d'intellectuels allemands, anglais et français voyagent jusqu'en Andalousie à partir du milieu du siècle (Plaza Orellana 1999). À travers leurs récits, et l'intérêt qu'ils vont porter à ces manifestations culturelles locales, ces derniers vont participer à œuvrer à la reconnaissance de leurs formes. Parmi les autres éléments importants concernant la structuration du genre courant XIX<sup>e</sup>, on relève l'apport de Silverio Franconetti, qui, à son retour de l'exil argentin, va impulser les *café cantantes*, une imitation des cafés-concerts à la française, au sein desquels va se consolider le trio guitare-chant-danse, nucléo de la forme flamenco. Silverio Franconetti sera mis en accusation par la suite pour avoir participé à dénaturer le *cante jondo* (chant profond). Antonio Machado Álvarez écrit dans sa *Colección de Cantes Flamencos* : « Les *café cantantes* tueront totalement le chant gitan dans un avenir proche, pendant que Silverio effectue des efforts gigantesques pour le tirer de sa sphère obscure, d'où il n'aurait pas dû sortir pour continuer à se conserver pur et véritable » (Machado Alvarez 1975, p. 81). Federico García Lorca et Manuel de Falla à travers l'initiative idéologique du *Concurso del cante jondo* de 1922, ainsi qu'Antonio Mairena et Ricardo Molina dans les années 1960, sont deux binômes qui se feront relais de

---

<sup>1</sup> La première occurrence du terme « flamenco » connue aujourd'hui nous renvoie à une publication de la presse madrilène de 1853, où selon la source de Sneeuw A. C. tiré de son étude *Flamenco en el Madrid del XIX* (1989), il est fait référence à la transformation de chants andalous interprétés autrement.

cette scission entre l'espace du domestique et l'espace public, cristallisée par l'expression d'une *peur de la perte*, face à la sédimentation menacée d'une authenticité formelle. José Luis Ortiz Nuevo, y voit cependant là une erreur de diagnostic de ces figures, qui serait de n'avoir pas pris de distance avec la mode « légère » qui marque l'époque des *fandangos* au sein des cafés-concerts, le *fandango* étant un style de chant au caractère plus léger, révélateur aussi d'une époque désireuse de divertissement. En effet, l'apparition des *cafés cantantes* s'effectue dans un contexte d'affaiblissement économique de l'Espagne avec la perte en 1898 de ses colonies d'outre-mer.

À la même période, des initiatives ethnographiques vont être entreprises pour répertorier le folklore, dont celles d'Emile Verhaeren et de Darío de Regoyos, qui vont parcourir l'Espagne en effectuant des relevés graphiques et écritures de notes pittoresques de ce qui constituera plus tard le livre *España negra* (De Regoyos, Verhaeren 1899, p. 88). C'est en parallèle à ce processus embryologique d'archivage que Bécquer et Antonio Machado y Álvarez vont se lancer dans la défense de la préservation « des passions déliées, de l'anarchie, de la colère et du pathos, du sentiment terrifié, du nerveux exotique que le flamenco représentait face à un occident industriel, capitaliste, embourgeoisé ». Le flamenco devient le centre névralgique de l'attention des anthropologues évolutionnistes qui voient chez les peuples primitifs d'Andalousie et ses danses « les derniers sauvages d'Occident », « témoignage d'un temps antérieur, innocent, primaire », si bien que face à cette construction idéologique, Demófilo avertira toutefois que « le flamenco est le moins populaire des genres appelés populaires » (Cruces-Roldán 2008, p. 168). Toutefois, fin XIX<sup>e</sup>, les chanteurs gitans et flamencos sont établis comme les principaux protagonistes de cette expression, réels corps-archives à partir desquels on crée de l'*archive* dans un objectif encyclopédiste de compilation de la tradition orale, ce qui se poursuivra début XX<sup>e</sup> avec la série d'enregistrements de Niña de los Peines, accompagnée par Ramón Montoya (Molins, Romero 2007, p. 39). Un intérêt pour le folklore qui n'était, par ailleurs, pas du bon goût de la génération de 98, avec Eugenio Noel, qui, fin XIX<sup>e</sup>, faisait campagne contre le flamenco, les taureaux, et la semaine sainte (Noel 2014, p. 232).

En parallèle à cette structuration intra-territoriale du flamenco qui s'opère par les logiques d'archivages/constructions de discours dans ce basculement du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> : le flamenco s'exporte. La présentation de ses danses et chants lors de l'exposition universelle de Paris en 1900 marque une date phare dans ce phénomène de *co-construction du flamenco par l'ailleurs* (Decoret-Ahiha 2004, p. 317). Ces danses et chants vont être appréciés par Claude Debussy, Maurice Ravel « modifiant chez eux les préjugés qu'ils pouvaient avoir de la musique espagnole, appréciant dorénavant sa

complexité rythmique » (Molins, Romero 2007, p. 38). Début XX<sup>e</sup>, les compositeurs espagnols vont eux aller puiser dans ces émergences populaires. En composant *iberia* (1905-1908), Isaac Albéniz incorpore des *rondeña*, *polo* tout en se nourrissant des musiques et airs de Malaga, Jerez, etc. Le compositeur a légué un héritage classique d'influences populaires dont les propres flamencos s'inspireront par la suite, un phénomène révélateur des enjeux incessants de circulation entre culture classique et populaire qui nourrira la forme flamenco.

### **Circulation entre avant-garde et *lo español* durant le XX<sup>e</sup>**

Le début XX<sup>e</sup> va être marqué par l'intérêt que l'on porte au motif espagnol. En 1904, Picasso déménage officiellement à Paris où « il va vite être considéré comme *l'espagnol* par excellence » (Molins, Romero, p. 38), marquant la manifestation d'un début de relation étroite entre avant-garde et thème populaire hispanique. À partir des années 1910, il commence ses assemblages cubistes, jouant sur la décomposition du motif de la guitare. Le cinéma va aussi prendre part à cette matrice du folklore ibère. Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz réalise des films fantastiques, inspirés du cinéma de Méliès, en présentant des thèmes populaires de bandits, gitans, et flamenco dont le film *Superstition andalouse* de 1912 en est une manifestation. En 1915, Charlie Chaplin produit *Charlot joue Carmen*, au sein duquel il parodie la danse flamenco. Une autre œuvre importante de ce début XX<sup>e</sup> est le ballet-pantomime *El amor brujo* de 1915, dont Manuel de Falla est le compositeur, et le livret est signé par María Lejárraga sur un argument de Gregorio Martínez Sierra. Parmi les autres manifestations importantes cristallisant les enjeux de giration autour des thèmes hispaniques, on relève le rôle des Ballets Russes [fig.1] qui arrivent en Espagne à partir de 1916, ce qui va engendrer la collaboration de Serge de Diaghilev et Léonide Massine avec Manuel de Falla dont sera issu *Le Tricorne* présenté à l'Alhambra Theatre à Londres en 1919.

THÉÂTRE MUNICIPAL DE LA GAÏTÉ  
 SQUARE des ARTS-et-MÉTIERs (près des Grands Boulevards) — Métro : Réaumur-Sébastopol

Du MARDI 17 au LUNDI 23 Mai 1921  
 □ □ □

## 7 Soirées de Gala

DES

# BALLETS RUSSES

DE

M. Serge de Diaghilew

---

P R O G R A M M E

<p><b>1<sup>re</sup> Soirée.</b> (Mardi 17 Mai)</p> <p><b>GALA d'INAUGURATION</b></p> <p>OISEAU DE FEU          CHOUT (LE BOUFFON) <i>Création</i>          QUADRO FLAMENCO <i>(Création)</i>          DANSES DU PRINCE IGOR</p>	<p><b>2<sup>e</sup> Soirée.</b> (Mercredi 18 Mai)</p> <p>OISEAU DE FEU          CHOUT (LE BOUFFON)          QUADRO FLAMENCO          DANSES DU PRINCE IGOR</p>	<p><b>3<sup>e</sup> Soirée.</b> (Jeudi 19 Mai)</p> <p>TRICORNE          PARADE          QUADRO FLAMENCO          PETROUCHKA</p>
<p><b>4<sup>e</sup> Soirée.</b> (Vendredi 20 Mai)</p> <p>SYLPHIDES          CHOUT (LE BOUFFON)          QUADRO FLAMENCO          DANSES DU PRINCE IGOR</p>	<p><b>5<sup>e</sup> Soirée.</b> (Samedi 21 Mai)</p> <p>TRICORNE          PARADE          QUADRO FLAMENCO          PETROUCHKA</p>	<p><b>6<sup>e</sup> Soirée.</b> (Dimanche 22 Mai)</p> <p>OISEAU DE FEU          CHOUT (LE BOUFFON)          QUADRO FLAMENCO          DANSES DU PRINCE IGOR</p>
<p><b>CRÉATION</b></p> <p><b>CHOUT (LE BOUFFON)</b>          Légende populaire russe en 6 Tableaux          Musique de Serge PROKOFIEFF          Chorégraphie de Tadjé SLAVINSKY          et Michel LARIONOW          Rideau, Décors et Costumes de M. LARIONOW          Orchestre conduit par l'AUTEUR</p>	<p><b>7<sup>e</sup> Soirée.</b> (Lundi 23 Mai)</p> <p><b>FESTIVAL STRAVINSKY</b></p> <p>OISEAU DE FEU          SACRE DU PRINTEMPS          PETROUCHKA</p>	<p><b>CRÉATION</b></p> <p><b>QUADRO FLAMENCO</b>          (Suite de danses andalouses)          Décor et costumes de Pablo PICASSO</p>

**ORCHESTRE DE 80 MUSICIENS** sous la Direction de M. E. ANSERMÉT

**PRIX DES PLACES :** Loges, Baignoires, Fauteuils d'Orchestre (1<sup>re</sup> Série) et 1<sup>er</sup> Balcon : **50 fr.** ; Fauteuils d'Orchestre (2<sup>e</sup> Série) : **40 fr.** ; Fauteuils d'Orchestre (3<sup>e</sup> Série) : **30 fr.** ; Fauteuils de 2<sup>e</sup> Balcon (1<sup>re</sup> Série) : **20 fr.** ; (2<sup>e</sup> Série) : **15 fr.** ; Fauteuils de Galerie (1<sup>re</sup> Série) : **10 fr.** ; (2<sup>e</sup> Série) : **5 fr.** ; Amphithéâtre, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> rangs : **4 fr.** ; Autres rangs : **2 fr. 50.** — Tous droits compris.

**Pour le Gala d'Inauguration et le Festival Stravinsky :** Fauteuils de Balcon 1<sup>er</sup> rang : **100 fr.** ; Loges, Baignoires, Fauteuils d'Orchestre (1<sup>re</sup> Série) : **75 fr.** ; Orchestre (2<sup>e</sup> Série) : **50 fr.** ; Orchestre (3<sup>e</sup> Série) : **40 fr.** — Mêmes prix pour les autres places. — Tous droits compris.

Imp. Jules LOGIER, Paris.

3248 (67)

Fig. 1: Programme des 7 soirées de gala des Ballets russes de M. Serge de Diaghilew, Théâtre Municipal de la Gaîté-Lyrique, 1921, Paris, bibliothèque nationale de France.

L'événement majeur qui marque un mouvement d'inflexion vis-à-vis des enjeux d'imbrications entre flamencos et modernes se cristallise à travers l'appel par Federico García Lorca, Manuel de Falla et Julio Romero de Torres du célèbre concours de chant de Grenade de 1922. L'affiche de ce concours [fig.2], signée par Manuel Ángeles Ortiz, un des premiers peintres espagnols à s'être intéressé à l'abstraction géométrique inspirée du cubisme, est une cristallisation métonymique de la posture idéologique et esthétique de la Génération de 27, entre recours au populaire et avant-garde picturale.



Fig. 2: illustration de Manuel Ángeles Ortiz pour l'affiche du *Concurso del Cante Jondo*, 1922.

En effet, comme nous le disions plus haut, l'événement du concours va appeler des chanteurs connus ou non, à se réunir autour d'un message, une alerte : le *cante jondo* (chant profond) est en train de se perdre dû au *flamenguismo*<sup>2</sup> ambiant. Cependant, l'expression de la peur de la perte va consolider la conception de la *jondura* flamenca, qui trouvera un écho dans le mouvement du *neojondismo* à partir des années 1960. Comme l'évoque Pedro G. Romero au sujet du concours :

(...) la construction moderne du flamenco peut s'expliquer sous le prisme hypothétique d'une influence avant-gardiste qui a configuré des formes de danses et chants néo-primitifs, en radicalisant des éléments essentiels tel le grain de voix, l'expérimentation polyrythmique, l'austérité dans les danses, etc. Le concours de 1922 à Grenade, qu'on a présenté de nombreuses fois comme un sauvetage de l'archaïque ne fut ni plus ni moins que le début de la construction de cette variante du flamenco qui s'est présentée comme le *jondo*, une appellation quasi mystificatrice ayant des fondements musicologiques à réévaluer (Romero 2016, p. 46-47).

---

<sup>2</sup> Considéré comme « mauvais ».

Dans *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias*, Pedro G. Romero met l'accent sur les partis-pris, via la constitution même des rouages du concours, qui ont préfiguré une certaine autorité esthétique sur le flamenco. Par exemple, la sélection des membres du jury orientera un certain positionnement esthétique par rapport au « type » de voix à défendre. Il émet l'hypothèse que choisir Antonio Chacón comme juré, appuyait un certain style d'esthétique par rapport à un autre modèle de l'époque, en l'occurrence Manuel Torre, qui se différenciait du classicisme de Chacón. Cristina Cruces évoque elle aussi, le caractère arbitraire, idéologique des choix de chants s'affilant au *jondo* parmi les épreuves<sup>3</sup>. Cette façon orientée d'envisager le *chant profond* durant le concours, a nourri l'idéologie élaborée par la suite par Ricardo Molina et Antonio Mairena à la fin de la période franquiste. Ces auteurs de ce que l'on nomme encore aujourd'hui la *bible* du flamenco, statueront sur la hiérarchie des chants, le type de voix à avoir pour pouvoir les chanter, et l'affiliation gitane du *cante jondo*, justifiée parfois de façon quasi mythologique<sup>4</sup>. En lien avec l'étude de Pedro G. Romero, envisageons que le concours du *cante jondo* pourrait être l'élément déclencheur d'une *rupture épistémologique*, appuyant une certaine façon de comprendre le flamenco, portée par les travaux de Lorca et de la Génération de 27. En effet, ces derniers vont participer à véhiculer le mythe de l'Espagne éternelle représentée par le monde rural et le *cante jondo*, une idée que l'on retrouvera relayée dans les images de Dalí, ou encore Giménez Caballero, révélatrices d'une construction de *lo español*. Cristina Cruces dit au sujet du concours qu'il a « laissé suggérer par ses fondements l'idée d'un flamenco idéalisé, d'émotions naturelles, non-contaminé, pur » (Cruces-Roldán, p. 169). Elle évoque également que suite au concours, se manifeste un intérêt chez l'avant-garde européenne pour l'Espagne, que l'on peut retrouver dans l'art nouveau, le surréalisme, chez des artistes tels Picasso, Picabia, Miró en passant par Man Ray. En effet, ce dernier signe à la même période des court-métrages avec des références hispaniques, tels *L'étoile de*

---

<sup>3</sup> Dans l'ouvrage de Manuel de Falla *Escritos sobre música y músicos* (de Falla 1950), le compositeur évoque que l'objectif du concours del *cante jondo* est de mettre à l'épreuve : *siguiriya gitana, serranas, polo, caña, soleares, martinetes, carceleras, tonás, livianas*, et quelques vieilles *saetas*, laissant de côté le "groupe moderne" des chants que le peuple appelait "flamencos" : *malagueñas, granaínas, rondeñas, sevillanas, peteneras*, etc. (Cruces-Roldán 2008, p. 169).

<sup>4</sup>Au sujet du chant *por Toná*, dans une interview publiée dans la revue *Flamencos* réalisée par Vallecillo F. en novembre 1975, Antonio Mairena déclarait : « Le chant *por Toná* était un chant de l'aube. Quand la fête intime s'achevait, ils (les gitans) se devaient alors de s'abandonner à l'Alborea, ce chant millénaire auquel seule notre race se doit de se remettre en un temps et une circonstance très significative. Il fallait "donner la main" à la Toná. A travers la tradition orale elle est parvenue à ma connaissance, je sais que dans l'éternel Triana, à quatre heures du matin, certains phénomènes et patriarches du gitanisme qui aujourd'hui paraissent légendes et mythes, -El Planeta, Juan Pelao, los Cagancho, Frasco el Colorao-, la fête terminée, transportés par l'extase et possédés par ce qu'est le chant, dans sa raison incorporée, ils commençaient alors ces chants solennels qui brûlaient le sang, les élevant au ciel comme des morceaux d'Hostie, alors les gens s'enlaçaient autour d'eux, symbole éternel d'une race » (Ortiz Nuevo 2010, p. 52).

mer en 1928, ou encore *La garoupe* de 1935, au sein duquel on voit Picasso y faire une apparition. Dans *El Ojo Partido*, Pedro. G. Romero souligne que le concours s'est inscrit dans la lignée de la démarche d'Antonio Machado y Álvarez Demófilo qui avait déjà effectué un tournant anthropologique en définissant le flamenco par des origines anciennes, mobilisant la représentation de l'arbre du chant, valorisant le *génie du peuple*, etc., une posture idéologique reprise par Guillermo Nuñez de Prado qui a souvent eu recours à des descriptions paternalistes sur un fond sociologique dans l'élaboration de ses biographies d'artistes présentés tels des légendes, aux vies de saint, comme on peut le lire dans son écrit *Cantaos andaluces, historias y tragedias* (Nuñez de Prado, 1904). Il avance par ailleurs l'hypothèse qu'en dialogue avec les intellectuels (Demófilo, Belmonte, Rodríguez Marín, Alejandro Guichot, etc.) qui œuvraient par leurs écrits pour la construction d'une vision ethnographique du chant, des artistes sont allés chercher le soutien des classes intellectuelles bourgeoises moyennes, profitant du stimulus des *réseaux croisés* pour œuvrer à la structuration d'une musique propre. Diverses littératures et périodiques bourgeois<sup>5</sup> (Palenque 1990) se sont, en effet, fait le relais des formes culturelles des masses populaires comme expression/signe de l'identité du peuple, et la figure d'*el aficionado*<sup>6</sup> comme critère d'excellence artistique. Cette période du milieu XX<sup>e</sup> marquerait l'impulsion du processus d'élaboration du nationalisme andalou de caractère bourgeois. Manuel de Falla et García Lorca, dans un élan néo-populaire, auraient tout deux participé à consolider cette double norme constitutive de l'identité du chant flamenco associant tradition et une ouverture aux nouveaux courants esthétiques de la modernité européenne, alors que le flamenco n'était encore, à cette époque, réellement ni dans l'un ni dans l'autre, mais au point de basculement.

Par ailleurs, on remarque qu'à travers les conférences que sont « Sketch de la nueva pintura<sup>7</sup> » de 1928 et « Arquitectura del cante jondo<sup>8</sup> » de 1931, s'illustre le projet esthétique de Lorca, qui vise à décrire et valoriser le processus d'épuration, tant du chant profond -qui serait la décantation des mélismes arabes, influences africaines, chant liturgique religieux, apport gitan, tradition baroque-, que celui de l'évolution picturale, qui à travers le mouvement cubiste, a libéré selon lui la matière, la forme et la couleur, synthétisant une forme de pureté en réaction à l'ancien. Le projet esthétique de Lorca trouvera d'ailleurs un écho dans le cinéma de Val del Omar, ou encore chez Rafael Alberti « qui conjugue l'esthétique du surréalisme avec l'immémoriale capacité

---

<sup>5</sup> Voir Palenque M. 1990, *El poeta y el burgués, poesía y público 1850-1900*, Alfar, Séville.

<sup>6</sup> Qui a des connaissances sur le flamenco.

<sup>7</sup> Voir Carmona Mato E 1997, *El Sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, ISSN 0214-3771, N<sup>o</sup>. 21-22 (DIC), p. 131-165.

<sup>8</sup> Voir Maurer C 2000, *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Comares, Grenade. Consulté le 12/02/2018 sur la *Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporaneos* [<http://www.pieflamenco.com/arquitectura-del-cante-jondo/>].

populaire espagnole à associer le magique, le terrifique, et le sans sens » (Romero 2016, pp. 24-25)<sup>9</sup>. Au-delà de ce projet esthétique qui se construit dans le primat d'une *recherche de pureté populaire*, dans ce contexte de transition entre art classique/moderne, Pedro G. Romero souligne dans *El Ojo Partido* le fond politique qui borde le déploiement du projet populaire/moderne/politique du flamenco. En effet, on relèvera à l'époque un intérêt des communistes à l'égard de *lo español* incluant flamenco et tauromachie chez des auteurs tels Louis Aragon et André Breton<sup>10</sup>. Paradoxalement, la culture populaire et ses déclinaisons de représentation génère un intérêt tant chez des acteurs de l'art moderne, qu'elle est aussi enjeu de récupération par la politique phalangiste. Ce qui fait dire à Pedro G. Romero :

Les bases populistes du roi Alfonso XIII ou du dictateur Primo de Rivera ont contribué à la popularisation du flamenco, mais c'est la République qui lui a donné son caractère d'état. La popularisation de l'iconographie provenant du milieu culturel flamenco dans les arts modernes d'avant-garde, y a contribué. L'usage et l'abus de ces mêmes images par la culture officielle du franquisme, a mobilisé de nouveau ce champ iconique et c'est Picasso qui a entrepris un « tour de force » idéologique avec la dictature quant à l'appropriation de ses thèmes (Romero 2016, p. 42).

La période de la République sera le terrain fertile à la reconnaissance de l'émergence du flamenco, imbriqué dans sa proximité avec le politique, à l'image de la culture du *café* en Espagne où s'y sont cristallisés des enjeux de passages, point de rencontres, comme au sein du café Kursaal<sup>11</sup> de Séville, où se réunissaient modernes, anarchistes et flamencos. Cette proximité entre productions du peuple et idéologie politique peut se lire aussi à travers les actions de *La Barraca*<sup>12</sup> durant la seconde République espagnole, dont les premières politiques culturelles phalangistes s'inspireront<sup>13</sup>.

À travers la mise en constellation de ces différents enjeux croisés ayant œuvré à la reconnaissance des artistes flamencos comme la manifestation d'une identité espagnole pure, non-contaminée, il convient de nous arrêter un moment sur l'ambivalence des postures des acteurs flamenco, dont l'étude des discours révèle des énonciations d'eux-mêmes paradoxales - d'où la reprise dans le titre de cette

---

<sup>9</sup> Voir aussi Alberti R 1977, *La arboleda perdida*, Bruguera, Barcelone, 320 p.

<sup>10</sup> Romero P., *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, op. cit., p. 24-25

<sup>11</sup> Romero P. G (1998), « Cinco vértebras, comentarios sobre los años sevillanos de Helios Gómez », in *Helios Gómez*, Catalogue de l'exposition de l'Ivam, Valence, entre le 29 janvier et le 22 mars 1998, 253 p.

<sup>12</sup> Otero Urtaza E. (2006), *Las Misiones Pedagógicas, 1931-1836*, SECC, Madrid in Pedro G. Romero, *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias*, op. cit., note 108 p. 55.

<sup>13</sup> Voir Mechtild A. (2003), *Vanguardistas de camisa azul*, Visor Libros, Madrid, 487 p.

expression de Pedro G. Romero riche en antithétiques acceptions -. Il semble que les artistes flamenco, en écho au processus de construction des discours sur l'idée de la tradition flamenca, se soient fait le relais d'une réalité double en divisant l'espace de la scène et la fête intime, les renvoyant à une formalisation mentale du rapport art/vie qu'il convient d'interroger. Pedro G. Romero écrit à ce sujet :

Le récit mythologique du flamenco établit une rivalité entre l'authenticité de l'interprétation hors-scène et ce qui se passe sur la scène. Les considérations par rapport à l'espace du domestique et la représentation publique, les *café-cantantes* et la fête privée, le théâtre et *el cuarto de los cabales*<sup>14</sup>, ne sont rien de plus que des chapitres, plus ou moins folkloriques, de cette authenticité entendue à échelle variable. Les artistes, chanteurs et danseurs ont élaboré une double stratégie différenciant le mensonge de la représentation quand elle est publique, par rapport à l'authenticité de l'artiste pris dans son milieu privé. Il résulte de cette différenciation une double conséquence, une vérité parallèle, qui n'a rien à voir avec l'opposition authenticité-simulacre, mais qui engendre une façon divisée de considérer l'expression artistique (Romero 2016, p. 42).

Cet aspect du *topos* conjugué à l'énonciation de soi par le rapport à l'expression artistique *qui s'expose* soulève un point éminemment intéressant concernant la relation au langage des artistes flamenco et les logiques de survivances, ce qui m'invite, en tant que chercheuse pratiquant l'entretien, à être vigilante vis-à-vis du témoignage de l'informant par rapport aux prismes de motivation le conduisant au discours. Au sujet plus particulièrement du cas gitan, Pedro. G. Romero me disait lors d'un entretien :

Ce qui m'intéresse fortement chez les gitans, c'est lorsqu'ils viennent nous faire questionner sur l'identité du flamenco. Quand les gitans disent : « je suis le flamenco », cela me semble absurde, voire cela ne m'intéresse pas, mais lorsque le *gitanismo* sert comme concept qui a mis en crise l'identité andalouse du flamenco, voire l'identité espagnole, là, ça m'interpelle. C'est évident que le flamenco est un art théâtral, mais lorsque les gitans mettent en crise l'adéquation du flamenco au théâtre, le regard gitan m'intéresse. Le flamenco est un art commercial qui s'est créé pour vendre, avec des artistes qui tentaient de réussir des numéros qui interpellaient, ainsi que des chants afin qu'ils deviennent célèbres, mais quand les gitans remettent en question la commercialisation du flamenco, ce qui leur permet de créer, réélaborer un art avec ses qualités propres, là m'intéresse *lo gitano*. Maintenant, lorsque ils s'établissent comme

---

<sup>14</sup> Rencontre flamenco sans caractère officiel, qui réunit peu de personnes dans un « cuarto » (une pièce).

« patron », comme toute cette série de disques qu'ils ont enregistré sur Lebrija en France, etc., des disques, par ailleurs, que j'adore écouter, mais quand les discours se convertissent en : « ça c'est le flamenco », alors là, non, cela ne m'intéresse plus, car *lo gitano* comme « canon » est un postulat empli de falsifications, erreurs (...) Il y a tant de façons d'aborder le flamenco à partir d'une histoire plurielle, que je me demande réellement pourquoi aujourd'hui ne l'approcher que par une (Sanchez, n.d).

Au-delà du réel métissage de la forme flamenco, co-construit par sa proximité avec les théâtres<sup>15</sup>, il est intéressant d'observer comment les artistes flamencos tirent une certaine *aura* à se réclamer « corps-relais » d'une forme indomptée, à l'image du danseur Farruco qui déclarait : « Quand on mélange le classique avec le flamenco, ce qui succède est un art de tapettes (*mariconerío*). On voit naître les danseurs, ces travailleurs de l'art, qui se mettent dans un studio pour fabriquer des pas et répéter devant un miroir jusqu'à leur propre sourire, alors que le danseur de flamenco ne doit jamais répéter », déclaration, à laquelle répond Ortiz Nuevo : *pourquoi Farruco, avoir donc eu une académie et enseigner le flamenco ?* (Ortiz Nuevo 2010, pp. 113-114)

Pedro G. Romero dans son étude *El Ojo Partido*, évoque un rapprochement intéressant entre le caractère « performance-actionnisme » de la forme flamenco, qui, sous certains aspects, renvoie par le caractère performatif de la célébration de cette association entre vie et art -dont le poncif « le flamenco est un art de vivre » est relais-, à la posture d'Arthur Cravan, poète/boxeur ayant influencé tant le mouvement surréaliste que dadaïste, et qui a opéré des rapprochements d'usages et de défis à l'égard de la machinerie théâtrale, tout en entretenant un rapport étroit avec des visions altérées de la réalité : drogue, alcool, etc. Lorsque l'on aborde la notion de *duende* par exemple, il est souvent fait abondamment référence au caractère énigmatique d'une telle acception, renvoyant à un ressenti *inexplicable*, mais bien peu souvent au degré d'alcoolémie qui atteint lui aussi les hauteurs dans les fameuses fiestas flamenco. Bien que la piste du rapport au langage reste à investir, il conviendrait de saisir les enjeux des paradoxes des discours des flamencos. William Washabaugh dans *Flamenco, pasión política y cultura popular* rappelle que le problème qui peut se rencontrer pour les investigateurs au contact d'artistes flamenco, c'est que ses informateurs mentent souvent (Washabaugh, 1966). Si l'on analyse la célèbre série d'archives visuelles *Ritos y geografía del cante flamenco* (1971-1973), il est intéressant d'observer comme les témoignages des artistes se contredisent, bien qu'il convient de considérer, comme nous l'évoquions plus haut, que ce phénomène pourrait répondre à une logique de survivance. Sur ce thème, Jan Yoors, artiste belgo-américain, ayant intégré pendant dix ans une famille de tziganes parcourant avec eux l'Europe orientale et les territoires

---

<sup>15</sup> Voir le cas des artistes Felix el Loco, La Argentina, Vicente Escudero, etc.

des Balkans, explique dans son ouvrage *Tsiganes* comment les Gitans, pour répondre à des logiques de survie, ont pu se construire sur un système de rapport au langage qui implique que parler dans une autre langue que le romani -cas des Roms- est en soi mentir :

La même question posée à vingt tsiganes différents reçoit vingt réponses contradictoires. Lorsqu'on fait remarquer à quel point ils sont incohérents, ils ne manifestent aucune gêne. « *Tshatshimo Romano* » (en romani on dit la vérité). Ce sont les *gadje* (non-gitans) qui, en leur faisant parler une langue étrangère, les obligent à mentir (Yoors 2011, p. 61).

Il écrit encore :

Les Tsiganes ont préservé leur unité culturelle en plaçant entre eux et les autres peuples une série d'écrans qui les font souvent apparaître le contraire de ce qu'ils sont. Par exemple, dire la bonne aventure est une source de profit et aussi une façon de s'entourer d'une aura magique. En proférant des anathèmes, les femmes tsiganes se défendent efficacement contre les étrangers qui leur veulent du mal. Elles ne se disent jamais la bonne aventure les unes aux autres (Yoors 2011, p. 17).

Sans pouvoir valider, approfondir la thèse de cet apport, il semblerait toutefois que les artistes flamenco, pour des logiques de survivance peut-être, d'intérêts aussi, se sont construits dans ce rapport paradoxal entre ouverture de la forme flamenco selon les logiques commerciales, dont ils étaient/sont bénéficiaires, tout en oscillant avec des discours d'effluves mystérieux, se faisant l'expression de « corps-archives » d'une expression brute, éloignée des processus d'acculturation et formes hybrides. L'approche historique du flamenco aujourd'hui semble pourtant révéler que cette forme résulte d'un processus de *bricolage* ingénieux, sensible, riche, réel manifeste d'un palimpseste d'altérités incarnées, un groupe « à part », qui synthétise, réélabore, et se renouvelle à la croisée des catégories, ce qui fait dire à Pedro G. Romero :

Les flamencos ne sont ni dans le populaire, ni dans le savant, mais c'est un groupe qui a son public propre et son système de ré-élaboration de la musique. Les savants prennent du flamenco et vice-versa, cela se rétro-alimente en permanence. Tout comme le populaire prend aussi des choses du flamenco, et il le met dans le folklore. Ce n'est pas le savant et le populaire, mais ce sont trois groupes, qui font ciculer toutes ces influences (Sanchez, n.d).

### Processus d'individuation, gestes de *temps hybrides*

Il convient d'indiquer qu'après le mouvement d'un retour au *neojondismo*<sup>16</sup> entre les années cinquante à quatre-vingt, avec le projet d'Antonio Mairena et Ricardo Molina (Mairena, Molina 1963), véhiculant cette défense de la *pureté*, en écho au regard des romantiques courant XIX<sup>e</sup> qui était souvent réduit au filtre « Andalucía-gitanos-flamenco » (Cruces-Roldán 2008, p. 170), on note à partir des années 1980, suite à la fin de la dictature qui fut peu fertile en interne sur le plan du développement du flamenco, une période de dynamisme avec l'époque du « flamenco-fusion ». L'entrée du flamenco sur le marché de la musique favorise un mouvement de réinvention à partir de la tradition, marquant la période du « nuevo flamenco », appelé aussi « flamenco-pop », « flamenco-fusion », « flamenkito » « flamenco de tempora ». Ce « nouveau flamenco » va être lié aux collaborations avec la maison de disque *Nuevos Medios*, à travers laquelle vont s'ouvrir de nouvelles brèches musicales suite au *neojondismo*, même si les disques de cette période - tels *Veneno* (1977), *La leyenda del tiempo* (1979) ou *Blues de la Frontera* (1987) - ne vont pas toujours connaître un succès lors de leurs sorties (Cruces-Roldán 2008). On note toutefois dans ces années l'écllosion d'un phénomène de renouveau musical dans un contexte surtout madrilène marqué par la *movida*. Les artistes issus d'une immigration urbaine viennent à Madrid dans les années cinquante et soixante, comme ce fut le cas pour des groupes tels Manzanita, ou encore Ketama [fig.3].



Fig. 3: de gauche à droite: José Soto, Toumani Diabaté, José Miguel Carmona, Danny Thompson, Antonio Carmona y Juan Carmona, 1989. © Francesc Fàbregas.

<sup>16</sup> « neo » dans l'idée d'un retour aux discours essentialistes déjà existant début 19<sup>ème</sup>.

Après la période de *neojondismo* portée par le projet mairéniste, le flamenco s'ouvre donc à l'expérimentation (Gerardo Núñez et sa rencontre avec le jazz, Pata Negra s'inspire de Jimmy Hendrix, les apports de Paco de Lucía, Radio Tarifa, Camarón de la Isla, etc.). Cristina Cruces-Roldán évoque une nouvelle étape, celle des « nuevos flamencos intelectualizados » (Cruces-Roldán 2008, p. 192), elle parle d'une « ancienne génération de nouveaux flamencos » qui, dans les années quatre-vingt, quatre-vingt dix, adopte un langage mêlant flamenco classique avec la composition d'orchestres, des collaborations avec des jazz band, musique rock des années soixante-dix, blues, etc. Toutefois, la chercheuse précise que cette ouverture n'annule pas pour autant la connaissance approfondie du flamenco qu'ont ces acteurs, il est surtout question pour les artistes enracinés dans des traditions familiales fortes de prendre leur responsabilité pour aller au-delà de l'apprentissage conventionnel dit-elle, le « desetnizar », « desencializar », idée de préserver la connaissance technique du flamenco tout en s'engageant dans des processus d'émancipation pouvant conduire jusqu'au renoncement de la forme dite traditionnelle. Cristina Cruces-Roldán évoque par exemple le cas du pianiste Dorantes, qui est le petit-fils de la chanteuse La Perrata, neveu et petit-fils de El Perrate, de la famille des chanteuses Fernanda et Bernarda de Utrera, fils du guitariste Pedro Peña, et neveu du chanteur Juan Peña *El Lebrijano*, tributaire donc, d'un héritage fort, bien que cela ne l'ait toutefois pas empêché de s'inspirer de Frank Zappa, Stravinsky et Béla Bartók. Toutefois, l'artiste confie avoir décidé de prendre son deuxième nom comme pseudonyme artistique : « pour me quitter du poids de Peña, pour être un peu plus moi. J'ai compris au final que *Peña* me pèse » (Cruces-Roldán 2008, p. 192). Si l'on arpente une étude de la danse flamenco, cette prise de distance avec la tradition s'est aussi opérée non sans une certaine violence, ou force de détachement.

*Le poids du nom*, de l'héritage, de la filiation, est au centre des préoccupations d'artistes comme Belén Maya, fille des deux danseurs illustres que sont Mario Maya et Carmen Mora, une figure féminine à qui l'on attribue souvent la manifestation du point de basculement de l'esthétique flamenco dite *traditionnelle* vers le *contemporain*, parce qu'elle est *entrée dans l'archive*. En effet, en 1995, elle se fait remarquer pour son apparition dans l'œuvre majeure *Flamenco* de Carlos Saura (Saura, 1995), au sein de laquelle elle effectue une danse *por buleria*, chorégraphiée par le danseur à la technique jazz Goyo Montero, dont la gestuelle est alors assez éloignée du style plus explosif généralement caractéristique de ce style musico-chorégraphique. Son interprétation est toute singulière par ses mouvements staccato, ses passages de percussion au sol fait avec les mains, elle s'exprime par un jeu de discontinuité rythmique dans un *zapateado* en « dentelle ». Elle va même jusqu'à s'affranchir des

musiciens évoluant sur le rythme donné par le métronome. À ce sujet, l'artiste Belén Maya déclarait en entretien :

Carlos Saura m'a demandé : "Veux-tu une minute pour faire ce que tu veux ?" J'ai dit : oui ! Et c'est par cette intervention qu'il y a eu rupture. Ce que j'ai dansé à ce moment-là ne ressemblait pas à du flamenco. D'ailleurs, Carlos Saura me l'a dit : "Cela ne fait pas flamenco, mais c'est pour cette raison que je veux que tu le fasses". Tout le long du film c'est très flamenco, et à la fin, on se dit que cela se fait aussi, et que ça commence à émerger (Sanchez, n.d).

Belén Maya évoque cette étape de transition esthétique :

Ma génération a rompu avec le flamenco traditionnel. Tant Rafaela Carrasco, qu'Israel, Canales, ... bien que ce dernier fût très flamenco, il faisait des choses innovantes. C'est nous qui avons reçu les gros coups durs de la critique du milieu flamenco. Ils nous disaient : "Cela n'est pas flamenco", "Qu'est-ce que tu es en train de faire ?". On a ouvert les portes à ceux qui sont arrivés après nous. La critique et le public ont compris des choses, et ils sont maintenant plus doux (Carrasco 2015, pp. 12-13).

Belén Maya a investi cette charge de la filiation dans la pièce *Habitaciones* [fig. 4] de 2011. Elle me confiait en entretien :

Cette pièce était pour moi une nécessité, un besoin d'expulser quelque chose sur scène, né du besoin de rendre hommage à mes parents, mais non d'une façon institutionnelle comme j'avais pu le faire auparavant, mais personnel. Cela a été pour moi un réel passage. (...) Je suis arrivée à cette étape esthétique grâce à mes parents. J'avais besoin de leur témoigner cette reconnaissance, mais en même temps, j'ai eu besoin de célébrer ma propre danse. J'ai une obsession pour les personnages qui s'activent dans le flamenco. On se costume, il y a la danseuse déguisée, et il y a Belén, mais il y a tant de Belén que de pièces dans une maison, j'ai joué là-dessus, d'où le titre *Habitaciones* (« chambres », en espagnol). Cette pièce était pour moi une façon de se séparer du personnage. Qui est la danseuse ? Qu'est-ce qu'elle a à dire ? Et bien, sa vie... *J'ai dix ans, quarante, etc.* J'avais besoin de différencier la danseuse de Belén. C'était un spectacle très intime. Il y avait un solo pour ma mère, un pour mon père, ça a été très dur de les danser ... (Sanchez, n.d).



Fig. 4: Belén Maya dans *Habitaciones*, 2011. © Zeev Stein.

Je l'interrogeais sur son propre « corps-archives », si elle se sentait composite de leurs traces à eux, elle m'avait alors répondu : « Mon père est présent dans mon visage et mes yeux. Ma mère dans mes hanches, la forme de mon visage, mais aussi dans une certaine intensité dramatique, celle d'être actrice et danseuse ». À l'image du pianiste Dorantes qui évoquait le poids du nom de *Peña*, Belén Maya traite elle aussi dans la pièce du poids de la filiation du réseau sanguin, elle évoque dans le micro à un moment du spectacle : « Je suis fille de Mario et Carmen, nièce de Pilar, Luisa, Victoria, Fernando, petite fille de Marisa, Luís, Mariano, Trinidad, arrière-petite fille de Carmen, etc. ». À ce sujet, elle déclarait en entretien :

Le spectacle tendait à dire que je suis faite de beaucoup de personnes : la danseuse, la fille, l'amante, l'addicte, l'abîmée par les critiques. Le masque de loup que je porte par moments symbolise l'animal à l'intérieur qui tentait de se cacher avec la fleur, la beauté, la douceur, la façade, mais qui a eu ensuite besoin de sortir. Cet animal est en moi mais c'est aussi celui de l'extérieur, l'agresseur. (...) Il était lourd ce poids d'être *la fille de*. Cela m'imposait de continuer un héritage que je ne voulais pas porter étant jeune. Maintenant je le fais, parce que je le veux, et non parce que j'en suis obligée. (...) Dans *Habitaciones* j'ai osé parler, me dénuder, m'enlever le masque de la danseuse, et parler, montrer mes blessures comme personne au-delà de l'artiste. L'œuvre fut un hommage

à mes parents, mais pas depuis l'artiste, sinon depuis la petite fille. Le poids que j'ai pu ressentir d'être leur fille a été plus léger par la suite, j'ai gagné et appris beaucoup plus. L'œuvre était une reconnaissance du poids du temps sur moi, les reconnaître eux, afin d'en être plus proche, reconnaître leur héritage, au lieu de m'en éloigner. En réalité, dans *Habitaciones* j'ai commencé à accepter cette transmission, ce qui a culminé dans *Romnia* avec ma gitanéité. *Romnia* a marqué ma prise de conscience du thème gitan et de ma propre reconnaissance vis-à-vis de moi même en tant que femme gitane (Sanchez, n.d).

Appréhender l'artiste par son réseau de corps-archives pourrait être aussi une invitation à envisager l'artiste traversé, ou portant, sa dimension psychogénéalogique. Sur cette notion, on fait écho au regard du metteur en scène et cinéaste Alejandro Jodorowsky, qui, dans les années cinquante et soixante, avait placé l'arbre généalogique au centre de sa vision du monde.

L'histoire n'est qu'un point de vue. (..) Le passé a la même consistance que le rêve. (...) Dans l'esprit, les choses peuvent se renverser. Une souffrance peut devenir joie, un échec peut se métamorphoser en réussite. Si l'on pense que l'on vit seulement dans son corps, tout est irréversible. Mais si nous sommes autre chose que seul notre corps, le passé devient accessible là, dans le présent. Agissant sur votre présent, vous agissez sur votre passé. Illuminant votre présent, vous illuminez votre passé (...) (Maillard, Van Ersel 2002, p.52).

Comment le soutiennent Maillard et Van Ersel, pourrions-nous parler de « corps-psychogénéalogique » pour parler de corps-archives, afin d'appréhender l'artiste-créateur comme « le *produit* d'une histoire dont l'individu cherche[rait] à définir le *sujet* » ? Quoi qu'il en soit, il semble que les acteurs de cette génération contemporaine du flamenco se revendiquent par l'investiture des possibles de leurs corporéités tels des réseaux sensibles, labiles, traversés de différents *temps*, assumant une conception de leur identité ouverte dont ils seraient les co-créateurs, à partir d'un héritage. Si l'on se réfère à la présentation de la démarche de Belén Maya sur son site internet, elle assume d'ailleurs une posture holistique vis-à-vis du concept de flamenco.

L'art peut être compris comme le résultat d'un système de forces, de processus et de relations dont la complexité 107reati du degré de conscience de l'artiste, du type d'engagement auquel il se confronte lors du processus de 107reation, ainsi que dans sa façon d'investir son métier. (...) Elle, Belén, accro à la littérature, militante du yoga, de la méditation, de la culture biologique, du mysticisme oriental, de l'harmonie entre ses

essences : ce dialogue entre corps et esprit. Son concept de flamenco est nourri de tout ce magma (Maya 2016).

L'idée du processus d'individuation comme composante de la démarche de ces nouveaux flamencos, semblent se manifester par l'affranchissement du principe archontique de l'archive, paternel et patriarcale, tel que Freud l'a abordé dans ses travaux via la symbolique du parricide (Derrida 1995, p. 147), en écho à ce que Cristina Cruces-Roldán évoque lorsqu'elle parle de *negación del padre jondo* (Cruces-Roldán 2008) pour évoquer cette nouvelle génération des années quatre-vingt-dix. On évoquait le cas de Belén Maya, mais Israel Galván, pourrait être un autre de ces corps-archives qui s'est lui aussi construit à travers la constellation d'un réseau-racines et d'un recours à d'autres référents. Ses parents, Eugenia et José Galván, sont tous deux danseurs. La danse n'a pas été un choix pour lui, mais elle fut d'abord une imposition, une stylistique du relais. Avec sa pièce *Los Zapatos Rojos* (1998), sa carrière artistique a pris un tournant, tant en repoussant les limites de ce qu'était la danse flamenco à l'époque, mais aussi car elle marque un processus d'étroite collaboration avec Pedro G. Romero qui a nourri les gestes de Galván par toute cette matière d'informations, photos, que l'archiviste propose à l'artiste pour densifier, ouvrir ces discours de gestes. De nouveaux « réseaux » de significations s'ouvrent. Il conviendra d'appréhender leurs discours artistiques via ces enjeux de collaborations, afin d'envisager ces « corps-flamenco » aussi comme des « corps-réseaux », pluriels. Les corps-archives se construisent à l'interstice de ces entremêlements, collaborations, à l'image de l'œuvre de Georges Didi-Huberman *Le danseur des solitudes* (Didi-Huberman 2006) qui est en soi un écrit constructiviste du mythe de Galván. C'est pourquoi, sans renoncer à considérer le génie qui revient aux artistes et à leur labeur, il conviendrait d'appréhender leurs discours artistiques via ces enjeux de co-construction par ces *autres*, afin d'envisager les corps flamenco aussi comme des « corps-réseaux », pluriels.

### L'auteur

Carolane Sanchez est doctorante contractuelle au sein de l'Université de Besançon Bourgogne-Franche-Comté en esthétique des arts vivants sous la direction de Guy Freixe et Aurore Després. En troisième année d'une thèse intitulée *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, elle mène en parallèle à sa recherche universitaire son activité de chorégraphe, danseuse de flamenco contemporain au sein de la compagnie Orkan (<http://orkancie.org/>) et d'autres structures (Jeune Opéra de France, Cie de Yunna Long, etc.).

e-mail: carolane.sanchez@hotmail.fr

## Bibliographie

- Alberti R 1977, *La arboleda perdida*, Bruguera, Barcelone, 320 p.
- Carmona Mato E 1997, *El Sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, ISSN 0214-3771, Nº. 21-22 (DIC), p. 131-165.
- Carrasco M 2015, 'Belén Maya, de raza', in *Por la danza*, nº106 , p. 12-13.
- Cruces-Roldán, C 2008, 'El aplauso difícil. Sobre la "autenticidad", el "nuevo flamenco" y la negación del padre jondo', in E Adell Joan, M De Aguilera M, A Sedeño, (eds), *Entre la música clásica y la música popular: un diálogo*, Uocpress, Barcelone.
- De Regoyos, D, Verhaeren E 1899, 2003, *España negra*, Casimiro Libros, Madrid, p. 88
- Decoret-Ahiha, A 2004, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, p. 317
- Derrida, J 1995, *Mal d'Archive*, édition Galilée, Paris, p. 168
- Didi-Huberman G 2006, *Le danseur des solitudes*, Les éditions de Minuit, coll. Paradoxes, p. 186
- Duque A 1995, *La era de Mairena*, La Carbonería, Séville, p. 87
- Estébanez Calderón S 1846, *Escenas andaluzas* édition digitale Pérez Dubrull, A (1883), Accessible sur le site de la bibliothèque virtuelle Miguel de Cervantes [12/02/2018].
- Machado Álvarez, A 1975, *Colección de Cantes Flamencos*, Demófilo, Madrid.
- Maurer C 2000, *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*, Comares, Grenade, Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporaneos, <http://www.pieflamenco.com/arquitectura-del-cante-jondo/> [12/02/2018]
- Maillard, C, Van Ersel, P 2002, *J'ai mal à mes ancêtres, La psychogénéalogie aujourd'hui*, Albin Michel, coll. entretiens clés, Paris, p. 208
- Mairena, M, Molina, R 1963, 2005, *Mundo y formas del cante flamenco* (première publication, Revista de Occidente), Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura, édité pour le 25<sup>ème</sup> anniversaire de la Biennale de Flamenco de Séville, coll. Ensayo, Séville, p. 317
- Mechtild A 2003, *Vanguardistas de camisa azul*, Visor Libros, Madrid, p. 487
- Molina R 1967, *Misterios del arte flamenco : ensayo de una interpretación antropológica*, Sagitario, Barcelone, p. 201
- Molins Romero PG 2007, *Guía La noche española, Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, catalogue de l'exposition présentée au Musée National Centro de Arte Reina Sofía du 20/12/07 au 24/03/08, Madrid.
- Noel E 1916, 2014, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos, y flamencos* édition Berenice, coll. Contemporaneos, Madrid, p. 232
- Nuñez de Prado G 1904, *Cantaoras andaluzes, historias y tragedias*, Casa Editorial Maucci, Barcelone, p. 294
- Ortiz Nuevo, JL 2010, *Alegato contra la pureza*, Barataria, Barcelone, p. 256
- Palenque M 1990, *El poeta y el burgués, poesía y público 1850-1900*, Alfar, Séville, p. 270

Plaza Orellana, R 1999, *El flamenco y los románticos, un viaje entre el mito y la realidad*, fundación el Monte, Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, Séville.

Romero P. G 1998, 'Cinco vértebras, comentarios sobre los años sevillanos de Helios Gómez', in *Helios Gómez*, Catalogue de l'exposition de l'Ivam, Valence, ayant eu lieu entre le 29 janvier et le 22 mars 1998, p. 253

Romero, P. G 2016, *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, édition universitaires Athenaica, Séville.

Sanchez C 2018, 'Carmen ou la spectacularisation de l'autre' in C Devès (ed), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias, École Émile Cohl, Lyon.

Sanchez C 2018, *Corporités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, thèse en cours sous la direction de G Freixe et A Després, Université Bourgogne-Franche-Comté.

Sneeuw A. C 1989, *Flamenco en el Madrid del XIX*, éd. Virgilio Marquez, p. 69

Washabaugh W 1996, *Flamenco, pasión política y cultura popular*, Paidós Iberica, Barcelone, p. 254

Yoors, J 1967, 2011, *Tsiganes*, Phébus/Libretto, Paris, p. 267

#### **Site internet**

Belén Maya compañía, « The holistic concept of flamenco » [http://belenmaya.com/?page\\_id=281](http://belenmaya.com/?page_id=281) [25/08/2016].

#### **Sources vidéo**

Saura C 1995, *Flamenco*, film documentaire, 100 min, Espagne.

Gómez M 1971-1973 'Rito y geografía del cante flamenco', 2005, série documentaire diffusée sur la chaîne TVE. Consulté sous la version DVD/livres « círculo digital », Madrid.