



Théâtre  
de Saint-Quentin  
en-Yvelines

Scène nationale

ve 15, sa 16 oct.

— 20h30 — 20h30

## Asimetrías ø

Compagnie Flamenca / Andrés Marín



DURÉE 1h15

SANS ENTRACTE

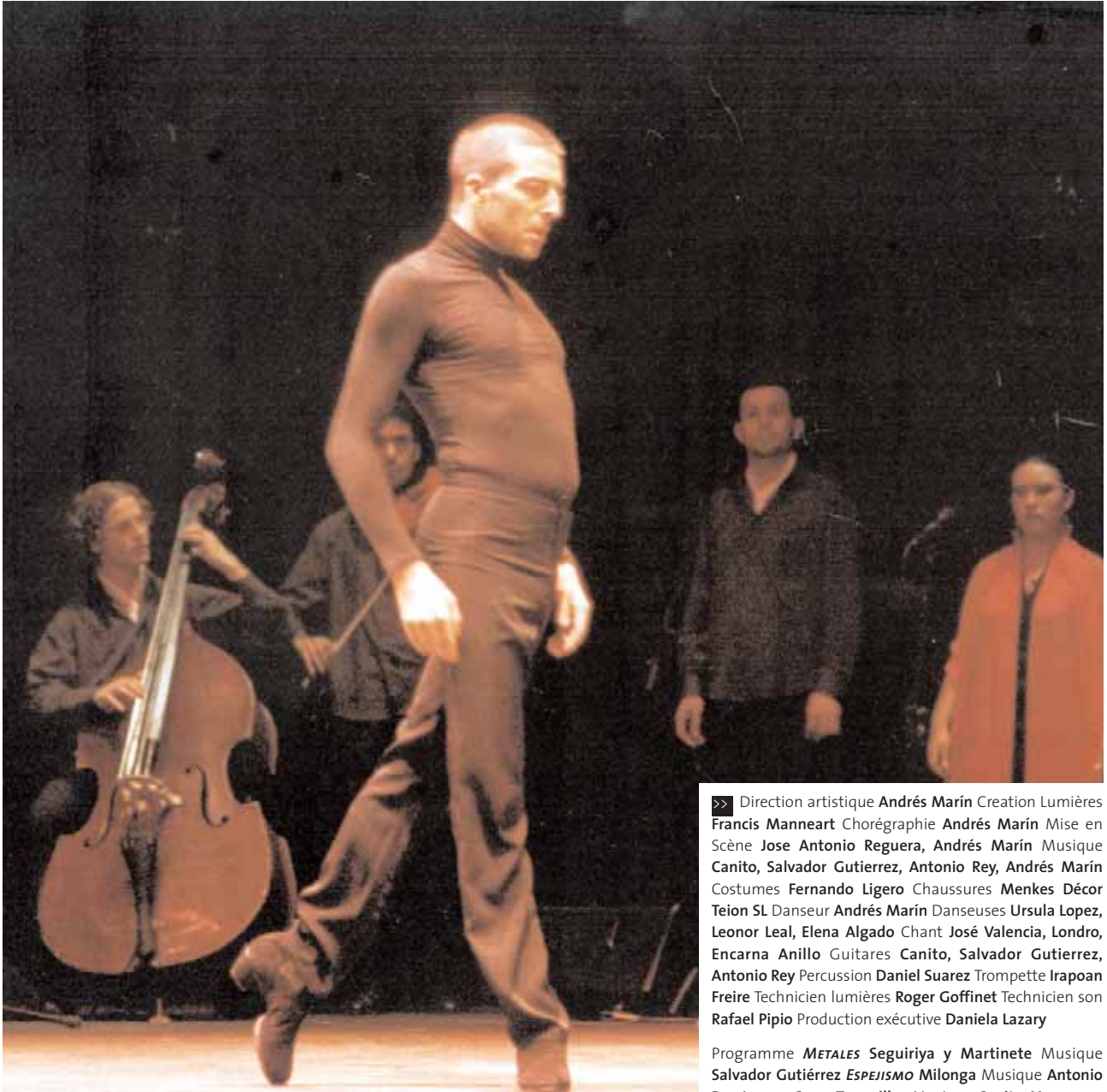
danse

04/05



Tél. 01 30 96 99 00 \_ [www.theatresqy.org](http://www.theatresqy.org)

«*Asimetrías* est une nécessité expressive,  
un champ d'expérimentation, un point de rencontre.  
Ce que j'ai au plus profond de moi. » **ANDRÉS MARÍN**



© Tatós Olivás

>> Direction artistique **Andrés Marín** Création Lumières **Francis Manneart** Chorégraphie **Andrés Marín** Mise en Scène **Jose Antonio Reguera, Andrés Marín** Musique **Canito, Salvador Gutierrez, Antonio Rey, Andrés Marín** Costumes **Fernando Liger** Chaussures **Menkes** Décor **Teion SL** Danseur **Andrés Marín** Danseuses **Ursula Lopez, Leonor Leal, Elena Algado** Chant **José Valencia, Londra, Encarna Anillo** Guitares **Canito, Salvador Gutierrez, Antonio Rey** Percussion **Daniel Suarez** Trompette **Irapoan Freire** Technicien lumières **Roger Goffinet** Technicien son **Rafael Pipio** Production exécutive **Daniela Lazary**

Programme **METALES Seguiriya y Martinete** Musique **Salvador Gutiérrez** **ESPEJISMO Milonga** Musique **Antonio Rey** **LUZ DE CADIZ Tanguillos** Musique **Canito** **MARCHENA Taranto** Musique **Salvador Gutiérrez** **ALEGRIA PARA TRES BATAS Alegrías** Musique **Salvador Gutiérrez** **GENERACIÓN DEL 27 Fandango** Musique **Canito, Antonio Rey, Salvador Gutierrez** **SOLEÁ Y BULERÍAS** Musique **Ligeti (Solea)** **Canito, Salvador Gutiérrez, Antonio Rey (Buleria)**

Production exécutive **Arte & Movimiento Producciones**  
Avec le soutien de la **Junta de Andalucía Consejería de Cultura**  
Distribution **Arte & Movimiento Producciones – AMD**  
►► SITE : [www.artemovimiento.com](http://www.artemovimiento.com)



## En préambule

Loin des faux-semblants et des pittoresques de spectacle, le flamenco déployé par Andrés Marín démontre dans chacun de ses mouvements que le flamenco est un art vivant et que tout ce qui a été dit reste encore à rappeler dans le langage actuel.

Le propos est de créer un espace adapté à l'expression de la danse. Cet espace, conçu depuis une perspective asymétrique, allie tradition et avant-garde, rend hommage aux personnalités et aux styles du flamenco le plus authentique. A travers la voix, les éclairages, la mise en scène et les différentes combinaisons instrumentales – toujours *live* – on obtient l'atmosphère appropriée à la mise en oeuvre du projet.

Entouré de ses musiciens et chanteurs, Andrés Marín échappe aux clichés populistes du flamenco et s'impose comme une figure incandescente de la danse contemporaine.





## Rythmes et structures

### METALES (métaux) Siguiriya - Martinete

*Metales* est la première pièce du spectacle. Elle s'organise autour de *Seguiriyas* et chants de forges\*. Les instruments sont les guitares, les voix, les percussions et les métaux. La danse s'exécute sur des planches d'acier et de cuivre se fermant sur un martinete dans lequel la percussion de la danse sur les planches de métal se transforme en son de forge.

\* Il est important de souligner ici que la forge est considérée comme le lieu de naissance du chant flamenco. Andrés Marín rend ici hommage à ses ancêtres par le thème de cette pièce, en restant fidèle dans son interprétation à la plus pure tradition flamenca, mais en choisissant une mise en scène des plus contemporaine. Pour mieux comprendre l'importance du thème du métal dans la tradition flamenca, il faut savoir que dans le vocabulaire actuel, on ne parle pas de tessiture pour définir une voix, mais de métal.

### ESPEJISMO (Mirage) Taranto

Chant de *ida y vuelta* (aller-retour) qui transforme l'atmosphère émotionnelle avec un pas de deux interprété avec une danseuse, dans un jeu de scène comme s'il s'agissait d'un miroir, pas de contact direct mais une réelle communication dans un même langage corporel.

### LUZ DE CÁDIZ (Lumière de Cadix) Tanguillos

On se retrouve immergé dans le Tanguillo, un style peu usité à l'heure actuelle, pour s'amuser de la « picardia » (friponnerie), la fraîcheur, la coquetterie et la sensualité des trois danseuses. La danse sera accompagnée par les musiciens de la compagnie et le chant sera absent.

### GENERACIÓN DEL 27 - Fandango

*Fandango* : Chant qui exprime, chant de douleur, chant de souffrance. Sept fandangos s'emplissent de trois voix qui maintiennent le duel face à la solitude. Ici, Andrés Marín rend hommage aux plus célèbres « fandangueros » (chanteurs de fandangos) en associant leurs musiques aux textes de poètes comme Alberti, Miguel Hernández et García Lorca.

### MARCHENA\* - Cante de Levante

Hommage au maître Pepe Marchena\* depuis la profonde obscurité des mines qui normalement sont la source d'inspiration des « cantes de Levante », ici Andrés Marín choisit des paroles où se reflète la joie et la légèreté des robes des femmes.

\* Pepe Marchena: Chanteur de flamenco: Séville 1903 – Séville 1976

### ALEGRÍA PARA TRES BATAS- Alegrías

Chorégraphie interprétée par trois danseuses. Depuis Cordoue, trois danseuses dignes des plus belles muses de Julio Romero de Torres invitent à la beauté des *Alegrías*.

### SOLEÁ Y BULERÍAS

Andrés Marín interprète *Solea* y *Bulerias* deux styles importants de la tradition du flamenco accompagné par la percussion et la voix sous plusieurs formes et mélodies.

De la mémoire à la liberté. Du quotidien au sublime. Et le chemin serpente, blanchi et disparaît peu à peu. Ces styles prennent forme autour de la *Soleá de Triana*, *Soleá de Charamusco* et *Soleá de Alcalá*.



## Petit lexique du *cante* flamenco

**ALEGRÍAS** Comme son nom l'indique ce *cante* traduit la joie, l'allégresse, la fête.

La *copla* se compose généralement de quatre vers octosyllabiques et appartient au groupe des *cantinas*. C'est une adaptation de la jota que chantaient les soldats venus d'Aragon pour combattre à Cadix à l'époque napoléonienne en 1808. C'est un *cante* de fête qui est destiné spécialement à la danse. Il est à la fois dynamique, gracieux et alerte. On retiendra surtout les *alegrías* de Cadix et celles de Cordoue.

Quant à leur métrique, elle tire son origine de la séguedille castillane, bien qu'il faille tenir compte du fait que le texte, surtout le *cantaor*, n'obéissent pas toujours de façon stricte à la versification. En vérité, la métrique n'est pas ce qui intéresse le plus les *cantaores*.

**BULERÍAS** Le nom vient de *burla* (moquerie, blague). Ou bien de *bulia* (hâte, agitation)

La *copia* possède trois ou quatre vers octosyllabiques et se chante souvent pour terminer une *solea*. La *bulería* est née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et permet toutes sortes d'improvisations. C'est le style le plus souple, le plus rythmé, le plus vibrant de tous les *cantes*. Elle se chante et se danse au rythme d'une *soleá* très légère ; elle est toujours marquée par la spontanéité et le mouvement.

C'est un *cante festero* créé, semble-t-il, par les Gitans de Jerez qui en sont ses plus fidèles détenteurs. Utrera et Cadix sont deux grands autres centres où se chantent les *bulerías*.

Malgré leur grande hétérogénéité on peut distinguer deux grandes branches

Les *bulerías al golpe*, c'est-à-dire pour chanter et les *bulerías iigadas* pour danser. On appelle aussi les *bulerías al golpe*, *bulerías por solea*, car leur rythme est plus lent. Les autres, plus endiablés, se dansent et se chantent en même temps.

La *bulería* est le *cante* et la danse qui terminent invariablement toute fête flamenco. Elle présente la même forme littéraire que les *soleares* les tercets et le quatrain ont huit syllabes; cependant sa grande souplesse permet à tous les genres d'entrer dans ce style de *cante* et son répertoire est donc immense.

**FANDANGO** Mot provenant du mot portugais Fado et qui signifie chant et danse typique. Son origine n'est pas très claire; il s'agirait d'une danse accompagnée de chants et qui aurait des racines arabes.

La *copia* possède quatre ou cinq vers octosyllabiques mais elle peut être plus longue si l'un des vers est répété.

Au départ il s'agirait d'un *cante* pour danser, car la danse était ce qu'il y avait de plus important dans le *fandango*, mais aujourd'hui c'est presque toujours un *cante* que l'on écoute. En tant que danse le *fandango* est très ancien et bien connu dans toute l'Espagne. Par la suite il s'est affirmé pour devenir un *cante* et un *baile* de qualité.

Le nombre des *fandangos* est incalculable mais il est cependant possible de les diviser en trois groupes selon les critères suivants :

a) Selon l'origine géographique

*Fandangos* de Huelva, d'Almería, de Malaga, de Lucena, etc.

b) Les *fandangos* dits de création personnelle : de El Gloria, de Pérez de Guzmán, de Vallejo, de Cepero...

c) Les dérivés du *fandango* :

Les *malagueítas* et les *cantes* de Levante.

A l'intérieur de chaque groupe la variété est encore très grande. Par exemple les *fandangos* de Huelva ou de Malaga sont très nombreux; de la même façon les *malagueñas* peuvent être très différentes et, dans la série appelée *cantes* de Levante, il existe d'autres découpages selon l'origine régionale (zone du Levant ou région de l'est de l'Andalousie et ses alentours : Malaga, Almería, Grenade, Jaen et Murcie).

Aujourd'hui les *fandangos* ne se dansent plus et l'accompagnement à la guitare n'a pas de compas précis : le guitariste se doit de suivre le *cantaor*.

Les *coplas* sont des strophes de quatre ou cinq vers octosyllabiques avec parfois une augmentation du nombre des vers si certains sont répétés.



## Petit lexique du *cante* flamenco (suite)

**MARTINETE** De *martinete* ou *martillo* = marteau, outil avec lequel on frappait les métaux incandescents, dans une forge, pour leur donner la forme voulue.

La *copia* est composée, en général, de quatre vers octosyllabiques. C'est une sorte de *tona* qui s'est peu à peu personnalisée au vu du contenu des textes, comme pour les *carceleras*. C'est un *cante* libre, sans *compas*, reflet évident d'un état d'âme désolé qui se manifeste sous forme d'une lamentation.

*Cante* sans guitare, qui traduit la blessure, la souffrance. Molina et Mairena disent : "Le *martinete* commence par développer, comme avec peine, une mélodie plaintive pour la traîner ensuite tel un prisonnier tirant de lourdes chaînes. La force dramatique du *martinete* est bouleversante.

Son interprétation dansée est très récente. Antonio l'incorpora à son répertoire vers la fin des années cinquante.

**SEGUIRIYA** Déformation phonétique du mot séguedille. Cette déformation produit toute une gamme de variantes que l'on trouve souvent et indifféremment : *seguriya*, *segirya*, *siguriya*, *segeriya*, *siguediya*.

La *copia* se compose de quatre vers tous heptasyllabiques sauf le troisième, un hendécasyllabe.

Certaines *seguriyas* n'ont que trois vers; le premier et le troisième sont des hexasyllabes et le deuxième un hendécasyllabe. Lorsque la *copia* n'a que trois vers, l'un d'entre eux est répété.

Musicalement la *seguriya* n'a rien de commun avec la séguedille.

C'est un *cante* tragique, obscur, douloureux qui est apparu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il renferme des valeurs de premier ordre qui en font un *cante* pur et profond. Comme le dit Molina : "C'est le cri de l'homme mortellement blessé par le destin." Il n'exprime que des sentiments, la condition tragique de l'homme.

La *seguriya* peut se définir aussi comme la colonne vertébrale du *cante*, bien qu'il ait été dit que, dans le domaine du flamenco, il soit difficile de définir quoi que ce soit.

Elle est accompagnée par la guitare et ses constantes nuances, ses changements de voix en font un *cante* très difficile à interpréter. A ces difficultés techniques s'ajoute le fait que la *seguriya* exige un sentiment et une vibration intérieure. Elle ne s'apprend pas. Seul celui ou celle qui la ressent vraiment peut la chanter.

La danse est sèche, rituelle, posée et cérémonieuse. Dénuée de toutes fioritures superflues, elle est pleine de solennité, de majesté et d'accents pathétiques. Vicente Escudero l'introduisit dans son répertoire, pour la première fois en 1940.

Les *seguriyas* dérivent des anciennes tonas et présentent trois grands groupes selon leur origine géographique :

Cadix et Los Puertos

Jerez

Triana (Séville)

La *seguriya* peut être rallongée par un *cambio* (les plus célèbres sont ceux de Manuel Molina ou de Maria Borrigo) ou par une *cabal*, imposée par El Fillo et popularisée par Silverio.

**TANGUILLO** Diminutif de *tango*.

La *copia* des *tanguillos* n'a pas de longueur fixe. Le refrain qui se répète est, lui aussi polymétrique.

C'est un *cante* plein de charme, de grâce, typique de la région de Cadix. Les textes ont beaucoup d'importance car ils font allusion, avec une certaine ironie, à des situations actuelles ou historiques. Ces *coplas* sont caractéristiques des fêtes du Carnaval très enracinées à Cadix. Leur ton est gai parfois même moqueur. L'accompagnement à la guitare est très rythmé et la danse est riche en subtilités et en improvisations charmantes.

**TARANTO** *Cante* similaire à la *taranta* ; la métrique est la même et ses caractéristiques sont identiques. C'est la façon de jouer du guitariste qui le rend différent. Le *compas* est plus accentué, rappelant celui des *zambras*, alors que pour la *taranta*, le rythme et la mesure sont libres ; la *copia* est identique tant dans sa forme que dans les sujets évoqués.



## Andrés Marín par Rosita Boisseau

Visez l'estomac. C'est là que le flamenco d'Andrés Marín se noue pour soudain fuser sec. *«Quand quelque chose nous fait mal ou nous émeut, c'est dans l'estomac que ça se loge, observe-t-il. Le chant part de là, mon mouvement aussi.»* Tout au long du spectacle *Más Allá del tiempo* (Au-delà du temps), solo accompagné par cinq musiciens et trois chanteurs, Andrés Marín ne fait au fond, selon l'expression commune, qu'évacuer ce qu'il a sur l'estomac, vider l'abcès de cette blessure vive qu'est le flamenco. Sauf que l'expressivité qui estampille souvent le genre n'est pas son fort. Arqué à craquer dans son habit noir moulant, il retient son mouvement, tirant sur le mors de ses impulsions avec une résolution altière. Tel un spasme, son flamenco semble lui échapper dans une salve de gestes dont la densité et la précision témoignent d'une tension aiguë. Phénomène d'accumulation d'énergie qui se décharge parfois dans un seul mouvement, aiguisé comme la lame d'une épée, simple comme des bras en couronne.

*«J'aime l'idée de la maîtrise, du contrôle de soi, précise-t-il. Je suis quelqu'un de profondément instinctif et j'essaye à travers mon art d'apprendre à me dominer.»*

Son défi intime, Andrés Marín le laisse deviner dans son regard droit où affleure un dialogue presque belliqueux avec lui-même, la jouissance aussi de se contenir pour mieux sévir. Cet exercice spirituel proche de l'ascèse qu'est le flamenco selon Andrés Marín, engendre une danse qu'on peut qualifier de minimaliste. En comparaison avec son style épuré, tous les autres interprètes de flamenco, aussi talentueux, aussi portés vers l'abstraction soient-ils, font figure de bavards. Non seulement le chorégraphe se refuse à enchaîner les pas dans un crescendo plus ou moins programmé, mais il aime se concentrer sur quelques postures qu'il met en valeur dans l'immobilité et charge de distiller l'essence de la danse. Un seul geste peut contenir tout le flamenco. *«C'est en faisant le moins possible, qu'on peut parfois obtenir le plus. A force de danser, j'ai réalisé que plus je donnais au public, plus je tapais fort des pieds, plus les gens applaudissaient. Le résultat était finalement aussi prévisible que facile. Aujourd'hui, quand je rentre en scène, je ne cherche plus à produire des effets. Je travaille à l'opposé, dans le vivant, la fragilité de l'instant.»*

La danse d'Andrés Marín ne risque pas de s'assécher à force de se réduire à des signes. En sous-main, elle raconte toujours la transe dont il n'est pas question pour le chorégraphe de faire l'économie. Le flamenco n'est plus ici de l'ordre de l'explosion, mais de l'implosion. Certes, d'aucuns peuvent juger le résultat scénique un peu maigre au regard des codes en vigueur. En privilégiant l'intériorité, Andrés Marín fait affleurer une subtile frustration qui joue avec l'attente et le désir du spectateur. *Más allá del tiempo* ressemble à ce que l'on imagine sans que rien ne se passe tout à fait comme prévu. La gestuelle cultive les nuances, voire même la douceur jusque dans le zapateado (martèlement des pieds) qui glisse et caresse en déployant une richesse de rythmes saisissante. Elle se laisse aussi surprendre par le rêve et l'obscurité, progresse tel un spectre au bord de l'inconscient. Dans une séquence très courte du spectacle, Andrés Marín traverse le plateau en marchant, vêtu d'un châle de femme.

*Más allá del tiempo* rend hommage à la mère du chorégraphe, la chanteuse Isabel Vargas. C'est elle qui l'accompagnait lors de la création de la pièce en 2001 à Séville sa ville natale. Depuis, elle a délaissé la scène pour sa famille et son mari, le danseur Andrés Marín (père et fils portent le même prénom). C'est en suivant ses parents en tournée avec le chanteur Juan Valderrama, en bourlinguant dans toute l'Espagne, de cabarets en théâtres, que le jeune Andrés a blindé son goût pour le flamenco. Un apprentissage aussi rude ne peut que forger un parti-pris esthétique tranchant. Auprès des chanteurs et des guitaristes, le chorégraphe a rassemblé un alto, une contrebasse, des percussions, juxtaposant une *malagueña*, chant sous influence grégorienne, une *petenera*, marche funèbre d'origine juive, associée à la malchance, une *saeta* sévillane liée à la Semaine Sainte et interprétée à capella, dans un rai de lumière, par la chanteuse Encarna Anillo. Andrés Marín sait aussi faire entendre le silence, en dramatiser la beauté pour faire monter un léger suspense, celui d'une histoire dont on arpente chaque jour le mystère sans jamais en connaître la fin, qui s'appelle la vie. *«J'aime les choses tristes, je préfère pleurer à rire. Il y a dans les larmes quelque chose qui nous rapproche du divin. Je veux toucher le spectateur en lui serrant le cœur.»*

**ROSITA BOISSEAU**



## Entretien avec Andrés Marín

### Andrés Marín «dans le texte»

«Sincèrement, je me suis remis à la danse pour le plaisir de reprendre le nom de mon père». Et c'est ce qui s'est passé, pratiquement par hasard, au début de sa majorité, quatre ans après avoir été abandonné. A partir de là, les circonstances se sont « peu à peu » enchaînées : études, travail à l'étranger, un cabaret andalous au Japon, la Bienal de Flamenco de Séville de 1992, la Bienal de 2000, Trilogía... une compagnie sur le point de voir le jour. Le danseur dit s'être détaché du parcours de l'artiste Andrés Marín père et avoir adopté une attitude «très personnelle, très «moi», en rapport avec ma manière de le voir et de le sentir».

### Et c'est cela le futur flamenco ?

Ce n'est pas que la danse ne pourrait pas s'inscrire dans le présent, le passé et le futur. C'est absurde. Mais s'il est vrai que le futur est plus ouvert que certaines choses, alors il y a plus de possibilités de mouvement et d'expression. J'espère que le futur sera synonyme de liberté d'expression, ce qui est peu le cas de nos jours. Aujourd'hui on se tait pour ne pas tout perdre. Et on parle comme l'a fait Moïse , mais deux mille ans plus tard. Mais tu te sens toujours mal... tu es comme un vieux bébé. Et tu peux avoir des manières, mais ne pas en savoir plus qu'un vieillard, parce que c'est déjà un manque de respect. Tu comprends ce que je veux dire ? Moi, j'ai 31 ans et mon père 67 et chacun a son point de vue. Je ne peux pas prendre mon père et le faire taire.

### Comment danse Andrés Marín selon Andrés Marín ?

Moi, j'aime danser comme je le sens. J'aime beaucoup le chant, j'aime beaucoup la musique, j'aime beaucoup les deux ensembles. Mais je n'aime pas «le tape-à-l'oeil». La ojana non plus. Exprime-toi comme tu es, mais ne trompe pas. J'aime la danse qui te sort du ventre, qui te fait mal. J'aime la danse de la vérité. Et je ne veux pas dire qu'on danse mieux ou pire, mais de danser comme tu es. Pour moi, cela tient du respect. Je ne sais pas ce que j'apporte. Je danse la musique, je la pense beaucoup, je fais attention aux lettres. Plus les années passent, plus j'aime les choses simples... qui avec moins, font plus. J'ai eu un moment où chaque creu était rempli. Il n'y avait pas un instant de vide. Tu comprends ce que je veux dire ?

### Jusqu'où crois-tu que la danse flamenco doit évoluer ?

Personnalité et liberté d'expression. Si toi tu n'as pas de personnalité, ne me dis pas rien. Et si tu n'as pas la liberté d'expression et que tu es en train de faire une copie de Velázquez, alors tu es un rustre. Velázquez était un maître. Tu ne peux pas peindre en l'an 2000 le motif de l'an 500, parce que sinon ça ne va pas aller. Tu dois peindre un motif actuel et voir les choses comme elles le sont aujourd'hui. En essayant de ne pas détruire, mais mimer, carresser. Pour danser le flamenco tu ne dois pas mettre un foulard de lunares, tu ne dois pas être un clown qui joue le bohémien où cela devient lolailo, vulgaire.. Chacun fait ce qu'il veut et il faut se respecter... C'est ma façon de voir les choses.

### Mais tu ne crois pas qu'il y a trop d'obstacles face à la personnalité et à la liberté d'expression ?

Moi je ne rencontre pas d'obstacles, je ne rencontre que des personnes rétrogrades. Le pire obstacle du monde est l'ignorance. Beaucoup de gens parlent sans savoir. Les gens n'arrivent pas à approfondir. Ils te jugent selon ton apparence. C'est cela la ojana. Regarde, le costume typique de flamenco, c'était le costume que l'on portait à l'époque. Tu ne peux pas porter de nos jours un bollero à la Curro Jiménez. Allez, nous allons nous débarrasser de ces bêtises, nous allons être un peu réalistes.



## Entretien avec **Andrés Marín** (suite)

### **Le fait qu'un artiste de flamenco comme Javier Latorre signe un manifeste pour la danse montre, d'autant moins, un moment de trouble. Changements, expériences...**

#### **Désorientation ?**

Je crois qu'il y a toujours eu dans la vie des personnes perdues, toujours eu des mouvements, toujours eu des changements et toujours eu de tout. Si nous commençons par les mouvements et cela nous apporte à tous, jusqu'aux revues. Nous sommes en train de remettre en question les stupidités, parce qu'au final chacun.... Je pense que le flamenco va maintenant connaître un essor commercial, qu'il est en train d'abuser de ce qui est commercial. Et il est sûr que quand il se fait quelque chose d'artistique, avec des intentions, qui viennent de l'intérieur, avec un concept artistique de vérité, approfondissant, cela oui va faire parler, mais jamais cela ne te donnera pas à manger. Moi je préfère cela plutôt que de me mettre sur scène et faire des bonds.

#### **Cela veut dire qu'il faut faire quelque chose dans le circuit commercial ?**

Moi je ne vais pas passer par ce qui est commercial. Parce que moi je gagne tous les mois assez pour manger, grâce à Dieu. Chaque année j'y vois plus clair, j'y pensais à un moment donné, mais plus maintenant. Quand j'étais jeune j'avais décidé, bien, pourquoi lui il est là et moi et mes amis, en dansant mieux, nous n'y sommes pas ? A cause des circonstances, parce qu'il connaît des gens, parce qu'il a des amis, qu'il est aidé par des mouvements politiques... Beaucoup d'histoires que nous ne pouvions contrôler. Un fois que tu as un nom, les gens viennent te chercher, mais il te faut beaucoup de travail pour te faire un nom.

#### **Et s'il arrive un moment où on ne puisse plus rien inventer de nouveau dans le flamenco, comment innover ?**

L'unique manière d'innover dans le flamenco est d'être personnel. La forme personnel d'innover est d'être toi-même. Tu n'as rien à inventer, tu dois danser comme tu es, tu dois peindre comme tu es, tu dois marcher comme tu es... Beaucoup de gens se disent pourquoi toi tu danses moderne... Et moi je ne danse pas moderne, cela c'est ce que les gens croient. Je danse peut-être même d'une manière plus ancienne que beaucoup, parce que tout ce que je prends vient déjà du passé. Ce ne sont pas les choses faites pour faire.

#### **A quel plan situes-tu la technique ?**

La technique est importante pour les grands espaces, pour avoir un contrôle sur ton corps, pour ne pas tomber en scène ou te mettre un doigt dans l'oeil, pour ne pas être répétitif et réitérer ce que tu fais. Mais la technique est au service de l'art. Et chaque fois tu vas donner plus non que ce que la technique vaut mais ce qu'elle doit valoir. Tu ne peux pas l'oublier. Et surtout nous qui devons continuer d'apprendre parce qu'il en vient d'autres derrière qui dansent très bien. Tu vois ce que je veux dire ou pas ?

Moi ce que je vois c'est que les gens ont très peur au moment de s'exprimer... où va Vicente, les autres suivent. Toi tu vas en Hollande, à New York, à Stockholm... tu vas dans la rue et tu es intimidé parce que les gens ont de la personnalité et du courage. Et tu tomberas nez à nez dans la rue avec le chapeau le plus extravagant du monde. Ou tu te fais passer pour un Prince, c'est de catégorie, mais cela ils le voient ici et les gens se moquent parce qu'ils n'ont pas de respect, ils sont rétrogrades. Mais pas seulement les flamencos, mais la masse, la collectivité. La majorité des gens qui vont à la Biennial de Flamenco n'en ont aucune idée. Et je suis sûr qu'ici (nous sommes à la terrasse du Bar Sirenas de la Alameda, place sévillane jadis retranchement du flamenco, devenue aujourd'hui la vitrine de ce qui est alternatif, lieu où *no desentona* cet artiste dont les formes s'accordent aux coordonnées spacio-temporelles) je me mets à taper des mains et je suis sûr que tous les autres vont s'y mettre. Et qu'ils vont tous s'y mettre est peu dire, c'est qu'ils vont en plus se mettre à te parler de flamenco et te donner une leçon, tu vois ce que je veux dire ? Les gens ne sont pas courageux. Toujours le qu'en dira-t-on. Ça s'est ma manière de voir les choses.



## Entretien avec **Andrés Marín** (suite)

### Pourquoi des éléments étrangers au flamenco te dérangent-ils ?

Je mets un violon. J'aime tout ce qui est supplémentaire. Les gens disent c'est que, c'est que... c'est que comme tu n'as pas le courage de faire, tu te plains et tu restes amer chez toi. Cela dépend de comment tu mets les instruments, comment ils sonnent, l'intention que tu apportes. Ou c'est bien fait ou c'est mal fait. Cela dépend de qui le fait et comment il le fait. Moi je suis ouvert à tout. Moi je vois le flamenco dans tout, je ne peux le séparer de rien. Je ne sépare l'art de rien. Il y a autant de flamenco chez Mickael Jackson que dans le plus flamenco de tous. Le flamenco est ici. Parce que je vois le flamenco comme une énergie, je ne vois pas le flamenco comme un style. Celui-là je le vois comme une copie. Le flamenco est pour moi une manière d'être, de sentir. Les autres pour moi ne sont pas des flamencos, ce sont des études de flamenco, qui arrivent, mais à revers... c'est cela la mésinformation de ceci...

Je ne suis pas très tolérant avec les danses où on se remue et où on fait les lèches. Faire un mouvement préconçu pour arriver devant les gens, cela c'est le pire. Ça ne m'atteint pas. Le mouvement ne doit pas se remarquer, il doit être au moment exact. Tu ne peux pas danser en préméditant ton mouvement. Préméditer el pellizco c'est de l'ojana. J'aime la danse sérieuse, la danse juste. Et plus encore quand ce sont des choses qui sont faites par des gens qui les ont faites sans y penser et toi en y pensant, en le faisant. Parce que où se trouve ce qui est joli se trouve l'erreur, où se trouve la vertu se trouve la nécessité. L'autre est académique, plastique, bien, tu le vends et tu gagnes de l'argent... et ici il n'y a pas de problème, parce que tout le monde dit bravo.

### Dessine un cadre...

Le théâtre. Ceci est mon domaine. Comme danse, celle qui me plaît le plus est la *seguriya*. Et les tangos aussi me plaisent beaucoup. La *soleá* pour *sulería* est là où je me sens le mieux rythmiquement. J'aime beaucoup chanter aussi. Le tango est plus féminin que masculin, mais il est plus difficile pour un homme de le danser que pour une femme. Parce que là on voit la ficelle. Ce qui est joli c'est de danser le tango comme une vieille femme mais en restant viril, sans perdre tes émotions. Et c'est ce qui est difficile. Dans la *seguriya* tu danses la lettre et, si ils te disent quelque chose, tu sors la pistola, c'est quelque chose de trop intérieur. Par exemple, la *soleá* est une danse plus ouverte, plus distrayante, plus montée et la *seguriya* vient plus du coeur. Aussi il y a peu de danseurs qui dansent les *seguriyas*. Enfin si, ils les dansent, mais que transmettent-ils par les *seguriyas*... Danser est une chose, transmettre en est une autre. Danser, nous dansons tous. Il est très difficile de capter, de marquer et que cela fasse mal...

Ensuite, musicalement, j'aime *rodearme de corazón*. Et, scénographiquement, le minimum, rien. Pour les lumières, mais aussi avec le coeur. En tout honnêteté. Je te l'ai déjà dit, je le vois de plus en plus avec les années, tout ce qu'il faut c'est moins de musique et plus d'air. Cela fait déjà un moment que je travaille avec Canito (le guitariste qui l'accompagne) et que nous trouvons des choses qui peuvent te plaire ou non, mais que personne ne fait. Personne aujourd'hui même va dans cette direction. Et c'est bien aussi, de travailler mais également de faire une équipe.

### Et les muses ?

Moi j'essaie de prendre le moins de références possibles. J'apprends de tout le monde, aussi bien de celui qui le fait bien que de celui qui le fait mal. Je suis comme une éponge. Mais j'essaie toujours de garder ma personnalité. Pour la plupart de ce qui me plaît, je me sacrifie et je le cherche moi. De tout. Une peinture m'inspire des choses, ou je vois Michael Jackson ou Prince, n'importe quelle lignes en chantant. Ou toi je te vois marcher dans la rue et tu fais n'importe quel ligne qui me fatigue et me la engancho. Parce que les personnes *andamos y nos expresamos*, non ? Car c'est un problème, que nous ne dansons pas en nous exprimant. Moi je pense à l'art et aux supermarchés. Aux magasins et aux boutiques. Tu ne peux pas t'acheter la même chose au Corte Inglés ou à Zara que chez Versace. Je le sens dans mon âme. Les gens se sont fait un prototype de la danse, tu mets un bras ici et après là pour ne pas déranger... Je te l'ai assez bien expliqué ?

Personnalité. Essayer de ne pas faire des choses en série pour que l'on soit tous différents et que nous puissions *entretener viendo a las personas*. De même je prends des choses d'un film de danse grecque... parce que la danse est toujours la même. Quand nous commençons à séparer, nous nous perdons. On ne peut pas danser comme dans un cartel militaire. La danse n'est pas militaire... Le classique oui, pas le flamenco. Il faut l'ajuster à un rythme, à un goût.



## Entretien avec **Andrés Marín** (suite)

### **Quelle est ta perception du public ?**

J'aime comment est perçu le flamenco à l'étranger, parce qu'ils le perçoivent avec innocence. Ici on veut le comprendre, de *sabibondo*... et cela n'est pas savoir. Rien de plus que ce que tu dois regarder à la télévision à n'importe quelle heure... ce n'est que de la saleté. Culturellement, l'Andalousie est un fumier. Et les personnes de plus de quarante ans, pire, *a no ser que haya* reçu une bonne éducation, mais qui à la moitié, ne s'est pas arrêté de les étudier. Aux personnes qui aiment les séries télévisées, les programmes de télé-saleté... Allez. Déjà, à ce niveau, nous ne sommes pas des idiots. Bien, et les jeunes... Il y en a que tu occupes pour une chose et qui pour d'autres sont plus conservateurs que mon père.

### **Si tu devais te lancer un défi personnel...**

Je n'ai pas encore tout à fait atteint mon objectif, mais être ici est déjà beaucoup. Ce qui vient je vais bien m'en occuper. Je me suis mis à danser parce que mes parents ont abandonné la danse et que pour moi c'était un plaisir de faire réapparaître leur nom. Le défi est de travailler avec toute ma dignité. Mais il y a beaucoup de jalousie si tu ne vas pas là où ils veulent. Je vis dans mon monde et je crois que c'est le mieux. Je comprends les gens, mais eux ne me comprennent pas. Ceci est bien, parce que ça me permet de rester dans ma bulle. Je sais de quoi parle le film, mais je n'y joue pas... parce que je n'en ai pas l'envie. Moi j'ai mon propre film, mon court-métrage.

**ENTRETIEN RÉALISÉ PAR CANDELA OLIVO**

---



## «Mon premier cours de danse»

**Andrés Marín**

Mon premier cours de danse, ce sont mes parents qui me l'ont donné. Ils sont artistes. Mon père est danseur de flamenco et ma mère chanteuse. Ils appartenaient à la troupe de Juanito Venderama qui proposait une sorte de show de variétés où la danse s'intercalait entre des numéros de comiques et de prestidigitateurs. Je suis le troisième de 5 enfants et tandis que les aînés restaient à Séville avec ma grand-mère, je suivais mes parents en tournées. Le plus souvent, je m'endormais dans les fauteuils de théâtre. A Valence ou à Alicante, les théâtres de cette époque étaient d'une modernité toute relative : lumières minimales et loges d'un confort restreint. C'est sans doute dans l'un de ces théâtres, que je me suis mis à danser, je devais avoir 5, 6 ans, j'étais maigre comme un coucou et j'imitais mon père. Ses postures, ses pieds danser était quelque chose de naturel. Je dansais tout et mal et mon «zapateado»(frappements des pieds) était plutôt un «zapatazo»( coups de souliers) mais je dansais. Mon père ne me corrigeait pas et ma mère qui riait en me voyant m'agiter ne m'encourageait pas à devenir danseur. Il faut dire qu'être danseur de flamenco sous le régime de Franco n'était pas bien vu des gens. Il valait mieux être employé dans une usine. C'était plus sûr que d'être un saltimbanque, crève la faim. Moi, je ne rêvais que d'une chose avoir des bottes de danseur comme celles du fils d'un chanteur de la troupe qui, à 11 ans gagnait déjà sa vie en dansant. Je me revois passer dans les loges et les coulisses avec une petite tirelire qu'on m'avait offert et récolter quelques piécettes.

A 11 ans, j'ai réellement pris des cours de danse. Mon père avait une école à Séville et chaque élève dansait à tour de rôle. Les autres regardaient. C'est à partir de là que j'ai appris à me défaire de mes mauvaises habitudes. Mon père me répétait surtout : «il faut danser avec tes émotions... L'Art est quelque chose de vivant.». J'allais observer les autres dans les cours de Séville. J'ai appris à danser en regardant.

---



# Biographie

## Andrés Marín

### Chorégraphe et interprète

Andrés Marín, fils du danseur Andrés Marín et de la chanteuse Isabel Vargas, commence à danser dès son plus jeune âge.

En 1992 la chaîne de télévision espagnole tele 5 et la première chaîne de télévision japonaise réalisent un reportage sur sa danse et son travail.

Plus tard, il est sollicité pour être soliste et chorégraphe des oeuvres suivantes :

- *Sadayocco en Barcelona* représenté au théâtre Space Zero à Tokyo et au grand théâtre d'Osaka - 1993
- *Viva Cadiz* représenté au théâtre Paradiso d'Amsterdam et au théâtre Rasa d'Utrecht (Hollande) - 1994 - 1995.
- *¡Ay, Flamenco!* représenté en Finlande: Oulu, Tampere, Helsinki et en Estonie , 1995, 1996 en tournée dans ces pays.

Il participe aux évènements suivants :

- *Cultura va por barrios* - 1994 - (Séville)
- Salle Caracol de Madrid "El baile flamenco de Andres Marín"
- Festival des Maîtres de la percussion, Amsterdam, La Haie, Utrecht (Hollande) où il partage la scène et la musique avec des artistes comme le grand tabliste Hindou Zakir Hussain - 1995
- Artiste invité par le théâtre Space Zero de Tokyo (Japon) en 1996.
- Biennale de Flamenco de Séville 1996 dans le programme "Bailaores" au théâtre de la Maestranza de Séville.
- Berlin : "Andres Marín : Los Jóvenes del flamenco" 1998
- France : Au sein de la compagnie de Manuela Carrasco en tant qu'artiste invité de "La Raíz Del Grito" 1999 et dans le spectacle *Tres Bailaores* 1999

Il réalise plusieurs tournées :

- Etats Unis : San Francisco au Cowell Theater et Fort Maison Center 1996
- Hollande : Andres Marín y su grupo, La Haye, Maastricht, Eindhoven... 1996
- Etats Unis : Californie et Nevada 1997
- Japon : Tête d'affiche du tablao "El Flamenco" de Tokyo 1997
- Etats Unis : Californie, Arizona, Oregon et terminant au Joyce Theater de New-York 1998
- Etats Unis : Tournée dans tout le pays (4 mois)

Il dirige des master class à Berlin, Tokyo, Hollande, Etats Unis et Séville (Compañía Andaluza de Danza).

En 2000, il est un des solistes du spectacle *Trilogia* représentant la danse d'avant garde. Il se produit avec ce spectacle au festival Madrid en Danza , festival de Mont de Marsan, Biennale de Séville, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, Concertgebouw d'Amsterdam, Festival d'Albuquerque (Nouveau Mexique) etc...

Il crée sa première compagnie en janvier 2002 et présente le spectacle *Más Allá Del Tiempo* à la Maison de la Danse de Lyon avec beaucoup de succès. A partir de ce moment il part en tournée aux Etats Unis et en Espagne avec ce même spectacle. Il enregistre le programme *Dance Celebration* aux côtés de Jiri Kylian, Bill Jones, Montalvo retransmis sur Arte en novembre 2003.

Il fait une tournée en Europe sur la saison 2003/2004 incluant trois représentations au théâtre de la Ville de Paris en juin 2003.

Il présente son 2<sup>e</sup> spectacle *Asimetrías* à la biennale de Séville en septembre 2004.



# Origine du flamenco

Le flamenco est intimement lié au monde gitan. Toute analyse le concernant se doit d'étudier le peuple gitan. En effet plus nous connaissons celui-ci, plus aisée sera la compréhension, ou ne serait-ce que l'approche, du monde mystérieux du flamenco.

## D'où viennent les gitans ?

Une fausse croyance, entretenue de façon inexplicable durant des années et qui affirmait que les Gitans étaient des Egyptiens, est aujourd'hui dépassée.

Il suffit de se pencher, avec un minimum de rigueur, sur le sujet pour s'en rendre compte. Les opinions les plus sérieuses et les plus dignes de foi s'accordent pour dire que les Gitans sont originaires de nord-est de l'Inde, d'une zone appelée, de nos jours, Pakistan. Les Gitans sont d'origine hindoue. Ils ne sont pas pour autant aryens car il faut rattacher leur ethnie à la race pré-aryenne qui vécut au début de notre ère et développa une culture riche et brillante, avant d'être soumise par des envahisseurs, venus du Nord, des aryens justement.

Les années passèrent et cette culture étouffée reprit ses droits car "l'orgueil des humiliés survit toujours à la vanité des puissants". (Félix Grande)

Le mystère qui entoure l'origine des Gitans a semé le doute dans bien des esprits et plongé dans l'erreur beaucoup de monde.

Il n'est pas question de faire ici, en quelques lignes, toute la lumière sur le sujet mais d'ores et déjà deux affirmations s'imposent :

- 1) Les Gitans sont d'origine hindoue et non égyptienne.
- 2) Ils ne sont pas arrivés en Espagne après être passés par les Flandres comme certains esprits farfelus ont voulu le faire croire.

## Leur longue marche

Après avoir supporté de nombreuses vicissitudes, les Gitans s'exilèrent, en masse, vers le IX<sup>e</sup> siècle environ ; le peuple gitan a préféré fuir plutôt que de combattre. Il émigre. Cette race n'a jamais manifesté d'instincts belliqueux.

Il existe différentes hypothèses quant à leur route et il est assez juste de penser qu'ils ont, effectivement, suivi plusieurs chemins. Malgré tout, la thèse la plus plausible propose le chemin suivant :

Les Gitans quittèrent une région appelée, aujourd'hui Pakistan. Ils ont, ensuite, traversé l'Afghanistan, la Perse, l'Arménie, puis ils longèrent les bords de la Mer Noire, pénétrèrent en Turquie en se dirigeant vers le sud de l'Europe, en y faisant même quelques incursions. Puis, à l'approche des Alpes, certains se dirigèrent vers le Nord, les pays nordiques et la Grande Bretagne ; d'autres s'en allèrent vers le Sud, longèrent la Côte d'Azur pour pénétrer, enfin, en Espagne.

Ce long voyage dura des siècles et fut semé d'embûches que nous n'évoquerons pas, car ce n'est pas le but de cet ouvrage. Nous nous contenterons de dire que, à quelques exceptions près, les souffrances ont accompagné le Gitan tout au long de sa route et que, généralement, il était fort mal reçu partout où il passait.

Les Gitans entrèrent en Europe vers le XIV<sup>e</sup> siècle, la traversèrent durant tout ce siècle et une partie du siècle suivant.

## Arrivée en Espagne et installation en Andalousie

En ce qui concerne leur arrivée en Espagne, le pays qui nous intéresse, le document écrit le plus ancien et le plus fiable date de 1425. C'est un sauf-conduit, donné par le roi Alphonse V Le Magnanime, autorisant l'entrée d'un groupe de Gitans en janvier de cette même année. Les Gitans arrivent donc en Espagne à la fin du premier quart du xv<sup>e</sup> siècle.

On a pu calculer qu'environ 180 000 Gitans entrèrent, ainsi, en Espagne par vagues successives, passant par les Pyrénées, pour se disséminer, peu à peu, dans tout le pays.



## Origine du flamenco (suite)

Un autre document, de 1462, sert de témoignage pour préciser leur arrivée en Andalousie, où ils firent leur entrée par Jaen.

C'est là, en Andalousie, que les Gitans trouvèrent, enfin, une atmosphère propice à la fin de leur longue errance. La principale raison fut, semble-t-il, la grande capacité d'assimilation du peuple andalou. En effet, durant des siècles, l'Andalousie ayant connu de nombreuses invasions (Tartesses, Phéniciens, Grecs, Cartaginois, Romains, Wisigoths, Arabes...) elle était devenue un grand creuset de cultures. L'ouverture d'esprit des Andalous, habitués à découvrir de nouvelles coutumes, facilita l'accueil de ces derniers venus et une symbiose profonde se produisit.

### Les gitans refondent la musique Andalouse Naissance du Flamenco

Les Gitans s'adaptent très vite à l'Andalousie, assimilant la façon de vivre, les coutumes, le folklore de cette terre.

Bernard Leblon analyse cette situation avec une grande clarté : "Une longue tradition d'hospitalité, un don particulier pour la communication, des affinités, spécialement pour la musique, un sens particulier de la fête, sans oublier le besoin d'artisans et de commerçants spécialisés, tout cela a dû faciliter l'installation des Gitans dans plusieurs régions d'Andalousie."

Les Gitans possédaient, alors, deux styles de musique très différents : d'une part une musique de type folklorique, gaie, expansive, que l'on pourrait même qualifier de commerciale, et qui leur permettait d'amuser les gens afin d'assurer le pain quotidien.

Ils développèrent, d'autre part, un tout autre genre de musique, plus intime, plus humaine, chargée de valeurs ancestrales, qu'ils jouaient seulement entre eux.

Par ailleurs il ne faut pas oublier que, pour différentes raisons politiques, religieuses, idéologiques ou économiques, d'autres groupes ethniques, très hétérogènes, partagèrent rapidement, avec les Gitans de l'Espagne d'alors, peines et misères : ce sont les Juifs, les Mauresques et d'autres Andalous marginaux. Tous, au sein de leur famille ou par simple solidarité, ont apporté à la musique locale l'écho de leurs souffrances. Les premiers cris naquirent, imprégnés par d'indéniables influences juives et mauresques et fondés surtout sur cette compénétration Gitans/Andalous. Ils furent le prélude à ce qui serait, plus tard, le *cante* flamenco. Voilà pourquoi il fut dit, parfois, que le flamenco était né par besoin.

La participation des Gitans fut donc décisive quant à la formation, la gestation du flamenco. Cependant il faut dire haut et fort que le flamenco n'appartient pas exclusivement aux Gitans, comme beaucoup voudraient le faire croire. Sans eux le flamenco n'existerait pas mais ils n'en sont pas pour autant les uniques créateurs. Les auteurs Molina et Mairena soulignent que : "Avec des matériaux disséminés sur les terres de Séville à Cadix, un peuple nouveau, le peuple gitan, arrivé à la fin du siècle forgera les premiers *cantes* flamencos en leur intégrant diverses traditions musicales."

Rios Ruiz va dans le même sens : "Les Gitans absorbèrent, à la fois le folklore andalou aux lointains échos orientaux et un recueil de chants populaires, à large gamme musicale et stylistique, pour y injecter une note personnelle en faisant jaillir de cette rencontre quelque chose de neuf : le *cante jondo*."

La conclusion est donc toute simple : lorsque les Gitans s'installèrent en Andalousie naît alors le flamenco. Mais cette naissance s'explique aussi par l'originalité de cette terre.

Durant leur longue marche qui les mena à travers tant de pays différents, aux peuples et aux coutumes si variés, jamais la moindre trace ou manifestation qui ressemblerait de près ou de loin au flamenco, ne fut observée.

Le Gitan ne chante pas du flamenco parce qu'il est Gitan. Le flamenco n'est pas une production spontanée de ce peuple mais bien la manifestation musicale produite exclusivement par la cohabitation des Gitans et des Andalous, et ceci, seulement dans certaines régions d'Andalousie.

C'est également la conviction de Félix Grande qui affirme que : "Quelles que soient les différentes origines des musiques anciennes qui ont servi à la formation du *cante*, l'important fut le mélange, mélange qui se réalisa seulement et uniquement en Andalousie."



# Evolution et développement

## Apparition et développement du flamenco

“Certains retours ataviques ancestraux du peuple gitan ont permis de faire renaître dans de pauvres mais honorables mesures d’Andalousie ce qui y dormait depuis des siècles.” Ces paroles de Caballero Bonald confirment ce que nous savions déjà : les Gitans, très proches des Andalous et ayant bien assimilé leur folklore rendirent possible la naissance du flamenco.

A partir de quand se produisit ce phénomène? Rios Ruiz répond à cette question : “Jusqu’à leur arrivée en Andalousie et leur installation de Séville à Cadix, installation qui dura près de deux siècles, les Gitans n’ont jamais rien produit de semblable.”

Sachant que les Gitans arrivèrent par le Nord en 1462 et qu’ils mirent donc un certain temps à parvenir à Séville puis à Cadix, et que ce processus d’adaptation et d’assimilation des coutumes locales durera environ deux siècles, il est facile d’en déduire que le flamenco, en tant que tel, n’apparaît qu’au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Généralement les premières références littéraires, à propos du flamenco, sont celles que l’on trouve dans le livre de Serafin Estébanez Calderón “Scènes andalouses” (1846). Ces références sont très claires et dignes de foi mais il est difficile de les considérer comme les toutes premières. Il en existe beaucoup d’autres, en effet. Rappelons qu’en 1774, José de Cadalso, dans son oeuvre “Lettres marocaines” dit avoir écouté un polo chanté par des Gitans.

En fait, personne ne sait exactement depuis quand se chante le flamenco. Nous pouvons tenir compte, bien sûr, des références citées mais il est tout à fait probable que d’autres manifestations aient eu lieu antérieurement. Fernando Quifiones le confirme : “Les grandes lignes actuelles du cante flamenco furent tracées au XVIII<sup>e</sup>, mais leur gestation a duré plusieurs siècles.”

Etant donné que les Gitans se trouvent déjà en Andalousie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, cette affirmation n’a rien de fantaisiste. Nous pouvons, par conséquent, considérer que le flamenco, plus ou moins structuré tel que nous le connaissons aujourd’hui a commencé à se manifester clairement vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

En fait, malgré ses apparences d’art très ancien, voire primitif, le flamenco n’a finalement que deux siècles d’existence. A cela il faut ajouter que, malgré cette apparition relativement récente, nous n’avons que très peu d’informations sur les quarante, cinquante premières années.

## Principales périodes historiques

Pour schématiser nous pouvons dire qu’il faut parler de Préhistoire et d’Histoire du flamenco. Mais qu’entendons-nous par Préhistoire ? Il s’agit de la période s’étendant des origines du flamenco à l’apparition du disque. La Préhistoire du *cante* serait, par conséquent, la période du cante que nous ne pouvons connaître et encore moins écouter.

Cette période est celle des *cantes* dont on entend encore parler. Quelques références existent mais nous n’avons aucune connaissance auditive de ces *cantes*. Qu’était la *seguriya* de El Planeta ou la *cabal* de El Fillo ? Nul ne le sait. La mort a enseveli, à jamais, les voix de ces *cantaors* légendaires.

Avec les premiers enregistrements de flamenco, en 1901, commence ce que nous allons appeler l’Histoire du flamenco. Ainsi, possédant le document indispensable, c’est-à-dire le document sonore, il nous est enfin possible de savoir comment était le cante. Il en est alors fini des élucubrations plus ou moins fantaisistes, imaginant et tirant des conclusions sur la façon dont chantait Silverio ou El Nitri. Le disque est le témoignage nécessaire la voix est enregistrée pour toujours. Voilà comment s’écrit l’Histoire du flamenco.

Ces deux grandes périodes sont, malgré tout, susceptibles d’être divisées en étapes plus courtes, plus précises qu’il est possible de classer de la façon suivante :

### a) Etape initiale

Depuis le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu’au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les premiers grands noms apparaissent. Le premier cantaor connu, Tio Luis el de la Juliana est le patriarche authentique du cante. On sait peu de choses sur lui, hormis quelques allusions faites par un autre cantaor, Juanelo, qui dit l’avoir bien connu.



## Evolution et développement (suite)

### b) Le dit "Age d'or" du flamenco

Autour des années 1840-1860, le premier cantaor réellement connu, El Planeta, fait figure de personnage célèbre. Il existe plusieurs références à son sujet. El Fillo, quand à lui, marquera son époque grâce à son extraordinaire personnalité.

### c) Apogée du "Café cantante"

Pour certains, cette période restera la plus importante de tous les temps. des figures exceptionnelles et inimitables naissent, comme Silverio, El Nitri, Enrique el Mellizo, Manuel Torre et Chacón. Le "Café cantante" diffuse largement le flamenco. Le cante devient une profession avec tout ce que cela a de bon et de mauvais. Le cantaor acquiert ses lettres de noblesse.

Frédéric Deval commente cette période : "Le *café cantante* constitue une étape essentielle de la professionnalisation du Flamenco. Là, le *cantaor* apprend à construire un récital, la danseuse se mesure à d'autres danseuses, et le guitariste s'efforce d'étoffer son style grâce à la contrainte, à la fois mélodico-harmonieuse de l'accompagnement du chant, et rythmique de l'accompagnement du *baile*."

### d) Le flamenco entre au théâtre : 1920-1940

Il a été dit que Silverio fit sortir le flamenco des tavernes pour le faire entrer dans les cafés cantantes. Chacun, après avoir fréquenté les *cafés cantantes* durant de nombreuses années, l'introduisit au théâtre.

En effet, à partir des années vingt, l'horizon s'élargit et le flamenco envahit les théâtres. Les puristes crièrent au scandale, pressentant sans aucun doute la décadence qui conduirait, un peu plus tard le flamenco à l'opéra-flamenco.

Car, il faut bien l'avouer, la massification ne peut que porter préjudice au flamenco. Rios Ruiz a sûrement raison lorsqu'il affirme que "rien n'a été plus néfaste au *cante* que la scène."

Sur la scène des théâtres, le flamenco connaîtra plusieurs périodes. Dans un premier temps, la qualité semble être maintenue. Chacón parvient à maintenir à un certain niveau son cante qui reste excellent bien que le théâtre soit un lieu tout à fait inadapté pour chanter. Hélas, il introduisit, sans doute inconsciemment, trop de modifications modernistes qui imposèrent à ses successeurs une recherche de virtuosité affectée, dépourvue de profondeur. Le *cante* tout en filigrane, très sonore, très maniéré donna naissance à ce qui fut appelé l'Opéra-flamenco.

### e) Le concours National de *cante jondo* de Grenade : 1922

Ce concours ne représente pas vraiment une période puisqu'il s'agit d'un événement ponctuel.. Pourtant son impact fut si grand qu'il marqua l'histoire du flamenco d'une pierre blanche.

Un groupe d'intellectuels et d'artistes, Manuel de Falla à leur tête, organisèrent, à Grenade, ce concours, dans le but de revendiquer la pureté d'un art en train de mourir. La concurrence de l'opéra était, il est vrai, impressionnante. Malheureusement, alors qu'intellectuels et artistes répondaient avec enthousiasme à l'appel de Manuel de Falla, en collaborant activement à son organisation, le peuple, lui, bouda cette manifestation alors qu'il a toujours été dit que "le flamenco était la voix du peuple."

Le premier prix de ce concours fut obtenu, à l'unanimité par El Tenazas et Manolo Caracol. Le petit Caracol, plutôt, car celui-ci n'avait que douze ans

Hélas, ce concours n'eut pas d'influence positive ; il permit seulement de faire un peu plus de publicité à un art en pleine décadence et d'accélérer sa détérioration.



## Evolution et développement (suite)

### f) L'Opéra-flamenco

Avec Pepe Marchena (1903-1976) la mode de l'Opéraflamenco s'étend encore et la dégradation s'accroît. Le *cante* pur est déprécié et le *fandango* devient roi, occupant de plus en plus le devant de la scène. Le goût pour le *cante* authentique se perd au profit d'un chant superficiel. Plus triste encore : certains *cantaores* de qualité se sont vus dans l'obligation de suivre les styles et les goûts du moment pour pouvoir survivre. Les roulades, les trilles sont à la mode et le *cante*, synonyme de tristesse, de par la charge dramatique qu'il renferme, se ridiculise par excès de sophistication. Vers les années 40, des spectacles de théâtre flamenquisés, organisés par Manolo Caracol lui-même vinrent clore le tout. Ils furent très appréciés, en leur temps, par un public en mal de sensiblerie, tout à fait en accord avec la situation politique du moment. Heureusement ce pseudo-flamenco altéré fut vite démodé.

### g) La décennie des années 50 : l'espoir renaît

Plusieurs événements de grande importance vont avoir lieu à cette époque et vont transformer complètement le paysage du flamenco. José Blas Vega les résume avec précision

“Avec l'année 1955 commence une nouvelle étape dans l'histoire du flamenco...”

“Plusieurs facteurs ont conduit à cette réussite définitive. Le premier, et le plus important, fut la publication du livre de Anselmo González Climent intitulé “Flamencologia”...”

“Il s'en suivit une campagne de conférences et plus d'une cinquantaine de publications...”

“Fondation de la Chaire de Flamencologie à Jerez...”

“Concours National d'Art Flamenco, organisé tous les trois ans par la municipalité de Cordoue...”

“Parution de la première anthologie discographique flamenca chez Hispavox...”

“Le patrimoine spirituel et culturel du flamenco est sauvegardé et constamment défendu par les conseils culturels, les fondations, les congrès, les biennales...”

L'enchaînement de tous ces événements a eu, sans aucun doute, une influence décisive sur l'avenir du flamenco. Aujourd'hui, celui-ci est maintenu par des structures qu'il n'avait jamais eues auparavant et qui, de toute évidence, garantissent et garantiront, à l'avenir, sa survie.

### h) Des années 60 à nos jours : le *tablaó* et le disque

Le décollage économique des années 60 et l'augmentation spectaculaire du tourisme en Espagne vont contribuer d'une façon primordiale à la prolifération des *tablaos* flamencos. Le *tablaó* est une salle de spectacle, fonctionnant le soir, et où il est possible de voir et d'entendre du flamenco. Le public est composé, en majorité, de touristes étrangers et le spectacle consiste, en général, à présenter de la danse ; celle-ci est plus attrayante que le *cante*. Le *tablaó* est, en fait, une adaptation à notre époque moderne, de l'ancien *café cantante*. La différence réside tout de même dans le fait que, dans les *cafés cantantes* le *cante* était souvent de bonne, voire de très bonne qualité, alors que dans un *tablaó*, le meilleur peut parfois côtoyer le pire.

Une des fonctions du *tablaó* fut de participer à la diffusion du flamenco à l'échelon mondial. Ce sont, en effet, des milliers, des millions même de touristes de toutes les nationalités qui assistent à des spectacles dans les *tablaos*, digérant, plus ou moins bien le “menu” flamenco proposé par la maison. Ce plus ou ce moins dépend du degré de sensibilité du public et, bien sûr, de la qualité du spectacle offert.

Parallèlement au *tablaó*, le disque représente, à lui seul déjà, une possibilité de diffusion très importante.

Le rôle des maisons de disques pour faire connaître le flamenco et le vendre, bien sûr, a été très important depuis ces quarante dernières années. Grâce au disque il est possible d'écouter toutes les voix flamenca, de l'époque de Chacon (1869-1929) à nos jours.



## Evolution et développement (suite)

Grands défenseurs du disque, nous nous opposons en cela aux puristes les plus intransigeants. Il faut évidemment admettre que Fernando Quifiones a en grande partie raison lorsqu'il dit: "Le disque ne reste qu'une approche, ce n'est en aucun cas la réalité du *cante* ni son émotion". De même Pohren affirme : "Le grand flamenco ne peut être ressenti que dans l'intimité de comités restreints composés de véritables connaisseurs.

Tous deux ont parfaitement raison mais il faut bien admettre qu'il n'est pas donné à tout le monde de profiter de la pureté d'un *cante* savouré dans l'intimité d'une fête privée. Si le flamenco n'avait été transmis qu'au sein de petits cercles clos, de quatre ou cinq connaisseurs, il serait aujourd'hui complètement perdu.

Le disque, avec ses avantages et ses inconvénients a permis toutefois de conserver et de diffuser le *cante*. Pour qui possède une certaine sensibilité et un minimum de respect pour cet art, écouter un disque avec recueillement, dans un endroit calme, permet de profiter pleinement du *cante*. Dans le premier chapitre de son livre "Memoria del flamenco" Félix Grande nous fait partager l'émotion pouvant être ressentie à l'écoute d'un de ces disques.

Méfions-nous, avec Manuel Barrios, de l'exaltation consistant à prôner, comme valeur suprême, la *juerga* privée, dans le petit matin : "Le *cante* dans une pièce. Cette phrase est devenue un topique. Il faut savoir que ce *cante* à huis clos est bien souvent écouté après plusieurs verres qui préparent l'esprit à trouver sublime ce qui ne l'est pas toujours. Retirez cinq heures à l'horloge, quatre bouteilles de vin, quelques unités à la tension artérielle des participants et que reste-t-il à certaines de ces soirées où le désir d'entendre des choses merveilleuses conduit à l'hallucination ?"

Il est certain que toute attitude radicale est dangereuse. Voilà pourquoi il ne faut nier ni l'importance du disque ni celle du *tablaó*. Ecouter un bon disque dans de bonnes conditions peut offrir à l'amateur bien des plaisirs et bien des émotions.

### i) Les festivals et le nouveau théâtre

Au cours de ces vingt-cinq dernières années, le flamenco a bénéficié aussi de deux autres moyens exceptionnels pour s'exprimer. Ce sont les festivals d'été et un nouveau genre de théâtre flamenco: le théâtre à thème.

Les festivals ont lieu l'été, de juin à septembre, dans de très nombreuses villes d'Andalousie. Ce sont des spectacles nocturnes, en plein air, puisque le climat andalou le permet. Ils sont subventionnés par les municipalités et les départements culturels des différents gouvernements des régions autonomes. Ces festivals présentent toujours des spectacles de bonne, voire de très bonne qualité. On y reste rarement sur sa faim.

Cinquante festivals environ ont lieu dans de nombreuses localités d'Andalousie.

Cette partie consacrée aux différentes étapes de cet art ne peut être close sans que ne soient mentionnées les oeuvres de théâtre apparues sur les scènes espagnoles et étrangères, à partir des années 70. Les plus intéressantes furent "Oratorio" de la troupe Lebrijano, "Quejfo" de la Cuadra de Séville dirigée par Salvador Távora et "Camelamos naquerar" de Mario Maya.

## Situation actuelle

Ceux qui se penchent sur ce sujet parlent de crise. Le mot "crise" se voit d'ailleurs appliqué par extension à de nombreux secteurs artistiques comme la peinture, le théâtre, le cinéma..., et le flamenco bien sûr. Les plus alarmistes parlent de la disparition, de sa lente mais inévitable dégradation, etc. Mais dans les années trente quarante, à l'époque de Marchena, le discours était déjà le même, oubliant que parallèlement à cette décadence, provoquée par le maître Marchena et l'école qu'il avait créée, d'autres chantaient aussi ; et ces Juan Talega, Pepe de la Matrona, La Nifia de bs Peines, Manolo Caracol et Antonio Mairena, resteront pour toujours, dans nos mémoires, comme faisant partie des meilleurs.



## Evolution et développement (suite)

Il est fort possible que dans vingt ans, vingt-cinq ans, on continue à parler de crise, surtout en ce qui concerne notre époque, et cela sans qu'on se rende compte que certains *cantaores* d'aujourd'hui méritent eux aussi toute notre admiration : Camarón de la Isba, Fernanda de Utrera, Fosforito, Lebrijano, José Mercé, Enrique Morente, José Menese... pour ne citer qu'eux parmi tant d'autres.

Si nous prêtons une oreille attentive aux commentaires pessimistes des plus timorés, il faut regarder aussi la réalité en face. En effet l'histoire a montré que le flamenco a survécu à toutes les crises prévues et / ou constatées. Il serait plus juste de penser que ce qui semble être une crise pour les plus intransigeants ou les plus timorés n'est, en fait, qu'une évolution, une quête de nouveaux chemins et c'est précisément ce qui revitalise le *cante*. Le *cante* et toute forme d'art en général. "Se renouveler ou mourir est une vérité difficile à dénier.

Devons-nous pour autant crier victoire et proclamer de façon triomphale que tout va bien? Nous n'irons pas jusque là. Il ne faut jamais se reposer sur ses lauriers, dit-on, ni oublier l'indispensable poursuite d'une perfection toujours plus grande. Il est toujours bon de rechercher ce qui est meilleur. Cela permet, entre autre, d'éviter les éventuels risques de dérapage qui menacent aujourd'hui le flamenco. Ceux-ci existent, cela ne fait aucun doute.

Quels sont-ils ? Trois semblent évidents :

a) Les guitaristes se font une concurrence excessive : abandonnant le plaisir de jouer pour accompagner, ils cherchent à se mesurer sans cesse aux autres pour devenir solistes.

b) Les *baillores* recherchent la virtuosité, et cela au détriment de l'émotion. Le *bailloer* est de plus en plus un danseur de théâtre et le baile devient un ballet.

c) Le *cante*, lui, se politise souvent pour devenir chant de protestation sociale. C'est une grave erreur. Comme le dit Cabaïbero Bonald: "Le flamenco n'est, au fond, qu'un cri dénué de révolte, une protestation résignée, quelque chose comme l'expression libératrice d'une plainte personnelle qui n'a pas d'interlocuteur".

Beaucoup d'autres témoignages abondent en ce sens. Rfos Ruiz le dit aussi : "En fait, l'Andalou est assez conformiste et même souvent fataliste."

Plus percutante encore la phrase de Manuel Barrios

"Quelques flamencologues sont allés jusqu'à dire que le flamenco fut la première manifestation connue d'une protestation chantée. Je ne le crois pas. La protestation, en tant que telle, suppose l'engagement, l'adhésion à une idée collective et les textes des *copias*, au-delà du sentiment de révolte qui imprègne certains, communiquent seulement avec une problématique intime, la plupart du temps de façon très égoïste. Sont dans l'erreur ceux qui prétendent découvrir une attitude de combativité, un engagement politico-social, dans le flamenco; celui-ci a exprimé, parfois, une prise de conscience collective mais ces exemples sont rares."

En effet, dans ces années soixante-quinze précédant et suivant la mort de Franco, ont été écrits quelques textes qui expriment clairement une protestation politique. Par exemple, Manuel Gerena dans "Cante deb pueblo para el pueblo" ou José Menese dans "Andalucía 40 años".

Actuellement le danger d'une politisation latente est moindre mais il subsiste, bien que la situation soit tout à fait différente.

Un autre danger, plus grand, guette, semble-t-il, le flamenco aujourd'hui. Certains artistes, dans un souci exagéré de rénovation, choisissent des chemins d'expérimentation peu fiables. Tel est le cas de Lebrijano ou de Morente.

De la même façon, le mercantilisme outrancier portant sur les styles issus de l'école de Camarón, risque d'être très néfaste. Chanter avec une personnalité originale, créer un style et avoir des imitateurs est une chose ; c'en est une autre que tout le *cante* en soit réduit à un seul genre, une seule sonorité. Or c'est ce qui a lieu actuellement avec le *cante* de Camarón, même si la mort prématurée de ce Gitan génial fait que cette imitation exagérée risque de décroître rapidement.



## Evolution et développement (suite)

Anne-Marie Virelizier a tout à fait raison lorsqu'elle nous avertit que, de nos jours, un danger réel menace le flamenco : "Ce qui impressionne et peut faire peur c'est l'accélération sensible dans tous les processus vitaux du flamenco : accélération dans les rythmes des créations ; accélération dans la transmission (à travers les disques, la vidéo, les exemples fournis par les spectacles) qui à son tour entraîne une accélération dans la circulation des idées... Accélération encore dans l'information interprofessionnelle et publique par les radios, la télévision, la presse ; accélération dans le processus d'enregistrement..."

L'impression générale est celle d'un tourbillon où artistes et public sont de mèche pour brûler les étapes. Ce rythme accéléré est, bien entendu, en opposition avec l'évolution traditionnelle du flamenco, étirée sur le fil du temps, distillée et cristallisée goutte à goutte."

Enfin l'orchestration du *cante* présente un autre risque. Nous savons que ce *cante* primitif était chanté *a palo seco*, c'est-à-dire sans guitare. Celle-ci s'incorpora au *cante* au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Durant un siècle et demi, donc, et récemment encore, le *cante* s'est chanté sans guitare (ce sont les *tonas* et ses dérivés, la *carcelera*, le *martinete*, la *debla*...). Tous les autres *cantes* furent ensuite accompagnés par un instrument. Cependant, depuis une quinzaine d'années, un autre genre de *cante* se généralise : le *cante* accompagné par un véritable orchestre (flûte, contrebasse, violon, percussions...). S'il est tout à fait compréhensible que toute évolution soit vitale et que l'immobilisme soit sclérosant, la multiplication des instruments peut paraître excessive ; elle étouffe le *cante* avec cette sorte d'accélération dont parle Anne-Marie Virelizier. Excessive et dangereuse pour l'intégrité et la pureté indispensables au *cante*.

**EXTRAIT DU GUIDE DU FLAMENCO, L'HARMATTAN, PARIS, 1994.**

---



# La danse

## Sources de son existence

La danse est née, Dieu sait quand!, de façon spontanée. Un jour, ressentant le besoin d'extérioriser un trop plein de sentiments, quelqu'un s'est mis à danser. Il s'agit, ici, de la danse en général.

La danse flamenca, elle, n'a pas d'autre origine que l'adaptation, par les Gitans, de rythmes déjà existants. Andalous et Gitans, vivant en symbiose à partir du XV<sup>e</sup> siècle ont "flamenquisé" les musiques sur lesquelles ils dansaient; musiques qui provenaient du folklore local et, voire même, de régions plus éloignées.

Les Andalous ont toujours fait preuve d'une réelle aptitude à danser quasiment atavique. Comme le dit Ricardo Molina : "Le substratum du chant est tellement ancré qu'il se confond avec cette capacité innée que possèdent les Andalous pour chanter et danser" : un véritable substratum du chant et de la danse.

Les citations des auteurs classiques abondent dans ce sens. Avieno en parle dans son "Ora Maritima" lorsqu'il fait, avec admiration, l'éloge de l'extraordinaire sens du rythme des habitants de la Bétique, c'est-à-dire des Andalous.

Un autre témoignage est apporté cette fois par Marcial et Juvenal, pour qui la grâce des danseuses phéniciennes, que l'on amenait de Cadix à la métropole de l'Empire afin de réjouir les plus fastueux festins de Rome, était sans pareille. Aujourd'hui encore cette grâce peut être observée à Cadix où les femmes semblent danser lorsqu'elles traversent simplement la rue. Toute personne qui visite Cadix peut s'en rendre compte facilement.

La danse flamenca n'est pas une création propre aux Gitans ; de même que le chant, elle ne fait pas partie intégrante de leur patrimoine. Pourtant l'apport des Gitans est très important; autant pour les origines et l'évolution de la danse ou que pour la marque personnelle qu'ils ont su lui imprimer.

Evidemment il n'est pas nécessaire d'être gitan pour bien danser le flamenco mais il faut reconnaître que cela ajoute ce petit quelque chose, difficile à définir, qui donne à la danse un "plus" indiscutable. Sans même avoir étudié la technique dans des écoles, le Gitan danse, par instinct. Il possède en effet l'essentiel : la sensation du mouvement, aussi naturelle que la respiration.

## Premières références

Les premières allusions littéraires, à propos de musique et plus précisément de danse gitanes en Espagne, apparaissent déjà au XVI<sup>e</sup> siècle ; par exemple dans les oeuvres de Gil Vicente, Lope de Vega et, plus tard au XVII<sup>e</sup>, chez Cervantes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Ramón de la Cruz parle, pour la première fois de seguidillas gitanes. Cependant il faut bien tenir compte du fait que toutes ces citations, comme bien d'autres encore, ne font nullement référence au flamenco. Il s'agit simplement d'allusions à la musique populaire hispanique interprétée, comme cela est souvent dit, "à la manière gitane".

La première référence concrète à ce qui peut déjà être considéré comme du flamenco se trouve dans une oeuvre de Serafin Estébanez Calderón, en 1846, "Scènes Andalouses Dans le chapitre, intitulé "Danse à Triana", l'auteur énumère des noms précis de chants et de chanteurs qui appartiennent déjà, en tout bien, tout honneur, au monde du flamenco. Nous y trouvons aussi une liste de noms de danses et de danseurs déjà reconnus.

Une fois de plus même si intuitivement nous sommes persuadés que le flamenco et plus précisément la danse remontent à loin, il est vrai que nous n'avons aucune référence qui puisse témoigner sérieusement de leur présence, de leur existence avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Et tant que le contraire ne sera pas prouvé, nous serons obligés de nous en tenir à cette période.



## La danse (suite)

### Caractéristiques de la danse flamenco

Le chant a toujours eu la faveur des connaisseurs et bon nombre d'amateurs lui portent un intérêt spécial, le tiennent pour supérieur à la danse. Toutefois cette hiérarchisation est très subjective, voire discutable dans bien des cas.

En revanche, il est clair que la danse fascine plus facilement et plus rapidement un public de non-connaisseurs. De par sa nature la danse est plus extravertie et ses possibilités de communication sont plus nombreuses. Elle fait davantage appel aux sens que le chant : l'oreille et la vue sont sollicités ensemble; il est donc plus facile, ainsi, d'entrer dans son monde, de la comprendre et de l'apprécier. Voilà pourquoi les non-connaisseurs préfèrent la danse bien souvent. L'intérêt que suscite une figure en mouvement enchante plus de personnes à la fois qu'une simple voix, même si sa plainte est terriblement poignante.

Le danseur et la danseuse ont à leur disposition plus de moyens pour séduire. Ils sont favorisés par l'enchaînement des jeux de jambes, de bras, les battements de mains, les coups de talons et de pieds, la ceinture qui se plie, le torse qui s'étire, les nombreuses expressions du visage. Tout cela impressionne bien plus les profanes que le chant. Voici pourquoi, dans les salles de spectacle qui proposent du flamenco, la danse reste la principale attraction, surtout si ces salles ne reçoivent que des touristes néophytes, le but n'étant souvent malheureusement que commercial.

A l'observation précise de la danse il apparaît que, chez l'homme, certaines attitudes prédominent : le torse est étiré, les pieds frappent le sol pendant que les bras et les mains restent presque immobiles alors que, chez la femme, le jeu de bras déclenche un dynamisme plus marqué des mains et des doigts tandis que le corps se plie, se tord et se contorsionne, rappelant la danse de Salomon, s'enroule finalement dans une spirale ascendante. —Aujourd'hui des similitudes observées entre la danse de la femme et celle de l'homme nous conduisent à redouter un certain relâchement. Les mouvements présentent de plus en plus d'affinités, ce qui entraîne une sorte d'unisexualité gestuelle.

Dans la danse flamenco, la grâce, le style, la personnalité et le *duende* sont autant de qualités indispensables. Peut-être danser ne s'apprend-il pas ! La danse peut être améliorée, elle peut progresser, c'est tout. C'est un don en quelque sorte. Ceux qui le possèdent naturellement le perfectionnent, mais ceux qui, hélas n'en bénéficient pas, ne pourront que répéter de façon froide et fade les pas dictés par les règles de chaque style, parfois avec de réelles qualités techniques mais sans cette grâce, au sens propre du terme, et cette âme indispensables à la danse flamenco.

Nous pouvons observer aussi que, plus une danse est sophistiquée, superficielle, fausse, plus les costumes utilisés sont pittoresques, voire clinquants; ceux que portent en général les danseurs et les danseuses sont une conséquence de l'évolution de la danse dans le temps et des exigences du spectacle commercial. Les illustrations et photographies du siècle dernier, représentant les artistes et leur tenue de danse, permettent d'observer que celles-ci n'étaient guère différentes des vêtements qu'ils portaient habituellement, même si les jupes étaient un peu plus amples et plus volantes. Pour renforcer le côté "voyant" du spectacle, la jupe s'est, peu à peu, allongée formant une sorte de traîne. Danser avec celle-ci n'est guère facile, et faire en sorte que le mouvement reste gracieux et agile demande une certaine habileté. Maintenant il faut avouer que les danseuses qui maîtrisent cette technique peuvent compter sur cet élément original pour rendre la danse plus majestueuse tout en renforçant son effet.

Chez l'homme, ce sont les pantalons et les gilets qui, de plus en plus près du corps, ont accentué la beauté de la figure tandis que se généralisait le port de la chemise à gros pois noirs.

La couleur qui prédomine dans les vêtements de l'homme est, sans aucun doute, le noir, pour le danseur, le guitariste ou le chanteur. Il faut donc se méfier des spectacles de danse aux couleurs trop violentes où la chorégraphie disparaît sous les paillettes : plus le costumes est voyant, moins "flamenco" risque d'être le travail de l'artiste.

Il faut ajouter qu'il existe un lien étroit entre la danse et l'espace utilisé par le danseur. Un espace scénique minimal est bien sûr nécessaire aux danseurs pour réaliser avec aisance leurs mouvements mais il n'est pas de bon ton d'utiliser toute la scène. Autrement dit, la danse flamenco n'est pas une suite rapide de mouvements effectués par l'artiste qui parcourt la scène mais bien plutôt un enchaînement de figures esthétiques exécutées quasiment sur place. La danse flamenco n'est pas une gymnastique, ni un exercice de contorsionniste. C'est une transformation gestuelle continue, construite sur elle-même. Elle est expression plus que mouvement, noblesse plus que geste.



## La danse (suite)

### Les différents styles de la danse flamenco

Ne se pliant pas systématiquement aux règles rigides de la danse, l'artiste imprimera toujours une marque personnelle à son travail. Ceci n'est pas en contradiction avec le fait qu'il existe, évidemment, des pas, des rythmes et des normes qui varient d'une danse à l'autre. Son expression aura beau être originale, le danseur ou la danseuse n'en devront pas moins respecter ces règles établies.

Les rythmes les plus dansés sont les suivants les *soleares*, les *bulerias* et les chants de fête.

Il existe néanmoins des *cantes* qui ne se dansent pas. Ces *cantes* peuvent être classés en quatre groupes :

- 1) Les chants dits *a palo seco*, sans guitare, à l'exception du *martinete* depuis peu.
- 2) Les *fandangos grandes* et divers chants du Levant dérivés des premiers, comme les *cartageneras*, *mineras*, *granainas*, *media-granainas*, *malaguenas* ou *jaberas*.
- 3) Les chants restés proches du folklore andalou, plus ou moins flamenquisés", comme les *nanas* ou les *marianas*.
- 4) Les chants dits de *ida y vuelta* (aller et retour) ayant subi une influence hispano-américaine, comme les *milongas*, *guajiras* et *vidalitas*.

Parmi tous ces *cantes* qui ne se dansent pas, il est une danse, la seule, qui ne se chante pas aujourd'hui la *farruca* ; bien qu'à certaines occasions, très rares, elle le soit; l'anthologie "Hispanvox" de 1954 en conserve un exemple exceptionnel grâce au *cantaor* Rafael Romero.

La tradition a voulu, tant pour le *cante* que pour la danse, que les différents états de tension créés par l'émotion ou le dramatique soient atténués par un final plus doux. Il en était ainsi pour les *seguiriyas* qui se terminaient souvent par des *iivianas* pour dédramatiser. (Le mot *liviana* vient du verbe *aliviar* = soulager.)

C'est encore le cas aujourd'hui : la danse qui accompagne les *soleares*, quand elle atteint son paroxysme, se voit atténuée, adoucie par un passage à un rythme *bulerias* ou à d'autres rythmes gais du même style

Il est possible d'atténuer un état d'émotion "in extremis" en l'allégeant par l'introduction de sonorités plus tempérées. Par contre la tendance actuelle qui consiste à mélanger indifféremment des styles choisis sans discernement et avec une fréquence assommante est contestable. L'amateur finit par ne plus savoir quel chant il écoute ni quelle danse il regarde. Si les connaisseurs même finissent parfois par ne plus rien y comprendre, il est facile d'imaginer le désarroi et la confusion où se trouvent plongés trop souvent les néophytes !

Heureusement cela n'est pas toujours le cas. Nous avons pu observer que cette tendance qui consiste à enchaîner, de façon malheureuse, différents styles, crée une grande confusion et s'accroît surtout dans le cas des *tangos* et des *tientos*. En effet, on assiste trop souvent à un passage rapide et inadéquat des *tangos* aux *tientos*.

Nous dirons, pour clore ce Chapitre, que la danse est une prolongation fébrile du *cante*. Elle émane de lui, elle s'en nourrit. Il est possible d'entendre un chant sans le voir accompagné d'une danse ; le contraire est plus difficile. C'est un peu comme si la voix du *cantaor* prenait corps, grâce à un mystérieux ensorcellement, dans une ardente figure humaine. La flamme est animée et maintenue par la voix du *cantaor* et, comme le disait Cocteau "le danseur se consume dans cette flamme."

EXTRAIT DU *GUIDE DU FLAMENCO*, L'HARMATTAN, PARIS, 1994.



## «Être Flamenco»

*Le peuple gitan a connu, comme le peuple juif le rejet, le mépris, la persécution. Il a subi, là où régna Hitler, une tentative d'extermination. Il subit encore partout l'offense imbécile. A la différence du peuple juif il n'a pas eu des intellectuels, des bourgeois pour parler en son nom. Mais il chante en son nom.*

*C'est un peuple aristocrate/plébéien. Les gitans de l'Est européen, tsiganes, ont su faire gémir, pleurer, crier, bondir le violon. Les gitans d'Andalousie ont fait de leur voix le plus pathétique instrument du monde.*

*Cette voix d'arrière-gorge, où le sanglot se transforme en chant, le chant en sanglot, m'a saisi aux entrailles, et pour toujours, la première fois que je l'ai entendue. C'était à Cadix, avant 1950. La renaissance du flamenco commençait à peine, il y avait dans la salle des troupes d'autres régions d'Espagne qui s'esclaffaient, et rendaient encore plus douloureuse la solitude gitane.*

*Puis je me suis nourri à l'anthologie Ducretet-Thomson, et j'ai cherché, à chaque fois que je pouvais, l'«être flamenco», le trouvant parfois de façon bouleversante, comme à la Chanca, le quartier troglodyte d'Almería.*

*Je sais que le cante jondo est ce que j'aime le plus au monde. Que j'aime ? Ce qui me bouleverse le plus au monde.*

*Le cantaor rentre en lui-même, incité ou non par la guitare, encouragé ou non par les palmas. Sortent alors de ses profondeurs les plaintes amoureuses/douloureuses qui préludent aux coplas et y reviendront parfois. La voix s'élève jusqu'au cri, redescend jusqu'au murmure, jaillit de violence, passe à une douceur inexprimable, se noue au fond du gosier, moule soudain les syllabes qui perdent leurs frontières et deviennent liquides.*

*On peut dire que c'est un chant archaïque, et peut-être le chant archaïque de l'âme humaine; on peut dire que c'est un chant synchrétique où l'orient est à l'intérieur de l'occident, où l'arabe est à l'intérieur du gitan. C'est aussi le chant de l'Andalousie profonde, dont le gitan est dépositaire, bien qu'on ne l'y ait pas vraiment intégré. C'est en même temps le chant de la patrie gitane, qui est partout où s'exprime le flamenco.*

*Les coplas sont trésors de poésie candide, austère, tragique.*

*Les danses passent du hiératisme altier à la frénésie, du défi à la passion, du frémissement presque immobile à l'exaltation. En elles se confondent le sacré, l'érotique, la possession.*

*Et ce que sait faire la fête flamenca, une fois qu'elle est lancée, chauffée, ivre, inspirée, emportée par le duende, c'est, nous pénétrant de tous côtés par la voix du cantaor, la guitare, les palmas, le zapateado, la danse, nous mettre dans cet état second, frôlant l'extase, vrai état de poésie et d'amour, vers lequel tendent nos vies et dont elles sont si souvent frustrées.*

**PRÉFACE D'EDGAR MORIN EXTRAITE DE L'OUVRAGE ÊTRE FLAMENCO, JULLIARD, 1992**



## «Être Flamenco»

*« Etre Flamenco » c'est une manière d'être !  
 Une manière téméraire de traverser la rue, et la vie. De tenir une cigarette...  
 Une manière fière de regarder passer les femmes !...  
 «Etre Flamenco », c'est ne pas être assis !  
 C'est une façon de savoir que le jeu est perdu d'avance !  
 ou peut-être pas...  
 Mais qu'il faut toujours aller vers l'audace,  
 pour se prouver que l'on est bien en vie,  
 devant le taureau  
 comme en face d'un amour volé.  
 Car le sens de l'honneur est une chose irréfutable.  
 « Etre Flamenco » c'est donner du temps au temps !  
 C'est vivre près du noir, c'est se soûler un soir et implorer la Vierge au matin...  
 C'est surtout savoir rendre sueur, rires et larmes à sa terre « andalouse »,  
 où dès l'enfance on apprend ce chant du cri :  
 Un cri pour la vie ! Un cri contre la vie !  
 Contre ce mystère que l'on ne pénétrera pas...  
 « Etre Flamenco » c'est se ranger au côté de ces êtres,  
 qui tentent de trouver, au fond même du désespoir,  
 un peu d'espoir...*

**MICHEL DIEUZAIDE**

**TEXTE EXTRAIT DE L'OUVRAGE *ÊTRE FLAMENCO*, JULLIARD, 1992.**

---

s a i s o n  
04/05



#### LE BAR DU THÉÂTRE

vous propose une restauration légère, les jours de représentation, une heure avant et une heure après le spectacle.

#### LA BIBLIOTHÈQUE

Un fonds de documentation est à votre disposition (à consulter sur place).

#### Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines/Scène nationale

Place Georges Pompidou - BP 317 - Montigny-le-Bretonneux 78054 Saint Quentin Yvelines Cedex  
Tél. 01 30 96 99 00 - Fax : 01 30 96 99 29 - Mail : [accueil@tsqy.org](mailto:accueil@tsqy.org)