

# LE FLAMENCO

par

*Mario BOIS*

Séance du 2 mars 2005

Monsieur le Président,  
Monsieur le Secrétaire perpétuel,  
Messieurs les Académiciens,  
Mesdames, Messieurs,

Dans cette salle prestigieuse où vous me faites l'honneur de m'accueillir, dans ces murs habitués à des propos savants, nous allons parler d'une musique populaire, de l'art d'un peuple illettré, pauvre et noble : le flamenco.

Qu'est-ce que le flamenco ?

Je vais certainement avoir des difficultés à traiter ce sujet en quarante minutes tant il est complexe, tant il est riche. Je risque de déborder un peu, si toutefois notre président me le permet (et si je ne vous ennuie pas).

Qu'est-ce que le flamenco ? (Il est possible qu'à la fin de mon exposé, vous vous demandiez toujours ce qu'est le flamenco...)

Commençons prudemment par ce qui n'est pas le flamenco.

En novembre 1882, le compositeur français Emmanuel Chabrier passe quelques jours à Barcelone d'où il écrit cette lettre :

« Tous les soirs nous roulons les cafés-concerts où se chantent les *malagueñas*, les *zapateados*, les *péténeras* ; puis les danses qui sont absolument arabes, c'est tout dire... Deux drôles grattent n'importe quoi sur leurs maigres guitares, et cinq à six femmes hurlent avec des triolets impossibles à écrire, car elles changent l'air à chaque instant : c'est inénarrable ! »

Pourtant, à son retour, Chabrier n'oublie pas l'Espagne et écrit une sorte de rapsodie espagnole intitulée *España*, qui restera son œuvre la plus connue. Francis Poulenc l'appelait « *Espagnagna* », et il nous disait : « Ce que j'aime dans cette œuvre, c'est le côté Plazzza Clichy ! »

Nous préférons le bel enthousiasme de la jeune fille qui nous dit : « J'adore le flamenco, surtout les Gipsy Kings. »

C'est vrai, ils ont un rythme entraînant mais, enfin, entre l'incessant crépitement de la rumba camarguaise et l'art du flamenco, il y a la distance d'Offenbach à Richard Wagner. Il faut dire que le flamenco est un art porteur de tant de vitalité qu'il est victime de sa séduction : depuis près

## COMMUNICATIONS 2005

d'un siècle il a été colporté à l'excès, au point qu'aujourd'hui 80 % de ce que l'on entend est un flamenco dégénéré, aguicheur, un flamenco de cabaret touristique. 15 % est un flamenco de bonne volonté, respectueux des règles et des traditions, oui mais tiède, sans flamme. Mais les 5 % restants représentent cet art pur, difficile, rare, confidentiel, nocturne, qui parfois nous fait frissonner de la tête aux pieds.

Ainsi donc le fleuve est pollué, certes ; mais si on remonte à sa source, là où il jaillit de sa terre, on trouve la pureté. C'est évidemment de cela dont nous allons parler ici.

Autre réflexion qu'une dame nous fit récemment : « Vous savez, ma fille étudie le flamenco ! » On est tenté de lui demander : qu'est-ce que cela veut dire ? Étudie-t-elle le chant flamenco ? ou bien la guitare flamenca ? ou encore la danse flamenca ? ou alors les castagnettes et autres percussions ? ou enfin les *letras*, les magnifiques textes des *coplas flamencas* ?

Car voici en effet énoncé le plan de notre exposé d'aujourd'hui. Cinq chapitres : le chant (*el cante*), le jeu de la guitare (*el toque*, du verbe « *tocar* », toucher), la danse (*el baile*), les percussions qui attisent l'ambiance (*el jaleo...*). Et enfin l'univers des *coplas*.

Quand on demande à cette charmante dame de préciser, elle nous dit : « Oui, ma fille prend des cours de *sevillana* à Paris. » Nous ne voulons décevoir personne mais, si on est rigoureux, il faut tout de même le dire, la *sevillana* n'est pas du flamenco. C'est une séguedille à trois temps. Or la séguedille apparaît dans toute l'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle se pratique ici ou là : si on la danse à Valence, on l'appelle la *Seguedilla Valenciana*, si on la danse dans la province de La Mancha, c'est la fameuse *Seguedilla Manchega*. Lorsqu'elle arrive à Séville, on l'habille à l'Andalouse, on la « flamenquise » avec des ornements et des manières gitano-andalouses. Mais elle reste une danse folklorique.

Or le flamenco n'est pas du folklore. C'est un art inventé, façonné au cours des siècles par le peuple d'Andalousie. Il sort de la terre andalouse, il ne pousse que là. Il est la fierté de ce peuple qui le conserve, le respecte, le vénère : il n'appartient qu'à lui.

Le flamenco a été la seule richesse de ce peuple qui vécut si longtemps dans la misère. Ce trésor, il a tendance à le garder jalousement caché, secret.

Le flamenco est circulaire (c'est une chose dont nous reparlerons). Il tourne en rond sur lui-même, indifférent au monde, intemporel.

Autour du feu, les gitans sont rassemblés, comme célébrant un rite. Au centre brûle le flamenco. Si nous, étrangers, nous nous tenons trop loin, il nous est indifférent. Si on s'en approche, si on prend place dans le cercle, il nous illumine, nous réchauffe, sa flamme nous fascine. Le flamenco ne va pas à nous ; si nous voulons le connaître, c'est à nous d'aller à lui. Et il ne se donne pas au premier venu.

Mais le flamenco est un feu qui, si l'on s'en approche trop, peut vous happer, vous consumer, vous détruire. Le *cantaor* mythique Camarón de la Isla est mort en 1992, à 41 ans, brûlé par tous les excès et d'abord par l'incandescence d'innombrables nuits de *cante*.

Mario Bois, *Le flamenco*

*Carmen Amaya  
en 1948 à l'ABC  
à Paris  
(Lipnitzki-Viollet).*

Le formidable Terremoto de Jerez (que nous entendrons tout à l'heure) meurt à 40 ans, envoûté par le *cante jondo* et miné par l'alcoolisme. Mais Carmen Amaya, danseuse de légende, dont la vie personnelle fut pourtant irréprochable, meurt à 50 ans (en 1963) : elle avait toujours dit que le jour où elle ne danserait plus, elle s'éteindrait. Une subite insuffisance rénale l'éloigna de la scène : elle mourut quelques mois plus tard.

Mais il y a aussi les vieux sages qui se tiennent loin de tous les excès, tout en consacrant leur vie à la pure tradition flamenca. Comme par exemple le *cantaor* Pepe de la Matrona qui disparut à 88 ans. Ceux-là sont nombreux. Ces vieux sont considérés comme détenteurs de trésors. Le jeune Camarón, à 13 ans, passait ses nuits entières de *cante* assis aux pieds de Manolo Cara-

col pour recueillir le style d'une *soleá*, les ornements d'une *siguiriya*, tel ou tel détail dans l'interprétation d'un chant ou dans la prosodie d'une *copla*, afin d'apprendre, de conserver, de transmettre un flamenco ancien et pur.

Notre admiration grandit encore quand on sait que le grand flamenco est venu jusqu'à nous par la seule tradition verbale et gestuelle... Comme il en faut, de la rigueur et du respect, pour garder pur, en l'absence d'écrit, un tel art !

Nous pensons à cette *copla* que chantait un vieux paysan dans la solitude de son champ :

« Je m'accroche aux racines  
parce qu'au-dessus du sol,  
le vent emporte tout. »

Le *cantaor* Manuel Agujetas, gitan « des quatre côtés » comme ils disent, a aujourd'hui 60 ans. Dans un entretien récent il déclarait :

« J'ignore où je suis né : mais comme on m'appelle "*el Agujetas de Jerez*", je suis donc né à Jerez. Quand ? Certains disent : l'année de l'exposition, d'autres en 1945. Je ne sais pas : donc je n'ai pas d'âge. Je n'ai pas de papiers non plus. Je ne sais pas lire ni écrire. Mais je garde les *cantes* de mon père qui les tenait de son oncle, Manuel Torre [il s'agit de la plus grande figure du *cante* gitan des années 1900]. Et pour les *letras* [les textes de *coplas*] j'en ai toujours une provision de cinq ou six jours : je les mets dans ma tête, une partie à droite, l'autre à gauche. »

Les Agujetas sont en effet *cantaores* de père en fils ; et un de leurs amis nous disait : « Vous savez, dans cette famille, il y a deux cents ans de *cante*. »

Nous allons entendre, par Manuel Agujetas, un *cante jondo*. Il est de la famille des *Martinetes*. Ce sont des chants archaïques, qu'on appelle *cantes primitivos*. Ils sont à voix seule, très construits harmoniquement, mais sans rythme régulier. Le *martinete* est traditionnellement le chant des forgerons gitans (il est parfois accompagné par les coups de marteau sur l'enclume). Ici, c'est un *martinete carcelero*. Le mot « *carcel* » signifiant « prison », c'est le chant d'un prisonnier (qui n'a évidemment rien d'autre que sa voix pour s'exprimer). Le texte dit : « Ils m'ont attaché les mains, ils m'ont mis en prison, parce que je suis gitan. »

Oui, son crime est d'être né gitan. Éternelle persécution de cette race... jusqu'à l'holocauste nazi où 350 000 Tziganes sont assassinés dans les camps de la mort. Écoutons ce chant très ancien par Agujetas.

## D'où vient le flamenco ?

C'est une longue histoire. Surtout si on la raconte depuis le début. Et nous allons essayer.

Si on remonte au plus loin, on sait que le peuple qui occupait à l'origine le sud de l'Espagne était les « Tartessos ». Il était connu pour son caractère pacifique, hospitalier, et aussi... pour ses

Mario Bois, *Le flamenco*

danseuses. César fera venir à Rome des femmes de Gades (l'ancien nom de Cadix) parce qu'elles dansaient « comme personne ».

Les Tartessos voient passer sur leur terre successivement les Phéniciens, les Grecs, les Carthaginois et les Romains, les Wisigoths et les Vandales (le mot « Andalou » vient de Vandale). Et enfin les Arabes qui débarquent en 711. Ils resteront en Andalousie jusqu'en 1492, soit près de 800 ans.

Du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, à la cour des califes de Cordoue, votre origine, votre race, votre religion ne comptaient pas. Seuls importaient votre science, vos talents, votre art. Citons un exemple parmi bien d'autres. Un grand personnage venant de Perse arriva en 832 à Cordoue (où il mourut 35 ans plus tard). Il s'appelait Zyriab. Le calife Ab-dar-Raman II est vite ébloui par cet homme d'une immense culture : chanteur, luthiste, compositeur, poète, historien, philosophe, inventeur... On rapporte qu'il savait de mémoire plus de 10 000 chansons persanes. À la cour de Cordoue, Zyriab, avec des érudits juifs et chrétiens, cherche à connaître les musiques du Nord, les mélodies grégoriennes et les romanceros profanes. Un flamencologue espagnol écrit :

« C'est avec Zyriab qu'entrent en Andalousie par milliers les chansons orientales de lointaine origine gréco-persane qui ont été la matrice mélodique de notre musique... Le chant populaire andalou rencontre avec Zyriab celui qui peut apparaître comme le génial créateur de notre *cante jondo*. »

Ce mélange d'éléments, qui commencent à constituer la musique, la danse et la poésie populaires de cette Espagne méridionale (qu'on appelle alors la Bética), va bientôt devenir « inextricable », avec l'arrivée d'un peuple nomade, haut en couleur, qui porte en lui la force indestructible de sa race : les Tziganes, c'est-à-dire les Gitans.

Originaires d'Inde, de la région du Rajasthan (où ils constituaient une caste déjà persécutée), ils s'exilent peu à peu vers l'ouest à partir du VIII<sup>e</sup> siècle. Cet exode, toujours vers l'ouest, va durer 600 ans (il est magnifiquement retracé dans le film de Tony Gatlif, *Latcho Drom*). Organisés en plusieurs tribus, ils traversent la Perse. Mais arrivés en Arménie, ils se divisent : certains vont vers le nord – Turquie, Balkans, Hongrie, sud de la France, jusqu'en Andalousie. Les autres tribus prennent la route du sud, Syrie, Égypte (le mot « *gipsy* » vient de « égyptien »). Comme vous le savez, Victor Hugo appelle Esméralda « l'Égyptienne ». Et Mérimée, dans *Carmen*, parle souvent des « affaires d'Égypte ». Voilà qu'elles finissent par retrouver leurs congénères en Andalousie. Là s'arrête l'exode des Gitans. Pourquoi ? Parce qu'ils ne peuvent pas aller plus loin, car c'est ici la fin du monde connu : l'Amérique n'est pas encore découverte. En effet, les Gitans apparaissent en Andalousie à partir de 1440, d'abord près de Grenade et de Jaen où ils sont parqués.

Ainsi, ils mettent fin à leur errance et se sédentarisent en Andalousie. Après 1492, ils feront partie des trois communautés que la chrétienté va tenter de convertir au catholicisme, avec les juifs et les musulmans. Les tribunaux de l'Inquisition veillent à ce que les conversions soient réelles et non pas simulées. Or elles le sont souvent, et les pogroms des Juifs et des Gitans se succèdent.

## COMMUNICATIONS 2005

Pourtant, très lentement, et d'abord en secret, les Gitans commencent à fréquenter le peuple andalou, les *payos* (c'est ainsi qu'ils appellent les « non-Gitans »). Ces *payos* vivent dans la pauvreté, asservis par un régime féodal. Or, la misère et la faim, ça rapproche. Quand on ne possède rien, si on veut exprimer sa joie ou sa peine, on a au moins une voix pour chanter, un corps pour danser. Alors, on commence à échanger des mélodies, des rythmes, des couplets, des manières de danser. Mais ces moments festifs (j'allais dire furtifs), ces plaintes ou ces débordements de vie, il faut garder tout cela caché. Ils auront lieu dans le secret de la nuit, dans le cercle de la tribu ou de la famille. Ce n'est qu'en 1783 qu'un roi d'Espagne enfin tolérant, Charles III, accorde aux Gitans un statut social officiel. Ils ont enfin une identité.

Alors voilà qu'ils peuvent sortir du cercle, se montrer ; ils peuvent avoir un métier, dans la tradition gitane : la forge, le travail de l'osier, la tonte du bétail, la brocante... Bien sûr, on saisit toute occasion de jouer du violon, de la guitare, du tambourin, de chanter et de danser. Chaque tribu apporte les éléments musicaux glanés à travers les pays que ses ancêtres ont traversés.

Mais, ce qui est de la plus grande importance, c'est que ces Gitans arrivant en Andalousie découvrent sur place une mine d'or : romances épiques, refrains castillans et andalous profanes, *cantigas* d'église et de synagogue, souvenirs de musiques arabes, persanes (et ce n'est pas la même chose), complaintes, ritournelles, incantations... Le mélange est inextricable, cette minorité gitane va transformer cet ensemble confus en quelque chose d'unique qui n'aurait pas existé sans elle : la musique gitano-andalouse (qu'on n'appelle pas encore le flamenco).

Le grand *cantaor* des années 1940 et 1950, Antonio Mairena, qui était aussi un théoricien érudit, parle de chimie lorsqu'il dit que les Gitans arrivant en Andalousie ont eu un rôle de catalyseur. Avant, les corps purs existaient par eux-mêmes, séparément : d'un côté le patrimoine musical gitan, de l'autre celui des *payos*. Une goutte de sang gitan, et voilà que le mélange prend une tout autre couleur, devient tout autre chose, un art nouveau. Ainsi, ce qui va devenir le flamenco n'existerait pas sans la venue des Gitans, c'est certain. Mais par ailleurs, les Gitans seuls, sans la rencontre de la richesse musicale locale, n'auraient pas inventé le flamenco (si cela avait été le cas, on jouerait du flamenco à Budapest). Non, le flamenco n'est qu'andalou, il naît là, par miracle, il ne vivra désormais que là.

On ne sait rien de précis sur les interprètes du flamenco avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *cantaor* le plus ancien dont on a découvert récemment l'existence dans des chroniques du temps s'appelait el Tio Luis el de la Juliana. Vers 1780, il était porteur d'eau et chantait des *tonas*, le chant archaïque flamenco de base. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les Gitans constatent qu'ils peuvent gagner de l'argent en chantant et dansant dans des fêtes privées que donnent les riches. Curieusement, lorsque notre écrivain Chateaubriand revient de Jérusalem en 1807 en traversant l'Espagne, il assiste en Andalousie à une telle fête au cours de laquelle il voit danser une *zambra* gitane qu'il décrira dans sa nouvelle *le Dernier des Absents*.

Le flamenco, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pratiqué que par des amateurs. Ils sont forgerons, charbonniers, serveurs d'auberge, vendeurs de billets de loterie, picadors, quincaillers, maquignons, etc. (L'un d'eux, condamné à la prison à vie, chantait si bien qu'on le laissait sortir

Mario Bois, *Le flamenco*

chaque fois qu'un hôte de marque passait par la ville.) Vers 1850, un grand *cantaor* – pourtant de père italien –, Silverio Franconetti, s'en va passer huit années aux États-Unis. Il en revient avec une idée commerciale : pourquoi ne pas faire de l'argent avec le flamenco ? Ouvrir un lieu au public où on chantera et dansera tous les soirs ? Un café, avec une estrade en planches (pour que sonne le *zapateado*). Planche se dit *tabla* ; cette estrade s'appellera un *tablao*. Ainsi naquit ce qu'on a appelé « le café-chantant ». Ce concept va vite s'étendre à partir de Séville, Jerez et Malaga jusqu'à Madrid et Barcelone. Dans les années 1880 on en comptait une soixantaine et à la fin du siècle ils étaient trois cents. Le professionnalisme était né.

Sur la scène du *tablao flamenco* est disposé le *cuadro flamenco*, c'est-à-dire un rang de chaises en forme de U sur lesquelles sont assises des femmes en robes flamencas. Dans un coin, un *cantaor* et son guitariste.

Il faut noter qu'à l'époque, le *cante* et la guitare étaient uniquement l'affaire des hommes et la danse réservée aux femmes. Ainsi les *cantes* en solo alternaient-ils avec les danses.



*Café-chantant à Séville en 1890.*

## COMMUNICATIONS 2005

On a considéré que l'époque du café-chantant – qui alla jusqu'à la Première Guerre mondiale – fut un âge d'or. Il est certain que dans ces *tablaos*, il se passa de grandes choses. Mais peu à peu il fallut déchanter, l'argent du professionnalisme tuant peu à peu le grand art. Il est impossible de donner tous les soirs, à heure fixe, du grand chant, de la danse *jonda* qui exigent des interprètes un don complet d'eux-mêmes (un *cantaor* nous disait : « Nous, on n'a pas une télécommande dans la poche ! »).

Et puis, ceux des artistes qui étaient gitans, bien qu'annoncés sur l'affiche, venaient ou ne venaient pas, suivant leur envie. S'ils étaient là, cela pouvait donner lieu à un déferlement de folie lorsque surgissait le *duende*, ce démon de la transe qui s'empare de vous. Mais cela pouvait aussi donner un « rien du tout » (dans ce cas, le Gitan vous dit : « *No me sale* », ça ne me vient pas. Et il s'en va !).

Et le flamenco entra en décadence : ce fut l'abâtardissement du répertoire, la soumission au goût du public.

Bien sûr, par ailleurs, on trouvait quelques grandes individualités, comme le *cantaor payo* Antonio Chacon et son compétiteur gitan, le fantastique Manuel Torre. Ce furent les deux plus grandes figures du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Alors vint un homme timide et génial, Manuel de Falla, de Grenade, que le *cante jondo* a toujours fasciné. Rappelez-vous, au début du II<sup>e</sup> acte de l'opéra *La vie brève*, le Gitan qui chante : « *Yo canto, por solea...* » En 1999, Falla a triomphé à Londres avec son ballet andalou écrit pour Diaghilev, *Le Tricorne*, dans les décors de Picasso.

Peu après, nous sommes en 1922 lorsque Manuel de Falla, de retour à Grenade, lance ce magnifique cri d'alarme :

« *Le cante flamenco jondo*, tant par sa musique que par ses poèmes, est une des créations artistiques populaires les plus fortes du monde. Je vous supplie de ne pas laisser mourir les inappréciables joyaux vivants d'une race, l'immense trésor millénaire qui couvre toute la surface spirituelle de l'Andalousie. [...] *Le cante jondo* agonise. On ne peut pas l'écrire sur des partitions avec des notes. Sa tradition se transmet lèvres à lèvres, cœur à cœur. Le jour où les quelques vieux *cantaors* qui le chantent encore ne seront plus, l'une des plus riches traditions musicales du monde disparaîtra. Pire encore, le flamenquisme pervertira le goût, la vulgarité règnera seule. »

Alors Falla décide d'organiser un concours de *cante jondo* qui va se dérouler à Grenade les 13 et 14 juin 1922. Il se fait aider par un de ses élèves, un jeune homme de 21 ans qui n'est pas encore connu et qui veut faire une carrière de pianiste : il s'appelle Federico Garcia Lorca. Lorca parcourt les provinces andalouses à la recherche de concurrents. Il racontera :

« Tu arrives dans un village où on t'a signalé l'existence d'un de ces hommes prodigieux. Tu erres dans les rues. Deux vieux sont assis sur un banc. Tu t'assieds sur un autre. Alors soudain, de la gorge de l'un sort une modulation à laquelle l'autre répond. Ils chantent un dialogue, très bas, pour eux seuls. Ils s'arrêtent pour discuter : j'en ai entendu discuter d'un

Mario Bois, *Le flamenco*

huitième de ton ! Ils chantent “*por siguiriyas*” ou “*por soleá*”. Ils n’ont qu’un filet de voix, mais ton sang se glace. »

Le jury du concours est présidé par Antonio Chacón, *cantaor*. Vous allez voir comme il est éclectique. Il est composé de La Niña de los peines, *cantaora*, des guitaristes Andrés Segovia et Ramon Montoya, du peintre Zuloaga, du poète Juan Ramon Jimenez et de la claveciniste Wanda Landowska (pour laquelle Falla écrivit son concerto pour clavecin).

Le gagnant du concours fut un vieillard, El Tenazas, qui était venu à pied de son village situé à 120 kilomètres. Quand on lui demanda ce qu’il voulait comme prix, il répondit : des casseroles. *Ex aequo* avec lui, il y eut un garçonnet de douze ans qui s’appelait Manolo Caracol, un futur grand.

Est-ce la conséquence du concours Falla ? Il est certain qu’à partir des années 1930 surgirent de grandes figures flamencas dont nous gardons le souvenir (puisque cette fois nous avons le disque et le film) : les *cantaores* Antonio Mairena, Manolo Caracol, Pepe de la Matrona, Nina de los Peines, Juan Talega, la Pirinaca et tant d’autres. Et les danseurs, de Vicente Escudero à Carmen Amaya...

De nos jours, le flamenco est plus vivant que jamais. Avec ce que cela comporte de médiocrité, d’abus commercial, de déviations... mais aussi avec la petite minorité, d’ailleurs grandissante, qui se consacre entièrement à la conservation du grand chant : il faut citer ici la carrière fulgurante d’un génie gitan, Camarón de la Isla, et parmi les contemporains, Enrique Morente, Carmen Limares, le jeune José Mercé et tant d’autres.

Et puis il y a les festivals de flamenco toujours plus nombreux dont celui de Mont-de-Marsan en France, la naissance de la Fondation du flamenco à Jerez (formidable centre de documentation et musée). Et la création récente d’académies où on enseigne les différentes disciplines : chant, guitare et danse. Par exemple, à Séville, Christina de Heren, une riche franco-américaine fascinée par l’Andalousie, a acheté il y a dix ans un ancien palais pour créer une

*Le cantaor Camarón de la Isla*  
(Marie-Noëlle Robert, 1989).



## COMMUNICATIONS 2005

fondation du flamenco où de vieux artistes flamencos transmettent leur savoir à la jeune génération.

Il y a deux ans, au cours de la semaine sainte de Séville, nous avons réalisé un film pour la télévision française (produit par Anne-Marie Clais). Nous avons en particulier tourné une *saeta*, chantée depuis le balcon du palais de Cristina par une jeune fille de quinze ans. Elle avait gagné le concours de *cante* de la fondation et avait pour récompense le plaisir de chanter au passage de la Vierge. La *saeta* est une monodie très ancienne, à voix seule, une psalmodie d'origine juive avec des réminiscences grégoriennes (c'est le seul chant sacré du flamenco).

Au passage de l'un de ces Christs ou de l'une de ces Vierges qu'on promène la nuit dans les rues de Séville pendant la semaine sainte, parfois, d'un balcon ou même de la foule, s'élève spontanément une voix anonyme, douloureuse, qui s'adresse à la sainte Image, pour lui dire combien nous participons à sa souffrance.

Citons quelques textes de *saetas* qui ont été recueillis.

Par exemple, alors que passe un Christ en croix :

– ... Le lit de mort du Roi des Rois est si étroit qu'il a fallu lui mettre un pied sur l'autre.

Ou encore :

– Dans la rue de l'Amertume, le Christ rencontra sa mère  
Ils n'eurent pas la force de se parler tant ils souffraient.



*Une saeta depuis un balcon pendant une procession de la semaine sainte à Lebrija.*

Mario Bois, *Le flamenco*

- Ils l’ont tellement maltraité, qu’en voyant les trois crucifiés, Marie demanda : des trois, quel est mon fils ?
- Qui me prête une échelle pour monter en haut de la croix et vite arracher les clous ?
- Où vas-tu, petite hirondelle, avec ton bec pointu ?  
Je vais enlever les épines qu’on lui a plantées dans la tête.
- Celui qui t’a frappé, celui qui t’a cloué sur la croix, je te jure qu’il n’aurait pas pu naître sous le ciel de Séville !

Passons à tout autre chose.

D’où vient le mot *flamenco* ? Qui peut le dire ? Les flamencologues discutent, chacun y va de sa théorie.

On a avancé la possibilité d’une origine arabe : le mot « flamenco » serait la contraction de *fellah mengou* qui signifie « homme errant », ou bien de *flahencon* (« recueil de chansons »).

D’autres, qui constatent tout simplement que « flamenco » signifie « flamand », pensent que ce mot désignerait ces soldats qui, partis au XVI<sup>e</sup> siècle guerroyer en Flandres, revenaient en Espagne en racontant un tas d’histoires rocambolesques. Il est certain qu’aujourd’hui encore, lorsqu’on parle d’un fanfaron, d’un bohème extravagant, on dit : « *Es un flamenco* » !

Pour notre part (nous le croyons parce que l’image est belle) « flamenco » viendrait de *flama* (flamme), de *flamante* (flambant), de *flameante* (flambloyant).

Plus récemment, on pense à une origine argotique. On n’a jamais su d’où venait le mot « jazz ». On peut penser, comme pour flamenco, qu’il s’agit d’un mot d’argot.

Le mot « flamenco » apparaît pour la première fois au XIX<sup>e</sup> siècle sous la plume d’un Anglais, George Borrow, un original qui a pour profession le colportage et qui parcourt l’Espagne en vendant... des bibles. C’est un grand connaisseur des coutumes et des langues tziganes (il a dressé la liste de 300 mots tziganes qui proviennent, parfois à une syllabe près, du sanscrit indien). Borrow publie en 1840 son fameux livre truculent *The Bible in Spain*, et en 1841 un essai sur les Tziganes intitulé *The Zincalis*. C’est dans ce texte qu’apparaît pour la première fois le mot « flamenco » dans le sens que nous lui connaissons aujourd’hui.

Abordons maintenant rapidement les cinq disciplines qui composent le flamenco. D’abord, évidemment le chant, *el cante*. Le *cante* est souverain, c’est le plus admiré, le plus porteur de tradition, c’est lui qui sait, qui dit les choses les plus graves, c’est lui qui conduit, c’est de lui que sortira tout le reste.

Un chanteur, qu’il soit de variété ou d’opéra, s’appelle en espagnol un *cantante*. Un chanteur de flamenco, c’est autre chose, c’est un *cantaor*. Pour les flamencos c’est beaucoup plus noble. Le *cantaor* va chanter des *cantes*. Attention, nous entrons ici dans le cœur du flamenco, dans sa complexité la plus grande. Les *cantes* sont plus précisément des types de chants, des familles de chants. Et on en dénombre plus de soixante ! Certains dérivent les uns des autres, mais la majorité d’entre eux a sa propre individualité, c’est-à-dire un cadre harmonique et une structure rythmique propres.



Le cantaor Terremoto de Jerez.

S'appuyant sur cela, la mélodie, qui n'est pas préexistante, donc pas mémorisable, va naviguer suivant la ligne qu'invente dans l'instant le *cantaor*. C'est pourquoi celui-ci est considéré comme un créateur, un re-créateur : chacune de ses interprétations est différente. C'est là sa grandeur.

Nous avons déjà plusieurs fois parlé ici de *cante jondo*. Les *cantes* les plus anciens sont des *cantes jondos*. Ce sont de longues déclamations, lentement dessinées par la voix, sans rythme régulier (les *cantes jondos* ne sont jamais rapides). Ils sont les plus difficiles à chanter. Pour chanter *jondo*, il faut avoir une voix solide, puissante, profonde : timbre, tessiture et surtout intensité et souffle. Chanter *jondo*, c'est aller chercher, pour l'exprimer, ce qu'on a au plus profond de soi, au fond de la gorge et des poumons, au tréfonds du cœur, du ventre et du bas-ventre. Le *jondo*, c'est le don d'un homme tout entier. Ce sont de grandes périodes où la mélodie s'étire autant qu'elle le peut ; et des temps de silence largement établis, pour se reprendre.

Le *jondo*, c'est donc un certain répertoire, mais aussi, indissociablement, une certaine manière de chanter. Le *cante jondo* étant ce qu'il est, c'est-à-dire pathétique, ne parle que de sujets tragiques : la mort, la maladie, la pri-

son, la solitude, la misère et la faim, la vengeance et la haine. Autrefois, on ne dansait jamais sur un *cante jondo*, par respect. C'est à partir des années 1930 qu'on s'est permis de le faire.

S'opposant au *cante jondo*, il y a le *cante chico* (*chico* signifie « petit »). Il est plus facile à chanter (mais il faut un rythme juste et tonique qu'on appelle *el compás*).

Le *cante chico* est généralement gai, festif. Il est donc souvent dansé.

Pour interrompre mon long bavardage, nous allons écouter un *cante jondo*, une *Siguiriya* par Terremoto de Jerez. Vous remarquerez que la guitare revient sans cesse à un petit motif de quatre notes : la première tenue... et puis les trois autres rapides descendantes. Ce motif est typique de la *Siguiriya*. Oui, le flamenco est circulaire, il tourne sur lui-même, hors du temps.

Mario Bois, *Le flamenco*

Nous avons dit qu'il existe dans le répertoire flamenco plus de soixante familles de chants. On a souvent établi des arbres généalogiques des *cantes*. Toujours, à la base, sortant de la terre, sont les chants à voix seule : d'abord la *Tona*, puis la *Debla*, le *Polo*, le *Martinete*, la *Saeta*... En montant un peu dans l'arbre, on tombe sur l'embranchement crucial : d'un côté la *Soleá*, de l'autre la *Siguiriya*, tous deux avec guitare. Puis, peu à peu, se ramifiant jusqu'aux dernières feuilles, les *cantes chicos*.

Citons-en quelques-uns (en désordre) : la *Alegria* (originaire de Cadix), la *Granaina* (de Grenade), la *Rondeña* (de Ronda), la *Malagueña* (de Malaga : elle n'a rien à voir avec la Malagueña mexicaine ; elle la précède), la *Serrana* (de la sierra), le *Tango* (il n'a rien à voir avec le tango argentin ; il le précède), le *Fandango* (il n'a rien à voir avec le fandango basque), la *Nana* (la berceuse flamenca), le *Villancico* (le Noël flamenco) le *Garrotin*, la *Petenera*, la *Zambra*, la *Mirabra*, etc. On pourrait aller jusqu'à soixante.

Nous n'avons pas encore cité la célèbre *Bulería*. Nous allons l'écouter. C'est un chant festif, au rythme trépidant, qui appelle la danse. À l'origine, elle s'appelait la *Burleria*, du verbe *burlarse* qui signifie « se moquer, rire de ». Don Juan, *el burlador de Sevilla*, se moque des femmes, de l'ordre établi, de la mort. Le vieux mot français « la bourle » a donné « burlesque ».

Écoutons la célèbre Niña de los peines chanter *por Bulerías*.

Nous nous sommes attardés sur le *cante* parce qu'il est primordial. Nous allons parcourir les autres disciplines plus rapidement.

### La guitare flamenca

Prend-elle son origine dans le *sithar* indien ? Ou bien dans le luth persan ? Toujours est-il que les Gitans arrivant en Espagne trouvent sur place la *vihuela* qui est une petite guitare de concert. Il est probable que la guitare n'a été utilisée pour accompagner le chant flamenco (pour le soutenir, le rappeler dans la tonalité, orner de notes ses silences) qu'à partir du tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'époque d'ailleurs, c'était le *cantaor* qui jouait lui-même la guitare (on le voit sur des gravures du temps).

Après 1850, la guitare passe dans les mains d'un autre homme, le *tocaor*. Il n'a qu'un rôle d'accompagnateur, jusqu'au premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Par exemple, en 1935, le musicologue De Zayas fit venir à Paris un maître de la guitare flamenca, le Gitan Ramon Montoya (qui avait accompagné les plus grands).

- Tu vas enregistrer un disque.
- Mais où est le *cantaor* ?
- Il n'y aura pas de *cantaor*. Tu vas jouer seul.

Montoya enregistra trois heures de musique admirable. Le solo de guitare flamenca était né. En 1937, en Argentine, la jeune danseuse Carmen Amaya demanda à son guitariste Sabicas de peupler les intermèdes de son spectacle par des solos.



*Carmen Amaya.*

les années 1930, et le *payo* « Antonio » à partir de 1950. Le danseur flamenco danse d'abord avec le bas de son corps et s'adonne au martellement des pieds sur le sol, ce piétinement qui est le signe de toutes les danses primitives (auxquelles s'oppose le ballet classique romantique qui se veut avant tout aérien).

Hélas, de nos jours, trop de danseuses, trop de *bailaoras* perdent leur grâce en ne nous donnant que de longs crépitements de *zapateado*. (On appelle cela la *mitralleta*.)

Après la dernière guerre, les grands guitaristes flamencos enregistrèrent de plus en plus de disques en solo. Jusqu'au jour où arriva une sorte de génie : Paco de Lucía. Il commença par accompagner pendant plusieurs années le *cantaor* Camarón. Puis il se lança seul dans la carrière. Par leur invention constante, tellement innovante, et leur technique prodigieuse, ses concerts rejoignent la meilleure musique contemporaine.

Citons un autre prodige de la guitare flamenca. Il est jeune, il est inspiré par les anges : Vicente Amigo. Il y en a bien d'autres...

#### La danse flamenca : *el Baile*

Elle fut longtemps un art réservé aux femmes, qui dansaient avant tout avec le haut du corps : déhanchements, oui, mais surtout cambrures, épaulements, tenue du cou, et le merveilleux jeu des bras, des mains et des doigts qui se souviennent de la danse balinaise.

L'homme n'entra véritablement dans la danse flamenca (nous parlons des représentations sur le théâtre) qu'à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ne citons que deux noms : le prodigieux *bailaor* gitan Vicente Escudero dans

Mario Bois, *Le flamenco*

Carmen Amaya, immense figure de la danse gitane, est pour une part responsable de cela. Nous allons la voir. Dans sa fulgurante carrière, elle abandonna la robe pour le pantalon qui convenait bien à son corps androgyne et qui mettait aussi en valeur la percussion de ses pieds.

La voici aux États-Unis en 1940 (le film nous est prêté par la Cinémathèque de la danse). Vous remarquerez que bien que ses guitaristes jouent une musiquette sans intérêt, Carmen, elle, danse *jondo*.

### Les percussions

Notre avant-dernier chapitre est celui des percussions qui créent l'ambiance.

D'abord les *palmas* : il s'agit de la frappe des mains. Elle existe depuis toujours, elle n'a besoin d'aucun accessoire. Elle n'accompagne évidemment jamais le *cante jondo*. Mais elle est primordiale pour les *cantes chicos* à rythme régulier. Par exemple elle soutient, elle anime toujours la *Bulería*. Le jeu des *palmas* dans le flamenco est plus complexe qu'il n'y paraît. La sonorité peut changer : avec les mains frappées à plat, elle est claire. Si c'est du bout des doigts, elle est aiguë. Au contraire, les paumes creusées donnent un son sourd. Les rythmes sont complexes, avec des contretemps, des redoublements.

Une nuit de Feria à Séville, nous étions avec un ami dans un cercle au milieu duquel dansait une jeune gitane. Mon ami eut l'idée ridicule de frapper des mains avec les autres. Comme il déraillait souvent, évidemment, la danseuse passa devant lui en criant : – *Guantes !* (Mets des gants !)

Les percussions, qui jouent un grand rôle dans le flamenco, sont de toutes sortes ; tout est bon pour marquer le rythme : on frappe sur une caisse en carton (*el cajon*), on claque des doigts (*les pitos*), on choque deux objets métalliques, on martèle le sol avec sa canne, on frappe sur la table en déroulant les doigts, on agite le tambourin tzigane (*la pandereta*), etc.

Mais l'accessoire le plus connu est la castagnette, descendante des crotales de l'Antiquité, oui, mais aussi du claquoir persan, ces deux pièces de bois rectangulaires que tenaient entre leurs doigts les danseuses persanes. (D'ailleurs les castagnettes flamencas s'appellent *los palillos*, ce qui veut dire « les petits bâtons ».)

Pour rire un peu, ouvrons un petit livre paru en 1782 intitulé *Crotalogia ou la science des castagnettes*. C'est écrit avec une naïveté désopilante. On lit :

- Supposons que vous jouez des castagnettes : il vaut mieux en jouer bien qu'en jouer mal.
- Le danseur qui joue des castagnettes fait deux choses : celui qui danse et n'en joue pas n'en fait qu'une.
- Un même corps ne peut pas en même temps jouer et ne pas jouer des castagnettes.
- De celui qui ne joue pas des castagnettes, on ne peut pas dire s'il en joue bien ou s'il en joue mal !

À Séville, on dirait : « *Es muy flamenco !* »

## COMMUNICATIONS 2005

## Qu'est-ce que le flamenco ? Qu'est-ce qu'une nuit de flamenco ?

Ce que nous allons décrire n'est pas rêvé. Certains d'entre vous ont connu ces moments. Vous arrivez dans un village avec un ami andalou. On lui dit (si vous aviez été seul on ne vous l'aurait pas dit) : « Ce soir, dans le bar de Paco, *hay flamenco*, il y aura du flamenco. »

Vous arrivez vers minuit. Il n'y a rien. Le temps passe, avec une conception orientale du temps : le temps ne compte pas, on ne le compte pas. Vers une heure entre un homme, sans âge, rustique. Il chante dans les *fiestas flamencas* de la région. C'est un peu ce qu'on appelait autrefois un *cantaor de venta*, un chanteur d'auberges. Il s'assoit sur une chaise de paille. Il est vêtu d'un costume noir avec une chemise blanche, le col fermé sans cravate. Près de lui, vêtu de même, un guitariste, sur une chaise de paille. Ils ont chacun un petit verre de vin à leur pied. On est dans l'arrière-salle du café.

Il y a là une vingtaine de personnes, des gens du coin. Le *cantaor* commence à racler sa gorge, à murmurer. Le guitariste accorde son instrument. Soudain, la voix s'élève dans une longue plainte. L'assistance écoute avec une attention extrême, sensible à chaque note, à chaque impulsion. Parfois, elle accompagne la fin d'une phrase par un long « *olé...* » murmuré. Le *cantaor* a enchaîné quatre ou cinq *cantes jondos*. Il ne peut pas plus.

Alors paraît une femme. Elle n'est pas toute jeune. Elle porte une robe flamenca, sobre (la robe n'est pas toute neuve). Et un châle noir. Alors on se met à jouer *por Bulerías*. Et la femme danse, seule, sans castagnettes. Le *cantaor* s'est levé et chante en se penchant vers elle. L'ambiance s'échauffe. On frappe des mains, on encourage. La nuit avance. On est bien. Viendront d'autres danses. Et puis on s'arrêtera pour parler et pour boire. Alors le *cante jondo* reprendra. Et ainsi on ira jusqu'à l'aube. Et quand on sortira, il fera jour. Le flamenco, c'est de la musique de chambre. Garcia Lorca écrit :

« Tant par la mélodie que par les poèmes, le *cante jondo* est l'une des créations populaires les plus fortes qui soient au monde. Le *cantaor*, quand il chante, célèbre un rite solennel. Ils chantent, hallucinés par un point brillant qui tremble à l'horizon. Ce sont des gens étranges et simples. »

Nous n'avons pas le temps d'aborder bien d'autres sujets : par exemple les liens étroits du flamenco avec la tauromachie. Et surtout ce qui est au cœur de tout le flamenco, ce « sentiment tragique de la vie » dont parla si bien Miguel de Unamuno. Le tragique n'est pas la tristesse, résignée, passive. Non, le tragique est une force vitale... Pourquoi ce dolorisme espagnol ? Pourquoi, en Andalousie, cette fascination morbide pour la souffrance et la mort ? Citons seulement un vers de Musset :

« Rien ne nous rend plus grands qu'une grande douleur. »

Mario Bois, *Le flamenco*

## Les *coplas*

Venons-en à notre dernier chapitre, les *coplas* : que va chanter le *cantaor* ? Dans un *cante*, il enchaînera trois ou quatre *coplas*, c'est-à-dire trois ou quatre courts poèmes, tous différents, indépendants mais dérivant du même sentiment.

Chaque *copla* est une strophe de trois à cinq lignes (on pense aux *haikai* japonais et, bien sûr, aux *rubayat* du poète persan Omar Kayam).

Mais la *copla* que va dire le *cantaor* doit, par sa métrique, par sa prosodie, par ses répétitions de mots, entrer dans le cadre du *cante*. Telle *copla* est construite, chantable, *por Soleá*, telle autre *por Bulería*... Il y a des traités savants qui précisent : « La *Soleá* demande une strophe de quatre vers de huit syllabes avec rimes assonancées. – La *Siguiriya* demande trois vers combinés, deux hexasyllabes et un décasyllabe... », etc.

Mais les gens du flamenco s'en soucient comme de l'an quarante. Tout ça se sent et ne s'explique pas. Pour se moquer, une *copla* dit :

« Je suis la science et le savoir  
Et je dis : tralalala-lala-lala »

La poésie est partout dans le peuple andalou. Lorca le savait. Et ce n'est pas un hasard si, au XX<sup>e</sup> siècle, trois poètes espagnols reçoivent le prix Nobel : Juan Ramon Jimenez, Antonio Machado et Vicente Aleixandre. Et ils sont tous trois andalous.

Les *coplas* sont innombrables et le plus souvent anonymes. Elles surgissent de la formidable imagination populaire. Certaines sont connues, classiques, anciennes. Dès que l'on entend commencer un chant par :

– *En el barrio de Triana...*

on sait que ce sera un *cante carcelero* où le prisonnier va dire :

– Dans le quartier de Triana, il n'y a pas de plume ni d'encrier pour qu'on écrive à ma mère que je n'ai pas vue depuis trois ans.

Mais les *coplas*, en majorité, viennent comme elles viennent, inconnues, surprenantes. On en écrit sans cesse. Il y a chaque année à Séville un concours de *coplas flamencas*. Ainsi existent, ont existé, des centaines de milliers de *coplas*, brèves comme une étincelle, rapides comme une étoile filante ; il y a une voix lactée de *coplas* (l'étoile est d'ailleurs un thème fréquent). J'aime beaucoup cette *copla* d'un amoureux à sa fiancée :

– Si mes baisers devenaient des étoiles, ton corps serait le ciel d'une nuit d'été.

Tout Andalou sait danser, chanter, et il a dans la tête des dizaines et des dizaines de ces petits couplets. Une *copla* dit :

– Ma tête est comme une ruche : les *coplas* se bousculent, et on ne sait jamais laquelle va sortir la première !

Il y a une telle profusion d'images, une telle invention poétique qu'on peut considérer le peuple gitano andalou comme un des grands poètes de l'humanité.

## COMMUNICATIONS 2005

Nous, Français, connaissons peu les *coplas* du flamenco. Nous en savons au moins une, celle que Pierre Louÿs met en tête de son roman *la Femme et le pantin*. La voici :

– Tu dis que tu peux mourir d’amour pour moi : meurs d’abord, et après on verra !

Nous allons terminer en citant quelques *coplas* (ou fragments de *coplas*). Nous allons voir que le flamenco n’est pas qu’un monde de tristesse et de gémissements. Il peut être délicieusement poétique ou humoristique, heureux de vivre. Ou alors terriblement tragique avec le *cante jondo*. Commençons par deux ou trois petites *coplas* galantes :

– Je te ferai, avec l’écume de la mer, une mantille blanche bordée de corail. Et je te ferai capitaine de mon navire.

– Une rose près de la fontaine : un cavalier arriva. La rose lui dit : – Il faut choisir entre la fontaine et moi.

– À la corne du croissant de la lune, j’avais accroché mon cœur. Et je connais un chapardeur qui me l’a pris.

– Mon petit fiancé, sans doute ton père était confiseur pour avoir fait tes lèvres de cette douceur.

– Je t’aime plus que Dieu : mon Dieu ! Qu’est-ce que j’ai dit : je mérite l’Inquisition !

– Je vais demander à l’écrivain public de faire un papier disant : je m’engage à t’aimer jusqu’à cent ans après ma mort.

– Tu as des dents comme des grains de riz au lait.

– Je t’aime comme quand on souffre la nuit et que la pharmacie est fermée.

– Elle a des yeux de contrebande. Elle a des yeux à ne pas dormir seule.

– Quand donc la Vierge de l’Espérance fera en sorte que ta robe et ma veste soient pendues au même clou ?

– Je l’ai dit à ma mère : si je ne suis pas mariée avant huit jours, je fous le feu à la maison !

– Tu es le serrurier de mon corps.

– Quand je te dis : tu mens, je t’en supplie, ne réponds pas.

– Cette Gitane est folle : elle veut que je l’aime autant que son mari : lui, il est bien obligé !

– Dieu fit d’abord l’homme, et puis la femme. On fait d’abord la tour, et après la girouette.

– J’ai épousé un vieillard pour pouvoir manger chaud. Mais comme le feu est éteint, j’ai invité du monde.

– Je me demande si tu vaux ce que tu me coûtes.

– Je n’ai jamais eu de chance : déjà, pour mon baptême, on a oublié le sel.

– Ne prends pas femme en France : ça tourne mal.

Mario Bois, *Le flamenco*

Au contraire, voici quelques thèmes tragiques du *cante jondo*.

- Chants de la solitude

- Je suis seul comme le chiffre 1  
Je suis un cadre vide  
Un vieux meuble qu'on a poussé dans un coin.
- J'ai dit à la solitude :  
Viens habiter chez moi ; comme ça, au moins, on sera deux !

- Chants de la race gitane

- Moi, gitan, quand j'arriverai au ciel, je demanderai à Dieu pourquoi ma mère a passé sa vie à genoux.
- Des hommes sont venus, avec de belles capes et des flambeaux. Et dans les coins obscurs ils disaient : « Tuons-le, c'est un Gitan. »

- Chants de la prison

- Je vends mes vêtements : qui en veut ? Ça devrait donner assez pour te faire sortir de prison.
- Regarde quelle honte tu me fais subir ! Je dois mendier de porte en porte pour te faire sortir de prison.
- Je vais chaque jour à la prison. Et on m'interdit de le voir parce que je n'ai plus d'argent à donner au geôlier.

- Chants de la misère

- Nous sommes si pauvres que, quand je mourrai, on n'aura pas de quoi acheter une croix.
- Pour le pauvre type, il y a quatre maisons ouvertes : l'hôpital, la prison, l'église et le cimetière.
- Je te le demande en pleurant : ne va plus dans cette maison, tu nous fais honte à tous.
- Les enfants te réclament en s'endormant. Et moi j'ai beaucoup de travail. Que faire, femme, ma petite morte...

- Chants de la mort

- J'appelle la mort. Elle ne vient pas. Si Dieu ne me l'envoie pas, c'est que je ne la mérite pas.
- Si je savais où on l'a enterrée, je déterrerais ses os pour les serrer dans mes bras.
- J'ai rencontré la mort et elle m'a dit : tu ne sais pas vivre.

- Et enfin, évoquons les Chants de mineurs. La côte orientale de l'Andalousie, dans la région de Carthagène, renferme des mines. Il existe là un *cante jondo* ancien : la *Taranta minera*. Des *coplas* disent :

- Trente ans dans la mine, et vois comme j'en sors : j'ai faim.

## COMMUNICATIONS 2005

- N’ayez pas peur, Madame, ce n’est qu’un mineur qui chante. Et si sa voix est cassée, c’est à cause de la poussière du charbon.
- Pauvres mineurs, quand ils meurent au fond de la mine, ils s’en vont sans recevoir la confession.

Nous ne pourrions pas terminer cet exposé sans faire entendre la voix de Camarón.

Dans son immense répertoire, il y a les *tarantas mineras*. C’est vrai, au fond de la mine, les accidents mortels étaient fréquents. Camarón va chanter cette *copla* :

- *En la boca de una mina...* À la sortie de la mine, il y avait une femme qui pleurait, avec ses deux petits gosses...

Il m’est arrivé, au cours de ces nuits de *cante*, ces nuits où le temps s’arrête, où gémit la plainte toujours recommencée du vieux flamenco, il m’est arrivé de penser à ces deux vers célèbres de Musset :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

Et j’en sais d’immortels qui sont de purs sanglots.

Bien sûr, Musset n’est jamais allé en Espagne. Bien sûr, il ignorait tout du chant gitano andalou. Mais voilà bien la preuve que les poètes, sans le savoir, disent toujours la vérité.





*Livre paru en 1996 aux éditions Marval.*