Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

21 | 2008
Performance(s)

Le paradoxe de la performance flamenca

Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène

Corinne Frayssinet Savy

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1205
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2008
Pagination : 67-85
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Corinne Frayssinet Savy, « Le paradoxe de la performance flamenca », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1205

Tous droits réservés

Le paradoxe de la performance flamenca

Une expérience sensible de l'intériorité portée à la scène

Corinne Frayssinet Savy

Pedro Bacán : « Je dirais que le flamenco est une confession personnelle… C'est la confession de la faiblesse de l'être humain. Si ce n'est pas la faiblesse, du moins la fragilité de l'être humain. À mon avis, il ne s'agit pas d'un mouvement allant de toi, personne fragile, vers l'autre. Tu te racontes à toi-même ta propre fragilité, et l'autre se rapproche de toi. Ce n'est pas un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, mais de l'extérieur vers l'intérieur. Le flamenco ne fait pas d'effort pour être compris. Simplement il se trouve face à lui-même avec ses propres mots. C'est l'autre qui s'approche pour l'écouter et lui dire : 'ne t'inquiète pas, tu es fragile, mais je le suis moi aussi, nous sommes tous fragiles'. C'est un mouvement qui vient de l'extérieur vers celui qui est ici.

« C'est la négation du public, du concept de public. Et c'est là qu'apparaissent toutes les confusions. Le flamenco nie le public du fait de sa nature intime. Mais le public a besoin de comprendre et, d'un autre côté, l'artiste professionnel a besoin d'être compris. Alors je ne veux pas entrer dans le débat, mais je pose la question, je pense que la spécificité du monde flamenco réside là »[1].

Cette définition du flamenco proposée par Pedro Bacán insiste sur la relation qui se tisse entre celui qui dit le chant et celui qui se place en situation émotionnelle de disponibilité afin d'aller à sa rencontre. Elle induit l'idée d'aptitude musicale, en centrant la question de l'exécution sur celle de l'écoute « créatrice », « avertie et précise » au sens de John Blacking. Cette écoute dynamique doit être avant tout réceptive à l'autre, et par conséquent constituer « le seul moyen d'assurer

1 Extrait d'une interview de Pedro Bacán réalisée en décembre 1996 par Daniel Caux et diffusée en février 1997 sur France Musique.

la continuité de la tradition musicale» (Blacking 1980 : 18). Pedro Bacán rejoint cette analyse, mais avec une nuance fondamentale concernant l'appréhension du public. À propos de la musique écrite occidentale, Blacking évoque une des conséquences de la notation : la musique est alors «transmise par une élite héréditaire en se passant parfaitement d'auditeurs» ce qui peut entraîner des négligences qualitatives de la part des exécutants dues à une écoute passive par manque d'exigences et de formations (Blacking 1980 : 18-19). Soulignant un antagonisme notoire entre le flamenco familial et le flamenco professionnel, Bacán parle de négation du public à propos d'un auditoire extérieur au flamenco familial, en quête de divertissement, d'une relation de séduction ou de conquête entre interprète et auditeur. Il insiste sur la difficulté à chanter, à danser ou à jouer face à une écoute distante, et sur l'ambiguïté d'une écoute requérant d'être guidée par l'interprète.

Paradoxalement, l'expérience scénique du flamenco, qui débute en 1847 avec l'ouverture du premier *café cantante* ou *café de cante*[2], incite les artistes à se mettre à l'écoute du public assistant à leurs spectacles. Lors de la dernière tournée de Paco de Lucía datant du printemps 2007, Niño Josele, guitare duettiste, raconte : «ce qui impressionne le plus chez Paco en direct, c'est sa capacité à contrôler l'espace». L'intervieweur Norberto Torres explique : «bien que la salle soit obscure et qu'il y ait 3000 personnes, il (Paco de Lucía) arrive à voir le public en écoutant les murmures, les bruits, le retour du son de sa guitare. Il ne s'isole pas dans son monde sur scène en écoutant son moniteur, mais à besoin de 'sentir' la salle pour bien jouer.». Pepe Cervera, ingénieur, inventeur du son du direct de Paco de Lucía et devenu modèle pour de nombreux artistes flamencos, le confirmera : «une des particularités de sa technique de sonorisation pour Paco, consiste à lui permettre d'entendre le retour de la salle. Parce qu'il a joué d'abord sans amplificateur, puis avec les haut-parleurs extérieurs et sans retours, il s'est habitué à jouer avec la salle. Paco est à la fois sur scène et à l'extérieur» (Torres 2008 : 44-45).

L'orientation de l'écoute donnée par l'artiste lie le flamenco à un contexte, familial ou professionnel, étrangers l'un à l'autre. Pedro Bacán, guitariste appartenant à la même génération que Paco de Lucía, décide de rompre avec cet antagonisme en ramenant le flamenco devenu expression scénique depuis un siècle et demi, à sa source familiale afin de repenser l'exécution en la situant du côté de l'action centrée sur l'intériorité du performeur. À partir de cette expérience musicale originale proposée par Bacán entre 1989 et 1997, date de sa disparition, il s'agira ici de réfléchir sur la performance comme mise en jeu et réception d'une parole, des contextes et des répertoires qui accueillent cette parole, qui l'excluent ou la transmuent, et enfin de ses visées virtuoses selon la nature éthique et esthétique de la performance.

---

2 *Cafés cantantes* ou *cafés de cante* : établissements proposant des spectacles variés, parmi lesquels le flamenco est présent à partir du milieu du XIX^{e} siècle.

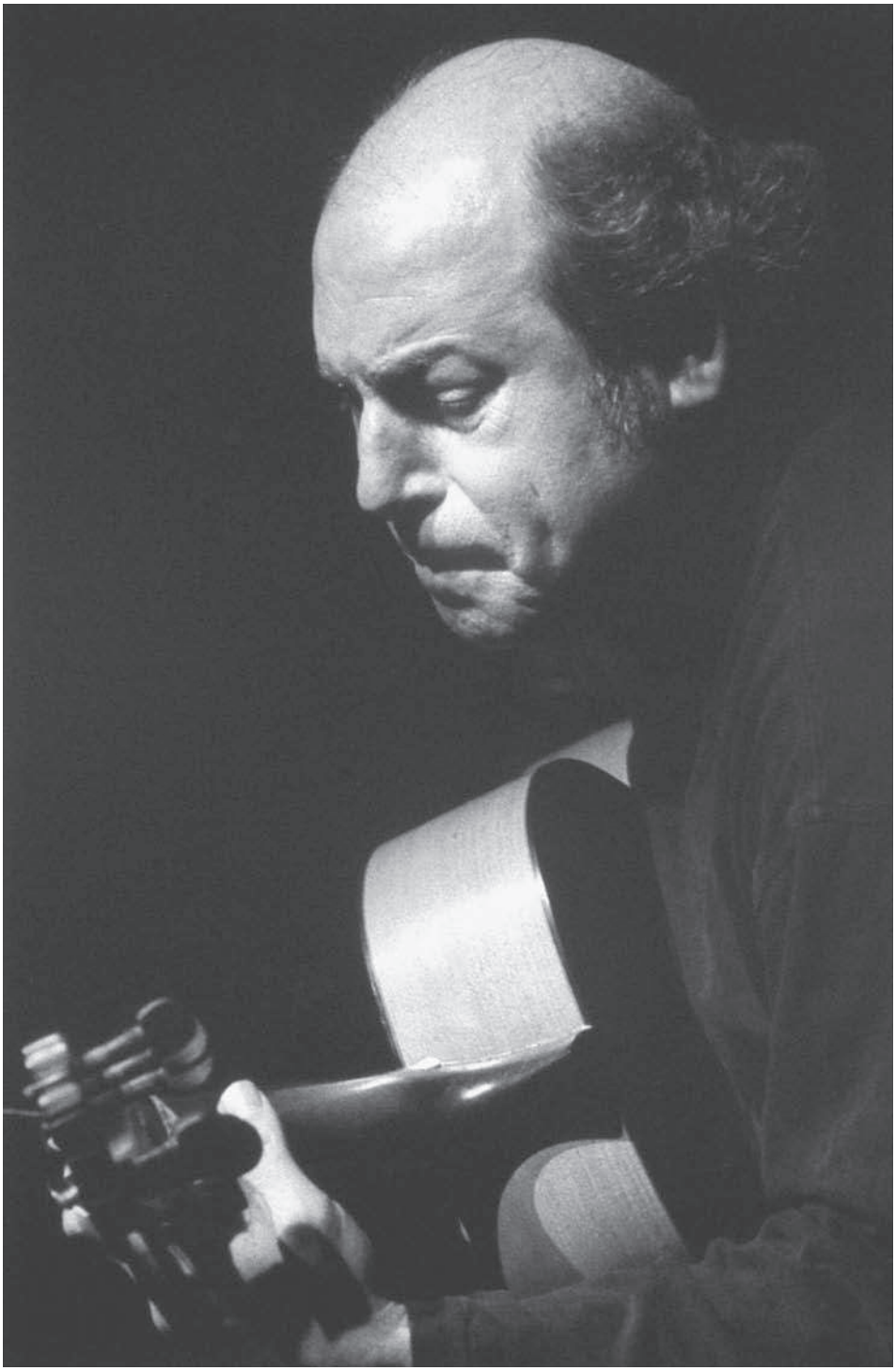


Fig. 1. Pedro Bacán. Photo René Robert, 1993.

Performances et contextes

Le regard différent de Pedro Bacán sur la performance flamenca s'explique par sa formation musicale dans le cadre du flamenco familial gitan. Pedro Bacán est né le 12 février 1951 à Lebrija, ville située au sud de Séville, dans la région espagnole de la Basse Andalousie. Le métier de la boucherie, désigné souvent comme *el arte de la carne* (l'art de la viande), rythme la vie familiale et fera partie de l'univers quotidien de Pedro Bacán jusqu'à l'âge de 21 ans. Il revendique ensuite une nouvelle profession contre l'avis des siens, celle de guitariste flamenco. Sa famille constitue une des « *casas cantaoras* », véritable école naturelle axée essentiellement sur le chant (*el cante*), excluant toute diffusion publique directe. Cette *casa cantaora* enracine sa tradition musicale dans le répertoire de l'arrière grand-père de Pedro, Fernando Peña Soto[3]. Surnommé Pinini, il est à l'origine de cette école naturelle dont les répertoires se diversifient et s'élargissent sur l'initiative de ses enfants Benito Pinini[4], Fernanda[5], Luisa[6], Inés[7] et María[8]. Le choix de la professionnalisation s'impose à la troisième génération et donne lieu à la révélation publique de chanteurs exceptionnels comme les sœurs Fernanda et Bernarda de Utrera, qui marquent l'histoire du flamenco scénique. Il faut rappeler qu'encore dans les années 1945-55, les musiciens professionnels gitans sont surtout natifs de Séville, quelques-uns de Jerez et aucun encore de Lebrija ni d'Utrera. Issu de la quatrième génération et malgré ces antécédents familiaux, Pedro Bacán a du mal à faire accepter son choix auprès de ses propres parents, garants d'une tradition musicale étrangère à la performance scénique ; Pedro en convient lui-même lorsqu'il fait ses premiers pas de guitariste professionnel dans le *tablao* sévillan « Los Gallos » : « j'ai d'abord joué pour accompagner

3 Fernando Peña Soto (ca 1880-1925/30), dit « Pinini » dans le milieu flamenco, est né à Lebrija et s'est installé par la suite à Utrera. Il doit sa réputation notamment à la création d'un style de *cantiñas*. Il est marié à Josefa Vargas Torre, cousine germaine de la chanteuse et danseuse flamenca La Gamba, compagne de Manuel Torre (1878-1933), lui-même un des deux plus grands chanteurs flamencos professionnels avec son aîné Antonio Chacón (1869-1929) durant la fin du XIX^e^ siècle et les trois premières décennies du XX^e^ siècle. Ces deux grandes figures seront rejointes par Pastora Pavón « La Niña de los Peines » (1890-1969). L'école naturelle flamenca des Pinini se répartit entre les villes de Lebrija et d'Utrera, avec des prolongements musicaux tissés par les liens familiaux dans les villes de Jerez de la Frontera, voire même de Cádiz selon Pedro Bacán.

4 Benito Pinini, chanteur et danseur renommé, possède un répertoire plus étendu que celui de son père. Il réunit deux styles, celui des Pinini et celui du grand chanteur Juaniquí (ca 1860-1940), qu'il recueille chez lui. Sa fille Pepa de Benito témoigne par son chant de ces sources musicales.

5 Fernanda, la grand-mère paternelle de Pedro Bacán, élève ce dernier ainsi que sa sœur Inés Bacán. Par son intermédiaire, ils accèdent à un très large et riche répertoire de *cante* dont elle est dépositaire.

6 Luisa est l'une des tantes très proches de Pedro Bacán et d'Inés Bacán, puisqu'elle vit avec eux chez sa sœur Fernanda et propose une approche complémentaire de la tradition musicale de Pinini.

7 Inés est la mère des deux chanteuses flamencas Fernanda et Bernarda de Utrera.

8 María était appréciée pour sa manière de chanter très intériorisée, reprise aujourd'hui par Inés Bacán.

les danses, et je me suis dit que si c'était ça, être musicien professionnel, ça ne valait pas le coup. J'aurais d'ailleurs abandonné, si je n'avais pas eu mes petites parties de solo à jouer avant la danse »[9].

L'histoire du flamenco commence avec sa professionnalisation. Elle détermine dès lors la co-existence de deux pratiques musicales, l'une intime, enracinée dès l'origine dans la vie quotidienne de quelques familles gitanes sédentarisées à l'intérieur du territoire limité par les villes de Séville, Jerez de la Frontera et Cádiz, et l'autre publique. La performance professionnelle s'élabore donc au cours du XIX^e^ siècle, à travers différentes propositions scéniques selon les lieux progressivement conquis par le flamenco. Une des toutes premières propositions se déroule dans les académies de danse créées à Séville, ou avec les *zambras*[10] à Grenade, notamment pour répondre au goût pour l'exotique, à la fois d'un public local et d'un tourisme émergent, stimulé par les récits des voyageurs étrangers, inspiré par la quête d'ailleurs chère au romantisme. Les spectacles proposés sont des numéros de danses de pays, ces *bailes del país* dont certaines s'éloignent du folklore comme les *zapateados*. 1847 est la date d'ouverture du premier *café cantante*, sorte de café-concert à la Parisienne, dans la ville de Séville ; peu à peu, le flamenco en devient l'attraction principale sous forme de danse, puis sous forme de chant avec Silverio Franconetti, comme le signale une annonce dans le journal *El Porvenir* daté du 25 avril 1865 (Gamboa 2005 : 305). Franconetti est une figure clé dans la professionnalisation du chant flamenco par la re-création de genres[11] dédiés à la pratique intime de familles gitanes sédentarisées en Basse Andalousie et par la stylisation flamenca de genres populaires[12]. Il ouvre en 1881 son fameux *Café cantante* spécialisé dans le flamenco et inauguré par son élève Antonio Chacón[13]. Le spectacle de flamenco présente des numéros de chant (*cante*), de danse (*baile*) et de guitare (*toque*) ; il est structuré plus tard en *cuadro* sur l'initiative de José Otero[14]. Durant cette seconde moitié du XIX^e^ siècle, la guitare flamenca est marquée par deux courants, un qui centre la technique instrumentale sur l'accompagnement du chant et de la danse, un autre qui impose le langage musical du guitariste soliste et virtuose. À la fin de ce siècle, les *cafés cantantes* ont essaimé dans toute l'Andalousie, ainsi que

9 Recueil d'interviews de Pedro Bacán, p. 3.

10 *Zambras* sont des spectacles gitans du quartier Sacromonte de Grenade.

11 Parmi ces genres gitans recréés par Silverio Franconetti (1829-1889), il y a les *siguiriyas* gitanes.

12 Parmi les genres populaires recréés, on trouve la *serrana*.

13 Silverio Franconetti tente dès 1878 plusieurs expériences avant d'ouvrir sa propre affaire. Deux *cafés de cante* marqueront cette période : *El Burrero* (1880-1897), à la création duquel il participe, et le sien, *Café-Cantante de D. Silverio Franconetti y Aguilar*, ouvert en 1881 et fermé en 1889, au moment de son décès.

14 Le *cuadro flamenco*, spectacle créé par José Otero (1860-1934), danseur sévillan, spécialiste de danse espagnole et flamenca, consiste en un tableau flamenco réunissant sur scène l'ensemble des artistes qui interviennent à tour de rôle pour présenter leur numéro de chant (*cante*), de danse (*baile*) ou de guitare (*toque*) soliste – nouvelle forme de spectacle flamenco conçu pour les touristes étrangers.

dans les grandes villes espagnoles : Madrid, Barcelone, Bilbao… Les attractions se sont diversifiées à nouveau, sur le modèle du théâtre de variété grâce à l'ouverture du café sévillan *Concierto Novedades ;* une part importante est accordée à un nouveau genre, le *cuplé* [15]. Ces scènes perdurent jusqu'en 1936, mais elles cèdent du terrain à celles des théâtres, mieux adaptées à l'évolution de la danse flamenca ; ainsi apparaît le théâtre flamenco avec la première version de *El amor brujo* composée par Manuel de Falla et présentée en 1915 au théâtre Lara de Madrid, puis le ballet flamenco que consacre en 1925 la seconde version de *El amor brujo*. Le chant s'impose au théâtre également sur l'initiative de Antonio Chacón en 1914, et donne lieu à de grands spectacles laissant libre cours à la virtuosité, voire substituant l'accompagnement guitaristique à celui de l'orchestre.

C'est l'ère de la *ópera flamenca* [16] à partir des années 1920. De cette diversité de scènes et de publics, résulte une association cumulative de répertoires, soit soumis à la recréation afin d'en diversifier les styles, soit conçus comme des modèles musicaux pour « flamenquiser » de nouveaux genres. D'autres révolutions esthétiques déterminent en particulier deux nouvelles phases de l'histoire du flamenco. La première débute en 1954 avec la volonté de restituer au grand public des répertoires éclipsés par la mode d'un flamenco folklorisé à travers la domination des *fandanguillos ;* cette démarche est symbolisée par deux chanteurs à la démarche quasi ethnomusicologique, Antonio Fernández Díaz dit Fosforito, né en 1932, recueillant l'adhésion populaire notamment par sa restitution de répertoires locaux de chants, et Antonio Cruz García, au nom de scène d'Antonio Mairena (1909-1983), qui œuvra pour l'identification des répertoires gitans et la valorisation de la culture gitane dans le monde professionnel. La seconde phase débute en 1973, avec l'enregistrement par Paco de Lucía de la *rumba* flamenca « *Entre dos aguas* » ; en quête d'un nouveau *swing* ou *aire* flamenco rivalisant avec l'univers sonore jazz-rock ou jazz-fusion, Paco de Lucía crée en 1981 son propre sextet réunissant voix, deux guitares, guitare basse, flûte, saxophone, percussions et danse ; virtuosité, improvisation, recherches harmoniques et rythmiques inspirées par le jazz, ainsi qu'une relation complice avec un public jeune, voire étranger, marquent définitivement l'évolution de la performance musicale flamenca professionnelle.

Le flamenco résulte d'allers et retours constants entre un flamenco fondé sur la mémoire collective, familiale ou locale, et un flamenco résultant d'étapes

15 Le *cuplé* est une chanson populaire aux accents flamencos avec accompagnement orchestral et rythme de *pasodoble*, qui connaît un vif succès à partir des années 1920.

16 La *ópera flamenca* désigne une période de l'histoire du flamenco située entre les années 1920 et 1930, marquée par de grands spectacles organisés dans les théâtres et les arènes, et centrés sur les répertoires de *fandangos*, de chants andalou-américains et de *cuplé* flamenco.

historiques ; mais ces allers-retours sont parfois sujets à des périodes d'incompréhension et d'ignorance notoire. Au début des années 1980, une pratique se généralise en sollicitant les dépositaires gitans de répertoires liés aux écoles naturelles à monter sur scène à l'image de *Triana pura y pura* en 1983 ou encore *Esa forma de vivir* en 1988. La mise en scène de ces spectacles va jusqu'à reconstituer des scènes de vie quotidienne gitane. Fort de son expérience scénique et artistique du fait de sa collaboration à une quarantaine d'enregistrements discographiques en qualité de guitariste accompagnateur, Pedro Bacán veut donner une autre orientation à ces démarches artistiques. Il crée un spectacle à géométrie variable centré sur la diffusion publique des répertoires de la « *casa cantaora* » des Pinini par ses interprètes directs, pour la plupart non professionnels ; chacun est dépositaire d'un pan de la mémoire musicale familiale constituée au cours de quatre générations répertoriées dans la mémoire familiale. Son apport essentiel et novateur consiste à fonder cette démarche ethnomusicologique, déjà pratiquée, sur une remise en cause profonde de la performance flamenca scénique en la confrontant à l'éthique du flamenco familial. « Ce spectacle tente de traduire le mieux possible l'esprit qui nous anime lors de nos fêtes, de nos réunions, quand la musique commence, et parce qu'elle nous est si nécessaire et qu'elle nous met dans un tel état, que rien ni personne ne l'arrête plus » [17]. De façon plus générale, il poursuit : « mes spectacles sont nés de mon obsession à vouloir représenter le monde dont je suis issu sans le trahir, sans lui faire perdre son âme. J'ai avant tout voulu montrer ici une musique profondément incarnée, humaine, avec sa fragilité et sa force. J'ai en tête cette grande maison pleine de musique, dominée par la personnalité de ma grand-mère, où, à tout moment, on pouvait se réunir sans qu'il y ait d'autre prétexte que le besoin d'être ensemble et de chanter. Je me souviens aussi de cette faculté que nous avions de nous retrouver par dizaines, avec mes cousins et bien d'autres, et d'improviser des fêtes qui duraient parfois plusieurs jours. Il en sortait toujours quelque chose de fort ; c'étaient des moments d'une créativité sans limite. C'est précisément cette énergie là, cette disponibilité et cette qualité musicale que je souhaitais faire passer sur scène » [18].

17 Propos de Pedro Bacán dans le dossier de presse lors de la présentation à Séville en 1990 de son spectacle nouvellement appelé *Nuestra historia del Súr*, évolution de propositions scéniques précédentes dont le titre est en 1989 à Paris, *Les trésors cachés du flamenco : le clan des Pinini*, et en Arles la même année, *Lebrija flamenca*.

18 Recueil d'interviews de Pedro Bacán, pp. 7-8.

Répertoires et performances

Comme le souligne Pedro Bacán, une relation déterminée par le contexte lie étroitement répertoires et performance dans le flamenco. Par son histoire scénique, le flamenco connaît diverses formalisations de la performance : démonstrations de danse dans les académies, numéros de *cante*, de *baile* ou de *toque* dans les *cafés de cante*, scénographiés par la suite en *cuadro* flamenco, théâtre flamenco, ballet flamenco, *ópera* flamenca, récital de chant ou de guitare en soliste à partir des années 1950, formation instrumentale ou groupe flamenco, ou encore, sous l'impulsion du danseur Israel Galván, solo de danse, expérimenté au début des années 1920 par Vicente Escudero, imposé à la fin de cette décennie par Antonia Mercé « La Argentina » et réinvesti depuis 1998 avec son spectacle *¡ Mira ! Los zapatos rojos*, premier jalon de sa collaboration avec le plasticien Pedro G. Romero. De pair avec ces nouveaux lieux conquis et ces différentes propositions de spectacles, les répertoires s'accumulent depuis le milieu du XIX[e] siècle. Seule demeure une séparation entre les répertoires de la pratique intime et les répertoires de la pratique publique pour les musiciens gitans liés plus ou moins directement aux *casas cantaoras*, aux *casas bailaoras* et aux *casas tocaoras*, écoles naturelles du chant (les plus anciennes), de danse et du *toque*, jeu guitaristique flamenco. Cette séparation concerne :

— certaines formes flamencas strictement fonctionnelles comme les *alboreás* ou les *romances ;*
— les styles extérieurs aux répertoires familiaux pour les formes communes aux contextes intimes et publics comme les *soleares*, les *siguiriyas*…
— les formes issues de la professionnalisation du flamenco (voir fig. 1).

Cette séparation résulte également du flamenco professionnel soumis aux attentes et aux goûts du public, liés aux modes successives et à la domination d'artistes professionnels andalous jusqu'à la fin des années 1950.

Une brèche est ouverte en 1954, dans cette séparation des répertoires intimes et publics, à l'occasion de l'enregistrement de la première *Antología del cante flamenco* (*Anthologie du chant flamenco*) sous la direction artistique du guitariste Perico del Lunar[19]. Un des chanteurs, Rafael Romero[20], domine par le nombre de styles exécutés, parmi lesquels se trouvent les *alboreás*, réservées strictement jusque là au rituel de la noce gitane (*boda gitana*) et diffusées

19 Perico del Lunar, nom de scène de Pedro del Valle Pichardo (1894-1964), né à Jerez de la Frontera, est le dernier guitariste du chanteur Antonio Chacón qui s'est laissé séduire à la fin de sa vie professionnelle par la nouvelle mode de la *ópera* flamenca.

20 Rafael Romero Romero (1910-1991), dit *El Gallina*, *cantaor*, s'installe à Madrid dans les années quarante pour travailler dans des cafés concerts dédiés au flamenco. Il y rencontre le *tocaor* (guitariste) Perico del Lunar.

Tableau des répertoires flamencos

Cante ou flamenco familial tradition musicale familiale pratique musicale intime (répertoires 1 et 2)	**Flamenco professionnel** musique de scène pratique musicale professionnelle (répertoires 3, 4 et 5)		
1. Répertoires permanents gitans (fêtes familiales et réunions musicales)	**3. Répertoires de complément essentiellement de création gitane** (contextes scéniques et fêtes privées) versions pour chant, pour danse et/ou pour guitare soliste (à partir de 1860)	**4. Répertoires initiés généralement par le chant et de création andalouse** (contextes scéniques et fêtes privées) versions pour chant, pour danse et/ou pour guitare soliste (à partir de 1860)	**5. Répertoires soumis ou liés aux modes** (contextes scéniques) versions pour chant et/ou formation instrumentale (à partir de 1920)
Chant pour danser □ bulerías □ tangos (selon les familles) Chant pour écouter □ Tonás, martinetes, carceleras, debla □ Siguiriyas □ Soleares □ Bulerías al golpe / cantiñas / fandango por soleá (selon les familles)	□ genres apparentées aux soleares : cantiñas, alegrías, caña (dès 1831) □ genres dérivées des soleares : bulerías, bulerías por soleá, fandango por soleá… □ tangos et tientos □ répertoires permanents gitans diffusés après 1860 et adaptés au goût du public sur l'initiative d'un chanteur andalou Silverio Franconetti	□ genres issus de chansons, cris de rue, œuvres théâtrales… : cantiñas (mirabrás, romeras, rosas, caracoles…) □ genres issus de traditions musicales andalouses : – serranas, peteneras, saetas… – fandangos d'origines locales (Amería, Cordoue, Grenade, Huelva, Malaga) – fandangos transformés : fandangos dits *grandes*, malagueñas, granaínas, media-granaínas, tarantas, mineras, cartageneras □ genres issus d'autres régions d'Espagne (farruca, garrotín…) □ genres issus de répertoires latino-américains dits *cantes de ida y vuelta* : guajiras, rumbas…	□ versions stéréotypées : fandangos, fandanguillos, chants *de ida y vuelta*… □ genres exploitant l'exotisme flamenco : *cuplé*, *canción*… □ flamenco métissé (dès fin années 50) : – rumba catalane – flamenco rock, – flamenco jazz – flamenco fusion □ genres festifs très présents : bulerías, tangos, rumbas tanguillos…)
2. Répertoires propres à certaines fêtes et rituels gitans Chants pour danser / Chants pour écouter Romances (noces…)* Alboreás (noces) / Saetas (Semaine sainte) Villancicos (Noël)*			

* *Romances* et *villancicos* sont des chants pouvant être soit dédiés à l'écoute, soit dansés, selon le contexte et le déroulement de la fête et du rituel..

publiquement pour la première fois. Cette anthologie inaugure les débuts de la revalorisation du *cante*, première étape du grand sauvetage organisé entre 1962 et 1983 par Antonio Mairena. Elle permet aux quatre chanteurs réunis d'interpréter des chants dédiés à l'écoute et libérés pour certains du cadre chorégraphique imposé par leur fonction d'accompagnement. Les trente-trois chants enregistrés sont parmi les plus anciens, parfois même en voie de disparition. Cette recherche de témoignage sur les sources directes est notamment reprise par Antonio Mairena à travers sa discographie, composée de 198 chants et réalisée entre 1941 et 1983. Sa démarche est précipitée en 1962 par l'obtention de la *Llave de oro del cante*, la « Clé d'or du chant »[21], trophée très rare, qui n'a été accordé que cinq fois dans l'histoire du flamenco. Elle consiste pour Antonio Mairena à collecter des chants, à identifier les créateurs originaux des styles, et à les restituer publiquement à travers sa propre exécution. Elle est motivée par le constat d'un *cante* définitivement élaboré d'un point de vue formel, et donc d'une condamnation de toute rénovation ; le seul geste possible à ses yeux est le développement des chants, leur parachèvement jusqu'à les adoucir. Or, les limites de sa démarche de collectage furent évoquées après son décès en soulignant souvent l'absence de comparaison de la source proposée à une autre source, due à l'existence d'un seul informateur, ainsi que la stylisation unique du fait de ses interprétations récurrentes d'un disque à l'autre.

Pedro Bacán, fort de l'expérience acquise dans sa *casa cantaora* dite des Pinini, témoigne différemment de la création du flamenco familial. Cette création repose sur la dynamique hardie de cette tradition musicale, du fait :

— des cercles intimes réservés à la famille et aux amis des musiciens,
— d'une pratique entre musiciens, à la fois public et artistes,
— d'une transmission orale concevant la recréation et la mobilité permanente impulsées par la liberté que chaque musicien a pu ou a su prendre par rapport aux structures de base.

Le flamenco familial intègre les évolutions et les innovations, pour autant qu'elles respectent l'esprit et les codes du chant. « Chaque famille a son style avec son propre caractère. On peut toutefois considérer deux sortes de familles : les *cantaores* qui sont toutes d'origine gitane et qui pratiquent l'art du flamenco dans la vie de tous les jours ; et les familles andalouses où l'art flamenco, chant ou guitare, est un phénomène isolé »[22]. Pedro Bacán ajoute : « la première » spécificité

21 La *Llave de oro del cante* (Clé d'or du chant flamenco) fut attribuée, dans l'ordre chronologique, à Tomás El Nitri en 1862, à Manuel Vallejo le 12 octobre 1926, à Antonio Mairena le 21 mai 1962, à Camarón de la Isla le 5 décembre 2000, et à Fosforito le 12 octobre 2005.

22 Archives : *Pedro Bacán, guitare, composition et interprétation* : propos recueillis par Michel Alexandre in « Pedro Bacán, le flamenco dans l'âme », Arles, 1989.

de la tradition musicale des Pinini, « c'est que l'on y considère le flamenco comme quelque chose de vivant. C'est-à-dire que, lorsque nous nous mettons à jouer ou à chanter, nous sommes toujours en train de créer à partir de formules établies. Notre famille possède un matériau musical tellement important qu'il nous est toujours possible de le transformer en jouant avec. Mais il faut bien comprendre que l'univers de notre famille ne commence ni ne finit avec la musique flamenca. Ce n'est que le maillon d'une histoire beaucoup plus vaste. La musique nous apporte l'intensité requise pour aborder le monde sensible qui est en nous. Elle est le véhicule de nos voyages intérieurs » (Bensignor 1991 : 47). Cette cohérence entre le geste vocal et sa dimension éthique relève de la création lente mais continue, qui s'oppose à celle, plus rapide, du monde professionnel, souvent réduite à des formules efficaces et démonstratives (Bacán 1997 : 72). Ce flamenco résulte de l'élaboration d'une « musique complexe et audacieuse » effectuée sur plusieurs générations de musiciens inconnus, d'une « alchimie entre énergie primaire et raffinement très poussé ». Ce discours défendu par Pedro Bacán se fonde sur une démarche musicale inédite dans le monde flamenco. Guitariste accompli, il crée à partir de 1989 un spectacle qui réunit des chanteurs et danseurs, professionnels et amateurs, dépositaires directs de pans de la mémoire musicale familiale des Pinini et aussi habités par ce sens de la création qu'il défend. « J'ai aussi, autant que possible, gardé l'esprit des gens qui étaient dans la maison […]. Les artistes du spectacle ont en commun d'être issus de l'école familiale et d'avoir un vécu flamenco. On trouve ainsi une véritable communion de sensibilité qui permet à chacun de prendre les risques émotionnels et artistiques inhérents à la sincérité flamenca »[23].

Dans la restitution de répertoires familiaux, Bacán propose une démarche ethnomusicologique plus rigoureuse que ses prédécesseurs en permettant au grand public d'accéder directement à la source du flamenco par le biais du disque. Deux précédents existent, le plus ancien revient à José Manuel Caballero Bonald avec l'*Archivo del cante flamenco* réalisé en 1968 auprès d'artistes enregistrés chez eux et divulguant des pièces rares[24] ; l'autre est dû à Antonio Mairena avec l'enregistrement de non-professionnels, membres de familles de Triana (Bensignor 1991 : 49). Dans l'anthologie en un coffret de quatre CD conçue par Pedro Bacán, intitulée *Noches gitanas en Lebrija* (*Nuits gitanes à Lebrija*), les artistes, pris sur le vif pendant quatre jours en novembre 1990 dans une vieille ferme située à cinq kilomètres de Lebrija, interprètent dans les conditions de la performance familiale des répertoires jamais diffusés directement jusque là, notamment des répertoires exécutés à l'occasion des baptêmes, des noces ou dédiés à la Vierge lors de la Semaine Sainte. Ils représentent trois sources du flamenco, celle des

23 Recueil d'interviews de Pedro Bacán, p. 7.

24 *Archivo del cante flamenco* – Vergara, 13.001/006, 1968. (6 LP).



Fig. 2. Inés et Pedro Bacán en concert à Genève. Photo Isabelle Meister, 1992.

Pinini, celle des familles gitanes d'ouvriers agricoles et celle relevant des réunions de *cante*, moments privilégiés pour discuter de l'authenticité des styles et évoquer les formes anciennes. Il s'agit de souligner le lien de ces artistes gitans avec leurs racines musicales fondées sur le *cante*, qui sont familiales avant d'être locales, à la différence des artistes andalous. Riche de cette expérience et conforté par la présence à ses côtés de sa sœur Inés Bacán, chanteuse incarnant à merveille cette quête d'un chant étranger à toute théâtralité, Pedro Bacán poursuit parallèlement sa démarche sur scène en précisant qu'il n'est pas question « d'une invention pour le théâtre. C'est le résultat de nombreuses années de répétitions naturelles. Il y a un esprit, et c'est ce qui compte. Il y a un fond de communication. Ce que nous faisons sur scène est semblable à ce que nous faisons entre nous, il y a très peu de différence. »[25]

25 Extrait d'une interview de Pedro Bacán réalisée en décembre 1996 par Daniel Caux et diffusée en février 1997 sur France Musique.

Performance et virtuosité

Pedro Bacán insiste sur l'importance de la transmission orale directe dans le flamenco familial, et du lien indéfectible entre la conduite humaine et son reflet dans la musique (Bacán 1997 : 69). Il ne s'agit pas d'une musique statique, mais en évolution permanente grâce à la nature même de la performance flamenca, en particulier ici dans la *casa cantaora* des Pinini. La performance se construit au fil des interventions, et chaque *performer* intervient dans l'optique que son geste vocal soit plus accompli que le précédent, afin de ne pas rivaliser avec celui-ci suivant le procédé de la joute musicale, mais de conquérir ensemble, par l'émulation créative collective, une liberté plus grande acquise au travers de la musique. Ainsi la performance flamenca conçoit recréation, mobilité permanente, liberté par rapport aux structures musicales de base, si celles-ci servent l'esprit de cette musique, « une manière singulière et confidentielle d'atteindre une dimension distincte de la réalité, une forme de sublimation nécessaire dans l'âpreté de la vie quotidienne » gitane pour Pedro Bacán[26]. « La performance qui manifeste les œuvres devient l'unique et transitoire garant de leur être […]. Elle est à la fois un élément important de la forme et constitutive de celle-ci » (Béthune 2003 : 103-104). Cette réflexion de Christian Béthune sur les interactions entre performance et oralité est au cœur des préoccupations artistiques de Pedro Bacán dès 1989 pour dénoncer les rouages stéréotypés du flamenco scénique éclipsant d'autres conceptions, et particulièrement celle du flamenco familial, éloignée de tout formalisme et esthétique théâtrale. Sa démarche aboutit à une remise en question du spectacle flamenco structuré en numéros successifs ou en tableaux au service d'un argument. *Nuestra historia del Súr* (*Notre histoire du Sud*) est une nouvelle proposition de la performance flamenca, établissant un pont entre deux contextes antinomiques, le familial et le scénique.

La guitare flamenca de Pedro Bacán crée une cohérence musicale, modale et rythmique, entre les formes et les styles interprétés, entre les interprétations faisant appel à des tons différents du fait de la diversité des tessitures vocales réunies. « J'ai décidé de recréer la *casa* (maison), de structurer une intimité, non pas avec des murs, mais avec une musique, celle de la guitare. Dans le flamenco familial, cette dernière est toujours apparue comme secondaire, voire superflue. Au cours des réunions, les chants se succédaient les uns aux autres *a cappella*, passant avec fluidité d'un rythme ou d'un ton à un autre. Cette fluidité, l'intervention de la guitare l'a dans une certaine mesure cassée en introduisant des temps morts pour pouvoir s'accorder aux voix. Il s'en suivait une sorte de chute d'énergie et de concentration. Je cherchais depuis longtemps le moyen

26 Extrait d'un texte de Pedro Bacán publié dans le dossier de presse du spectacle *Nuestra historia del Súr* présenté en 1990 à la VI[e] Biennale d'art flamenco de Séville

de transformer ce défaut en qualité et faire de la guitare l'instrument unificateur de ces moments »[27]. La guitare de Pedro Bacán devient « l'instrument de liaison absolue ». Toutes impressions d'inventaire de répertoires à travers les générations présentes ou d'évocations contextuelles anecdotiques sont ici écartées de la performance flamenca. La guitare parvient au contraire à susciter sur scène la complicité familiale. Afin de recentrer la performance sur l'intériorité du geste, constitutive du flamenco familial, Pedro Bacán impose plusieurs exigences à ses chanteurs et danseurs, aux non professionnels et en particulier, aux professionnels, tous liés à la *casa cantaora* des Pinini. Il faut exclure :

— de la performance vocale, tout effet de théâtralité accumulé au fil des étapes historiques du flamenco scénique, comme l'émission vocale sonore et puissante palliant l'absence de sonorisation,
— de la performance dansée, tout effet spectaculaire développé avec la technique virtuose des percussions des pieds, les *zapateados* apparus à l'époque des *cafés cantantes*, avec le costume à traîne, la *bata de cola*, impressionnant par la dextérité requise pour son maniement, ou encore avec l'usage d'un instrument populaire espagnol, les castagnettes, adopté par l'école de danse espagnole, l'école *bolera*, puis introduit dans la chorégraphie flamenca d'un des genres les plus dramatiques du *cante jondo*[28], les *siguiriyas*[29].

Ces évolutions esthétiques répondent aux objectifs de la performance scénique qui l'éloignent inexorablement, depuis le milieu du XIX[e] siècle, des codes de la performance familiale, de ses règles musicales et de sa conception éthique. Elles se manifestent par la simplification de l'expression musicale et par l'extériorisation du geste musical, révélée, voire exacerbée, notamment par la virtuosité.

À contre-courant, Pedro Bacán vise un flamenco à « vocation intimiste », un flamenco de l'école naturelle, celui de la *casa cantaora* familiale des Pinini. Sa conception de la performance se nourrit de la proposition originale de cette musique, dans laquelle il est question :

— d'intériorité de l'individu dévoilée devant le groupe afin de partager les inquiétudes communes d'être,
— de sentiment intime servi par une connaissance musicale profonde,
— de résignation devant sa propre fragilité,
— d'une tentative de fuir le présent et le quotidien, afin d'atteindre une autre dimension (Bacán 1997 : 71-72).

---

27 Extrait d'un texte de Pedro Bacán publié dans le dossier de presse du spectacle *Nuestra historia del Súr* présenté en 1992 au festival d'Avignon.

28 *Cante jondo* : terme forgé à partir du lexique flamenco, comme en témoigne le texte de Manuel de Falla publié en 1922, pour défendre la démarche initiatrice du concours de *cante jondo* de Grenade. Il désigne le chant primitif andalou, synonyme de chant gitan, déstiné à l'écoute dans le cadre de la pratique intime familiale, selon le compositeur espagnol.

29 *Siguiriyas*, voir tableau des répertoires, p. 75.

Les artistes évoquent cette expérience différente de la performance flamenca recherchée par Pedro Bacán dans le cadre de ses propres spectacles. Carmen Ledesma, danseuse professionnelle, en témoigne : « on menait une vie très forte, on était une grande famille. Cela m'a aidé à me connaître moi-même. Pas seulement comme artiste, mais aussi au niveau personnel […]. Pedro Bacán, par sa façon d'être, […] m'a donné un terrain, une ligne pour que je me rencontre moi-même. Et en fait j'ai obtenu ce que je cherchais, ce que je veux être aujourd'hui, le type de danse que je veux faire et montrer aux gens, le flamenco que j'aime. Et personnellement aussi, il a beaucoup influencé ma vie »[30]. Concha Vargas, autre danseuse professionnelle, ajoute : « ce qui s'est passé avec mon cousin (Pedro Bacán), je ne l'ai connu avec personne d'autre. Pourtant, j'ai dansé avec beaucoup de très grands danseurs, Guíto, Mario Maya. Avec eux j'ai beaucoup appris aussi. Mais avec Pedro, j'ai appris à danser en famille, j'ai appris à danser en prenant du plaisir. » [30]. Carmen Ledesma poursuit : « Pedro Bacán a habitué le public à regarder ce qu'il faisait […]. Par exemple, Concha Vargas et moi, on vient d'une tradition classique et on danse un peu avec les pieds. Mais Pedro disait : « je ne veux pas de pieds, je veux de l'effet avec la tête, les bras et le cœur », et cela, c'est très difficile. Il a obtenu cela de nous, avec un public qui se levait quand on dansait ! Sans qu'on mette les pieds ! Pedro a passé beaucoup d'années à faire en sorte que les gens comprennent ceci »[31]. Inés Bacán, sœur de Pedro Bacán révélée tardivement, parle de cet effacement de la frontière entre flamenco familial et flamenco scénique : « nous chantions par goût. Nous montions sur scène et nous étions à la fête. Notre fête, c'était d'être avec Pedro, d'être sur scène, c'était une véritable fête. La vérité se voyait sur nos visages […]. Dans les loges, nous chantions, nous montions sur scène et nous montions en chantant »[32].

L'effacement des frontières provoqué de façon radicale par Pedro Bacán afin de ramener le flamenco à ses racines vocales, à sa conception « orientale » de la performance, intéresse de moins en moins le monde professionnel. En revanche, la proposition musicale du groupe instrumental flamenco initiée par Paco de Lucía, en virtuose peu égalé, joue un rôle déterminant dans le développement du flamenco actuel. Dans ce cadre notamment, la performance flamenca centre son enjeu sur la virtuosité pour répondre à l'attente du public et instaurer une complicité avec lui. « Paco de Lucía adore les défis, et quand il y a des Gitans, il aime démontrer qu'il est le Maître » souligne Niño Josele. « Avec les Gitans, pas de demi-teinte, pas de tricheries ; ou on se donne à fond et vous les saisissez d'émotion, ou ils vous rejettent et vous ne valez rien », selon Norberto Torres. Devant un public mélomane, Paco de Lucía jouera « plus relax et musical ». Devant un public gitan comme à Montpellier ou à Marseille, son jeu excelle en vitesse, à la limite du possible dans la seconde partie, et termine de façon endiablée avec sa pièce *Entre dos aguas*, donnant libre

30 Recueil d'interviews des Pinini réalisées par Marco Pirrove après le décès de Pedro Bacán qui eut lieu le 25 janvier 1997, p. 18.

31 *Ibid.*, p. 20.

32 *Ibid.*, p. 27.



Fig. 3. Le clan des Pinini à Genève. Der gauche à droite : Inés Bacán (*palmas*), Concha Vargas (*baile*), Pepa de Benito (*palmas*), Joselito de Lebrija (*cante*), Pedro Bacán (*toque*). Photo Isabelle Meister, 1992.

cours aux « improvisations en piqués incroyables sur tout le manche de la guitare ». La sincérité est une des valeurs du flamenco, elle exclut toute modération, quel que soit son âge ou son état physique (Torres 2008 : 43-44, 46-47 et 48-49). La virtuosité renvoie ici à la domination de la matière, au dépassement de soi par le geste virtuose, à cet art du passage, de l'élan, de l'instant ou encore du détail, si prisé dans la culture gitane, et enfin à l'idée de conduite imprévisible qui ouvre le jeu musical à l'improvisation.

Dans le flamenco coexistent deux approches de la performance, comme le rappellent Inés Bacán et Antonio Moya, guitariste formé par Pedro Bacán et présent à ses côtés à partir de 1993 : « entre un chanteur qui chante sans forcer sa voix, de l'intérieur, comme nous on aime, et un autre qui, lui, crie beaucoup, c'est ce dernier que le grand public préfère… Et ce que la minorité veut entendre, c'est cette personne qui chante de manière différente, mais qui parvient, elle, à te faire pleurer et à te faire dresser les cheveux sur la tête. Mais le grand public ne comprend pas cela, il possède une idée préconçue de ce que doit être le flamenco, de par les disques qu'il a écoutés. Il ne comprend pas qu'il existe une grande variété de styles au sein du flamenco, et que tout est fonction de l'interprète, que chacun chante de manière différente »[33]. A partir de 1989, Pedro Bacán expérimente une autre voie, celle de l'effacement des frontières : flamenco familial / flamenco scénique,

33 Recueil d'interviews des Pinini réalisées par Marco Pirrove, p. 15.



Fig. 4. Pedro Bacán au Déjazet. Photo René Robert, 1989.

répertoire / auditoire, performance / écoute, émotion / prouesse, intériorité / extériorité. Au cœur de sa réflexion est la question de la transmission orale déterminante de la nature même de la performance par « sa mystique de la participation », par « sa façon de cultiver le sens communautaire », par « sa concentration sur l'instant présent, et même par son utilisation de formules » (Béthune 2003 : 97). Pour Pedro Bacán, la performance flamenca ne doit pas être un défi à soi-même. Elle consiste en un dépassement de soi au travers du geste musical dans le partage collectif d'une émotion sans cesse remise en jeu d'une intervention à l'autre. Elle devient un espace de liberté musicale pour révéler chacun dans sa vérité, et le groupe dans son vécu libre d'être ensemble. La musique flamenca rejoint la pensée orientale concevant la musique comme « un moyen de transport pour atteindre un état différent » (Bacán 1997 : 69). Selon Inés Bacán et Antonio Moya, « pour nous, la question du chant, de l'identification, de la vérité, cela signifie parvenir à un état… comme atteindre le ciel. Tu le cherches, tu le cherches, tu peux le chercher pendant deux heures, jusqu'à ce que, sans que tu saches pourquoi, le moment surgisse. Alors tu es arrivé là où tu voulais arriver, et à ce moment-là, c'est la plus belle chose au monde ». Cette quête, ce transport, ce dépassement rejoignent le sens originel de virtuosité, quand celle-ci devient enjeu de communication dans le cadre d'une expérience sensible. « La virtuosité est manifestement affirmative, étant par elle-même toute vitalité, toute mobilité ; le mouvement qui l'anime est le mouvement de la vie, l'activité triomphante de l'homme libre. Dans la virtuosité s'exprime cette suzeraineté géniale qui est une des formes de l'humanisme » (Jankélévitch 1989 : 13).

Références

ÁLVAREZ CABALLERO Ángel
1998 *El baile flamenco*. Madrid : Alianza editorial.

BACÁN Pedro
1997 «El flamenco, un escalón entre oriente y occidente». *Candil :* 66-74.

BENSIGNOR François
1991 «Flamenco : l'école de Lebrija». *Trad Magazine* 16 : 46-50.

BÉTHUNE, Christian
2003 *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris : Klincksieck.

BLACKING John
1980 *Le sens musical.* Paris : Les éditions de Minuit.

BLAS VEGA José et Manuel RIOS RUIZ
1988 *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid : Editorial Cinterco.

FIERZ Carole
2004 [1996] *Inés, ma sœur.* Paris : JBA édition (DVD).

GAMBOA José Manuel
2004 *Una historia del flamenco*. Madrid : Editorial Espasa Calpe.

JANKÉLÉVITCH Vladimir
1989 [1979] *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*. Paris : Plon.

LEBLON Bernard
1995 *Flamenco*. Paris : Cité de la musique / Actes Sud.

LEFRANC Pierre
1998 *Le cante jondo*. Nice : Publications de la faculté des Lettres de Nice.

NAVARRO José Luis et Eulalia PABLO
2005 *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Séville : Editorial Almuzara.

PENESCO Anne
2005 [1997] *Défense et illustration de la virtuosité*. Lyon : PUL.

TORRES CORTÉS Norberto
2005a «Claves del lenguage musical de Paco de Lucía», *in* Diana Pérez Custodio, coord. : *Nombres propios de la guitarra. Paco de Lucía.* Córdoba : Ediciones La Posada : 13-52.
2005b *Guitarra flamenca. Volumen I. Lo clásico*. Sevilla : Signatura de flamenco.
2005c *Guitarra flamenca. Volumen II. Lo contemporáneo*. Sevilla : Signatura de flamenco.
2008 «En tournée avec Paco de Lucía» (1re partie). *Flamenco magazine* 7 : 36-49.

Discographie

1989 *Alurican.* Pedro Bacán : guitare. Édité par le Festival d'Arles. 1 CD Le Chant du monde LDX274906.

1991 *Noches gitanas en Lebrija. Flamenco pris sur le vif.* Pedro Bacán : guitare et direction artistique. 4 CD EPM Musique ADD 982052.

1996 *Pedro Bacán et le clan des Pinini. En public à Bobigny.* 1 CD PEE WEE Music PW011-01.

2003 [1995] *De viva voz.* Inés et Pedro Bacán. 1 CD Naïve WN 145008

Résumé. Penser la performance, c'est réfléchir sur l'intention et la portée du geste artistique. Appliquée au flamenco, cette proposition incite à distinguer deux pratiques, et donc deux conceptions, l'une familiale, l'autre professionnelle. Cette différence repose sur la nature même de l'écoute musicale, en particulier de celle que John Blacking disait « créatrice », « avertie et précise ». Elle est aussi déterminée par la relation qui se construit entre le musicien et son auditoire sur la base du mode d'interprétation choisie ; il s'agit soit de dire le chant, c'est-à-dire de mettre en jeu une parole vraie, soit de théâtraliser cette parole sur le mode du jeu ou du défi musical, ouvert à une forme de virtuosité. Cette différence s'enracine dans un aller-retour constant, parfois distendu, entre un flamenco fondé sur la mémoire collective, familiale ou locale, et un flamenco professionnel, élaboré au rythme de ses étapes historiques. Cette différence est manifeste enfin dans la coexistence de répertoires, fruits d'héritages familiaux et d'expériences individuelles. A partir de 1989, Pedro Bacán, guitariste flamenco issu de la *casa cantaora* des Pinini, école « naturelle » de chant flamenco, pose un regard sans concession sur la performance flamenca afin de la défaire de toute exhibition technique. Il se tourne vers la performance familiale, conçue comme un dépassement de soi, une prise de liberté partagée. Cette expérience libre, vécue depuis l'intériorité de l'être, dans la cohésion des présences multiples, a guidé la démarche artistique de Pedro Bacán et l'élaboration d'un groupe à géométrie variable, porteur de l'« esprit Pinini ».