

FLAMANDS ET PÉLICANS. DU FLAMENCO PURISTE À LA FUSION LOUBARD. *DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO* (EDGAR NEVILLE, 1952) ET *DAME VENENO* (PEDRO BARBADILLO, 2007)¹

Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida)
Antonia del Rey Reguillo (Universitat de València)

Lorsqu'on analyse le mélange entre la musique populaire andalouse et le cinéma espagnol, que l'on fasse ou pas la distinction entre films musicaux ou films à chanson, il est inévitable de penser au concept rebattu et complexe d'*espagnolade* que les historiens du cinéma et de la culture se doivent de revisiter. Comme chacun sait et pour faire court, l'*espagnolade* a fini par être perçue comme une espèce de genre transversal qu'on retrouve dans la littérature, les arts scéniques, la peinture et la musique populaire dès les débuts du cinéma. Elle a également été accusée d'exagérer et de fausser certaines caractéristiques du caractère «espagnol», de s'être laissée dominée au cinéma par des sujets feuilletonesques asservis par des passions exagérément viscérales et une ribambelle de personnages réduits à certains stéréotypes comme la gitane, la chansonnière, le bandolero, la bailaora (danseuse de flamenco), le torero—, ayant par ailleurs fait de la mythologie andalouse et de sa musique une synecdoque de l'Espagne toute entière. Ses racines populaires remontent au XVI^{ème} siècle, mais ce sont les romantiques européens, et plus précisément les français—en l'occurrence, *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée est fréquemment qualifiée de première *espagnolade*—, qui donnent son titre de noblesse au terme d'*espagnolade* vers 1850 afin de définir les manifestations culturelles qui s'inspirent de la culture populaire et se caractérisent par la «couleur locale andalouse», la «gitanisation», les «danses de flamenco» etc.... En Espagne, le terme a toujours et majoritairement été employé péjorativement, et ce même si certains traits qui le constituent, comme le flamenco ou la copla (chanson populaire), ont également permis de créer des œuvres que revendique la haute culture. Sans ces deux genres musicaux, au demeurant, un grand nombre des œuvres de Federico García Lorca n'auraient pu être comprises.

¹ Cet article a été rédigé dans le cadre du projet de recherches HAR2011-27750, «L'interaction entre le cinéma espagnol et le tourisme: développement historique et thématique; clés culturelles, politiques et économiques; et perspectives d'avenir», financé par le Ministère des Sciences et de l'Innovation du Gouvernement Espagnol.



Soulignons par ailleurs que si le cinéma musical espagnol s'est majoritairement servi des traits qui identifient traditionnellement l'espagnolade, il s'est rarement enquis de les analyser. C'est le cas de *Duende y misterio del flamenco* et *Dame veneno*. Tandis que le premier passe en revue les différents «piliers» de ce genre populaire à l'orée des années cinquante, le deuxième aborde son évolution et les nouvelles voies qu'empruntera le flamenco après la mort de Franco, en fusionnant avec d'autres musiques populaires, comme le blues ou le rock, promues par Rafael, Raimundo Amador et Kiko Veneno. Ces deux films évoquent, à partir d'une non-fiction et en retraçant le parcours du flamenco, deux dates différentes pour la société espagnole : le début des années cinquante, alors que le pays est plongé dans l'autarchie farouchement entretenue par la dictature et qu'il est replié sur la *pureté* de sa différence, et la fin des années soixante dix correspondant à la fin du franquisme et à l'ouverture définitive sur l'étranger. Si le film de Neville renvoie à la première date, le second représente le métissage et le *mélange* entre tradition et modernité qu'incarne la musique des groupes tels que Veneno, Pata Negra ou le disque *La leyenda del tiempo (la légende du temps)* de Camarón. Ceci étant dit, cette évolution allant de la pureté au mélange ne peut être comprise sans prendre en compte l'ouverture à la culture de masse en cours dans les années soixante, alors que beaucoup d'espagnols, notamment les plus jeunes d'entre eux commençaient à s'identifier davantage à la banane ou aux jeans plutôt qu'à la mèche ondulée descendant sur le front de la danseuse folklorique, à la robe à pois ou aux corridas, à la musique pop et rock plutôt qu'à la chanson populaire. Ils se mettaient à préférer les modèles et les produits culturels importés délaissant ceux qualifiés d'autochtones. Les conséquences de ce changement culturel drastique s'amplifierait au cours des années soixante et notamment après la mort du dictateur.

L'approche intéressante de *Duende y misterio del flamenco* est un pari qui allait à contrecourant et souhaitait rompre aussi bien avec l'espagnolade qu'avec les concepts

en vigueur à l'époque qui condamnaient le documentaire à une stricte représentation de la réalité. La première rupture se caractérise par une approche analytique et documentée du genre musical qu'est le flamenco, assez éloignée du stéréotype folklorique, et ce à travers différents numéros musicaux au sein d'environnements privilégiés qui permettent de retracer la géographie particulière du flamenco. La seconde rupture est, quant à elle bien plus soudaine et dépasse tout lien entre image et réalité, ce sera le cas du modèle du NODO, qui au moins au début était censé fournir des documents fidèles aux historiens leur permettant de retracer l'Histoire comme le prônait la réflexion néoréaliste tout juste importée —qui s'exprime dans les revues cinématographiques d'*Índice* et ultérieurement d'*Objetivo*—. Selon cette réflexion, tout rapprochement de certains aspects de la culture populaire devait avoir un point de vue éthique favorisant les classes qui l'avaient créée. Neville n'optera pour aucune de ces approches et préférera, à partir de mises en scène très élaborées, développer des fictions courtes en contrechamp des spectacles musicaux ou dans les intervalles. Les choix du cinéaste dévoilent assez clairement les liens qu'il entretenait avec «l'autre génération de 27», alliant sagement la culture populaire et l'*humour-isme* intelligent —un nouvel *isme* revendiqué par les membres de cette génération à l'adresse de son avant-garde, se définissant sommairement comme un mélange d'humour et de surréalisme—. Il est également possible de rattacher ses choix à une conception minoritaire du cinéma documentaire qui y voit une «construction», et pas du tout un simple reflet, exposée dans certains textes que le critique et réalisateur de cinéma, José López Clemente a publié dans la revue *Cinéma Experimental* dans les années quarante.

Ceci étant, toute approche de *Duende y misterio del flamenco* se doit d'insister sur la perception que Neville se faisait de cet art et comment il s'y confronta. Quand le tournage démarre en 1952, cela faisait déjà trois décennies qu'il s'intéressait au flamenco chanté et plus précisément depuis 1922, où il eut l'occasion d'assister en tant qu'invité au Premier Concours de Cante Jondo organisé à Granada par Manuel de Falla avec la collaboration de Federico García Lorca, Andrés Segovia, Manuel Jofré et Miguel Cerón. C'est cette fascination pour le flamenco qui l'incitera à lui rendre un hommage particulier sous la forme d'un texte film qu'il a lui-même définit dans la revue *Primer Plano* en 1952 : «Mon film est l'exaltation du chant et de la danse propre au flamenco. Il ne s'agit pas d'un documentaire mais plutôt de l'histoire du chant et de la danse andalouse, du folklore authentique de cette région qui a accueilli et accueille tous les plus grands talents de cette discipline». Entre autres ambiguïtés, Neville décide de renier le statut de documentaire de son film plutôt que de le classer parmi les modèles hégémoniques susmentionnés exprimant toutefois ses intentions de réalisateur qui, par le biais de certains termes comme 'exaltation', 'histoire' et 'authentique', met l'accent sur ce qui le préoccupe le plus; en fait, il ne prétend pas seulement mettre en valeur un art qu'il admire, mais bien retracer, d'un point de vue didactique, l'histoire du chant et de la danse du flamenco privilégiant ce qu'il y a d'authentique et omettant la part de spectacle commercial mais aussi le chant très discipliné des tablaos (lieux où l'on donne des représentations de flamenco).

Dix ans plus tard, Neville n'a pas changé d'un iota ses prises de position et reprend une fois de plus la même idée dans son essai *Flamenco y cante jondo*, publié en 1963. Il y affirme que «le flamenco ne fut pas un spectacle et ne fut pas inventé pour le

devenir : c'était la forme d'expression d'un peuple somme toute inarticulé, de poèmes que les analphabètes récitaient en pleurant car ils ne pouvaient le faire autrement, il s'agissaient de plaintes amoureuses marquées par un primitivisme grossier qui savait à peine parler mais qui blessé s'exprimait de la sorte». Et c'est en se penchant sur ce primitivisme authentique qu'il aborde la poésie du flamenco, la jugeant bien plus profonde, plus pure et plus subtile mais aussi plus proche des grands poètes contemporains et des *haïkai*s [sic] japonais contrairement aux produits dérivés populaires qui lui ont succédé et qui ne visaient qu'à le commercialiser. Cette attitude s'inscrivait dans le sillage d'un cinéaste comme Carlos Serrano de Osma, dont le film *Embrujo* (1947) était une fiction qui revisitait la meilleure tradition du chant et de la danse du flamenco, fuyant les clichés brandis par l'espagnolade.

La stratégie discursive de *Duende y misterio del flamenco* ne s'explique que par la perception personnelle de Neville et permet de comprendre les propositions que le cinéaste fait à travers ses images. Il s'agit d'une succession de tableaux sans autre lien que la voix narratrice qui les ponctue auxquelles se rajoutent des pancartes intradiégétiques —indiquant les noms de certaines rues comme «La Siguiriya»—. Le film se structure en trente séquences mettant en scène les différents piliers incontournables du flamenco. Leur ordre est déterminé par la voix narratrice qui les hiérarchise et les décrit au moyen d'observations précises. C'est cette même voix qui entame le récit et présente chronologiquement le flamenco et ses deux catégories principales, le *cante grande*, composé essentiellement de chants sans guitare regroupant des styles musicaux tels que la siguiriya, la caña, le polo ou la soleá, et le *cante chico*, qui réunit tous les styles hérités du premier tels que la liviana, la serrana, les peteneras, les caracoles et autres modalités dansantes : les bulerías, tanguillos, zapateados et fandangos... Il égrène les styles musicaux à un rythme soutenu rappelant le classement établi en 1881 par le premier spécialiste du folklore espagnol, Antonio Machado Álvarez, dans le texte fondateur *Collection des chants issus du flamenco rassemblés et annotés par Demófilo*, pseudonyme avec lequel le père des frères Machado avait coutume de signer.

L'enthousiasme narratif de Neville ne se contente pas d'associer le chant à sa zone géographique d'origine, il les dote d'intensité dramatique en les affublant de petites anecdotes qui, comme des toiles de fond, humanisent les œuvres musicales et les récits enfilant les vers dans les chansons. Si dans la mélancolique *siguiriya*, l'amour tourmenté d'un couple condamné à l'échec apparaît, le plaisir du chant à travers les *soleares*—dans une référence particulièrement «nevillesque»— permet à un prisonnier menotté qu'on conduit en prison de partager du tabac et de la musique en toute simplicité avec les policiers qui le surveillent. Si le son de la *taranta* accompagne le déménagement d'un jeune couple de mariés, le chant douloureux d'une *petenera* accompagne la femme qui renonce à l'amour pour se cloîtrer dans un convent. Chaque récit révèle ainsi l'expérience vitale qui se cache derrière les déchirures ou la joie à travers la musique et la danse. Neville a ceci étant du mal à renoncer à son humour et il émaille ponctuellement son récit de pirouettes visuelles, véritable déploiement de manifestations humoristiques. Il ose au montage associer l'émoi d'une jeune fille qui danse de *joie* au regard dubitatif d'une chèvre et transgresser, au gré de *bulerías*, le cliché de l'espagnolade mettant en scène un 'andalou' posté devant une

grille à travers laquelle, à la surprise générale, il ne parle pas à sa fiancée mais à un vendeur de stylos plume.

Les glissements humoristiques n'empêchent pas l'auteur de conserver son point de vue et de maintenir le degré d'authenticité artistique qu'il attribue au flamenco le plus pur. Ce qui pourrait expliquer la présence de séquences où le flamenco est associé au boléro classique, aux sonates du père Soler et à la musique classique qui inspire les œuvres d'Albéniz ou Granados. Et c'est précisément ce purisme du flamenco de Neville qui sert de contrepoint à la proposition de *Dame veneno*, film qui prétend montrer les mélanges les plus marquants de cette musique. Par ailleurs, si l'époque du récit de Neville et la date de sa réalisation coïncident, le film de Barbadillo s'affiche lui comme un regard sur le passé cherchant à étudier la facture musicale hétérodoxe des frères Amador, de Kiko Veneno et du cadre qui était le leur à la fin des années soixante dix. Pour ce faire, il fondera sa stratégie discursive sur les conventions du documentaire expositif, sans renoncer pour autant à les dépasser. Raison pour laquelle il se passe de l'omniprésente voix narrative à la troisième personne, si caractéristique du genre et préfère donner la parole aux protagonistes, dont les témoignages successifs ponctuent un discours plus ouvert et en apparence moins maîtrisé par le réalisateur.

L'empreinte de ce dernier dans le film appartient à un autre registre et renvoie à l'option rhétorique qui sert à articuler le récit. Elle consiste à appliquer une stratégie discursive de *macro-collage* capable de produire du sens grâce à l'insertion d'éléments hétérogènes. Barbadillo utilise pour ce faire, des matériaux audiovisuels aussi divers que les extraits des spectacles musicaux des membres du groupe Veneno, les photographies et les films privés, les affiches reliant les séquences, mais aussi les présences et les voix des personnes interviewées entrecoupées par les chansons du groupe les plus connues. Il constitue ainsi une frise narrative structurée en quatre parties et pour couronner le tout, il présente chaque partie au moyen de petits *collages* qui s'inspirent du style des vidéoclips et forment un groupe dynamique de silhouettes découpées sur fond d'immeubles, d'objets et de visages de personnages qui jouent à se superposer indéfiniment. Ces charnières narratives, ne sont pas seulement d'irrévérencieux petits clins d'œil humoristiques, mais aussi d'ingénieuses métaphores visuelles qui anticipent les sens possibles du film. C'est le cas de la première partie qui sert à informer sur le pourquoi du comment du nom de *Veneno* et qui raconte la rencontre de José María López Sanfeliu, Kiko pour les plus intimes avec les frères Amador. Dans le *collage* servant d'introduction, la tête animée d'Arias Navarro qui annonce la mort de Franco ressemble à une cocotte minute qui explose et la pression qui se dégage montre une série d'images annonçant gaiement les changements socioculturels à venir, dont Veneno et ses acolytes seront les plus grands exposants. En ce sens, le *collage* qui annonce la deuxième partie consacrée au court périple du groupe et à l'enregistrement de leur premier et unique disque, montre comment la guitare électrique de Kiko escalade la Giralda et déplace la sculpture de l'emblématique Giraldillo avant de couronner la tour par une pirouette visuelle qui graphiquement décrit ce que l'enregistrement du disque de *Veneno* symbolisait, remplaçant la musique flamenca traditionnelle par le mélange innovant des thèmes proposés. Dans la troisième partie, la collaboration entre Veneno et Camarón à l'origine de *La légende du temps* est introduite par un nouveau *collage* dont les motifs renvoient à la conquête de l'espace

transformant le découpage de la Giralda en une espèce de vaisseau spatial qui heurte violemment la surface de la lune, claire référence à la nouveauté stratosphérique d'un disque qu'à cette époque peu de gens comprirent. Il est indéniable qu'en 1979 la proposition de flamenco fusion de *La légende du temps* fut perçue par le plus grand nombre comme une musique venant d'ailleurs. Pour finir, la quatrième et dernière partie du film met en scène les succès de Pata Negra peignant la traversée solitaire de Kiko, qui s'appelait désormais Kiko Veneno, précédé encore une fois d'un *collage* montrant une pluie de comprimés et seringues qui tombe sur les immeubles de la ville, allusion évidente à l'arrivée destructrice des drogues dures aux débuts des années quatre vingt.



Barbadillo poursuit son exploration des particularités musicales et culturelles sévillanes du franquisme tardif et de la Transition au moyen de ces constructions introduites par sa maison de production, La Zancoña Productions avec *Underground. La ciudad del Arcoiris* (Gervasio Iglesias, 2003). À partir des années soixante, Séville conjointement à Barcelone et Ibiza, fut une porte d'entrée des événements culturels et de la contre-culture venant des États-Unis, comme ce fut le cas du mouvement *hippie* avec tout ce que cela impliquait. L'irruption de la nouveauté et de ce qui venait de l'étranger heurta la société espagnole traditionnelle repliée sur elle-même, créant des contradictions et des nouveaux styles de vie marginaux, pépinière de nouveaux groupes musicaux, tels que les Smash, à qui Gervasio Iglesias dédicacera son film et confirmera son goût naissant pour la fusion entre *rock progressiste* et flamenco. Une fusion musicale et culturelle qui dans *Dame veneno* apparaît franchement, représentée par une trajectoire inverse : si *Underground* montrait le rapprochement d'un groupe de rock comme Smash vis à vis du flamenco, le film de Barbadillo retraçait l'itinéraire allant du flamenco au rock des frères Amador guidés par Kiko, qui rentrait alors de son périple aux États-Unis, au cours duquel il avait non seulement rencontré les hippies et la meilleure musique rock, mais aussi le « bon » flamenco. La fusion entreprise par le

groupe Veneno se décline en trois volets, interclassiste, interculturel et inter-musical. Car si les frères Amador sont des gitans marginaux de la banlieue de Séville qui se sont nourris du flamenco traditionnel, José María López Sanfeliu, Kiko est quant à lui issu de la classe moyenne, titulaire d'un diplôme universitaire et un *hippie* convaincu. La rencontre de ces trois jeunes qui représentent des mondes et des cultures si opposées et qui symbolisent par ailleurs les échanges en tout genre qui se produisent dans la société espagnole, va favoriser la fusion créatrice originale et puissante à laquelle répond *Dame Veneno* avec toutes ses dérives.

À partir de son hétérogénéité spécifique et au moyen du *macro-collage* qui rassemble divers matériaux, Barbadillo signe un documentaire qui privilégie une narration ordonnée, didactique visant à récupérer et revendiquer une fusion musicale qui n'a jusqu'à présent pas suffisamment été reconnue, sans accorder de place à l'apparente improvisation d'autres modalités cinématographiques autres que la fiction. Chaque personne interviewée apporte par exemple de nouvelles informations qui permettent de faire évoluer l'histoire sans rentrer dans les contradictions ou les débats sur la cohabitation des talentueux musiciens que sont les frères Amador avec Kiko Veneno. C'est précisément à travers les méandres du vidéoclip, au moyen des *collages pop* au style surréaliste qui ponctuent le récit que sont symbolisées visuellement les ruptures et les transformations vécues par la société espagnole à la fin des années soixante dix. La musique de Veneno et ses dérivés portraiterait de façon visionnaire ce qui était arrivé à l'époque, étant par ailleurs capable d'anticiper sur l'interculturalité inhérente au futur qui s'annonçait.

De ce point de vue et contre tout pronostic, les films *Duende y misterio del flamenco* et *Dame veneno* affichent des parallélismes incomparables qui nous renvoient à leur objectif commun qui n'était autre que décrire et divulguer les meilleurs moments du flamenco. Les deux films utilisent des mécanismes stylistiques qui facilitent la chronologie du discours et jouent avec l'humour, afin de subvertir la logique qui était censée régir le discours documentaire et faire des propositions significatives plus ou moins irrévérencieuses. Ainsi l'esprit anarchiste de l'aristocrate Neville rejoint en quelque sorte l'esprit libre des gitans et la philosophie de vie des *hippies*. En ce sens, même si ces deux films et ces deux cinéastes semblent marcher dans la même direction, ils ne peuvent être confondus. En fait, la proposition que Neville a construite est un portrait du chant et de la danse du flamenco décrits dans toute leur pureté, simplicité et raffinement comme s'il s'agissait de l'arrêter dans le temps. *Duende y misterio del flamenco* est un plat pour les palais exigeants et raffinés, pour les spectateurs capables d'apprécier la beauté et la sensibilité de formes culturelles uniques, qui dans leur essence et d'après Neville se dégradent à cause des impositions du marché touristique émergent. Contre toute attente, c'est Neville en personne qui lorsqu'il choisit de somptueux décors comme toile de fond pour ses morceaux musicaux, fait de *Duende y misterio del flamenco* une magnifique annonce publicitaire pour touristes. La publicité idéale pour un tourisme chic, cultivé et raffiné, seul capable de distinguer et d'apprécier la beauté de l'authenticité et de la pureté. Un modèle touristique aussi minoritaire qu'exigeant et curieux, qui refuse d'être perçu comme un touriste et qui rêve d'être assimilé à un voyageur. Ainsi, et en poursuivant l'analyse, le film de Neville semble

flirter avec l'*espagnolade* originelle, celle des romantiques à la recherche de ce qui est essentiel et authentique.

En ce sens, *Dame veneno* suppose un autre type d'approche de la musique populaire. En effet, Barbadillo connecte son film à la réalité, à cette nouvelle liberté qui commence à poindre après la mort de Franco, mais également à la face plus obscure de la transition, aux quartiers de la banlieue de Séville des «3000 logements», à la révolte marginale et à l'irruption dramatique de l'héroïne au début des années quatre vingt. Son film est en quelque sorte une approche de l'éclosion de groupes comme Veneno, Pata Negra ou *La légende du temps* qui peut aussi être vue comme la description d'une partie primordiale de la bande sonore de la «culture loubard», même s'il manque les portraits qui mystifient la délinquance, que d'autres cinéastes réaliseront à travers des personnages prétendument exemplaires tels que Vaquilla, Torete ou Jaro, qui deviendront les vedettes de films comme *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma, *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) ou *El pico* (1983) de Eloy de la Iglesia et *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura. Face à ces derniers, la proposition de *Dame veneno* tente de mettre les choses à leur place avec l'honnêteté qui caractérise ses protagonistes, sans dissimuler ses propres erreurs et contradictions.

FLAMENCOS Y PELÍCANOS

Lorsqu'on analyse le mélange entre la musique populaire andalouse et le cinéma espagnol, que l'on fasse ou pas la distinction entre films musicaux ou films à chanson...

JORGE NIETO FERRANDO (UNIVERSITAT DE LLEIDA)

ANTONIA DEL REY REGUILLO (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)





DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO - 1952 Espagne

Mise en scène: Edgar Neville

Production: Producciones Edgar Neville

Scénario: Edgar Neville

Photographie: Enrique Guerner

Musique: José María Franco

Acteurs: Roberto Ximénez, Alejandro Vega, Manolo Vargas, Alberto Lórca, Elvira Real, Dorita Ruiz et Rosario Escudero, membres du Ballet Espagnol de Pilar López.

Durée: Long-métrage – 75 minutes

Classification par âge: pour tous les publics

Synopsis: Parcours retraçant l'histoire du flamenco à travers le chant et la danse. Le film égrène depuis son origine jusqu'à nos jours tous les styles le constituant. Différents chanteurs et chanteuses de flamenco reprennent les airs les plus connus tandis que des danseurs en solo ou en groupe interprètent toutes les écoles andalouses. L'ensemble intégrant des paysages et des scènes renvoyant à chaque type de chant.



DAME VENENO - 2007 Espagne

Mise en scène: Pedro Barbadillo

Production: La Zancoña Producciones

Scénario: Luis Clemente Gavilán, Pedro Barbadillo

Photographie: Alex Catalán

Acteurs: Rafael Amador, Rafael Manglis Cobo, Rafael Bizco Eléctrico García, Raimundo Amador, Antonio Tacita Moreno.

Durée: Court-métrage – 55 minutes

Classification par âge: déconseillé aux moins de treize ans

Synopsis: C'est une histoire de rencontres: celle du rock et du flamenco, celle de Camarón et de Veneno et Pata Negra, et celle de personnages qui, incompris à leur époque prirent conscience qu'ils étaient en train de changer la musique populaire de cette fin de siècle. Remettant à l'ordre du jour un épisode intéressant de notre histoire musicale, jusqu'à maintenant encore inexploré, ce documentaire s'articule autour de trois célébrités majeures de la musique espagnole qui amènent le flamenco vers d'autres horizons dans les années soixante tardives et changeantes: Camarón, Veneno et Pata Negra. La musique rythme la narration du documentaire et s'adresse à un très large public, ce qui renforce son caractère universalisant.