

## Introduction

L'ensemble des citations issues de documents originaux en espagnol a été traduit par l'auteur. Les termes flamencologiques sont quant à eux proposés en version originale, traduits lors de leur première utilisation, puis reportés dans un glossaire en fin d'ouvrage.



Décrit comme un genre musical dont la dimension artistique se décompose en trois pratiques : le chant (*el cante*), le jeu instrumental (*el toque*) et la danse (*el baile*), les praticiens et théoriciens du flamenco parlent plus généralement d'un mode d'expression, de vie, d'être au monde. C'est en cela qu'il peut être qualifié de phénomène culturel au sens large. Sa connaissance relève de la flamencologie, « science » aujourd'hui entrée à l'université, qui fait se rejoindre une multitude de récits littéraires, d'essais et de propositions scientifiques.

Si nous avons trouvé en Andalousie la trace de ses origines ainsi qu'une acuité toute particulière de son occurrence, c'est depuis longtemps déjà que le flamenco s'étend au Monde et se pratique dans d'innombrables localités... En Espagne et ailleurs donc, les pratiques sont nombreuses et variées, ancrées localement et inscrites dans la globalisation. Les grandes scènes s'arrachent les artistes réputés dont certains sont devenus des stars internationales, les écoles flamencas font le plein, l'industrie culturelle continue de faire des bénéfices, de nombreuses fêtes et festivals

résistent aux difficultés financières. Partout, le flamenco fusionne avec d'autres mouvements culturels globalisés comme le rock, le jazz ou le rap, ainsi que de nombreuses autres pratiques locales là où il passe, s'arrête et/ou s'enracine.

S'affichant alors comme un élément fédérateur d'une Andalousie plurielle le flamenco y semble ubiquiste, dans l'espace public des villes et villages, sur la couverture des guides touristiques ou dans la publicité. Il s'improvise dans un bar, une *peña*<sup>1</sup> et dans des cercles privés ou s'organise et se gère par les institutions culturelles et socio-éducatives. Levier de développement territorial, ressource économique ou cognitive, il est reconnu comme un phénomène hors-norme et fait l'objet d'une longue reconnaissance patrimoniale débutant dès le XIX<sup>e</sup> siècle et ayant abouti à son inscription par l'Unesco à la liste du Patrimoine culturel immatériel (PCI) en 2010.

Ce processus de patrimonialisation est la marque d'une attention collective qui participe de l'accélération du rythme de fonctionnement des centres et moyens de création et de diffusion flamencos. Mais il provoque également l'émergence de confrontations culturelles, politiques et esthétiques. En effet, l'observateur néophyte pourrait penser de prime abord qu'il n'y a qu'un flamenco, clairement andalou, objet de consensus. Mais les *aficionados* les premiers, et chacun des acteurs du flamenco avec eux, connaissent l'existence des problématiques de fond qui dynamise ce milieu. On retrouve par exemple, dans l'histoire sombre de l'Espagne, franquiste principalement, un mouvement antiflamenco parfois ouvertement xénophobe et extrémiste. Au cours de son histoire, l'originalité et l'essence de cet art seraient alors menacées par un système englobant qui dénaturerait l'éthique énoncée par les « puristes » au profit d'une esthétique mercantile imposée par sa mise en tourisme allant de pair avec une certaine standardisation.

---

1. *Peña* se traduit littéralement par « groupe d'amis ». Elle désigne toute société festive et amicale ainsi que le lieu de sa réunion qui peut être ouvert au public. Dans le monde du flamenco, elles représentent la base associative la plus importante.

C'est ainsi qu'une idée répandue dans la littérature flamenca dénote d'un côté un flamenco « classique » fidèle à ses origines, pratiqué dans des cercles restreints, des lieux spécifiques, un flamenco du quotidien, un flamenco souvent attribué à et/ou revendiqué par une population gitane, un flamenco *puro*. De l'autre côté surgirait un pseudo-flamenco<sup>2</sup>, touristique et marchandisé, vitrine culturelle de l'Andalousie, construit souvent *ex nihilo* par des artistes communs, poussé par les politiques identitaires et l'économie de marché. Une autre lecture peut aussi mettre en avant deux formes opposées : l'une ultralocale et radicale, définissant le classicisme issu de la figure essentialiste du romantisme andalou ; l'autre universelle, hybride et globalisée, autrement appelée le « nouveau flamenco » dont Camarón de la Isla ou Paco de Lucia ont été des figures emblématiques. Entre chacun de ces pôles gravite une multitude de flamencos et de géographies dédiées.

La mondialisation des échanges a permis alors d'instaurer et de renforcer différentes formes de flamenco, dont les effets se traduisent tant dans la mutation des pratiques que dans les enjeux politiques, économiques et sociaux. Entre ces polarités affirmées réside un objet aux contours flous et les sujets de débat qui l'accompagnent semblent bien vifs. Les multiples interprétations qui tentent d'en expliquer la fonction, le sens, la place, tantôt par analyse (Leblon, 1991 ; Mitchell, 1994), souvent par description (Manfredi, 1995 ; Suárez Japón, 1995), font émerger une invariance : la prégnance des jeux d'opposition. Pur ou métisse (Lefranc, 1998) ? Traditionnel ou moderne (Mairena, 1976) ? Local ou global (Steingress, 2007) ? Individuel ou collectif (Didi-Huberman, 2006) ? Privé ou public (Cruces, 1996) ? Gitane ou non (Thède, 2000) ? ... La flamencologie n'est pas un corpus de textes unanimes, bien au contraire. Elle est fragmentée par de nombreuses postures qui rendent incertains les savoirs et

---

2. LEFRANC, 1998.

connaissances, notamment sur les origines, les influences, la localisation et un ensemble d'appréciations qui permettrait de quantifier et de qualifier le monde du flamenco. Elle fait l'objet d'un débat vif, parfois même virulent, qui accentue la nécessité de poser un regard critique sur les éléments qui la composent. Voilà l'objectif principal de cet ouvrage.

Au premier plan de ce débat se trouve la géographie du flamenco. Elle fait l'objet de vives oppositions et d'incertitudes qui rendent délicate toute appréhension du phénomène. Entre le flamenco globalisé et la scène andalouse se dessinent effectivement des géographies plurielles que nous avons découvertes dans une documentation extrêmement vaste<sup>3</sup> et nos observations *in situ* issues d'enquêtes de terrain en Espagne et en France. Celles-ci ont permis de dessiner trois grandes lignes historiques qui morcellent la géographie dans la flamencologie : une tentative de définition par les origines, relativement floues, mais généralement situées au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; une autre axée sur « l'âge d'or du *cante* », période de normalisation du genre traduite par son institutionnalisation et son internationalisation à cheval entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ; une dernière ligne plus contemporaine qui prend en compte ses aspects évolutifs et processuels, son hybridation, dans une critique globale des approximations flamencologiques.

La première catégorie est largement dominée par des historiens et acteurs de la littérature hispano-andalouse, ainsi que par certains artistes « puristes ». Elle fait état d'un art andalou d'influence gitane, comme nous venons de le souligner. Ces deux éléments

---

3. Pour ne citer que lui, le Centre de documentation du flamenco situé à Jerez-de-la-Frontera, dans la basse Andalousie occidentale, recense plus de 2 500 ouvrages, des dizaines de revues spécialisées, des centaines d'articles scientifiques et des milliers d'articles de presse, sans compter l'ensemble de la documentation vidéo (documentaires, émissions de télévision, films et séries), musicales (partitions, textes, discographie) et Internet (sites spécialisés, blogs). Nous avons consulté un grand nombre et lu et analysé plus en détail ceux que vous trouverez en bibliographie et dans les notes de bas de page.

discriminants, l'andalousisme (*andalousismo*) et la gitanisme (*gitanismo*), sont avancés comme essentiels dans la constitution du flamenco. Antonio Mairena fait partie des acteurs clés de cette catégorie.

La seconde catégorie arbore une version plus essentialiste du flamenco, fortement liée à une époque (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle), elle-même vitrine de la quintessence du mouvement de la *generación del 98* qui démocratise le flamenco dans la bourgeoisie espagnole et européenne. Au travers d'un vocabulaire folklorique et intégrant un imaginaire catholique nostalgique, le flamenco apparaît comme un art « noble », « authentique », « unique » et « beau<sup>4</sup> ». Ici, Antonio Machado y Álvarez, alias *Demófilo*, a joué un grand rôle, et après lui d'autres, nombreux, suivront.

La troisième catégorie aborde le flamenco dans sa globalité. Des origines à son état actuel, le flamenco est perçu autant comme objet que sujet. Sa définition invoque l'expérience de chacun. Hybridation et postmodernité sont les principaux mots-clés de son appréhension ; Gerhart Steingress (2007) constitue l'un des personnages clés de cette théorisation du genre.

Ces trois catégories interagissent fortement, dans leur antagonisme comme dans leur complémentarité. Aussi, autour d'elles gravite un large panorama de contenus. Si certains affirment que le flamenco serait vieux de plus de mille ans, d'autres qu'il est une exclusivité gitane ou encore qu'il n'est que musique, voire que chant, qu'il n'existe qu'en Andalousie... , d'autres encore pensent qu'il n'est qu'un phénomène émergent en cours de constitution, qu'il est universel, protéiforme et donc indéfinissable. En écoutant toutes ces voix, des plus audibles à celles profondément enfouies sous le brouhaha de la flamencologie, nous avons pour premier objectif de contextualiser ce triptyque tout en en cherchant les limites, en le complexifiant, au regard de sa géographicit .

---

4. Voir notamment MANFREDI CANO, 1983, p. 4.

Voilà qui fera l'objet d'un premier chapitre. Dans celui-ci, nous définissons les contours géographiques des savoirs sur le flamenco en défrichant les éléments de notre corpus qui font appel aux lieux, espaces et territoires dans lesquels et par lesquels il existe. Nous essayons d'y diluer la définition du flamenco au travers des multiples points de vue qui le dominent, des éléments géo-historiques mis à notre disposition, de sa mondialisation effective et de l'apport des sciences qui l'étudient dans sa spatialité et sa territorialité. Cette métagéographie, qui se base sur un corpus important de documents, n'entend pas prendre position face à la complexité des informations qu'elle recèle. Nos premières observations voient ici la stabilité du flamenco mise à l'épreuve, et la bifurcation des imaginaires flamencologiques que met en lumière notre démarche critique marque la multiplication de ses géographies possibles.

Pour établir ces possibilités d'une géographie du flamenco, nous ferons dialoguer dans un deuxième chapitre les documents de notre corpus entre eux ; et par là même les thèses qu'ils soutiennent, les auteurs et acteurs du flamenco qu'ils engagent, les réalités qu'ils observent et les imaginaires qu'ils révèlent. Ce dialogue, dont l'objectif est de dépasser le débat flamencologique, s'organisera autour de nos propres observations et analyses de terrain, des lieux de production et de diffusion, des espaces d'émergence et de développement, des territoires qui revendiquent et s'identifient au flamenco... que nous mettons en relation avec la géographie des savoirs flamencologiques issue du premier chapitre. Il en ressort l'impossibilité de singulariser la géographie du flamenco, que nous affirmons donc comme plurielle dans ses réalités et instable dans son imaginaire.

Pour s'engager plus personnellement dans ce travail d'interprétation géo-flamencologique, un dernier chapitre relie l'ensemble des connaissances découvertes pour s'essayer à une géographie de l'action flamenca. Dans l'optique de mettre en avant les effets

## *Introduction*

de sa mobilisation par un panel d'acteur faisant du flamenco un patrimoine, une ressource et plus généralement un levier d'action collective, nous posons ici un regard aménagiste et développeur sur les géographies préalablement dessinées. En partant de la procédure Unesco qui apparaît symptomatique d'un hiatus administration/administrés, nous élargissons notre regard critique au monde institutionnel auquel nous adressons plus spécifiquement une géographie vulgarisée. Aussi modestes en soient les propositions qui en ressortent, nous y recentrons le discours flamencologique sur l'actualité, incertaine et changeante, d'un monde en mutation.

L'objet de ce livre n'est donc pas de renseigner les localisations du flamenco dans leur exhaustivité, mais de s'intéresser aux paradoxes géographiques de la place qu'elles occupent dans les discours flamencologiques. Nous apportons ainsi une réflexion qui tend à mettre en valeur les capacités du flamenco à qualifier des espaces, à construire des lieux et à fabriquer du territoire. Nous instruisons en somme les recherches critiques qui explorent les rapports existants entre un phénomène socioculturel et une lecture géographique du Monde.